Fabio Coden (a cura di)

MINIMA MEDIEVALIA

Abstract - This issue of *Minima medievalia* hosts fourteen original studies, which, following the tradition of the series, starting from a specific point of view converge around the monographic topic chosen for the occasion. In the following essays, Byzantine sculpture is approached in its various forms, iconographies, techniques, and typologies, over a chronology that spans from the Proto Byzantine period to the Palaiologan era. From the point of view of artistic geography, ample space is given to works of art distributed in areas that are also considerably distant from each other: from the Balkans to the capital Constantinople, including peripherical areas if compared to the main centers of cultural elaboration.

The Paleo Byzantine period begins with the capital of the honorific Column of Julian the Apostate in Ankara (Claudia Di Bello); then moves on to the marble icon now preserved in the cathedral of Adria, near Rovigo (Fabio Coden), on some marble slabs with mastic incrustation from Gortyna (Christina Tsigonaki), and ends with the examination of some capitals in Thessaloniki (Konstantinos T. Raptis). The Middle Byzantine era is introduced by the marble tables of the fountain in the Monastery of Great Lavra on Mount Athos (Paschalis Androudis), and continues with the reused plutei of the exonarthex of the Vefa Kilise Camii in Constantinople (Jessica Varsallona); then moving to the sculpted door frame of the Saints Anargyri of Kastoria (Alessandro Taddei), is concluded by the presentation of two works of art from Turkey, consisting of a capital with eagles in the Archaeological Museum of Ierapoli (Muhsine Eda Armağan), and a rediscovered fragment of a lintel in Izmir (Muhsine Eda Armağan). The sculptural production of the Palaeologian era is also well represented: a rermarkable bas-relief from Bulgaria (Catherine Vanderheyde), some iconographic solutions under King Stephen Uroš II Milutin Nemanjić in Serbia (Jasmina S. Ćirić), a marble icon in Ioánnina almost unknown to the literature (Andrea Babuin), some figured reliefs in Makrinitsa (Maria Kontogiannopoulou), pseudo-Cufic decorations in some reliefs in the Greek area (Nicholas Melvani).

Key words - Acheiropoietos basilica, Thessaloniki; Adria; Afyonkarahisar; Alyki; Amalfitans Monastery (ton Amalfinon), Mount Athos; Andronicos II Palaeologos; Anicia Juliana; Ankara; Anne Maliassene; Anne Rhadine; Anthimos II Patriarch, tomb; Anthimos III Patriarch, tomb; Archaeological Collection, Gortyn; Archaeological Museum, Izmir; Archaeological Museum, İznik; Archaeological Museum, Nicomedia; Archaeological Museum, Varna; Archimandreiou Church, Ioannina; Areobindus diptych; Arkeoloji Müzeleri, Istanbul; Arta; Stephan Uroš II Milutin, king of Serbia; Asia Minor; Ayioi Anargyroi, Kastoria; Banaz; basilicas C and D, Phthiotic Thebes; Bulgaria; Byzantine Capital; Byzantine sculpture; Cathedral of the Transfiguration of the Savior, Černigov; Cepina; champlevé sculpture; Chonikas; Chora Monastery (Kariye Camii), Constantinople; Choustouliana; Church of Dormition of

Theotokos, Makrinitsa; Church of Metamorphosis, Nomitzi; Clephane horn; Cluny Museum, Paris; Column of Julian (Belkıs Minaresi), Ankara; Constantine Maliassenos; Coptic sculpture; Costantinople; Crete; Déisis; Denizli; Dişli; Dokimeion; Eğirdir Dündar Bey Medresesi; Ephesus; Episkopi Gonias, Santorini; Forum Tauri, Constantinople; Gortyn; Gümüşkonak; Haghia Theodora, Arta; Haghios Spyridon, Trémithonte; Hagia Sophia, Kiev; Hagia Sophia, Ohrid; Hagios Ioannes Theologos, Patmos; Hasan Köy; Heracles' knot; Heraldic eagle; Hierapolis; Hilandar monastery, Mount Athos; Hippodrome, Constantinopole; Hosios Meletios; iconostasis; Ioannes Thelogos; Ioannina; Ioannis G. Chalepas, sculptor; Işikli; Istanbul; IV Crusade; Jesi; John Maliassenos; John VI Kantakouzenos; Julian the Apostate; Kalamata; Kalenderhane Camii, Istanbul; Kantharos; Kasım Yaman Parkı di Kuşadası; Kiev; Kourion, Cyprus; Kütahya; Lips Monastery, Constantinople; Little Metropolis, Athens; Lykos Valley; Maionia-Gökçeören; Manuel Palaeologus; Markov Monastery, Skopje; mastic incrustation; Maurice, emperor; Mavropapas basilica, Gortyn; Megisti Lavra Monastery, Mount Athos; Metamorphosis Church, Lamia; Metropolitan Church, Mystras; Mistra; Moni Petraki, Athens; Morfonou; Museo Sacro della Biblioteca Apostolica, Vatican; Museo Teatrale della Scala, Milan; Museum, Bolvadin; Museum, Afyonkarahisar; Museum, Heraklion; Museum, Miletus; Museum, Uşak; National Archaeological Museum, Sofia; Neilos Maliassenos; Nerezi; Nessebar; Nikephoros II Phokas; Niketas Khoniate; Obelisk of Theodosios, Constantinopole; opus sectile; Örnekköy Cemetery; Osios Loukas, Phocis; Palaiologan Dynas; Pammakaristos, Constantinople; Panagia Arakiotissa, Lagoudera; Panagia Nerantziotissa, Maroussi; Panagia ton Chalkeon, Thessaloniki; Pantanassa, Mistra; Pantocrator Monastery, Constantinople; Payamalanı; phiale; Pınarcık; Pine cone; Porphyrios the Charioteer, monument; Port of Voukoleon, Constantinople; Protaton Monastery, Mount Athos; Pseudo-Arabic script; Rhombus motif; sculpture technique; Selçikler; Serbia; Slab; Smyrna; Solomon's knot; St. Georg, Nessebar; St. George, Kurbinovo; St. George, Staro Nagoričino; St. James Kokkinobaphus; St. Joachim and Anna, Studenica; St. John and Paul, Venice; St. John the Theologian Monastery, Patmos; St. Marc, Venice; St. Maria della Vittoria, Adria; St. Mary Cathedral, Rab; St. Nicholas, Kasnitsi; St. Nicholas, Manastir; St. Nicholas, Myra; St. Panteleimon, Thessaloniki; St. Paul Monastery, Mount Athos; St. Peter, Kalyvia; St. Polieuctos, Constantinople; St. Tite, Gortyn; Staatliche Museen, Berlin; State Hermitage Museum, Saint Petersburg; Stefano Borgia, cardinal; Şuhut; templon architrave; Theodor Limniotes; Theodore Metochites; Theotokos Monastery, Mount Drongos; Theotokos; Thomas Preljubović; Tree of Life; Turkey; Uğurluca; Uşak; Vatopedi Monastery, Mount Athos; Vefa Kilise Camii, Istanbul; Venice; Villa Armerina; Virgin of Blachernae; Vourvoulitis; Water of Life; Yalvaç; Yamanlar Mountain, Izmir.

Riassunto - Quattrodici studi originali sono ospitati nelle pagine di *Minima medievalia*, uniti dal comune obiettivo di vagliare con ottica puntuale il tema monografico scelto per questa specifica uscita della rubrica: l'ambito della scultura bizantina, grazie ad alcuni manufatti inediti o poco valutati in sede critica, viene esplorato nelle proprie multiformi declinazioni – iconografie, tecniche, tipologie –, abbracciando un arco temporale che va dal periodo protobizantino fino all'epoca paleologa. Dal punto di vista della geografia artistica, per ribadire il carattere fortemente eterogeneo della produzione plastica del mondo cristiano orientale, nei contributi qui proposti viene dato ampio spazio ad opere concepite in aree anche notevolmente distanti fra di loro: partendo dalla capitale Costantinopoli, luogo dove maturò una produzione plastica di altissimo livello, si giunge fino ai Balcani, toccando anche zone marginali rispetto ai grandi centri di elaborazione culturale.

L'epoca alta si apre con l'intervento sul capitello imposta della cosiddetta colonna onorifica di Giuliano ad Ankara (Claudia Di Bello), per spostarsi poi sulla problematica icona marmorea oggi conservata, in area veneta, nella cattedrale di Adria, in provincia di Rovigo (Fabio Coden), su alcune pregevoli lastre lavorate ad incrostazione di mastice da Gortina, sull'isola di Creta (Christina Tsigonaki), e si conclude con la valutazione di alcune imposte di

lesena di Salonicco (Konstantinos T. Raptis). I secoli centrali del Medioevo sono introdotti dall'analisi delle elaboratissime tavole marmoree presenti nella fontana del monastero della Grande Lavra sul Monte Athos (Paschalis Androudis), proseguono con i plutei dell'esonartece della Vefa Kilise Camii a Costantinopoli riutilizzati in epoca paleologa nel nartece (Jessica Varsallona), con la cornice abitata della porta laterale dei Santi Anargiri di Kastoria (Alessandro Taddei), concludendosi con due pregevoli opere di area turca, un capitello con aquile e ricca decorazione vegetale nel Museo Archeologico di Ierapoli (Muhsine Eda Armağan) e il frammento di epistilio recentemente rinvenimento a Smirne (Muhsine Eda Armağan). Anche la fase paleologa della produzione plastica dell'oriente cristiano è bene rappresentata negli studi qui proposti, grazie ad un basso bassorilievo proveniente dalla Bulgaria, di singolare livello qualitativo (Catherine Vanderheyde), agli elementi litici con caratteristiche scelte iconografiche di area serba, maturate sotto re Stefano Uroš II Milutin Nemanjić (Jasmina S. Ćirić), alla pregevole icona marmorea di Ioánnina, pressoché ignorata dalla letteratura scientifica (Andrea Babuin), ad alcuni rilievi figurati da Makrinitsa (Maria Kontogiannopoulou) e all'interessante fenomeno delle decorazioni pseudo cufiche destinate ad alcuni rilievi sempre di area greca (Nicholas Melvani).

Parole chiave - Acheiropoietos, Salonicco; acqua della vita; Adria; Aerobindo, dittico; Afyonkarahisar; albero della vita; Alyki; Amalfion, Monte Athos; Andronico II Paleologo; Anicia Giuliana; Ankara; Anna Melissena; Anna Rhadine; Antemio III patriarca, tomba; Anthemio II patriarca, tomba; aquila araldica; Archimandriò, Ioánnina; architrave del templon; Arta; Asia Minore; Banaz; basilica C e D, Tebe; Bulgaria; cantaro; capitello bizantino; Cepina; Chiesa del Salvatore, Černigov; Chiesa della Dormizione della Vergine, Makrinitsa; Chiesa della Metamorfosi, Lamia; Chiesa della Metamorfosi, Nomitzi; Chonikas; Choustouliana; cimitero di Örnekköy; Collezioni Archeologiche, Gortina; colonna di Giuliano (Belkıs Minaresi), Ankara; Corno di Clephane; Costantino Lips, Costantinopoli; Costantino Melisseno; Creta; Déisis; Denizli; Dişli; Dokimeion; Efeso; Eğirdir Dündar Bey Madrasa; Episkopi Gonias, Santorini; Ermitage, San Pietroburgo; fontana; Forum Tauri, Costantinopoli; Giovanni Melisseno; Giovanni Teologo; Giovanni VI Cantacuzeno; Giuliano l'Apostata; Gortina; Grande Lavra, Monte Athos; Gümüşkonak; Hasan Köy; Hilandar, Monte Athos; iconostasi; Ieropoli; imposta; incrostazione di mastice; Ioánnina; Ioannis G. Chalepas, scultore; ippodromo, Costantinopoli; Işikli; Istanbul; IV crociata; Jesi; Kalamata; Kalenderhane Camii, Istanbul; Kasım Yaman Parkı di Kuşadası; Kiev; Kourion; Kütahya; Maionia-Gökçeören; Manuele Paleologo; Markov, Skopje; Maurizio, imperatore; Metropolitana, Mistrà; Moni Petraki, Atene; Morfonou; motivo a rombo; Musei statali, Berlino; Museo Archeologico Nazionale, Sofia; Museo Archeologico, Istanbul; Museo Archeologico, Nicomedia; Museo archeologico, Varna; Museo di Cluny, Parigi; Museo Sacro della Biblioteca Apostolica, Città del Vaticano; Museo Teatrale della Scala, Milano; Museo, Bolvadin; Museo, Heraclion; Museo, Mileto; Museo, Uşak; Neilos Melisseno; Nerezi; Nessebar; Nicea, Museo Archeologico; Niceforo II Foca; Niceta Coniate; Costantinopoli; nodo di Eracle; nodo di Salomone; obelisco di Teodosio, Costantinopoli; opus sectile; Osios Meletios; Paleologi; Pammakaristos, Costantinopoli; Panagia Arakiotissa, Lagoudera; Panagia Nerantziotissa, Maroussi; Panagia ton Chalkeon, Salonicco; Pantanassa, Mistra; Pantocratore, Costantinopoli; Payamalanı; Piccola Metropoli, Atene; pigna; Pınarcık; pluteo; Porfirio l'auriga, monumento; porto Bucoleone, Costantinopoli; Protaton, Monte Athos; San Giacomo Kokkinobaphus; San Giorgio, Kurbinovo; San Giorgio, Nessebar; San Giorgio, Staro Nagoričino; San Giovanni Teologo, Patmos; San Luca, Focide; San Marco, Venezia; San Nicola, Kasnitsi; San Nicola, Manastir; San Nicola, Myra; San Pantaleone, Salonicco; San Paolo, Monte Athos; San Pietro, Kalyvia; San Polieucto, Costantinopoli; San Salvatore di Chora, Costantinopoli; San Spiridione, Trémithonte; Santa Maria della Vittoria, Adria; Santa Maria, Rab; Santa Sofia, Kiev; Santa Sofia, Ocrida; Santa Teodora, Arta; Santi Anargiri, Kastoria; Santi Gioacchino e Anna, Studenica; Santi Giovanni e Paolo, Venezia; scrittura pseudo cufica; scultura bizantina; scultura copta; Selçikler; Serbia;

Smirne, Museo Archeologico; Stefano Borgia, cardinale; Stephan Uroš II Milutin, re di Serbia; Şuhut; Museo, tecnica di scultura; Teodoro Limniotes; Teodoro Metochite; Theotokos, Monte Drongos; Tommaso Preljubović; Turchia; Uğurluca; Uşak; valle del Lykos; Vatopedi, Monte Athos; Vefa Kilise Camii, Istanbul; Venezia; Vergine delle Blacherne; Vergine orante; Villa Armerina; Vourvoulitis; Yalvaç.

La quinta edizione della rubrica di segnalazioni *Minima medievalia* ha come soggetto portante la produzione plastica di area bizantina, maturata in un arco temporale assai vasto, che va dal V-VI fino al XIV secolo. Vengono prese in considerazione da parte di studiosi, esperti di questo ambito della produzione artistica orientale, sia opere concepite all'interno della capitale Costantinopoli, sia quelle appartenenti alla più colta periferia dell'impero (le grandi città e i villaggi dell'area turca, vari centri del settore balcanico, realtà feconde dell'ampio comprensorio greco, con le isole del Mediterraneo). Gli oggetti sottoposti a specifiche indagini appartengono a classi assai diversificate in quanto a destinazione primigenia. Meritano una citazione, in primo luogo, alcune importanti icone marmoree un tempo presenti a nobilitare le parti più sacre degli edifici religiosi, ma la capacità di lavorare con modelli di alto livello è pure sottolineata dai capitelli e dalle imposte con funzione rappresentativa, decorativa e strutturale di alcuni significativi monumenti greci e micro asiatici, dai frammenti di recinzioni presbiteriali finemente plasmati e da alcuni elementi litici che servirono per abbellire, con vari motivi, le finestre e le porte di accesso ad alcune chiese di area balcanica. Anche in merito alle tecniche è dato ampio riscontro della multiforme casistica delle prassi esecutive dell'Oriente, attraverso manufatti editi ed inediti presentati in questa sede sempre con letture precise e scrupolose: è possibile cogliere senza difficoltà la capacità degli scultori bizantini a plasmare su sottili tavole litiche con maestria le figure in lieve aggetto, creando pure piani diversificati, o di rendere volutamente possenti le volumetrie per rimarcare il carico iconografico, come pure è agevole percepire quanto la cultura dell'Oriente cristiano sia sempre stata sensibile e propensa ad accese policromie, rimarcate da inserti polimaterici, in vari materiali ([1]).

([1]) Sono grato alla collega, ma soprattutto amica, Alessandra Zamperini per il grande aiuto disinteressatamente offerto per la buona riuscita di questo numero della rubrica.

Sulle tracce di un nuovo schema compositivo per i capitelli imposta: la testimonianza del capitello della cosiddetta Colonna di Giuliano ad Ankara (Claudia Di Bello) ([2])

I capitelli hanno da sempre svolto un ruolo prioritario negli studi dedicati alla scultura architettonica protobizantina poiché, forse più di altre categorie di manufatti, offrono un'esplicita testimonianza delle metamorfosi subite dalla plastica di tradizione classica. Allo stesso modo, anche per lo studio assai più problematico della scultura del periodo che segue il regno di Giustiniano, i capitelli rivestono un ruolo di estrema importanza tanto da poter essere considerati una sorta di fossile guida nel tentativo di delineare un coerente percorso di rinnovamento formale e lessicale che in buona parte, al momento, ancora sfugge: si tratta dell'unica categoria di sculture che, in un panorama estremamente frammentario, qual è indubbiamente quello della scultura nei secoli di transizione (fine VI secolo-inizi IX), permette di tracciare un *excursus* grazie ad un buon numero di testimonianze.

Una delle più originali creazioni del VI secolo è certamente il capitello imposta: la sua forma essenziale, nella quale si annulla qualsiasi tipo di articolazione in zone, segnò un vero e proprio punto di partenza del processo di semplificazione che caratterizzò l'intero percorso del capitello protobizantino ([3]), e, come è stato ormai da tempo estesamente messo in evidenza ([4]), fu la tipologia che più di altre riscontrò maggiore diffusione nei secoli successivi fin quasi a sostituire del tutto quelle di tradizione classica. All'interno di questo più circoscritto ambito, la scena è dominata senza dubbio dai capitelli imposta del tipo cosiddetto a pannelli. I capitelli a pannelli devono la loro definizione alla presenza di un'intelaiatura del decoro articolata in incorniciature che ne sottolineano la tettonica e ne suddividono la superficie in quattro specchiature trapezoidali, ossia in quattro pannelli ([5]).

([2]) Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo.

([3]) L'esordio sulla scena costantinopolitana del tipo a imposta è rappresentato dalle straordinarie sculture della chiesa di S. Polieucto di cui fu committente la nobile Giuliana Anicia tra gli anni 517/18 e 521/22, con *terminus ante quem* al 527, anno di morte della principessa (Harrison 1989; Bardill 2004; Id., 2006). Per la fantasia e l'estrosità dell'apparato decorativo tali capitelli restano senza dubbio un caso unico, ma la struttura portante in sé divenne un elemento determinante per le creazioni future. Più in generale, sulla scultura della chiesa si vedano anche Strube 1984; Barsanti 1993, p. 204; Sodini, Barsanti & Guglia Guidobaldi 1998, pp. 316-318 e i numerosi contributi di Eugenio Russo, tra cui Russo 2004; Russo 2005; Russo 2007a; Russo 2008, pp. 72-78.

([4]) Dennert 1997.

([5]) Kramer 1988, pp. 182-184; Barsanti 1993, p. 205; Sodini, Barsanti & Guiglia Guidobaldi 1998, in part. pp. 332-333; Barsanti 2006.

Questa sorta di egemonia della tipologia a pannelli lascia spazio a poche eccezioni, e tra di esse ritengo assai significativa quella rappresentata dal ben noto capitello imposta della cosiddetta Colonna di Giuliano (Belkis Minaresi) ad Ankara, una scultura che, infatti, concentra in sé con originalità sia alcune peculiarità del capitello a pannelli, sia diverse caratteristiche del più classico capitello corinzio ([6]) (Fig. 1). È proprio su questo aspetto poco canonico del capitello e sulle sue possibili irradiazioni, come modello, nell'entroterra anatolico, che propongo di concentrare ora l'attenzione.

La Colonna di Giuliano, situata oggi al centro della piazza che si apre tra Telgraf Sokak e Hükümet Caddesi, ma che fino al 1934 si ergeva in un'area adiacente all'antica agorà ([7]), è un monumento da sempre concordemente riconosciuto come una colonna onoraria, mentre la sua datazione è ancora oggetto di controverse interpretazioni ([8]). Essa è stata fin dal Settecento attribuita per tradizione a Giuliano l'Apostata (361-363) poiché associata a un'iscrizione allora in opera nell'antico circuito murario della città nella quale si celebrava quell'imperatore e la sua vittoria sui barbari, con riferimento, evidentemente, alla campagna contro i Persiani ([9]). Sebbene non supportata da alcun riscontro scientifico, quest'identificazione viene tuttora riproposta almeno nel nome con il quale il monumento è comunemente conosciuto.

Neanche le indagini più ravvicinate hanno potuto stabilire se il capitello sia stato eseguito contestualmente alla Colonna, o se si tratti del risultato di un aggiornamento del monumento onorario ([10]).

Kautzsch è stato il primo ad affrontare l'analisi del capitello dal punto di vista stilistico e si è espresso a favore di una datazione alla seconda metà

([6]) Kautzsch 1936, n. 683, p. 202, tav. 41; Foss 1977, p. 65; Kadioğlu 2011, in part. pp. 232-235; Taddei 2014, pp. 540-541, fig. 6; Peschlow 2015, pp. 131-138, figg. 236-248; Peschlow 2017, p. 353; Taddei 2018, part. pp. 1046-1047, fig. 2.

([7]) Originariamente situato tra la sede dell'İş Bank e il Ministero dell'Economia, il monumento fu smantellato a causa di alcuni cedimenti e riassemblato nella posizione odierna nel 1934. Sui dettagli del monumento si veda Kadioğlu 2011, corredato inoltre da interessanti foto d'epoca che costituiscono, purtroppo, l'unica documentazione di quei lavori. Sulla particolarità del fusto, caratterizzato da una superficie scanalata, cfr. anche Peschlow 2015, pp. 133-137, figg. 259-261; Taddei 2018, part. pp. 1044-1046, fig. 5.

([8]) Mamboury 1933, p. 189; Foss 1977, p. 65; Kadioğlu 2011; Serin 2011; Taddei 2014, pp. 540-541; Peschlow 2015, pp. 131-138, figg. 236-248; Id. 2017, pp. 352-353; Taddei 2018.

([9]) Il primo a collegare la colonna all'iscrizione e al nome di Giuliano fu Pococke 1745, p. 89. Per l'iscrizione cfr. Foss 1977, p. 41; Kadioğlu 2011, pp. 225-226, al quale si rimanda anche per l'antica storia critica del monumento. Per essa cfr. anche Taddei 2018, pp. 1040-1043, 1050-1052.

([10]) Kadioğlu 2011, p. 235, il quale riesce comunque a distinguere per fusto e capitello il lavoro di due mani diverse.

Fig. 1 - Ankara, Telgraf Sokak/Hükümet Caddesi, capitello imposta della cosiddetta Colonna di Giuliano (foto Alessandra Guiglia, 2008).

del VI secolo che sembra essere stata poi accolta anche da Clive Foss ([11]). In tempi più recenti, specie in quest'ultimo decennio, l'interesse verso la Colonna di Giuliano e del suo capitello sembra essersi riacceso con particolare vivacità. Kadıoğlu, pur avendo avuto la possibilità di analizzarlo in modo ravvicinato fino alla sommità, si è pronunciato soltanto sul monumento nella sua totalità e sull'occasione della sua costruzione, che tra l'altro anticiperebbe addirittura alla seconda metà del III secolo o alla prima metà del IV, senza contestare la cronologia proposta da Kautzsch per il capitello ([12]). Al contrario, Peschlow non ha preso posizione sull'attribuzione del monumento ma ha ritenuto di avere gli elementi sufficienti per proporre una cronologia del capitello al secondo quarto del VI secolo ([13]). Alessandro Taddei, invece, accoglie la datazione del capitello proposta da Kautzsch alla fine del VI secolo per consolidare la sua ipotesi che lega il

([11]) Kautzsch 1936, n. 683, p. 202, tav. 41; Foss 1977, p. 65. Entrambi preferiscono lasciare in sospeso un giudizio sul monumento onorario.

([12]) Kadıoğlu 2011, in part. sulla datazione pp. 235-238.

([13]) Peschlow 2015, pp. 137-138; Peschlow 2017, p. 353.

monumento onorario al nome dell'imperatore Maurizio (582-602) e, più precisamente, a quel clima di distensione con i Persiani che seguì l'accordo preso con Cosroe II nel 591 ([14]).

Il capitello è oggi sormontato da un'arbitraria imposta in cemento di forma parallelepipeda, pertinente ad un intervento di restauro del 2001, purtroppo assai meno elegante di quella originaria che, da quel che emerge dalle immagini più antiche, era definita da due modanature di diverso spessore divise da una profonda gola e versava in stato assai frammentario già nel Settecento ([15]) (Fig. 1). Complessivamente, capitello e imposta misurano 1,41 m di altezza.

Come si evince dalle incongruenze del tessuto decorativo, il corpo del capitello è insolitamente composto di quattro blocchi di marmo, verosimilmente assemblati prima dell'ultimazione del suo decoro ([16]). Il capitello, durante lo smantellamento e il rimontaggio del 1934, fu evidentemente danneggiato, come dimostrano l'estesa lacuna su uno dei lati, quasi completamente mancante, e, sul lato opposto, le profonde scalfitture risarcite con lo stesso cemento utilizzato per l'imposta. Le ultime scanalature del fusto sembrano imitare il collarino del capitello, che alla sommità, invece, è caratterizzato dalla presenza di un abaco di grandi dimensioni e definito da un'articolata sequenza di modanature e gole di spessore diverso. Il corpo del capitello è decorato da un'elegante foglia d'acanto in corrispondenza di ogni angolo dell'abaco che, di fatto, suddivide in quattro facce la superficie, e da quattro medaglioni rilevati di 48 cm di diametro disposti tra le foglie. Alla sommità e alla base dei medaglioni, lungo l'asse verticale, si dispongono simmetricamente due sinuosi steli terminanti con foglie cuoriformi, le quali, nel caso dello stelo inferiore, si orientano verso l'alto, mentre nel caso di quello sommitale si congiungono con le estremità delle foglie angolari.

Le tracce dei perni metallici sui medaglioni suggerirebbero l'originaria presenza, su tutti i lati del capitello, di una croce o di un monogramma applicabile alla superficie ([17]).

Tutte le figure della composizione sono scolpite con un voluminoso altorilievo, che se da una parte valorizza la morbidezza delle linee curve degli ornati minori, dall'altra enfatizza la rigidità delle foglie angolari, evidente soprattutto nel modo con cui le estremità falciformi dei lobi toccano il clipeo centrale.

([14]) Taddei 2018, pp. 1046-1052.

([15]) Pitton de Tournefort 1717, fig. a p. 333; Texier 1839, pl. 70. Ma si vedano anche le antiche cartoline e altre suggestive immagini pubblicate da Kadioğlu 2011.

([16]) Peschlow 2015, p. 133, fig. 248.

([17]) Kadioğlu 2011, pp. 232-233.

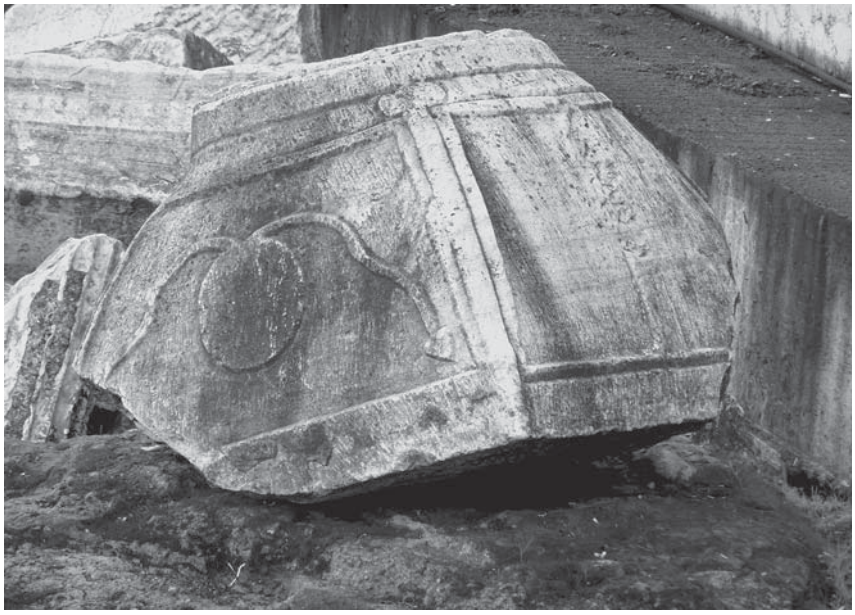

Fig. 2 - Istanbul, area del Forum Tauri (Ordu Caddesi), capitello imposta (foto Alessandra Guiglia, 2019).

Lo stelo che si apre sotto il medaglione sembra a tutti gli effetti una reinterpretazione dei lemnischi. Questi elementi dal sapore classicheggiante accostati alla figura di un serto o di un clipeo o, come nel nostro caso, di un medaglione, acquisiscono un significato intrinseco legato al tema del trionfo che si addice pienamente al carattere celebrativo di un monumento onorario.

Lo schema con disco e lemnischi, benché assai diffuso in tutti i territori dell'impero nel periodo protobizantino soprattutto su altre categorie di sculture, per lo più lastre e plutei ([18]), è piuttosto insolito nel repertorio decorativo dei capitelli. Possiamo tuttavia individuarlo nel decoro di alcuni esemplari attribuibili con buona probabilità al periodo postgiustinianeo. Mi riferisco, ad esempio, al decoro di un capitello erratico nell'area del Forum Tauri a Costantinopoli ([19]) (Fig. 2), e in quello di un capitello non

([18]) Guidobaldi, Barsanti & Guiglia Guidobaldi 1992, pp. 138-156; Barsanti, Flaminio & Guiglia 2015, n. 87, pp. 237-239.

([19]) Lo schema, presente su due pannelli tra loro opposti, è formulato con incertezza, come testimonia la traiettoria forzata dei lemnischi che si concludono, con estremità cuoriformi, negli angoli superiori della specchiatura. Il capitello, non finito, è brevemente menzionato in Sodini, Barsanti, Guiglia Guidobaldi 1998, p. 332, nota 161. È possibile

Fig. 3 - Gümüşkonak (Germia), capitello imposta, particolare del monogramma di Teodora (da Peschlow 2015).

finito del Museo Archeologico di Nicomedia ([20]), ma in una declinazione decisamente più canonica; meno usuale è invece l'interpretazione del motivo proposto su un capitello del Museo di Mileto, ove le fogliette d'edera sono sostituite da foglie d'acanto ([21]).

La variante dello schema con clipeo, lemnischi a foglie cuoriformi affiancati da grandi foglie d'acanto stilizzate, sembra essere, dunque, una prerogativa dell'esemplare di Ankara.

Questa peculiarità può essere meglio compresa e valutata se ci avvaliamo dell'interessante confronto, proposto già da Peschlow, con il capitello a imposta siglato dai monogrammi di Giustiniano e Teodora rinvenuto nella poco lontana Germia (odierna Gümüşkonak) (Fig. 3), con il quale lo

---

oggi indicare con precisione le monumentali dimensioni (h 90 ca., Ø base 71, Ø clipeo 26 cm; misure interne dei pannelli trapezoidali: base minore 65, base maggiore 100, lato obliquo 60 cm) che indurrebbero a ipotizzarne un utilizzo su una colonna onoraria, stessa funzione alla quale, d'altro canto, sembra essere stato destinato il capitello di simili proporzioni in marmo di Dokimio con i monogrammi dell'imperatore Foca (602-610) ritrovato a Şuhut, l'antica Synnada, in Frigia, e oggi conservato nel Museo di Afyonkarahisar, per il quale si veda Asutay 2002. In questo caso andrebbe allora meglio chiarita la presenza di una barra verticale liscia al centro degli altri due pannelli, che invece lascerebbe spazio a un'ipotetica aderenza del capitello ai bordi di un telaio, dunque al suo impiego in corrispondenza di un passaggio o di una finestra.

([20]) Dennert 1997, n. 99, pp. 47, 190, tav. 17. Lo schema, poco adatto alla forma trapezoidale del pannello, occupa infatti solo la metà inferiore della specchiature, e anche qui i lemnischi, che terminano con foglie cuoriformi, sono orientati con rigidità verso l'alto.

([21]) Niewöhner 2013a, n. 1, pp. 190-191, fig. 31.

Fig. 4 - Bolvadin, Museo Civico, capitello imposta del tipo a pannelli (da Dennert 1997).

Fig. 5 - Kuşadası, Kasım Yaman Parkı, capitello imposta (foto Claudia Di Bello, 2015).

studioso ha tentato di corroborare la sua ipotesi di datazione del capitello di Ankara al secondo quarto del VI secolo ([22]). Tuttavia questa testimonianza, benché offra un possibile modello per la presenza delle foglie angolari e del clipeo con monogramma, manca del motivo che appare più insolito, ma allo stesso tempo innovativo, nel decoro dei capitelli, ossia quello a lemnischi.

I confronti più efficaci per lo schema che stiamo tentando di mettere a fuoco mi sembrano offerti ancora una volta da esemplari provenienti dall'entroterra anatolico, questa volta dalla Frigia, vale a dire dai capitelli conservati rispettivamente nel Museo di Bolvadin ([23]) (Fig. 4) e a Dişli ([24]). I due capitelli, del tipo a pannelli, condividono il medesimo schema decorativo, sebbene in declinazioni stilistiche assai diverse e, verosimilmente, distanziate cronologicamente all'interno di un generico periodo mediobizantio, e sono a mio parere testimoni di una fase intermedia del processo di consolidamento dello schema compositivo, nonostante i loro artefici non dimostrino di aver compreso appieno il senso dell'elemento più innovativo, ovverosia quello dei lemnischi che difatti sono ridotti a semplici forme gigliate.

Una traccia dell'affermazione dello schema e della sua relativa diffusione, anche prolungata nel tempo, può essere fornita, infine, da un capitello mediobizantio conservato nel Kasım Yaman Parkı di Kuşadası, sulla costa della Ionia, nel quale tutti gli elementi sono puntualmente riproposti e

---

([22]) Peschlow 2015, pp. 134-137; Peschlow 2017, p. 353. Per il capitello di Germia (h 49, l 91, Ø base 60 cm) cfr. Crowfoot 1897-1898, p. 90, fig. 6; Strzygowski 1903, p. 115; Belke 1984, pp. 6-7, fig. 2, tav. 2; Mango 1984, pp. 51-52, fig. 9; Niewöhner & Rheidt 2010, pp. 137-138, 143, fig. 2; Peschlow 2015, p. 135, fig. 254; Niewöhner 2017, p. 343.

([23]) Dennert 1997, n. 102, pp. 48, 191, tav. 18 (h 49, l 61 cm ca).

([24]) TIB 7, p. 235, fig. 119; Dennert 1997, n. 101, pp. 48, 191, tav. 18.

compresi pienamente ([25]): su una delle facce campeggia, tra due grandi foglie d'acanto, un clipeo di notevoli dimensioni contenente un chrismon, dal quale, con valenza evidentemente celebrativa, si dipartono i lemnischi con foglie d'edera alle estremità (Fig. 5).

L'ibrida soluzione compositiva elaborata per il monumentale capitello di Ankara, nella quale vengono combinate una componente legata alla tradizione classica, rappresentata dalle grandi foglie d'acanto angolari, e un elemento nuovo per il lessico decorativo di questa categoria di sculture, quale è il disco con lemnischi, è dunque attestata, almeno nelle fasi iniziali, in una zona abbastanza estesa dell'entroterra anatolico e la sua parabola, ancora tutta da delineare, non sembra affatto esaurirsi con i secoli di transizione.

Ancora sull'icona marmorea protobizantina di Adria (Rovigo) (Fabio Coden) ([26])

La piccola tavola marmorea (Fig. 1) conservata all'interno della cattedrale di Rovigo è stata oggetto di qualche attenzione da parte della critica già a partire dai primi decenni dell'Ottocento, in prima istanza dalla più edotta erudizione locale – che, seppure segnata talvolta da alcune fantasiose interpretazione, mostra senza dubbio ottimi livelli di analisi – ([27]), per giungere in tempi più recenti con puntali e rigorose valutazioni scientifiche di alcuni dei maggiori studiosi di arte e archeologia bizantina ([28]). Via via che

---

([25]) Dennert 1997, n. 184, pp. 69, 87, 200, tav. 33; Russo 2007b, pp. 56-58, tav. XX, figg. 38-39.

([26]) Università di Verona, Dipartimento di Culture e Civiltà. Desidero ringraziare mons. Antonio Donà, parroco della cattedrale di Adria, per avere subito accolto ogni richiesta di indagine ravvicinata, Michela Marangoni, dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, per l'insostituibile e sempre competente aiuto fornito nella ricerca d'archivio, nonché coloro che hanno contribuito con il proprio appoggio alla migliore riuscita di questa ricerca, Alfredo Buonopane, Elisabetta Scirocco, Maria Pia Romagnoli Martinello, Edoardo Zambon, e soprattutto Alessandra Zamperini.

([27]) Fra gli studi pionieristici sull'icona è bene ricordare, ad esempio, la segnalazione manoscritta di Silvestri ms. Silv. 794/5, cc. 12-14; Bocchi 1831, pp. 45-66 (il primo completo lavoro di indagine sull'opera); De Landri 1851, pp. 16-21; Devit 1853, pp. 125-126.

([28]) Seppure i caratteri intrinseci della scultura dichiarino il suo innegabile valore nel novero della plastica protobizantina, a parte qualche corsiva citazione, il pezzo non gode di una radicata fortuna critica. Si segnalano al riguardo pochi studi a carattere monografico, come quelli di Bettini 1934, pp. 149-168 (il più approfondito lavoro sull'opera, costantemente preso ad esempio nelle successive valutazioni, che ha l'innegabile merito di aver sdoganato da una dimensione locale il manufatto); Nicoletti 1974, pp. 7-23; Novara 2003, pp. 155-164.

Fig. 1 - Adria, cattedrale, icona.

ci si è cimentati con approfondimenti sui caratteri storico e storico-artistici su questo pregevole manufatto – certamente di provenienza orientale, e ascrivibile, con buon margine di sicurezza, alla fase alta della cultura artistica bizantina –, hanno parimenti visto la luce teorie talvolta divergenti su aspetti che riguardano, ad esempio, la provenienza, la cultura della maestranza che ne concepì le forme, il tenore del messaggio contenuto nella articolata epigrafe, la cronologia, l'iconografia e via discorrendo.

Prima di iniziare la veloce disamina del pezzo che qui si propone è bene ricordare che l'icona ha forma quadrangolare, è di dimensioni piuttosto contenute e non è geometricamente regolare ([29]): alt. 53,5/54 x largh. 51,5/52,5 cm ([30]). Il supporto litico che la compone è marmo bianco a cristalli di grana media e medio-grande, che non mostra venature scure percepibili ad occhio nudo ([31]). I personaggi sono contraddistinti da una

([29]) Ad esempio, sopra la testa di Gabriele il listello si inarca sensibilmente, restringendosi, senza necessità, per lasciare spazio alla chioma dell'arcangelo.

([30]) Silvestri ms. Silv. 794/5, c. 13; Bocchi 1831a, p. 47 (altezza 1 piede e 7 once venete; larghezza 1 piede e 6 once); Bocchi 1861, p. 224 (1,07 x 1,06 piedi veneti; 55 x 52 cm); Bettini 1934, p. 150 (53 x 51 cm); Nicoletti 1974, p. 8, nota 10 (53 x 52 cm); Forlati Tamaro 1978, col. 171 (50 x 50 cm senza cornice; 53 x 52 cm con completa); Forlati Tamaro 1980, p. 87 (53 x 52 cm); Canova Dal Zio 1986, p. 82 (53 x 51 cm).

([31]) Genericamente di marmo, o marmo bianco, parlano Bocchi 1831a, p. 47; Nicoletti 1974, p. 8; Forlati Tamaro 1978, col. 171; Forlati Tamaro 1980, p. 87.

Fig. 2 - Schizzo dell'icona eseguito da Campagnella nel 1760 circa e contenuto nell'opera manoscritta *Delle iscrizioni publiche e private*, *sacre e profane*, *raccolte e delineate da me Marco Antonio canonico Campagnella*, *del Polesine di Rovigo*, *Adria*, *Lendinara*, *Badia ed alcune ville del territorio di Rovigo*, *Parte seconda* (Rovigo, Parte seconda, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, manoscritto Silvestriano 487, p. 69).

marcata plasticità, ottenuta scavando in profondità la lastra – di cui si ignora lo spessore, ma che non dovrebbe essere inferiore ai 10 cm circa – fino al piano di fondo della scena, ben levigato. Tutt'intorno corre una semplicissima cornice piatta ([32]), priva di decorazioni e non perfettamente regolare ([33]).

([32]) Forlati Tamaro 1980, p. 87.

([33]) De Landri 1851, p. 19, riporta il disegno dell'icona in cui un elegante tralcio contorna la scena; elemento che pare però essere il risultato di una nobilitazione dell'immagine compiuta dall'autore del disegno. Non è escluso, tuttavia, seppure con minor

Al centro della tavola la *Theotókos* orante è seduta sul tipico seggio privo di schienale, accomodata su un ampio cuscino rigonfio alle estremità; ha gli avambracci alzati, i palmi delle mani rivolti verso l'esterno e guarda fissa innanzi a sé. Fra le ginocchia, lievemente divaricate, c'è il Salvatore, che porta il braccio destro sul proprio grembo; la sua mano dritta forse esibiva l'atto benedicente (Fig. 2) ([34]), mentre quella sinistra potrebbe avere retto un oggetto, come un rotulo ([35]), analogamente alla tavoletta eburnea dello Staatliche Museen di Berlino ([36]). A sinistra si trova Michele, dall'altra parte vi è Gabriele, entrambi nella medesima posizione frontale ([37]), con la mano destra portata all'altezza del petto, e il palmo aperto verso l'esterno, e quella sinistra, lievemente più in basso, che stringe il globo sormontato dalla croce ([38]): dei due arcangeli si vede soltanto il piede, bene plasmato, rivolto verso l'estremità della lastra, accorgimento che rimarca l'intento dello scultore di posizionare i due esseri alati in un livello arretrato rispetto a quello della Vergine, creando così una composizione su piani sovrapposti, seppure

---

plausibilità, che nella sistemazione precedente a quella attuale fosse prevista proprio una modanatura decorata, poi eliminata. Al riguardo è bene segnalare anche un disegno recentemente pubblicato in cui si vede la tavoletta malamente contornata e priva di ogni ulteriore elemento di abbellimento: Pastega 2010, p. 162; si tratta di uno schizzo presente negli annali manoscritti di F.G. Bocchi, conservati presso l'Archivio Comunale di Adria, utilizzato come modello per ottenere da vari eruditi pareri sul testo greco. Di cornice come bordo rialzato parla Nicoletti 1974, pp. 8-9, anche se pare più opportuno sostenere che le figure, e quindi il margine che delimita la scena, furono risparmiati dallo scavo del supporto litico.

([34]) Vd. il pregevole disegno di Campagnella ms. Silv. 487, c. 69, già segnalato, seppure non pubblicato (Nicoletti 1974, p. 7), della metà del Settecento, in cui la figura di Cristo viene riportata (interpretata?) con entrambe le braccia complete. Vd., inoltre, Bocchi 1861, p. 225: «Quella apre e leva le braccia in atto di prece, questo ha la destra in atto di benedire, alti ed uniti tenendo indice e medio». Forse a quella data era ancora visibile qualche cosa del gesto del Salvatore.

([35]) Nicoletti 1974, p. 10. Al riguardo, tuttavia, è assai difficile argomentare a causa della manomissione di questa parte della figura, come si vedrà oltre.

([36]) Shepherd 1969, p. 94, che menziona pure l'icona di Adria in un ristretto gruppo di opere in cui gli arcangeli sono identificati dall'iscrizione.

([37]) Bocchi 1831a, p. 55.

([38]) La specie di staffa che Bettini 1934, p. 162, individua nella mano sinistra di Gabriele è in realtà il risvolto del tessuto che compie una doppia piega, risolta con un certo schematismo. Di questo tipico modo di concepire la ricaduta del manto se ne trova testimonianza, con un linguaggio assai maturo, ad esempio, nel sarcofago di Sarigüzel (Kiilerich 2002, part. pp. 139-141). Peraltro, già Bocchi 1831a, p. 58, aveva supposto che questo potesse essere un lembo del tessuto, lasciando però ad altri esperti di scrittura il compito di interpretare quello che egli definisce nel contempo un "geroglifico". Per Forlati Tamaro 1978, col. 172 e Forlati Tamaro 1980, p. 87, sarebbe addirittura una spada.

molto ravvicinati ([39]). Ogni personaggio è identificato con un'epigrafe in caratteri greci, assai dilatati.

La lastra, come è stato più volte ricordato, si trovava affissa sopra alla porta che conduceva all'orto del convento di Santa Maria della Vittoria – allora occupato da una comunità di monache agostiniane –, nelle immediate adiacenze della chiesa di Santa Maria della Tomba, dove rimase fino all'8 luglio 1798 ([40]). Il cardinale Stefano Borgia, in visita alla cittadina ([41]), riconosciuto il valore straordinario di questa testimonianza dei secoli alti, suggerì di ricoverare in un luogo più idoneo la scultura, che per tale motivo venne staccata dal setto per essere sistemata all'interno della chiesa annessa al monastero, dove rimase fino al 1810, anno in cui il cenobio fu soppresso ([42]). In tale occasione l'icona venne nuovamente rimossa e trasportata nell'antica cattedrale e, in un secondo momento, non appena i lavori furono conclusi, nella nuova basilica dedicata ai Santi Pietro e Paolo, dove ancora oggi si trova, ammorsata ad una cospicua altezza da terra, ad uno dei pilastri prossimi al presbiterio ([43]).

In molte occasioni è stato sottolineato come la lunga permanenza all'esterno abbia causato la consunzione della superficie, ragione per cui non sarebbe

---

([39]) I dati iconografici sono costantemente riportati nella letteratura precedente, a cui si rimanda per eventuali approfondimenti. Cfr. Bocchi 1831a, p. 48 ss.; De Landri 1851, p. 16; Devit 1853, pp. 125-126; Cappelletti 1854, p. 12; Bocchi 1861, pp. 224-225; Bettini 1934, pp. 150, 158-162; Nicoletti 1974, pp. 9-10, 12 ss.; Forlati Tamaro 1978, coll. 171-172; Forlati Tamaro 1980, p. 87; Nicoletti 2001a, pp. 56-57; Novara 2003, p. 155.

([40]) Silvestri ms. Silv. 794/5, c. 13; Bocchi 1831a, p. 47; De Landri 1851, p. 16; Devit 1853, p. 125; Bocchi 1861, p. 224; Nicoletti 1974, p. 7; Nicoletti 2001a, p. 56. La ricostruzione dettagliata dei vari luoghi in cui fu ricoverata l'icona è bene esposta in Pastega 2013, pp. 61-62.

([41]) Su tale evento vd. le cronache pubblicate da Pastega 2010, pp. 113-114, in cui però non si fa riferimento all'icona. Vd. anche De Landri 1851, p. 16.

([42]) Motta Broggi 1989, pp. 251, 252 fig. 182, ricorda erroneamente che il rilievo rimase nella chiesa di Santa Maria della tomba fino al 1478; mentre per Canova Dal Zio 1986, p. 82, sarebbe in quel luogo proprio dal Quattrocento, nonostante, in realtà non vi siano dati a comprovare questa supposizione.

([43]) Bocchi 1859, p. 24, n. 7 e Bocchi 1861, p. 224, ricorda solo il trasferimento diretto dal monastero al duomo. Vd., inoltre, Ricci 1915, p. 12 (Adria); Nicoletti 1974, p. 8; Forlati Tamaro 1978, col. 171; Nicoletti 2001a, p. 56; Novara 2003, p. 155; Pastega 2013, p. 62. Il nuovo edificio, disposto lungo l'asse nord-sud, fu eretto intercettando la vecchia cattedrale, in gran parte risparmiata in questa operazione di monumentalizzazione della sede episcopale. Per tale motivo il rilievo si trova nel terzo pilastro dell'infilata ovest (entrando in chiesa, a sinistra), ancorato sulla facciata sud (ovvero quella rivolta all'entrata principale del tempio). In quest'operazione di salvataggio all'antica memoria fu donata, in tempi recenti, una veste di riguardo, ritagliando intorno un'ampia specchiatura, con epigrafe che ricorda il giubileo del 1966; come specifica Nicoletti 1974, p. 7, nota 1, la provenienza da Efeso del rilievo è destituita di ogni fondamento.

più possibile cogliere compiutamente il rilievo delle figure centrali e leggere agevolmente la parte dell'epigrafe sulla pedana e sul seggio di Maria ([44]). A ben osservare le figure, tuttavia, non può passare inosservato che le porzioni maggiormente consunte si individuino nella metà inferiore della lastra, dove si focalizzano il Bambino, il grembo della Vergine e le gambe degli arcangeli. Questa situazione, nondimeno, male si attaglia al costante e prolungato stillicidio dell'acqua che, giungendo dall'alto, più facilmente avrebbe dovuto lasciare il segno sulle parti più prominenti dei corpi (come le teste, causando la scomparsa, o almeno l'appiattimento, delle folte chiome, invece ancora nitidamente descritte, le mani, le spalle degli arcangeli e della Vergine), giacché non sono documentate piccole tettoie a protezione della tavola. Come è stato più volte suggerito ([45]), è credibile che la piccola testa del Salvatore abbia subito una parziale, forse consistente, rilavorazione, attraverso la ridefinizione dei tratti principali dell'impianto fisionomico ([46]), che erano scomparsi a causa della consunzione; a ben vedere, inoltre, pare di identificare anche nell'arto sinistro di Gesù dei piccoli interventi, volti a tentare di dare senso alla forma dell'avambraccio. Non è peraltro da sottovalutare che le epigrafi più abrase siano proprio quelle ai piedi del seggio, mentre in tutti gli altri casi, anche nell'angolo inferiore destro, a fianco dell'arcangelo Gabriele, il solco che compone le lettere si mantenga nitido e individui con chiarezza ogni lettera.

Questa situazione, come ha intuito Antonella Nicoletti ([47]), è di certo spiegabile principalmente con la prolungata e continuativa azione del contatto delle mani dei fedeli – a seguito di atti di devozione religiosa –, cui questa sacra immagine deve essere stata sottoposta, all'interno dell'ignoto edificio religioso bizantino, assai probabilmente un santuario, in cui era conservata ([48]). A ben guardare, inoltre, questa tavoletta non deve essere stata fin dall'origine di facile raggiungimento per il fedele, ovvero fu pensata per essere esposta ad una certa altezza da terra, sia perché, come detto, risulta

([44]) Nicoletti 1974, p. 11.

([45]) Nicoletti 1974, p. 10; Novara 2003, p. 156.

([46]) È assai improbabile che gli occhi fossero marcati dalla pupilla scavata e successivamente riempita di materiale cromaticamente contrastante, come è documentabile negli altri personaggi della scena. Rilevano la mancanza del foro anche Forlati Tamaro 1978, col. 172, che pure, tuttavia, non vede quello, esistente, sinistro di Gabriele, e Canova Dal Zio 1986, p. 82.

([47]) Nicoletti 1974, p. 10, nota 11.

([48]) Sull'atto di devozione associato al bacio e al tocco dell'icona, ampiamente documentato in Oriente, vd., ad esempio, Gougaud 1937, pp. 1203-1204; Belting 1994, *passim*, part. pp. 195-207; Davis 2006, *passim*; Betancourt 2016, pp. 660, 670-674; Brajović, Erdeljan 2015, pp. 58, 62, ma soprattutto Pentcheva 2006, *passim*.

consumata solo nelle parti più prominenti della metà inferiore, sia perché la differente inclinazione della cornice in alto – dal bordo dolcemente digradante, a differenza degli altri tre quasi perpendicolari al fondo ([49]) – bene si presta a ricevere un'iscrizione che deve essere vista di sottinsù per permettere il corretto riconoscimento dei personaggi rappresentati. Solo in questo modo, in conclusione, possono essere spiegate le abrasioni del Bambino, del grembo e delle gambe della Vergine e in subordine dell'abito dei due arcangeli.

La preziosità – e di conseguenza l'intrinseco valore sacrale – che questa icona ebbe fin dall'origine, e per molti secoli a seguire, è ribadita anche dalla scelta tecnica di utilizzare dei castoni in materiali differenti e più preziosi rispetto al già pregiato marmo bianco del supporto ([50]). I tre raggi che compongono l'aureola di Gesù erano costituiti da tasselli quadrangolari, mentre analoghi elementi di sezione circolare erano innestati al centro delle croci dei globi in mano agli arcangeli; data la profondità e soprattutto la grandezza di questi alveoli non è escluso che vi fossero inserite delle pietre colorate, asportate o perse nelle alterne vicende conservative dell'opera: questi tasselli evocano, ad esempio, le colonne, forse del ciborio, ritrovate negli scavi di San Polieuktos a Costantinopoli, ma in modo ancora più puntuale la più tarda Vergine col Bambino in marmo dell'Arkeoloji Müzeleri di Istanbul ([51]). I diademi sul capo degli arcangeli – formati da dischi in successione con castone circolare al centro – e le pupille di tre dei quattro personaggi sono precisati da fori di trapano di dimensione minore, ugualmente profondi, che meglio si prestano ad inserti in pasta vitrea, che ancora sopravvivono negli occhi di Michele (Fig. 3) ([52]). L'analisi ravvicinata di questi due elementi ha permesso di verificare che si tratta di piccole tessere di vetro, con molte impurità, di colore verde-turchese, di forma perfettamente circolare nell'occhio sinistro e alquanto irregolare, nell'altro, fissate al fondo dell'alveolo per mezzo di

---

([49]) Già Nicoletti 1974, p. 9, si accorge della differente forma delle cornici, senza però mettere in relazione tale 'anomalia' con l'originaria funzione dell'icona.

([50]) Questa particolarità è stata riconosciuta fin dai primi studi sull'opera, anche se non pare avere attenuato alcuni giudizi piuttosto severi, formulati soprattutto in tempi più recenti. Bocchi 1831a, pp. 56, 64; De Landri 1851, p. 16; Nicoletti 1974, p. 10 (che riporta anche il parere di Silvestri tratto dal manoscritto della Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, Silvestri ms. Silv. 794/5); Forlati Tamaro 1978, col. 172; Forlati Tamaro 1980, p. 87; Canova Dal Zio 1986, p. 82; Novara 2003, p. 156 (che pensa anche a rifiniture in oro, seguendo le intuizioni di Silvestri).

([51]) Paribeni 2001, pp. 565-566.

([52]) Queste sono documentate ancora nel Settecento da Silvestri ms. Silv. 794/5, c. 13 («perla di pasta dura verdiccia che sarà stata alquanto lucente») e in seguito da Novara 2003, p. 156.

Fig. 3 - Adria, cattedrale, icona, particolare, il volto dell'arcangelo Michele.

una sostanza cementizia bianca mescolata ad inerti finissimi (Figg. 4, 5, 6). Allo stesso modo, è credibile che pure i fori quadrangolari alle estremità del seggio avessero delle paste vitree, vista l'esiguità dell'incavo. Il particolare e pregevole artificio usato soprattutto nel diadema dei personaggi angelici ricorda da vicino le soluzioni polimateriche presenti nel famoso avorio Barberini, con il quale, anche da questo punto di vista, l'icona di Adria mostra qualche affinità, seppure risolta in tono minore.

La questione epigrafica è di certo quella che più di altre ha occupato i ricercatori, giacché, fin dai primi studi, è parsa la più problematica da risolvere ([53]). Non è il caso di ripercorrere in questa sede tutte le teorie formulate sulla lunga iscrizione che, oltre ad identificare i personaggi, potrebbe riferire l'invocazione della committenza. Com'è stato più volte sottolineato, il testo è contraddistinto da un'ortografia piuttosto corrotta, che ha messo in difficoltà fin da subito coloro che si sono cimentati nell'interpretazione dei contenuti ([54]); non è escluso che anche per questo motivo si sia cercata la

([53]) Già Bocchi alla fine del Settecento, il primo ad occuparsi con un certo rigore di quest'opera, aveva tentato di interpretare il contenuto anche delle parti più difficilmente leggibili del testo, come viene confermato da alcune lettere inviate nel 1790 a studiosi e rinvenute da Pastega 2013, p. 61.

([54]) Di scrittura piuttosto rozza parla Cavallo 1988, p. 482. Cfr., inoltre, Novara 2003, p. 159.

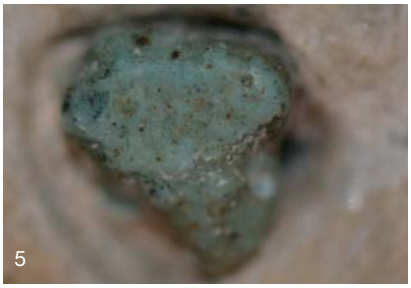

Fig. 4 - Adria, cattedrale, icona, particolare dell'occhio sinistro dell'arcangelo Michele.
Fig. 5 - Adria, cattedrale, icona, particolare dell'occhio destro dell'arcangelo Michele.
Fig. 6 - Adria, cattedrale, icona, particolare della sostanza cementizia superstite in uno dei fori.

provenienza dell'opera in terre periferiche, dove l'idioma greco si praticava con qualche incertezza.

Il solco che compone le lettere, di grandezza variabile, è abbastanza preciso e ha forma triangolare molto aperta (Fig. 7). La disposizione dei caratteri è piuttosto casuale – questi non si susseguono mai ben allineati –, sia perché si adattano ai profili delle figure, come sopra alle teste degli arcangeli, sia perché è evidente l'assenza del rigo in grado di regolare il campo scrittorio. All'interno dei solchi vi sono tracce di colore giallo, rilevate ancora nel Settecento ([55]): forse, lunghe permanenze all'esterno non avrebbero consentito la conservazione di pigmenti colorati, seppure in realtà il materiale oleoso di cui si compone questo impasto si mostri piuttosto tenace,

([55]) Silvestri ms. Silv. 794/5, c. 13; Nicoletti 1974, p. 11; Novara 2003, p. 156.

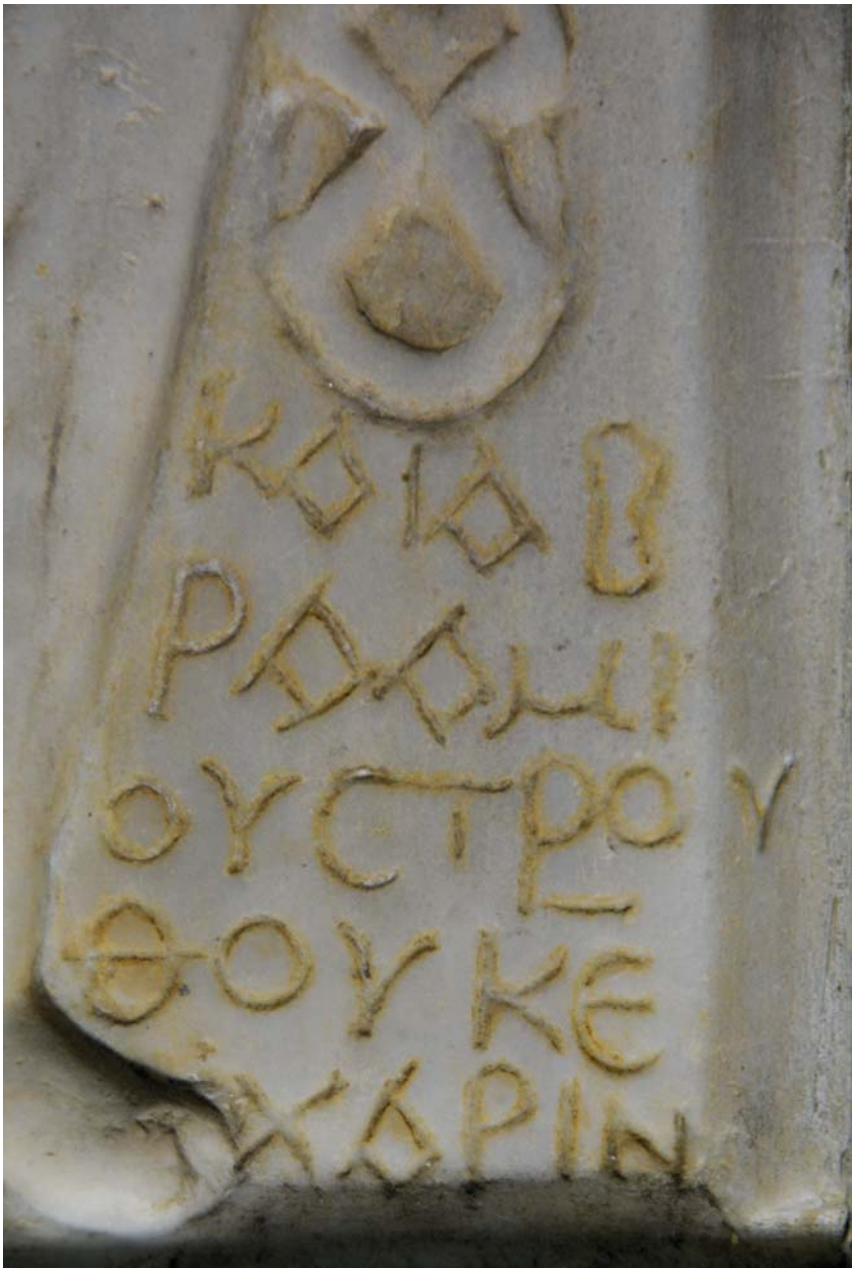

Fig. 7 - Adria, cattedrale, icona, particolare dell'epigrafe nell'angolo inferiore.

avendo penetrato in profondità il marmo anche all'esterno delle tracce; si notano pure sparuti resti di aspetto più consistente, resinoso, compatto, ocra scuro, sopravvissuti al dilavamento ([56]).

L'edizione del testo, come si è detto, è presente in varie sedi, ma l'unica di più puntuale matrice scientifica è quella recentemente fornita da André Guillou, il quale inserisce la testimonianza adriese fra quelle di importazione nella penisola italiana e risolve la lettura in modo assai differente rispetto a quanto proposto in precedenza ([57]). Nonostante ciò, sembra opportuno fornire l'esito della lettura compiuta direttamente sull'opera, con analisi ravvicinata e l'ausilio di luci radenti, evitando però di offrire tentativi di restituzione, poiché, soprattutto nella parte centrale del testo, l'abrasione del marmo – giunta fino a livello della parte più interna del solco – rende impossibile l'identificazione di quasi tutte le lettere.

Innanzitutto, non vi sono dubbi sulla corretta comprensione del settore superiore, dove si trovano i nomi di tre dei quattro personaggi rappresentati ([58]):

([59]) Ο ΑΓΙϢC ΜΙΧΑΗλ + Ο ΑΓΙϢC ΓΑΒΡΗΗΛ ([60]) | Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ([61]) |.

Le incognite maggiori si concentrano invece nel settore assai corrotto, per la profonda abrasione del supporto (plausibilmente mancano fra 1 e 2 mm di materiale), del primo e del secondo rigo sotto al seggio ([62]):

([63]) [---]ΒϢΙ[---]ϢΝΟΙ ([64]) | [---]ΙΒΙ[---λ]ΙΛ[*Υ*] ([65]) (Fig. 8)

([56]) Sopra a questo strato si notano poi tracce di colore bianco, evidentemente steso in un momento imprecisato, ma di recente, successivamente eliminato con azione meccanica dalla superficie.

([57]) Guillou 1996, pp. 7-8, n. 1. Su questa linea è anche Nicoletti 2001b, p. 731.

([58]) Campagnella ms. Silv. 487, c. 69; Guillou 1996, p. 7; Novara 2003, p. 155.

([59]) Bettini 1934, p. 150, emenda ω/O; come pure Nicoletti 1974, p. 11. Non è stata rinvenuta traccia della croce all'inizio del primo rigo di scrittura, ricordata da Guillou 1996, p. 7, assente anche nel più antico disegno della lastra di Campagnella ms. Silv. 487, c. 69.

([60]) Silvestri ms. Silv. 794/5, cc. 12, 13; Devit 1853, p. 126 (ΓΑΒΡΙΗΛ); Forlati Tamaro 1978, col. 173 (Γαβριήλ).

([61]) Bocchi 1861, p. 224 (riporta le epigrafi in base all'ordine di importanza dei personaggi: Maria, Michele, Gabriele); Nicoletti 1974, p. 11 (subordina l'ordine di trascrizione alla posizione nella tavola; così enuncia prima Michele, poi Maria e per ultimo Gabriele); Forlati Tamaro 1980, p. 87. Per la corretta trascrizione cfr. Guillou 1996, p. 7.

([62]) Devit 1853, p. 126; Forlati Tamaro 1978, col. 173; Forlati Tamaro 1980, p. 87.

([63]) È assai difficoltoso comprendere se in questa posizione fosse prevista una croce (proposta da Guillou 1996, p. 7), in quanto il primo rigo sotto il seggio delle Vergine è notevolmente consunto.

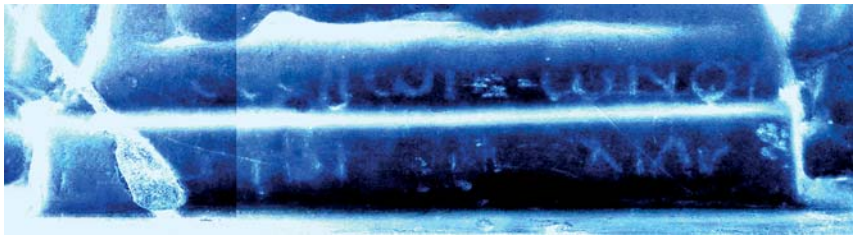

Fig. 8 - Adria, cattedrale, icona, particolare dell'epigrafe sotto al seggio della Vergine (elaborazione di A. Buonopane).

Nuovamente agevole da scorrere, ancorché non immediatamente chiara nei contenuti, è l'ultima parte del testo, tracciata fra la gamba di Gabriele e il manto che gli ricade dal braccio:

ΚΑΙ (66) ΑΒ- | ΡΑΑΜΙ- (67) | ΟΥ CΤΡΟΥ (68) | ΘΟΥ Κ(ΥΡΙ)Є (69) | ΧΑΡΙΝ (70).

Anche in merito alla cronologia dell'icona (non vi sono dubbi che epigrafe e rilievo siano contestuali) la critica è alquanto divisa, seppure l'arco cronologico di riferimento rimanga attestato in una parentesi abbastanza precisa, tutta interna al periodo protobizantino, in effetti facilmente desumibile dai caratteri interni dell'opera: V secolo (71); fra la seconda metà

(64) Silvestri ms. Silv. 794/5, cc. 12, 14 e Campagnella ms. Silv. 487, c. 69 (+++ ΒΩΙ ΩΙΝΟΙ); Devit 1853, p. 126 (...ΒΩΙ...ΩΝΑΙ...); Bettini 1934, p. 150 (ΒΩΙΩΝΟΙ); Nicoletti 1974, p. 11 (βωι...ωνοι); Guillou 1996, p. 7 (Θεοτόκε βωήθι).

(65) Silvestri ms. Silv. 794/5, c. 14 e Campagnella ms. Silv. 487, c. 69 (ΒΩΙΒΙ λΙΛV); Bocchi 1831a, p. 64 (sarebbe il nome dello scultore); Devit 1853, p. 126, ammette la difficoltà a leggere questa parte della scritta, che non include nella xilografia unita al testo (Æ...Β...ΙΒΙ...λΙΛΝ); Nicoletti 1974, p. 11 (βωιθι...λιλν); Guillou 1996, p. 7 ([.....] δούλω).

(66) Bocchi 1861, p. 224 (ΧΑΙ).

(67) Bocchi 1861, p. 224 (ΑΒ|ΡΑΑΜΙ)

(68) Alla fine del rigo, sul margine digradante della cornice, è tracciata ad una certa distanza dalla parola la Y (correttamente ricordata da Silvestri ms. Silv. 794/5, c. 13, Campagnella ms. Silv. 487, c. 69; Bocchi 1831a, p. 59 e da Devit 1853, p. 126; ma dimenticata da molti altri autori). Vd., inoltre, Bettini 1934, p. 150 (ΤΡΟΥΘΟV); Bocchi 1831a, p. 62 (ΚΑΙ ΑΒΡΑΑΜ ΥΙΟΣ C(O)TH(I)POY Θ(H)OY); Forlati Tamaro 1978, col. 173 e Forlati Tamaro 1980, p. 87 (Καὶ Ἀβραμιου Στροθοῦ κ(ὺρι)ε χάριν). Guillou 1996, p. 7 (che non rispetta la corretta fine del rigo: καί Ἀβ|ρααμί|ου Στρωθοῦ| Κ(ύρι)ε χάριν).

(69) Bocchi 1861, p. 224 (?ΟΥΚΕ)

(70) Bettini 1934, p. 151 (sarebbe un frammento di un versetto liturgico).

(71) Bocchi 1831a, pp. 47, 49, 52, 59; De Landri 1851, p. 16; Cappelletti 1854, p. 16; Bocchi 1861, p. 225.

del V e l'inizio del VI secolo ([72]); genericamente VI secolo ([73]); VI-VII secolo ([74]). Intimamente legato a questo tema è quello relativo all'origine del manufatto.

La teoria di una, oggettivamente improbabile, provenienza adriese è attestata soprattutto negli studi locali più risalenti nel tempo, quando l'impeto a ricercare il glorioso passato della cittadina, evidentemente condizionava non poco le valutazioni sui resti archeologici ivi conservati ([75]). Più recentemente, e soprattutto dopo l'indagine pionieristica di Bettini, ha prevalso la proposta dell'origine copta ([76]), che ha finito per influenzare fino ai nostri giorni quasi tutte le proposte critiche successive ([77]), seppure anche in questo caso manchino appigli dirimenti, e pienamente convincenti, sia da un punto di vista iconografico, sia soprattutto stilistico. Altrettanto problematico è stabilire se il rapporto preferenziale fra Ravenna e il mondo bizantino possa essere sufficiente a spiegare il transito della tavola dalle terre greche a quelle altoadriatiche non molto tempo dopo l'esecuzione, come è stato recentemente indicato ([78]). A una generica area eccentrica, all'esterno della capitale dell'Oriente cristiano (seppure, ancora una volta, forse l'Egitto copto), farebbe riferimento secondo Guglielmo Cavallo la grafia, aprendo di fatto la strada ad ipotesi alternative, mai percorse prima ([79]). A tale riguardo, è assai interessante l'individuazione di un'influenza costantinopolitana, effettivamente molto evidente, in merito ad alcuni caratteri stilistici – soprattutto la plasticità dei volti, la marcata volumetria dei corpi, il generale tratto ellenizzante –, in comune con la produzione eburnea della capitale ([80]), che, se giudicati pertinenti, rimetterebbero in

---

([72]) Novara 2003, p. 160; Trovabene 2004, p. 68, nota 21.

([73]) Ricci 1915, p. 12; Bettini 1934, pp. 162, 164; Nicoletti 1974, p. 22; Canova Dal Zio 1986, p. 82; Motta Broggi 1989, p. 251; Nicoletti 2001a, p. 56; Trevisan 2008, p. 270.

([74]) Forlati Tamaro 1978, col. 176; Forlati Tamaro 1980, pp. 78, 87 (fa riferimento al VI-VII secolo, nonostante nella didascalia qualche pagina prima sposti la datazione un secolo più avanti); Cavallo 1988, p. 482.

([75]) Bocchi 1831a, p. 48: sospetta la provenienza dall'interno di una chiesa di Adria, se non addirittura dalla cattedrale. Questa proposta ebbe qualche fortuna in sede locale, ma dopo gli studi di Bettini fu completamente abbandonata.

([76]) Bettini 1934, part. pp. 165-168.

([77]) Nicoletti 1974, p. 18 ss.; Forlati Tamaro 1978, coll. 173-174; Forlati Tamaro 1980, p. 87; Canova Dal Zio 1986, p. 82; Motta Broggi 1989, p. 251; Nicoletti 2001a, p. 56.

([78]) Novara 2003, pp. 163-164.

([79]) Cavallo 1988, p. 482.

([80]) Nicoletti 1974, pp. 20, 21-22, seppure la studiosa non si allontani dall'ipotesi di una produzione in area egiziana. A nessi con gli avori bizantini fanno riferimento pure Canova Dal Zio 1986, p. 82, e Novara 2003, p. 160.

gioco le aree più orientali del Mediterraneo come luogo di esecuzione della scultura adriese ([81]).

Non è dato sapere quando l'icona sia giunta nel monastero agostiniano, né per quanto tempo rimase esposta nel muro esterno dell'orto, anche se di certo in quel luogo non dovette resistere a lungo nonostante i consistenti danni alla superficie scolpita abbiano lasciato spesso intendere il contrario; il cenobio – fondato dopo il 1478, grazie ad una donazione da parte dei canonici e dell'arciprete a padre Damiano di Sassuolo dell'ordine dei Servi di Maria, delle due chiese di S. Maria Assunta detta della *tomba* e di San Giovanni Battista – ([82]) rappresenta senza dubbio solo una tappa intermedia nell'articolata vicenda di questo cimelio sacro ([83]). Resta da valutare la problematica notizia orale riportata da Silvestri secondo cui il manufatto «si dice dato alle monache da uno d'Adria» ([84]).

Seppure sia destinato a rimanere oscuro il tragitto che la sacra immagine seguì lungo le rotte del Mediterraneo – dal santuario bizantino d'origine, forse nelle regioni del Mediterraneo orientale, ad Adria –, è suggestivo, ancorché non dimostrabile, pensare ad un trasferimento in piena epoca moderna da Venezia ([85]), dove per molto tempo dopo la IV crociata si conservavano opere d'arte predate sia nella capitale d'Oriente, sia nei territori che a lungo furono soggetti alla Repubblica a seguito della spartizione dell'Impero bizantino ([86]).

Plaques de parapet à décor en champlevé de Gortyne (Crète) (Christina Tsigonaki) ([87])

Cet article présente un petit nombre de plaques de parapet de l'époque protobyzantine provenant de monuments de Gortyne – la capitale de la

([81]) Se si osserva ad esempio la tavoletta del British Museum con l'*Adorazione dei magi e la natività* (forse di ambito siriaco), non potranno non essere individuate analogie con la scultura adriese. Bergman 1990, p. 47.

([82]) Bocchi 1831b, pp. 71-72. Vd., inoltre, Bocchi 1831a, p. 65, nota 1: solo nel 1627 sono documentate per la prima volta due monache agostiniane. La fondazione del cenobio viene comunemente ascritta al 1527; vd., ad esempio, Novara 2003, p. 162.

([83]) Canova Dal Zio 1986, p. 81, sostiene genericamente che si tratti di opera di importazione.

([84]) Silvestri ms. Silv. 794/5, c. 14.

([85]) L'ipotesi è ventilata, ad esempio, da Nicoletti 2001a, p. 56, che considera l'icona un dono di qualche collezionista alle monache del convento.

([86]) La particolare predisposizione a recuperare, fra le altre, icone marmoree è bene documentata in area veneziana. Cfr. Davis 2006, *passim*.

([87]) Département d'Histoire et d'Archéologie, Université de Crète.

Crète – ou de sa région. La caractéristique particulière de ce groupe est l'application de la technique du champlevé sur les rebords, et pour un exemple dans le champ lui-même de la plaque. En Crète, aucune plaque avec une décoration similaire n'a été trouvée ailleurs ([88]). À travers l'analyse iconographique et stylistique des plaques, cette étude a pour objectif principal de retracer les origines des tailleurs de pierre qui les ont créées.

Le catalogue comprend treize spécimens, certains très fragmentaires. L'un de ces fragments appartient au parapet de la plate-forme d'un ambon. La majorité provient de trois bâtiments religieux bien connus de Gortyne :

1) de l'impressionnante basilique à cinq nefs se trouvant dans le village moderne de Mitropolis, identifiée à raison par A. Di Vita avec l'église métropolitaine de Gortyne ([89]) (n°s 2, 4, 5, 6, 12) ;
2) de la basilique dite « de Saint-Tite » au sud de l'Odéon, fouillée au début du XXe siècle ([90]) (n°s 9, 10 et probablement 3) ;
3) de la basilique au lieu-dit Mavropapas (n° 7a, b), monument également fouillé au début du XXe siècle ([91]).

J'ai identifié trois petits fragments de plaques appartenant à ce groupe lors de mes recherches dans la Collection Archéologique de Gortyne (n°s 8, 11, 13). Pour les trois, le monument dont ils proviennent est inconnu. Une plaque avait été photographiée par G. Gerola dans le village de Vourvoulitis (n° 1), qui se trouve à environ 5 km au nord-est de Gortyne. Cette dernière, ainsi que les plaques de la basilique de Mavropapas, sont uniquement connus à travers les photographies anciennement publiées. Nous avons choisi de les présenter au même titre que les autres en raison du précieux témoignage qu'elles apportent ([92]).

Le décor : analyse iconographique and stylistique

Les plaques examinées présentent une composition géométrique complexe, appliquée sur toute la surface du champ de la face principale. Il s'agit surtout de losanges emboîtés dont l'espace intérieur renferme des

---

([88]) J'avais étudié ce groupe dans le cadre de ma thèse de doctorat (Tsigonaki 2002). Depuis, les fouilles de la basilique de Mitropolis par l'École italienne d'archéologie d'Athènes ont mis au jour de nouveaux exemples de ce groupe.

([89]) Farioli Campanati 2009. Di Vita 2010, pp. 309-324. Baldini *et al.* 2012, pp. 262-265.

([90]) Orlandos 1926. Baldini Lippolis 2001. Des fouilles récentes ont été effectuées par Vassiliki Sythiakaki, dont les résultats n'ont pas encore été publiés.

([91]) De Sanctis & Savignoni 1907. Baldini 2002.

([92]) Il n'est pas exclu que certains des fragments du catalogue proviennent de la même plaque, même s'il n'est pas possible de le vérifier.

motifs cruciformes composés de quatre fleurons trilobés (nos 1, 2, 4, 5, 7). Une plaque présente sur la face principale une composition assez originale qui comprend des rectangles concentriques dont les côtés sont parallèles au rebord de la plaque (no 10). Également originale est la composition de cercles concentriques flanqués de triangles à base curviligne attestée sur un exemple (no 13).

Il est possible de distinguer quatre thèmes décoratifs sur les rebords des plaques :

i) des cerfs de profil droit représentés en alternance avec des palmettes (nos 1, 2, 3, Figg. 1a, b et 2).

Fig. 1 - Vourvoulitis : a) fragment de plaque (photo de l'archive de G. Gerola) ; b) fragment du rebord (no du cat. 1).

ii) des rinceaux ondulés de feuilles à digitations allongées, enrichis de vrilles et de fruits (nos 1, 2, 4, 5, 6, 7a-b, 8, 9). Sur cinq exemples (nos 4, 5, 6, 7a-b, 8) d'étroits bandeaux ornés d'une file de perles et pirouettes ou carrés sur la pointe encadrent les frises en champlevé (Fig. 3). Les sarments entre lesquels prennent place une croix latine (no 5) ou de petites croix inscrites (no 9), ainsi que le rameau ondulé jaillissant d'un canthare (no 11, Fig. 5) peuvent être considérés comme des variations de ce thème.

Fig. 2 - Gortyne, basilique de Mitropolis, fragment de plaque (nº du cat. 2) (Farioli Campanati & Borboudakis 2005, fig. 7).

Fig. 3 - Collection Archéologique de Gortyne, fragment de plaque curviligne (nº du cat. 8).

iii) des rinceaux de feuilles à digitations allongées, enrichis de vrilles et de grenades, et habités d'oiseaux (nº 10, Fig. 4).
iv) des méandres composés d'un listel plat (nº 12).

Comme il apparaît évident, les principaux thèmes décoratifs et leurs variations peuvent coexister sur la même plaque de chancel.

Les plaques de parapet à losanges ou carrés emboîtés représentent l'une des séries de plaques les mieux documentées, qui a connu une importante diffusion à l'époque protobyzantine dans tout le monde méditerranéen. Leur production, sous influence des ateliers constantinopolitains, a été exhaustivement étudiée dans une contribution de Claudia Barsanti à propos d'une plaque remployée à Jesi ([93]). En outre, Cl. Barsanti, dans son étude sur les plaques

([93]) Barsanti 1998.

Fig. 4 - Gortyne, basilique de « Saint-Tite », fragment de plaque (nº du cat. 10).

de Saint-Sophie de Constantinople, a abondamment commenté les plaques « a modanatura complessa » issues de toutes les provinces de l'Empire ([94]). Contrairement aux plaques à losanges emboîtés, les plaques décorées d'une composition de cercles concentriques, comme la plaque provenant de la région de Gortyne (nº 13, Fig. 6) sont rares. Citons une plaque provenant d'Hiérapolis de Phrygie sur laquelle le cercle intérieur renferme un fleuron

([94]) Barsanti 2004, pp. 452-474.

Fig. 5 - Collection Archéologique de Gortyne, fragment de plaque (nº du cat. 5).

Fig. 6 - Collection Archéologique de Gortyne, fragment de plaque (nº du cat. 13).

cruciforme ([95]). Des compositions à rectangles emboîtés, semblent ne pas avoir été non plus particulièrement répandues ([96]). Il faut souligner que pas un seul exemple de la production constantinopolitaine des plaques à décor géométrique ne présente la caractéristique des plaques de la région de Gortyne, c'est-à-dire du décor en champlevé sur le pourtour.

Les deux plaques, apparemment identiques, de Vourvoulitis (nº 1, Fig. 1a, b) et de la basilique de Mitropolis (nº 2, Fig. 2), ainsi que la plaque de Mavropapas (nºs 7a-b) présentent sur le champ un relief serré mais d'aspect aplati. Les losanges sont déterminés par de larges listels plats en alternance avec des rainures étroites. On retrouve un modelé également aplati, linéaire et serré sur la plaque de parapet d'ambon provenant de la basilique « de Saint-Tite » ([97]). Les mêmes principes stylistiques ont déjà fait leur apparition sur des sculptures de l'époque justinienne à Constantinople, dont les exemples les plus connus se trouvent parmi les plaques de parapet des fenêtres et des tribunes de Saint-Sophie ([98]), ou les soffites de l'entable-

([95]) Église hypostyle : Verzone 1961-1962, pp. 640-641, fig. 14 ; Russo 1999, p. 52, pl. 30, fig. 74. La plaque est datée de l'époque justinienne selon E. Russo, ou du VIIe siècle selon P. Verzone.

([96]) De telles compositions se retrouvent plus souvent sur les soffites de l'entablement ou de l'architrave.

([97]) Tsigonaki 2005.

([98]) Voir par exemple Guiglia Guidobaldi 2004, p. 222, figg. 103-104 ; Barsanti 2004, p. 430, figg. 202-203, p. 440.

ment de l'église des Saints-Serge-et-Bacchus ([99]). L'exécution du relief de la plaque nº 13 rappelle celle des précédentes : chaque cercle est composé d'un corps de moulures en dégradation comprenant de larges listels plats et d'étroites rainures (Fig. 6). Comme le rebord n'est pas conservé nous ne savons pas si le décor en champlevé se limitait au cercle central ou s'il était également appliqué aux rebords.

La plaque de parapet de la basilique « de Saint-Tite » (nº 10, Fig. 4) présente un relief méplat et espacé : des listels plats et des rainures peu profondes en alternance définissent les rectangles. La surface du rectangle intérieur reste lisse. La simplification du relief n'est pas un critère suffisant pour dater tardivement cette œuvre. Une plaque provenant d'Işikli (Eumeneia) en Phrygie représente un exemple caractéristique de la « renonciation aux moulures arrondies au profit de bandes aplaties » ([100]). Décorée d'un quadrilobe à l'intérieur d'un losange, elle est datée avec précision de 563/4, selon l'inscription gravée sur son rebord.

La pureté géométrique et la linéarité du relief du champ des plaques est adoucie par le décor végétal et animalier en champlevé des rebords. Le décor superficiellement sculpté était rehaussé de pâtes colorées appliquées sur le fond rugueux. Les rinceaux de feuilles ploient doucement et se déploient sur les zones décoratives avec vitalité et souplesse. C'est avec raison que Silvia Pedone met en évidence la proximité stylistique dans le rendu du décor en champlevé sur les corniches découvertes à Hiérapolis (Fig. 7) avec celui du rebord de la plaque provenant de la basilique de Mitropolis ([101]). On retrouve une parenté stylistique dans le décor végétal et animalier des montants de portes et des placages muraux provenant de Kourion de Chypre ([102]). Le rendu naturaliste distingue les plaques de Gortyne des œuvres exécutées en champlevé de l'époque médiobyzantine. Des motifs répétitifs à dessin simplifié sont exécutés d'une manière sèche et stylisée même sur les exemples médiobyzantins de haute qualité, comme le templon de l'église de l'Episkopi Gonias à Santorin ([103]). En contraste avec le relief superficiel des œuvres protobyzantines, le relief profondément creusé et modelé au trépan caractérise les sculptures médiobyzantines, comme sur les plaques de la phiale de la Grande Lavra au Mont Athos ([104]). Deux plaques appartenant

([99]) Yalçin 2004, pp. 265-272.

([100]) Remarque de J.-P. Sodini dans Drew-Bear 1978, p. 111, pl. 36, IV 50.

([101]) Pedone 2016, pp. 504-505, figg. 8-10.

([102]) Voir entre autres Boyd 2007, pls. 6.7e, 6.11, 6.14d.

([103]) Barsanti & Pedone 2005, pp. 415-425. Sur le répertoire de motifs décoratifs de l'époque médiobyzantine voir Coden 2006, pp. 575-640.

([104]) Boura 1975-1976, pp. 95-96, pls. 47a, 48a.

Fig. 7 - Hiérapolis, église de Saint-Philippe, fragments de corniches (Pedone 2016, p. 505, fig. 6).

probablement au templon du Katholikon du monastère de Vatopedi rappellent les plaques de Gortyne. Le champ est décoré de losanges emboîtés renfermant un disque, tandis que le rebord porte un décor en champlevé. Malgré les affinités iconographiques avec les plaques de l'époque protobyzantine, une datation des plaques de Vatopedi à l'époque médiobyzantine a été suggérée pour des raisons stylistiques ([105]).

L'originalité du groupe de plaques de parapet examiné ici et le manque de parallèles datés avec précision rend leur datation difficile. La majorité des spécimens ont été trouvés hors contexte archéologique, à l'exception des plaques de la basilique de Mitropolis, mises au jour lors de fouilles récentes (n°s 2, 4, 5, 6, 12). Deux d'entre elles ont été remployées dans des constructions postérieures à l'intérieur de l'église. Selon Raffaella Farioli Campanati et Isabella Baldini les plaques de parapet de la basilique de Mitropolis datent de la période justinienne ([106]). La publication finale du

([105]) Pazaras 2001, pp. 36-37, 41-42, figg. 42-46.
([106]) Baldini 2004; Farioli Campanati & Borboudakis 2005, pp. 682-683.

monument et de sa sculpture va certainement permettre de raffiner leur datation, puisque l'histoire complexe de la construction du monument se trouvera clarifiée. Cependant il n'y a pas lieu de douter d'une datation dans le courant du VIe siècle. La datation de la plaque de parapet de l'église « de Saint-Tite » (n° 10, Fig. 4) pose également des problèmes en raison d'un manque de parallèles. Pourtant, la frise du rebord décorée en champlevé ne diffère pas en ce qui concerne le rendu de celles des autres plaques. Dans une précédente étude j'avais daté cette plaque de la seconde moitié du VIe ou du début du VIIe siècle, une datation qui me semble encore assez probable ([107]). L'atelier qui a créé ces plaques semble donc avoir eu une présence significative à Gortyne, répartie dans le temps.

Des tailleurs de pierre originaires de Phrygie en Crète?

La discussion qui a précédé a démontré l'originalité du groupe des plaques de parapet de Gortyne. Une question cruciale est de savoir d'où l'atelier qui les a créées a tiré ses modèles. Pour cela, nous devons nous tourner vers la particularité caractéristique de ces plaques, qui n'est autre que le décor du rebord exécuté en champlevé. Cette technique est bien documentée surtout en ce qui concerne les revêtements muraux et les éléments de frises dans l'architecture publique et religieuse mais également domestique de l'époque protobyzantine. L'apport de la couleur par l'utilisation de pâtes colorées représente le trait distinctif des placages en champlevé, les faisant ressembler à des compositions en mosaïque ou en *opus sectile* ([108]). La majorité des œuvres provient de Syrie, de Chypre et d'Asie Mineure ([109]). L'application du champlevé sur des membres architecturaux ou sur du mobilier liturgique de l'époque protobyzantine, comme c'est le cas sur la série des plaques de Gortyne, est moins courante. Les exemples connus proviennent généralement de Phrygie. Une plaque fragmentaire, actuellement au musée d'Afyon, dont le champ représente un quadrupède est ornée sur le rebord gauche d'une frise en champlevé : d'un canthare jaillit un rameau ondulé habité de quadrupèdes (Fig. 8) ([110]). Une tige à feuilles trilobées, exécutée selon la technique du champlevé, décore le rebord d'une

([107]) Tsigonaki 2005.

([108]) Pour une définition de la technique du champlevé et ses emprunts à la peinture voir Metzger 1980. Voir aussi Coden 2004a et Coden 2004b.

([109]) Boyd 2007 (en annexe sont rassemblés tous les exemples connus par pays et par sites). Pedone 2016.

([110]) Musée Archéologique (n° inv : 1201). Ulbert 1969-1970, pp. 343, 355, n° 22, pl. 68, 1. Pedone 2016, pp. 507-508, fig. 14.

Fig. 8 - Musée d'Afyon, plaque de parapet (Pedone 2016, p. 508, fig. 14).

plaque fragmentaire provenant d'Uğurluca ([111]). Sur une plaque de parapet provenant de Pınarcık (Appia) ornée de losanges emboîtés, ce sont les écoinçons qui présentent un décor en champlevé ([112]). Des parapets d'escalier d'ambon portent également un décor en champlevé sur le rebord, comme sur les exemples provenant de Hasan Köy (Akmonia) ([113]) et de Kütahya (Kotyaion) ([114]). Un cerf occupe le champ triangulaire de ce dernier, dont le

([111]) Niewöhner 2007, p. 294, n° 476, pl. 60.

([112]) Niewöhner 2007, p. 294, n° 475, pl. 60.

([113]) Buckler & Calder 1939, p. 119, pl. 61, fig. 349. Parman 2002, pl. 131, fig. 180a.

([114]) Niewöhner 2006, p. 464, n° 102, pls. 62, 63. Une décoration similaire, avec représentation de cerf, se retrouve sur un parapet d'escalier au musée d'Afyon : Ulbert 1969-1970, pp. 343, 355-356, n° 23, pl. 68, 2. Des cerfs sont également représentés sur la face principale d'une imposte provenant de Keçiller : *Monumenta Asiae Minoris* 1993, p. 47, pl. XVI, fig. 153 face.

rebord est orné d'une frise de méandres. Le décor en champlevé est associé dans cet exemple à un décor gravé. Il s'agit d'une technique décorative qui constitue la marque distinctive des œuvres issues des ateliers phrygiens ([115]). Les deux techniques sont combinées sur une même plaque provenant de Banaz, dont le champ est orné de la menorah ([116]). Des piliers de chancel découverts à Selçikler (Sébaste) sont également ornés de motifs végétaux et animaliers exécutés en champlevé. Sur l'un d'eux, le décor en champlevé est associé encore une fois à un décor gravé ([117]). Un pilier de chancel dont les deux côtés sont décorés en champlevé provient de Kütahya ([118]). Le décor en champlevé envahit tout le champ trapézoïdal sur une plaque de parapet d'escalier, aujourd'hui au musée d'Uşak ([119]). Il en va de même pour la face principale d'une imposte provenant de Payamalanı (région d'Uşak), où se trouve représentée une scène du martyre de Saint-Mamas ([120]).

En dehors de la Phrygie, les exemples de membres architecturaux et de mobilier liturgique décorés en champlevé de l'époque protobyzantine sont peu nombreux. Le fragment d'une frise ornée de méandres habités d'oiseaux est exposé au Musée archéologique de Constantinople ([121]). Citons quelques fragments provenant d'Athènes ([122]) et une table de la basilique C de Thèbes de Phthiotide ([123]). En Crète, le seul autre exemple connu provient de la basilique de Cnossos : le fragment d'un linteau est décoré d'un paon de profil droit entouré de feuillages et flanqué de deux croix à bras évasés (Fig. 9) ([124]).

R. Farioli Campanati a voulu voir un lien direct entre les sculptures et le mobilier liturgique de la basilique de Mitropolis et les œuvres de Constantinople ([125]). Or, comme il devient évident, en ce qui concerne les plaques de parapet, seul le décor du champ fait référence à de modèles constantinopolitains très répandus. Tous les exemples portant un décor à champlevé sur le pourtour conduisent dans l'arrière-pays de l'Asie Mineure,

---

([115]) Niewöhner 2007, pp. 130-131.

([116]) Parman 2002, p. 170, pl. 96, fig. 122. Voir aussi l'arc d'un ciborium trouvé à Banaz : Sodini 2000, pp. 442-443, fig. 36.

([117]) Firatli 1970, pp. 117-118, figg. 44, 45a-b. Firatli 1978-1979, pp. 18-19, figg. 3-4, 6. Parman 2002, p. 130, pl. 56, figg. 65a, b.

([118]) Niewöhner 2006, p. 442, n° 56, figg. 22-23.

([119]) Parman 2002, p. 144, pl. 68, fig. 85a, dessin 21a.

([120]) Parman 2002, pp. 198-200, fig. 180, pl. 131.

([121]) Firatli 1990, p. 135, n° 265, pl. 84 (provenance inconnue).

([122]) Sklavou-Mavroeidi 1999, pp. 46-47, n°s 41-43, p. 70, n° 93.

([123]) Pallas 1977, p. 49, fig. 28.

([124]) Frend 1962, pp. 187, 213, fig. 6 et pl. 51c.

([125]) Farioli Campanati & Borboudakis 2005, pp. 682-683.

Fig. 9 - Cnossos, basilique, fragment de linteau.

plus particulièrement en Phrygie. Sur ceux-ci il faut préciser que le champ ne porte pas de décor géométrique mais des représentations de quadrupèdes et d'oiseaux. Les plaques de Gortyne s'avèrent être des compositions entièrement originales. Cependant, l'hypothèse du lien avec la Phrygie est renforcée par un argument supplémentaire indubitable : c'est dans cette province également que conduit l'étude de l'ambon de l'église « de Saint-Tite » ([126]). Les deux courts appendices rectangulaires de la plate-forme, qui se terminent sur les côtés étroits en demi-cercles, et les supports en forme de dalles rectangulaires qui prennent place au-dessous de ceux-ci, l'inscrivent sans aucun doute dans la série des ambons de type phrygien, dont Jean-Pierre Sodini a été le premier à décrire les caractéristiques ([127]). De nombreux exemples de plate-formes d'ambons et de supports de type phrygien ont été récemment rassemblés dans des publications de Phillip Niewöhner ([128]). Le chercheur a démontré que la principale carrière de Phrygie, située à Dokimeion, près de Synnada, a continué de fonctionner et que des sculptures architecturales de la plus haute qualité ont continué à être produites. Des chapiteaux de pilastre corinthiens provenant de Dokimeion ont été diffusés à travers l'Anatolie et la Méditerranée. L'importante production

([126]) Tsigonaki 2005.

([127]) Özsait & Sodini 1991, pp. 55-57.

([128]) Niewöhner 2007, pp. 108-117, pls. 31-36, 48-51, 61-63. Niewöhner 2013a, pp. 225-248. Niewöhner 2014.

de mobilier liturgique de Dokimeion, ainsi que des autres carrières de la province, était également d'une grande qualité, mais elle n'était pas destinée à l'exportation. Les exemples connus d'ambons phrygiens hors Asie Mineure sont peu nombreux. À l'exemple de Gortyne nous pouvons ajouter l'ambon de la basilique d'Haghios Spyridon à Trémithonte à Chypre ([129]). Pour la construction de l'ambon « de Saint-Tite », différentes qualités de marbre ont été employées. L'hétérogénéité du matériau indique que l'ambon a été fabriqué sur place, en utilisant des *spolia* disponibles qui ont été retaillés. Il semble en être de même pour les plaques du groupe que nous examinons ici. De futures analyses archéométriques pourraient prouver si parmi les sculptures protobyzantines de Gortyne il y a des membres architecturaux importés de Phrygie, ce qui semble peu probable en raison du coût du transport sur une telle distance. Cependant, si ce ne sont pas les matériaux qui ont voyagé, il faudra se demander si ce ne sont pas plutôt les hommes qui les ont travaillés qui auraient voyagé. Quoi qu'il en soit, le petit groupe des plaques de parapet hybrides de Gortyne prouve que les réseaux de production et de distribution de la sculpture architecturale et du mobilier liturgique à l'époque protobyzantine peuvent être associés à des itinéraires beaucoup plus complexes qu'on ne l'imaginait jusqu'à présent.

III. Le catalogue

1. Plaque de parapet provenant de Vourvoulitis [Fig. 1a, b]
   loc. act. : non retrouvée, à l'exception d'un fragment qui se trouve dans la Collection Archéologique de Gortyne.
   marbre blanc
   dimensions du fragment retrouvé : 0,53 x 0,105 x 0,09 m
   En deux fragments jointifs, la partie supérieure d'une plaque, illustrée sur une photo de l'archive de G. Gerola. Le rebord supérieur est formé d'un corps de moulures comprenant un listel plat et, vraisemblablement, un quart-de-rond, ainsi qu'une frise à décoration figurée, exécutée en champlevé. Cette dernière est constituée d'une rangée de cerfs à droite alternant avec des palmettes de type sassanide ; chaque cerf est surmonté d'un motif végétal. Le rebord latéral comporte également une frise en champlevé ornée d'un rinceau de feuilles à digitations allongées entre lesquelles jaillissent des grenades. Le champ présente trois losanges emboîtés séparés par de profondes rainures. Leurs angles se terminent par des feuilles cordiformes, à l'exception du losange extérieur. Le losange

([129]) Nikolaou 2016, pp. 318-320, fig. 4.

intérieur renferme un motif cruciforme composé de quatre fleurons à trois pointes. Un motif végétal remplit les écoinçons supérieurs.
Curuni & Donati 1988, p. 392, fig. 842.

2. Plaque de parapet provenant de la basilique de Mitropolis [Fig. 2]
loc. act. : en remploi dans un banc de la nef nord
marbre blanc
dimensions : 1,08 x 0,40 x 0,10 m
Près de la moitié de la partie supérieure de la plaque est conservée. Le rebord supérieur comprend une frise à décoration figurée exécutée en champlevé, décor identique à la frise de l'exemple précédent : des cerfs de profil à droite alternant avec des palmettes de type sassanide. La frise en champlevé du rebord gauche est ornée d'un rinceau de feuilles à digitations allongées entre lesquelles jaillissent des grenades, également un décor qui ne se différencie pas de celui de l'exemple précédent. Deux losanges emboîtés, séparés par de profondes rainures, occupent le champ de la plaque. Seuls les angles du losange intérieur se terminent par des feuilles cordiformes. Un motif végétal remplit les écoinçons supérieurs.
Farioli Campanati & Borboudakis 2005, p. 677, figg. 6, 7 et pp. 682-683.

3. Plaque provenant de Choustouliana ou Gortyne, basilique « de Saint-Tite »
loc. act. : non retrouvée
Petit fragment de rebord d'une plaque. On distingue la tête et les pattes avant d'un quadrupède en train de courir vers la droite, entouré de feuillages, et une feuille de palmette flammée ouverte.
Orlandos 1926, p. 320, fig. 18 ; Curuni & Donati 1988, pp. 379, 383, figg. 1406, 1422.

4. Plaque de parapet provenant de la basilique de Mitropolis
loc. act. : *in situ* (encastrée dans la maçonnerie du mur sud de la nef centrale)
marbre blanc
Fragment du rebord et du champ, brisé sur tous ses côtés. Le rebord est orné d'une frise à décoration végétale, exécutée en champlevé. Une file de perles et pirouettes, surmonte la frise. Un bandeau étroit également orné d'une file de perles et pirouettes, mais de dimensions plus petites, souligne le bas de la frise. Le champ était décoré de losanges emboîtés. Les angles des losanges se terminaient par des feuilles cordiformes. Des motifs végétaux occupaient les écoinçons.
Baldini 2004, pp. 1136-1137, fig. 3.

5. Plaque de parapet provenant de la basilique de Mitropolis
loc. act. : Réserve de l'École archéologique italienne à Hagioi Deka
marbre blanc

Un petit fragment du rebord supérieur est conservé. Le rebord était formé d'un corps de moulures comprenant un listel plat (actuellement cassé), un quart-de-rond, ainsi qu'une frise à décoration végétale, exécutée en champlevé. Le centre de la frise est occupé par une croix pattée, encadrée par un mince listel. De part et d'autre de la croix s'enroulent des sarments à digitations allongées, enrichis de vrilles. Une file de perles et pirouettes surmonte la frise. Un bandeau étroit, également orné d'une file de perles et pirouettes, mais de dimensions plus petites, souligne le bas de la frise. Le champ était décoré de losanges ou carrés emboîtés. On distingue la gorge profonde qui sépare le champ du rebord, ainsi qu'une feuille à trois points qui ornait l'angle du motif géométrique occupant le champ.
Farioli Campanati & Borboudakis 2002, pp. 925-926, fig. 24; Farioli Campanati & Borboudakis 2005, p. 682, fig. 14.

6. Plaque de parapet provenant de la basilique de Mitropolis
loc. act. : Réserve de l'École archéologique italienne à Hagioi Deka
marbre blanc
Un petit fragment du rebord est conservé. Il était formé d'un corps de moulures comprenant un listel plat et, vraisemblablement, un quart-de-rond, ainsi qu'une frise à décoration végétale, exécutée en champlevé. La frise est décorée de sarments. Elle est surmontée par un bandeau étroit orné d'une file de perles et pirouettes.
Farioli Campanati & Borboudakis 2005, p. 683, fig. 15.

7. Plaque de parapet provenant de la basilique au lieu-dit Mavropapas
loc. act. : non retrouvée
marbre bleuâtre
a) long. cons. : 0,35 m ; haut. cons. : 0,30 m ; ép. : 0,08 m
b) long. cons. : 0,15 m ; haut. cons. : 0,27 m ; ép. : 0,09 m
Deux fragments appartenant à la même plaque ou à deux plaques de la même série, illustrés sur une photo publiée en 1907. Le premier comportait une partie du champ central et du rebord; le second provenait du rebord. Sur le premier fragment, le champ central portait un losange composé d'un large bandeau à l'intérieur duquel s'inscrivait un losange plus petit formé d'un filet. Les angles du petit losange se terminaient par des feuilles cordiformes. Un motif cruciforme composé de quatre fleurons à trois pointes réunis au centre par leur pédoncule en occupait l'intérieur. Les écoinçons étaient séparés du losange par de profondes gorges. Le rebord de la plaque, également isolé du champ central par une gorge, était particulièrement développé: un bandeau étroit orné d'une file de carrés sur la pointe était surmonté d'une frise décorée

de sarments, sans doute exécutée en champlevé. Le second fragment appartenait à un rebord identique.
De Sanctis & Savignoni 1907, p. 294, n°s 45, 46, fig. 50 en haut.

8. Plaque de parapet de la plate-forme d'ambon de provenance inconnue [Fig. 3]
loc. act. : Collection Archéologique de Gortyne
marbre blanc veiné de gris
dimensions cons. : 0,21 x 0,23 x 0,11 m
Petit fragment d'angle d'un parapet curviligne, brisé sur deux côtés. Le rebord comporte une frise, ornée de sarments. La frise est encadrée par deux bandeaux, décorés d'une file de losanges alternant avec deux carrés sur la pointe. Le décor est exécuté selon la technique du champlevé.
Inédite.

9. Plaque de parapet provenant de la basilique «de Saint-Tite»
loc. act. : non retrouvée
marbre
dimensions : *ca* 0,39 x 0,27 x 0,15 m
Un fragment de rebord mouluré, dont des dessins sont publiés par A. Orlandos. Le rebord était composé d'un listel plat, d'un quart-de-rond et d'une frise en champlevé, décorée de sarments entre lesquels prennent place de petites croix incisées. La moulure qui couronnait le rebord portait l'inscription : ἐπὶ Συνεσίου [...
Orlandos 1926, p. 320, fig. 19 ; Gerola 1932, p. 550, n° 26.

10. Plaque de parapet provenant de la basilique « de Saint-Tite » [Fig. 4]
loc. act. : Héraklion, Musée Historique
marbre blanc à veines grises, grains moyens
long. cons. : 0,52 m ; haut. cons. : 0,62 m ; ép. : 0,102 m
Fragment important d'une plaque comprenant l'angle inférieur droit. Le rebord vertical droit est composé d'un bandeau plat et d'une frise, à décoration figurée. Cette dernière présente des rinceaux de feuilles à digitations allongées, enrichis de vrilles et de grenades, et habités d'oiseaux. Les queues et le plumage sont rendus par des incisions. Les motifs se détachent en relief sur un fond piqueté, selon la technique du champlevé. Le champ est décoré d'une alternance de listels plats et de rainures peu profondes qui définissent trois rectangles concentriques aux côtés étroits convexes. La surface, pleine, du rectangle intérieur est lisse. Sur le revers, un bandeau lisse, encadre un cercle incisé dont il ne subsiste qu'un segment. Toute la surface porte des traces de gradine.
Orlandos 1926, pp. 319-321, fig. 18 ; Curuni & Donati 1988, p. 383, fig. 1419; Tsigonaki 2005, p. 516, fig. 9.

11. Plaque de parapet de provenance inconnue [Fig. 5]
loc. act. : Collection Archéologique de Gortyne
marbre blanc à grains fins
long. cons. : 0,34 m ; haut. cons. : 0,30 m ; ép. : 0,11 m
Un fragment du rebord comportant l'angle inférieur gauche, brisé sur deux côtés. En bas, le rebord était formé d'un bandeau nu. Le rebord vertical était composé d'un bandeau lisse et d'une frise décorée. Sur cette dernière, un canthare à panse godronnée et anses angulaires est représenté. Du canthare jaillit un rameau ondulé à feuilles à digitations allongées. Les motifs se détachent en relief sur un fond piqueté, selon la technique du champlevé. Le revers est lisse.
Inédite.

12. Plaque de parapet provenant de la basilique de Mitropolis
loc. act. : Réserve de l'École archéologique italienne à Hagioi Deka
marbre blanc
Seul un petit fragment du rebord est préservé. Celui-ci comporte un bandeau lisse et une frise décorée de méandres, sculptée en réserve selon la technique du champlevé.
Baldini 2004, pp. 1136-1137, fig. 3.

13. Plaque de parapet de provenance inconnue [Fig. 6]
loc. act. : Collection Archéologique de Gortyne
marbre blanc à veines grises, grains fins
dimensions : 0,37 x 0,31 x 0,09 m
Un fragment du champ brisé de tous côtés. Le champ est décoré de deux cercles concentriques, déterminés chacun par un corps de moulures en dégradation et séparés par une rainure étroite. Le cercle intérieur porte une décoration figurée exécutée en champlevé : on distingue le museau d'un animal entouré de motifs végétaux. Le triangle à base curviligne qui flanque le cercle présente deux niveaux de relief. Le revers porte un décor incisé : un disque dans lequel s'inscrit une croix latine pattée.
Inédite.

The Marble Pilasters and Their Pilaster-Capitals at the Meridional Propylon of the Acheiropoietos Basilica in Thessaloniki

(Konstantinos T. Raptis) ([130])

The, originally two-storey, Early Byzantine meridional propylon of the Acheiropoietos basilica (Fig. 1), founded at ca. 500 ([131]), was ruined as a result of the notorious 620-630 series of earthquakes that devastated large part of Thessaloniki. Consequently, during the mid-VIIth century restoration of the monument, this propylon, leading to the main entrance of the basilica from the *decumanus maximus* of the city, was substituted by a vaulted portico with lower dimensions (Fig. 2a). Built in the space that occurred between two preexisting walls, this – maintained until now – second phase propylon is articulated by four pairs of marble pilasters, which by means of three blind arches on each side bear a barrel-vault ([132]) (Fig. 2b).

The eight pilasters, 2.43-2.46 m high, 0.46-0.48 m wide and 0.18-0.20 m thick, are made with white coarse-grain Thassian marble, probably from the Alyki quarries ([133]). Their apothesis is formed as a – 0.08-0.09 m wide – listel. Their apophysis is consisted of a thin round molding, 0.02 m wide, followed by a wider – 0.05 m – listel.

The eight marble pilasters are crowned by equal in number pilaster-capitals (Figs. 3-4), forming variations of the Corinthian type. The six pilaster-capitals (Figs. 3a-f, 4a-c), which crown the three outer pairs of pilasters have identical dimensions: they are 0.44-0.46 m high and 0.50-0.51 m wide and 0.20-0.21 m thick at the level of their astragal, and 0.62-0.64 m wide and 0.29-0.30 m thick at the abacus. The two-pilaster capitals (Figs. 3g-h, 4d), which crown the innermost – fourth, counting from south – pair of pilasters differ from the other six, since their abacus is no more than 0.53-0,54 m wide. This irregularity comparing to the other six pilaster-capitals is due to the fact that their northern edge is diminished in order to be attached to the marble doorframe of the southern, main entrance of the basilica, suggesting that at least these two pilaster-capitals have been manufactured for this particular annex of the basilica.

The flattish astragal of the pilaster-capitals is decorated with different decorative ornaments per pair, sculpted in low relief. The astragal of the two outer – first, counting from south – pilaster capitals (Figs. 3a-b, 4a) seems

---

([130]) Hellenic Ministry of Culture, Ephorate of Antiquities of Thessaloniki.
([131]) Raptis 2016, III, pp. 760-765; Id. 2019.
([132]) Raptis 2016, II, pp. 412-417; Id. 2017, pp. 299-301.
([133]) Herrmann *et al.* 2002, p. 336, pls. 1-2, no. 67.

Fig. 1 - Thessaloniki, Acheiropoietos basilica, view from southeast (photo Konstantinos T. Raptis).

Fig. 2 - Thessaloniki, Acheiropoietos basilica: a) the meridional vaulted propylon; b) the marble pilasters and the east blind arcade of the meridional propylon (photo Konstantinos T. Raptis).

to have been influenced by the imposts of the colonnades of the nave ([134]): it is decorated with a series of oblique small acanthus leaves leaning towards a central – not maintained – oval ornament, that is probably a rather schematic Ionic egg. The astragal of the second – counting from south – pair of pilaster capitals (Figs. 3c-d, 4b) is decorated with similar oblique acanthus leaflets, flanking a small Latin cross. The astragal of the third pair (Figs. 3e-f, 4c) is decorated with a vaque, almost engraved, ovolo (eggs-and-darts). Finally, the astragal of the two pilaster-capitals (Figs. 3g-h, 4d) of the innermost – fourth – pair of pilasters is decorated with a zigzag ornament that probably imitates schematically the laurel wreaths that adorn the front faces of the imposts of the nave colonnades. The rather degenerated leafy garland, which is rendered as a series of zigzag ornament, is separated in two parts by a roundish egg that occupies the center of the astragal.

The slightly concave abacuses of all the eight examples (Figs. 3-4) are similar in terms of decoration. They are decorated with rather schematic, almost engraved, laurel leaves. They probably imitate the analogous decoration on the abacus of the Constantinopolitan composite capitals with fine-tooth acanthus leaves, which crown the nave colonnades. Each abacus is also adorned with either floral or leafy – when maintained – flos.

The four pairs of pilaster-capitals differ from each other, as far as the formation of their basket and the arrangement of the lobes of the elongated acanthus leaves is concerned. The basket of each one of the six pilaster-capitals, that crown the first, the second and the third – counting from south – pair of pilasters (Figs. 3a-f, 4a-c), is composed with three seven-lobed acanthus leaves: one expanding at the center of the main face of the basket and two at the corners, covering also the narrow sides of the pilaster-capitals. Two different types of acanthus leaves are documented: even though they seem similar due to (a) their wide flat central vain, which at the acanthus leaves of the third pair is emphasized with an axial engraved line, and (b) the accentuation of their vertical axis with the addition of more than five lobes, they differ from each other in terms of design and sculptural execution regarding the arrangement of the sharp-edged leaf-tips of the lateral lobes and the negative motifs and eyelets, formed by the joined leaf-tips of the adjacent acanthus leaves.

The first type, which is morphologically closer to the smooth-edged acanthus leaves that adorn the main face of the imposts of the nave colonnades,

([134]) About the sculptural decoration of the main nave of the Acheiropoietos basilica see Raptis 2016, III, pp. 503-563, 581-595. Id., forthcoming.

Fig. 3 - Thessaloniki, Acheiropoietos basilica; the marble pilaster capitals of the meridional propylon: a) the west and b) the east pilaster-capital of the outer – first, counting from south – pair; c) the west and d) the east pilaster-capital of the second pair; e) the west and f) the east pilaster-capital of the third pair; g) the west and h) the east pilaster-capital of the inner – adjacent to the marble doorframe – pair (photo Konstantinos T. Raptis).

is to be found on the four pilaster-capitals, belonging to the two central pairs ([135]) (Figs. 3c-f, 4b-c). These two pairs of pilaster-capitals, made with finely dressed proconnesian marble ([136]), are similar in terms of design, mainly as far as (a) their large seven-lobed acanthus leaves with three pointed leaf-tips per lobe, executed in low relief, and (b) the secondary negative patterns and eyelets, formed in between, are concerned. They differ from each other only at the leaf-tips of their bended central lobes. The central lobe of the acanthus leaves that form the basket of the third pair of pilaster-capitals (Figs. 3e-f, 4c) – which seem to be more accurate in terms of design – have three pointed leaf-tips at each side of its bended part, while those of the second pair are increased to four at each side. Two leaf-tips of the central acanthus leaf are joined with those of the adjacent lobes of the corner semi-leaves forming rhomboid eyelets and crescent-shaped patterns, while their inner leaf-tips bent upwards and join the outline of the upper lobe of the same acanthus leaf forming circular eyelets. Based on these negative patterns, formed between the leaves, it seems that the acanthus of these four, centrally located, pilaster-capitals constitutes a degenerative evolution of the mask acanthus ([137]), manufactured mainly during the Vth and VIth centuries in Constantinopolitan workshops ([138]).

Notwithstanding their similarities, the four – probably synchronous – pilaster-capitals of the two central pairs of pilasters (Figs. 3c-f, 4b-c), have been probably manufactured by more than one sculptor. The acanthus leaves adorning the pilaster-capitals of the third – counting from south – pair of pilasters (Figs. 3e-f, 4c), which are symmetrical and form more elaborate and sculpturally deeper mask acanthus motifs, are probably the prototypes among the four. The other two that crown the second pair of pilasters (Figs. 3c-d, 4b) seem to be products of a less skillful craftsman who tried to imitate ineffectively the former.

The second acanthus type is documented at the pilaster-capitals of the outer – first, counting from south – pair of pilasters ([139]) (Figs. 3a-b, 4a); it is characterized by disorganization in terms of design, mainly as far as

---

([135]) Kautzsch 1936, p. 80, no. 241, pl. 17, pl. 1-2:68. Olivieri Farioli 1964, pp. 142-144, pl. 2, fig. 4. Sodini 1984, p. 220. Sythiakaki 2012, p. 162, pl. 11, fig. 61.

([136]) Herrmann *et al.* 2002, p. 336, pl. 1-2:68.

([137]) Sythiakaki 2012, p. 163.

([138]) About mask-acanthus see Betsch 1977, pp. 191-192.

([139]) Sodini 1984, p. 220. Sythiakaki 2012, p. 162. Notwithstanding, both Kautzsch (1936, p. 80) and Olivieri Farioli (1964, pp. 142-144) mention eight pilaster capitals – probably on the basis of the information provided by Diehl (*et al.* 1918, p. 44, fig. 11) –, they ascribe to all the morphological characteristics of the two central pairs, which are probably the only that they were able to document.

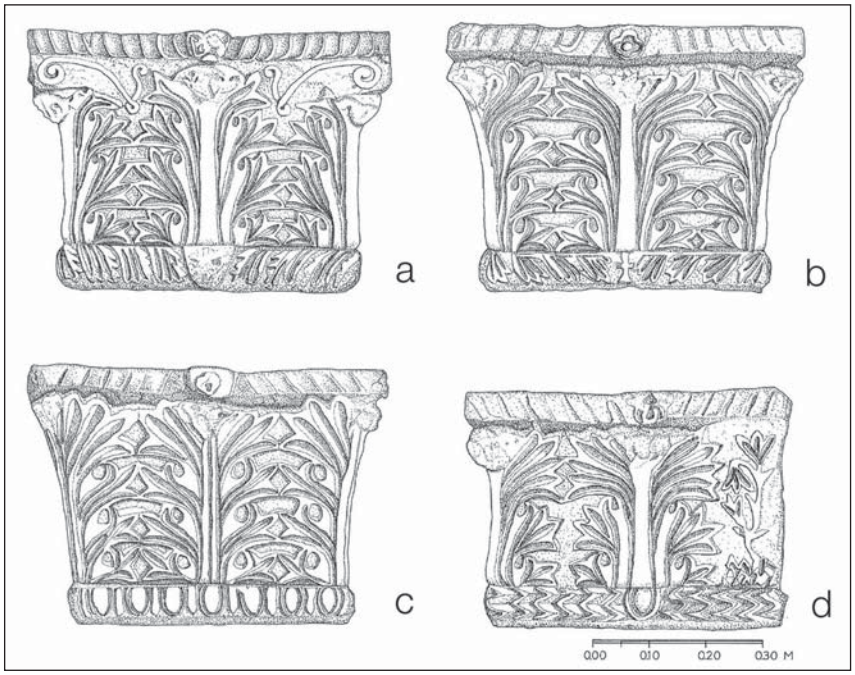

Fig. 4 - Thessaloniki, Acheiropoietos basilica; the marble pilaster capitals of the meridional propylon (drawing): a) the east pilaster-capital of the outer - first, counting from south - pair; b) the west pilaster-capital of the second pair; c) the east pilaster-capital of the third pair; d) the west pilaster-capital of the inner – adjacent to the marble doorframe – pair (Raptis 2016, III, Fig. 457).

the wider, fantail-like, lobes of the acanthus leaves, with four to five sharp-edged leaf-tips each, are concerned. These leaf-tips of different dimensions are defined with thick contour that outlines their deepened interior. The lack of any kind of symmetry that characterizes the layout of the leaf-tips has as a result the formation of irregular negative patterns between the leaves: circular, triangular, rhomboid and quadrilateral "eyelets" in random places have substituted the rudimentary mask acanthus of the four central pilaster-capitals. In these acanthus leaves, the central lobe has two free leaf-tips at both sides of its bended part. Additionally, at the upper part of the basket, outer and inner linear helixes are developed freely – without growing from calices or any kind of stem – between the leaves ([140]); these rather schematic helixes seem to constitute reminiscent of analo-

([140]) Sythiakaki 2012, p. 162.

gous motifs on pseudo-pilaster-capitals of the Late Antiquity. These two pilaster-capitals of the outer pair of pilasters are made most probably with white coarse-grain Thassian marble ([141]), evidently different from the finely dressed proconnesian marble of the aforementioned Constantinopolitan pilaster capitals, and they seem to be products of a local workshop which was commissioned to fill up the missing sculptural parts for the second phase meridional propylon of the Acheiropoietos basilica. In this occasion the local craftsmen seem to have combined morphological characteristics of the two preexisting imported Constantinopolitan pilaster-capitals with decorative elements of the local sculptural tradition.

The decoration of the two identical pilaster-capitals of the inner – fourth, counting from south – pair of pilasters (Figs. 3g-h, 4d), which have been recently re-discovered, since they were covered by wooden structures of the XXth century, and were not seen or documented by earlier scholars – apart, probably, from Diehl – differs radically comparing to the other six. The acanthus leaves are decreased to two, one at the center of the basket and one at their southern corner, looking to the interior of the propylon. Although the acanthus leaves obtain the wide flattish vain of the former examples, their lobes are so different, so as to consist another – third – type. The three-lobed acanthus leaves are characterized by an extremely malformed central lobe with four leaf-tips at each side of its bended part at the one pilaster-capital and five to the other. Taking also into account their fantail-like lateral lobes with three leaf-tips the lower and four the middle ones, these acanthus leaves are clearly distanced themselves from the Early Byzantine prototypes of the two central pairs. The leaf-tips of the adjacent leaves are joining only occasionally, without any regularity that could suggest that the craftsman who produced these pilaster capitals had even at least in mind the mask acanthus motifs. At the part of these pilaster-capitals that osculate the marble doorframe of the southern entrance, where a third acanthus leaf would be expected, there is a malformed linear sprout which ends at extremely schematic acanthus palmettes.

The latter which were certainly manufactured to adorn the meridional VIIth century propylon of Acheiropoietos basilica, are certainly later than the other three pairs of pilaster capitals and they were sculpted with the ambition to imitate the decoration of the four pilaster capitals that from the two central pairs of the same propylon, adjusting the decoration on the narrower – due to the marble doorframe of the southern main entrance – available surface. The acanthus leaves of these pilaster capitals are quasi

([141]) Sodini 1984, p. 221.

similar with acanthus decoration on analogous sculptures from the basilicas C and D of the Phthiotic Thebes ([142]).

The pilaster capitals at the meridional vaulted propylon of the Acheiropietos basilica were considered by R. Kautzsch – notwithstanding, he probably had in mind only the decoration of the two central pairs – as contemporaneous or a little later than the composite capitals with double, fine-tooth, acanthus leaves of the main nave colonnades and they were consequently dated in the third quarter of the Vth century ([143]). Following the opinion of R. Kautzsch, regarding the contemporaneousness of the decoration of the main nave and the meridional propylon, R. Olivieri Farioli proposed a date for the group at the end of the Vth or the early VIth century ([144]). J.-P. Sodini – stating his considerable doubts for the proposed date – expressed the opinion that the pilaster capitals of the meridional propylon of the Acheiropoietos basilica were sculpted in the first half or most probably at the middle of the VIth century ([145]). On the other hand V. Sythiakaki, stated that – if these pilaster capitals do not belong to a VIth century restoration of the certain vaulted propylon – are possibly Middle Byzantine architectural sculptures that copy Early Byzantine prototypes ([146]).

The date proposed by J.-P. Sodini at the first half or the middle of the VIth century is convincing for the four Constantinopolitan pilaster-capitals that crown the two central pairs of pilasters. However the schematic rendering of the awkwardly designed fantail-like acanthus leaves of the outer pair and mainly the total lack of any kind of symmetry, as well as the sculptural technique used at the malformed decoration of the inner pair of pilaster-capitals, which imitate ineffectively the acanthus of the Early Byzantine prototypes and at the same time present similarities with architectural sculptures of the VIIth century, suggest that the latter have been manufactured during the mid-VIIth century by two different craftsmen of a local workshop in order to complete the antecedent imported set with the necessary missing items ([147]).

([142]) Soteriou 1937, pp. 177-178, Figs. 8-9.
([143]) Kautzsch 1936, p. 80.
([144]) Olivieri Farioli 1964, p. 142.
([145]) Sodini 1984, p. 221.
([146]) Sythiakaki 2012, p. 163.
([147]) Raptis 2016, III, p. 603.

Some Thoughts on the Possible Provenance of Three Middle Byzantine Champlevé Sculptures from the Phiale of the Monastery of Megisti Lavra, Mount Athos

(Paschalis Androudis) ([148])

The phiale of the Katholikon of Megisti Lavra, Mount Athos ([149]), is one of the best of its kind in monastic architecture (Fig. 1). It was first established in 1060, according to an inscription published by Gabriel Millet ([150]). The construction of the phiale is not the original byzantine, since it suffered alterations and restorations after the damages that caused the strong earthquakes of 1392 and 1585. The latest renovation of the phiale was undertaken in 1634, after the issue of a permission by the Ottoman authorities ([151]).

In its present octagonal form, the phiale consists of a large marble basin of Middle Byzantine fabric, a bronze *strobilion* (of XIIIth and not of Xth-XIth century that it was believed in the past) ([152]) and a Post Byzantine canopy that houses the construction, with marble slabs used as parapets in its lower zone.

We will not refer to all the marble slabs of the phiale, since we are interested only in three fragmented bilateral slabs that are sculpted with champlevé decoration (Figs. 2, 3). This technique is very rare in Mount Athos and it can be found, not only in some other slabs of the phiale of Lavra, but also in the marble iconostasis of the Monastery of Vatopedi (attributed towards the end of Xth century) ([153]), as well as in the lintel of the main entrance of its Katholikon ([154]).

In 2009 the architect Sotiris Vogiatzis proposed that some of the slabs of the construction of the phiale derive from the ancient marble iconostasis of the Katholikon of Megisti Lavra. He only published a summary on this subject, without précising which ones could be attributed in the templon ([155]). In fact the latter was dismantled and replaced by a new marble iconostasis by the Greek sculptor Ioannis G. Chalepas in the late XIXth century (1886).

([148]) Aristotle University of Thessaloniki, AUTH Department of Archaeology and History of Ancient and Byzantine Art and Civilization.

([149]) For the phiale see Vogiatzis 2009, p. 26; Pazaras 2015, p. 35.

([150]) See Millet 1905, p. 8.

([151]) Nikodimos Lavriotis 1988, p. 52.

([152]) A personal remark after the observation in its conduits of the presence of dragons with typical Anatolian Seljuk appearance.

([153]) For the templon of the Katholikon of Vatopedi see Pazaras 1995, pp. 15-31.

([154]) A personal remark (1994) that was later communicated to Professor Pazaras.

([155]) Vogiatzis 2009, p. 26.

Fig. 1 - Mount Athos, Megisti Lavra, the phiale of the Katholikon seen from the South.

Fig. 2 - Mount Athos, Megisti Lavra, north parapet of the phiale, the main face of two fragmented marble slabs.

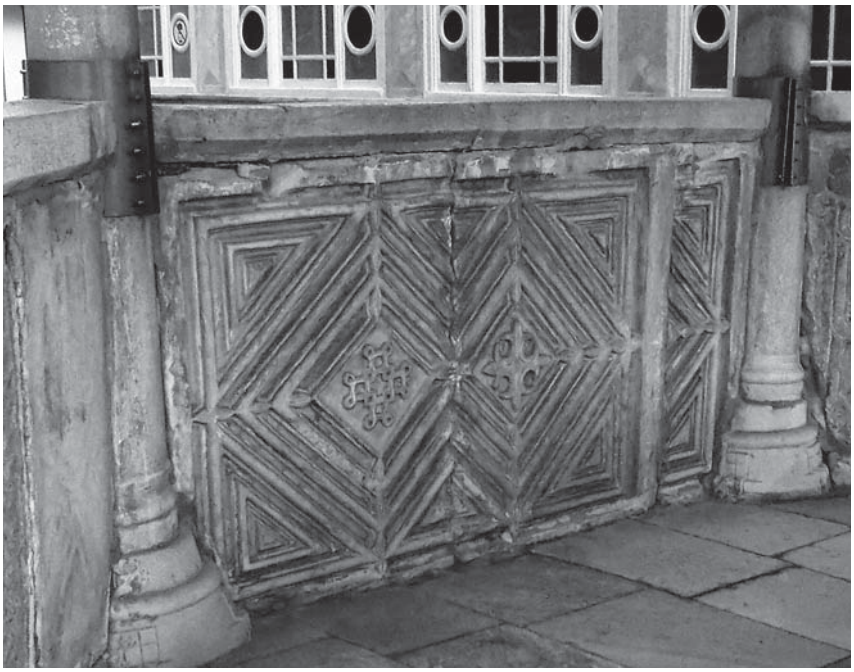

Fig. 3 - Mount Athos, Megisti Lavra, North parapet of the phiale, the rear face of two fragmented marble slabs.

As Theocharis Pazaras noted, this hypothesis should be excluded, since the ancient marble iconostasis ([156]) was still in situ in 1886. A wooden iconostasis was put in front of the ancient marble iconostasis in 1693 ([157]).

In 2015 Pazaras published an article on the ancient marble templon of Mount Lavra, with a hypothetical reconstruction. The author used in his reconstruction, instead of the marble slabs of the phiale, the two closure slabs that were kept in the tomb of the Patriarch Anthimos II and in the tomb of the Patriarch Anthimos III in the space between the Katholikon and the refectory ([158]). Thus, the ancient hypothesis on the provenance of the sculptures of the phiale from the dismantled templon of Lavra does not seem solid any more.

In our short contribution we present some further remarks and some thoughts about the possible provenance of three of the sculptures of the

([156]) See description of the templon in 1773 by the Lavriote hieromonk Euthymios, in Kadas 2004, p. 114.

([157]) Nikodimos Lavriotis 1988, p. 36. See also Pazaras 2015, p. 35.

([158]) See Pazaras 2015, p. 48, fig. 10.

phiale. It is noteworthy that some of the slabs of the phiale, especially the three ones with geometric patterns are not intact, but they are cut in pieces. In our opinion this is a strong element in favor of their possible transfer from elsewhere. These slabs, of a high quality of execution, display in their front face (Fig. 2) a sort of eclecticism, combining rosettes and interlacing geometrical motifs, e.g. lozenges with circles on the border of their main façade. Their rear face comprises a decoration of superimposed triangles.

The great initial size of two of the marble closure slabs of the phiale of Lavra that we examine (a total length of 1.60 m, a height of 1.05 m and a thickness of 10 cm) for the bigger fragments, while the smaller fragment is 33 cm long), certainly point out to a big Middle Byzantine templon, possibly within Mount Athos peninsula. This now lost rich ornamented templon should have had two big closure slabs, like the one in the Katholikon of Lavra. The closest big monastery near Megisti Lavra was the one of the Amalfitans, which is preserved in ruins and some of its sculptures were immured in the big tower and the buildings of the *kellion* of Morfonou ([159]).

The Monastery of the Amalfitans was very active and one of the most prosperous on Mount Athos towards the end of Xth and in the next century ([160]). Its Katholikon survives in ruins under the roots of high trees, but, judging from its size, it could possibly have had a rich sculptural decoration. It is therefore quite possible that the two now fragmented closure slabs of the phiale of Lavra decorated once the Katholikon of Amalfinon. After its abandon, the slabs were cut in smaller pieces and were transferred in Megisti Lavra. If may happened so, this transfer should have taken place after 1287 and certainly before 1634, which is the date of the latest restoration of the phiale.

One more possible argument for the attribution of the slabs with lozenges in the ancient Katholikon of the Monastery of Amalfitans is the discovery of a marble fragment with the same motif of lozenges which appears in the border of the three slabs of the phiale of Lavra. It is significant that this unpublished fragment, now kept in the Monastery of St. Paul, also in Mount Athos, comes from Morfonou, the site of the former Monastery of Amalfitans, where the Monastery of St. Paul has also an estate. Finally, a capital of the ancient Katholikon of the Amalfitans was immured in the Post Byzantine church of the Kellion of Morfonou and bears the motif of a composite cross (Fig. 4) ([161]). The latter belongs to the same type with

([159]) Androudis 2008, pp. 269-270, 280-283 (Figs. 15-21).

([160]) For the Monastery of Amalfitans see Pertusi 1963, pp. 217-251, with all previous bibliography and recently: Merlini 2013, pp. 33-69 and mainly Merlini 2017.

([161]) Androudis 2008, pp. 269-270, 280-283 (Figs. 15-21).

Fig. 4 - Mount Athos, capital immured in the apse of the naos of the Kellion of Morfonou, in the former site of the monastery of Amalfitans.

the cross that was sculpted not only in the main face (Figs. 2, 5), but also in the rear face (Fig. 6) of the cut-in two pieces slab of the phiale of Lavra that we attributed to the Katholikon of the Monastery of Amalfitans ([162]).

After its abandon, the ancient monastery was given in 1287 as a *metochion* (estate, dependency) to Megisti Lavra. The great tower which is

([162]) *Ivi*, p. 269, note 18.

Fig. 5 - Mount Athos, Megisti Lavra, north parapet of the phiale, composite cross (detail of Fig. 2).

located in the site of the former Monastery of Amalfitans is buttressed in its base, but its upper part was rebuilt in XVth-XVIth century. In its upper part we can see the monogram of Megisti Lavra, as well as many byzantine marble fragments, as capitals, cornices, lintels, and a fragmented slab with a single-headed eagle ([163]). We are not certain whether the buttressed base

([163]) *Ivi*, pp. 269-270 and 280-283 (Figs. 15-21).

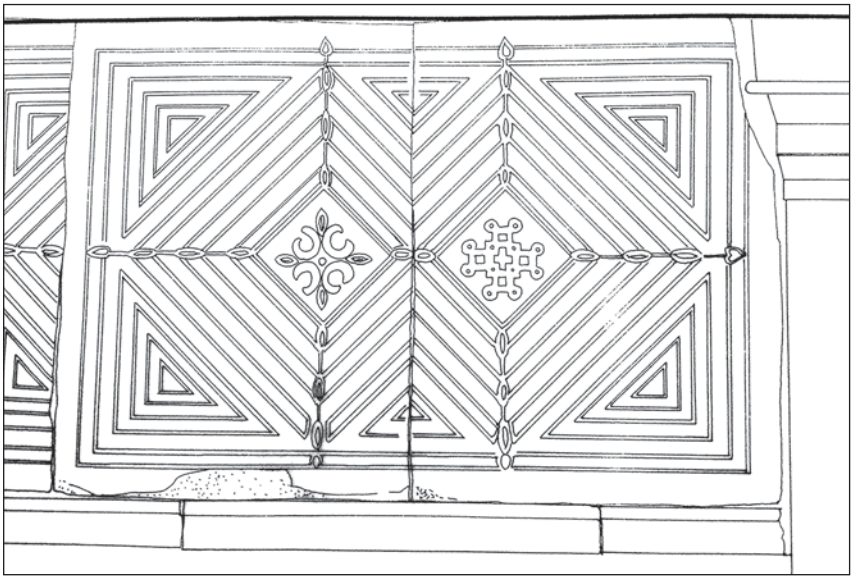

Fig. 6 - Mount Athos, Megisti Lavra, North parapet of the phiale, composite cross (detail of Fig. 3).

of the tower belongs to the first latin phase of the monastery (as Ploutarchos Theocharidis supported) ([164]), or to the tower which was probably constructed by the Megisti Lavra after the annexation of 1287.

It is certain that the marble slabs in the construction of the phiale of Megisti Lavra do not belong to the initial byzantine iconostasis of the Katholikon. Apart for some pairs, they do not present similarities in style and carving and therefore most of them were possibly brought in Lavra from elsewhere. Given the fact of the similarities that present some of the slabs of the phiale with some sculptures in the site of the former Monastery of Amalfitans, we can't exclude that these slabs may have reached Lavra from its site, after having been cut in smaller pieces.

([164]) Theocharidis 2001, p. 22.

Un'inedita lastra tra le sculture dell'esonartece paleologo di Vefa Kilise Camii a Istanbul (Jessica Varsallona) ([165])

Vefa Kilise Camii è un edificio prevalentemente di epoca bizantina posto nel cuore della penisola storica di Costantinopoli, l'odierna Istanbul. Il complesso attuale è caratterizzato da due principali fasi edilizie, il naos e il gruppo composto da esonartece, campanile e lo scomparso parekklesion, databili in base a criteri stilistici all'epoca comnena, più precisamente la metà del XII secolo, e a quella paleologa, nello specifico l'inizio del XIV secolo ([166]). Il reimpiego di elementi scultorei di epoche precedenti all'interno del complesso è molto consistente, specialmente nell'esonartece e nell'annesso nord, in questo caso databile stratigraficamente tra le due fasi principali ([167]). Presso quest'ultimo annesso si trovano due capitelli di IV e V secolo ([168]) e altri due capitelli ionici a imposta di epoca giustinianea ([169]). Stando alle illustrazioni di Texier ([170]) e al repertorio grafico del volume di Lenoir ([171]), plutei con decori scolpiti dovevano trovarsi nella parete divisoria tra il nartece e l'esonartece. Essi oggi non risultano visibili, ma nella migliore ipotesi potrebbero ancora trovarsi coperti da uno spesso strato di intonaco. Tre capitelli del tipo a V dell'esonartece sono di V-VI secolo ([172]), mentre quelli compositi con foglie di acanto finemente dentellato ([173]) e quelli polilobati ([174]) posti sulle colonne delle due trifore a sud e nord della facciata appartengono al V e al VI secolo rispettivamente ([175]) (Fig. 6).

Per quel che riguarda le cinque, ma in origine sei, lastre che trovano posto a mo' di parapetti tra gli spazi scanditi dalle colonne in facciata (Figg. 1a-5b),

---

([165]) University of Birmingham, Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies.

([166]) Varsallona 2017; per bibliografia precedente sul monumento.

([167]) Varsallona 2018.

([168]) Un «Theodosius Kapitell» secondo la classificazione di Kautzsch 1936, 42, n. 1; per una menzione del capitello di Vefa Kilise Camii si veda Laurent 1899, p. 211. La resa dell'acanto si fa molto più schematizzata nell'altro altro capitello, riprodotto in Salzenberg 1854, tav. II, fig. 4.

([169]) Mathews 1976, p. 398, fig. 40.22.

([170]) Mango 1965, p. 329, fig. 18

([171]) Lenoir 1870, tav. 1, fig. 2.

([172]) Kautzsch 1936, p. 60; Lenoir 1870, tav. III, fig. 6; Salzenberg 1854, tav. II, fig. 5.

([173]) Salzenberg 1854, tav. II, fig. 2.

([174]) Guiglia Guidobaldi 1995, p. 607, fig. 27; Barsanti & Guiglia 2010, p. 91, dove i capitelli vengono definiti come non finiti. Lenoir 1870, tav. III, fig. 3; Pulgher 1878, tav. IV, fig. 8.

([175]) Per i confronti e la bibliografia sulle tipologie dei capitelli qui citati si veda Varsallona 2017, in particolare p. 216, note 33-34 e p. 219, note 45-47.

si è generalmente fatto riferimento all'XI secolo ([176]), per l'utilizzo di stilemi classici immersi però in una spazialità molto più serrata e caratterizzati dalla mancanza di equilibrio e da volute irregolarità. Si tratterebbe quindi di un intenzionale «recupero formale di lessici anteriori reimpaginati in contesti aggiornati allo stile dell'epoca» ([177]). Il repertorio delle lastre della facciata di Vefa Kilise Camii include croci e *chi rho* (successivamente scalfiti o camuffati), vortici entro cerchi, rosette inscritte entro esagoni o cerchi, stelle, losanghe, foglie, dischi, corone, lemnischi e simmetrici intrecci circolari. Le lastre presentano un perimetro rettangolare decorato e incorniciato da modanature semplici dai profili spesso netti. Le dimensioni dei plutei non coincidono esattamente tra loro ma si aggirano tutte intorno all'ordine di grandezza compreso tra i 79-93 cm e i 118-123 cm.

I confronti più convincenti per questi repertori, sebbene sia «assai difficile, per non dire impossibile, individuare due pezzi uguali» ([178]) si trovano in area anatolica, ad Afyonkarahisar (X-XI secolo) ([179]), Yalvaç (X-XI secolo) ([180]), Selçikler (prima metà XI secolo) ([181]), Kutahya ([182]) ed Efeso (XII secolo) ([183]); nei Balcani, come dimostrano non solo alcune lastre murate sulla facciata della Piccola Metropoli di Atene (XI secolo) ([184]), ma anche alcune conservate presso il Museo Bizantino della città (X-XI secolo) ([185]), o quelle della originaria iconostasi di Santa Sofia ad Ocrida (XI secolo) ([186]); e in area russa, come documentato dalle lastre della tribuna della cattedrale del Salvatore di Černigov (1038-1041) ([187]) e nei plutei di Santa Sofia di Kiev (1037) ([188]).

Sulla porzione più settentrionale della facciata di Vefa Kilise Camii, attualmente è possibile vedere solo due delle originarie tre lastre, poiché la più esterna risulta mancante, almeno dall'inizio del XX secolo, come dimostrano le fotografie di Gertude Bell ([189]) e il volume di Ebersolt e Thiers ([190]).

([176]) Barsanti 1988, p. 286.
([177]) Barsanti 1982, pp. 201-208, 205, nota 44.
([178]) Barsanti 1988, p. 244.
([179]) *Ivi*, p. 281, tav. III, nn. 2-3; p. 283, tav. VI, fig.1.
([180]) Ruggieri & Turillo 2011, pp. 61-63, 74-75, figg. 18-19a, 27-27a.
([181]) Grabar 1976, tav. IVb; Barsanti 1988, pp. 292-293.
([182]) Yalçin 2008, 158-159, figg. 17-19.
([183]) Büyükkolanci 2008, p. 79, n. 11.
([184]) Grabar 1976, tav. XLVIIb, LXVIII, pp. 96-99; Sklavou-Mavroeidi 2008, p. 300, n. 12.
([185]) Sklavou-Mavroeidi 1999, p. 115, n. 155; pp. 132-135, nn. 178-181.
([186]) Grabar 1976, tav. XLIIa-c, pp. 71-72.
([187]) Grabar 1976, tav. LXa-b, pp. 85-86.
([188]) Grabar 1976, tav. LIX.
([189]) www.gerty.ncl.ac.uk/photos.php, album D, n. 250 (1905).
([190]) Ebersolt & Thiers 1913, p. 150, fig. 71.

Forse la situazione era differente alla fine del XIX secolo, visto il tentativo di Pulgher, molto sommario, di riproduzione del decoro della lastra in questione nell'illustrazione del fronte ovest di Vefa Kilise Camii ([191]). Per quel che riguarda il lato meridionale della facciata, le tre lastre si conservano invece interamente. Fino a pochi anni fa però l'ultima a sud dell'esonartece si presentava, per quel che concerne il suo lato interno, coperta da una struttura prevalentemente lignea adibita a camera-ufficio dell'imam. Probabilmente in prospettiva del restauro del monumento attualmente in corso, nel 2015 tale organismo è stato smontato e il lato interno della lastra ha rivisto la luce dopo un lungo periodo di oblio. Già all'inizio del XIX secolo infatti, Ebersolt e Thiers annotarono la presenza della stessa struttura in un disegno allegato al loro studio sulla Vefa Kilise Camii, definendo l'interno della «plaque cachée par la chez de l'Imam» ([192]).

La lastra (Fig. 5b), individuata dopo la rimozione della struttura lignea, si presenta in uno stato alquanto danneggiato che di fatto ne rende difficile la lettura. Oltre a uno strato corposo di intonaco verde scuro su quasi tutta la superficie, si può vedere una frattura orizzontale nella parte superiore della decorazione circolare, e un ulteriore strato orizzontale di intonaco verosimilmente connesso alla struttura che qui si addossava. La decorazione scolpita del lato interno della lastra consiste in un disco centrale leggermente rilevato dal piano di fondo e decorato da una sottile croce latina al suo interno. Il perimetro della lastra è incorniciato da due modanature rettilinee ma di diverse dimensioni. La semplicità del decoro accomuna questo lato della lastra a quello, sempre interno, della lastra più vicina all'ingresso del tribelon nord, dove, sotto uno spesso strato di coprente intonaco, si intravedono solo i profili di una croce patente. Gli stilemi paleocristiani e la spazialità molto meno serrata riecheggiano invece i repertori del decoro marmoreo giustinianeo di Santa Sofia a Costantinopoli e delle contemporanee lastre della *schola cantorum* di San Clemente a Roma. Nel primo caso, la decorazione con il disco e la croce latina è onnipresente sui lati esterni dei plutei delle finestre ([193]); mentre sulle lastre romane troviamo anche i clipei e i lemnisci ([194]), che in Vefa Kilise Camii compaiono sul lato esterno della lastra recentemente scoperta (Fig. 5a) e su quello interno di quella immediatamente precedente (Fig. 4b). Quest'ultima, sul lato opposto, presenta però losanghe, cerchi e rosette, un repertorio cioè più facilmente databile ad epoche successive, la

([191]) Pulgher 1878, tav. 6.
([192]) Ebersolt & Thiers 1913, tav. XXXVI, fig. 1.
([193]) Guiglia Guidobaldi & Barsanti 2004.
([194]) Guidobaldi, Barsanti & Guiglia Guidobaldi 1992.

cui presenza suggerirebbe due diversi momenti di lavorazione per le due facce dello stesso oggetto. La pratica della rilavorazione di uno dei due lati di lastre tardo antiche sembra essere dimostrata da casi come la lastra 2906 del Museo Archeologico di Istanbul, proveniente dall'Arap Camii di Galata. Padre Benedetto Palazzo datò infatti al V e al X-XI secolo i due lati dello stesso manufatto ([195]). Stando a simili esempi sarebbe quindi non solo affascinante, ma persino plausibile, vedere in alcune lastre di Vefa Kilise Camii il frutto di un "doppio riuso" di sculture tardo antiche, rilavorate in epoca media e finalmente riutilizzate in epoca paleologa presso la facciata dell'esonartece.

Eppure, gli stessi repertori paleocristiani si ritrovano su lastre certamente datate all'XI secolo, come quelle della già citata Santa Sofia di Kiev e della Basilica di San Marco a Venezia ([196]). Inoltre, la resa delle modanature delle cornici delle lastre di Vefa Kilise Camii è per certi versi molto meno raffinata di quella dei pezzi di VI secolo. Qui infatti non si nota traccia di quell'intaglio morbido e armonico che intervalla i listelli in maniera fluida, tipico della scultura paleocristiana. Piuttosto, la presenza di passaggi alquanto secchi tradisce l'appartenenza a epoche più recenti. Anche per quelle lastre con decorazioni esteriormente più classicheggianti si dovrebbe dunque preferire la datazione al X-XI secolo.

Improbabile è però la provenienza dei cinque pezzi da un unico templon, come è stato ad esempio ipotizzato per alcuni frammenti con motivi decorativi molto simili rinvenuti nella vicina Kalenderhane Camii e datati al IX-X secolo ([197]). Nel caso delle lastre di Vefa Kilise Camii questo sembra essere escluso, non solo dalle elencate differenze stilistiche, ma soprattutto dalle incorniciature delle singole lastre, costantemente dissimili, anche all'interno del gruppo di quelle più facilmente databili all'epoca medio bizantina. Non si dovrebbe escludere però la provenienza delle lastre da una serie di elementi dell'arredo liturgico e architettonico realizzata (e forse già reimpiegata) nello stesso intervallo cronologico e magari già presente, prima delle fasi paleologhe e persino comnene, sul sito di Vefa Kilise Camii o nella zona circostante.

A livello generale, difficilmente si può leggere un preciso progetto estetico per la disposizione delle lastre di Vefa Kilise Camii all'epoca della

---

([195]) Sheppard 1969, p. 69, figg. 8, 10. Si veda anche la lastra n. 4388, fig. 9, per le analogie nella decorazione. Per un simile caso di rilavorazione delle due facce si veda Sodini 2008, p. 15, fig. 10.

([196]) Grabar 1976, tavv. XLV-XLVI.

([197]) Si vedano i nn. di catalogo 142 e 144-146 in *Kalenderhane in Istanbul* 1997, p. 107, figg. 118-121; *Kalenderhane in Istanbul* 2007, pp. 304, 325-326.

Fig. 1a - Vefa Kilise Camii, esterno, lato nord della facciata dell'esonartece, lastra centrale.

Fig. 1b - Vefa Kilise Camii, interno, lato nord della facciata dell'esonartece, lastra centrale.

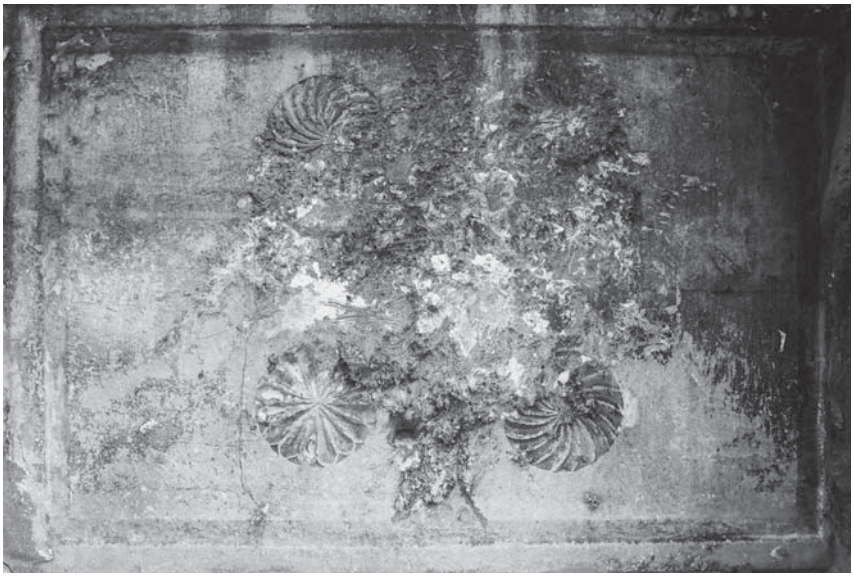

Fig. 2a - Vefa Kilise Camii, esterno, lato nord della facciata dell'esonartece, lastra meridionale.

Fig. 2b - Vefa Kilise Camii, interno, lato nord della facciata dell'esonartece, lastra meridionale.

Fig. 3a - Vefa Kilise Camii, esterno, lato sud della facciata dell'esonartece, lastra settentrionale.

Fig. 3b - Vefa Kilise Camii, interno, lato sud della facciata dell'esonartece, lastra settentrionale.

Fig. 4a - Vefa Kilise Camii, esterno, lato sud della facciata dell'esonartece, lastra centrale.

Fig. 4b - Vefa Kilise Camii, interno, lato sud della facciata dell'esonartece, lastra centrale.

Fig. 5a - Vefa Kilise Camii, esterno, lato sud della facciata dell'esonartece, lastra meridionale.

Fig. 5b - Vefa Kilise Camii, interno, lato sud della facciata dell'esonartece, lastra meridionale coperta fino al 2015.

Fig. 6 - Vefa Kilise Camii, interno, lato nord della facciata dell'esonartece.

costruzione dell'esonartece paleologo, dato che si registrano scelte persino apparentemente contraddittorie ([198]). Nella triplice arcata più a nord infatti l'allestitore paleologo non si è posto alcun problema ad affiancare due lastre con motivi decorativi assai simili (nello specifico la croce circondata da rosette e vortici) (Figg. 1a e 2a), mentre ha invece deliberatamente evitato di accostare i lati di due lastre con clipei e lemnisci nella sezione meridionale, disponendoli invece uno verso l'interno e l'altro verso l'esterno (Figg. 4b e 5a), come se la troppa somiglianza del decoro quasi disturbasse. L'unica costante rilevabile nell'allestimento sembra essere l'utilizzo per la facciata esterna delle lastre con i segni cristologici più evidenti, prevalentemente croci. La stessa tendenza di porre croci in facciata sembra essere confermata dalla rappresentazione musiva presente presso la chiesa di Chora del modellino della chiesa retto dal committente, Teodoro Metochite. La riproduzione non è del tutto fedele alle sembianze dell'edificio, ma mostra come elementi decorativi della facciata due grosse croci, quasi a testimoniare una consuetudine, probabilmente con valenze anche apotropaiche ([199]), nell'architettura paleologa costantinopolitana. Si aggiunga che, secondo la ricostruzione di Robert Ousterhout, originariamente, anche la prima facciata a portico della Chora paleologa era scandita da lastre ([200]).

Inoltre, come ribadito da Nicholas Melvani, nei casi costantinopolitani tardo bizantini, come Chora, Pammakaristos e Vefa Kilise Camii, nell'utilizzo di spolia è possibile leggere, più che l'intento di esibire trofei del passato, una volontà antiquaria indirizzata a ricreare l'effetto estetico dell'edilizia precedente tramite la scultura, oltre al risvolto economico-funzionale. Probabilmente i committenti e i costruttori bizantini erano in grado di apprezzare e forse riconoscere lo stile e l'antichità dei pezzi scultorei, che spesso venivano persino "naturalmente" forniti dagli stessi edifici sottoposti a restauro ([201]). Melvani giustamente rimanda a Teodoro Metochite, il committente del rifacimento paleologo di Chora, e al suo poema sulla città di Costantinopoli, elogiata per la sua capacità di rinnovarsi "organicamente" anche attraverso il costante uso e riuso degli stessi materiali edilizi ([202]).

Mediante il reimpiego del materiale medio bizantino quindi, strutturalmente reimpiegato e ideologicamente rivalorizzato in epoca tarda, il

---

([198]) Si tengano presenti i successivi rimaneggiamenti della facciata di Vefa Kilise Camii, e tra tutti quello verosimilmente documentato dalla piccola epigrafe posta in facciata con la data 1743-1744. Varsallona 2017, p. 220.

([199]) Maguire 1994.

([200]) Ousterhout 1987, pp. 78-80, fig. 18; Melvani 2018, p. 157.

([201]) Melvani 2018.

([202]) Pougounia 2003; Magdalino 2011; Rhoby 2012.

magniloquente esonartece di Vefa Kilise Camii ribadisce il collegamento, tramite un gusto estetico antiquario, con i periodi precedenti e la capacità "organica" della città di autorigenerarsi, rispecchiando non solo tematiche della contemporanea letteratura, ma persino elementi presenti nella politica dei primi imperatori Paleologi.

La cornice di porta con animali della chiesa dei Santi Anargiri a Kastoria (Grecia) (Alessandro Taddei) ([203])

La chiesa dei Santi Anargiri (Cosma e Damiano) sorge nella zona nordorientale dell'abitato storico di Kastoria (Fig. 1). Non esistono fonti documentarie sull'edificio – una piccola basilica a tre navate divise da semplici setti murari e nartece – cosicché il ritratto di un donatore di nome Costantino incluso nel primo strato pittorico interno (da attribuirsi ragionevolmente all'XI secolo) e alcune iscrizioni apposte a secco sul più recente secondo strato (verosimilmente della seconda metà del XII secolo), costituiscono i soli punti fermi a disposizione. Una di tali iscrizioni correda i ritratti dei "nuovi (ri)fondatori", Teodoro Limniotes, membro di una nota famiglia dell'aristocrazia locale, e sua moglie Anna Rhadine. Furono infatti i due coniugi a restaurare l'edificio – già bisognoso di interventi – riportandolo al pristino splendore e facendosi poi per questo raffigurare come neofondatori sulla superficie nord del setto murario di divisione tra la navata settentrionale e quella centrale. La realtà storica del rinnovamento cui si riferiscono le iscrizioni venne verificata grazie ai restauri degli anni 1950-1951: l'originaria volta a botte che copriva il *naos* era improvvisamente crollata compromettendo la statica del vano centrale dell'edificio e venne pertanto sostituita da un più leggero tetto a capriate lignee mentre la decorazione pittorica della prima fase veniva ricoperta da un secondo strato che ne ricalcava puntualmente repertorio e distribuzione "topografica" nei diversi vani ([204]).

La chiesa dei Santi Anargiri è l'unico edificio medio bizantino di Kastoria il cui cantiere poté contare sulla presenza di maestranze capaci, sulla base di un programma relativamente coerente, di mettere in opera elementi scultorei realizzati *ex novo* – o, almeno di importarne di prefabbricati da Tessalonica o dalla Grecia centrale – quali cornici di porte, colonnine e

---

([203]) Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo.

([204]) Orlandos 1938, pp. 10 e ss; Pelekanidis 1953, pp. 21 e ss., figg. 1-42; Malmquist 1979; Wharton Epstein 1980, pp. 195-198; Pelekanidis & Chatzidakis 1992, pp. 22-45; Moutsopoulos 1992, pp. 307-392; Ćurčić 2010, pp. 381-382, fig. 409.

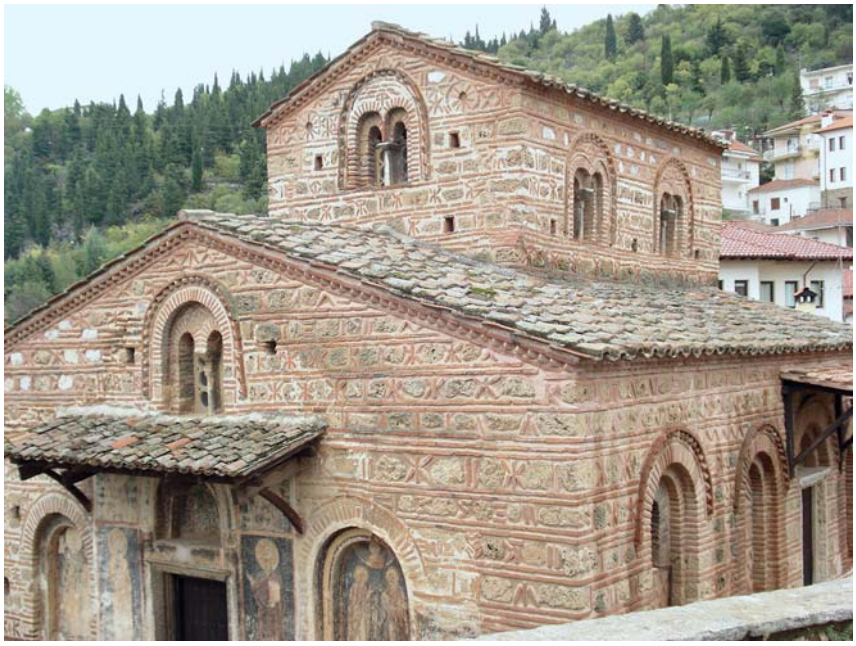

Fig. 1 - Kastoria, chiesa dei Santi Anargiri (da sudovest) (foto Alessandro Taddei).

capitelli a stampella o a tronco di piramide per le finestre. Inoltre, venne approntato l'arredo liturgico interno, in particolar modo un *templon*, della cui struttura si conservano frammenti d'epistilio e colonnine che lasciano intravvedere una certa aria di famiglia sia con l'arredo dei *templa* del Katholikon di Hosios Loukas in Beozia e del suo metochion di Aliveri in Eubea (anni '10 dell'XI secolo) ([205]), sia, significativamente, con i moduli decorativi dei capitelli della chiesa della Panagia ton Chalkeon a Tessalonica, eretta nel 1028 ([206]). Infine, vanno aggiunti un pluteo e una lastra scolpita, quest'ultima destinata a coprire un sepolcro privilegiato all'interno della navata nord, forse quello del primitivo fondatore ([207]).

Cornici modanate decorano tre porte della chiesa, la *exothyra* ovest di accesso al nartece, una seconda in asse con la prima e che dal nartece dà accesso al *naos* e una terza che mette in comunicazione il nartece con la

([205]) Grabar 1976, pp. 60-61 (n° 45, tavv. 27-29); Moutsopoulos 1992, pp. 343-344, 345-346, figg. 322-325, 327.

([206]) Grabar 1976, p. 63 (n° 47, tav. 30).

([207]) Oggi reimpiegati come mensa d'altare. Orlandos 1938, pp. 23-24; Moutsopoulos 1992, p. 343, figg. 319-321; Velenis 2008, pp. 245-246, fig. 9α-γ.

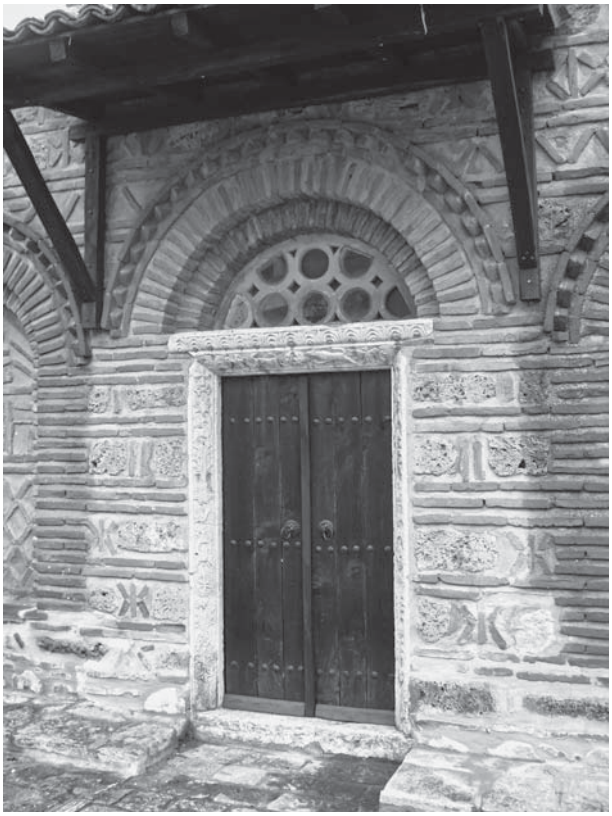

Fig. 2 - Kastoria, chiesa dei Santi Anargiri, porta meridionale (foto Alessandro Taddei).

navata settentrionale. Esse constano in ciascun caso di tre elementi separati, due stipiti verticali e un architrave orizzontale, il quale forma blocco unico con il soprastante coronamento, che in tutti e tre i casi è ravvivato da serrate sequenze di palmette d'acanto. Motivi vegetali, fra i quali tralci elicoidali formanti piccoli girali terminanti con una foglia d'edera stilizzata o cerchi annodati che corrono lungo tutta la cornice (architrave e stipiti), si accompagnano ad elementi geometrici come il "nodo di Salomone", croci greche a estremità patenti entro clipei o a bracci rettilinei ([208]).

Ma la più ricca e interessante fra le cornici scolpite dei Santi Anargiri è quella della porta esterna di accesso alla navata sud; quest'ultima, mancante come è di comunicazione diretta con il nartece, più che una effettiva navata costituisce una sorta di parekklesion autonomo ([209]). La cornice della porta,

([208]) Moutsopoulos 1992, pp. 330-342, figg. 300-310.

([209]) Grabar 1976, pp. 61-62 (n° 46, tavv. 31-32); Wharton Epstein 1980, p. 342, figg. 311-312, 315, tav. 22.

Fig. 3 - Kastoria, chiesa dei Santi Anargiri, porta meridionale, architrave (foto Alessandro Taddei).

a parte il coronamento abbastanza convenzionale – un fregio aggettante con *anthemia* – mostra sull'architrave e sugli stipiti una vivace decorazione a motivi geometrico-vegetali e animali (Fig. 2). Al centro dell'architrave (Fig. 3), una borchia emisferica con elemento a nodo formate una stella a sei punte; da entrambi i lati compaiono due figure di cani con collari a perle che corrono in cerca di una preda, l'uno guardando avanti, l'altro volgendo il capo all'indietro. I due animali hanno sul dorso ramoscelli stilizzati, elementi di ben nota derivazione iranica. A destra e a sinistra si vedono poi due aquile con le ali aperte, raffigurate frontalmente ma con la testa rivolta verso il centro dell'architrave. Alle due estremità di esso la teoria di figure termina con due elementi a palmetta con foglie arrotondate. Sullo stipite sinistro la decorazione comincia (dall'alto in basso) con una croce a bracci con estremità arrotondate, una coppia di elementi vegetali trifidi simmetrici posti trasversalmente (collegati tramite gli steli); un fiore a otto petali; un grifone con il capo rivolto all'indietro, un'alta palmetta/ *anthemion* con undici lobi fuoriuscente da una rosetta a otto petali; seguono un volatile posato sul terreno e rivolto verso destra e un cervo anch'esso con il capo rivolto all'indietro e dall'imponente palco di corna (Fig. 4); al di sotto si trovano un elemento floreale a sei petali lanceolati entro clipeo

e un secondo uccello simile al primo ma di dimensioni minori. Il restante spazio dello stipite è riempito dalla moltiplicazione modulare di elementi a palmetta. Nello stipite di destra, a partire dall'alto, si ha innanzitutto una croce greca con le terminazioni dei bracci arrotondate, segue poi un fiore stilizzato a otto petali romboidali; la figura successiva è quella di un grifone alato che volge il capo all'indietro; subito sotto una palmetta che si diparte da un fiore a otto petali. La scena più complessa è quella in cui si vede un cane che riesce a catturare un cervo mordendolo alla gola mentre la vittima volge la testa in alto per il terrore (Fig. 5). Ancora al di sotto, la serie è conclusa da un clipeo con fiore a sei petali e da un grande elemento vegetale formato da palmette sovrapposte.

Le due palmette alle estremità dell'architrave (Fig. 3) appaiono vistosamente "tagliate" ai margini esterni in seguito al fatto che la porzione inferiore del blocco venne verosimilmente accorciata per adattarla alla luce della porta che, al pari delle altre tre della chiesa, si trova ancora nella sua posizione originaria. Ciò è d'altra parte confermato dall'eccessivo aggetto laterale del fregio superiore ad acanto, il quale (non dovendo agganciarsi direttamente agli stipiti) non subisce tagli di sorta. Tale stato di fatto suggerisce la possibilità che la cornice abbia subito degli adattamenti ai fini della messa in opera e che forse non sia stata realizzata sul posto ma "importata" già rifinita ([210]).

Benché semplicemente giustapposte senza alcuna relazione fra l'una e l'altra, le figurazioni della porta ne fanno un esempio di grande creatività estetica. Come giustamente osservava André Grabar, non è un caso che essa recasse una decorazione a figure di animali, ben diversa – e maggiormente "profana" – rispetto al sobrio repertorio delle porte principali della stessa chiesa. Le immagini zoomorfe e i repertori teratologici, grazie alla loro valenza apotropaica, venivano sovente collocati sulle facciate esterne ([211]). Al tempo stesso, naturalmente, decorazioni di questo tipo possono trovare posto anche in contesto decisamente differente. Fra i principali confronti istituiti da Grabar per la cornice di Kastoria nell'ambito della produzione scultorea elladica dei primi decenni dell'XI secolo si trova un importante frammento di bassorilievo con un grifone che cattura un cervo e un'aquila ad ali spiegate che brandisce una capra appartenente alla collezione di sculture del Refettorio (*trapeza*) di Hosios Loukas, oggi correttamente interpretato come prospetto frontale di un ciborio ([212]). In data ancora più alta (X secolo),

---

([210]) Il medesimo fenomeno si nota, sebbene meno marcato, anche nelle altre tre cornici di porta della chiesa.

([211]) Grabar 1976, p. 59.

([212]) *Ivi*, pp. 58-59 (n° 44, tav. 26b); Manolessou 2008, disegni 1-4 a p. 317; p. 326, fig. 1.

Fig. 4 - Kastoria, chiesa dei Santi Anargiri, porta meridionale, particolare dello stipite sinistro (foto Alessandro Taddei).

Fig. 5 - Kastoria, chiesa dei Santi Anargiri, porta meridionale, particolare dello stipite destro (foto Alessandro Taddei).

qualora si voglia dare credito alla cronologia correntemente accettata, si può citare, fra gli altri, un interessante frammento di epistilio di *templon* da Atene (al Museo Bizantino ma proveniente dalla collezione del Theseion) con aquila in posizione frontale che afferra con gli artigli un serpente e, a destra di essa, un cane (?) con collare, incedente verso destra ([213]).

È innegabile come architravi di porte ed epistili decorati a figure animali in alternanza ad elementi geometrici o serie di nodi o elementi vegetali abbiano incontrato una discreta fortuna in Grecia centrale già a partire da epoca precoce ([214]). La cornice di porta con animali di Kastoria, benché saldamente ancorata ai primi decenni dell'XI secolo dal contesto architettonico e dalle

([213]) Il frammento è identificato quale epistilio in forza del brano di iscrizione – [τέ]μπλον ἐξεργά[σατο] – ancora leggibile in corrispondenza del suo margine superiore. Sklavou-Mavroeidi 1999, p. 93 (n. 129); Ead. 2008, p. 291, fig. 8.

([214]) Sklavou-Mavroeidi 1982-1983, pp. 103-107, figg. 7, 9. Sklavou-Mavroeidi 1999, pp. 96-99 (n° 135-138, dal Theseion e dalla Moni Petraki, Atene); Sklavou-Mavroeidi 2008, p. 293, fig. 14. Cfr. un ulteriore esemplare (X secolo) dalla chiesa della Panagia Nerantziotissa di Maroussi (Atene). Pallis 2008, pp. 304-305, fig. 1.

caratteristiche degli altri elementi d'arredo della chiesa, possiede i tratti salienti della fase arcaica del fenomeno, riconoscibili dalle figure ancora isolate e non inserite nei più complessi intrecci vegetali che domineranno nei contesti più tardi. Al tempo stesso, tuttavia, si riscontra come il piccolo cantiere dei Santi Anargiri, nel cuore di una realtà urbana certamente marginale e sprovvista di tradizioni scultoree in funzione architettonica e liturgica, dimostri una certa consapevolezza nella scelta che opera di "rivolgere lo sguardo" verso i centri più importanti della Grecia centrale e settentrionale al fine di aumentare il prestigio locale di un edificio e dei suoi committenti.

A Middle Byzantine Eagle-Decorated Capital from Hierapolis Archaeological Museum (Muhsine Eda Armağan) ([215])

Hierapolis Archaeological Museum, housed within the structure of the Roman Baths, and its surrounding garden are located in the namesake city, in Lykos Valley (Phrygia region). In the prosperous collection of the Hierapolis Museum, enriched by pieces from extinct cities and other archaeological sites of Denizli, a typical example from the group of eagle-decorated capitals belonging to the Middle Byzantine period is remarkable for its decorations.

Dated to the beginning of the Xth century, the capital shows a heraldic eagle with a less engraved design compared to works from Constantinople. For their stylistic properties, the figures bear the closest resemblance to a capital from Kalamata, Greece, dated to the XIth century. The capital's geometric shapes created by strips and vegetal motifs resemble the high-quality productions of art gentry of the Early Macedonian dynasty. However, the style is quite different from the abstractions observed on samples of capitals from the City.

In the Hierapolis capital, in the composition contoured by figures, the most definable imagery is the pine cone, a motif which appear on rare capitals of the Justinian period. Later in time, decorations with a pine cone were engraved especially on marble slabs from Asia Minor, Bulgaria and

---

([215]) Süleyman Demirel University, Faculty of Science and Art, Department of History of Art, Turkey/Isparta. (I am grateful to Museum Director Hüseyin Baysal, archaeologist Meral Tarhan, for the study in Hierapolis Archaeological Museum made with scientific research permission of Denizli Governorship, Provincial Directorate of Culture and Tourism, Museum Directorate, dated 05-12-2017; to Assist. Prof. Dr. Mehmet Ali Yılmaz for pictures; to the Hierapolis excavation Committee and Staff, who have given a great contribution to Anatolian archaeology; notably to honourable Prof. Dr. Fabio Coden for his precious invitation).

Italy, dated to the Xth-XIIIth centuries, in which the pine cone crowns the *Tree of Life* or the *Water of Life*.

In 1997, a capital in the museum was catalogued by Dennert under number 319; according to the description and the dimensions given by the scholar, it highly matches our capital ([216]). The piece quoted by Dennert was re-documented in a publication on Middle Age Byzantine stoneworks in Phrygia, edited by the Museum in 2002 ([217]).

Following this reassessment, this study will focus on the detailed definition and dimensions of the capital, and its decoration.

The capital, in the form of a truncated pyramid, is approximately 35.0 cm. high, the fragmented upper flat surface is 52.2 x 45.5 cm and the abacus height is approximately 10.0 cm. All surfaces, excluding the upper and lower surface, are decorated ([218]) (Fig. 1). The left upper corner of the left side, decorated in part on the right upper corner of the right side and more than half of the back side, is fragmented and much of it is missing. The upper surface of the capital is carved in square form on the bottom (26.5 x 25.0 cm) with 19.2 cm depth by creating a wall of 12.0 cm from front and right side edges ([219]). The lower surface is approximately 42.0 cm diameter with thin broaches on the surface ([220]). It ends with a decorated neck of 5.0 cm.

An orderly shaped, non-decorated abacus takes place on the upper side. On the corners, full length, frontally bent down eagles spread their wings on both sides and lay them to the wide surface of the capital. The talons are free on the tail and quill. Heads, on the corners of the abacus, are ruined. Feathers engraved like fish scale, tail and wing quill behind the legs are carved as thin strips.

On the wide surfaces, imageries in relief are repeated (Fig. 1). Only on the front, the whole decoration is preserved (Fig. 1a); in the middle, just below the abacus profile, a pine cone appears on the top of thickening triple strips which run along the same vertical direction. In the upper part, interior edges of concave wrapped strips on both sides gradually run along as wedge lobes and strips revolving sepals encircle the knot created by underpassing and overpassing vertical bands that connect to the pine

---

([216]) The picture of the capital in cat. n° 319 is erroneous. See Dennert 1997, pp. 146, 216, tab. 57.

([217]) Parman 2002, p. 190, H19, pl. 120, fig. 160.

([218]) The surfaces of the capital on picture are as follows; a: front surface, a1: back surface, b: left side surface, b1: right side surface, c: upper surface and c1: lower surface.

([219]) Decoration technique cannot be clearly analysed because of the soil puddle at the sides and bottom of the cavity.

([220]) Neck diameter is taken as capital diameter.

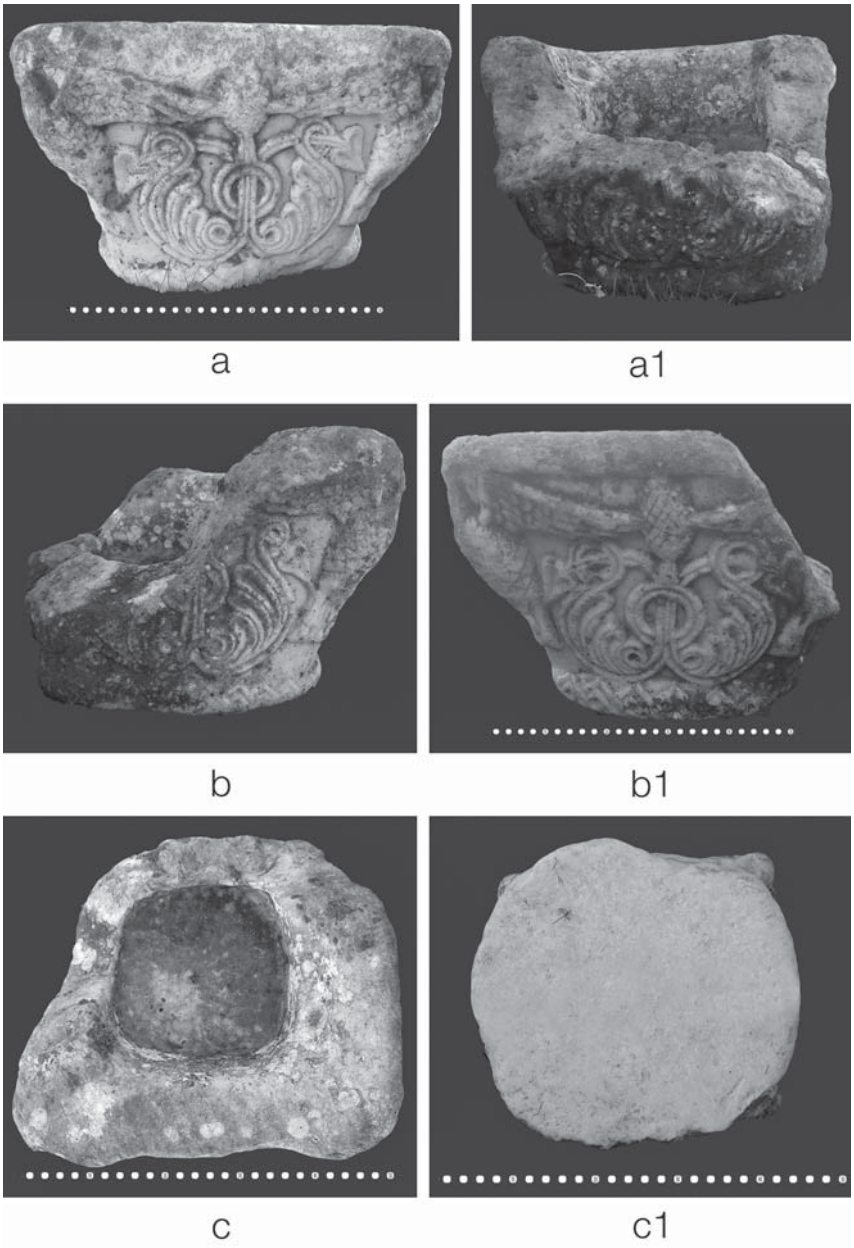

Fig. 1 - Hierapolis Archaeological Museum, capital (M. Eda Armağan's archive).

cone. Double strips conjoining the circle and beginning from the pine cone stem pass inside the knots. These strips compose the branches of ivy leaves which run along in downward curves.

The capital ends with a neck; it is relieved with zigzag motif consisting of triquetrous double strips; the middle of the strips is drill carved.

As said above, the Hierapolis sample represents an eagle-decorated capital type, which is a member of the subgroup of figured capitals of the Middle Byzantine period ([221]). The earliest dated samples of this period are the impost capitals of the main apse mullion of the Lips Monastery, North Church, Constantinople (907-908) ([222]). The corners of the capitals are decorated with wingspread heraldic eagles; what makes these figures special is that they are tooled with compact flutings of four-leaved palmettes within the circle intercepting the wing quill. Like other naturalist bird figured samples of the period, such additional decoration is not present on the Hierapolis capital. Also the short legs conjoining the tail and free talons are different from Constantinople samples. They have a subjective plastic and heraldic looking. On the Lips sample, the body feathers of the eagles are wide surfaced, they are overlapping and detailed by the thin line separating them in the middle. On the Hierapolis capital, wings, the whole quill and the body are covered by slightly circular, fish scale-like feathers. Wing feathers are surrounded by a contour, the wingtips of the eagles conjoin the pine cone and creates a focus point under the abacus of the capital ([223]). Hierapolis eagles are mostly similar those visible on a capital of the XIth century in Kalamata, Greece for their stylistic properties ([224]).

Pine cone motif, generally adopted with its stylized form in floral decorative elements of Byzantine art, is cited as an ornamental element for ambos and capitals of liturgical and architectural functional stone elements ([225]). As will be seen, it is related to the *Tree of Life* in Christian symbolism and is cited as the crown of this tree ([226]). This motif widely accepted as «stem pine cone» generates the «pineconed» capital type of the Early Justinian period

---

([221]) For the typology of capitals in Middle Byzantine period Dennert 1997, p. 143, tabs. 55-59.

([222]) Macridy 1964, p. 259, fig. 20b; Krautheimer 1965, pl. 146a (c. 930); Dennert 1997, pp. 143-144, tab. 55, cat. 308.

([223]) On samples of this period, wingtips are generally downward. Templon capital in Karaman Museum is different, Dennert 1997, p. 216, tab. 57, cat. 318.

([224]) Panayotidi 1972, pp. 103, 122, nr. 59, fig. 36a (dimensions not available).

([225]) Firatli 1990, p. 98, pl. 59, n° 180; Krumeich 2016, p. 809.

([226]) Becker 1996, p. 234. Krumeich does not mention any sign of symbolic expression in the motif. Krumeich 1997, pp. 290-292, 304-305, tabs. 46-51.

by ornamenting the corners of the capitals ([227]). The features of this type of grape leave and palmette decorated capitals of the Middle Byzantine period are also described as pine cones on the corners ([228]).

Pine cones on the Hierapolis capital are not particular for their location and their combination of decoration and strips. On wide surfaces contoured by eagles, the unopened pine cone ([229]) and the combination of leaves and strips are repeated as decorative elements. Triple strips thickening and running down on the same vertical direction with sharp tip above can be resembled to the stem pine cone. The surface of the pine cone is crosswise shaded and in natural look ([230]).

Strip and geometric shape decorated samples of floral motifs resemble the cornice fragments of the Constantinople Lips Monastery, which owns the highest quality productions in the artistic environment of the Early Macedonian dynasty ([231]).

Pine cone can be observed within descriptions of the *Tree of Life* and *Water of Life* or within natural descriptions on some samples of the Early Byzantine period ([232]). Such compositions can be found in the decorations of marble slabs from Asia Minor, Bulgaria and Italy, dated between the Xth and the XIIIth century ([233]). Fragments are known with peacocks standing

---

([227]) Strube 1984, abb. 75, 82, 83, 94; Krumeich 1997, pp. 290-292, 304-305, tabs. 46-51; Dennert 1997, p. 93, footnotes 685 and 686. One sample from Mangana Palace decoration on the corners resembles an artichoke plant. Tezcan 1989, p. 119, Figs. 130, 214, 215 (VIth century, h. 44.0 cm, d. 28.0 cm, sl. 52.0 x 52.0 cm); Barsanti & Guiglia 2010, pp. 97-98, fig. 107. Peschlow «Decorated Capitals»: Peschlow 2002, pp. 110-111.

([228]) Dennert 1998, tabs. 40-41 (Xth-XIIth centuries); Pedone 2010, p. 104, fig. 113.

([229]) Taylor 1986, p. 24, Şekil 1, A1, 33, şekil 5, D1 (L. Vokac).

([230]) The surface of the pine cone may be decorated in various styles. Keşoğlu 1973, pp. 284, 289, fig. 11 (İznik Museum, dating non available). It is suggested as a stonework of Constantinople, Pantokrator Monastery. Dennert 1998, p. 121, note 14, tab. 40,8 (Berlin) (1118-1136); Doğan 2009, Figs. 1-6 (second half of Xth century and first half of XIth century); Ötüken 1996, p. 211, tab. 40,1-3, İ12 (İnegöl, Kulaca).

([231]) Macridy 1964, Figs. 17, 18, 44 (cornice, peacock slab, Xth century); Ötüken 1996, p. 79, tabs. 6. 5. (middle of XIth century); for leaf lobes on curved branch tab. 23. 3-5 (İznik Archaeological Museum, mullion, XIth century). TIB 7, n° 128 (architrave, Çorhisar, Middle Byzantine), n° 132 (architrave, lower surface) (Menteş); Krumeich 1997, pp. 290-292, 304-305, tabs. 46-51.

([232]) Brenk 1977, pp. 207, 213, 308, abb. 220a, 379a (Tbilisi, Pitsunda); Kaplarevic 2011, pp. 53-55, abb. 43-45 (Ohrid). For pine tree description, see Simon 1992, pp. 56-65, pl. 1; Lowrie 1901, pp. 179-180, fig. 60 (450, Symmahorium and Nicomahorium Dypticon).

([233]) For the plate in Sofia National Museum, see Tschilingirov 1978, p. 38, abb. 68 (late IXth century and early Xth centuries); Firatli 1990, pp. 163, 243, pl. 99, n° 324 (IXth-Xth centuries); Ötüken 2007a, p. 87 (XIth-XIIIth centuries Bandırma Archaeological

across and drinking from the *Water of Life* (234). An epitaph slab on Maionia-Gökçeören near Kula, district of Manisa province, provides an exact date (1056-1057/8) (235). On the chancel slab in Venice, San Marco, dated to the XIth century, a tall stem with two stripped bodies, ending at the top like a pine cone, rises inside a drop-edged hexagonal basin, between two griffons (236). On a slab belonging to the second half of the XIIth century, a deer is in front of a tree rising from an amphora, with a pine cone above. The antler of the deer conjoins with the scales of the pine cone and creates a decoration (237). On another slab belonging to the same century, a *Tree of Life* bifurcated by ivy branches ends with two grape bunches and the pine cone on the top (238). On a slab from Athens Agora, dated to the XIIth century, again a *Tree of Life* crowned by a pine cone lies between peacocks (239). A slab belonging to the XIIIth century, with a similar composition, depicts Hercules, a griffon, and a snake; a *Tree of Life* with two rosettes, asymmetrical leaves and spiral branches crowned by a pine cone can also be observed (240). On an ambo from Southern Italy, dated between the XIth-XIIth centuries, a pine cone appears out of the circle surrounding the figures in the centre of a stylized plant on the corner between two ducks in opposite direction, the quills of which conjoin into a stylized palmette (241). On a templon slab in Myra, St. Nicholas Church, dated 1118, the crown of the *Tree of Life* between peacocks resembles a pine cone (242). On the relief of the slab found in situ in Constantinople, Pantocrator Monastery, dated 1140, the surface of the pine cone, represented as the mace of a mullion, is wrought like a fish scale (243).

It is not possible to find a precise symbolic meaning for pine cones. However, in a few manuscript sources of the Middle Byzantine period, such as the *Life of Basil* and Niketas Choniate's quotes, so as on some structures in Constantinople, the crown in the *Tree of Life* and *Water of Life* – com-

---

Museum); Ötüken 2007b, p. 240 (XIth-XIIIth centuries, İznik Museum). Presented as a pine tree: Pedone 2010, p. 125, Figs. 124, 125 (inv. 277) (Ayasofya Museum).

(234) This composition is present on a miniatured manuscript dated to the last quarter of the XIth century. Kavrus-Hoffman 2016, pp. 307, 311, fig. 9, tab. 4 (Esphigmenou 19, fol. 48r).

(235) Peacocks are replaced by chamoises. Anastasiadou 2005, p. 16, 122B (dated to 1057/8); Malay 1994, p. 143, n° 496 (dated 1056).

(236) Grabar 1976, pl. XLIX, n° 73.

(237) Effenberger & Severin 1992, n° 151.

(238) *Ivi*, n° 152.

(239) Grabar 1976, pp. 104-105, pl. LXXIXb, n° 87.

(240) Effenberger & Severin 1992, n° 154.

(241) *Handbook*, 1967, p. 11, n° 40.

(242) Feld 1975, p. 375.

(243) Grabar 1976, p. 94, pl. LXIIIb.

parable to the pine cone motif in many ways – was interpreted as part of a mechanism related to water for its position, sometimes explicitly placed between two phiales ([244]).

Coincidentally, in the Hierapolis sample, the concavity form of the leaves divided into two by the pine cone stem resembles a bowl: it is a representation of a phiale filled with the *Water of Life*, a fountain, a sprinkler, an amphora in which the *Tree of Life* rises, a kantharos or a similar beaker. Peacocks standing beneath the *Tree of Life* or drinking from the *Water of Life*, animals, hybrid creatures and mythological figures are complementary elements of such descriptions. On a slab in Uşak Museum, in the same region as Hierapolis, an irregularly decorated eagle, a griffon and two animal figures are around a fountain or a sprinkler; branch folds and leaves rising from this symbolic basin are added to the composition ([245]) (Fig. 2). The artist, probably having the whole elements of the composition in mind, judged the eagles on the corners as antithetic figures for their position, even if their heads – projecting out of the composition – are looking outward.

Thus, the images on the capital are like the most degenerated form of depiction representing the *Tree of Life* and *Water of Life*. For instance, a ceramic-architectural plastic sample can be observed on Middle Age Byzantine ceramics which reflect the variable forms of motifs and represent the Byzantine culture by figures which are common mediators revealing the values of the Empire and the Church ([246]).

No comparable sample by dimension to the Hierapolis capital – which, as said before, has the form of a truncated pyramid – has been encountered so far. The fact that the capital is carved in the interior side means that it was used for a purpose other than its original function on later periods ([247]). Given its dimensions, it was probably used in a pedestal, in an annex or in an atrium colonnade of a church.

Dennert suggest that four samples, including this one, are the works of the same workshop ([248]). When the fact that he made this evaluation

---

([244]) Pitarakis 2015, p. 61.

([245]) Thanks to my dear colleague from Uşak Museum, archeologist Yağmur Burcu Bunsuz, for sharing information. For published work, see Parman 2002, pp. 169-170, slab 96, pic. 121:U41.

([246]) For bird figures in irregularly decorated bird compositions on pots of "Aegean Ware": Doğer 2001, pp. 57-96. For the meaning of ceramics in Byzantine culture, see François 2011, pp. 254-255. An example of ceramic-architectural plastic in Bautze-Picron 2018, pp. 18-26.

([247]) Parman 2002, p. 189, fig. 154, H15, slab 117. For a capital used as a basin in a calidarium of the Ottoman period, see Uysal 2012, p. 138, fig. 11.

([248]) Proconnessos marble workshop were active in the XIth century and Phrygia

Fig. 2 - Uşak Museum, slab (Museum's archive).

by using a wrong image of the capital in Eğirdir Dündar Bey Medresesi is taken into consideration, the Hierapolis capital cannot be longer considered as the work of the workshop in question.

As a result, decorations on the Hierapolis capital indicate a special taste for the local decoration program of the region, which can be an imported production from Constantinople, Anatolia and its provinces influenced by XIth century Byzantine art.

marbles preserved their value by the beginning of the century. Dennert 1997, p. 171, cat. n°s 316-319.

The templon architrave with rhombus motif at Yamanlar Mountain in Izmir (Muhsine Eda Armağan) ([249])

In the 1990s, a fragment of a templon architrave located near Karşıyaka-Örnekköy Cemetery in Karşyaka district of Izmir had been transported and recorded in the Ege University, Faculty of Letters, Collection of Historical Artifacts (Fig. 1) ([250]). The Cemetery is located at the south slopes of Yamanlar Mountain. The mountain, named as Amanara/Amanarion in the XIIIth century, actually provides archaeological findings from the Middle Age chronology of Smyrna for the Vth-VIth, VIIth-XIIIth centuries.

The bottom surface of the marble piece, which is definable as a templon architrave for its dimensional, cross-sectional and stylistic characteristics, is decorated with a rhombus motif. Rhombus composition, based on the basic scheme of Early Christian period, had turned into a geometrical decoration during the Middle Byzantine period with the addition of floral motifs. An evaluation regarding the band style of this motif suggests that it reflects a curved carving style, which is frequently seen on templon slabs and is claimed to be originated from Greece. It has been suggested that the high quality examples visible in Asia Minor and Constantinople, in the Church of the Virgin in Constantine Lips Monastery (907-908), Vefa Kilise Camii and Arab Camii, were used as a templon in order to bring luck and expel evil with knot, crossing and star motifs since immemorial times.

Though its reliability is lessened by its movability, the templon architrave from Örnekköy Cemetery – dated back to the XIth century by virtue of its close similarity to an example from the Izmir Archaeological Museum – can be presented as the only liturgical remain of a church belonging to the region with the largest monastery settlements of Mount Amanara or the administrative unit of enoria. While city-wide excavation studies in Izmir provide new information, the archaeological value of this artifact is important for the literature on architectural decoration of Byzantine period which is especially rare in the region.

The south slopes of Yamanlar Mountain on which Örnekköy Cemetery is located are between the front of Küçük Yamanlar hill and Smyrna, run-

---

([249]) Süleyman Demirel University, Faculty of Science and Art, Department of History of Art, Turkey/Isparta.

([250]) The architrave was incidentally found by Prof. Dr. Ersin Doğer during a trip and was transferred to the Ege University, Faculty of Letters, Collection of Historical Artifacts, where it was recorded by 1996. I am grateful to my honorable teacher Prof. Dr. Ersin Doğer for sharing information. I am also grateful to Archaeologist Mehmet Önder from Ege University, Faculty of Letters, Collection of Historical Artifacts.

Fig. 1 - Karşıyaka, Örnekköy Cemetery, the location which the templon architrave is found (M. Eda Armağan archive).

ning along the sea by the ridges of Naldöken and Turan hills ([251]). Surface researches in the region started in the first years of the XIXth century ([252]). Three different boundary stones were discovered by the end of the century on the south and west piedmont on Karatepe, one of the highest hills of Yamanlar Mountain ([253]). Subsequently, remains of Yamanlar were found during researches and drilling studies conducted in the 1930s and in 1948 the first wide-scaled scientific studies were inaugurated in Smyrna ([254]). Information on the history of the region in Late Antique and Byzantine periods was gathered thanks to archaeological surface researches lead in various campaigns during the 1990s ([255]). Given that boundary stones bearing names of places were unearthed by the end of the XIXth century, the results of these surface researches possibly consist of field lines, location

([251]) Doğer & Gezgin 1998, p. 8.

([252]) Doğer 2002, pp. 65-69; Doğer 2005, p. 103.

([253]) Fontrier 1892, p. 397; Gregoire 1968, p. 25 (86-88); Doğer 2006, pp. 125-126.

([254]) Akurgal 1946, p. 56; Tanriver 2017, pp. 67-77.

([255]) Names such as Mormonda, little town of Mormonda, Sykameinon (İncirli) and Helos (Çayırlı) can be read on the boundary stones: Doğer 2011, pp. 125-127. For history and archaeology of Yamanlar Mountain, see Doğer 2005, pp. 103, 104, fn. 19; Doğer 2013, pp. 60-63.

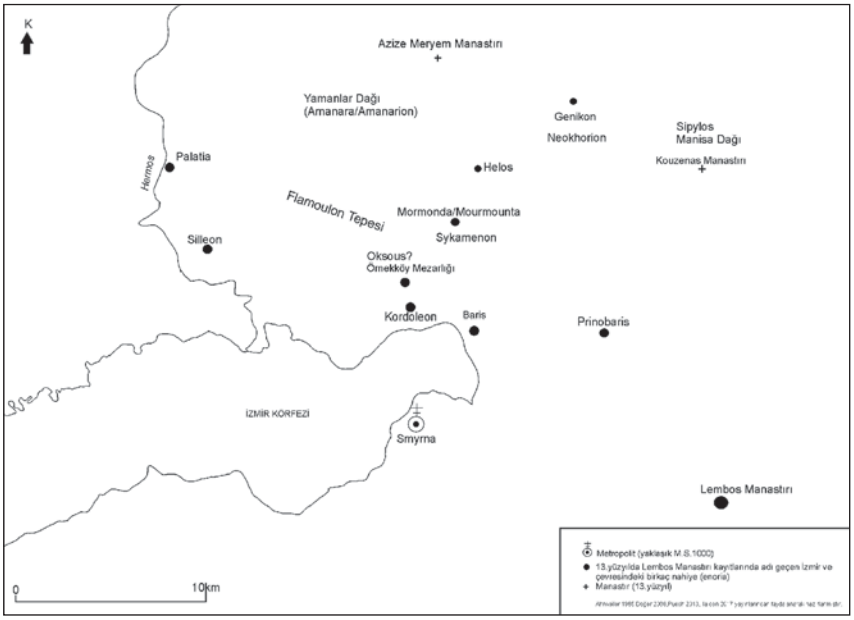

Fig. 2 - Some settlements of Smyrna in Middle and Late Byzantine period (Ahrweiler 1965, Doğer 2006, Puech 2013, Haldon 2017).

names and chronological observations of castle settlements (256). Architectural remains, such as residences preserved in basic level, glazed ceramics from Late Antiquity era, dated to the XIIIth century, are to be named as the cultural heritage of the region (257).

Archaeological studies and remains on the south slopes of Yamanlar Mountain reveal settlements dating to the Late Roman and Late Byzantine periods around the area where the templon architrave was discovered (Fig. 2). The Vth and VIth centuries – which the boundary stones discovered in the slopes of Karatepe are dated to – are assumed to be the most populated period of Yamanlar Mountain (258). Mormonda, one of the settlements of which boundaries and characteristics have been detected, is mentioned in the records of Lembos Monastery (259) in the XIIIth century as a sub-district

(256) The most significant architectural remains unearthed by surface researches are in Çaltı settlement. Doğer 2005, pp. 110-111.

(257) Doğer 2006, p. 125.

(258) Doğer 2014c, p. 221.

(259) Inscribed documents of Lembos/Lembiotissa Monastery are in cod. Vind. Hist. Gr. 125, published by F. Miklosich and J. Müller in the second half of the XIXth century. Statistics of Mantaia and Smyrna in the XIIIth century indicate that all the church members,

central (khora-enoria) village ([260]). The village, limited by architectural ruins and ceramic foundlings on the surface in Kocabahçe vicinity ([261]), can be considered as a Byzantine settlement close to the area where the fragment of the templon architrave was discovered. Even if it is dated later, a monastery document of 1276 mentions a village named Oksous (one of the five sub-provinces of Smyrna Metropolis, Kordoleon), which was likely around Örnekköy Cemetery ([262]). Various parts and hills of Yamanlar Mountain have different names, while the landscape is populated with several churches and monasteries ([263]).

Available archaeological data point out that ceramic findings dating to the Late Roman period and the XIIth-XIIIth centuries are prevalent on Yamanlar Mountain. Though archaeological proofs regarding the VIIth-VIIIth centuries have not yet been discovered in the region, the production of the Middle and Late Byzantine period of the city can be documented by excavation studies on ceramics out of Smyrna Agora and various studies published by the Izmir Archaeology Museum on stonework and metal findings. Ceramic findings in Smyrna Agora that do not belong to any specific stratigraphy are members of a group of white glazed-ware items dated to the IXth and XIth centuries, presenting a chronological and typological progress ([264]). A number of leaden seals dated to the VIIth and IXth centuries are part of the metal findings published by the Izmir Archaeological Museum ([265]). In reference to the visual studies conducted by K. Kourouniotis and N. Laskaris, the essay dedicated to «Christian Period Stoneworks of Izmir Museum» by A. Orlandos, published in 1937, includes the catalogue of column capitals, ambos, slabs, cathedras and architraves, some of which are dated to the VIth-Xth – at the latest to the beginning of the XIVth –

---

nearly all the aristocrats, some of the cavalries were literate, there were a few literate villagers and nearly all the women were illiterate. Jeffreys 2008, pp. 796-802; Doğer 2015, pp. 57-60.

([260]) Presented as Mourmounta. Doğer 2006, p. 126; Doğer 2014c, p. 221. Themes in the Imperial Byzantine İznik (Nicaea) administration were sorted into katepanikia and then to khora or enorias. At that point, Smyrna is mentioned as a metropolis given its

function for the church, and as a ketapanikion capital with enoria-khoria given its function for public treasury and administration. According to the sources, Smyrna metropolis had five enorias: Prinobaris, Mantaia, Kordoleon, Leuke, Kokulos, and Mormonda. Mitsiou 2010, pp. 223-245.

([261]) Doğer 2014c, p. 221.

([262]) On the southeast corner of Örnekköy Cemetery, a guardhouse fortress controlling the valleys overlooking the gulf and ruins of the tower (Pygros) can be identified. Doğer 2014b, p. 233.

([263]) Doğer 2014a, p. 29.

([264]) Doğer 2007, p. 103, pls. 10-11.

([265]) Cheynet 2014, pp. 89-112, n° 1 (VIIth century), n°s 2-4 (IXth century).

Fig. 3 - Slab in Smyrna Pagos (Petzl 1974, tab. 8b).

centuries ([266]). According to G. Petzl, A. Fontrier had published an inscribed slab from Pagos (Smyrna) in «Mouseion» V I (1184/5), 30, n° 257; Petzl found some fragments in the Wien Ancient Finding Collections Depository, suggesting that they belonged to this slab which was documented by pictures and drawings ([267]). Band style observed behind the scripted surfaces of these slabs resembles the ones on the architrave of our study (Fig. 3). Fragments of a group of templon architraves from Manisa belonging to the Middle Byzantine period are studied and published in the doctoral thesis of Ermiş ([268]).

([266]) The author emphasixes that not all the marble works were included and the works were transferred from different places. Orlandos 1937, p. 128, fig. 3 (column capital belonging to the VIIth or VIIIth centuries), fig. 9 (griffon on an illustrated slab of the VIIIth or IXth centuries), fig. 10 (relief slab belonging to the VIth-IXth centuries), fig. 11 (sphinx on an illustrated slab dated to the IXth or Xth centuries).

([267]) The inscriptions were dedicated to honoring a winner competitor on agons. G. Petzl refers that he had no information whether the fragment was in Smyrna or not; but he recalls that J. Keil had an attentive drafting of this fragment. He also affirms that Keil's sketchbook (*Smyrna* V, 257) and his additional supplements in Protestant school in 1906 remarkably match up with L. Robert's. He compares it with an inscribed fragment from Wien mentioning that O. Benndorf had a copy of it in Smyrna and that the orignal artefact was in the Wien Antiquities Collection Depository. He states that the fragment belongs to this artefact but the broken pieces do not match the same artifact. In addition, he declares that these two fragments were originally together by referring to J. Keil's attentive description of the lost fragment – «framed slab, a Christian decoration on the back surface» – and that this decoration was seen on the back surface of the fragment in Wien. Petzl 1974, pp. 117-118, fig. 8b.

([268]) Ermiş 2003; Ermiş 2004, pp. 76-98. The architrave and different functional

Stoneworks from Smyrna belonging to the Xth-XIth centuries provide information on Saints, sculptor names, the origin of inscribed stones and marbles, to whom they were dedicated, and supplications. According to A.E. Kontoleontas, an inscribed architrave found on Pagos hill was recorded by Grégoire (1968) ([269]); an inscribed lintel (thyraoma) dated to the same centuries was transferred from the church dedicated to Ioannes Thelogos as can be deduced from the supplication of the dedicator ([270]). Fragments of an inscribed architrave, which are considered by the researcher as being in the Izmir Archaeological Museum, are dated to the XIth or XIIth century and it is possible to argue from the supplication that the sanctuary was dedicated to St. Kirikos and Ioulitta ([271]).

The templon architrave, which is the subject of this article, will be evaluated from decorative, stylistic and formal characteristics within Middle Age Smyrna chronology in reference to a fragment thought to come from Smyrna and within the thematic repertoire of the Middle Byzantine period.

The (preserved) dimensions of the templon architrave are: length 66.0 cm, upper width 25.6 cm, lower width 31.7 cm and height 14.0 cm. The front, the left and right sides are fragmented, the surface of the fragments is partly smoothened ([272]) (Fig. 4). The front surface is thin-broached, as well as the corners close to the right side are thick-broached. The front surface of the architrave is not visible due to the position in which is exhibited in the museum.

The upper surface is carved in relief, two decorated rectangular panels are located alongside. In comparison to the right panel, the left panel is complete. The band on which the thick band style is dominant in the middle, when compared to the two triquetrous thin outer bands, forms

---

stoneworks of Smyrna Agora dated to the Xth-XIIIth centuries are published in Moi 2012, pp. 591-604.

([269]) Anastasiadou 2004, p. 262, n° 51.

([270]) Orlandos studies the upper decoration of the door frame, proposing that its origin was probably from the Theologos Chuch in Ephesos. Orlandos 1937, fig. 5 (VIth century). See Anastasiadou 2004, p. 263, n° 52, tab. 7 (Xth-XIth centuries).

([271]) The piece, said to be located at the door headrail, probably was from Emercik (Muğla Emecik?). We know from some sources that two hermit Saints living in Tarsus and Cilicia were famous in Asia Minor and in the Aegean Islands. The saint had pleaded to God just before his death, as in *Acta Sanctorum* IV (1867), 28C, pronouncing his name in order to be absolved. The pledge of the dedicator, including the words «σκέπε, σῶζε, φύλαττε», could be addressed to St. Kirikos and Ioulitta, and to sacred figures such as Christ and the Theotokos. Anastasiadou 2004, pp. 263-264, n° 53.

([272]) The templon architrave is recorded in the museum under inventory n° 629.

the main motif of the panel: the rhombus ([273]). Knotted circles take place on crossed corners. The center of the rhombus motif is decorated with a round edged eight-leaved flower motif while the insides of the circles are decorated with four, six, eight-leaved flower and wheel of fortune motifs. Nearly the half of the other panel, probably having the same composition order, has been preserved: knotted small circles on crossed corners have cross and quadrilateral motifs. There is a square (12.5 x 12.5 cm) notch between two panels, the interior surface of the notch is broached.

When the architrave is examined formally, the front surface does not connect to the upper surface with a right angle, but it is biased to the back (Fig. 5). Correlatively, this profile can be observed on the right side surface: it is not parallel to the right angled surface of the left side. The formal common trait of front, left and right surfaces is that the surfaces, fragmented for unknown reasons, were tinkered and redecorated on a later time. On the lower surface, the ending of the surface without leaving a margin to the frame of the decorated left panel can suggest the real possibility of a later usage.

A marble architrave in two pieces exhibited in the garden of the Izmir Archaeological Museum resembles the templon architrave found in Örnekköy Cemetery as concerns decoration, composition, dimension and function (Fig. 6) ([274]).

In comparison to the Örnekköy sample, more than one surface of the templon architrave in the museum is preserved. Front and back surfaces are regularly decorated, while side surfaces are fragmented. The front surface is in relief: floral motifs, knotted squares and circles decorated with the wheel of fortune align alternately. There are no decorations on the back surface with the same profile. The upper surface is thin-broached. As in the architrave of our study, there are two rectangular panels on the lower surface, decorated with a rhombus motif. Between the panels, inside the square, there is an arm tips pearled Maltese cross. The decorated panels are limited with notches on both sides. The surfaces of the notches are thin-broached.

([273]) *Rhombus* (gr.) meaning a rhombohedron. *Duden Die Rechtschreibung* 1980, p. 581 (*Rombisch* article).

([274]) I am grateful to the Director of the Izmir Archaeological Museum, Mehmet Tuna, Deputy Director Dr. Ayşe Fürüzan Caman and Specialist Avni Selim Sağlam. The architrave is recorded in the museum under inventory n° 027.689, but information on its origin is not available. Its origin is said to be from Kemalpaşa in the doctoral thesis of Ermiş 2003, p. 12, cat. n° 1, fig. 3.1. In our conversations on the subject, the researcher mentioned that the information regarding the origin of the architrave was acquired from oral sources. I am grateful to him for sharing information.

Fig. 4 - Izmir, Karşıyaka, Örnekköy Cemetery, templon architrave, lower surface (M. Eda Armağan archive).

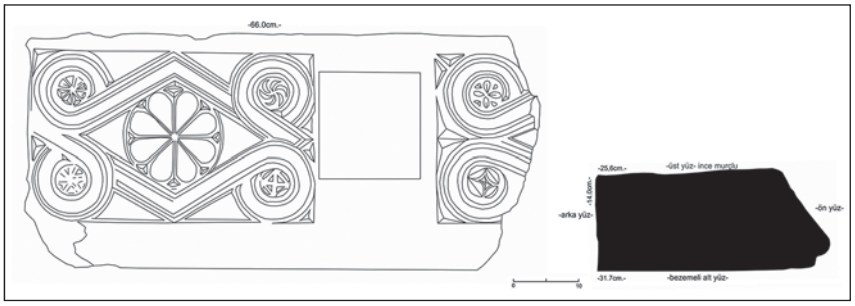

Fig. 5 - Izmir, Karşıyaka, Örnekköy Cemetery, templon architrave, lower surface and cross section (Drafting: M. Eda Armağan).

Fig. 6 - Izmir Archaeology Museum, templon architrave, front-back and lower surfaces (M. Eda Armağan archive).

The main decoration of the two rectangular panels is constituted by the rhombus, of which the relief styled, thin lined sharp-edged triangular bands on the sides and curved surfaced bands in the middle are quite similar in style to the templon architrave in Örnekköy Cemetery. Like on the architrave of our study, there is an eight-leaved floral motif on the left panel, at the center of the rectangle; the leaves are decorated with incising technique. At the center of the second panel, there is a geometrical motif, while ivy leaves horizontally run along from the motif to the corners. The ivy motif on the left panel is three-leaved; one leaf is on the corner of the rhombohedron, the remaining two surround the circle at the center. The inside of the small circles on the corners is decorated with star, four and eight-leaved rosette figures. There are no decorations on the circles on the right panel.

The style of the upper surfaces of two examples having the same function reflects an association. Their dimensions also share similarities. The dimensions of the architrave in the Izmir Archaeological Museum are: height 13.6 cm, (preserved) length 139 cm, upper width 42.0 cm and lower width 25.5 cm. Its height is very close to the Örnekköy finding. On these two examples, having the same band style on the upper surface and the same direction of the curving on circles at cross corners, the dimensions of the panels with the rhombus motif are quite close. The dimensions of the decorated panel of the Örnekköy finding are 36.0 x 21.0 cm, while the dimensions of the Izmir Archaeological Museum example are 41.0 x 20.5 cm. On both architraves, the notches between the rhombus are not placed in order with the panels. It can be observed on the architrave of our study that the notch is not set in the midst of the panels. On the museum example, it is closer to the ending of the right panel. The dimensions of the notch are 12.5 x 12.5 cm in the Örnekköy example; in the museum example, the dimensions of the notch are 15.5 x 16.0 cm, because of the broken sides. The notches match with the dimension of the upper section of templon pier capitals dated to the early XIth-XIIIth centuries ([275]).

It is possible to suggest that the Örnekköy finding and the templon architrave exhibited in the Izmir Archaeological Museum match for the style of their motifs and their dimensions ([276]). The height of these two architraves is nearly the same. In the Örnekköy example, the dimensions of the upper and lower width do not fit the profiles due to their reuse. As it is

---

([275]) Scranton 1957, p. 107, pl. 23, n° 30 (13.5 x 10.0 cm, XIIIth century); n° 31 (13.0 cm, early XIth century).

([276]) It is possible to observe some differences between the pieces of the same architrave block. Alpaslan 1996, pp. 214, 216, cat. n°s. 152a-b, 153a-f (Demre/Myra St. Nicolas Church).

Fig. 7 - The slab exhibited in Ege University, Faculty of Letters, Collection of Historical Artifacts, front surface (M. Eda Armağan archive).

a more recent sample, in the slab exhibited in the Ege University, Faculty of Letters, Collection of Historical Artifacts, the band style creating the rhombohedron motif and the way of combining the circle to the tetragon on cross corners match (Fig. 7) ([277]). The conjoining of the notches of templon pier capitals to decorated panels are alike, certainly this resemblance gives rise to the hypothesis that the transoms were positioned on purpose. The difference of a few centimeters in the dimensions of the notch may be a sign that the architraves were used on two sides of the templon entrance.

Considering the templon architrave of our study with regard to its motifs, the rhombus motif on the upper surface is a geometrical design in rhombohedron form belonging to the thematic repertoire of Byzantine

([277]) During our studies in the Collection of Historical Artifacts, next to the architrave of our article, we noticed a back surface inscripted slab. The front surface is decorated with a rhombus motif; the slab, remarkable for its band style, is recorded under inventory n° 720. Archaeologist Mehmet Önder stated that it was transferred from the Hayri Büke Collection as a grant. I am grateful to him for sharing information.

art. The composition scheme of Early Christianity ([278]) can be observed on frescoes in churches, hypogeums, catacombs ([279]), wall-panels in inlay technique ([280]), mosaic technique ([281]) and decorative programs of architectural and non-architectural stone members. For example, Porphyrios pedestals exhibited in the Istanbul Archaeological Museum (500 or 500-505) are evidential for the use of the motif and the composition scheme; the singular decorative element appears on the upper side of one of the pedestals, on the relief of the figured screen as in the decoration of balustrade panels of the Imperial lodge and on the lower side throughout the surface ([282]).

The rhombus motif can be observed on architraves, architectural functional stoneworks ([283]), piling panels ([284]), arches ([285]), window frames ([286]), chancel screens and as element of decoration on liturgical stoneworks, templons, ambos, sarcophagus ([287]).

It is possible to offer a general observation on the composition scheme of this motif conjoining the symbols of Christianity on panels dated to the Vth-VIth centuries, when functioning as a templon or a balustrade. The composition presents features of the early period in interlacing rhombohedrons located at the center of multiple rectangle frames and multiple profiles created by triangular spaces located on cross corners ([288]). The rhombus is

---

([278]) For soffit decorated examples on lower surfaces of architraves in Roman period architecture, see Abbasoğlu 1994, pl. XXXII, Figs. 1-4, cat. n° 156.

([279]) Brenk 1977, pp. 55, 59 (Mailand, S. Aquilino an S. Lorenzo Chapel; IIIrd-IVth century and Rome, Via Anapo catacomb, arcosolium vault, (the second half of the IVth century); Firatli 1975, pp. 24-27 (Hypogeum).

([280]) Brenk 1977, p. 42 (Ravenna S. Vitale, Presbyterium, 540).

([281]) Flood 2012, pp. 110-111, cat. n°s. 73a-b (Tunis, Naro, Hammam Lif Synagogue).

([282]) Brenk 1977, p. 110a,b; Rouché 2010, pp. 60,170-173, 176, 252, fig. 4.11 (New Porphyrios Pedestal), fig. 9.21 (Old Porphyrios Pedestal), fig. 9.23a-d, fig. 9.24a-d, 14.3.

([283]) Peschlow 1997, p. 109, pls. 99, 101, cat. nos. 52, 54; Ötüken 1996, tab. 7,3-4 (Gemlik).

([284]) Peschlow 1997, p. 110, pl. 103, 105, cat. nos. 68, 74.

([285]) This motif decorates the inner surface of the arches connecting the columns separating the naves in s Poreč (Parenzo) Cathedral in Croatia (around 550). Krautheimer 1965, pl. 110.

([286]) Mathews 1976, p. 310, Figs. 31-85 (Istanbul, Hagia Sophia Church).

([287]) A sarcophagus side surface slab, found in Karasu village of Karacabey ub-province of Bursa, dated to the VIIth-VIIIth centuries, is ornated with a number of rhombus motifs in symmetrical order; on the two edges of the slab, the motif, limited by a rectangular frame, is connected to the unframed rhombohedron with a straight band in the middle. Ötüken 1996, tab. 20,1-3 (sarcophagus side surface slab).

([288]) For Early Byzantine period rhombus-decorated examples, see Scranton 1957, p. 104, n° 1, pl. 19 (Corinth); Hoddinott 1963, pp. 133,139, Figs. 63, 67 (Thessaloniki,

placed on the surface, singular on a plain ground, frequently diversified with peacocks, crosses, paten-formed rosettes, four-leaved stylized flower motifs and circular medallions. Animal figures such as dolphins, fish, rabbits, fantastic creatures, floral motifs such as pomegranates, curved branches on cross corners can also be observed while arrow head motifs can be seen in or/and out of the corner fillings ([289]).

Within decorative geometrical compositions of the Middle Byzantine period, the rhombus motif is associated with interlacing, rosettes and formed frames while all floral motifs are assumed as innovation ([290]).

This composition is mostly observed on slabs with one or both decorated surfaces dated to the Xth-XIth centuries. The band style creating a rhombus motif on these slabs presents the form of a dominant thick band in the middle when compared to the thin, sharp-edged triangular outer bands ([291]). A basic or formed frame limits the motif on the slabs which have the same band style – crisp curved relief styled rhombus motif – on both the architraves treated in our study. Rosettes, crosses, the christogram, the cross of life, animal struggles can be observed at the center; on cross corners, rosettes, the wheel of fortune, crosses, star figured circles, knotted circles or bands that wrap around the rhombohedron and the frame, filled on

---

St. Demetrios Basilica); Mango & Ševčenko 1973, pp. 238, 258, Figs. 15, 16 (Trilye), Figs. 134, 135 (Kurşunlu Monastery, southeastern chapel); Mathews 1976, pp. 311, 31-87, 31-88 (Istanbul, Hagia Sophia Church, south gallery floor, north); Argoud, Callot & Helly 1980, pls. XXXe, XXXIf, XXXV. Tezcan 1989, pp. 363, 364, Figs. 527, 528 (Topkapı Palace Museum); Ötüken 1996, tabs. 11,1-2,6 (Büyük Kumla), 14,1 (İznik Archaeology Museum), 14,2-4, 15,1-3 (Trilye), 16,2 (Kemaliye), 16,3 (Berlin Staatliche Museum, Ambon-Podiumsbrüstung); Roux 1998, Figs. 320.6, 321.7, 322.8.

([289]) Hoddinott 1963, pp. 172, 192, Figs. 83, 100 (Philippi A and B Basilica), pl. 56 (Basilica at Suvodol). For two surface-decorated slab in champlevé technique, see Megaw 1974, p. 61, fig. 10 (Cyprus, Karpasia); Tezcan 1989, p. 361, fig. 523 (Topkapı Palace Museum); Peschlow 1997, pp. 107, 318, pls. 106, 118, fig. 86, cat. nos. 85, 142 (Istanbul, Kyriotissa Church); Büyükkolanci & Öztaşkin 2010, pp. 40, 41, n° 1, fig. 1 (Ephesos, St. John Basilica); Gkioles & Pallis 2014, p. 172, cat. n° 194 (Euboea, Ano Vatheia, Koimesis Church).

([290]) Palmettes at the ending of the rhombus, the whole floral decoration of half palmettes and the main motif in the middle of the circle reflect a different style out of Early Christian period. The characteristics of these motives can be related to the Sassanid. Motifs originate from Sassanid palmette, lotus palmette, ivy leave motif and Sassanid palmette derived from engraved palmette and acanthus. Sheppard 1969, p. 69.

([291]) Examples of comparison of Middle Byzantine Period are confined to those pieces with the band style mentioned above. For a detailed study on composition schemes of slabs out of this style, with rhombus motif consisting of multiple bands, see Özyurt 2012, pp. 438-439. For an example where the thick band in the middle is carved, see also Ötüken 1996, tab. 9.2 (Bursa, Babasultan, XIth-XIIth centuries)

cross corners with arrow head or ivy leave or bird figures, or undecorated; ornamented with palmette motif on horizontal axis ([292]).

There are examples with rhombus motif on which the bands do not conjoin with the rhombohedron knotting or interlacing, showing a composition created by irregular circles, unformed by a frame. Slabs in such a style can be frequently observed in Greece, Macedonia and Ukraine, as on the previous example. On a slab found in Athens, the circle at the center and smaller circles on four directions resemble the flat sectioned (disc formed) bosses independent from the rectangle ([293]). On another example, an eagle in relief, engraved in a circular form with detailed wing and tail is located at the center of the rhombus; the rhombus knotted with the frame on the corners is independent from the rosettes on the cross corners ([294]).

There are examples bearing similarity with band style, out of the composition scheme, helpful for dating the architrave on a slab in a church in Ohrid, dated to the XIth century: here, we find various sized knotted circles, the cross, the christogram, the Solomon knot, stars, the wheel of fortune, rosette and eagle figured decorations ([295]). On one surface of the decorated slab in the Metamorphosis Church in Lamia (Alepospita, Greece) the composition, defined with five sirikoz (knotted in rhombus) colliding circles, is a widely used theme starting from the Xth century ([296]). A sarcophagus lid in Kiev and a sarcophagus side surface slab in Patmos, Hagios Ioannes Theologos Church, are similar in their band style, even if their compositions differ and date to the XIth century ([297]). On the

---

([292]) Hamilton 1956, p. 203, Figs. 111-113 (Stiris, St. Luke); Scranton 1957, p. 105, n° 10, pl. 19 (Corinth); Krautheimer 1965, pl. 159d (Hosios Loukas, 1020); Megaw 1974, p. 80, fig. 28; Grabar 1976, pp. 39, 46, 61, 68-69, 84, nos. 6, 25, 46, 62, 76, pl. XVIc,e (Mount Athos, Great Lavra, St. Athanasios Monastery), pl. XXXIId (Kastoria, Anargyres Church), pl. XIIc (Izmir, Archaeological Museum), pl. XXXIXa,b (Ksenophon Monastery Catholikon), pl. LIXc (Kiev, Hagia Sophia), pl. LXa-c (Cerginov); Mylonas 1981, p. 549, Figs. 6a-b; Pazaras 1989, p. 47, Figs. 48-49; Firatli 1990, n° 302b (Istanbul Archaeological Museum); Ötüken 1996, tabs. 1, 3-4, 10.1 (Bursa, Babasultan); Pennas 2000, n° 333 (Naxos). Büyükkolanci & Öztaşkin 2010, pp. 41, 42, 46, nos. 3, 4, Figs. 3, 4 (Ephesos, St. John Basilica, IXth-Xth century); Gkioles & Pallis 2014, nos. 9 (Synaxis), 161 (Euboea, Psachna, St. John Kalyvitis Monastery).

([293]) Grabar 1976, p. 98, n° 81d, pl. LXVIIId.

([294]) *Ivi*, p. 98, n° 81a, pl. LXIXa.

([295]) *Ivi*, p. 71, n° 69, pl. XLIIa-c (Ohrid); Mathews 1976, p. 40, fig. 40-14 (Vefa Kilise Cami).

([296]) The slab resembles the sarcophagus lid in Thessaloniki St. Demetrios Church and reliefs in Athens, Gorgoepikos (second half of the XIth century). Vogiatzis 2006, p. 109, fig. 10.

([297]) Grabar 1976, pp. 83, 86-88, n° 76, pl. LVIIIb (Kiev, sarcophagus), pl. LIXa-b (Kiev, Hagia Sophia); Pazaras 1988, pp. 22, 23, 34, 36, 51, nos. 4, 33, 38, 74.

basket-type capitals in Panagia Chalkeon Church in Thessaloniki, dated to the XIth century, the band style creating the small circles cross-knotted to the big circle at the center resembles the architrave of our study for its band style and technique ([298]). On a slab from Nerezi, the Patriarchal cross in a circle at the center creates the main motif of the frame formed by a knot and braid motifs: it dates to the middle of the XIIth century ([299]). The single vertical filed antrolag decorated templon pier in Hosios Meletios Monastery is dated to 1100 ([300]).

In Middle Byzantine period, the rhombus motif is frequently repeated on slabs within the thematic repertoire of horizontal surfaces by combining animal figures (eagles, birds), geometric (*lemniskoi*, stars, rosettes) and floral (palmettes, half palmettes), apotropaic and symbolic motifs (cross, christogram, cross of life), unlike the examples created by singular or multiple profile style particular to the early period ([301]). The wheel of fortune and rosettes are the most favourite supplementary decorations. Such decorated marble slabs were placed at the templon of a church. It is not surprising that the mentioned motifs were used at the templon because knot and star motifs were thought to bring luck and expelling evil since immemorial times ([302]).

The style of the Örnekköy finding in curved relief, thin triangular edged band, can also be observed in Istanbul, Church of the Virgin in Constantine Lips Monastery (907-908) ([303]). Considering the analogy with the banded rhombohedron motif in Phokis, Hosios Loukas Church, it is claimed to be originated in Greece ([304]). Hence, the compared examples by which the scheme of the Middle Byzantine period can be explained are mutual with examples of Greece and Macedonia ([305]). Through the earliest example in

---

([298]) Grabar 1976, p. 63, n° 47, pl. XXXa-e (Thessaloniki, Panagia Chalkeon Church, XIth century column capital).

([299]) *Ivi*, p. 105, n° 88, pl. LXXVIIIb (Nerezi).

([300]) *Ivi*, p. 102, n° 85, pl. LXXIVb (Hosios Meletios Monastery, 1100, templon pier).

([301]) For square formed, front and back surface-decorated slab: Peschlow 1997, p. 110, pls. 107 (front), 108 (back), cat. n° 78.

([302]) Mathews 1997, p. 38, cat. n° 3 (relief slab). For an example from Bulgaria, Veliko Tarnovo, see Tschilingirov 1978, n° 25.

([303]) A slab from the Metropolitan Museum in New York is similar to a stone member in the Louvre Museum, related to Istanbul and to the examples at Vefa Kilise Cami and at Istanbul Archaeological Museum. Mathews 1997, p. 38, cat. n° 3; Palazzo 1946, pl. IX.

([304]) Mathews 1997, p. 38.

([305]) Examples decorated with this motif are common in Asia Minor. On the other hand, it is possibile to suggest that the architrave in Ephesos, St. John Basilica, dated to the IXth-Xth century, and other blaustrade slabs may be different from such examples where the bands are repeated in similar style. Büyükkolanci & Öztaşkın 2010, pp. 46, 47, cat. nos. 11, 12, Figs. 11, 12.

Asia Minor, Afyonkarahisar dated to 934, this style is claimed not to be observed in Byzantine art before the Xth century ([306]).

During his reign (867-886), Basileos I has resigned from archbishopric and Ephesos bishopric (869) in Smyrna Church hierarchy. It is also known that the emperor granted a large land property within the sub-province of Mantaia in Smyrna to Hagia Sophia ([307]). The increase of monasteries' property was limited by the Novella of Nikephoros II Phokas (963-969) ([308]). Researches set forth that remarkable land and properties were prominent in Thrakesion Theme arcadian in the Xth century ([309]). Meanwhile, Smyrna was a city the emperor aimed to control for it contained granaries in the XIth century ([310]). Between 1081-1090, it became the capital city of the seignory established by Tzaka, who took possession of the western coastline of Asia Minor.

By intersecting data drawn from Byzantine settlements on the southern slopes of Yamanlar Mountain, written sources of the period and archaeological findings, it is possible to assume that the templon architrave of our study, dated to the XIth century, belonged to a monastery or a local church on Yamanlar Mountain.

Un étonnant bas-relief figuré provenant de Nessebar (Bulgarie) (Catherine Vanderheyde) ([311])

Une effigie sculptée fragmentaire d'un personnage bénissant, provenant de Nessebar et conservée actuellement au Musée National d'Archéologie à Sofia (n° inv. 1092), continue à soulever plusieurs questions quant à sa fonction et à sa datation (Fig. 1). Peu de savants se sont jusqu'ici intéressés à ce bas-relief dont le corps du personnage sculpté présente la particularité d'avoir été détouré. Il a d'abord été attribué à une production bulgare ([312]), mais ses liens avec la sculpture byzantine de Constantinople, d'Italie et des Balkans ont été dernièrement soulignés ([313]).

([306]) Sheppard 1969, p. 70.

([307]) In addition, the most important properties of the Pantocrator Monastery are mostly on Smyrna lands. Cheynet 2014, pp. 89-112.

([308]) The construction of new monasteries, hostels or imarets was prohibited. Barker 1995, p. 129.

([309]) Cheynet 2014, pp. 89-112.

([310]) Smyrna is not among the cities given to the Venetians by the edict of Alexios I Komnenos (1081-1118) in 1082. Cheynet 2014, pp. 89-112.

([311]) Free University of Brussels, and University of Strasbourg.

([312]) Vassiliev, Siljanovska-Novikova, Trufešev & Ljubenova 1973, p. 55, fig. 93.

([313]) Milanova 2017, pp. 22-23, fig. 17.

Ce bas-relief a été trouvé dans un état fragmentaire dans l'église postbyzantine Saint-Georges située à l'extrémité sud-est de la péninsule de Nessebar dans laquelle il avait manifestement été réutilisé ([314]). Une inscription découverte parmi les remplois de cette église construite en 1704 mentionne la dédicace de l'édifice qui l'a précédée et qui était dédié à la Nativité du Christ ([315]). Le séisme survenu en 1688 provoqua son effondrement ainsi que celui de plusieurs parties du rempart sud-est alors que ce dernier avait été restauré dans le second tiers du XIVe siècle, lors du traité de paix conclu entre Byzantins et Bulgares ([316]).

Le personnage sculpté, dont la tête a disparu, est figuré debout, appuyé sur sa jambe gauche, en léger contrapposto (Fig. 1). Il bénit de la main droite et tient l'évangile orné d'une croix latine pattée dans sa main gauche. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau aux plis profondément creusés qui soulignent les formes et le volume de son corps, tandis qu'un pan de son vêtement retombe sur son bras gauche. Il est chaussé de sandales et se tient sur un suppedion dont la surface supérieure a été représentée comme basculée vers l'avant sans tenir compte des lois de la perspective. Des traces des outils utilisés par le sculpteur sont visibles à cet endroit et laissent deviner l'emploi d'une pointe pour cette partie du bas-relief sculptée en champlevé qui était recouverte à l'origine d'un enduit coloré ou éventuellement d'incrustations de marbre.

L'attitude, les vêtements de ce personnage bénissant de même que l'évangile qu'il tient permettent de l'identifier au Christ. Néanmoins, il s'agit de la seule effigie en bas-relief du Christ connue dont le corps est détouré jusqu'au niveau du suppédion, ce qui en fait un élément hybride, à mi-chemin entre l'icône sculptée et la ronde-bosse. Sa fonction laisse perplexe : s'agissait-il d'une icône votive ou du personnage central appartenant à une *Déisis* ?

Des icônes sculptées en pierre représentant des personnages religieux sont peu nombreuses à Byzance durant l'époque médiévale. Les aléas de la conservation ne sont pas les seuls à expliquer cette carence : la répugnance qu'avaient les Byzantins à sculpter dans la pierre des saints personnages remonte aux débuts du christianisme, lorsque la ronde-bosse restait encore fortement associée aux idoles païennes dont le souvenir devait être effacé. Il faudra attendre la fin de la crise iconoclaste qui se termina par la victoire des

([314]) *Treasures of Christian Art* 2001, n° 68. Dimensions : 109 x 38 cm.

([315]) Theoklieva-Stoïtseva 2009, pp. 147-148, voir aussi Velikov 1969, p. 212, n° 39, fig. 164.

([316]) Ognenova-Marinova 1992, p. 244.

Fig. 1 - Sofia, Musée archéologique, bas-relief du Christ bénissant provenant de Nessebar (© Musée national archéologique de Sofia, NAIM-BAS).

Fig. 2 - Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, icône sculptée représentant saint Paul provenant de Cepina (Bulgarie) (Bank 1977, n° 248).

iconodoules en 843 pour que l'image religieuse peinte, mais aussi sculptée, soit réhabilitée et devienne un support de la dévotion des fidèles.

Des images votives de personnages religieux vont donc être sculptées à partir des Xe-XIe siècles à Byzance. Parmi celles consevées en Bulgarie, il faut signaler une effigie de la Vierge orante exposée au Musée archéologique de Varna ([317]), une autre représentant probablement le Christ Pantokrator du Musée de Kavarna ainsi qu'un écoinçon représentant un ange préservé au Musée archéologique de Nessebar ([318]). Le bas-relief du Christ provenant de Nessebar est cependant plus proche des représentations sculptées des apôtres Pierre et Paul (Fig. 2) retrouvées à Cepina et actuel-

([317]) Lafontaine-Dosogne 1967, pp. 48-49, fig. 4.
([318]) Milanova 2017, figg. 15, 18.

lement conservées au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ([319]). Leurs dimensions ([320]) et l'arc surmontant ces figures indiquent leur fonction votive et suggèrent qu'elles étaient placées de part et d'autre du templon de l'église de cette forteresse. Si l'attitude de ces saints personnages est proche de celle du Christ de Nessebar, le traitement des plis des vêtements est beaucoup plus sommairement exécuté et se limite à l'exécution d'incisions rectilignes dépourvues de souplesse sur les sculptures de Cepina.

Des icônes sculptées en pierre du Christ sont conservées en Grèce et à Constantinople durant la période médiévale, mais elles sont rares et ne semblent pas avoir été antérieures au XIIe siècle. Parmi les représentations sculptées montrant le Christ barbu aux cheveux longs séparés par une raie centrale, disposés de manière asymétrique de part et d'autre du visage, tel qu'il était peint sur l'icône du Sinaï datée du VIe siècle ([321]), celle du Christ Évergète en buste conservée au Musée de Serrès est la plus proche ([322]). Le Christ trônant sculpté en bas-relief servait d'image votive dans l'église de la Vierge Peribleptos à Mistra, capitale du despotat de Morée qui, à partir XIVe siècle, fut administrée par des représentants de la famille impériale constantinopolitaine des Cantacuzènes et des Paléologues ([323]). L'utilisation de la technique en très faible relief ainsi que les traces de polychromie décelées sur ces deux bas-reliefs attribués au XIVe siècle trahissent l'imitation de thèmes iconographiques comparables répandus dans la peinture monumentale. Dans deux églises constantinopolitaines, le Christ en buste est sculpté sur des encadrements d'icônes, comme en témoignent l'un des deux conservés dans la Kalenderhane Camii (1197-1204) ([324]) et celui de la Kariye Camii daté des deux dernières décennies du XIIIe siècle ([325]). Parmi les effigies en pierre du Christ, il faut aussi signaler un tondo représentant le Christ bénissant daté du XIIIe siècle conservé à Gênes ([326]). Bien qu'une facture byzantine ait été suggérée, il convient de rester prudent à l'égard de cette hypothèse. En effet, certains détails, tels les épaisses mèches de la chevelure et la barbe, l'absence de trous de trépan pour les pupilles et la curieuse manière de figurer les rides créées par les muscles zygomatiques, laissent penser que le sculpteur était d'origine occidentale et a copié un modèle byzantin pour réaliser ce tondo.

([319]) Bank 1977, p. 318, n°s 247-248.

([320]) H. 66 cm et 83 cm ; l. 34,2 et 54 cm ; ép. 7 cm.

([321]) Au sujet de l'influence éventuelle de cette icône sur les portraits ultérieurs du Christ, cf. Spieser 2015, pp. 448-460.

([322]) Dimensions : 93 x 116 cm. Grabar 1976, p. 153, n° 162, pl. CXLI-a.

([323]) Grabar 1976, pp. 155-156, n° 166, pl. CXXVII-b.

([324]) Peschlow 1997, fig. 88.

([325]) Peschlow 2010, pp. 592-593, fig. 10.

([326]) Ameri 2004 ; Spieser 2015, p. 459, fig. 135.

Les représentations sculptées du Christ debout comparables à celle provenant de Nessebar sont rares. La seule icône sculptée avec le Christ en pied connue est inachevée et fait partie de la collection des sculptures de la Rotonde à Thessalonique ([327]). Le fait que cette icône a été retrouvée dans l'église Saint-Pantéleimon de Thessalonique laisse penser qu'elle a été réalisée sur place par un atelier de sculpteurs actif à Thessalonique au début du XIVe siècle et il est possible qu'elle faisait à l'origine partie d'une scène de *Déisis* ([328]). Un bas-relief monumental du Christ en pied est aussi conservé à Chypre ([329]). L'attitude dans laquelle a été sculpté le Christ est proche mais pas identique à celle qui caractérise le bas-relief conservé à Nessebar. De plus, la hauteur imposante de cette icône, l'aspect ridé du visage du Christ et le traitement des draperies jalonnées de larges plis sont nettement différents et suggèrent le travail d'un sculpteur occidental. Son style et sa facture suggèrent une œuvre gothique de la fin du XIIIe siècle ou du début du XIVe siècle. Aucune indication sur la provenance de l'icône chypriote n'est connue, mais il est très probable qu'elle soit issue du portail de l'une des quatre-vingts églises de Nicosie démolies en 1567 afin de consolider les anciens remparts de la ville ([330]).

Dans la peinture monumentale, les représentations du Christ bénissant, en pied, ne semblent pas être antérieures au XIIe siècle à l'époque où semble s'être généralisée la pratique de représenter de part et d'autre du templon des images monumentales de personnages religieux en pied ([331]). De tels exemples se rencontrent notamment à Saint-Nicolas Kasnitsi et aux Saints-Anargyres de Kastoria ([332]), ainsi qu'à Saint-Georges à Kurbinovo ([333]) et à la Panagia Arakiotissa de Lagoudera ([334]). Des icônes sculptées du Christ, de la Vierge devaient ainsi certainement côtoyer d'autres figures hagiographiques peintes dans les églises.

Dans les peintures des édifices plus tardifs, le Christ est parfois intégré dans une *Déisis*, comme on peut par exemple le voir à Saint-Nicolas de Manastir (1271), près de Bitola ([335]). Cette scène composée du Christ flanqué de

---

([327]) Dimensions : h. 1,275 m ; l. 0,48 m.

([328]) H. 1,275 m ; l. 0,48 m. Voir Mentzos 1983, pp. 260-269. Voir aussi Tsilipakou 1998, pp. 340-344, n° 7, figg. 12-14 et Pazaras 2002, p. 475, fig. 11.

([329]) Dimensions : h. 2,08 m ; l. 64 cm ; ép. 9 cm.

([330]) Solimidou-Ieronomydou 1988, pp. 249-253, part. pp. 252-253 ; *Chypre entre Byzance* 2012, p. 233, n° 106.

([331]) Hadermann-Misguich 1975, pp. 225-226.

([332]) Pelekanidis & Chatzidakis 1985, p. 59, fig. 11 ; p. 42, fig. 22 ; p. 46, fig. 25 ; p. 47, fig. 26.

([333]) Hadermann-Misguich 1975, fig. 116.

([334]) Nicolaïdès 1996, pp. 104-122, figg. 18, 9.

([335]) Hadermann-Misguich 1975, p. 226, fig. 120.

la Vierge et de saint Jean-Baptiste est largement répandue à partir du Xe siècle sur les objets liturgiques, tels les triptyques ou autres objets en ivoire ([336]), les croix processionnelles ou les calices ([337]). Elle est également sculptée sur les épistyles des templa à la même époque. Il semble que le retour aux images après la crise iconoclaste ait encouragé ce type de représentation. La fonction de relais assumée par la Vierge et saint Jean-Baptiste permettant d'accéder au domaine du sacré est particulièrement explicite dans la représentation de la *Déisis*. De plus, un texte important, le quatrième acte du concile de Nicée II (787), évoque déjà l'efficacité de l'intercession de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, des archanges et des autres saints ([338]). Cette image a suscité deux interprétations qui se recoupent : les historiens de l'art qui en ont étudié le sens ont proposé d'y voir une demande d'intercession envers Dieu ou un témoignage de son caractère divin ([339]). Cette image fait en effet référence à la prière d'intercession du rituel orthodoxe qui s'adresse aux défunts et aux vivants, parmi lesquels l'empereur figure en première position ([340]). La composition même de cette représentation et les emplacements qu'elle occupe sont cependant tellement variés qu'il est impossible de proposer une interprétation univoque du message qu'elle transmet.

L'image du Christ appartenant à une icône sur laquelle est peinte une *Déisis*, datée des XIe-XIIe siècles et conservée au monastère Sainte-Catherine au Sinaï ([341]), présente des caractéristiques très similaires avec le Christ sculpté sur le bas-relief de Nessebar : l'attitude et les gestes sont identiques, tandis que le tracé des plis du manteau et de la tunique est très proche. En comparant ces deux effigies, on observe la même volonté de souligner le corps, en particulier le bras, la cuisse et le genou droits, par le jeu des plis des draperies (Fig. 3).

Trois icônes sculptées réunies et encastrées dans l'espace intérieur d'une église pouvaient aussi former une *Déisis*. De tels exemples subsistent encore, comme en témoigne les trois plaques en marbre (111 x 177 cm) sculptées en bas-relief encastrées dans le mur intérieur Sud de la basilique Saint-Marc (Fig. 4). Selon Otto Demus, cet ensemble daterait du début XIe siècle et aurait été ramené de Constantinople à Venise après 1204 ([342]).

([336]) Weitzmann 1972, n° 30, pls. XLIV-XLIX.
([337]) *The Glory of Byzantium* 1997, pp. 60-67, n°s 24-27, p. 71, n° 31.
([338]) Mansi 1759-1798, XIII, col. 132.
([339]) Cutler 1987, p. 146.
([340]) Kantorowicz 1942, pp. 56-81, part. pp. 70-75.
([341]) Sotiriou 1958, pp. 95-96, fig. 83; Vocotopoulos 1995, p. 195, n° 15.
([342]) Demus 1960, p. 122, pl. 32.

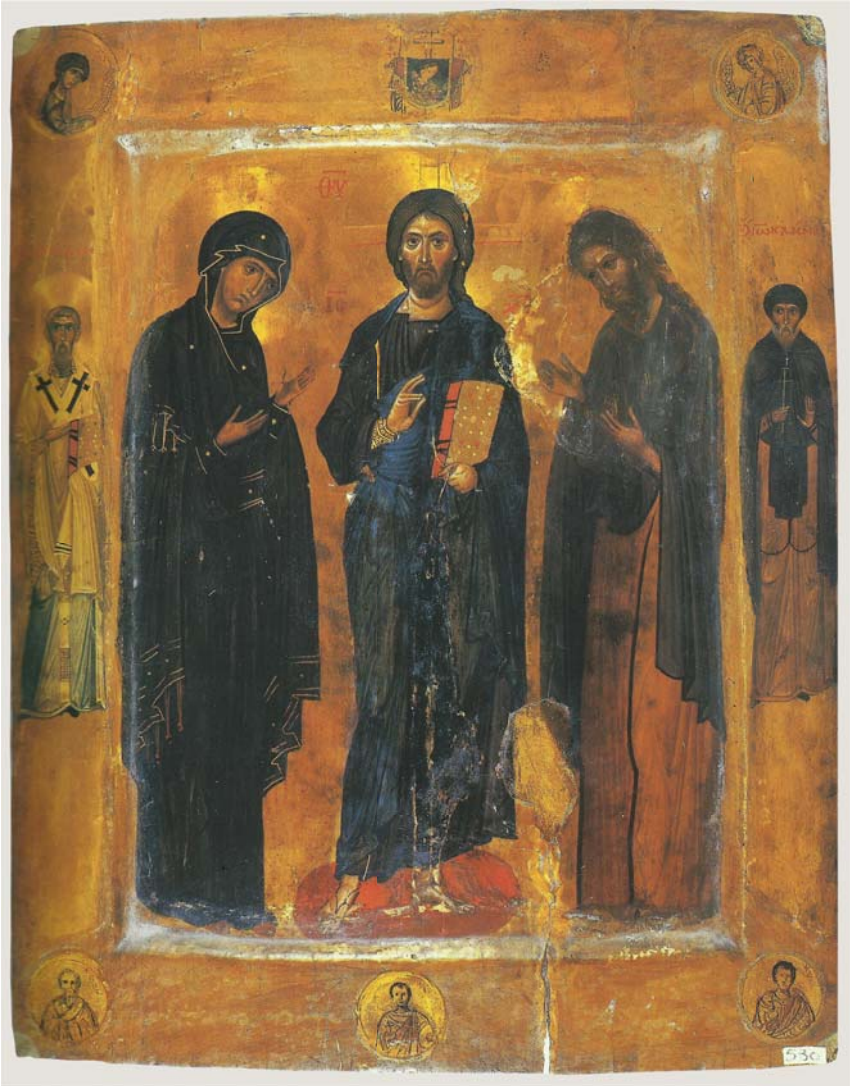

Fig. 3 - Monastère Sainte-Catherine au Sinaï, icône représentant une *Déisis* (Vocotopoulos 1995, fig. 15).

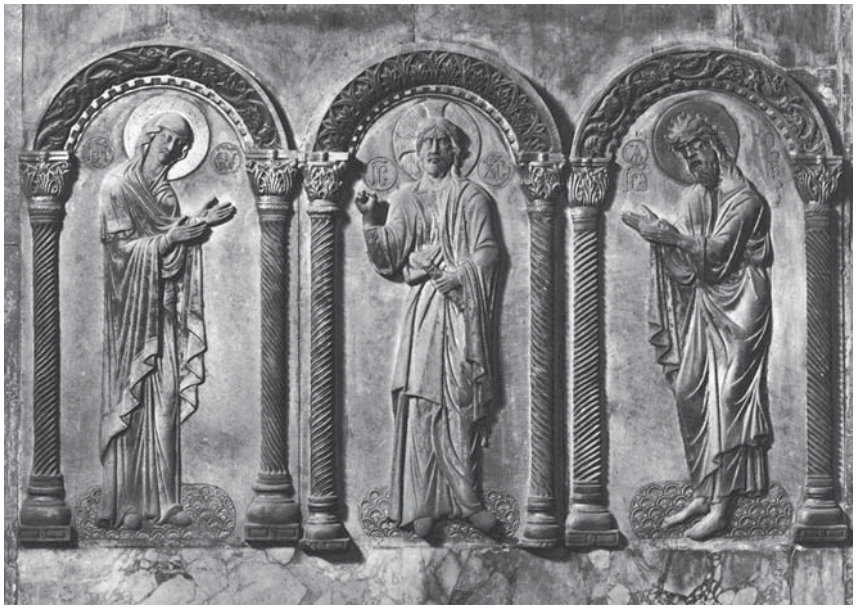

Fig. 4 - Venise, San Marco, bas-relief représentant une *Déisis* (Grabar 1976, pl. XCII).

Reinhold Lange le date de la fin du XIe siècle et André Grabar l'attribue au XIIe siècle ([343]). La souplesse caractérisant les drapés des vêtements des personnages, de même que les curieux brodequins du Christ, habituellement représenté chaussé de sandales, sont autant de détails qui laissent plutôt penser à l'imitation d'un modèle byzantin par un sculpteur vénitien au XIIIe ou au XIVe siècle.

* * *

Les comparaisons menées avec les icônes avec la peinture monumentale, les icônes peintes et sculptées illustrant la *Déisis* ne permettent pas d'attribuer le bas-relief du Christ de Nessebar à une telle scène, d'autant plus qu'aucun autre fragment de sculpture anthropomorphe pouvant être identifié à la Vierge ou à saint Jean-Baptiste n'a été réutilisé dans l'église Saint-Georges de Nessebar. Bien que son aspect détouré et son revers plat continuent d'intriguer ([344]), la forme du suppedion nous fournit un

([343]) Lange 1964, pp. 52-54; Grabar 1976, p. 121, n° 117, pl. XCII.

([344]) Aucun autre bas-relief anthropomorphe détouré n'est connu jusqu'à ce jour. Le procédé de détourage des figures est en revanche connu pour certains ivoires, comme l'attestent par exemple deux exemplaires représentant la Vierge Hodigitria ne mesurant pas

indice de datation car il présente une forme assez plate caractéristique des représentations impériales ou christiques de l'époque des empereurs Paléologues ([345]). Le bas-relief de Nessebar devait avoir une fonction votive et a certainement été réalisé pour l'église dédiée à la Nativité du Christ durant la période de prospérité de la ville dont les édifices des XIIIe et XIVe siècles trahissent encore le rayonnement de la capitale byzantine.

Tying the Knot: the Knotted Column in the Architecture of King Milutin (Jasmina S. Ćirić) ([346])

The people of the Late Middle Ages understood the act of dualistic nature of ornament in the key of sacred symbols widespread in art ([347]). They also often saw symbols in churches as realities that bring together heaven and earth/the holy and the mundane. This article supports these statements in detail and determines their theological-cultural implications in Palaeologan sculpture.

Within the complex motives of Byzantine sculpture, it is quite intriguing to analyze a known ornamental motif within art historical timelines, the Heracles' knot (*nodius Herculaneus*), sometimes also known as ὄφις ([348]). This paper analyzes the Heracles' knot and its usage in the Late Byzantine sacred context and sculpture, precisely during the era of Serbian King Stephan Uroš II Milutin (1282-1321). Apart from its wide usage in Antiquity in all ranges of artistic production ([349]), this motif blossomed during the period of the Palaeologoi ([350]). Ioli Kalavrezou recognized this motif most of all on the iconostasis of Ohrid cathedral church of St. Sophia ([351]) where she compared this knotted column with the one incorporated in the ciborium of the mimbar placed in Pantokrator monastery (Fig. 1) which was brought as

---

plus de 13 cm de haut et conservés au Museo Civico de Padoue et au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg : cf. Cutler 1994, p. 176, figg. 197, 198.

([345]) Hadermann-Misguich 1994, p. 121.

([346]) University of Belgrade, Institute for Art History Faculty of Philosophy. This article is written within the framework of two projects: «Christian culture in the Balkans in Middle Ages: Byzantium, Serbs and Bulgars from 9th to 15th century» (177015) and «Medieval Art in Serbia and its European context» (177036) financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of Republic of Serbia.

([347]) Grabar 1992, *passim*.

([348]) Kalavrezou-Maxenier 1985, pp. 95-103; *The Glory of Byzantium*, 1997, p. 157.

([349]) Jevtić 2013, pp. 209-217; Boeck 2015.

([350]) Kalavrezou-Maxenier 1985, p. 96.

([351]) *Ivi*, p. 97.

spolia from St. Polieuctes church in Constantinople ([352]). Knotted columns are usually carved or painted within a specific architectural setting, usually consisting of two shafts looped in the center of the column. When observed closer, the location of a knotted column imply protective powers with apotropaic, not aniconic significance. The symbolism of the knot survived well beyond its religious use, and was a known symbol in Byzantine art. First of all, it is worth mentioning the steatite icon from Vatopedi monastery, which shares a number of iconographic elements – including the shape of the shield and the positioning of the figures under a palmetted arch reposing on a pair of columns – with the familiar Heracles's knot prescribed to the triumphant attitude of Saint George as a victorious warrior and defender of the Christian faith, as well as of the icon's owner, who frequently bore the name of the saint depicted. The knot is visible also on the miniature of the Homilias of Saint James Kokkinobaphus (depiction of colonettes which support the structure of the church), then in the columns which support the arch above Saint Theodore with the sword, shield and spear (steatite icon from Museo Sacro della Biblioteca Apostolica, Vatican), and in fresco-icons of the Virgin Mary and Jesus Christ from Protaton Monastery at Mount Athos, Metropolitan church in Mystras ([353]). In the key of parallelism of Saint George with Heraclean powers, it has not been observed that the knotted column appears on the interior painted colonette of the apsidal bifora of St. George church in Kurbinovo ([354]) (Fig. 2). To the list of unrecognized Heraclean knots should also be added the knotted columns carved on the marble spolia with representation of the enthroned Christ brought from Constantinople, placed in the upper register of the north wall of St. Mary cathedral at Rab in Croatia ([355]).

Of particular importance for this rather short study are knots found between the sculptural fragments of Christ in the Chora church (Kariye

---

([352]) Hjort 1979, fig.116; Ousterhout 2001, p. 145.

([353]) Kalavrezou-Maxenier 1984, 1,2; Loula 1986, pp. 30-31.

([354]) Dimitrova 2016, p.15. Although Elisabeta Dimitrova skipped further explanation about this window and its possible connections with the Amnos, it seems interesting to notice that the bifora with the Herculean knot is depicted right above the altar table prepared for a liturgical ceremony, where the Amnos (the body of the newborn Christ) is depicted.

([355]) Skoblar 2012, p. 172. Although Magdalena Skoblar described many details on the throne, due to devastated parts and probably inappropriate light in the cathedral she did not noticed this ornament on the throne. I noticed this detail during the conference in honour of professor Cvito Fisković (XVI Days of Cvito Fisković) held in the city of Rab from 26th to 29th September 2018. I am deeply thankful to academician Dr Igor Fisković for fruitful discussions on that occasion about the knotted column in St. Mary cathedral at Rab.

Fig. 1 - Istanbul, Pantokrator monastery (Zeyrek Camii), Knotted column (photo Vladimir Božinović).

Fig. 2 - Kurbinovo (North Macedonia), St. George church, Knotted column painted inside of the apse (photo Jasmina S. Ćirić).

Camii) which belonged most probably to the structure dated to the 12th century (356). In 1282, when emperor Andronicos II Palaeologos acceded to the throne, he broke with the Church of Rome and proclaimed the inauguration of Orthodoxy. But Andronicos' choice to proclaim for his statesman the logothete Theodore Metochites indicates the emperor's strong preferences toward antiquarianism and admiration for the ancient Greek culture (357).

Dynamic changes occurred synchronously in the art during the era of King Milutin in Serbia (1282-1321). It is possible to say that the cultural background at King Milutin's court contributed to the expansion of cross cultural Constantinopolitan transfers not only in social contexts by appropriating Byzantine cultural models but also on a general level, such as in art and architecture (358). Stefan Uroš II Milutin conquered the Byzantine regions in the South, expanded the borders of the Serbian state considerably and heightened his reputation in the Balkans. After his marriage in 1299 to Simonis, the daughter of Andronicus II Palaiologus, King Stefan Uroš II Milutin, secured by a lasting peace with Byzantium, established new borders and the political ideas of Serbia for several decades were shaped almost the same as Constantinopolitan ones (359).

Architecture in the Age of King Milutin truly embodied the expression of Constantinopolitan sacrality and essence of space. King Milutin's royal iconography and most of all décor of all his preserved endowments are contemporary with the Kariye Camii in Constantinople, which contains potent symbols of political power (360).

Antiquarianism and antique models were visible not only in monumental painting, but also in sculpted ornaments that stayed until today almost unrecognized by Byzantinists (361). Analyzes of the architectural features of Milutin's endowments generally summarized the overall appearance, articulation of the façades, plans (362). That resulted with the fact that rather small ornament as the Heraclean knot stayed inappropriately interpreted

---

(356) Hjort 1979, fig. 26, p.114, p.115.

(357) Metochites stressed the importance of the Byzantines being the descendants of the Hellenes: «ημίν οι και του γένους εσμέν και της γλώσσης αυτοίς [τοις Έλλησι] κοινωνοί και διάδοχοι». Kiesling 1821, pp. 14-16.

(358) Todić 1996.

(359) For complete historical and historiographical issues about the Serbian King Stefan Uroš II Milutin and his times. Stanković 2012.

(360) Vojvodić 2016, pp. 271-275.

(361) An exception is the broad overview of the art of carving between the XIIIth and XVth centuries written by Melvani 2013 (with selected bibliography).

(362) Ćurčić 1978, pp. 18-27.

or, precisely to say, unnoticed in the exceptionally complex architectural contents at the beginning of Milutin's rule.

The Heracles' knot appeared most probably for the first time in the context of Milutin's ideology on the iconostasis of the Katholikon of Chilandar monastery ([363]) (ca. 1293 or decade after, Fig. 3). Surely, it appeared after only twice: at the bifora of the apse of St. Joachim and Anna church (widely known as King's church) in Studenica monastery from 1313 (Figs. 4, 4a) and at the west façade of St. George church at Staro Nagoričino from 1316-1318 ([364]) (Figs. 5, 5a).

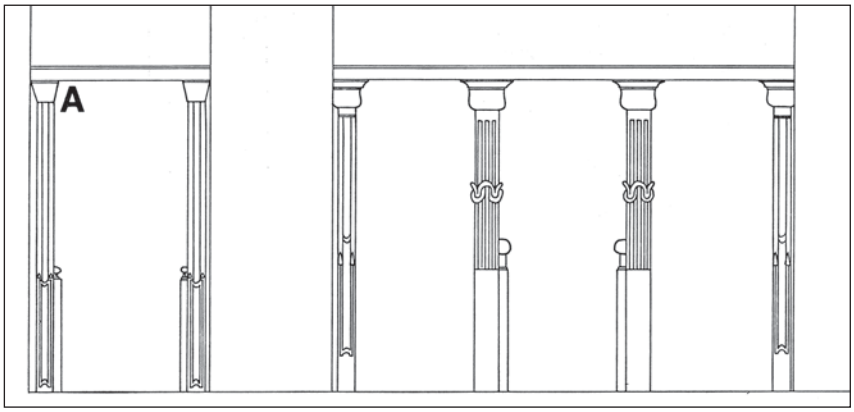

Fig. 3 - Chilandar Monastery, templon of Katholikon, Drawing of Heraclean knots (Đurđe Bošković, Manastir Hilandar, Saborna crkva, Arhitektura, Beograd 1992).

The bifora at the altar of St. Joachim and Anne church is divided with a knotted column. On the capital of the column are the representation of the Cross and an abbreviated inscription JS XS NJ KA (Figs. 4a, 4b). Below this carved inscription, in the upper register of the knotted column is carved the *Flower of life* ([365]). Of outmost importance is to understand that the church of St. Joachim and Anne in Studenica was built as pure expression of King Milutin's propaganda (devotion of the church is tied with the cult of the Virgin Mary, patron of the main church in Studenica) ([366]). On the other side, placing the knotted column in the most sacred part of the

([363]) Bošković 1992, pp. 35-36.
([364]) Todić 1993, pp. 43-70.
([365]) Popović 2008, pp. 69-81; Ćirić 2017b, pp. 95-114.
([366]) Cvetković 1995, pp. 251-276; Marković 2016, pp. 173-184.

Fig. 4 - Studenica, King's church, St. Joachim and Anne (photo Jasmina S. Ćirić).

Fig. 4a - Studenica, King's church, The apse (photo Jasmina S. Ćirić).

church, the apse, encapsulates both the idea taken from Chora monastery as the closest parallel and expression of the virginity and visual response of his prayer for posterity with Queen Simonis. Namely, in the church of St. Joachim and Anne, the knotted column should be interpreted not only as an apotropaic symbol but also as the marriage-knot, a strong knot created by two intertwined ropes, originated as a healing charm, a protective amulet,

Fig. 4b - Studenica, King's church, Detail of the bifora with knotted column (photo Jasmina S. Ćirić).

most notably as a wedding symbol incorporated into the protective girdles worn by brides, which were ceremonially untied by the new groom ([367]). This custom is the likely origin of the phrase «tying the knot». In antiquity, the knot symbolized the legendary fertility of the God Heracles; it probably relates to the legendary Girdle of Diana captured from the Amazon Queen Hippolyta ([368]). The knot of Heracles was supposed to bring well for the union's fertility, since Heracles fathered seventy children. The knot in this

([367]) Bettini & Eisenach 2013, pp. 69-80.
([368]) Gauding 2009, p. 45.

Fig. 5 - Skopska Crna Gora (North Macedonia), St. George Church, Staro Nagoričino (photo Jasmina S. Ćirić).

Fig. 5a - Skopska Crna Gora (North Macedonia), St. George Church, Staro Nagoričino, Detail of the wall with bifora and knotted column (photo Jasmina S. Ćirić).

Fig. 5b - Skopska Crna Gora (North Macedonia), St. George Church, Staro Nagoričino, Detail of bifora (photo Jasmina S. Ćirić).

church serves as a model for the husband who, in the act of untying this knot, became a kind of Heracles himself. This would make the knot both a feminine and masculine symbol, addressed both to the King and Queen. To recapitulate: a woman who is about to be married is protected by the Heracles' knot, the husband unties the knot with the hope that his wife will deliver many children ([369]).

In this Late Byzantine Palaeologan example, the marriage-knot was probably a representation of the virginity of Simonis who is depicted inside the church ([370]) (Fig. 6). A quite intriguing and unnoticed detail is that above the portrait of Queen Simonis is depicted on the left side of the window the fresco of St Cosmas and St. Damian on the right side (Fig. 6a). St. Cosmas is shown with his medical instrument in the right hand toward the ktetorial composition below, where are depicted King Milutin with the model of the church and Queen Simonis. Together with the marriage knot carved at the apsedal bifora at the east side of the church, all this can be interpreted as visual expression of prayer for posterity addressed to Holy Anargyroi ([371]). Surveying this cluster of antiquarianism, it appears that usage of the knot on the apse was also additionally understood as a model of female womb, the place of knots and binding. Bearing in mind the association of the apse – interior and exterior – with the Virgin's womb, in the same time these images imply the codified meaning of incarnated Logos and illumination through Him, a vision of the senses: «The Truth will shine, illuminating the eyes of the soul with its own rays» ([372]). Perhaps under the influence of the texts of Andrew of Crete emphasizing the Incarnation, it was important to bring in closer relation the knotted column, Queen Simonis, the Virgin Mary, Christ and the altar area ([373]).

The other example is from the church of St. George at Staro Nagoričino (Kumanovo, North Macedonia; Figs. 5, 5a, 5b). At the west façade, above the west portal with the ktetorial inscription V TOÙE AHTO KRAY IZBJ TURKI ([374]), placed in the tympanum is a bifora with a knotted column and an abbreviated inscription on the capital JS XS NJ KA. As mentioned above, knotted columns appear within the sacred cult of Saint George, military saint, patron of this church, and intersect with Theotocological context.

([369]) Wolters 1905, pp. 1-23. For Christian comments and interpretations cf. Laurent 1989, pp. 83-98; Simonetti 1994, p. 455.

([370]) Babić 1987, pp. 22-24, 68, 182.

([371]) In the available bibliography of articles related to the monumental painting of the King's Church in Studenica, this detail was not particularly observed.

([372]) Musurillo 1991, p. 19; I, p. 20.

([373]) Maksimović 1963, pp. 227-240.

([374]) Ćirković 1986, p. 187; Đurić 1968, pp. 68-76.

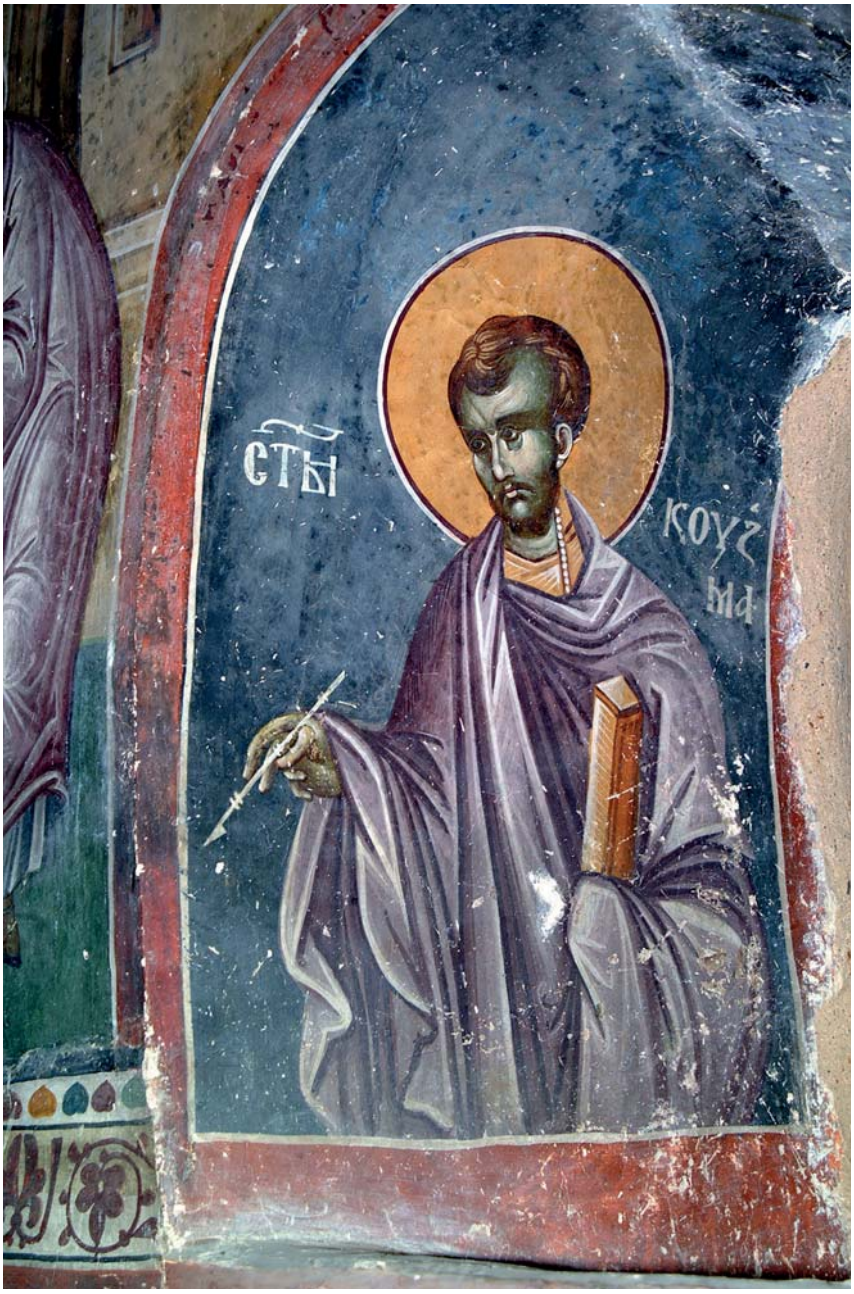

Fig. 6 - Studenica, King's church, south wall, Ktetorial composition with Stefan Uroš II Milutin and Queen Simonis (photo Jasmina S. Ćirić).

Fig. 6a - Studenica, King's church, fresco in the window above ktetorial composition, St. Cosmas (photo Jasmina S. Ćirić).

The faith of the soldiers in supernatural protectors, beliefs in their magical, apotropaic powers and religious depicting of *dei militares* were deeply rooted in the Byzantine Empire. According to Constantine VII Porphirogenite (913-957), Saint George is closely related to Christ the Saviour, the Virgin Mary and synchronously their names were used also as a sort of password between the soldiers ([375]). Military manuals of the Xth century prescribe that soldiers need to pray twice a day. Before the battle, soldiers receive the Holy Communion and, while the army approaches the enemy during the battle, the sound of the trumpets announces the time to pray to Christ the Savior who, along with the Virgin and Saint George, will bring the victory ([376]).

Having in mind that King Milutin is depicted in the ktetorial composition on the north wall while praying to Saint George Victory-Bearer, who delivers the sword to the King ([377]), and that Saint George is depicted on the iconostasis across with an overdimensioned depiction of the Virgin Mary

([375]) *Constantini Porphyrogeniti* 1829, p. 481.

([376]) Schlumberger 1890, pp. 90-91; Dagron & Mihaescu 1986, pp. 62, 88, 130-132.

([377]) This iconographic type was taken from the Byzantine tradition, especially from the depiction of Manuel I Comnenus with Saint George. See Ćirković 1986, p. 187.

breastfeeding Christ, it is possible to notice that a profound spiritual value was seen as a metaphysical reality ([378]). Such connection and intersection of symbols inside the church from the complex religious background of the XIVth century refers to the sacred realities of the Heraclean knot. In this light, even its depiction on a column or a fresco is justified. On this occasion will be mentioned only one spiritual parallel necessary for understanding of this phenomenon. Namely, in his homilies on the Biblical chant Song of the Songs, Gregory of Nyssa understands the soul as being the bride (Virgin) who, in a spiritual marriage with God, is hungry for the «knowledge of truth» ([379]). The bishop is telling with conviction to his readers/listeners that, once the soul is loved, «she» will «sustain you»; therefore, it needs to be «fortified», and «inseparable» from her bridegroom (Christ) ([380]), and be «one spirit» with him ([381]). This is one possible axis for understanding of the parallel engagement in the symbolism of Saint George and the Virgin Mary. That is architectural transposition of prominent exponents of the *ecclesia triumphans and ecclesia militans* ([382]). King Milutin as ruler of Serbia is defender of the true Faith also militarily. Saint George with the prerogatives of the Heracles' knot is the intermediary between God and the King, by his help Milutin's conquests were achieved ([383]). The triumphal character of the architecture and sculptural details, with old and new themes in the poetic way are deeply imbued with the impressive fitting of the ornamented column at the façade.

The ktetors, King Milutin and Queen Simonis, donated the churches of St. Joachime and Anne in Studenica and St. George in Staro Nagoričino and dedicated sculptural hidden symbols to the saints they trusted to help them in achieving their wishes both for posterity and as act of prayer for the victory. In the case of devoting to Saint George, their requests were answered. Saints were conceived of as interceding for people with God, protecting them, and performing miracles in their favor because they have been granted the «freedom of speech» (*parrhesia*) in front of the Creator. Saints and holy people were called upon, among other things, to offer up

---

([378]) This iconographic model is transfered from Chora monastery where the icon of the Virgin holding the infant was paired with an image of Christ. These icons were framed and set to either side of the templon screen, which separated the naos from the bema. For the illustration cf. Ousterhout 2002, p.13.

([379]) Norris 2012, pp. 14-15 (Gregory of Nyssa, *Homily 1*).

([380]) *Ivi*, pp. 22-23.

([381]) *Ivi*, pp. 26-27.

([382]) About the idea of *ecclesia militans* in Byzantium cf. Bogisch 2004, p. 5. About the warrior saints: Marković 1995, pp. 567-630.

([383]) Ćirić 2017, pp. 179-186.

efficacious prayers standing in the court of heaven ([384]). Magical charms as the Heraclean knot are able to function because they are directed toward an object that already embodies the images and ideas that spawn the analogy on which the sacred content depends.

Su una scultura tardo bizantina a rilievo della Vergine, Ioánnina (Epiro) (Andrea Babuin) ([385])

L'icona marmorea a rilievo della Vergine annunciata di Ioánnina appartiene al ristretto gruppo delle sculture figurative d'epoca medio e tardo bizantina conservatesi fino ai giorni nostri (Fig. 1) ([386]). Situata a notevole altezza e di difficile accesso, essa non ha goduto finora di particolare attenzione e compare per la prima e unica volta nella letteratura scientifica nel 2006 ([387]). Immurata all'altezza di circa sei metri da terra, sul lato sinistro del portale meridionale della chiesa dell'Archimandriò di Ioánnina, l'opera è composta da cinque lastre di pietra di diverse dimensioni; le tre di colore più chiaro – la prima comprendente il ventre e la mano sinistra della figura, quella del piede destro e la colonnina inferiore di destra – sono il risultato di un risarcimento avvenuto in epoca imprecisata. Nella scena, delle dimensioni di 105 x 45 cm circa, è ritratta la Vergine in piedi di fronte a un trono privo di spalliera. La figura, inserita sotto un arco retto da due colonnine con capitelli a palmette, è rivolta di tre quarti verso sinistra, distende il palmo della mano destra in segno di accettazione e regge nella mano sinistra il fuso con cui sta filando le cortine del Tempio come riferito nel protovangelo di Giacomo. L'icona è legata a una tradizione locale che risale perlomeno all'Ottocento, secondo la quale una pastorella, notato come le cornacchie non si posassero su un platano che stava vicino alla chiesa dell'Archimandriò, vi fece salire un bambino, che scoprì tra i rami dell'albero un'icona ([388]). Dopo diversi tentativi falliti di rimuoverla dall'albero, l'icona accettò di farsi portare a terra solo quando il Despota di Ioánnina in persona si recò sul posto accompagnato da una processione di prelati e maggiorenti cittadini a salmodiare delle suppliche ([389]). Secondo

([384]) *The Cult of Saints* 2014, p. 3.

([385]) University of Ioannina, Department of History and Archaeology.

([386]) Per una bibliografia generale sull'argomento vd. Barsanti 2007; Davis 2006; Firatli 1990, Lange 1964; Mason 2012; Melvani 2013.

([387]) Papadopoulou 2006.

([388]) Un'icona del tredicesimo secolo dell'Odighitria si conserva ancor oggi nell'Archimandriò, vd. Dimitrakopoulou 2017.

([389]) Salamagkas 1962, p. 303.

Fig. 1 - Ioannina, Archimandriò, rilievo marmoreo con la Madre di Dio (foto G. Manopoulos).

questa tradizione, l'immagine marmorea sarebbe il ritratto della pastorella protagonista del racconto ([390]). Nonostante insomma l'abbreviazione del *titulus* MP ΘY (Μήτηρ Θεού) sia chiaramente riportata sopra la spalla sinistra della Vergine (Fig. 2), la tradizione popolare ha voluto riconoscere in questa figura il ritratto di un personaggio laico come la pastorella, a testimoniare forse una certa resistenza all'uso di immagini sacre a rilievo

([390]) *Ivi*; Kamaroulias 1996, p. 251, che accoglie leggere varianti nel racconto.

Fig. 2 - Ioannina, Archimandriò, rilievo marmoreo con la Madre di Dio, particolare del volto (foto A. Babuin).

Fig. 3 - Ioannina, Archimandriò, rilievo marmoreo con la Madre di Dio, particolare della veste (foto A. Babuin).

diffusa nel mondo ortodosso. La prima notizia sulla chiesa dell'Archimandriò risale alla *Cronaca di Ioánnina*, dove si riferisce come nel 1382/1383 il suo kathigumeno Gabriele fu inviato a Salonicco presso l'imperatore Manuele Paleologo per ricevere le insegne despotali da conferire a Tommaso Preljubović ([391]). Secondo un'iscrizione murata sul lato sud della chiesa, l'edificio sarebbe stato ricostruito dalle fondamenta nel 1627 ed è giunto sino a noi nella sua forma attuale di basilica a tre navate dopo un'ulteriore ricostruzione totale avvenuta tra il 1858 e il 1864 ([392]).

L'icona deve essere stata interessata da un importante evento distruttivo, probabilmente da uno tra quelli che furono all'origine delle due successive ricostruzioni dell'Archimandriò e di cui resta eloquente traccia nella faccia sfigurata della Vergine, cui manca per intero l'occhio sinistro (Fig. 2). Come si può evincere facilmente da un esame della figura, questa è il frutto di cospicui risarcimenti che hanno interessato tutta l'area dello stomaco e dei fianchi della Vergine, ivi compresa l'intera mano sinistra, il piede destro e la parte inferiore della colonnina di destra della cornice. Chi ha completato l'immagine non ha neppure tentato di ricreare la parte mancante dello scranno, ritenendo evidentemente le eleganti gambe tornite e le decorazioni dello stesso troppo complesse da riprodurre (Fig. 3). Anche se una corretta valutazione dei valori di superficie dell'opera è compromessa dalla grande

([391]) *Cronaca di Ioannina* 1962, p. 93, § 26, ll. 5-12.

([392]) Anastasiou 1981, p. 27; Kamaroulias 1996, pp. 253-54; Salamagkas 1962, p. 307.

Fig. 4 - Venezia, SS. Giovanni e Paolo, rilievo marmoreo con la Vergine annunciata, fine dell'XI - inizi del XII secolo (foto M. Mason).

altezza cui questa si trova e dal suo stato conservativo non ottimale, credo si possa affermare come l'icona dell'Archimandriò sia caratterizzata da un'elevata qualità di esecuzione, particolarmente evidente nel modellato insistito e insieme controllato delle pieghe della veste, nelle volumetrie del volto e nella sicura conoscenza delle proporzioni somatiche. Sempre ammettendo che la Vergine annunciata di Ioánnina provenga dalla chiesa bizantina dell'Archimandriò e non sia una scultura erratica ([393]), essa doveva trovarsi originariamente all'interno dell'edificio, posta a una certa altezza su uno dei pilastri laterali del bema, affrontata ad un rilievo rappresentante l'arcangelo Gabriele oggi perduto. La scultura di Ioánnina va ad aggiungersi al solo altro esempio conosciuto di Vergine annunciata bizantina a rilievo, un'opera datata alla fine dell'XI-inizi del XII secolo attualmente murata nella facciata della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia ([394]) (Fig. 4).

Dal punto di vista della sua datazione, è molto difficile inserire l'immagine a rilievo dell'Archimandriò all'interno di una classe di oggetti consimili, dato l'ammontare incalcolabile delle perdite che hanno interwessato la scultura bizantina, un ambito di studio che è caratterizzato da testimonianze isolate situate all'interno di un panorama fatto di eccezioni ([395]). Dal punto di vista iconografico, la posa particolare assunta dalla Vergine, che china il capo fino quasi a toccare

([393]) A poche centinaia di metri di distanza dall'Archimandriò sorgeva la chiesa di S. Giovanni Teologo, in seguito trasformata in moschea e oggi scomparsa. Anastasiou 1981, p. 32. Esiste anche una leggenda alternativa riguardo all'icona: secondo una testimonianza orale raccolta dal sottoscritto, l'immagine sarebbe stata riscattata da un cristiano che la avrebbe comprata da un Turco in un mercato vicino alla chiesa. Le fonti attestano come i soldati inviati dal sultano contro Alì Pascià avessero effettivamente allestito con le spoglie del saccheggio della città di Ioánnina un grande mercato proprio nell'area dell'Archimandriò nell'agosto del 1820. Salamagkas 1962, p. 306.

([394]) Lange 1964, pp. 54-55.

([395]) Mason 2012.

Fig. 5 - Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, *Annunciazione*, particolare di icona a micromosaico, prima del 1354 (da Effenberger 2004).

Fig. 6 - Skopje, monastero di Markov, *Annunciazione*, oikos 1 dell'inno acatisto, 1376-81 (foto A. Babuin).

la propria spalla destra, è molto rara e si incontra esclusivamente in opere databili attorno alla seconda metà del XIV secolo. Tra queste è un'icona a mosaico offerta al battistero della città di Firenze dalla vedova del cubicolario dell'imperatore Giovanni VI Cantacuzeno (Fig. 5), il quale la avrebbe donata al suo sottoposto prendendola dalla cappella di palazzo prima di abdicare alla fine del 1354 ([396]). Un secondo caso in cui la Vergine annunciata compare con la testa tenuta in posa quasi orizzontale si riscontra in un affresco appartenente al ciclo dell'inno acatisto che si trova nel Katholikon del monastero di Markov (Fig. 6), vicino a Skopje ed è datato al 1376-81 ([397]). In entrambe le occasioni, queste opere sono molto vicine nel tempo alle prime attestazioni riguardanti l'esistenza della chiesa dell'Archimandriò, che come abbiamo visto compare nelle fonti per la prima volta nel 1382/1383. Vista la sua compatibilità con il vocabolario artistico e formale della metà del quattordicesimo secolo, sembra insomma plausibile che l'icona a rilievo della Vergine di Ioánnina sia stata realizzata in questo periodo e facesse parte della decorazione della zona absidale del Katholikon del monastero dell'Archimandriò.

L'icona marmorea a rilievo della *Theotokos* di Ioánnina rappresenta l'unico esempio di scultura figurativa tardo bizantina registrato in Epiro al di fuori di Arta, importante centro di produzione artistica per tutto il

([396]) Effenberger 2004a, p. 209 e Effenberger 2004b.
([397]) Spatharakis 2005, pp. 63-67, fig. 112.

tredicesimo secolo ([398]). L'immagine dell'Archimandriò testimonia come un interesse per la produzione plastica fosse presente anche nella città che nel corso del quattordicesimo secolo era subentrata ad Arta come capitale politico-amministrativa dell'Epiro e di una consuetudine ancora viva in quell'epoca tra i fedeli e le immagini sacre a rilievo. Solo in epoca postbizantina si svilupperà nel mondo ortodosso un rifiuto più netto per la scultura figurata di argomento religioso ([399]) che a mio parere aiuta a comprendere quanto ancora ai giorni nostri scrive sull'icona di Ioánnina una docente universitaria greca. La professoressa accetta senza problemi di identificarla con un ritratto della pastorella, vede nel fuso che essa tiene in mano un bastone da pastore e ritiene che le lettere MP ΘY siano state aggiunte in modo da evocare per associazione la Madre di Dio, protettrice dell'Archimandriò ([400]).

Chariot Racing and Animal Scenes in Late Byzantine Sculpture: the Case of Two Marble Plaques at Makrinitsa, Mount Pelion (Greece) (Maria Kontogiannopoulou) ([401])

The church of the Dormition of Theotokos is located close to the center of Makrinitsa ([402]), a village on Mount Pelion in Thessaly, Greece. The church was built in 1767 as a three-aisled, timber-roofed basilica ([403]), and its three out four façades were adorned with immured sculptures (Fig. 1) ([404]).

The sculptures of the Dormition are not unknown to the scientific community, since their importance has been esteemed long ago ([405]), and

---

([398]) Sulla scultura bizantina di Arta, vd. Theis 1991 e le tesi di dottorato inedite di Liveri 1986 e Riccardi 2015.

([399]) Quella della resistenza psicologica all'uso di immagini sacre tridimensionali nel mondo ortodosso è comunque una posizione più sfumata di quanto non si voglia generalmente accettare: vd. in proposito l'interessante carrellata di icone a rilievo ortodosse russe presentata in *Scultura lignea* 2006. Ringrazio la collega M. Mason per la segnalazione di questo titolo.

([400]) Zarra 2008, p. 121.

([401]) Hellenic Ministry of Culture and Sports, Ephorate of Antiquities of Drama.

([402]) On the village and its history, see Papachatzis 1967, p. 63 ff.

([403]) The church of 1767 suffered serious damages during the devastating earthquakes of the XXth century in the area, and it was rebuilt, after a detailed photography. Only the eastern wall of the church of 1767 was preserved. About the church of 1767, see Nanou-Scoteinioti 1988, p. 9.

([404]) On the usage of *spolia* on the exterior of byzantine churches, see Kiilerich 2005, pp. 95-114. On the ornamentation of the exterior of the post-byzantine churches with byzantine spolia or with post-byzantine marble sculptures, see Liakos 2000, p. 22 ff.

([405]) Nanou-Skoteinioti 1989, pp. 163-174. The sculptures of Makrinitsa were studied by the author, see Kontogiannopoulou 2000. Also Androudis & Kontogian-

Fig. 1 - Makrinitsa, Dormition of Theotokos Church, eastern wall with sculptures (photo Maria Kontogiannopoulou).

can be dated to the Middle and Late Byzantine period. Their original function was either architectural or liturgical, namely the sculptural members formed altarscreens (406).

Two plaques distinguish among them. They are immured in the east wall of the church, between bema and prothesis (Figs. 2, 3). Both in gray marble, at the same height 0.42 m, and at maximum preserved length 0.89 m the first, and 0.68 m, the second, they look like panels at first sight. The two plaques are closely associated in both decoration and technique. Bands of flat striped frames divide the surfaces into rectangular frames enclosing scenes with *zodia* (407).

The first plaque (408) (Fig. 2, right), incomplete to the left end, with fissures on the strip of the frame, unfolds in a dynamic synthesis a combination of two scenes, a hippodrome chariot racing with quadrilateral

---

nopoulou 2004, pp. 40-43; Androudis & Kontogiannopoulou 2005, pp. 219-220; Anastasiadou & Kontogiannopoulou 2009, p. 525 ff.; Androudis 2010, pp. 299-319.

(406) Specifically on the Middle Byzantine altarscreen members of Makrinitsa see Kontogiannopoulou 2014, pp. 232 ff., n°s 626-670.

(407) About the representation of the *zodia* in byzantine sculpture and its origins, see Grabar 1976, pp. 28, 59. See also Maguire 1994, p. 172.

(408) For a picture of the plaque see *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 19, 1991, p. 136; Kontogiannopoulou 2000, pp. 15-16, 49-50, 87-88, n° 10, pl. 10.

Fig. 2 - Makrinitsa, Dormition of Theotokos Church, plaque with chariot race and animal scene (photo Maria Kontogiannopoulou).

chariot (*quadriga*), with the depiction of animals attacking each other. In this unusual composition, the charioteer – wearing a sleeved tunic fastened with a belt (*vestis quadrugaria*), wrapped in leather bands (*fasciae*) and fastened with a strap (*lorica*) ([409]) – whips the horses with his right hand, and holds their reins with his left one. The animals forcefully gallop in a very open stride. The left side of the panel is occupied by a large animal, probably a lion, that has surpassed another, smaller one. The head and the front legs of the lion are missing. The tail covers the space between the animal and the frame and ends up in stylized half-palmettes. The smaller animal below the belly of the lion is shown with bent legs as if sitting, with a small tufted tail that refers more to a hare. A fowl completes the upper right corner of the panel with its head facing the chariot and its body in the opposite direction. It is probably a hunter's hawk.

Byzantium inherited the well-established Roman entertainment practices. In this regard, chariot racing became a hippodrome spectacle that delighted people in Constantinople and other cities in Late Antiquity. The surviving sculptures located on the Constantinopolitan Hippodrome ([410]), such

([409]) Decker & Thuillier 2004, 187-195. Porphyrogenitus names the cloth as *γυμναστίκιον* or *αὐριγάριον* (*Constantini Porphyrogeniti* 1829, I.78.511, 611).

([410]) For gathered bibliography about the great hippodrome in Constantinople and its spectacles, see Papakyriakou 2012, pp. 362-363.

as the base of the Obelisk of Theodosios and the monuments in honour of Porphyrios the Charioteer, show mostly hippodrome scenes ([411]). As it is well known, chariot races were not the only spectacles at the hippodrome. Usually, they were accompanied, among others, by performances with animals, such as chases, combats and hunting (*θεατροκυνήγια* or *silvae*) ([412]).

Though in the Middle Byzantine period chariot races were primarily held on special occasions ([413]) and their depiction became very rare. A fragment of an VIIIth century Byzantine silk for the body of Charlemagne displays a frontal charioteer in a quadriga ([414]). In the XIIth century Madrid Skylitzes manuscript, there are depicted an isolated imperial box and a figure performing, or a cross section of a stepped structure where the large-scale emperor and his smaller-size subjects are entertained ([415]).

Although representations of chariot racing along with the other hippodrome activities were very rare ([416]) in Middle and Late Byzantine art, we can enjoy an elegant display of it on the Clephane horn, an oliphant of the XIth or XIIth century ([417]). In a variety of scenes we can distinguish chariot teams racing at the top of the pictorial field, horsemen observing

---

([411]) On the monuments located in the Hippodrome of Constantinople, depicting chariot races, such as the Obelisk of Emperor Theodosios (ca 390 AD), see Safran 1993, p. 409-3. On the monuments for Porphyrios, see Cameron 1973, pls. 2-5, 12-14. Additionally, many other works of art provide interesting depictions of chariot races and other spectacles: the consular diptychs, such as, for example, the Areobindus diptych (506 AD) in the Cluny Museum, Paris: see Olovosdotter 2005, pp. 41-42, n° 9C, pl. 9:3a. Also, ivory objects, such as a late antique pyxis in the Museo Teatrale della Scala in Milan: Cutler 1998, p. 19, Figs. 24, 25. Finally, mosaics, like the view of the Circus Maximus race at the Villa Armerina: see Brilliant 1979, p. 101. Also, Cameron 1976, p. 182; Papakyriakou 2012, p. 301 ff.

([412]) Boeck 2009, p. 287. See also Papakyriakou 2012, p. 345 ff. Nevertheless, spectacles with animals were primarily operated in amphitheaters and arenas: Papakyriakou 2012, p. 345 ff.

([413]) *O City of Byzantium* 1984, p. 67.

([414]) Martiniani, Reber 1993, n° 129.

([415]) See *Joannis Scylitzae* 2000.

([416]) Just a little more frequently, we encounter reliefs adorned with hunting representations. In these cases, the hunter is depicted as a pedestrian (on a wellhead of the XIIth-XIIIth century at the Museum of Heraklion we can see hunters with an arrow and a spear, chasing wild animals. See, Orlandos 1924-1925, p. 190, notes 1-2, where other examples can be found), or on horseback (a horse riding hunter chasing a bear is depicted on the murals of the north-west tower of Hagia Sofia at Kiev, which are dated to 1037-1046: see Lazarev 1967, p. 156). These sculptures can be mainly described as works of local workshops with imagination and creative mood and most of them can be found in churches in Peloponnese: see Drandakis 1972, p. 279, note 2.

([417]) Eastmond 2012, Figs. 3-4.

animal chases, pairs of fighters engaged in physical combat, and finally, men with trained beasts.

The charioteers on the Clephane horn share some similarities with the plaque of Makrinitsa, although the first is presented in a fine and delicate execution. In my opinion, the plaque at Makrinitsa seems to reflect a part of the entertainments on view at the Hippodrome of Constantinople in the Middle Ages: a *κυνηγέσιον* ([418]), along with a horseracing at a time when it was probably not performed any more ([419]).

The façade of the second plaque (Fig. 3) with broken edges and a vertical fissure that penetrates the beast on the right is adorned with a *Tree of*

([418]) And not an isolated depiction of a real or imaginary beast, like a lion or griffin that devours a tame animal, which was very common in Byzantine art. This depiction derived from the East, but we come across it in both ancient (Orlandos 1972-1973, p. 489 ff.; Pazaras 1977, p. 70, n. 34; Pazaras 1988, p. 94) and Byzantine art (Talbot-Rice 1975, pp. 17-24, pls. 6-9; Bouras & Boura 2002, p. 565). We find it mostly in sculpture, in plaques and panels with griffins (two tomb lids of the Xth century come from Thessaloniki, where we can see a griffin attacking a hare: see Pazaras 1988, n°s 52, 83, pls. 40, 41b, 64b, respectively. A griffin attacking an elephant decorates a tribune panel of the second half of the XIth century in Saint Mark in Venice: Grabar 1976, p. 79, n° 73, pl. XLIIIa. A griffin devouring a deer is depicted on a piece of arch from Osios Loukas in Phocis, Grabar 1976, p. 58, n° 44, pl. XXVIb. A griffin attacking a roe deer on a panel, also of Saint Mark in Venice: Grabar 1976, p. 79, n° 73, pl. XLVIII. A griffin attacking a hare is seen on an impost of the XIth century in the church of Metamorphosis at Nomitzi: see Drandakis 1972, p. 625, fig. 13. Two plaques from Venice, dated to the XIIth-XIIIth century, now at the Museum of Berlin, were decorated with a griffin attacking a horse (Wulff 1911, n°s 1756, 1757) and lions that devour other animals (we can come across panels and generally plaques of the XIth century with a lion devouring a veal at Saint Mark in Venice: see Grabar 1976, n° 73, pl. XLVIIIb. Also, on the chancel screen of the XIIIth century of Haghia Theodora in Arta, see Orlandos 1972-1973, p. 489 ff., Figs. 10, 11 and p. 490, note 1, with many examples of lions with various tamed animals. It has been stated that both the famous artistic productions in public spaces in Constantinople and the works of minor arts such as gemstone rings, contributed to the revival of the theme, along with the desire of marble artisans in central and southern Greece, for decorative variety For rings, see Boardman 1970, p. 15. Regarding the works in public spaces at Constantinople, we read in Byzantine written sources that a stele was placed at the Hippodrome and it was adorned with a complex of an eagle and a snake, while at the port of Voukoleon another marble complex of a lion and an ox was erected: see Mango 1995, pp. 645-658. See also Bouras & Boura 2002, p. 565 and note 292 on p. 591. The struggle of animals weeping each other usually symbolizes the struggle of the powerful against the weak, the evil against the good, or the Church against the devil, see Orlandos 1972-1973, p. 489; Pazaras 1988, p. 95, while it has been supported that the scenes of struggle between the lion and the deer, a roe deer or a calf do not seem to bare special symbolism, except, maybe, the meaning of the struggle itself: Bouras & Boura 2002, p. 565.

([419]) Just how long animal combats continued to be staged in the Hippodrome in Constantinople is an open question. Evidence has been collected by Theodorides 1958, pp. 73-84; Koukoules 1932, pp. 24-25; Koukoules 1949, pp. 73-80, 247-248. See also Jennison 1937, esp. pp. 99-136.

Fig. 3 - Makrinitsa, Dormition of Theotokos Church, plaque with the *Tree of Life* scene (photo Maria Kontogiannopoulou).

Life scene. A schematic stem is depicted on the axis of the composition, with a flat base, which ends up in a multi-leaf palmette. From the base of the Tree, foliated scrolls with half-palmettes are growing. Heraldic griffins stand on either side of the Tree, with their heads turned backwards. The right one is preserved intact whereas the left approximately to the waist. They have the wings spread, and with their legs they step on the scrolls, while they touch the Tree with their front leg. In the upper right corner, between the griffin and the frame there is a small fowl, probably a duck, with open wings as if it was flying.

The *Tree of Life*, one of the primeval symbols of the creative forces of life, evolved into the art of Mesopotamia, and passed into both Eastern and Western art ([420]). The depiction, which iconographically and symbolically is connected to the *Source of Life* scene, was used in Antiquity as an apotropaic symbol in entrances and burial monuments, while since the VIth century AD it was identified with the cross, as a symbol of eternal life and salvation ([421]). In the Middle Byzantine sculpture, the *Tree of Life*, accompanied by a

([420]) Talbot-Rice 1950, p. 77.

([421]) For the symbolism of the *Tree of Life* and its correlation with the cross *τὸ ξύλον τὸ ζωοποιοῦν*, *τὸ ξύλον τὸ ζωοπάροχον* see Frazer 1973, p. 148; Underwood 1950, p. 97. Cfr. Boura 1982, 67. Also Pazaras 1988, p. 118.

variety of symbols, such as sphinxes, lions and peacocks, served as one of the most characteristic compositions, mainly on panels and lintels, but also on capitals and other architectural members ([422]).

The presence of a duck in the composition of Makrinitsa seems intriguing. As an aquatic fowl, the duck was used in Hellenistic and Roman depictions of "paradises", meaning decorated gardens and fountains with animals and fowls ([423]). Thus, the duck was introduced into Byzantine art as a fowl of heaven, and, of course, in Byzantine art the *Tree of Life* scene was a symbolic depiction of heaven ([424]).

The design in both panels is not accurate and the composition could not be described as symmetrical, although it reflects great dynamism. However, the dynamic posture of the animals reveals the confidence of the craftsman. The flat relief with its hard borders, the vertical trimming of the contours, particularly of the central ornament and griffins, contribute to the illusion of shading. The sculpture is characterized by a little clumsiness in the design of the legs, tail and the palmette with grooves, narrow and wider. The feather is rendered with parallel grooves, while the upper curved part remains unadorned. The shaping is intense, further enhanced by the attribution of individual elements, and in particular in the drawing of details, such as eyes, manes, tails. The design is simple but also dynamic and the proportions are not regular. Also visible is the decorative tendency of the craftsman, recognizable on the wheels that are rendered as whirls and on the tail of the lion.

They also share several morphological characteristics in common with other parts of the doorframes immured in the facades of the same church, dated to the XIth century (Fig. 2, left). The scenes, however, no longer fit into frames with knots, but are framed by bands. The robust figures of the two plaques in question with the impetuous motion and intense contours convey much more dynamism than the doorframes of the XIth century. Moreover, the wave-like sprouts, similar in both pieces, show a strong resemblance to the sprouts on the inscribed panel of Neilos Maliassenos (Fig. 4), dated to the early XIVth century ([425]), also immured in the east wall of the same church, and the sculptures of a workshop that was active

([422]) Drandakis 1972, pp. 612-613, with examples; Pazaras 1988, p. 104, note 262.

([423]) Grimal 1984, p. 301.

([424]) See for example panels of the VIth century from Philippi and Great Palace, Grabar 1963, p. 75, pl. XXV, 3 and 4, respectively

([425]) For the Maliassenos panel and its dating, see Giannopoulos 1925, p. 229; Avramea & Feissel 1987, p. 378. Also, Asimakopoulou-Atzaka 1982, fig. 96, and recently Anastasiadou & Kontogiannopoulou 2009, p. 528.

Fig. 4 - Makrinitsa, Dormition of Theotokos Church, panel of Neilos Maliassenos.

in northern Macedonia and Thessaly from the late XIIIth until the early XIVth century (between 1274 and 1317, perhaps somewhat later) ([426]).

The two pieces are of the same height. They were made in the same gray marble, same frame, and the rendering of the *zodia* and the floral ornaments, as well as the execution with the vertical outlines are equal. For these reasons, they are placed together; it is not even excluded that they both belonged to a wider composition and would adorn a secular building, not necessarily a church ([427]). As for their original use, in my opinion they should be characterized as lintels, for they have the axis of length emphasized and a small height of about forty centimeters ([428]).

([426]) For this workshop, see Pazaras 1987, esp. p. 167, figs. 7-8. Also, Anastasiadou & Kontogiannopoulou 2009, pp. 531-532.

([427]) The problems in researching the original use of marble sculptures of a building no longer existing are discussed in Bouras & Boura 2002, p. 523 ff.

([428]) For the typology and the form of the byzantine lintels, see Mamaloukos 2012, p. 5 ff. Also, Mamaloukos 2015, Mamaloukos 2015, p. 117 ff.

But what was the foundation they once belonged to? A Byzantine written source informs us that at the beginning of the XIIIth century Constantine Maliassenos, the landowner and lord of Demetrias and Pelion, founded on Mount Drongos a monastery dedicated to the Theotokos (*της Οξείας Επισκέψεως Θεοτόκου Μακρινιτίσσης*) ([429]), near the place of the present-day church of Koimesis ([430]). According to another Byzantine written source, the monastery was renovated by Constantine's grandson, John Maliassenos, the Palaiologos, probably at the end of the 13th or in the early XIVth century ([431]). The two patrons provided for the decoration of the Katholikon and, perhaps, of the other buildings of the monastery with numerous fine marble sculptures. Among them, there is the well-known XIIIth century marble icon with the Virgin of Blachernae ([432]) that today serves as a veneration icon in the church of Koimesis. There are a few columns and capitals gathered in the churchyard as well, but most of the sculptures that were preserved after the monastery's collapse today adorn three out of four façades of the Dormition church, impressing its visitors.

([429]) The *Διπλωματάριον των Μονών της Μακρινιτίσσης και της Νέας Πέτρας* in *Codex Taurinensis 237* (*Diplomatarium monasteriorum S. Mariae Macrinitissae in monte Drongo regionis Demetriadis et beati Precursoris Novae Petrae in monte Dryanoubenae e codice Taurinensi*: see Anastasiadou & Kontogiannopoulou 2009, p. 527 ff., where all the relevant bibliography is gathered.

([430]) Avraméa & Feissel 1987, p. 378. As N. Giannopoulos (Giannopoulos 1925, p. 227) mentions that the Late Byzantine church was destroyed after it was drifted from the water. It is characteristic that the place has been called *Σαρίσματα* (sweeping products).

On the contrary, Paschalis Androudis has recently informed me that traces of the Maliassenos' church are visible at the lower parts of the present day church's exterior walls. I thank him for the information.

([431]) The *Ενύπνιον του μοναχού Νείλου Μακρινίτη* (*Dream of the monk Neilos Makrinitis*) in the *Αθηναϊκό Κώδικα 258*, see Loukaki 1994, pp. 341-356, specifically on p. 342. For a thorough research of the Maliassenoi's foundations and their tombs, see recently Anastasiadou & Kontogiannopoulou 2009, pp. 525-537.

([432]) Xyngopoulos 1925, pp. 107-121, 320; Lange 1964, p. 113; Grabar 1976, pp. 154-155; Tsilipakou 1998, pp. 289-304.

Apotropeia and Ornament: Late Byzantine Sculpture and the Migration of Pseudo-Arabic Writing (Nicholas Melvani) ([433])

The appearance of Arabic letters in Byzantine monuments is a well-known phenomenon. After its introduction in the Xth century, "pseudo-Arabic" script became a common feature of the ornamental vocabulary of Byzantine churches, especially in central Greece and in the Peloponnese; it is encountered in architectural decoration, mosaics, fresco painting, manuscript illumination, and various forms of the minor arts of the Middle Byzantine period. The elaborate examples from the Middle Byzantine churches of Hosios Loukas have attracted the attention of generations of scholars who view them as a crucial chapter in the relationships between the cultures of Byzantium and Islam. The occurrences of pseudo-Arabic in the Late Byzantine period are often overlooked and understudied, but a close examination of the available evidence will show that it continued throughout the last centuries of Byzantium in various parts of the Byzantine world. In fact, the context after the XIIIth century was markedly different from the realities of the Xth century: by that time, southern Greece formed part of the Latin networks of the Crusader world, whereas the main routes of contact with Islamic culture were via the Mamluks in Egypt and the Seljuks in Anatolia.

The first systematic attempt to explain the meanings of Arabic, especially Kufic letters, in Byzantine contexts was the classification by George Miles, who noted that the subject became a widespread motif from the Xth century onward, i.e. at the time of the Byzantine offensive against the Arabs in Crete and in the Middle East ([434]). According to Miles, the appropriation of Arabic writing was an expression of Byzantine triumph, thanks to which the Empire regained the dominant role in the Aegean and in the Eastern Mediterranean ([435]). This approach was adopted by other scholars, including Laskarina Bouras in her study of the sculpted decoration of the monastery of Hosios Loukas ([436]), but studies by Richard Ettinghausen and Anthony Cutler focused more on

---

([433]) National Hellenic Research Foundation, Institute of Historical Research (IHR/NHRF), Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών/Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών (EIE/IIE), Section of Byzantine Research (SBR), Τομέας Βυζαντινών Ερευνών (KBE). I owe special thanks to my friends and colleagues: Antje Bosselmann-Ruickbie, for encouraging me to undertake this study, and Doris Behrens-Abouseif, Eva Hoffman, and Scott Redford for sharing their expertise in Islamic art with me.

([434]) Miles 1964a. A more recent list of examples is found in Bouras 2013.

([435]) Miles 1964b. This concept is similar to what Richard Brilliant has described as «spolia in re». Brilliant 1982.

([436]) Boura 1980, pp. 115-121.

the peaceful aspects of the interaction between the two cultures ([437]). More recently, Alicia Walker has shed additional light on this interaction, by expanding on the idea of the triumphant messages, since the script would have been treated as a characteristic expression of Islam; moreover, she has pointed out that Arabic script was an exotic way of alluding to Muslim-held Holy Land. Links with Jerusalem have been explored by other authors as well, especially within the context of the First Crusade ([438]).

Walker has also examined the apotropaic aspects of pseudo-Arabic by drawing attention to inscribed artifacts from the Islamic world reused in Byzantine contexts for magical and protective purposes. These talismanic properties were transferred onto monuments and re-modelled in order to offer protection to special parts of buildings in Byzantium, especially sanctuaries and entrances. This is particularly evident in the case of epistyles and lintels in churches. The arrangement of these Kufic-inspired friezes on epistyles and lintels in parataxis conforms to the oblong shape of their architectural supports, which favors decoration with repetitive patterns. In fact, their placement on templa, i.e. above the entrance to the sanctuary, is of great significance regarding their function. This liminal space punctuating the crucial transition between distinct zones of the church was traditionally adorned with motifs endowed with special protective powers and apotropaic qualities ([439]). Indeed, Kufic characters are found on sanctuary barriers in Middle Byzantine monuments, together with other prophylactic motifs, such as crosses, cryptograms, and mythological beasts ([440]). The Late Byzantine monuments display similar characteristics.

A group of XIIIth century monuments in the region of Attica (under Frankish rule at the time) continues this Middle Byzantine practice of adorning templon and door lintels, i.e. pieces above entrances and passageways, with pseudo-Arabic writing. The best-preserved example in situ is the templon epistyle from the church of Saint Peter at Kalyvia, dated to the second quarter of the XIIIth century ([441]). The champlevé decoration consists primarily of three alternating motifs symmetrically disposed on both sides of a central leaved cross: one motif is formed by two upright

---

([437]) Ettinghausen 1976, Cutler 1999.

([438]) See e.g. Vernon 2018.

([439]) The bibliography on the relief decoration of templa is vast. See e.g. Walter 1993 and Vanderheyde 2007.

([440]) For cryptograms, see Rhoby 2017; Safran 2017. For the talismanic and apotropaic uses of crosses in Byzantine painting, see Walter 1997; Karagianni 2010, pp. 137-142. For similar uses of images of mythological beasts: Dauterman-Maguire & Maguire 2007, pp. 67-96.

([441]) For the architecture of the church, see Coumbaraki-Pansélinou 1976, pp. 39-47.

Kufic letters flanked by spiral characters (perhaps *lams*), a second one is composed of upright letters and a hook-shaped one, possibly a *mim*, and a third one is a combination of *alifs* and curvilinear characters in a trident-shaped combination (Fig. 1). These clusters of Arabic letters are commonly found in Middle Byzantine monuments, especially in the brick Kufic ornament and the marble exterior cornice of the Panagia church at Hosios Loukas ([442]). The leaved finials are also a standard feature and do not hinder identification of the motifs as Arabic script.

Examination of the context at Saint Peter at Kalyvia shows that the Kufic characters of the templon interacted with the painted ornament of the adjacent walls, especially in the spandrels of the prothesis: the alif-shaped characters diagonally placed in the corners are connected to spiral tendrils, which have replaced the lam-shaped motif of the epistyle ([443]). Thus, the general tendency to fill the interior with ornament blurred the limits between Kufic and vegetal ornament in order to create a richly decorated whole, enhanced by the polychrome effects of the colorful painted ornament and the enamel-like qualities of the champlevé sculpture.

Ornaments with a similar layout are found on various fragments of marble lintels which apparently belonged to unidentified churches in the area in and around Athens and are now preserved in museum collections. In an example in the Byzantine and Christian Museum, the foliate stems of the glyphs, especially the curvilinear ones, have been transformed in such a way, that they are completely integrated into the vegetal decoration and occasionally become indistinguishable from vine tendrils or develop into new linear patterns, even if the upright bar still recalls their original form as Arabic letters ([444]). Their derivatives end up in forming completely new ornamental schemes closely resembling purely floral and vegetal themes.

This tradition, an offshoot of Middle Byzantine relief sculpture, was continued in the Late Byzantine monuments of Mistras in the Peloponnese. One of the earliest Late Byzantine sculptures of the city, the templon epistyle originating from the church of the Hagioi Theodoroi (dated shortly before 1296) is decorated with foliated Kufic letters accompanying the geometric and vegetal ornaments that occupy the center of the piece (Fig. 2) ([445]). The basic motif consists again of the alternation between up-

---

([442]) See Boura 1980, pp. 18-21; Miles 1964b.

([443]) Coumbaraki-Pansélinou 1976, p. 107.

([444]) Sklavou-Mavroeidi 1999, pp. 205-206. Similar motifs are found on unpublished fragments in the sculpture collection of Daphni.

([445]) *Byzantium: Faith and Power* 2004, pp. 81-82. For the monument, see Kalopissi-Verti 1992, pp. 86-87.

Fig. 1 - Kalyvia Kouvara (Attica, Greece), Saint Peter, templon epistyle (photo Brad Hostetler).

Fig. 2 - Mistra, Museum, templon epistyle from church of Hagioi Theodoroi (photo Nicholas Melvani).

right and spiral forms, but the clarity of the original script-like design has been compromised at the expense of a dense network of linear and floral forms. Trefoil-shaped finials and palmettes taking up all available spaces reinforce the ornamental rendering of the letters. The style in this case is characterized by the unstable design executed mainly through shallow relief and imprecise incisions. Despite the differences in style and technique, the placement at the entrance of the sanctuary is analogous to the pieces from Attica, earlier in the century. The persistence of Kufic ornaments and the

dependence on older models can also be seen in monuments from the Frankish parts of the Peloponnese. The church at Chonikas, for example, exhibits Kufic-formed brick tiles near the doorway of the west facade in a manner reminiscent of its Middle Byzantine predecessors in Athens ([446]).

Thus, it seems that by the XIIIth century the employment of Kufic had been internalized and had become an established feature of the architectural language of the so-called Helladic paradigm in church architecture, even during the Frankish period, when it was open to influences from western sources ([447]). The masons responsible for the XVth century church of the Pantanassa monastery in Mistra also drew directly from monuments of the past ([448]): an apparently XIth century door lintel with Kufic letters in relief was re-used above the entrance from the narthex to the nave (Fig. 3), confirming that the practice of adorning entrances and passageways with Arabic letters was still current and alive and involved the reproduction and recycling of Middle Byzantine items.

A further example comes from another group of Late Byzantine sculpture comprising works executed in champlevé in monuments in the region of Macedonia. The door lintel above the entrance from the nave in the church of the monastery of Hilandar on Mount Athos (Fig. 4), rebuilt in the early XIVth century by the Serbian King Milutin, exhibits the familiar motif derived from the Kufic of Hosios Loukas, but only the alif-shaped sections are maintained; the spiral element has been replaced by heart-shaped stems encasing crosses and abstract interlace ([449]).

A slightly different case is represented by a group of funerary monuments in the monastic foundations of the powerful Maliassenos family in eastern Thessaly, i.e. in the area of Mount Pelion. The most characteristic example is the composite sarcophagus of Anne Maliassene, dated 1274-1276 by an inscription. It is a work executed in champlevé (Fig. 5): decorative themes, such as double-headed eagles and vegetal scrolls fill almost all available space on the slabs ([450]). The borders are also filled with ornamental themes, among which Arabic letters also appear. The pseudo-Kufic section of the slabs is a continuous frieze made up of the repetition of a basic pattern,

---

([446]) Sanders 2015, pp. 617-618.

([447]) Ćurčić 2010, pp. 423-429; Boura & Bouras 2002, pp. 380-430.

([448]) Melvani 2013, p. 205.

([449]) Nenadović 1974, pp. 117-132; Pazaras 1987, pp. 159-163; Šuput 1998, pp. 156-158.

([450]) Pazaras 1983; Androudis 2000; Anastasiadou & Kontogiannopoulou 2009. The original context of these tombs is lost, since the monuments housing them are no longer extant and the slabs in question are now re-used in various churches of the region of Mount Pelion.

Fig. 3 - Mistra, Pantanassa, door lintel (photo Dana Katz).

consisting of two upright alif-like stems flanking opposed spiral-shaped elements. The flourishes adorning the bands and the interlaced character of the motifs reveal a dual approach combining the abstract forms of the Arabic letters and details borrowed from vegetal ornament. These border motifs are directly related to the dense web of stems and palmettes filling up the other spaces of the slab, an additional indication that everything was conceived as ornament employing vocabulary from a widely familiar repertoire. Further pieces from tombs of other members of the family display similar characteristics, especially the borders with the repetitive vegetal Arabic letters ([451]).

The heraldic character of the stylized figures of beasts and animals within medallions invites comparisons with Islamic works of art, since it seems to reflect prototypes from textile and carpet decoration in the Islamic world. Indeed, as Paschalis Androudis has shown, the themes of

([451]) Pazaras 1983; Androudis 2007; Anastasiadou & Kontogiannopoulou 2009, pp. 525-532; Melvani 2013, pp. 108-109.

Fig. 4 - Mount Athos, Hilandar monastery, Katholikon, door lintel (photo Gojko Subotić).

Fig. 5 - Mount Athos, Hilandar monastery, Katholikon, door lintel (photo Nicholas Melvani).

the addorsed birds, the eagles combating dragons, and the representations of griffins are all found in Islamic textiles, including products by Seljuk artisans ([452]). Moreover, the structure of the secondary decoration with Kufic in borders framing the central subjects is also a widespread feature of XIIIth and XIVth century Seljuk carpet decoration, as well as Anatolian architectural decoration in stone and in tiles ([453]).

On the other hand, border friezes decorated with Kufic letters are already encountered in Middle Byzantine funerary sculpture: the sarcophagus lid from Hosios Loukas is a good example ([454]). It thus appears that the esoteric associations of Kufic script were an appropriate theme for tomb decoration. The animal and bird motifs of the Maliassenos slabs also combine decorative and apotropaic meanings and are frequently treated as allusions to the underworld. The similarities between the champlevé tombstones of Pelion and Islamic minor arts suggest that the latter may have influenced the former in some ways. The depiction of hangings and metal objects with Kufic designs in Byzantine fresco painting is an indication of the ways these exchanges between various artistic media took place. Textiles and metal vessels of Islamic origin or imitating Islamic originals were occasionally a visual feature of Middle and Late Byzantine churches, a fact that facilitated the establishment of motifs originating in Islamic art in the ornamental vocabulary of Byzantine artists and patrons and the familiarization of audiences with them. Thus, a sort of *Wandverkleidung* may have served as an intermediate stage for the migration of Arabic writing and its imitations from movable artifacts to monumental works with relief or champlevé decoration ([455]).

To summarize the material presented above, the standard placement of pseudo-Kufic at entrances, passageways, and funerary monuments was still the rule in Late Byzantine sculpture, as it had been in Middle Byzantine architecture and art. Among the several functions of these occurrences of pseudo-Arabic, apotropeia seems to have been the dominant aspect, since these were the spaces traditionally in need of protection and investment with the magical qualities usually associated with cryptic script. Other

---

([452]) Androudis 2000 ; Androudis 2017.

([453]) Bartels 1990; Redford 2015, pp. 153-162.

([454]) Pazaras 1988, p. 42 ; Boura 1980, pp. 112-114.

([455]) The fresco of the Virgin in the apse of the southeast chapel of the Katholikon of the monastery of Saint John the Theologian on Patmos shows a white cloth decorated with pseudo-Kufic motifs in red (Orlandos 1970, p. 124, fig. 94). The theory that architectural decoration originated in textiles was developed by Gottfried Semper. For a recent assessment of its impact, see Papapetros 2016. For the uses of Islamic textiles in Byzantine interiors, see Walker 2015; Androudis 2017.

interpretations seem less likely in our case: the abstract repetition of the script-inspired motifs does not seem connected with pictorial decoration that would render the Arabic glyphs specific allusions to the Holy Land, whereas it would be difficult to interpret them as a code transmitting triumphant messages when found on aristocratic tombs or sanctuary barriers. However, the context and layout of the Late Byzantine examples, namely the merging with vegetal motifs and the repetitive patterns they form, show that even the apotropaic aspect was much weaker by the XIIIth century than it had been in the past and that other aesthetic values governed their use in Palaiologan art ([456]).

Indeed, the above general overview has helped trace the metamorphosis of pseudo-Arabic writing into foliate patterns preserving only some basic forms inherited from Kufic. The process of exploiting the pictorial aspects of Kufic and turning them into ornament was complete already by the XIIth century. Examples from other media, such as illuminated manuscripts, metalwork, and ceramics corroborate this picture and show that, as Arabic writing travelled, its visual functions were transformed whenever its context changed. Thus, apart from public display, pseudo-Arabic also invaded the private sphere, as is evident in items of personal adornment, such as textiles and jewelry, for example bracelets ([457]), and even in ceramics for every-day use ([458]). Moreover, the Kufic of marble cornices and door lintels migrated to paper and parchment to embellish decorative headpieces adorning manuscripts, often combined with palmettes emphasizing the ornamental character of the script ([459]). Even in Islamic art Kufic and pseudo-Kufic merged easily with undulating arabesques and inscriptions were turned into designs in their own right ([460]).

Pseudo-Arabic has traditionally occupied a central position in scholarship with regard to contact and interaction between Byzantine and Islamic culture. Indeed, several aspects of the Late Byzantine material invite a

---

([456]) The emphasis on repetition as a basic ingredient of decorative art is described in Gombrich 1979. See also Grabar 1992, pp. 47-117.

([457]) For examples, see Pedone & Cantone 2013, pp. 130-131; Walker 2008, p. 47. Also Muthesius 1997, pp. 88-89.

([458]) See, e.g., Walker 2008, p. 47, Pedone & Cantone 2013, pp. 130-131.

([459]) See for example Xth and XIth century copies of the Homilies of Saint John Chrysostom in the Bibliothèque Nationale in Paris and in the Marcian Library in Venice (cited and illustrated in Pedone & Cantone 2013, pp. 129-131 and Walker 2008, p. 35).

([460]) Aanavi 1968; Redford 2015; Blessing 2013. As other forms of cursive script were already current in Islamic epigraphy, Kufic and its imitations were still in use, but gradually became a script expressing sacred authority, in a manner analogous to its magical connotations in Christian contexts.

similar treatment and pose the question whether the XIIIth and XIVth century examples represent a renewed wave of artistic communication between the two worlds. The analogies are numerous and obvious: the arrangement of the pseudo-script in friezes and borders as secondary decoration is reminiscent of its role in contemporary Seljuk artifacts, such as carpets and rugs, as well as Mamluk metalwork, such as vessels and jewelry. Moreover, the Palaiologan works also share other decorative features with Islamic art, such as the medallions with mythical creatures and the characteristic addorsed birds. Despite these affinities, other aspects speak against the attribution of these borrowings to the impact of Islamic artifacts of the XIIIth and XIVth centuries: for example, all Late Byzantine specimens employ elements basically of Kufic script, as they had appeared in Byzantine art of earlier centuries and there are no traces of contemporary cursive Arabic script, as it was found in Mamluk and Seljuk works of art. On the other hand, the affinities with the vegetal ornament inherent in Byzantine art speak against external influences and indicate that the Kufic employed in Late Byzantine sculpture was rather the result of an internal process of reproducing and occasionally renewing older decorative motifs.

Thus, the specimens of Arabic script in XIIIth century sculpture in central and southern Greece appear to be the direct derivatives of their Middle Byzantine prototypes rather than the result of a renewed influx of motifs inspired by later Medieval Islamic art. Their structure, which is based on the juxtaposition of tall-short-tall or the contrast between vertical and spiral elements, is ultimately identical to the layout of purely foliate ornaments current in Palaiologan sculpture. The decoration of the Thessalian tombstones and the lintel at Hilandar on the other hand exhibit signs of a new tendency, characterized by the intricate design of the interlace covering entire surfaces with a clear sense of *horror vacui*, especially in the marble decoration of monuments in Macedonia, from where it seems to have spread to Serbia ([461]). This tendency for repetitive patterns, sometimes symmetrically disposed, may be placed within what Robert Nelson has called the «Byzantine arabesque» of the Palaiologan period, based mainly on a study of ornament in illuminated manuscripts ([462]). This current is only loosely related to Islamic art; as Nelson has demonstrated, it probably reflects a general taste in favor of effects echoing those found in Islamic art.

In any case, some contact with Islamic art cannot be doubted: according to the written sources, Islamic works of art adorned with Arabic inscriptions were indeed circulating in the Palaiologan world and used in Christian

([461]) Pazaras 1987; Melvani 2013, pp. 99, 123-124.
([462]) Nelson 1988.

contexts, where they co-existed with Byzantine artworks and decorated interiors ([463]). Pisanello's preparatory drawings for the medallion of John VIII (1425-1448) show that the Byzantine emperor was in possession of objects of Mamluk craftsmanship bearing ornate Arabic inscriptions in the cursive script current at the time ([464]). Metalware, especially Mamluk candlesticks and lamps which are in fact found in monastic sacristies, interacted with Late Byzantine architectural sculpture through the shared predilection for interlaced patterns and knotted bands, as well as the common enamel-like qualities which contributed to the creation of bright interiors ([465]). Thus, Late Byzantine audiences were familiar with the effects of Mamluk and Seljuk calligraphy through contact with portable objects, but Palaiologan sculptors were not innovators open to incorporating newly imported motifs into their art; they were merely content with reproducing patterns inherited from the Middle Byzantine ornamental language and generating new variations of older schemes.

Arabic script had always fascinated audiences by its beauty; its calligraphic and ornamental qualities were a factor in its frequent use in other parts of the Mediterranean, for example in Romanesque, Gothic, and Renaissance Italy ([466]). In Palaiologan art, thanks to its rhythm and symmetry, it formed one of the components of the highly decorative distinct form of the so-called Late Byzantine arabesque.

Bibliografia

Aanavi D., 1968 - *Devotional Writing: "Pseudo-Inscriptions" in Islamic Art*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 28, pp. 353-358.

Abbasoğlu H., 1994 - *Perge Roma Devri Mimarisinde Arşitravların Soffit Bezemeleri, tipolojik yönden bir araştırma*, Ankara.

Ahweiler H., 1965 - *L'histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081-1317) particulièrement au XIIIe siècle*, in «Travaux et Mémoires», 1, pp. 1-204.

Akurgal E., 1946 - *Arkaik ve Klasik Çağlarda İzmir*, in «Belleten», X, 37, pp. 55-80.

Alpaslan S., 1996 - *Antalya'nın Demre (Kale) İlçesi'ndeki H. Nikolaos Kilisesi'nde Dini Ayinle İlgili Plastik Eserler*, Ankara.

([463]) An often-cited example is the reference in the History of George Pachymeres to a copper vessel of Mamluk manufacture used in a church (*Georges Pachymeres* 1984, pp. 572-575).

([464]) Vikan 1978, pp. 419-421.

([465]) Vryzidis 2016.

([466]) Coden 2014, pp. 837-838; Nagel 2011; Schultz 2018, pp. 219-227.

Ameri G., 2004 - scheda *Tondo con Cristo benedicente*, in *Mandylion: intorno al Sacro Volto da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 18 aprile-18 luglio 2004), a cura di G. Wolf, C. Dufour-Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, Milano, p. 459.

Anastasiadou A., 2005 - *Η χορηγία στις ανατολικές επαρχίες της βυζαντινής Αυτοκρατορίας Αφιερωματικές και κτητορικές επιγραφές ναών της Μ. Ασίας (4ος-15ος αι.)*, tesi PhD, Università Aristotele di Salonicco, Scuola di Ingegneria, Dipartimento di Storia e Archeologia, Sezione di Archeologia Bizantina.

Anastasiadou A. & Kontogiannopoulou M., 2009 - *Το επιτύμβιο επίγραμμα ενός Παλαιολόγου στη Μακρινίτσα του Πηλίου και η σχέση του με τα ταφικά μνημεία των Μαλιασηνών της Μαγνησίας*, in Atti del convegno scientifico (Bolos, 16-19 marzo 2006), Bolos (Το Αρχαιολογικό Έργο στη Θεσσαλία και τη Στερεά Ελλάδα, 2), I, pp. 525-537.

Anastasiou I.E., 1981 - *Παλιότερες και νεώτερες ειδήσεις για το Αρχιμανδρειό*, in «Ηπειρωτικό Ημερολόγιο», 3, pp. 27-38.

Androudis P. & Kontogiannopoulou M., 2004 - *Βυζαντινά γλυπτά του 10ου-12ου αιώνα σε ναούς του Πηλίου*, in «Εν Βόλω», 12, pp. 40-43.

Androudis P. & Kontogiannopoulou M., 2005 - *Καταγραφή και μελέτη των μεσοβυζαντινών γλυπτών σε ναούς του Πηλίου*, in Ε΄ Συνάντηση βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου (Kekryra, 3-5 ottobre 2003), Kekryra, pp. 219-220.

Androudis P., 2000 - *A propos des motifs d'allure orientale du sarcophage d'Anna Maliassenè*, in «Βυζαντιακά», 20, pp. 266-281.

Androudis P., 2007 - *Ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Άνω Βόλου και ο εντοιχισμένος γλυπτός του διάκοσμος*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 28, pp. 85-98.

Androudis P., 2008 - *Γύρω από κάποια μεσοβυζαντινά τέμπλα του Αγίου Όρους*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 263-283.

Androudis P., 2010 - *Παρατηρήσεις στον υστεροβυζαντινό γλυπτό διάκοσμο των εκκλησιών του δυτικού Πηλίου*, in «Βυζαντινά», 30, pp. 299-319.

Androudis P., 2018 - *Evidence on the Role of Textiles as a Medium of Ornament Transmission between Seljuk Anatolian and Late Byzantine Art. The Case Study of two Marble Slabs from Episkopi, Ano Volos, with Double-headed Eagles fighting Dragons*, in *Niš & Byzantium 15: Vizantija kroz vreme i prostor*, atti del V convegno internazionale (Niš, 3-5 giugno 2016), a cura di M. Rakocija, Niš, pp. 233-248.

Argoud G., Callot O. & Helly B., 1980 - *Salamine de Chypre XI. Une résidence byzantine (l'"Huilerie")*, Paris.

Arthur P., 2006 - *Bizans ve Türk Dönemi'nde Hierapolis (Pamukkale)*, İstanbul (trad. N. Fırat).

Asimakopoulou-Atzaka P., 1982 - *Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Μαγνησία*, in *Μαγνησία. Το χρονικό ενός πολιτισμού*, a cura di G. Hourmouziadis, P. Asimakoulou-Atzaka, K.A. Makris, Athens, pp. 107-176.

Asutay N., 2002 - *Ein unbekanntes Ehrenmonument des Kaisers Phokas aus Synada bei Akronion (Afyon)*, in «Byzantinische Zeitschrift», 95, pp. 417-421.

Avraméa A. & Feissel D., 1987 - *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. IV. Inscriptions de Thessalie (à l'exception des Météores)*, in «Travaux et Mémoires», 10, pp. 357-398.

Baldini I., 2002 - *Architettura protobizantina a Gortina. La Basilica di Mavropapa*, in «Creta Antica», 3, pp. 301-320.

Baldini I., 2004 - *La Basilica di Mitropolis: problemi di scultura architettonica*, in *Creta Romana e protobizantina*, atti del congresso internazionale (Iraklion, 23-30 settembre 2000), a cura di M. Livadiotti, I. Simiaki, Padova, III, 2, pp. 1133-1146.

Baldini I., Cosentino S., Lippolis E., Sgarzi E. & Marsili G., 2012 - *Gortina, Mitropolis e il suo episcopato nel VII e nell'VIII secolo: ricerche preliminari*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 90, pp. 239-308.

Baldini Lippolis I., 2001 - *La basilica di S. Tito a Gortina*, in *Le grandi isole del Mediterraneo orientale tra tarda antichità e medioevo*, atti del seminario internazionale di studi (Ravenna, 19-21 settembre 1998), a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna (Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, XLIV), pp. 43-82.

Bank A., 1977 - *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Léningrad.

Bardill J., 2004 - *Brickstamps of Constantinople*, Oxford.

Bardill J., 2006 - *A New Temple for Byzantium: Anicia Juliana, King Solomon, and the Gilded Ceiling of the Church St. Polyeuktos*, in *Social and Political Life in Late Antiquity*, a cura di W. Bowden, A. Gutteridge, C. Machado, Leiden, Boston (Late Antique Archaeology, 3/1), pp. 339-370.

Barker E., 1995 - *Bizans Toplumsal ve Siyasal Düşünüşü*, Ankara (trad. M. Tunçay).

Barsanti C., 1982 - *Una nota sulle sculture del Tempio di Giacinto nella chiesa della Dormizione (Koimesis) a Iznik-Nicea*, in «Storia dell'Arte», 16, pp. 201-208.

Barsanti C. 1988 - *Scultura anatolica di epoca mediobizantina*, in *Atti della giornata di studio del Gruppo nazionale di coordinamento C.N.R. storia dell'arte e della cultura artistica bizantina* (Roma, 4 dicembre 1986), a cura di C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, A. Iacobini, Roma (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, 1), pp. 275-306.

Barsanti C., 1993 - s.v. *Capitello, area bizantina*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma, pp. 200-214.

Barsanti C., 1998 - *Un inedito pluteo costantinopolitano a Jesi*, in *Domum Tuam Dilexi. Miscellanea in onore di Aldo Nestori*, a cura di F. Guidobaldi, Città del Vaticano (Studi di Antichità Cristiana, LIII), pp. 23-48.

Barsanti C., 2004 - *I plutei degli intercolumni delle gallerie*, in *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa giustinianea*, a cura di A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, Città del Vaticano (Studi di antichità cristiana, LX), pp. 315-474.

Barsanti C., 2006 - *I «Catini d'oro» di Padova: spoglie costantinopolitane di VI secolo*, in *Florilegium Artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova, pp. 37-48.

Barsanti C., 2007 - *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 cura di F. Conca, G. Fiaccadori, Milano, pp. 5-49.

Barsanti C. & Guiglia A., 2010 - *Late Roman and Early Byzantine Capitals*, in *The Sculptures of the Ayasofya Müzesi in Istanbul*, a cura di C. Barsanti, A. Guiglia, Istanbul, pp. 79-99.

Barsanti C. & Pedone S., 2005 - *Una nota sulla scultura ad incrostazione e il templon della Panaghia Episcopi di Santorini*, in *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, a cura di F. Baratte, V. Déroche, C. Jolivet-Lévy, B. Pitarakis, in «Travaux et Mémoires», 15, pp. 407-425.

Barsanti C., Flaminio R. & Guiglia A., 2015 - *La Diocesi di Roma. La III Regione Ecclesiastica*, Spoleto (Corpus della Scultura Altomedievale, VII, 7).

Bartels H., 1990 - *Kufic or Pseudo-Kufic as Anatolian Border Design*, in «Oriental Carpet and Turkish Studies», 3, 2, pp. 31-39.

Bautze-Picron C., 2018 - *The Glazed Ornamentation of the So-min-gyi, Pagan*, in «Indo-Asiatische Zeitschrift», 22, pp. 18-26.

Becker U., 1996 - *Element Encyclopedia of Symbols*, Shaftesbury.

Belke K., 1984 - *Germia und Eudoxias. Ein Problem der historischen Geographie Galatiens*, in *Byzantios: Festschrift für Herbert Hunger zum 70. Geburtstag*, a cura di W. Hörandner, J. Koder, O. Kresten, E. Trapp, Wien, pp. 1-11.

Belting H., 1994 - *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, London.

Bergman R.P., 1990 - *The Earliest Eleousa: A Coptic Ivory in the Walters Art Gallery*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 48, pp. 37-56.

Betancourt R., 2016 - *Tempted to Touch: Tactility, Ritual, and Mediation in Byzantine Visuality*, in «Speculum», 91, 3, pp. 37-56.

Betsch W.E., 1977 - *The History, Production and Distribution of Late Antique Capital in Constantinople*, tesi PhD, University of Pennsylvania, Department of the History of Art.

Bettini M. & Eisenach E., 2013 - *Women and Weasels: Mythologies of Birth in Ancient Greece and Rome*, Chicago, London.

Bettini S., 1934 - *Opere d'arte ignote o poco note. Un rilievo copto in Adria*, in «Rivista d'arte», XVI, 2, pp. 149-168.

Blessing P., 2013 - *Allegiance, Praise and Space: Monumental Inscriptions in Thirteenth-century Anatolia as Architectural Guides*, in *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*, a cura di M. Gharipour, I.C. Schick, Edinburgh, pp. 431-446.

Boardman J., 1970 - *Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical*, London.

Bocchi F.A., 1859 - *Cinque lettere sopra argomenti di antichità adriane scritte da illustri persone a Francesco-Girolamo nob. Bocchi ed illustrate dal dottor Francesco-Antonio nob. Bocchi, Auspicate nozze Foramiti-Salvagnini*, Rovigo.

Bocchi F.G., 1831a - *Dissertazione intorno ad un antichissimo greco cristiano bassorilievo*, in *Sulla condizione antica e moderna di Adria, città del regno Lombardo-Veneto, succinte notizie di Luigi Grotto, nobile adriese, con memorie e dissertazioni relative alla città stessa di Francesco-Girolamo Bocchi, nobile adriese, a cui si premettono le memorie intorno alla di lui vita*, II, ed. II, Venezia, pp. 45-66.

Bocchi F.G., 1831b - *Dissertazione su d'un antico vaso battesimale di Adria umiliata all'eminent. principe il sig. card. Stefano Borgia, del titolo di S. Clemente e Prefetto della S.C. dell'Indice*, in *Sulla condizione antica e moderna di Adria, città del regno Lombardo-Veneto, succinte notizie di Luigi Grotto, nobile adriese, con memorie e dissertazioni relative alla città stessa di Francesco-Girolamo Bocchi, nobile adriese, a cui si premettono le memorie intorno alla di lui vita*, II, ed. II, Venezia, pp. 67-86.

Bocchi F.G., 1861 - *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc. fino ai tempi moderni*, V/II, *Il Polesine di Rovigo*, Milano.

Boeck E., 2009 - *Simulating the Hippodrome: the Performance of Power in Kiev's St. Sophia*, in «The Art Bulletin», 91, 3, pp. 283-301.

Boeck E., 2015 - *Imagining the Byzantine Past: the Perception of History in the Illustrated Manuscripts of Skylitzes and Manasses*, New York.

Bogisch M., 2005 - *Qalat Seman and Resafa/Sergiupolis: Two Early Byzantine Pilgrimage Centers in Northern Syria*, in *Byzantino-Nordica 2004*, papers presented at the International Symposium of Byzantine Studies (Tartu, 7-11 maggio 2004), a cura di I. Volt, J. Päll, Tartu (Acta Societatis Morgensternianae, 2), pp. 55-72.

Bošković Đ., 1992 - *Manastir Hilandar, Saborna crkva*, Arhitektura, Beograd.

Boura L., 1975-1976 - *Some Observations on the Grand Lavra Phiale at Mount Athos and its Bronze Strobilion*, in «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», 8, pp. 85-96.

Boura L., 1980 - *Ο γλυπτός διάκοσμος του Ναού της Παναγίας στο μοναστήρι του Οσίου Λουκά*, Athens.

Boura L., 1982 - *Το Δέντρο της Ζωής στη μεσοβυζαντινή ελλαδική γλυπτική*, in *Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων* (Atene, 9-11 aprile 1982), Athens, pp. 66-67.

Boura L. & Bouras C., 2002 - *Η ελλαδική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Athens.

Bouras C., 2013 - *Τα τοπικά και τα χρονικά όρια του ψευδοκουφικού διακόσμου*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 34, pp. 25-32.

Boyd S., 2007 - *The Champlevé Revetments*, in *Kourion. Excavations in the Episcopal Precinct*, a cura di A.H.S. Megaw, Washington D.C. (Dumbarton Oaks Studies, 38), pp. 235-320.

Brajović S. & Erdeljan J., 2015 - *Praying with the Senses. Examples of Icon Devotion and the Sensory Experience in Medieval and Early Modern Balkans*, in «Zograph», 39, pp. 57-63.

Brenk B., 1977 - *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt am Main, Wien, Berlin.

Brilliant R., 1979 - scheda *Mosaic of a Chariot Race in the Circus Maximus*, in *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art: Third to Seventh Century*, catalogo della mostra (New York, 19 novembre 1977-12 febbraio 1978), a cura di K. Weitzmann, New York, p. 101.

Brilliant R., 1982 - *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in sé, spolia in re*, in «Prospettiva», 31, pp. 2-17.

Buckler W.H. & Calder W.M., 1939 - *Monuments and documents from Phrygia and Caria*, Manchester (Monumenta Asiae Minoris Antiqua, 6).

Büyükkolanci M., 2008 - *Quelques exemples de plaques de parapet des VIIe-XIIe siècles provenant de Saint-Jean à Éphèse*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 71-79.

Büyükkolanci M. & Öztaşkin G. K., 2010 - *Selçuk-Efes Müzesi'nde Sergilenen St. Jean Kilisesi'ne ait Korkuluk Levhaları ve Templon Arşitravları*, in «Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi», 7, pp. 39-49.

Byzantium: Faith and Power, 2004 - *Byzantium: Faith and Power (1261-1517)*, catalogo della mostra (New York, 23 marzo-4 luglio 2004), a cura di H.C. Evans, New Haven, London 2004.

Cameron A., 1973 - *Porphyrius the Charioteer*, Oxford.

Cameron A., 1976 - *Circus factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford.

Campagnella ms. Silv. 487 - *Delle iscrizioni publiche e private*, *sacre e profane*, *raccolte e delineate da me Marco Antonio canonico Campagnella*, *del Polesine di Rovigo*, *Adria*, *Lendinara*, *Badia ed alcune ville del territorio di Rovigo*, *Parte seconda*, Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. Silvestriano 487.

Canova Dal Zio R., 1986 - *Chiese delle Tre Venezie anteriori al Mille*, Padova.

Cappelletti G., 1854 - *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, X, Venezia.

Cavallo G., 1988 - *Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte*, in *Bisanzio*, *Roma e l'Italia nell'alto medioevo*, Atti convegno di studi (Spoleto, 3-9 aprile 1986), Spoleto (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXIV), II, pp. 467-529.

Cheynet J.-C., 2014 - *La place de Smyrne dans le thème des Thracésiens*, in *Aureus. Mélanges Ev. Chrysos*, a cura di T. Kolias, K. Pitsakis, Athens, pp. 89-112.

Chypre entre Byzance, 2012 - *Chypre entre Byzance et l'Occident IVe-XVIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi, 28 ottobre 2012-28 gennaio 2013), a cura di J. Durand, D. Giovannoni, Paris.

Ćirić J.S., 2017a - *Things in Heaven and on Earth*, *Visible and Invisible: Triumphal Arch at the West Facade of the Mother of God Ljeviška Church in Prizren. Structure and Meaning*, in *Niš & Byzantium 15: Vizantija kroz vreme i prostor*, Atti del V convegno internazionale (Niš, 3-5 giugno 2016), a cura di M. Rakocija, Niš, pp. 179-186.

Ćirić J.S., 2017b - *Рајско цветање: Цвет Живота на западном порталу цркве Св. Николе у Павловцима*, *структура и значење*, in *600 година манастира Павловац*, Mladenovac, pp. 95-114.

Ćirković S., 1986 - *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, VI, Beograd 1986 (Fontes Byzantini Historiam Populorum Jugoslaviae Spectantes).

Coden F., 2004a - *Scultura ad incrostazione di mastice: confronti fra la tecnica orientale e quella occidentale*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente*, *Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII*, a cura di A.C. Quintavalle, Atti del VII convegno internazionale di studi (Parma, 21-25 Settembre 2004), Milano (I convegni di Parma, 7), pp. 304-311.

Coden F., 2004b - *Da Bisanzio a Venezia: niello o champlevé? Questioni critiche sulla scultura ad incrostazione di mastice*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 69-94.

Coden F., 2006 - *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova (Humanitas, 3).

Coden F., 2014 - *Dall'Oriente all'Occidente: un caso esemplare di capitelli ad incrostazione di mastice a nord di Venezia*, in «Hortus Artium Medievalium», 20, pp. 830-841.

Constantini Porphyrogeniti, 1829 - *Constantinus Porphyrogenitus*, *Περὶ Βασιλείου τάξεως - [Ἔκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως] Κωνσταντίνου τοῦ φιλοχρίστου καὶ ἐν αὐτῷ τῷ Χριστῷ τῷ αἰωνίῳ βασιλεῖ βασιλέως υἱοῦ Λέοντος τοῦ σοφωτάτου καὶ ἀειμνήστου βασιλέως σύνταγμα τί καὶ βασιλείου σπουδῆς ὄντως ἄξιον ποίημα*, in *Constantini Porphyrogeniti imperatoris*, *De cerimoniis aulae byzantinae*, *libri duo*, a cura di J.J. Reiske, I, Bonnae 1829; II, *Commentarii*, a cura di A. Vogt, Bonnae 1830. *Constantin VII Porphyrogénète*, *Le Livre des Cérémonies*, tome I, livre I (ch. 1-47); tome II, livre I (ch. 47-92), texte établi et traduit, commentaire, Paris 1935, 1939, 1940 (ried. 1967).

Coumbaraki-Pansélinou N., 1976 - *Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessaloniki.

Cronaca di Ioannina, 1962 - *Το Χρονικὸν τῶν Ἰωαννίνων κατ' ἀνέκδοτον δημώδη ἐπιτομήν*, a cura di L.I. Vranoussis, in «Ἐπετηρὶς τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου», 12, pp. 57-115.

Crowfoot J.W., 1897-1898 - *Notes upon Late Anatolian Art*, in «The Annual of the British School at Athens», 4, pp. 79-94.

Ćurčić S., 1978 - *Articulation of Church Façades during the First Half of the Fourteenth Century. A Study in the Relationship of Byzantine and Serbian Architecture*, in *Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници* 1973 (= *L'art byzantin au début du XIVe siècle: Symposium de Gracanica 1973*), Beograd, pp. 18-27.

Ćurčić S., 2010 - *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven.

Curuni S.A., & Donati L., 1988 - *Creta Veneziana. L'Istituto Veneto e la Missione Cretese di Giuseppe Gerola. Collezione Fotografica 1900-1902*, Venezia.

Cutler A., 1994 - *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, New Jersey.

Cutler A., 1997 - scheda *The Veroli Casket*, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, 11 marzo-6 luglio 1997), a cura di H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, pp. 230-231.

Cutler A., 1998 - *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Aldershot.

Cutler A., 1999 - *The parallel Universes of Arab and Byzantine Art [with special reference to the Fatimid Era]*, in *L'Egypte fatimide: son art et son histoire*, a cura di M. Barrucand, Paris, pp. 635-648.

Cvetković B., 1995 - *König Milutin und die Parakklesiai des Hl. Joachim und der Hl. Anna im Kloster Studenica*, in «Balcanica», XXVI, pp. 251-276.

Dagron G. & Mihaescu H., 1986 - *Le traité sur la guérilla (De velititatione) de l'empereur Nicéphore Phocas (963-969)*, Paris.

Dauterman-Maguire E. & Maguire H., 1997 - *Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton.

Davis C., 2006 - *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other Images of the Mother of God*, München.

De Landri F., 1851 - *Indicazioni storico-archeologico-artistiche utili ad un forestiero in Adria, Città del regno Lombardo-Veneto*, Venezia.

De Sanctis G. & Savignoni L., 1907 - *Nuovi studii e scoperte in Gortyna*, II, *L'antica basilica cristiana*, in «Monumenti Antichi», XVIII, pp. 277-296 (Accademia Nazionale dei Lincei).

Decker J.-P. & Thuillier W., 2004 - *Le sport dans l'antiquité. Égypte, Grèce, Rome*, Paris.

Demus O., 1960 - *The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture*, Washington.

Dennert M., 1997 - *Mittelbyzantinische Kapitelle: Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn (Asia Minor Studien, 25).

Dennert M., 1998 - *Zum Vorbildcharakter justinianischer Bauplastik für die mittelbyzantinische Kapitellproduktion*, in *Spätantike und Byzantinische Bauskulptur*, a cura di U. Peschlow, S. Möllers, Stuttgart, pp. 119-131.

Devit V., 1853 - *Le antiche lapidi romane della provincia del Polesine*, Venezia.

Devit V., 1888 - *Adria e le sue antiche epigrafi*, Firenze.

Di Vita A., 2010 - *Gortina di Creta: Quindici secoli di vita urbana*, Roma.

Dimitrakopoulou P., 2017 - scheda *Παναγία Οδηγήτρια*, in *Σκευοφυλάκιο Μονής Ελεούσας στο νησί των Ιωαννίνων. Οι φορητές εικόνες*, a cura di K.I. Sueref, Ioannina, pp. 20-23.

Dimitrova E., 2016 - *The Church of St. George at Kurbinovo. The Most Significant Values of the Cultural and Natural Heritage*, Skopje.

Doğan S., 2009 - *Bizans Sanatında Yaşam Haçı Motifi ve Alanya Müzesi'ndeki Bir Bizans Sütun Başlığı*, *Ebru Parman'a Armağan*, a cura di O. Alp, Ankara, pp. 139-154.

Doğer E., 2002 - *İzmir Büyükşehir Belediyesi Sınırları İçindeki Eski Eserler ve Anıtlar Üzerine Birkaç Söz*, in «İzmir Kent Kültürü Dergisi», 5, pp. 65-69.

Doğer E., 2004 - *Karşıyaka Eski İzmir'den Eskidir (Kordelyo'nun Kökeni ve Anlamı Üzerine)*, in «Miko: Mevsimlik Ege Kültürü Dergisi», 2, pp. 30-33.

Doğer E., 2005 - *Yamanlar Dağı'nda Geç Antik Çağ İskânları: Kronolojik ve Mekan Organizasyonlarına İlişkin Sorunlar*, in «Olba», 12, pp. 101-115.

Doğer E., 2006 - *İzmir'in Smyrna'sı Paleolitik Çağ'dan Türk Fethine Kadar*, İstanbul.

Doğer E., 2013 - *Tanıdık Bir İzmirli: Yamanlar Dağı*, in «Egeden», 17, 5, pp. 60-63.

Doğer E., 2014a - s.v. *Amanara*, *Amanarion*, in *İzmir Kent Ansiklopedisi*. *Eskiçağ ve Ortaçağ Tarihi Arkeolojisi*, I, İzmir, p. 29.

Doğer E., 2014b - s.v. *Oksous*, in *İzmir Kent Ansiklopedisi*. *Eskiçağ ve Ortaçağ Tarihi Arkeolojisi*, I, İzmir, p. 233.

Doğer E., 2014c - s.v. *Mormonda*, *Mourmounta*, *Marmounta (Büyük)*, in *İzmir Kent Ansiklopedisi*. *Eskiçağ ve Ortaçağ Tarihi Arkeolojisi*, I, İzmir, p. 221.

Doğer E., 2015 - *13. yüzyılda İzmir'de Türk Dönemi Öncesi Bazı Yer İsimleri Üzerine Gözlemler*, in *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları I. Çalıştay Bildirileri*, a cura di A. Ersoy, G. Çakar, İstanbul, pp. 57-60.

Doğer E. & Gezgin İ., 1998 - *Arkaik ve Klasik Dönemde Smyrna'nın Dış Savunması Üzerine Gözlemler*, in *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu*, a cura di N. Ülker, İzmir, pp. 5-30.

Doğer L., 2001 - *İzmir Arkeoloji Müzesi'ndeki Kuş Figürlü Bizans Seramiklerine Üslupsal Açıdan Bir Yaklaşım*, in «Sanat Tarihi Dergisi», 11, pp. 57-96.

Doğer L., 2007 - *Byzantine Ceramics: Excavations at Smyrna Agora (1997-98 and 2002-03)*, in *Byzas 7*: *Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediterranean Archaeological Contexts*, Proceedings of the First International Symposium (Canakkale, 1-3 giugno 2005), a cura di B. Böhlendorf-Arslan, A.O. Uysal, J. Witte-Orr, pp. 97-122.

Drandakis N., 1972 - *Ο Ταξιάρχης της Χαρούδας και η κτιτορική επιγραφή του*, in «Λακωνικαί Σπουδαί», 1, pp. 275-291.

Drew-Bear T., 1978 - *Nouvelles inscriptions de Phrygie*, Zutphen (Studia Amstelodamensia ad epigraphicam, ius antiquum et papyrologicam pertinentia, 16).

Duden Die Rechtschreibung, 1980 - *Duden Die Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter*, 18, Band 1, Mannheim, Wien, Zürich.

Đurić V.J., 1968 - *Tri dogadjaja* u *srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu*, in «Zbornik likovnih umetnosti Matice srpske», 4, pp. 65-100.

Eastmond A., 2012 - *Byzantine Oliphants?*, in *Φιλοπάτιον. Spaziergang im Kaiserlichen Garten. Schriften über Byzanz und seinen Nachbarn Festschrift für Arne Effenberger*, a cura di N. Asutay-Effenberger, F. Daim, Mainz, pp. 95-118.

Ebersolt J. & Thiers A., 1913 - *Les Églises de Constantinople*, Paris.

Effenberger A., 2004a - *Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, 23 marzo-4 luglio 2004), a cura di H.C. Evans, New Haven, London, pp. 208-214.

Effenberger A., 2004b - scheda *Mosaic Diptych with Cycle of Feast Days*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, 23 marzo-4 luglio 2004), a cura di H.C. Evans, New Haven, London, pp. 219-20.

Effenberger A. & Severin H.G., 1992 - *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst Berlin*, Mainz.

Ermiş Ü.M., 2003 - *İzmir ve Manisa Çevresindeki Orta Bizans Dönemi Templon Arşitravları*, İstanbul.

Ermiş Ü.M., 2004 - *İzmir ve Manisa Çevresindeki Orta Bizans Dönemi Templon Arşitravları*, in *Bilim Eşiği 1, Sanat Tarihinde Gençler Semineri* 2003 *Bildirileri* (11-13 dicembre 2003), Istanbul, pp. 76-98.

Ettinghausen R., 1976 - *Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West and the Muslim World*, in *A Colloquium in memory of George Carpenter Miles (1905-1975)*, New York, pp. 28-47.

Farioli Campanati R., 2009 - *Creta, scavi della basilica scoperta a Gortyna, località Mitropolis, e la committenza episcopale in età giustinianea*, in *Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV-IX secolo): il ruolo dell'autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e ricerche*, a cura di R. Farioli Campanati, C. Rizzardi, P. Porta, A. Augenti, I. Baldini Lippolis, Bologna, pp. 45-54.

Farioli Campanati R. & Borboudakis M., 2002 - *Gortina. Basilica di Mitropolis*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 80, II, pp. 918-931.

Farioli Campanati R. & Borboudakis M., 2005 - *Basilica di Mitropolis. Scavi 2005*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 83, II, pp. 673-696.

Feld O., 1975 - *Die Innenausstattung der Nikolaoskirche in Myra*, in *Myra. Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit*, a cura di J. Borchhardt, Berlin, pp. 360-424.

Firatli N., 1970 - *Uşak-Selçikler kazısı ve çevre araştırmaları 1966-1970*, in «Türk Arkeoloji Dergisi», 19, 2, pp. 109-160.

Firatli N., 1975 - *İznik'te Bulunan Erken Bizans Çağı Hipojesi*, in «İlgi», 21, pp. 24-27.

Firatli N., 1978-1979 - *Excavations at Selçikler (Sebaste) in Phrygia*, in «Yayla», 2, pp. 18-21.

Firatli N., 1990 - *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul. Catalogue revu et présenté par C. Metzger, A. Pralong, J.-P. Sodini*, Paris 1990 (Bibliothèque Archéologique et Historique, 30).

Flood F.B., 2012 - *Christian Mosaic in Early Islamic Jordan and Palestine: A Case of Regional Iconoclasm*, in *Byzantium and Islam Age of Transition 7th-9th Century*, a cura di H.C. Evans, B. Ratliff, New York.

Fontrier A. M., 1892 - *Le Monastère de Lembos près de Smyrne et ses possesions au XIIIe siècle*, in «Bulletin de Correspondance Hellenique», 16, pp. 379-410.

Forlati Tamaro B., 1978 - *Un cimelio di Lison di Portogruaro*, in «Aquileia nostra», XLIX, coll. 161-180.

Forlati Tamaro B., 1980 - *Dall'abbandono di Aquileia all'affermazione di Venezia nuova città stato*, in *Da Aquileia Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C*, Milano (Antica madre, collana di studi sull'Italia antica), pp. 67-91.

Foss C., 1977 - *Late Antique and Byzantine Ankara*, in «Dumbarton Oaks Papers», 31, pp. 29-87.

François V., 2011 - *İyileşmek ve İblislerden Korunmak: Konstantinopolis'ten İstanbul'a Toprak Kaplar*, in *Bizans, Yapılar, Meydanlar, Yaşamlar*, a cura di A. Pralong, Istanbul, pp. 247-264 (trad. B. Kitapçı Bayrı).

Frazer M.E., 1973 - *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy*, in «Dumbarton Oaks Papers», 27, pp. 145-162.

Frend W.H.C. & Johnston D.E., 1962 - *The Byzantine Basilica Church at Knossos [Knossos Survey 36]*, in «Annual of the British School at Athens», 57, pp. 186-238.

Gauding M., 2009 - *The Signs and Symbols of the Bible. The Definitive Guide to Mysterious Markings*, New York.

Georges Pachymeres, 1984 - *Georges Pachymeres. Relations Historiques*, a cura di A. Failler, Paris 1984.

Gerola G., 1932 - *I Monumenti veneti nell'isola di Creta*, IV, Venezia.

Giannopoulos N.I., 1925 - *Αι παρά την Δημητριάδα βυζαντιναί μοναί*, in «Επιστημονική Επετηρίδα Βυζαντινών Σπουδών», 2, pp. 227-241.

Gkioles N. & Pallis G., 2014 - *Atlas of the Christian Monuments of the Aegean. From the Early Christian Years to the Fall of Constantinople*, Athens.

Gombrich E., 1979 - *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, NY.

Gougaud L., 1937 - s.v. *Baiser*, in *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*, 1, Paris, pp. 1203-1204.

Grabar A., 1963 - *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris (Bibliothèque Archéologique et Historique, 17).

Grabar A., 1976 - *Sculptures byzantines du Moyen-Age*, II, *(XIe-XIVe siècles)*, Paris (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 12).

Grabar O., 1992 - *The Mediation of Ornament*, Princeton.

Grégoire H., 1968 - *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Asie Mineure*, I, Amsterdam.

Grimal P., 1984 - *Les jardins romains*, Paris.

Guidobaldi F., Barsanti C. & Guiglia Guidobaldi A., 1992 - *San Clemente. La scultura di VI secolo*, Roma (San Clemente Miscellany, IV/2).

Guiglia Guidobaldi A., 1995 - *Reimpiego di marmi bizantini a Torcello*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di A. Iacobini, E. Zanini, Roma (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, 3), pp. 603-632.

Guiglia Guidobaldi A., 2004 - *I plutei delle finestre*, in *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa giustinianea*, a cura di A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, Città del Vaticano (Studi di antichità cristiana, LX), pp. 89-228.

Guiglia Guidobaldi A. & Barsanti C., 2004 - *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa giustinianea*, a cura di A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, Città del Vaticano (Studi di antichità cristiana, LX).

Guilland R., 1966 - *Étude sur l'Hippodrome de Byzance. Les spectacles de l'Hippodrome*, in «Byzantinoslavica», 27, pp. 289-307.

Guillou A., 1996 - *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Rome (Publications de l'École française de Rome, 222).

Hadermann-Misguich L., 1975 - *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles (Bibliothèque de Byzantion, 6).

Hadermann-Misguich L., 1994 - *Tissus de pouvoir et de prestige sous les Macédoniens et les Comnènes. À propos des coussins-pieds et de leurs représentations*, in «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», 17, pp. 121-128.

Haldon J., 2017 - *Bizans Tarih Atlasi*, İstanbul.

Hamilton J. A., 1956 - *Byzantine Architecture and Decoration*, London.

Handbook, 1967 - *Handbook of The Byzantine Collection*, Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Harrison R.M., 1989 - *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin.

Herrmann J.J. Jr., Barbin V., Mentzos A. & Reed R., 2002 - *Architectural Decoration and Marble from Thasos: Macedonia*, *Central Greece*, *Campania*, *and Provence*, in *ASMOSIA VI. International Conference*, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone* (Venezia, 15-18 giugno 2000), a cura di L. Lazzarini, Padova, pp. 320-350.

Hjort Ø., 1979 - *The Sculpture of Kariye Camii*, in «Dumbarton Oaks Papers», 33, pp. 199-289.

Hoddinott R.F., 1963 - *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*. *A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, London.

Humphrey J.H., 1986 - *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Berkeley.

Jeffreys M., 2008 - *Literacy*, in *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, a cura di E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack, New York, pp. 796-802.

Jennison G., 1937 - *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome*, Manchester.

Jevtić I., 2013 - *The Antiquarianism and Revivalism in Late Byzantine Court Culture and Visual Arts*, in *The Byzantine Court*. *Source of Power and Culture*, Papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium (Istanbul, 21-23 giugno 2010), a cura di A. Odekan, N. Necipoglu, E. Akyurek, Istanbul, pp. 209-217.

Joannis Scylitzae, 2000 - *Joannis Scylitzae Synopsis historiarum incipiens a Nicephori imperatoris a genicis obitu ad Isacii Comneni imperium*, Athens, Miletos.

Kadas S., 2004 - *Περιγραφή της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας (Κώδ. Λ54)*, in «Βυζαντιακά», 24, pp. 91-141.

Kadioğlu M., 2011 - *Column of Belkiz (so-called Julian? Column)*, in *Roman Ancyra*, a cura di M. Kadioğlu, K. Görkay, S. Mitchell, Istanbul, pp. 225-239.

Kalavrezou-Maxeiner I., 1984 - *Byzantine Icons in Steatite*, Wien (Byzantina Vindobonensia, 15/1-2).

Kalavrezou-Maxeiner I., 1985 - *The Byzantine Knotted Column*, in *Byzantine Studies in honor of Milton V. Anastos*, a cura di S. Vryonis Jr., Malibu, pp. 95-103.

Kalenderhane in Istanbul, 1997 - *Kalenderhane in Istanbul*. *The Buildings*, *their History*, *Architecture*, *and Decoration*. *Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, a cura di C. Striker, Y. Doğan Kuban, Mainz.

Kalenderhane in Istanbul, 2007 - *Kalenderhane in Istanbul*. *The Excavations*. *Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, a cura di C. Striker, Y. Doğan Kuban, Mainz.

Kalopissi-Verti S., 1992 - *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienna.

Kantorowicz E.H., 1942 - *Ivoires and Litanies*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5, pp. 56-81.

Kamaroulias D., 1996 - *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, I, Athens, pp. 251-255.

Kaplarevic M., 2011 - *Frühchristliche Malerei in Serbien*, tesi Magister der Philosophie, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien.

Karagianni A., 2010 - *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική*. *Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Thessaloniki.

Kautzsch R., 1936 - *Kapitellstudien*. *Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin, Leipzig (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 9).

Kavrus-Hoffman A., 2016 - *A Newly Acquired Gospel Manuscript at Dumbarton Oaks (DO MS$_5$): Codicological and Paleographic Description and Analysis*, in «Dumbarton Oaks Papers», 70, pp. 293-325.

Keşoğlu M., 1973 - *İznik Müzesi'nde bazı Bizans Başlıkları*, in «Journal of Art History», 5, pp. 281-290.

Kiesling T., 1821 - *Theodori Metochitae Miscellanea philosophica et historica. Graece. textum e codice Cizensi descripsit, lectionisque varietatem ex aliquot aliis codicibus enotatam adiecit Christianus Godofredus Müller*, editio auctoris morte praeventa, cui praefatus est Theophilus Kiessling, Lipsiae 1821 (reprinted Amsterdam 1966).

Kiilerich B., 2002 - *The Sarigüzel Sarcophagus and Triumphal Themes in Theodosian Art*, in Akten des symposiums "Frühchristliche Sarkophage" (Magdeburg, 30 giugno-4 luglio 1999), a cura di G. Koch, Mainz, pp. 137-144.

Kiilerich B., 2005 - *Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens*, in «Arte Medievale», n.s., IV, 2, pp. 95-114.

Konstantinopel, 2000 - *Konstantinopel. Scultura bizantina dei musei di Berlino*, catalogo della mostra (Ravenna, 15 aprile-17 settembre 2000), a cura di A. Effenberger, Roma.

Kontogiannopoulou M., 2000 - *Τα βυζαντινά γλυπτά της Κοίμησης της Θεοτόκου και του Αγίου Αθανασίου στη Μακρινίτσα Πηλίου*, tesi, Università Aristotele di Salonicco.

Kontogiannopoulou M., 2014 - *Τα μαρμάρινα τέμπλα στη βόρεια Ελλάδα και στη Θεσσαλία κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο. Κατασκευή, Μορφή, Διάκοσμος*, I-II, tesi PhD, Università Nazionale e Kapodistriana di Atene, Scuola di Filosofia, Dipartimento di Storia e Archeologia, Sezione di Archeologia Bizantina.

Koukoules Ph., 1932 - *Κυνηγετικά εκ της εποχής των Κομνηνών και των Παλαιολόγων*, in «Επιστημονική Επετηρίδα Βυζαντινών Σπουδών», 9, pp. 3-33.

Koukoules Ph., 1949 - *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, III, Athens (Collection de l'Institut Français d'Athènes).

Kramer J., 1988 - *Kämpferkapitelle mit den Monogrammen Kaiser Justinus' II. und seiner Gemahlin, der Kaiserin Sophia in Yalova Kaplıcaları (Termal)*, in *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag*, a cura di M. Restle, München (Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie, 2), pp. 175-190.

Krautheimer R., 1965 - *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth.

Krumeich K., 1997 - *Spätantike Kämpferkapitelle mit Weinblatt- und Pinienzapfen-Dekor*, in «Istanbuler Mitteilungen», 47, pp. 277-314.

Krumeich K., 2016 - s.v. *Pinie*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, XXVII, Stuttgart, pp. 801-811.

Lafontaine-Dosogne J., 1967 - *Notes d'archéologie bulgare*, in «Cahiers Archéologiques», 17, pp. 45-58.

Lange R., 1964 - *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen.

Laurent S., 1989 - *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance, la grossesse et l'accouchement, XIIe-XVe siècle*, Paris.

Lazarev V., 1967 - *Storia della pittura bizantina*, Torino.

Lenoir A., 1870 - *Église de Théotocos à Constantinople*, in *Monuments anciens et modernes*, a cura di J. Gaillhabaud, II, Paris, s.p.

Liakos D., 2000 - *Τα λιθανάγλυφα του Αγίου Όρους*, tesi PhD, Università Aristotele di Salonicco, Scuola di Ingegneria, Dipartimento di Architettura.

Liveri A., 1986 - *Die Bauplastiken des 13. und 14. Jahrhunderts in Arta. Beitrag zur Kulturgeschichte des "Despotats" von Epiros*, tesi PhD, Universität Wien.

Loukaki M., 1994 - *Το ενύπνιο του μοναχού Νείλου Μαλιασηνού και η μονή Θεοτόκου Μακρινιτίσσης Οξείας Επισκέψεως*, in «Ελληνικά», 44, pp. 341-356.

Loula K., 1986 - *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, in *Athens Cultural Capital of*

Europe 1985, catalogo della mostra (Atene, 26 luglio 1985-6 gennaio 1986), a cura di K. Loula, Athens, pp. 30-31.

Lowrie W., 1901 - *Monuments of the Early Church*, New York.

Macridy T., 1964 - *The Monastery of Lips and the Burials of the Palaeologi*, in «Dumbarton Oaks Papers», 18, pp. 253-277.

Magdalino P., 2011 - *Theodore Methochites, the Chora, and Constantinople*, in *The Kariye Camii Reconsidered*, a cura di H.A. Klein, R.G. Ousterhout, B. Pitarakis, Istanbul, pp. 169-187.

Maguire H., 1994 - *The Cage of Crosses: Ancient and Medieval Sculpture on the Little Metropolis in Athens*, in *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, I, Athens, pp. 169-172.

Maguire H., 1995 - *Byzantine Magic*, Washington.

Maksimović J., 1963 - *Relief de l'Annonciation de Split: une symbiose byzantinolatine*, in «Recueil de travaux de la faculté de philosophie», VII, 1, pp. 227-240.

Maksimović J., 1975 - *Les thèmes mythologiques grecs dans la sculpture byzantine*, in Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines (Bucharest, 6-12 settembre 1971), II, Bucarest, pp. 481-485.

Malay H., 1994 - *Greek and Latin Inscriptions in the Manisa Museum*, Wien 1994 (Oesterr. Akademie der Wissenschaften, Phil. -Hist. Klasse, Denkschriften, 237; Ergänzungsbände zu den Tituli Asiae Minoris, 19).

Malmquist T., 1979 - *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala.

Mamaloukos S., 2012 - *Observations on the Doors and Windows in Byzantine Architecture*, in *Masons at Work. Architecture and Construction in the Pre-Modern World*, a cura di R. Ousterhout, R. Holot, L. Haselburger, Philadelphia, pp. 1-38.

Mamaloukos S., 2015 - *Παρατηρήσεις στη διαμόρφωση και την κατασκευή των ανοιγμάτων των θυρών στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, in *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, a cura di Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Athens, pp. 115-126.

Mamboury E., 1933 - *Ankara: guide touristique. Haïdar-Pacha-Ankara; Bogaz-Keuy, Euyuk, Siviri-Hissar et environs, Tchangri, Yozgat, etc.*, Ankara.

Mango C., 1965 - *Constantinopolitana*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», LXXX, pp. 305-336.

Mango C., 1984 - *St. Michael and Attis*, in «Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 12, pp. 39-62.

Mango C., 1995 - *Ancient Spolia in the Great Palace of Constantinople*, in *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in honor of Kurt Weitzman*, a cura di C. Moss, K. Kiefer, Princeton, pp. 645-657.

Mango C. & Ševcenko I., 1973 - *Some Churches and Monasteries on the Southern Shore of the Sea of Marmara*, in «Dumbarton Oaks Papers», 27, pp. 235-277.

Mango C., Kazhdan A. & Cutler A., 1991 - s.v. *Hippodromes*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, Oxford, pp. 934-936.

Manolessou E., 2008 - *Γλυπτά από της συλλογή της Τράπεζας του Οσίου Λουκά*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 317-337.

Mansi J.D., 1759-1798 - *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, I-XXXI, Florence, Venice.

Marković M., 1995 - O *ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in *Zidno slikarstvo manastira Dečana*. *Građa i studije*, a cura di V.J. Đurić, Beograd, pp. 567-630.

Marković M., 2016 - *Michael Astrapas and the Wall Painting of the King's Church in Studenica*, in *Studenica Monastery. 700 Years of the King's Church*, a cura di Lj. Maksimović, V. Vukašinović, Beograd, pp. 173-184.

Martiniani-Reber M., 1993 - scheda *Quadrige*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Parigi, 3 novembre 1992-1 febbraio 1993), p. 194.

Mason M., 2012 - *Venezia o Costantinopoli? Sulla scultura bizantina a Venezia e nell'entroterra veneto e ancora sulla Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli di Treviso*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, pp. 7-56.

Mathews T.F., 1976 - *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photograhic Survey*, University Park, London.

Mathews T.F., 1997 - *Religious Organization and Church Architecture*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, 11 marzo-6 luglio 1997), a cura di H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, pp. 20-36.

Megaw A.H.S., 1974 - *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?*, in «Dumbarton Oaks Papers», 28, pp. 57-88.

Melvani N., 2013 - *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout.

Melvani N., 2018 - *Late, Middle, and Early Byzantine Sculpture in Palaiologan Constantinople*, in *Spolia Reincarnated. Afterlives of Objects, Materials and Space in Anatolia from Antiquity to the Ottoman Era*, a cura di I. Jevtić, S. Yalman, Istanbul, pp. 149-169.

Mentzos A., 1983 - *Ἡμιτελὲς ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη*, in *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Thessaloniki (Makedonika, 5), pp. 260-269.

Merlini M., 2013 - *Apothikon-Amalfion, il Monastero Benedettino del Monte Athos che dal X al XIII secolo cercò di avvicinare le Chiese cristiane traducendo in latino testi agiografici greci*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», XXXIII, n.s. XXIII, 45-46, pp. 33-69.

Merlini M., 2017- *Un monastero benedettino sul Monte Athos X-XIII secolo*, Subiaco.

Metzger C., 1980 - *Exemples d'iconographie de mosaïque appliquée à la sculpture. À propos de deux plaques à décor "champlevé" du Musée du Louvre*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 92, 1, pp. 545-561.

Milanova A., 2017 - *La sculpture architecturale de la côte bulgare de la mer Noire entre l'Est et l'Ouest aux XIIIe et XIVe siècles*, in «Problemi na Izkoustvoto», 7, pp. 17-27.

Miles G., 1964a - *Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area*, in «Dumbarton Oaks Papers», 18, pp. 1-32.

Miles G., 1964b - *Classification of Islamic Elements in Byzantine Architectural Ornament in Greece*, in Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines (Ochride, 10-16 settembre, 1961), III, Beograd, pp. 281-297.

Millet G., 1905 - *Recherches au Mont Athos*, III, *Phiale et simandra à Lavra*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», 29, pp. 105-141.

Mitsiou E., 2010 - *Versorgungsmodelle im Nikaischen Kaiserreich*, in *Aspects of Supply and Accommodation in the Eastern Mediterranean 14th to 15th Century*, Proceedings of the International Symposium (Vienna, 19-22 ottobre 2005), a cura di E. Kislinger, J. Koder, A. Külzer, Wien (Veröffentlichungen zur Byzanzforschungen, 18), pp. 223-245.

Moi D., 2012 - *Sculture mediobizantine dall'Agorà di İzmir*, in «ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte», Supplemento 2012 al numero 1, *Ricerca e confronti 2010*, atti delle giornate di studio di archeologia e storia dell'arte (Cagliari, 1-5 marzo 2010), pp. 591-604.

Monumenta Asiae Minoris, 1993 - *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, *X. Monuments from Appia and the Upper Tembris Valley*, *Cotiaeum*, *Cadi*, *Synaus*, *Ancyra Sidera*, *and Tiberiopolis*, recorded by C.W.M. Cox, A. Cameron, and J. Cullen, London, a cura di B. Levick, S. Mitchell, J. Potter, M. Waelkens (Journal of Roman Studies Monographs, 7).

Motta Broggi M., 1989 - *Adria*, in S. Lusuardi Siena, C. Fiorio Tedone, M. Sannazzaro, M. Motta Broggi, *Le tracce materiali del Cristianesimo dal Tardoantico al Mille*, in *Il Veneto nel medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, II, a cura di A. Castagnetti, G.M. Varanini, Verona, pp. 251-255.

Moutsopoulos N.K., 1992 - *Εκκλησίες της Καστοριάς. 9ος-11ος αιώνας*, Thessaloniki.

Musurillo H., 1991 - *Gregorii Nysseni De Vita Moysis*, a cura di H. Musurillo, Leiden (Gregorii Nysseni Opera, 7/1).

Muthesius A., 1997 - *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200*, Vienna.

Mylonas P.M., 1981 - *Two Middle-byzantine Churches on Athos*, in *Art et Archéologie*, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines (Athènes, 1976), Athènes, pp. 546-574.

Nagel A., 2011 - *Twenty-five Notes on Pseudoscript in Italian Art*, in «Res», 59-60, pp. 228-248.

Nanou-Scoteinioti A., 1988 - *Μοναστήρια και εκκλησίες της Μακρινίτσας*, Makrinitsa.

Nanou-Scoteinioti A., 1989 - *Λεύκωμα με τα λιθανάγλυφα των ναών της Μακρινίτσας*, *Μέρος Πρώτο*, *Τα λιθανάγλυφα του ναού της Παναγίας*, in «Θεσσαλικό Ημερολόγιο», 16, pp. 163-174

Nelson R., 1988 - *Palaeologan Illuminated Ornament and the Arabesque*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 41, pp. 7-22.

Nenadović S., 1974 - *Arhitektura Hilandara crkve i paraklisi*, in «Hilandarski Zbornik», 3, pp. 85-193.

Nicolaïdès A., 1996 - *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra*, *Chypre*. *Étude iconographique des fresques de 1192*, in «Dumbarton Oaks Papers», 50, pp. 1-138.

Nicoletti A., 2001a - *Dalle origini all'inizio del Medioevo*, in *Diocesi di Adria-Rovigo*, a cura di G. Romanato, Padova, pp. 49-70.

Nicoletti A., 2001b - *Adria e il suo battistero in età tardo antica*, in *L'edificio battesimale in Italia*. *Aspetti e problemi*, Atti dell'VIII congresso nazionale di archeologia cristiana (Genova, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Ventimiglia, 21-26 settembre 1998), Bordighera, II, pp. 729-747.

Nicoletti A., 1974 - *Il rilievo copto di Adria*, in «Bollettino del museo civico di Padova», LXIII, pp. 7-23.

Niewöhner P., 2006 - *Frühbyzantinische Steinmetzarbeiten in Kutahya*. *Zu Topographie*, *Steinmetzwesen und Siedlungsgeschichte einer zentralanatolischen Region*, in «Istanbuler Mitteilungen», 56, pp. 407-473.

Niewöhner P., 2007 - *Aizanoi*, *Dokimion und Anatolien*. *Stadt und Land*, *Siedlungs- und Steinmetzwesen vom späteren 4. bis ins 6. Jh. n. Chr.*, *Aizanoi I*, Wiesbaden (Archäelogischen Forschungen, 23).

Niewöhner P., 2013a - *Neue spät- und nachantike Monumente von Milet und der mittelbyzantinische Zerfall des anatolischen Städtewesens*, in «Archäologischer Anzeiger», 2, 2013, pp. 165-233.

Niewöhner P., 2013b - *Phrygian Marble and Stonemasonry as Markers of Regional Distinctiveness in Late Antiquity*, in *Roman Phrygia*. *Culture and Society*, a cura di P. Thonemann, Cambridge, pp. 215-248.

Niewöhner P., 2014 - *Production and Distribution of Docimian Marble in the Theodosian Age*, in *Production and Prosperity in the Theodosian Period*, a cura di I. Jacobs, Leuven, pp. 251-271.

Niewöhner P., 2017 - *Germia*, in *The Archaeology of Byzantine Anatolia: From the End of Late Antiquity until the Coming of the Turks*, a cura di Ph. Niewöhner, Oxford, pp. 343-348.

Niewöhner P., Rheidt K., 2010 - *Die Michaelskirche in Germia (Galatien*, *Türkei)*. *Ein kaiserlicher Wallfahrtsort und sein provinzielles Umfeld*, in «Archäologischer Anzeiger», 1, 2010, pp. 137-160.

Nikodimos Lavriotis 1988 - *Μεγίστη Λαύρα του Αγίου Αθανασίου Αγίου Όρους*, *Εικονογραφημένος Οδηγός*, Mount Athos.

Nikolaou D., 2016 - *Gli amboni paleocristiani ciprioti*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 92, pp. 313-348.

Norris R.A. Jr., 2012 - *Gregory of Nissa: Homilies on the Song of Songs*, translated with an introduction and notes by R.A. Norris Jr., Atlanta (Society of Biblical Literature, 13).

Novara P., 2003 - *Un pannello marmoreo della cattedrale di Adria*, in *Santuari locali e religiosità popolare della diocesi di "Ravennatensia"*, a cura di M. Tagliaferri, Imola, pp. 155-164.

O City of Byzantium, 1984 - *O City of Byzantium*. *Annals of Nicetas Choniates*, a cura di H.J. Magoulias, Detroit.

Ognenova-Marinova L., 1992 - *La contribution de l'archéologie sousmarine dans l'étude de la ville médiéval de Nessebre*, in Actes du Symposium International Bulgaria Pontica medii aevi III (Nessebre, 27 - 31 maggio 1985), a cura di V. Gjuzelev, Sofia.

Olivieri Farioli R., 1964 - *I capitelli paleobizantini di Salonicco*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 8-21 marzo 1964), pp. 132-177 (Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, XI).

Olovosdotter C., 2005 - *The Consular Image*. *An Iconological Study of the Consular Diptychs*, Oxford.

Orlandos A., 1924-1925 - *Προστομιαίον του Μουσείου Ηρακλείου: φραγκική σφαγίς εκ Δαφνίου*, in «Αρχαιολογικόν Δελτίον», 9, pp. 189-192.

Orlandos A., 1926 - *Νεώτεραι έρευναι εν Αγίῳ Τίτῳ της Γορτύνης*, in «Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών», 3, pp. 301-328.

Orlandos A., 1937 - *Χριστιανικά γλυπτά του Μουσείου Σμύρνης*, in «Αρχειον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος», III, 3, pp. 128-152.

Orlandos A., 1938 - *Τά Βυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς*, in «Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος», IV, pp. 3-214.

Orlandos A., 1970 - *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής Θεολόγου Πάτμου*, Athens.

Orlandos A., 1972-1973 - *Το τέμπλον της Αγίας Θεοδώρας Άρτης*, in «Επιστημονική Επετηρίδα Βυζαντινών Σπουδών», 39-40 («Λειμών», Τιμητική Προσφορά τω καθηγητή Νικολάω Β. Τωμαδάκη), pp. 476-492.

Ötüken Y., 1996 - *Forschungen im Nordwestlichen Kleinasien*, *Antike und Byzantinische Denkmäler in der Provinz Bursa*, Tübingen (Istanbuler Mitteilungen Beiheft, 41).

Ötüken Y., 2007a - scheda *Slab with Peacock*, in *The Remnants: 12th and 13th Centuries Byzantine Objects in Turkey*, catalogo della mostra (Istanbul, 26 giugno-31 ottobre 2007), a cura di A. Ödekan, Istanbul, p. 87.

Ötüken Y., 2007b - scheda *Slab with Peacock*, in *The Remnants: 12th and 13th Centuries Byzantine Objects in Turkey*, catalogo della mostra (Istanbul, 26 giugno-31 ottobre 2007), a cura di A. Ödekan, Istanbul, p. 240.

Ousterhout R., 1987 - *The Architecture of Kariye Camii in Istanbul*, Washington.

Ousterhout R., 2001 - *Architecture*, *Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in *Byzantine Constantinople: Monuments*, *Topography and Everyday Life*, a cura di N. Necipoglu, Leiden, Boston, Koln, pp. 133-150.

Ousterhout R., 2002 - *The Art of the Kariye Camii*, London.

Özyurt H., 2012 - *Muğla*, *Bodrum ve Milas Arkeoloji Müzelerindeki Orta Bizans Dönemine ait bir Grup Liturjik İşlevli Taş Eser*, in «Olba», 20, pp. 427-452.

Özsait M. & Sodini J.-P., 1991 - *Sarcophages à colonnes et église byzantine dans la région de Néapolis de Pisidie*, in «Revue Archéologique», 1, pp. 43-62.

Palazzo B., 1946 - *L'Arap-Djami ou église Saint-Paul à Galata*, Istanbul.

Pallas D.I., 1977 - *Les monuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973*, Città del Vaticano.

Pallis G., 2008 - *Spolia γλυπτών από την περιοχή Αμαρουσίου Αττικής*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 303-315.

Panayotidi M., 1972 - *Βυζαντινά κιονόκρανα με ανάγλυφα ζώα*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 6, pp. 82-129.

Panayotidi M., 2013 - *Iconoclasm*, in *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, a cura di A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi, A. Tourta, Athens, pp. 98-101.

Papachatzis N., 1967 - *Η περιοχή του Βόλου από άποψη ιστορική και αρχαιολογική*, Volos.

Papadopoulou B., 2006 - *Βυζαντινή μαρμάρινη εικόνα της Παναγίας στο Αρχιμανδρειό των Ιωαννίνων*, in *Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, *Δ' Τομέας Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ. 10η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Χαλκιδικής και Αγίου Όρους*, a cura di Γ. Καραέδος, Thessoloniki, pp. 189-196.

Papadopoulou B.N., 2001 - *Γύψινα υστεροβυζαντινά ανάγλυφα από την Ήπειρο*, in «Αρχαιολογικόν δελτίον», 56, pp. 341-364.

Papakyriakou C., 2013 - *Τα δημόσια θεάματα στο Ανατολικό Ρωμαϊκό Κράτος κατά την ύστερη αρχαιότητα: οι μαρτυρίες των γραπτών πηγών και των αρχαιολογικών ευρημάτων από την Αντιόχεια*, *την Έφεσο και την Κωνσταντινούπολη*, tesi PhD, Università Nazionale e Kapodistriana di Atene, Scuola di Filosofia, Dipartimento di Storia e Archeologia, Sezione di Archeologia bizantina.

Papapetros S., 2016 - *Ornament as Weapon: Ballistics*, *Politics*, *and Architectural Adornment in Semper's Treatise on Ancient Projectiles*, in *Histories of Ornament: From Global to Local*, a cura di G. Necipoğlu, A. Payne, Princeton, pp. 46-61.

Paribeni A., 2001 - *I rilievi in marmo rappresentanti la Vergine e altri personaggi religiosi: considerazioni sulla cronologia e sul loro ruolo nella liturgia*, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, 25 marzo-25 giugno 2001), a cura di A. Donati, G. Gentili, Milano, pp. 561-575.

Parman E., 2002 - *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, Eskişehir.

Pastega G., 2010 - *Gli annali Guarnieri-Bocchi (1745-1848). Un secolo di cronaca e storia adriese*, Adria (Le radici, 12).

Pastega G., 2013 - *Il piacere delle "memorie". Francesco Girolamo Bocchi erudito, storico e archeologo adriese (1748-1810)*, Adria (Le radici, 12).

Pazaras T., 1983 - *Συμπλήρωση της σαρκοφάγου της Άννας Μαλιασηνής*, in *Αφιέρωμα στη Μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Thessaloniki, pp. 353-364.

Pazaras T., 1987 - *Reliefs of a Sculpture Workshop operating in Thessaly and Macedonia at the End of the 13th and the Beginning of the 14th Century*, in *L'art de Thessalonique et des Pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, Recueil des rapports du IVe Colloque Serbo-Grec (Belgrade, 1985), Beograd, pp. 159-182.

Pazaras T., 1988 - *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Athens.

Pazaras T., 1989 - *Ο γλυπτός διάκοσμος του παλαιού καθολικούτης μονής Ξενοφώντος στο Άγιον Όρος*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 14, p. 47.

Pazaras T., 1995 - *Το μαρμάρινο τέμπλο του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», IV, 18, pp. 15-31.

Pazaras T., 2001 - *Τα βυζαντινά γλυπτά του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου*, Thessaloniki.

Pazaras T., 2002 - *Η γλυπτική στη Μακεδονία κατά την παλαιολόγεια περίοδο*, in Β΄ Συμπόσιο Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων (Thessaloniki, 14-20 dicembre 1992), Thessaloniki, pp. 471-504.

Pazaras T., 2015 - *Το παλαιό μαρμάρινο τέμπλο του καθολικού της Μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος*, in T. Pazaras, *Μελέτες για τα Βυζαντινά γλυπτά του Αγίου Όρους*, Thessaloniki, pp. 31-52.

Pazaras T.N., 1977 - *Κατάλογος χριστιανικών αναγλύφων πλακών με ζωομόρφους παραστάσεις*, in «Βυζαντινά», 9, pp. 23-95.

Pedone S., 2010 - *The Marble Sculptures of the Middle Byzantine Period*, in *The Sculptures of the Ayasofya Müzesi in Istanbul*, a cura di C. Barsanti, A. Guiglia, Istanbul, pp. 101-111.

Pedone S., 2016 - *Byzantine Sculpture in Hierapolis: Engraving Techniques and Color Finishes*, in *Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor. Research on Hierapolis in Phrygia and Other Cities in South Western Anatolia: Archaeology, Archaeometry, Conservation*, a cura di T. Ismaelli, G. Scardozzi, Bari, pp. 501-510.

Pedone S. & Cantone V., 2013 - *The pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-cultural Relationships between Byzantium and Islam*, in «Opusculae Historiae Artium. Supplementum», 62, pp. 120-136.

Pelekanidis S., 1953 - *Καστοριά. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessaloniki.

Pelekanidis S. & Chatzidakis M., 1985 - *Kastoria*, Athens (Byzantine Art in Greece).

Pelekanidis S. & Chatzidakis M., 1992 - *Καστοριά*, Athens (Βυζαντινή Τέχνη στήν Έλλάδα).

Pennas A., 2000 - *Μελέτη Μεσοβυζαντινής Γλυπτικής Νάξος, Πάρος*, Athens.

Pentcheva B.V., 2006 - *The Performative Icon*, in «The Art Bulletin», 88, 4, pp. 631-655.

Pertusi A., 1963 - *Monasteri e monaci Italiani all'Athos nell'Alto Medioevo*, in *Le Millénaire du Mont Athos 963-1963. Etudes et Mélanges*, I, Chevetogne, pp. 217-251.

Peschlow U., 1997 - *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*, a cura di C. Striker, Y.D. Kuban, Mainz, pp. 101-112.

Peschlow U., 2002 - s.v. *Kapitell*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, XX, Stuttgart, pp. 57-123.

Peschlow U., 2010 - *Skulptur in Konstantinopel vor und nach der Lateinerherrschaft*, in *Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Proceedings of the First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium (Istanbul, 25-28 giugno 2007), a cura di E. Akyürek, N. Necipoğlu, A. Ödekan, Istanbul, pp. 587-603.

Peschlow U., 2015 - *Ankara. Die bauarchäologischen Hinterlassenschaften aus römischer und byzantinischer Zeit*, Wien.

Peschlow U., 2017 - *Ancyra*, in *The Archaeology of Byzantine Anatolia: From the End of Late Antiquity until the Coming of the Turks*, a cura di Ph. Niewöhner, Oxford, pp. 349-360.

Petzl G., 1974 - *Kleine Beiträge zu griechischen Inschriften aus Smyrna*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 13, pp. 117-126.

Pitarakis A., 2015 - *Light, Water, and Wondrous Creatures: Supernatural Forces for Healing*, in *Life is short, Art Long: The Art of Healing in Byzantium*, catalogo della mostra (Istanbul, 11 febbraio-26 aprile 2015), a cura di B. Pitarakis, Istanbul (Pera Museum Publication, 73), pp. 43-63.

Pitton de Tournefort J., 1717 - *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du roy*, III, Lyon.

Pococke R., 1745 - *A Description of the East, and Some other Countries*, II/2, *Observations on the Island of the Archipelago, Asia Minor, Thrace, Greece, and some other Parts of Europe*, London.

Popović D., 2008 - *Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији*, in «Zograph», 32, pp. 69-81.

Pougounia I., 2003 - *Theodore Metochites: Byzantios or about the Imperial Megalopolis*, tesi Ph.D, Oxford University, Lincoln College, Faculty of Literae Humaniores, Sub faculty of Classical Languages and Literature.

Puech V., 2013 - *Smyrne et ses campagnes au XIIIe siècle. Les relations d'une ville byzantine avec son arrière-pays*, in «Histoire & Sociétés Rurales» 40, 2, pp. 35-59.

Pulgher D., 1878 - *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, Wien 1878.

Raptis K.T., 2016 - *Αχειροποίητος Θεσσαλονίκης. Αρχιτεκτονική και γλυπτός διάκοσμος*, tesi PhD, Università Aristotele di Salonicco, Scuola di Filosofia, Dipartimento di Storia e Archeologia, Sezione di Archeologia.

Raptis K.T., 2017 - *Η δομική αποκατάσταση της Αχειροποιήτου κατά τον 7^ο αιώνα και η σημασία της για την αστική συνέχεια της Θεσσαλονίκης κατά τους σκοτεινούς αιώνες*, in *Κτίτωρ. Αφιέρωμα στον δάσκαλο Γεώργιο Βελένη*, a cura di I. Varalis, F. Karagianni, Thessaloniki, pp. 289-306.

Raptis K.T., 2019 - *Η Αχειροποίητος Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο της πρωτοβυζαντινής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 40, c.d.s.

Raptis K.T., forthcoming - *The Sculptural Decoration of Acheiropoietos Basilica (Thessa-*

loniki) Re-evaluated in the Light of a Recent Architectural Analysis of the Monument, in *Archaeology of a World of Changes. Selected Papers on Late Roman and Early Byzantine Archaeology from the 23rd International Congress of Byzantine Studies* (Belgrado, 22-27 agosto 2016), a cura di D. Moreau, I. Baldini, O. Heinrich-Tamáska, L. Milanović, M. Milinković, I. Popović, C.S. Snively, c.d.s. (British Archaeological Reports, International Series).

Redford S., 2015 - *Intercession and Succession*, *Enlightenment and Reflection: The Inscriptional and Decorative Programme of the Qaratay Madrasa*, *Konya*, in *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, a cura di A. Eastmond, Cambridge, pp. 148-169

Rhoby A., 2012 - *Theodoros Metochites Byzantios and other City Encomia of the 13th and 14th Centuries*, in *Villes de toute Beauté. L'Ekphrasis des cités dans les littératures byzantine et byzantino-slaves*, Actes du colloque international (Prague, 25-26 novembre 2011), organisé par l'Institut d'Études Slaves de l'Académie des Sciences de la République Tchèche et le Centre d'Études Byzantines, Néo-Héllénique et Sud-Est Européennes de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, a cura di P. Odorico, C. Messis, Paris (Dossiers Byzantins, 12), pp. 81-99.

Rhoby A., 2017 - *Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display*, in «In-Scription. Revue en ligne d'études épigraphiques», Livraisons, Première livraison (http://09.edel.univ-poitiers.fr/in-scription/index.php?id=180).

Riccardi L., 2015 - *L'Epiro tra Bisanzio e l'Occidente: ideologia e committenza artistica nel primo secolo del Despotato (1204-1318)*, tesi di dottorato, Università la Sapienza Roma, facoltà di Lettere e Filosofia.

Ricci C., 1915 - *Elenco degli edifici monumentali*, XIII, *Provincia di Rovigo (Polesine)*, Roma.

Rouché C., 2010 - *Partiler ve Eğlenceler*, in *Hippodrom-Atmeydanı. İstanbul'un Tarih Sahnesi*, a cura di B. Pitarakis, İstanbul, pp. 50-65.

Roux G., 1998 - *Salamine de Chypre XV. La Basilique de la Campanopétra*, Paris.

Ruggieri V. & Turillo M., 2011 - *La scultura bizantina ad Antiochia di Pisidia*, Roma.

Russo E., 1999 - *La scultura a Efeso in età paleocristiana e bizantina. Primi lineamenti*, in *Efeso paleocristiana e bizantina-Frühchristliches und Byzantinisches Ephesos*, a cura di R. Pillinger, O. Kresten, F. Krinzinger, E. Russo, Vienna, pp. 26-53.

Russo E., 2004 - *La scultura di S. Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Costantinopoli nel VI secolo*, in *La Persia e Bisanzio*, Atti del convegno internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002), Roma (Atti dei convegni Lincei, 201), pp. 737-826.

Russo E., 2005 - *Il pulvino sopra il capitello a cesto*, in «Bizantinistica», s. II, 7, pp. 23-45.

Russo E., 2007a - *Ancora sul pulvino sopra il capitello a cesto*, in «Bizantinistica», s. II, 9, pp. 15-40.

Russo E., 2007b - *Sculture architettoniche e decorative paleocristiane e bizantine nel Kazim Yamam Parkı di Kuşadası*, in «Bizantinistica», s. II, 9, pp. 41-60.

Russo E., 2008 - *Costantinopoli: architettura e scultura nei primi secoli*, in *Bisanzio*, *Costantinopoli*, *Istanbul*, a cura di T. Velmans, Milano, pp. 39-108.

Safran L., 1993 - *Points of View: The Theodosian Obelisk Base in Context*, in *«Greek*, *Roman*, *and Byzantine Studies»* 34, 4, pp. 409- 435.

Safran L., 2017 - *Greek Cryptograms in Southern Italy (and Beyond)*, in «In-Scription. Revue en ligne d'études épigraphiques», Livraisons, Première livraison (http://in-scription.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=177)

Salamagkas D., 1962 - *Η "Κυρά - Χιμαντρειώτισσα" (Ιστοριοδιφικά σχεδιάσματα)*, in «Ηπειρωτική Εστία», 11, pp. 303-308.

Salzenberg W., 1854 - *Altchristliche Baudenkmale von Costantinopel vom 5. Bis 12. Jahrhundert*, Berlin.

Sanders G.D.R., 2015 - *William of Moerbeke's Church at Merbaka: The Use of Ancient Spolia to Make Personal and Political Statements*, in «Hesperia», 84, pp. 583-626.

Schlumberger G., 1890 - *Un empereur byzantin au dixième siècle: Nicéphore Phocas*, Paris.

Schulz V.-S., 2018 - *Infiltrating Artifacts: The Impact of Islamic Art in Fourteenth- and Fifteenth-Century Florence and Pisa*, in «Konsthistorisk tidskrift. Journal of Art History», 87, pp. 214-233.

Scranton R. L., 1957 - *Medieval Architecture: in the Central Area of Corinth*, New Jersey (Corinth XVI, The American School of Classical Studies at Athens).

Scultura lignea, 2006 - *Scultura lignea dalle terre russe. Dall'antichità al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 29 giugno - 27 agosto 2006; Vicenza, 9 settembre - 5 novembre 2006), a cura di C. Pirovano, A.V. Ryndina, G.V. Sidorenko, Milano.

Serin U., 2011 - *Late Antique and Byzantine Ankara*, in *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, a cura di O. Brandt, Ph. Pergola, Città del Vaticano (Studi di Antichità Cristiana, 63), pp. 1257-1280.

Ševčenko P.N., 2002 - *Wild Animals in the Byzantine Park*, in *Byzantine Garden Culture*, a cura di A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn, Dumbarton Oaks, Washington D.C., pp. 69-86.

Shepherd D.G., 1969 - *An Icon of the Virgin: A Sixth-Century Tapestry Panel from Egypt*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 56, 3, pp. 91-120.

Sheppard C.D., 1969 - *Byzantine Carved Marble Slabs*, in «The Art Bulletin» 51, 1, pp. 65-71.

Silvestri G. ms. Silv. 794/5 - *Libro d'Iscrizioni antiche e moderne copiate in Adria nell'Aprile del 1752*, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, manoscritto Silvestriano 794/5.

Simon E., 1992 - *The Diptych of the Symmachi and Nicomachi: An Interpretation. In Memoriam Wolfgang F. Volbach 1892-1988*, in «Greece and Rome», 39,1, pp. 56-65.

Simonetti M., 1994 - *Agostino*, *L'istruzione cristiana*, a cura di M. Simonetti, Milano.

Sklavou-Mavroeidi M., 1982-1983 - *Ομάδα υπερθύρων του Βυζαντινού Μουσείου*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», IV, 11, pp. 99-108.

Sklavou-Mavroeidi M., 1999 - *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Κατάλογος*, Athens.

Sklavou-Mavroeidi M., 2008 - *Στοιχεία του γλυπτού διακόσμου ναών της Αθήνας το 10ο αιώνα*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 287-301.

Skoblar M., 2012 - *Marble Relief with enthroned Christ from Rab*, in «Starohrvatska prosvjeta», 3, 39, pp. 171-182.

Sodini J.-P., 1984 - *La sculpture architecturale à l'époque paléochrétienne en Illyricum*, in Actes du Xe congrès international d'archéologie chrétienne (Thessaloniki, 28 settembre-4 ottobre 1980), I, Thessaloniki, Città del Vaticano, pp. 207-298.

Sodini J.-P., 2000 - *Le commerce des marbres dans la Méditerranée (IVe-VIIe s.)*, in *V reunio d'arqueologia cristiana hispànica V reunion de arqueologia cristiana hispanica* (Cartagena,

16-19 aprile 1998), Barcelona (Monografies de la Secció Històrico-Arqueològica, 7), pp. 423-446.

Sodini J.-P., 2008 - *La sculpture byzantine (VIIe-XIIe siècles) : acquis, problèmes, perspectives*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 5-37.

Sodini J.-P., Barsanti C. & Guiglia Guidobaldi A., 1998 - *La sculpture architecturale en marbre au VIe siècle à Constantinople et dans les régions sous influence constantinopolitaine*, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* (Split-Poreć, 25 settembre-1 ottobre 1994), Città del Vaticano, Split (Studi di Antichità Cristiana, 54), II, pp. 301-376.

Solomidou-Ieronymidou M., 1988 - *À propos d'un relief gothique inédit*, in «Report of the Departement of Antiquities of Cyprus», 2, pp. 249-253.

Soteriou G., 1937 - *Ἡ βυζαντινὴ γλυπτικὴ τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 7^ον καὶ 8^ον αἰῶνα*, in «Αρχαιολογική Εφημερίς», pp. 171-184.

Soteriou G.M., 1958 - *Εικόνες της Μονής Σινά*, Athens.

Spatharakis I., 2005 - *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden.

Spieser J.-M., 2015 - *Images du Christ des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève.

Stanković V., 2012 - *Краљ Милутин (1282-1321)*, Beograd.

Strube C., 1984 - *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia. Umbildung und Auflösung antiker Formen, Entstehung des Kämpferkapitells*, München (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge, 92).

Strzygowski J., 1903 - *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig.

Šuput M., 1998 - *Architectural Decoration of King Milutin's Church, in Hilandar Monastery*, a cura di G. Subotić, Beograd, pp. 161-164.

Sythiakaki V., 2012 - *Ο ανάγλυφος αρχιτεκτονικός διάκοσμος στη Θεσσαλία και Φθιώτιδα. Παλαιοχριστιανικά και πρώιμα μεσαιωνικά χρόνια*, Volos.

Taddei A., 2014 - *Smaragdos "patrikios", la colonna dell'imperatore Foca e la Chiesa di Roma*, in *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma, pp. 531-550.

Taddei A., 2018 - *A chi attribuire la cosiddetta "Colonna di Giuliano" ad Ankara?*, in *Dialoghi con Bisanzio. Spazi di discussione, percorsi di ricerca*, Atti dell'VIII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22-25 settembre 2015), a cura di S. Cosentino, M.E. Pomero, G. Vespignani, Spoleto 2018, pp. 1039-1052.

Talbot Rice D., 1950 - *The Leaved Cross*, in «Byzantinoslavica», 11, pp. 68-81.

Talbot-Rice T., 1975 - *Animal Combat Scenes in Byzantine Art*, in *Studies in memory of David Talbot-Rice*, a cura di G. Robertson, G. Henderson, Edinburg, pp. 17-24.

Tanriver D.A., 2017 - *Eski Smyrna'nın Keşfi*, in «Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi», 42, pp. 67-78.

Taylor S., 1986 - *Bir Gezgin için Türkiye'deki Odunsu Bitkiler Kılavuzu*, İstanbul (trad. L. Ergun).

Texier Ch., 1839 - *Description de l'Asie Mineure: faite par ordre du gouvernement français en 1833-1837*, I/1, Paris.

Tezcan H., 1989 - *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, İstanbul.

The Cult of Saints, 2014 - *The Cult of Saints in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Essays on the Contribution of Peter Brown*, a cura di J. Howard-Johnston, P. Anthony Hayward, Oxford (I ed. 1999).

The Glory of Byzantium, 1997 - *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, 11 marzo-6 luglio 1997), a cura di H.C. Evans, W.D. Wixom, New York.

Theis L., 1991 - *Die Architektur der Kirche der Panagia Paregoretissa in Arta/Epirus*, Amsterdam.

Theocharidis P., 2001 - *Observations on the Byzantine buttressed towers of Macedonia*, in *Byzantine Macedonia. Art, Architecture, Music and Hagiography*, Papers from the Melbourne conference (luglio, 1995), a cura di J. Burke, R. Scott, Melbourne, pp. 20-27, 157-162 (Fig. 33-47).

Theodorides J., 1958 - *Les animaux des jeux de l'Hippodrome et des ménagéries impériales à Constantinople*, in «Byzantinoslavica», 19, pp. 73-84.

Theoklieva-Stoïtseva E., 2009 - *Η τοπογραφία της Μεσημβρίας του Ευξείνου Πόντου από τον 4ο εως τις αρχές του 7ου αιώνα*, Alexandroupolis.

TIB 7 - K. Belke, N. Mersich, *Phrygien und Pisidien*, Wien 1990 (Tabula Imperii Byzantini, 7; Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften, 211).

Todić B., 1993 - *Staro Nagoričino*, Beograd.

Todić B., 1999 - *Serbian medieval painting. The age of king Milutin*, Draganić.

Treasures of Christian Art, 2001 - *Treasures of Christian Art in Bulgaria*, catalogo della mostra, a cura di V. Pace, Sofia.

Trevisan G., 2008 - *Il duomo di Adria*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, pp. 269-270.

Trovabene G., 2004 - *Adria*, in *La pittura nel Veneto*, *Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, pp. 64-68.

Tschilingirov A., 1978 - *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien 4. bis 18. Jahrhundert*, Berlin.

Tsigonaki C., 2002 - *La sculpture architecturale en Crète à l'époque protobyzantine (IVe-VIIe siècles)*, tesi PhD, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.

Tsigonaki C., 2005 - *L'ambon de Saint-Tite à Gortyne*, in *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, a cura di F. Baratte, V. Déroche, C. Jolivet-Lévy, B. Pitarakis, Paris (Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance. Travaux et Mémoires, 15), pp. 499-519.

Tsilipakou A.D., 1998 - *Βυζαντινές μαρμάρινες εικόνες από τη Θεσσαλονίκη*, in «Βυζαντινά», 19, pp. 289-381.

Ulbert T., 1969-1970 - *Untersuchungen zu den byzantinischen Reliefplatten des 6. bis 8. Jahrhunderts*, in «Istanbuler Mitteilungen», 19-20, pp. 339-357.

Underwood P., 1950 - *The Fountain of Life in the Manuscripts of the Gospels*, in «Dumbarton Oaks Papers», 5, pp. 41-158.

Uysal A.O., 2012 - *Lapseki'nin Umurbey Beldesinde Osmanlı Devri Yapıları*, in «Sanat Tarihi Dergisi», 21, 1, pp. 127-151.

Vanderheyde C., 2007 - *The Carved Decoration of the Middle and Late Byzantine Templa*, in «Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte», 5, pp. 77-111.

Varsallona J., 2017 - *Le fasi costruttive d'età bizantina della Vefa Kilise Camii di Istanbul. Ipotesi e considerazioni*, in *Bisanzio tra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*, a cura di F. Conca, C. Castelli, Milano, pp. 209-232.

Varsallona J., 2018 - *The Date and the Function of the Northern Annex of Vefa Kilise Camii at Istanbul*, in «Bisanzio e l'Occidente», I, pp. 29-42.

Vassiliev A., Siljanovska-Novikova T., Trufešev N. & Ljubenova I., 1973 - *Kamenna plastika*, Sofia.

Velenis G., 2008 - *Ο γλυπτός διάκοσμος της Παναγίας των Χαλκέων στη Θεσσαλονίκη*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 231-247.

Velkov V., 1969 - *Inscriptions de Mesembria (1956-1963)*, in *Nessèbre*, I, Sofia, pp. 179-224.

Vernon C., 2018 - *Pseudo-Arabic and the Material Culture of the First Crusade in Norman Italy: The Sanctuary Mosaic at San Nicola in Bari*, in «Open Library of Humanities», 4, 1, 36 (http://doi.org/10.16995/olh.252).

Verzone P., 1961-1962 - *Le campagne 1960 e 1961 a Hierapolis di Frigia*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 39-40, pp. 633-647.

Vikan M., 1978 - *Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Palaeologus*, in «The Art Bulletin», 60, pp. 417-424.

Vocotopoulos P.L., 1995 - *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Εικόνες*, Athens.

Vogiatzis S., 2006 - *Ο γλυπτός διάκοσμος του ναού Μεταμορφώσεως Σωτήρος στα Αλεπόσπιτα Λαμίας*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 27, pp. 101-114.

Vogiatzis S., 2009 - *Σκέψεις και εικασίες γύρω από τη φιάλη της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος*, in *Εικοστό Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, 29^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης (Atene, 15-17 maggio 2009), Athens, pp. 26-27.

Vojvodić D., 2016 - *Serbian Art from the Beginning of the 14th Century till the Fall of the Nemanjić State*, in *Sacral Art of the Serbian Lands in the Middle Ages*, a cura di D. Popović, D. Vojvodić, Beograd (Byzantine Heritage and Serbian Art, II), pp. 271-297.

Vryzidis N., 2016 - *The Second Life of a Mamluk Lamp from Saint John the Theologian Monastery, Patmos and the Oral Tradition attached to it*, in *Art, Trade, and Culture in the Islamic World and beyond: from the Fatimids to the Mughals. Studies presented to Doris Behrens-Abouseif*, a cura di A. Ohta, J.M. Rogers, R. Wade Haddon, London, pp. 26-35.

Walker A., 2008 - *Meaningful Mingling: Classicizing Imagery and Islamicizing Script in a Byzantine Bowl*, in «The Art Bulletin», 90, 1, pp. 32-53.

Walker A., 2015 - *Pseudo-Arabic 'Inscriptions' and the Pilgrim's Path at Hosios Loukas*, in *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, a cura di A. Eastmond, Cambridge, pp. 99-123.

Walter C., 1993 - *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, in «Revue des Études Byzantines», 51, pp. 203-228.

Walter C., 1997 - *IC XC NI KA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross*, in «Revue des Études Byzantines», 55, pp. 193-220.

Weitzmann K., 1972 - *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Ivory and Steatites*, Washington, D.C.

Wharton Epstein A., 1980 - *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, in «The Art Bulletin», 62, 2, pp. 190-207.

Wolters P., 1905 - *Faden und Knoten als Amulett*, in «Archiv für Religionswissenschaft» 8, pp. 1-23.

Wulff O., 1911 - *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italianische Bildwerke*, II, Berlin.

Xyngopoulos A., 1925 - *Το ανάγλυφον της Επισκοπής Βόλου*, in «Επιστημονική Επετηρίδα Βυζαντινών Σπουδών», 2, pp. 107-121.

Yalçin A.B., 2004 - *I soffitti non decorati degli architravi delle finestre della galleria occidentale*, in *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa giustinianea*, a cura di A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, Città del Vaticano (Studi di antichità cristiana, LX), pp. 229-289.

Yalçin A.B., 2008 - *Le sculture mediobizantine di Yalvaç*, in *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Actes du colloque international organisé par la 2e Ephorie des antiquités byzantines et l'École Française d'Athènes (6-8 settembre 2000), Athènes (Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 49), pp. 139-159.

Zarra I., 2008 - *Ιωάννινα 19^ος-αρχές 20^ου αιώνα. Ιστορία και πολιτισμός μέσα από την εικόνα*, Ioánnina.