

## ALCUNE OSSERVAZIONI SULL'ICONOGRAFIA DEL RELIQUIARIO ZARATINO DI SAN CRISOGONO

Tra i numerosi manufatti conservati nel Tesoro delle Benedettine di Santa Maria a Zara il *Reliquiario di san Crisogono* (fig. 1) appartenente alla Cattedrale è non solo uno dei più apprezzabili sotto il profilo qualitativo, intendendosi con ciò il dato tecnico come quello estetico, ma è anche oggetto che suscita particolare interesse per alcune peculiarità che lo caratterizzano.

La prima segnalazione documentaria a noi disponibile è costituita dall'inventario dei beni della Cattedrale di Zara, risalente al 1427, il quale riporta: «Item capsetam unam argenteam in aureatam cum quibusquibus smaltis sine clavi in qua dicitur debere esse aliquas reliquias intus et camixiam sancti Grixogoni»<sup>1</sup>. L'impossibilità attuale di ricostruire l'esatto contesto trecentesco in cui si trovava originariamente il reliquiario, e pertanto di studiarlo in relazione alla semantica del luogo, rende più complesso ogni tentativo di analisi. È altresì possibile formulare alcune ipotesi attraverso l'esame del manufatto stesso.

Fino ad oggi, e sin da quando Hans Hahnloser lo ha posto in relazione ai manufatti del cosiddetto «Maestro del Serpentino», il reliquiario è stato preso in considerazione principalmente per questioni relative allo stile<sup>2</sup>. È

---

<sup>1</sup> Citato in NIKOLA JAKŠIĆ, RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupija. Zlatarstvo*, Zadar, Grafikart, 2004, p. 72, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> HANS R. HAHLOSER (a cura di), *Il Tesoro di San Marco, Vol. 2, Il Museo e il Tesoro*, Firenze, Sansoni, 1971. La lettura critica che inizialmente ne diede Hahnloser è stata in parte rivista dalla critica, cfr GIORDANA MARIANI CANOVA, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3 ser., 1984, pp. 733-755; DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Calice de serpentine. Montature, Cat. 41*, in *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Catalogo della mostra di Parigi, Milano, 1984, pp. 290-291; GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, «*Debième adure tuti li ornamenti de oro i quali porta vostre moyere e vostre fiole ale rechie*». Note sull'oreficeria padovana nel Trecento, in *Giotto e il suo tempo*, Catalogo della mostra di Padova, 25 novembre 2000 - 29 aprile 2001, a cura di VITTORIO SGARBI, Milano, Motta, 2000, pp. 262-275; EADEM, *Il calice trecentesco nella parrocchiale di San Clemente di Valdagno*, in TIZIANA FRANCO, GIOVANNA VALENZANO, *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 23-31.

a Nikola Jakšić poi che dobbiamo i più recenti interventi, le cui considerazioni sull'oggetto hanno suggerito e stimolato questo approfondimento<sup>3</sup>. Il contributo che segue non ha alcuna pretesa di esaustività ma vuole invece soffermarsi su alcuni aspetti inerenti al significato dell'opera, e avanzare alcune ipotesi che fungano da stimolo a una più approfondita indagine sull'oggetto, e ne favoriscano una piena comprensione.

Crisogono di Aquileia, a cui è dedicato il reliquiario, è tutt'oggi il principale patrono di Zara. Soldato romano, e forse vescovo, fu martirizzato ad Aquileia per ordine di Diocleziano. Stando alle fonti, il suo legame con gli altri patroni della città risiede nell'essere stato guida spirituale di Anastasia e nel fatto che il suo corpo abbandonato in mare fu trovato e sepolto dal prete Zoilo<sup>4</sup>.

Lo scrigno che ne conserva una reliquia della veste è in foggia di *capsella* quadrangolare con coperchio piano removibile. È rivestito di lamine di metallo sbalzate e dorate, su alcune delle quali sono applicate delle formelle smaltate. Si tratta di una struttura che non inusuale non è neppure comune per la categoria a cui si può ricondurre l'oggetto. Esso infatti svetta per preziosità e ricercatezza; si osservi inoltre che la categoria delle *capsellae* a coperchio piano cui esso pertiene è nettamente minoritaria rispetto alla tipologia con tetto a spioventi, per lo meno tra i manufatti conservati nell'area alto adriatica e presi in considerazione da una prima, inevitabilmente parziale, campionatura.<sup>5</sup>

-----

Nondimeno le diverse questioni che ruotano attorno a queste opere non hanno ancora trovato una sistemazione. A questi temi è in parte dedicata la tesi di dottorato che lo scrivente sta conducendo presso l'Università degli Studi di Padova.

<sup>3</sup> NIKOLA JAKŠIĆ, *Châsse-reliquaire de saint Chrysogone, Cat. 127*, in *L'Europe des Anjou. Aventures des princes Angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Catalogo della mostra, Paris, Somogy edition d'art, 2001, p. 345; NIKOLA JAKŠIĆ, RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske...*, cit., pp. 72-75

<sup>4</sup> IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di ALESSANDRO VITALE BROVARONE E LUCETTA VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi p. 962; HIPPOLYTE DELEHAYE, *Étude sur le légendier romain. Les saints de novembre et décembre*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1968, pp. 221-228; *Bibliotheca sanctorum*, vol. IV, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università lateranense, 1964; pp. 306-307; La breve voce dedicatagli nell'*Enciclopedia Treccani* suggerisce che Crisogono di Aquileia e il Crisogono da cui il *Titulus Chrysoconi* non siano la medesima personalità storica, ma che tali furono spesso intesi e confusi in epoca medievale.

<sup>5</sup> MANLIO LEO MEZZACASA, *'Capsellae' liturgiche e secolari nell'Altro Adriatico. 1150-1400 circa*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Padova a.a. 2011-2012, Relatrice Prof. Giovanna Valenzano, Correlatrice Prof. Giovanna Balducci Molli.



Fig. 1. *Reliquiario di san Crisogono*, Zadar/Zara, Esposizione permanente, Monastero di Santa Maria.

Oltre ai dati tecnico formali vi è l'aspetto iconografico a distinguere per singolarità la *capsella* in questione. La più parte dei manufatti di tale tipologia, sebbene non si possa dire segua un solo e medesimo schema, condivide dei caratteri comuni. La presenza dei simboli o raffigurazioni degli evangelisti è un dato ricorrente, e altrettanto frequente è la disposizione di santi, sovente iscritti entro arcate, lungo la maggior parte delle superfici laterali. Nulla di ciò è qui ripetuto.

L'oggetto in esame è anche l'unico tra le più di venti *capsellae* realizzate tra metà XII e fine XIV secolo e conservate nell'area Alto Adriatica, da me schedate, a fornire dati precisi in merito alla propria commissione. Informazioni per altro rilevanti quali l'anno di dedicazione e il nome dei committenti. La scritta che corre attorno al coperchio ci informa che il manufatto fu realizzato in onore di san Crisogono grazie al contributo della cittadinanza di Zara. La seconda iscrizione, che si trova nella placca dove è raffigurato il santo riporta invece la data d'esecuzione 1326, con la specificazione che tale

anno corrisponde al tempo dei nobiluomini Vito Cadulino, Vulcine di Martino e Paolo di Calcigna<sup>6</sup>. Un'iscrizione per certi aspetti singolare, soprattutto in considerazione della precedente. Nikola Jakšić ha suggerito di interpretarla come una dichiarazione di orgoglio civico della città che si riconosce nei suoi rappresentanti<sup>7</sup>. Tale senso di orgoglio civico e identificazione collettiva che il manufatto sembra comunicare all'osservatore ben si attaglierrebbe alla mia interpretazione dell'oggetto, secondo la quale nel reliquario si può leggere un gioco di associazioni e contrapposizioni, somiglianze e differenze capaci di produrre e veicolare un ben definito messaggio, che in termine ultimo assolve allo scopo di esaltare la figura di san Crisogono quale patrono principale della città<sup>8</sup>.

L'apparato iconografico, ma con espressione più compiuta potremmo dire il sistema compositivo, è organizzato secondo schemi che definirei triadici, secondo moduli basati su tre elementi, sia sul *recto*, che sul *verso* che sul coperchio, offrendo così una soluzione di grande equilibrio che denota nell'ideazione la medesima ricercatezza impiegata nell'esecuzione materiale. (fig. 2)

Sul fronte due placche disposte ai lati della serratura, inserita in un riquadro decorato con un motivi a racemi, riportano l'effigie l'una di Zoilo

-----  
<sup>6</sup> Trascrivo le due iscrizioni sciogliendo le abbreviazioni.

Sul coperchio: «*Ad honorem beati Grisogoni martirii hoc opus fuit factum per nobiles et populares ladre et per suos testamentos et per devocionem sancti predicti*».

Sulla placca smaltata: «*Hoc opus fuit factum tempore nobilium virorum Vitii Cadulini Vulcine Martinusii et Pauli de Calcigna. Anno Domini MCCCXXVI*».

<sup>7</sup> JAKŠIĆ, *Châsse-reliquaire de saint Chrysogone*, cit., p. 345; JAKŠIĆ, TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske...*, cit., pp. 72-75; lo stesso Jakšić suggerisce, con la dovuta cautela, che la rilevanza data alle tre persone menzionate possa indicare un loro ruolo amministrativo che in un certo modo anticipa la funzione poi assunta dai Rettori. Un'interpretazione formulata come ipotesi di lavoro ma da non escludere e su cui varrebbe la pena di riflettere, in particolare da parte di chi si interessa alla storia dell'amministrazione. Si può inoltre supporre che i tre uomini menzionati abbiano contribuito in maniera più rilevante al pagamento dell'oggetto.

<sup>8</sup> La letteratura relativa al fenomeno della Religione Civica è molto ampia e in continua espansione. Essendo impossibile fornire una bibliografia esaustiva mi limito a citare: AUGUSTINE THOMPSON, *Cities of God. The Religion of the Italian Communes, 1125-1325*, University Park (PA), 2005; ANDRÉ VAUCHEZ, *Santi, profeti e visionari. Il soprannaturale nel medioevo*, Bologna 2000; *La religion civique à l'époque médiévale et moderne* (Chrétienté et Islam), atti del convegno di Nanterre 1993, a cura di ANDRÉ VAUCHEZ, Roma 1995.

l'altra di Anastasia. Sul coperchio le piastrine smaltate raffiguranti san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista affiancano quella con san Crisogono. È singolare non tanto il fatto che i cinque santi siano rappresentati con tale modalità - una scelta di natura tecnica, peraltro nuova in tale contesto geo-culturale, che conferisce preziosità al manufatto - quanto piuttosto che si siano impiegate, per le placche smaltate, due forme diverse. È possibile che tale scelta abbia il compito di connotare differenzemente due tipologie di santi. Sul fronte le placche rettangolari inquadrano due santi patroni che godono di grande devozione soprattutto a livello locale, mentre le placche a mandorla, che si tenga presente essere forma glorificante per eccellenza e raramente impiegata a contenere figurazioni diverse dalla Maestà o la Vergine in gloria, inquadrano due santi venerati in tutta la Cristianità. Questa differenza è ulteriormente sottolineata dal fatto che laddove i due Giovanni sono affiancati da due alberi, santa Anastasia e san Zoilo sembrano essere collocati in ambiente urbano. Tale funzione infatti assolvono le due strutture architettoniche che accompagnano i santi. Non si può peraltro fare a meno di notare l'aspetto in parte fantasioso di tali architetture, le quali ricordano qualche struttura adirittura pre-paolesca e allo stesso tempo non sembrano scevri da suggestioni provenienti dall'oreficeria liturgica. Il che non deve stupire in un'epoca in cui i reliquiari architettonici cominciano a diffondersi anche in area alto-Adriati-

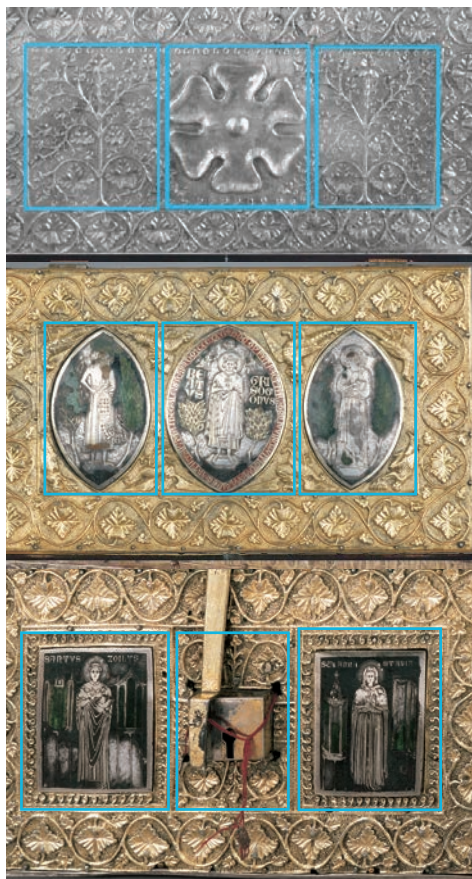


Fig. 2. Reliquiario di san Crisogono, dall'altro: verso, coperchio, recto, Zadar/Zara, Esposizione permanente, Monastero di Santa Maria.



Fig. 3. *Reliquiario di san Crisogono*, particolari delle placche smaltate, Esposizione permanente, Zadar/Zara, Monastero di Santa Maria.

ca. All'ambientazione «civica» dei santi patroni si contrappone dunque quella «naturalistica», potremmo dire *edenica*, del Battista e dell'Evangelista. Un'ambientazione che non a caso è condivisa da san Crisogono che viene accolto dai due Giovanni i quali, a differenza degli altri santi, si rivolgono verso il centro, verso Crisogono per l'appunto, e non frontalmente. Il martire, riverito da due angeli cerofori sospesi a mezz'aria quasi a incoronarlo, è indiscutibilmente posto in posizione d'onore in uno schema che sembra volerne dichiarare una sorta di elevazione dal contesto cittadino a un contesto di devozione più universale. Una simile scelta, che potremmo definire *iconografico-devozionale* viene a costituire un ulteriore tassello all'interno della vicenda, che qui non è possibile riassumere, per cui san Crisogono assurge al ruolo di principale patrono della città sostituendosi al primato di sant'Anastasia<sup>9</sup>. (fig. 3)

<sup>9</sup> Cfr. TRPIMIR VEDRIŠ, *Communities in conflict. The rivalry between the cults of Sts Anastasia and Chrysogonus in medieval Zadar*, «Annual of Medieval Studies at CEU», 11, 2005, pp. 29-48.

Tale considerazione si accorda con l'osservazione di chi ha notato come l'iconografia di Crisogono non corrisponda a quella usuale del Cavaliere montante, simbolo dell'indipendenza di Zara e quindi connotato di un ineludibile valenza politica. Cionondimeno, causa anche la caduta degli smalti e la conseguente perdita del colore che avrebbe altrimenti fornito indicazioni accessorie utili all'individuazione, è difficile stabilire se il santo vesta abiti ecclesiali come vorrebbero Jakšić e Petricioli. Sembrerebbero piuttosto abiti laici, come nella lunetta del porta-



Fig. 4. Da sinistra a destra: Beato Leone Bembo (particolare della tavola di Paolo Veneziano a Vodnjan/Dignano); san Crisogono (particolare del reliquiario); san Crisogono (particolare della lunetta del portale della cattedrale di Santa Anastasia, Zadar/Zara)

le maggiore della Cattedrale di Sant'Anastasia, dove però il santo impugna una spada, suo attributo caratterizzante<sup>10</sup>. Può essere utile un confronto con la raffigurazioni pressappoco coeve qual è quella del Beato Leone Bembo, forse coperchio o frontale della cassa lignea del beato dipinta nel 1321 e ora Vodnjan/Dignano - attribuita un tempo a Paolo Veneziano e ora al Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324<sup>11</sup> - in cui egli porta un abito simile e altrettanto poco caratterizzante (fig. 4). È singolare per altro che nel nostro caso san Crisogono indossi una corona, che si direbbe attributo martiriale anche a dispetto di siffatta foggia, a cui si ricollega il gesto della mano coperta dalla clamide. A tale altezza cronologica la corona è per lo più appannaggio di alcune sante, quali Caterina o Barbara, o di santi re. È un

-----  
<sup>10</sup> Il piacevole e utile scambio di opinioni avuto con il prof. Jaksic in occasione del convegno ha portato entrambi a prendere in considerazione l'ipotesi che nella raffigurazione smalta san Crisogono vesta la camicia indossata al momento del martirio, parte della quale è conservata proprio nel reliquiario.

<sup>11</sup> CRISTINA GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni. Dal Maestro dell'Incoronazione della Vergine a Paolo Veneziano*, in GIOVANNA VALENZANO, FEDERICA TONIOLO (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007.



Fig. 5. *Reliquiario di san Crisogono*, particolare della placca con san Crisogono, Zadar/Zara, Esposizione permanente, Monastero di Santa Maria.

dato che richiederebbe ulteriori riflessioni per capire se un simile aspetto nobilitante esprima degli intenti ben precisi.

L'accento sulla figura di san Crisogono è ulteriormente marcato per via di un dettaglio che uno sguardo sbrigativo fatica a cogliere. Nella placca che lo raffigura, al di sopra del capo del santo, aleggia un fiore a sei petali (fig. 5) la cui l'identità col fiore che occupa quasi interamente i lati corti e che campeggia tra due floridi racemi al centro del lato posteriore (fig. 2) appare innegabile<sup>12</sup>.

Il fiore, o rosetta se si preferisce, non essendo mai agevole determinarne la natura esatta di tali simboli floreali, è un elemento ricorrente in innumerevoli varianti in opere di carattere religioso di ogni contesto e *medium*. Dagli architravi di portali alle modanature di edifici, dalle fronti di sarcofago

fino alle oreficerie e alle carpenterie dei polittici. Grande ricchezza floreale è profusa nella miniatura trecentesca dove i fiori, disposti attorno ai santi o a decorare i margini delle Sacre Scritture alludono alla santità di queste, della Vergine e dei santi: immagini che esprimono la bellezza della natura e affermano la purezza dell'anima<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> È curioso poi, sebbene non si voglia vedervi necessariamente un'intenzionalità di significazione, che il retro del cofanetto rispecchi la placca con san Crisogono nella misura in cui sia la rosa a rilievo che il santo 'incoronato' dalla rosa sono affiancati da due arbusti.

<sup>13</sup> XENIA MURATOVA, *Guardare la natura*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Vol. III. Del vedere: pubblici forme e funzioni*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 443-444.

Si pensi, per citare un caso celebre, alle numerose rosette a pastiglia che si stagliano sullo sfondo, tra gli apostoli, nell'assai celebre galleria dipinta dalla Bottega Oltremontana nel transetto della basilica assiate. Un esempio geograficamente e culturalmente ben più prossimo si trova in una placca smaltata raffigurante sant'Anastasia collocata su una croce processionale trecentesca, un tempo in San Francesco a Zara<sup>14</sup>. La santa è raffigurata nella consueta iconografia ma è affiancata da una rosetta simile a quelle che compaiono sulla placca con san Crisogono<sup>15</sup>. Un espediente che si ritrova anche in placchette smaltate di produzione senese<sup>16</sup>.

I casi citati sono solo alcuni tra i numerosi possibili, ma ciò che differenzia il nostro oggetto da questi e altri è la presenza del tutto singolare, insistita addirittura, con cui tale dato simbolico viene esibito. Elemento ornamentale per eccellenza ma non riducibile a mero inserto decorativo, la rosa è allusione all'estremo sacrificio Cristico, e al contempo è simbolo della santità martiriale di cui la crocifissione è archetipo<sup>17</sup>. Se conveniamo che quella raffigurata è una rosa abbiamo allora un'ulteriore indicazione che il reliquiario ha l'intento di glorificare san Crisogono e di porre l'accento sulla sua natura di santo martire piuttosto che di santo cavaliere.

La complessità dell'iconografia di questo prezioso reliquiario non si limita a quanto visto finora. Negli spazi di risulta tra le placche smaltate, il coperchio del manufatto accoglie alcune figure realizzate a sbalzo che appaiono il reliquiario in questione al già citato *corpus* legato al Maestro del Serpentino<sup>18</sup>. Se ciò è dato acquisito dalla critica, non ci si è ancora pronunciati adeguatamente sulla peculiare elaborazione del nostro oggetto,

-----  
<sup>14</sup> La croce fu rubata nel 1974; venduta a un'asta londinese di Sotheby's l'anno successivo (10/4/1975), si conserva ora al museo Amedeo Lia di La Spezia; cfr. MARIJAN GRGIĆ, *The Gold and Silver of Zadar and Nin*, Zagreb, Turistkomerc, 1972, Cat. 27, pp. 169 - 170; NIKOLA JAKŠIĆ, RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske...cit.*, Cat. 28, p. 82. ANTONELLA CAPITANIO, *Croce astile*, cat. 8.13, in *Sculture e oggetti d'arte*, a cura di Marzia Ratti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999, pp. 225-227

<sup>15</sup> Nella stessa croce, anche san Crisogono è accompagnato da un motivo floreale, il quale però è singolarmente connotato.

<sup>16</sup> ELISABETTA CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, S.P.E.S., 1998.

<sup>17</sup> JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983, p. 354; JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1986, pp. 295-297.

<sup>18</sup> Il primo a sottolineare le relazioni tra il nostro e i manufatti veneziani fu proprio Hahnloser.



Fig. 6. *Reliquario del Bicchiere di Aleardino*, particolare del piede, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

nello schema adottato e nella scelta delle figure. Laddove negli altri manufatti compaiono per lo più volatili, come nel caso del *Calice di serpentino*, accompagnati semmai da draghi, come nel *Reliquario del Bicchiere di Aleardino* (fig. 6), qui si alternano quattro tipi di figure, le quali per altro sono collocate secondo un più strutturato schema organizzativo (fig. 7).

Due figure umane, distinguibili come una donna e un uomo offerenti una sorta di cesta sono collocati negli angoli esterni più alti,

rispettivamente a sinistra e a destra delle pacchette. Negli spazi al di sotto della coppia sono collocati due diversi volatili, distinguibili grossomodo come rapaci, sebbene trovi difficile darne una descrizione più precisa. Collocati verso il centro, fiancheggianti la placca di san Crisogono, sono inseriti ibridi semi-umani dal corpo di rettile mentre nella parte bassa campeggiano due creature alate, in parte rettile in parte mammifero, la cui natura composta ricorda quella *senmurv*<sup>19</sup> o quella di un drago.

Tentativo di questa analisi è attribuire un significato a tali figure e alla loro presenza sul reliquiario. Quelle umane simboleggiano con tutta probabilità i cittadini di Zara che porgono un'offerta, si direbbe a illustrare le donazioni destinate al finanziamento della commissione.

Quanto agli uccelli, essi sono animali la cui interpretazione è generalmente ambigua, come si coglie dalla lettura dei Bestiari, tra i quali il *Fisiologo* innanzitutto. Ciò è tanto più vero nel caso dell'aquila e del falco, le specie

-----  
<sup>19</sup> MARIA CARLOTTA ROMANO, *Il Senmurv*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio - 10 aprile 1994, a cura di MARIA TERESA LUCIDI, Roma 1994, pp. 135-137. STEFANO RICCIONI, *Sul "bestiario" del reliquiario di San Matteo: Montecassino, Roma e la "Riforma" tra Occidente cristiano e Oriente islamico*, in *"Conosco un ottimo storico dell'arte..."*. Per Enrico Castelnuovo; scritti di allievi e amici pisani, Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 35-41.



Fig. 7. *Reliquiario di san Crisogono, coperchio, Zadar/Zara, Esposizione permanente, Monastero di Santa Maria.*

che è probabile siano qui rappresentate<sup>20</sup>. Il più delle volte tuttavia essi figurano come immagine del Bene e non è raro trovarli in contesti paradisiaci. Ciò è vero in particolar modo per l'aquila, simbolo di ascesa e resurrezione e immagine di uno spirito superiore, talvolta descritta nei bestiari medievali in opposizione al serpente e come simbolo del Bene in lotta contro il Male<sup>21</sup>. Una simbologia, questa, che potrebbe trovare interpretazione figurata proprio nel nostro manufatto. Non escludo d'altra parte che uno dei due rapaci raffiguri una fenice, figura dell'immortalità e simbolo di Cristo, inconfondibile immagine di virtù. Ad ogni modo credo che nel caso specifico, anche indipendentemente dalla loro esatta caratterizzazione, sia appropriato conferire ai volatili un valore positivo.

Di ancor più complessa interpretazione sono le due coppie di ibridi. L'animale fantastico non risponde alla più comune iconografia del drago così come rap-

<sup>20</sup> *Bestiari Medievali*, a cura di LUIGINA MORINA, Torino 1996; FRANCIS KLINGENDER, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, a cura di EVELYN ANTAL, JOHN HARTHAN, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1971, p. 328.

<sup>21</sup> MICHEL PASTOREAU, *Bestiari Medievali*, Torino 2012, pp. 168-173; XENIA MURATOVA, *Guardare la natura*, cit., pp. 458-460. Un esempio di contesto paradisiaco si ha negli affreschi di San Giovanni in Laterano a Roma, cfr. JULIAN GARDNER, *Torriti's birds*, in *Medioevo. I Modelli*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27 settembre - 1 ottobre 1999, a cura di CARLO ARTURO QUINTAVALLE, Milano, Electa, 2002, pp. 604-615.

presentato in manufatti al nostro affini o in altre opere di oreficeria, e non solo, grossomodo coeve. Ricorda invece, come sopra anticipato, il *semnurv*: essere mitologico la cui immagine è venuta delineandosi nell'Iran sasanide tra i secoli III e VII, e che di fatto, nella sua concezione originale, è una creatura benefica. È possibile che si tratti effettivamente di un *semnurv* che spogliato dei suoi valori di cui originariamente era portatore, fornisce agli esecutori un interessante modello visivo per la rappresentazione di un drago, la cui duplice natura, positiva o negativa, è peraltro determinabile, di caso in caso, in relazione al singolo contesto<sup>22</sup>. Qui è l'aspetto maligno a emergere, e parimenti maligni sono gli essere mostruosi collocati in asse agli ibridi animali sopra descritti. È vero che molto è stato scritto riguardo gli ibridi mostruosi, senza giungere ad alcuna conclusione definitiva, e che tali immagini si caricano di significati e assumono funzioni diverse in relazione alla modalità del loro impiego<sup>23</sup>. Nondimeno è tutt'altro che raro, anzi rappresenta la maggioranza dei casi l'utilizzo di draghi e esseri mostruosi come incarnazione del Male<sup>24</sup>.

È quindi possibile ipotizzare che nel contesto del manufatto gli ibridi mostruosi fungano da contraltare alla coppia umana che porge l'offerta mentre i draghi o *semnurv* rappresentino il corrispettivo mostruoso, e pertanto negativo, dei due rapaci. Se così fosse si avrebbe un gioco di contrap-

-----

<sup>22</sup> SIMONA MANACORDA, a.v. *Drago*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di ANGIOLA MARIA ROMANINI (da ora EAM), vol. V, Roma, Treccani, 1994, pp. 724-729. Si vedano anche le considerazioni di LUISA CRUSVAR, *Il drago alato nell'iconografia del basso medioevo e alcune sue rivisitazioni tra Trieste, la Dalmazia e le terre veneziane*, in «Atti e memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria», LII (N.S), 2004, pp.159-212.

Tale interpretazione non cambierebbe anche qualora si volesse accogliere l'identificazione delle figure proposta da Marijana Kovačević la quale distingue in esse un drago e un basilisco: MARIJANA KOVAČEVIĆ, *The Images of Dragons in the Gothic style Goldsmiths' Work of Zadar*, in «IKON», 2, 2009, pp. 218. Ringrazio il prof. Jakšić per avermi segnalato questo articolo.

<sup>23</sup> Della vastissima bibliografia cito solo i recenti RUTH MELLINKOFF, *Averting Demons. The protective power of Medieval visual motifs and themes*, Los Angeles (CA), Mellinkoff Publications, 2004; JEAN WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Librairie Droz, 2008.

<sup>24</sup> MURATOVA, *Guardare la natura...*, cit., p. 457;

Sono numerosi, tuttavia, anche nello stesso contesto Alto-Adriatico i casi in cui tali soggetti vengono adoperati con una funzione che per utilizzare un termine generico e onnicomprensivo potremmo definire apotropaica.

posizioni e dualità. Uomini *versus* ibridi nella sfera latamente «umana», rapaci *versus* animali fantastici nella sfera «naturale»<sup>25</sup>.

È d'uopo inserire qui una breve digressione e menzionare un prodotto di oreficeria alto adriatica realizzato in un periodo più avanzato già nel corso del XV ma per molteplici aspetti connesso al reliquiario di san Crisogono. Mi riferisco a un ostensorio del Duomo di Pordenone al quale sono applicate placchette originariamente smaltate raffiguranti draghi e fenici, e che pertanto potrebbe condividere parzialmente l'iconografia del nostro. Nell'analisi complessiva dell'oggetto, che qui non è possibile riassumere, Luisa Crusvar ipotizza che i due soggetti esprimano «il senso della morte e della rinascita, corporale e spirituale»<sup>26</sup>. Un senso che ben si attaglia al contesto di un siffatto manufatto liturgico e che sarebbe altrettanto adeguato ai significati espressi e veicolati da un reliquiario. Siamo di fronte a un utilizzo cosciente e indirizzato di motivi di grande diffusione che potrebbe testimoniare in favore di un medesimo impiego anche all'interno di un oggetto che offre non un messaggio unico e univoco ma una stratificazione di contenuti.

Ritornando dunque da qui al più ampio contesto della nostra *capsella*, in cui all'opposizione uccelli-draghi si accompagna quella uomini-ibridi, si attua una sorta di spostamento o ampliamento semantico. In tali immagini confliggenti si incarna non solo l'opposizione morte-rinascita ma il dualismo della

-----

<sup>25</sup> Sebbene propenda per la lettura dell'opera che qui ho argomentato, non posso escludere come alternativa plausibile un'interpretazione più piana che proiettata sul reliquiario, per così dire, il simbolismo espresso talvolta nelle facciate o all'esterno degli edifici di culto medievali. Qualora all'aquila fosse conferita una sfumatura negativa, possibile, come detto poco sopra, per il carattere ambivalente di diversi animali e piante, cioè le *oppositae qualitates* contemplate nell'esegesi allegorica, allora l'insieme della raffigurazioni «animali» potrebbe assumere diversa connotazione. Rapaci, draghi e ibridi mostruosi potrebbero così interpretarsi univocamente come rappresentazione dei pericoli del Male e del Peccato che insidiano l'umanità - qui incarnata dai cittadini di Zara - la quale rifugge questi pericoli per la salvezza dell'anima rivolgendosi supplice al proprio patrono. Sull'allegorismo delle rappresentazioni animali, sia come esempio eloquente che come discussione del tema in termini che esulano dal contesto specifico del monumento, ENRICO CASTELNUOVO, NINO MIGLIORINI, *Terra Incognita. Lo zooforo del Battistero di Parma*, Parma 2008. Una più comune tipologia rappresentativa è quella del tralcio abitato, che ritroviamo, ad esempio, nell'intradosso del portale maggiore della basilica di San Marco a Venezia. Per questo si veda GUIDO TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1995, pp. 61-116. Assai ricco, come il più aggiornato volume sul battistero parmense, di utili riferimenti bibliografici sul tema, ai quali si rimanda.

<sup>26</sup> CRUSVAR, *Il drago alato nell'iconografia ...*, cit., p.186

condizione terrena sempre divisa tra polo negativo e polo positivo. Condizione che è a sua volta contrapposta alla sfera celeste rappresentata dai Santi<sup>27</sup>.

Come ultima riflessione su tale iconografia vorrei proporre quella che a me pare una relazione non insignificante con un diverso manufatto di oreficeria liturgica, il *Pastorale di Città di Castello*, opera di oreficeria senese realizzata attorno al 1324<sup>28</sup>, in un torno di tempo assai prossimo a quello di realizzazione del cofanetto. Sebbene il pastorale non abbia alcuna affinità stilistica o di provenienza con il nostro, in esso si ritrovano gli elementi costitutivi della raffigurazione qui analizzata, che come anticipato sopra non hanno termini di paragone a Venezia o nell'area di influenza. Infatti nelle placche smaltate che decorano il bordo del riccio pastorale compaiono, sebbene con minime varianti, sia il drago o *senmurv*, che l'essere ibrido incappucciato, che i rapaci. Le piccole formelle che li raffigurano sono inoltre contornate da una sequenza di fiori a petali circolari, che come anticipato sono frequenti nell'arte orafa senese, e che non possono non farci pensare al fiore che aleggia sopra il capo di san Crisogono.

Preferisco lasciare ad altra occasione ulteriori considerazioni sulla natura di tale relazione iconografica; essa mi pare tuttavia significativa nella misura in cui documenta la presenza di un modello iconografico attestato dal citato pastorale nella produzione senese, ma senza riscontro a Venezia, negli stessi anni in cui nell'oreficeria veneziana abbiamo le prime testimonianze dell'impiego di una tecnica senese, lo smalto traslucido.

Vorrei ora proporre un'ulteriore osservazione in merito ai motivi ornamentali che decorano il reliquiario. Osservando i due arbusti collocati sul verso del manufatto possiamo notare che essi ripropongono un motivo ricorrente, con leggere varianti, non solo nelle opere legate al già citato Maestro del Serpentino ma anche altrove nell'oreficeria veneziana coeva, come in due *capsellae* conservate nel Tesoro di San Marco. Derivato da prototipi

-----  
<sup>27</sup> Troverebbe così maggior senso anche la scelta di aver realizzato gli sbalzi delle figure in direzione contraria rispetto alle placche, volendosi escludere l'idea che si tratti di un grossolano errore dell'artefice o di restauro, sebbene la lettura proposta non cambierebbe anche se così non fosse.

<sup>28</sup> CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese...* cit., pp. 130-131, 524-525, in particolare la n. 49, p. 525 e fig. 66, p. 528.



Fig. 8. Da sinistra a destra: *Reliquario di san Crisogono*, particolare della serratura, *Reliquario di san Zoilo*, particolare del coperchio, Esposizione permanente, Zadar/Zara, Monastero di Santa Maria

bizantini tale motivo trova i suoi archetipi in manufatti di epoca classica e tardoantica, talvolta associato al *kantharos* da cui fiorisce<sup>29</sup>.

L'espressione datane nel *reliquario di san Crisogono* (fig. 2) testimonia, a mio avviso, che tale motivo, così come viene recepito nell'oreficeria veneziana<sup>30</sup>, è fortemente connotato in chiave significativa costituendo qualcosa più che un lemma del linguaggio ornamentale. Da una parte il tralcio di vite appartiene alla simbologia escatologica ed eucaristica che ne giustifica l'impiego in manufatti liturgici, dall'altra il tralcio stesso è sovente legato al motivo dell'*Arbor Vitae*, chiave di salvezza, tema del rinnovamento e della vita eterna<sup>31</sup>. Questo legame sembra essere espressamente dichiarato nel reliquario in esame, dove il motivo vitineo raggiunge una compiutezza formale che manca altrove, e si inserisce perfettamente nel messaggio salvifico illustrato dal coperchio. Può non essere un caso quindi che in questo manufatto come nel *cofanetto-reliquario di San Zoilo*, dove tale *rincaux* è

<sup>29</sup> Ne è esempio rilevante per l'alta qualità esecutiva e l'impiego in contesto funerario la lastra principale del sepolcro di Giovanni da Vidor nel santuario dei Santi Vittore e Corona a Feltre (BL), in merito al quale si veda FABIO CODEN, *Il monumento funebre di Giovanni da Vidor nel Santuario dei Santi Vittore e Corona a Feltre: cultura contariniana a nord di Venezia fra XI e XII secolo*, in «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», 310, 2000, pp. 25-48.

<sup>30</sup> Esempi di ricezione di questo motivo sono innumerevoli e spaziano in un contesto geo-culturale vastissimo perché si possano dare delle coordinate precise. In epoca romanica è particolarmente diffuso e prossimo ai prototipi bizantini e trova impiego soprattutto nella miniatura, dalla Sassonia all'Inghilterra.

<sup>31</sup> CHRISTINE LAPOSTOLLE, a.v. *Albero*, in *EAM*, vol. I, cit., pp. 302-307.

stampato sulla placchetta che funge da *fenestella* per le reliquie, si sia scelto di collocare una versione di tale motivo per quanto stilizzato e sintetico anche nel punto che permette l'accesso ai sacri resti (fig. 8). Scelte tecnico-formali ed espressioni di contenuti convergono nell'elaborazione di un manufatto in cui intenti comunicativi si uniscono a un alto valore esecutivo.

In ultima si osservi un dato curioso. Il *Reliquiario di san Crisogono* non è l'unico caso in cui il *verso* sembra specificamente destinato ad accogliere elementi arborei. Senza trarre alcuna conclusione affrettata mi piace offrire il confronto tra il nostro oggetto e tre *capsellae-reliquiario* distinte per cronologia e geografia. Le prime due sono realizzate in area renana tra XIII e XIV secolo<sup>32</sup>. Entrambe hanno la parte posteriore interamente dedicata a un motivo floreale. In un caso un *rinceaux*, nell'altro un albero di quercia. Il terzo cofanetto-reliquiario, forse risalente al XIII secolo, è conservato nella chiesa di Santo Stefano a Verona<sup>33</sup> (fig. 9). In esso tre alberelli stilizzati, collocati appunto sul *verso*, costituiscono l'unico elemento figurativo dell'oggetto. Se ciò vada interpretato come pura casualità o come segno di un paradigma compositivo più consueto di quanto non sembri a noi ora richiederebbe un maggior approfondimento.

Questa breve analisi dell'apparato iconografico del cofanetto mostra quale complessità di significati possa essere concentrata in un singolo oggetto. Una complessità che nel nostro caso è giustificata non solo dalla pura devozione verso il santo patrono, ma dalla volontà di esprimere attraverso un oggetto altamente significativo l'immagine di un'intera comunità. I reliquiari furono non raramente un'interfaccia materiale sulla quale riversare ideologie, pulsioni e pretese per la cui affermazione la parola non era *medium* sufficiente. Oggetto di mediazione tra sfera terrena e sfera divina erano non di meno entità attorno alle quali si coagulavano interessi dell'*élite* come della popolazione. Venerati come mezzi di tutela della comunità e reverenza verso il Celeste essi erano pensati per assolvere a molteplici e varie funzioni e

-----  
<sup>32</sup> HANS JORGEN HEUSER, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Berlin 1974, figg. 498-512.

<sup>33</sup> Cfr. CHIARA RIGONI, *Cat. 60*, in ANNA MARIA SPIAZZI (a cura di), *Oreficeria sacra in Veneto. Vol. I. Secoli VI-XV*, Cittadella (PD), Biblos, 2004, pp. 133-134; MEZZACASA, *Capsellae liturgiche e secolari*, cit., cat. VII.



Fig. 9. Da sinistra a destra: *Reliquiario di santo Stefano*, Verona, Chiesa di Santo Stefano; *Capsella-reliquiario*, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum (da Heuser 1974)

dunque non dobbiamo tralasciare di indagarli quali veri e propri strumenti di politica o propaganda.

Cercando di non sottovalutare l'aspetto tecnico-compositivo del manufatto<sup>34</sup>, questa analisi vuole essere un invito a perseguire una comprensione dell'oreficeria che non escluda l'aspetto più prettamente materiale ed esecutivo in quanto, da una parte, ciò è immagine fisica della *forma mentis* dell'artefice che lo ha concepito e, dall'altra, è specchio della società che lo ha prodotto non meno dei contenuti che attraverso di esso si è scelto di esprimere<sup>35</sup>.

(Desidero ringraziare la Prof.ssa Baldissin Molli, la Prof.ssa Cristina Guarneri, il Prof. Nikola Jakšić e il dott. Luca Mor per aver in vario modo agevolato la stesura di questo intervento. Un ringraziamento particolare va inoltre alla Prof.ssa Giovanna Valenzano)

<sup>34</sup> La scelta di concentrare l'attenzione sui temi iconografici non ha permesso di affrontare appieno i diversi aspetti, tra cui per l'appunto quello prettamente tecnico, per cui il reliquiario richiederebbe ulteriori attenzioni. Mi auguro comunque questo intervento possa fungere da invito, o meglio dichiarazione di consapevolezza della necessità di prendere piena coscienza degli aspetti apparentemente secondari e di quelli materiali, in questo come in ogni altro manufatto orafa si voglia indagare.

<sup>35</sup> Un recente invito allo studio dell'oreficeria nel suo aspetto più prettamente materiale, come strumento per la piena comprensione dell'opera, è in FRANCESCO LUCCHINI, *La mano, la mente, il mezzo. Idee per una storia materiale dell'oreficeria nel tardo Medioevo e Rinascimento*, in «Predella», XXIX, 2011.

## OBSERVATIONS ON THE ICONOGRAPHY OF THE RELIQUARY OF ST CHRYSOGONUS IN ZADAR

This paper shall focus on the peculiar appearance of the Saint Chrysogonus's reliquary-casket and aims to put forward some ideas about the reliquary's iconographic scheme. The object was created in 1326 for the Zadar's Cathedral. To some extent it can be related to certain reliquaries and liturgical artefacts scattered in the northern Adriatic and beyond; nevertheless none of these seem to bear a strict resemblance to the casket itself. According to my interpretation, the casket's iconography presents a play of comparisons and oppositions, resemblances and differences which produce the message the object has to convey. It is my belief that the reliquary is meant to underline the importance of the city's patron and to be a form of devotional enhancement of the saint himself. Moreover, the extensive use of «decorative patterns» might be not merely ornamental but instead meaningful and functional to the same aim.

PAROLE CHIAVE: Oreficeria, reliquiario, smalto traslucido, Zara, culto dei santi, san Crisogono

## BIBLIOGRAFIA:

- Bestiari Medievali*, a cura di LUIGINA MORINA, Torino, Einaudi, 1996
- Bibliotheca sanctorum*, vol. IV, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università lateranense, 1964
- GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, «*Debième adure tuti li ornamenti de oro i quali porta vostre moyere e vostre fiole ale rechie*». Note sull'oreficeria padovana nel Trecento, in *Giotto e il suo tempo*, Catalogo della mostra di Padova, 25 novembre 2000 - 29 aprile 2001, a cura di VITTORIO SGARBI, Milano, Motta, 2000, pp. 262-275
- GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *Il calice trecentesco nella parrocchiale di San Clemente di Valdagno*, in TIZIANA FRANCO, GIOVANNA VALENZANO, *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 23-31
- ANTONELLA CAPITANO, *Croce astile*, cat. 8.13, in *Sculture e oggetti d'arte*, a cura di Marzia Ratti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999, pp. 225-227
- ENRICO CASTELNUOVO, NINO MIGLIORINI, *Terra Incognita. Lo zooforo del Battistero di Parma*, Parma 2008.
- JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1986
- ELISABETTA CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998
- FABIO CODEN, *Il monumento funebre di Giovanni da Vidor nel Santuario dei Santi Vittore e Corona a Feltre: cultura contariniana a nord di Venezia fra XI e XII secolo*, in «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», 310, 2000, pp. 25-48.
- LUISA CRUSVAR, *Il drago alato nell'iconografia del basso medioevo e alcune sue rivisitazioni tra Trieste, la Dalmazia e le terre veneziane*, in «Atti e memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria», LII (N.S), 2004, pp.159-212
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di ALESSANDRO VITALE BROVARONE e LUCETTA VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi 1995
- HIPPOLYTE DELEHAYE, *Étude sur le légendier romain. Le saints de novembre et décembre*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1968
- DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Calice de serpentine. Montature*, Cat. 41, in *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Catalogo della mostra di Parigi, Milano, 1984, pp. 290-291
- MARIJAN GRGIĆ, *The Gold and Silver of Zadar and Nin*, Zagreb, Turistkomerc, 1972.
- JULIAN GARDNER, *Torriti's brids*, in *Medioevo. I Modelli*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27 settembre - 1 ottobre 1999, a cura di CARLO ARTURO QUINTAVALLE, Milano, Electa, 2002, pp. 604-615
- CRISTINA GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni. Dal Maestro dell'Incoronazione della Vergine a Paolo Veneziano*, in GIOVANNA VALENZANO, FEDERICA TONIOLO (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Lettere, Scienze e Arti, 2007
- HANS R. HAHLOSER (a cura di), *Il Tesoro di San Marco, Vol. 2, Il Museo e il Tesoro*, Firenze, Sansoni, 1971
- JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983
- HANS JORGEN HEUSER, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1974
- NIKOLA JAKŠIĆ, *Châsse-reliquaire de saint Chrysogone*, Cat. 127, in *L'Europe des Anjou. Aventures des princes Angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Catalogo della mostra, Paris, Somogy edition d'art, 2001, p. 345
- NIKOLA JAKŠIĆ, RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupija. Zlatarstvo*, Zadar, Grafikart, 2004
- FRANCIS D. KLINGENDER, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, a cura di EVELYN ANTAL, JOHN HARTHAN, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1971

- MARIJANA KOVAČEVIĆ, *The Images of Dragons in the Gothic style Goldsmiths' Work of Zadar*, in «IKON», 2, 2009
- CHRISTINE LAPOSTOLLE, a.v. *Albero*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di ANGIOLA MARIA ROMANINI, vol. I, Roma, Treccani, 1991, pp. 3012-307
- FRANCESCO LUCCHINI, *La mano, la mente, il mezzo. Idee per una storia materiale dell'oreficeria nel tardo Medioevo e Rinascimento*, in «Predella», XXIX, 2011
- SIMONA MANACORDA, a.v. *Drago*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di ANGIOLA MARIA ROMANINI, vol. V, Roma, Treccani, 1994, pp. 724-729
- GIORDANA MARIANI CANOVA, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3 ser., 1984, pp. 733-755
- RUTH MELLINKOFF, *Averting Demons. The protective power of Medieval visual motifs and themes*, Los Angeles (CA), Mellinkoff Publications, 2004
- MANLIO LEO MEZZACASA, *'Capsellae' liturgiche e secolari nell'Altro Adriatico. 1150-1400 circa*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Padova a.a. 2011-2012, Relatrice Prof. Giovanna Valenzano, Correlatrice Prof. Giovanna Baldissin Molli.
- XENIA MURATOVA, *Guardare la natura*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Vol. 3. Del vedere: pubblici forme e funzioni*, Torino, Einaudi, 2004
- MICHEL PASTOREAU, *Bestiari Medievali*, Torino, Einaudi, 2012
- STEFANO RICCONI, *Sul "bestiario" del reliquiario di San Matteo: Montecassino, Roma e la "Riforma" tra Occidente cristiano e Oriente islamico*, in *"Conosco un ottimo storico dell'arte..."*. Per Enrico Castelnuovo; scritti di allievi e amici pisani, Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 35-41
- CHIARA RIGONI, *Cat. 60*, in ANNA MARIA SPIAZZI (a cura di), *Oreficeria sacra in Veneto. Vol. I. Secoli VI-XV*, Cittadella (PD), Biblos, 2004, pp. 133-134
- MARIA CARLOTTA ROMANO, *Il Senmurv, in La seta e la sua via*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio - 10 aprile 1994, a cura di MARIA TERESA LUCIDI, Roma, De Luca, 1994, pp. 135-137
- AUGUSTINE THOMPSON, *Cities of God. The Religion of the Italian Communes, 1125-1325*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2005.
- GUIDO TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1995
- GIOVANNA VALENZANO, FEDERICA TONIOLO (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Lettere, Scienze e Arti, 2007
- ANDRÉ VAUCHEZ, *Santi, profeti e visionari. Il soprannaturale nel medioevo*, Bologna 2000
- ANDRÉ VAUCHEZ, *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, atti del convegno di Nanterre 1993, Roma, École française de Rome, 1995
- TRPIMIR VEDRIŠ, *Communities in conflict. The rivalry between the cults of Sts Anastasia and Chrysogonus in medieval Zadar*, «Annual of Medieval Studies at CEU», II, 2005, pp. 29-48.
- JEAN WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Librairie Droz, 2008.