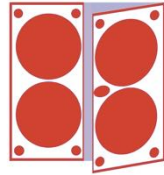




UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Fenestella

Dentro l'arte medievale / Inside Medieval Art



2 – 2021



Fenestella è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima
Fenestella is a double-blind peer-reviewed Open Access Journal

Editore / Publisher

Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Direttore / Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale / Editorial staff

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Assistente editoriale / Editorial Assistant

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico / Editorial board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen – *emeritus*)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (*già* Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (*già* Università degli Studi di Milano)

José María Salvador-González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

Contatti / Contact us

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Via Noto 6, 20141 Milano

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>

redazione.fenestella@unimi.it

Sommario / Contents

- 1 *Langobardia maior e minor: indagini sul legame tra la scultura altomedievale e i capitelli campani*
Ulf Schulte-Umberg
- 39 *Sospeso tra due mondi: il velo di San Giusto tra Bisanzio e Trieste*
Livia Bevilacqua
- 67 *Architravi scolpiti del XII secolo a Piacenza*
Jessica Ferrari
- 93 *The Symbol of Door as Mary in Images of the Annunciation of the 14th-15th centuries*
José María Salvador-González
- 111 *Trasmigrazioni: cultura materiale e sviluppo dell'identità. Alcune riflessioni sulla produzione di San Vincenzo al Volturno*
Marianna Cuomo

In copertina: Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, dettaglio dell'architrave già del portale nord di San Matteo a Piacenza (foto di Jessica Ferrari)

Sospeso tra due mondi: il velo di San Giusto tra Bisanzio e Trieste¹

Livia Bevilacqua

Università IULM, Milano

Facoltà di Arti e Turismo

liviabevilacqua@gmail.com

Abstract

Hanging Between two Worlds: The Veil of St. Just Between Byzantium and Trieste

This article aims to a preliminary reassessment of the silk veil preserved in the Treasury of Trieste cathedral. The cloth is unparalleled in Byzantine as well in western medieval art, in that it is painted with tempera on both sides. It depicts a youthful martyr in a court costume, and bears an inscription that identifies the saint as St. Just. Since its alleged recovery from a reliquary in the early nineteenth century, the cloth has been often addressed by the scholars, who ascribed it either to a Byzantine or to a local master and dated it between the eleventh and the fourteenth century.

Despite being referred to in several more general studies, it has been rarely considered individually. In this paper I address the many questions that the Trieste veil raises, including problems of chronology, provenance, function, and iconography. After careful observation and based on both primary sources and visual evidence, I argue that it was produced in Byzantium, possibly at an early date, to serve as a liturgical implement; later, it was brought to the West, where the saint may have been given a new identity and the cloth reused as a banner after being painted on the reverse.

Keywords: Painted Clothes; Medieval Painting; Byzantine Art; Bisanzio e l'Occidente; Silk; Iconography; Arredo liturgico

Come citare / How to cite: Livia Bevilacqua, *Sospeso tra due mondi: il velo di San Giusto tra Bisanzio e Trieste*, «Fenestella» II (2021): 39-65.

DOI: 10.54103/fenestella/16360

¹ Il presente studio è parte di una ricerca più ampia sugli oggetti bizantini conservati in Friuli-Venezia Giulia, Trentino-Alto Adige e Lombardia, svolta grazie ad un assegno di ricerca nell'aa 2020-2021 presso l'Università IULM di Milano nell'ambito del PRIN 2017 *Navigare nell'Italia bizantina. Un catalogo online per la conoscenza e la valorizzazione di un patrimonio artistico sommerso* (coordinatore nazionale: Prof. Antonio Iacobini, Sapienza Università di Roma; coordinatrice dell'Unità di Ricerca IULM: Prof.ssa Simona Moretti). Ringrazio i coordinatori per l'occasione di approfondimento critico che la collaborazione al progetto mi ha offerto. L'occasione mi è preziosa per ringraziare anche tutti coloro che hanno agevolato in ogni modo i miei sopralluoghi e le mie ricerche sul posto, in particolare il Dott. Giovanni Luca dell'Ufficio diocesano di arte sacra della Diocesi di Trieste, Don Marino Trevisini, parroco di San Giusto, e Don Ivica Čona, per avermi consentito l'esame autoptico dell'opera nella cappella del Tesoro. Ringrazio infine i revisori anonimi per i preziosi consigli elargiti in fase di pubblicazione.

Il velo di San Giusto: un'opera enigmatica

Nella cattedrale di San Giusto a Trieste, in un sacello protetto da una cancellata barocca, sono radunati i preziosi oggetti che ne compongono il Tesoro, tra i quali si conserva un drappo di seta dipinta su entrambe le facce con l'effigie di un giovane santo. Per la sua singolarità, il velo ha attratto l'attenzione di studiosi sia del Medioevo bizantino sia di quello occidentale, che si sono cimentati, con esiti assai diversi tra loro, con il complesso inquadramento storico-artistico di questo pezzo tanto straordinario quanto enigmatico. Tuttavia, pur trattandosi di un'opera che può ben dirsi unica nel panorama artistico medievale, seppur molte volte citata, essa è stata di rado considerata come oggetto specifico di indagine. Inoltre, benché non manchino numerosi e capillari studi sulla produzione serica nel mondo bizantino², essi riguardano quasi esclusivamente i ricami, i tessuti operati, gli sciamiti e gli arazzi, mentre più sporadici nella letteratura critica sono i riferimenti alle sete dipinte. Questa carenza è dovuta a due ragioni: la prima è la scarsissima sopravvivenza materiale di tali manufatti; la seconda ha a che fare con la tendenza ad assimilare la pittura su tessuto alla tecnica, appunto, della pittura piuttosto che all'ambito della produzione tessile. Tale ambiguità di carattere esecutivo ha fatto sì che l'esiguo gruppo di oggetti – tra i quali spicca il velo triestino – sia rimasto 'sospeso tra due mondi', e che nella storia della pittura bizantina raramente ci si sia occupati di essi in modo autonomo.

Su un finissimo tessuto di seta grezza³ è dipinta, a tempera, una giovane figura maschile (fig. 1), in posizione frontale orante, con entrambe le mani portate all'altezza del petto: la sinistra è rivolta verso l'osservatore, mentre la destra sorregge un ramo di palma. Egli indossa una tunica bianca cangiante all'azzurro, riccamente ornata all'orlo inferiore e ai polsi (da cui fuoriescono le maniche di una tunica rossa sottostante) con bordure dorate impreziosite da gemme rosse, blu e turchesi, alternativamente ovali e romboidali, e da candide perle; lo stesso tipo di decoro si ripete anche nella bordura aurea all'altezza del petto e delle spalle (di cui solo la destra è visibile). Una clamide blu-verde annodata sul petto e panneggiata sull'avanbraccio sinistro lascia scoperto il braccio destro del giovane, che porta ai piedi calze color porpora e calzari neri a punta; la gamba destra è leggermente avanzata rispetto alla sinistra, dando l'impressione di stare incedendo verso chi guarda. Il suo volto, nimbo, è imberbe ed è incorniciato da una corta capigliatura biondo-rossiccia raccolta dietro le orecchie. L'incarnato è tenue e con una lieve coloritura rosea sulle guance; nell'ovale modellato da trapassi chiaroscurali delicati, i lineamenti sono regolari e delineati con sottili pennellate rosse, verdi e bianche: la bocca piccola, il naso allungato dalla punta lievemente camusa, gli occhi – nonostante la loro fissità – profondi ed espressivi. Ai lati del nimbo si legge l'iscrizione «S(anctus) IV|STVS» dipinta in caratteri bianchi dal *ductus* goticeggiante.

Il retro (fig. 2), anch'esso dipinto, mostra una raffigurazione identica a quella della fronte in tutte le sue parti, salvo il fatto di esserle esattamente speculare. Torneremo più avanti su alcune differenze di varia natura che, ciononostante, si possono individuare.

Lo stato di conservazione del tessuto è alquanto precario, presentando numerose e ampie lacune su tutta la superficie (risarcite con una trama neutra puntinata), soprattutto nella metà inferiore; inoltre, si individua anche ad occhio nudo una fitta crettatura della pellicola pittorica, sia sul *recto* che sul *verso*.

Il velo è attualmente esposto sotto un doppio strato di *plexiglas* montato su un'intelaiatura in metallo, che ne consente la visione fronte/retro, predisposta *ad hoc* dopo il restauro che lo ha interessato nel 1978 (fig. 3). È proprio la sua storia conservativa ad averne

² Sul tema, per una sintesi: de' Maffei 1994 e, più in particolare, Muthesius 2004 e 2008; più recentemente: Carile 2019 e Vryzidis 2020.

³ Il tessuto ha un formato rettangolare e misura circa 1185x375 mm (Tavano 2000b).

indubbiamente condizionato la lettura nel corso del tempo. Il ritrovamento dell'opera viene fatto risalire al 1825, benché l'unica fonte a citare l'episodio non sia tanto un documento storico quanto piuttosto un testo letterario, i *Dialoghi piacevoli in dialetto vernacolo triestino* di Giuseppe Mainati⁴. In un momento successivo al rinvenimento, il tessuto venne applicato ad una tavola lignea, ma non per l'intera sua lunghezza, bensì con la metà inferiore ripiegata sul retro della tavola stessa, la quale fu poi posta entro una cornice e conservata visibile solo a metà, come se si trattasse di un'icona a mezzobusto.

In occasione della *Exposition internationale d'art byzantin* organizzata a Parigi nel 1931⁵, la cornice fu smontata e ci si accorse che il tessuto mostrava in realtà un'immagine a piena figura; il velo fu disteso, ma non sembra ci si sia resi conto che la pittura si ripeteva anche sul verso del tessuto, ed esso venne applicato ad una nuova tavola e il vetro che fino a quel momento lo proteggeva fu sostituito con un più resistente cristallo⁶ (fig. 4). Fu solo in occasione dell'intervento condotto dal Gabinetto di restauro dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste alla fine degli anni Settanta del secolo scorso che tale caratteristica venne alla luce e – con una nuova montatura trasparente che ne consentiva la doppia visione – fu esposto alla mostra *Tesori delle comunità religiose di Trieste*, allestita al Castello di San Giusto⁷.

Descritto brevemente nella *Storia di Trieste* di Attilio Tamaro⁸ e – in modo assai impreciso – nella *Guida dell'Incontrera*⁹, il velo giunse all'attenzione degli studiosi internazionali grazie alla sua esposizione alla già citata mostra parigina del 1931, in occasione della quale ricevette una generica datazione all'XI-XII secolo. Proprio in seguito a quell'evento, fu Volbach a contestualizzare questa proposta (pur in sole due righe) attribuendo l'opera a un artista dell'Italia settentrionale che lavorava «encore à cette époque dans le style byzantin»¹⁰. Lavoro senza dubbio («zweifellos») veneziano fu ritenuto poco dopo da Otto Demus, che, nella sua opera sui mosaici di San Marco, ravvisava strette somiglianze tra le cosiddette 'icone musive' duecentesche della basilica dogale raffiguranti Cristo e i profeti e il tessuto triestino¹¹ (fig. 5).

Ancora alla metà degli anni Trenta risale il primo contributo scientifico specificamente dedicato al velo dipinto, l'articolo di Annamaria Gabbrielli pubblicato su «La critica d'arte»¹². Qui ella esprime disaccordo con i precedenti studiosi circa l'origine occidentale del velo, dal momento che su base stilistica si può a suo avviso affermare che l'opera presenti stringenti somiglianze con ciò che conosciamo della produzione pittorica costantinopolitana della prima età comnena: le miniature del ms Coislin 79 della Bibliothèque nationale di Parigi (1078-1081) (fig. 6) sono, secondo la Gabbrielli, il riferimento più prossimo. Anche il velo di San Giusto, dunque, sarebbe da considerarsi il

⁴ Mainati 1828: 107. Nel dialogo si parla del ritrovamento di un «lenzuolo di tre teli, di seta, ed in quello di mezzo era dipinta l'immagine del Santo, così fresca che pareva fatta in quel tempo», evidentemente con riferimento al nostro velo; tuttavia, l'autore sta qui raccontando il rinvenimento delle reliquie di san Servolo, non di san Giusto. Sorge il sospetto che il racconto possa essere il risultato di una combinazione di notizie diverse collazionate dall'autore. Il Mainati fu peraltro accusato dai suoi contemporanei di essere un noto plagiatore, si veda Tomasin 1890.

⁵ *Exposition internationale d'art byzantin* (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, Bibliothèque nationale, 28 maggio-9 luglio 1931); si vedano Diehl, Ebersolt, Tyler 1931 e Sticotti 1931.

⁶ Sticotti 1931.

⁷ *Tesori delle comunità religiose di Trieste* (Trieste, Castello di San Giusto, 1978); si veda Ruaro Loseri 1978. Breve relazione di restauro anche in Ruaro Loseri 1983.

⁸ Tamaro 1924: 187 e fig. a p. 153.

⁹ Incontrera 1928: 69-70.

¹⁰ Volbach 1933: 79.

¹¹ Demus 1935: 98, nota 43.

¹² Gabbrielli 1935-1936.

prodotto di un artista della capitale bizantina. La presenza dell'iscrizione in latino e in caratteri tardi non deve infatti trarre in inganno, poiché si tratta di un'aggiunta posteriore.

In seguito, Sergio Bettini elenca il velo tra le opere del primo periodo paleologo ancora legate alla tradizione stilistica precedente¹³, mentre di nuovo un inquadramento molto generico all'XI secolo e all'Italia settentrionale (ma ravvisandovi la conoscenza della coeva arte bizantina) viene proposto negli anni Cinquanta da David Talbot Rice¹⁴. Nonostante l'autorevole opinione di Demus, la datazione all'XI-XII secolo con qualche dubitativo sconfinamento nel successivo, pur senza una messa a fuoco più precisa, sembra aver prevalso¹⁵ fino all'intervento di Decio Gioseffi¹⁶, il quale, nel suo lavoro sui mosaici della cattedrale di San Giusto, chiama in causa il nostro tessuto individuando evidenti somiglianze tra questo e i mosaici del braccio ovest di San Marco a Venezia già presi in considerazione da Demus: egli sostiene pertanto con sicurezza una sua esecuzione alla metà del XIII secolo, escludendo categoricamente ogni datazione anteriore. Dopo l'intervento di Gioseffi, gli studiosi si sono prevalentemente uniformati a tale inquadramento cronologico, continuando a sostenere l'ipotesi di una produzione del pezzo in area veneta (così Laura Ruaro Loseri, Sergio Tavano, Enrica Cozzi e Giuseppe Cuscito)¹⁷, mentre da parte di altri specialisti si continuavano a proporre, senza sostanziale approfondimento critico, datazioni oscillanti tra il XII secolo¹⁸ e l'inoltrato Trecento¹⁹. La maggior parte di questi contributi risale alla compilazione di schede di catalogo in occasione di mostre in cui il pezzo è stato esposto o pubblicato²⁰.

A parte queste brevi schede, una sintetica relazione tecnica sul restauro del 1978, il paragrafo stilato dalla Bianco Fiorin e l'*excursus* di Enrica Cozzi nel 2005 (entrambi entro articoli più ampi dedicati alla tradizione iconografica del martire nelle arti visive), l'unico tentativo di inquadramento critico dell'opera condotto in uno studio espressamente ad essa dedicato rimane di fatto quello condotto negli anni Trenta dalla Gabbrielli²¹, che tuttavia – come si è detto poc'anzi – aveva ancora una percezione parziale dell'opera, di cui poteva vedere solo la parte frontale, giacché la posteriore sarebbe rimasta occultata ancora per un quarantennio.

Era necessario ripercorrere fin qui, pur sinteticamente, le principali tappe della storia critica e conservativa del velo, per identificarne punti fermi e aspetti che necessitano di una messa a fuoco²². L'opera infatti è problematica, e forse il modo in cui ci si è finora accostati ad essa è sempre stato fondato su un presupposto non del tutto adeguato a questo specifico manufatto: ovvero che esso sia il prodotto di un solo momento creativo,

¹³ Bettini 1938: 55, fig. a p. 53.

¹⁴ Talbot Rice 1958: 45, n. 112; Talbot Rice 1959: 68, tav. XVI, fig. 146.

¹⁵ Charalambous-Mouriki 1964: XII-XIII secolo, eseguito in Occidente; Lazarev 1967: 259, nota 112: XII secolo; Cuscito 1969-1970a e Cuscito 1969-1970b: 26 e fig. 4 a p. 19: XI secolo o inizio del successivo.

¹⁶ Gioseffi 1975: 297-298.

¹⁷ Ruaro Loseri 1978; Tavano 2000a; Tavano 2000b; Luca 2003: 82-83, 93; Luca 2005: 98-102; Cozzi 2005: 284-289; Krekic 2008; Cuscito 2014: 25, avendo in precedenza sostenuto una cronologia più alta (Cuscito 1969-1970a e 1969-1970b).

¹⁸ Lafontaine-Dosogne 1982; Zuliani 1999: 125.

¹⁹ Bianco Fiorin 1992: 254-259.

²⁰ Talbot Rice 1958: 45, n. 112; Charalambous-Mouriki 1964; Ruaro Loseri 1978; Lafontaine-Dosogne 1982; Tavano 2000b; Krekic 2008. Il velo non fu esposto alla grande mostra sul tessuto d'arte italiano del 1937 (Scanga, Serra 1937), presumibilmente per via del suo montaggio su tavola che ne deformava la percezione della tecnica esecutiva; anche a Parigi nel 1931 esso era stato mostrato al pubblico nella sezione dedicata ai dipinti e non in quella sui tessuti (Diehl, Ebersolt, Tyler 1931).

²¹ Gabbrielli 1935-1936.

²² Si rimanda ad altra sede l'analisi di documentazione d'archivio eventualmente esistente nell'Archivio di Stato di Trieste che, nelle attuali condizioni della ricerca, non è stato possibile per il momento scandagliare. Questo aspetto potrà essere oggetto di approfondimento nel prossimo futuro.

che abbia assolto a una sola funzione, che sia stato confezionato per intero in un solo luogo e che il personaggio che vi è raffigurato possa avere una sola identificazione. Questo approccio ha condotto a trovare di volta in volta una soluzione, corretta e coerente se assunta in modo isolato, ma parziale in una lettura più globale; il malinteso sta a mio avviso nel ritenere tali conclusioni valide in modo assoluto, senza tener conto che l'opera d'arte ha 'molte vite' che spesso (e ciò è particolarmente vero per gli oggetti mobili bizantini) travalicano il momento della sua produzione. Ogni autore ne ha individuato un segmento, ma forse, senza la pretesa di giungere ad una risposta definitiva alle domande poste da quest'enigmatico oggetto, vale la pena ricomporre tutti i frammenti di una storia sfaccettata e composita. Quelle che seguono sono alcune considerazioni basate su osservazioni tecniche, tipologiche e iconografiche che, nel prosieguo delle ricerche, necessiteranno di una verifica più approfondita.

Una rara pittura su tessuto

Il velo di San Giusto è senza dubbio un'opera unica, non solo nell'ambito dell'arte tessile bizantina, ma anche di quella medievale occidentale, soprattutto per la sua a tutt'oggi ottima condizione di leggibilità, nonostante le lacune osservate. Infatti, se il tessuto è di per sé un materiale facilmente deperibile e la sua sopravvivenza nel tempo assai rara, la maggior parte delle stoffe decorate che ci sono giunte sono lavorate a ricamo o a tessitura; il nostro velo è ancor più unico proprio in quanto 'dipinto' a tempera, utilizzando la stoffa di seta come supporto: un'opera di questo tipo è ancora più fragile, a causa delle sollecitazioni meccaniche cui la pellicola pittorica è continuamente sottoposta. Sappiamo però, grazie anche al contributo delle fonti scritte, che a Bisanzio (come pure in Occidente) la pittura su tessuto era una tecnica praticata e diffusa. Lo stesso *Mandylion* di Edessa, una delle reliquie più importanti del mondo cristiano-orientale, era costituito da un fazzoletto su cui l'immagine del volto di Cristo era 'impressa', dunque verosimilmente 'dipinta'. Sul versante occidentale, un'altra veneratissima immagine, l'Acheropita del Laterano, era originariamente una pittura su seta, sebbene della sua *facies* antica restino solo scarsi frammenti, entro un'opera stratificata e rimaneggiata nel corso dei secoli²³.

Altri esempi dell'impiego della tecnica della pittura su tessuto si rintracciano nel Medioevo più inoltrato, ma con diversa funzione (e quindi anche con caratteristiche differenti per materiali e dimensioni): in Occidente tra i più noti giunti fino a noi vi è lo stendardo fatto eseguire dal cardinal Stefaneschi per la chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma, oggi ai Musei Capitolini, che risale alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo, nel quale sono impiegati anche inserti in cuoio e dorature²⁴; proprio l'utilizzo del tessuto dipinto con funzione di vessillo o gonfalone si diffonde poi ampiamente, come è noto, in epoca moderna, e volendo menzionarne un esemplare in ambito post-bizantino si può ricordare uno stendardo di battaglia con Cristo in maestà del XVII secolo, realizzato in olio su seta nella regione della Valacchia, conservato a Bucarest²⁵.

Nelle fonti scritte, d'altra parte, è spesso difficile operare una distinzione tra tessuti ricamati o operati e tessuti dipinti, che dovevano avere, così nel lessico come nella funzione, un valore simile. Forse quelli decorati a pennello potevano avere il vantaggio di una maggiore 'economicità' in termini di tempo di realizzazione, rispetto a quelli lavorati ad ago. La loro diffusione è però indubbia, tanto in Oriente quanto in Occidente²⁶.

²³ Lafontaine-Dosogne 1991; sul *Mandylion* di Edessa: Wolf, Dufour Bozzo, Calderoni Masetti 2004.

²⁴ Volbach 1935.

²⁵ Manea 1999.

²⁶ Si veda, soprattutto per l'ambito occidentale, ma con considerazioni che è possibile applicare anche all'ambito del Mediterraneo orientale, Salvarani 2008.

Stendardo, telo funebre, o velario?

L'incertezza sulla funzione originaria del tessuto triestino si rispecchia anche nelle diverse denominazioni che l'opera ha ricevuto nel corso del tempo: accanto al generico 'velo', termine che richiama piuttosto l'aspetto materiale relativo al supporto serico, lo troviamo spesso definito 'stendardo' o 'fasciale', con riferimento alla sua possibile destinazione – rispettivamente – processionale/liturgica o di rivestimento per reliquie (quest'ultimo fu il suo destino alla fine del Medioevo). Ci si è però interrogati poco su questo punto. Il fatto che il tessuto sia stato dipinto sia sulla fronte sia sul retro ha fatto supporre un suo impiego come stendardo, spiegando la 'duplicazione' dell'immagine con la necessità che essa potesse essere osservata da entrambi i lati, nel corso di speciali liturgie o di processioni pubbliche, occasioni in cui esso doveva essere sospeso ad un'asta o a un supporto mobile. La 'fonte' che racconta il suo ritrovamento, nei termini esposti *supra*, riferisce che nella teca delle reliquie sarebbero state ritrovate non una ma tre pezze, cucite insieme in una sorta di lenzuolo, ma delle quali solo la centrale era dipinta. La poca chiarezza di questo racconto, unita al fatto che delle altre due pezze non vi è alcuna altra traccia, fa dubitare ancora una volta della sua attendibilità, eppure esso è stato addotto talvolta a conferma della funzione processionale del nostro tessuto²⁷.

Solo Maria Theocharis ha analizzato più a fondo il problema, sia attraverso il confronto con opere simili prodotte a Bisanzio, sia con il supporto delle fonti storiche bizantine²⁸: è vero infatti che non ci sono pervenuti tessuti che abbiano specifiche analogie con il nostro, ma ne conosciamo di simili iconograficamente (cioè recanti la figura intera del santo) eseguiti a ricamo. La Theocharis ne rintraccia un esempio significativo nel telo funebre di san Venceslao a Praga, ipotizzando quindi anche per il velo triestino una funzione 'funeraria', ovvero di copertura della tomba di un santo, un impiego liturgico assimilabile a quello degli *epitaphioi*, in uso nella liturgia tardo-bizantina, che raffigurano il corpo di Cristo deposto e che venivano esposti nel corso del rito eucaristico quale memoriale visivo del suo sacrificio. Un riscontro a quanto affermato dalla Theocharis è dato anche dal velo funebre destinato a coprire la tomba di san Cirillo nel monastero di Belozersk, ora a San Pietroburgo. Esso è ricamato con l'immagine iconica del santo, e dunque si tratta di un caso simile, anche se un po' più tardo poiché risale all'inizio del XVI secolo (è datato al 1514, fig. 7)²⁹, che dimostra come tale uso rimarrà a lungo nella tradizione ortodossa anche oltre la caduta dell'impero bizantino.

La studiosa greca sostiene che questi veli funebri erano diffusi anche in epoca bizantina. Ella rintraccia infatti un riferimento interessante in una fonte scritta, il sinassario di san Demetrio di Tessalonica. Redatto alla fine dell'XI secolo, questo testo ci informa che la tomba del santo era coperta da un velo 'dipinto' con l'immagine del martire a figura intera orante.

La Theocharis, però, scriveva nel 1962, quando del velo triestino non si conosceva ancora la decorazione del *verso*. La presenza di quest'ultima, dunque, sembrerebbe inconciliabile con la sua ipotesi, che infatti non è stata mai più presa in considerazione dopo il restauro del 1978³⁰. Ad avviso di chi scrive, tuttavia, la lettura della Theocharis rimane importante e conserva in buona parte la sua validità.

Vi è però anche una possibilità alternativa, ovvero che il tessuto fosse impiegato in origine nell'allestimento liturgico di un edificio sacro. Molti riferimenti nelle fonti scritte e documentarie ci fanno intuire come tali manufatti costituissero parte integrante dei

²⁷ Ruaro Loseri 1978.

²⁸ Theocharis 1962: 255.

²⁹ Klykanova 2004.

³⁰ Anche prima, l'ipotesi della Theocharis è esplicitamente considerata solo da Cuscito 1969-1970.

corredi di chiese e monasteri (tovaglie per gli altari, cuscini, vesti sacerdotali, da impiegarsi nelle diverse occasioni rituali), anche se è raro trovare chiara menzione scritta dei loro decori, che, nella maggior parte dei casi, dovevano limitarsi a motivi di carattere geometrico e aniconico³¹. Un tipo di arredo tessile in uso nel mondo bizantino ma di cui vi sono poche tracce materiali e letterarie è quello dei tendaggi e delle cortine appese agli architravi o alle pareti, che integravano la decorazione monumentale degli edifici, e che potevano essere facilmente sostituiti in base alle necessità liturgiche nel corso dell'anno. Se ne trovano testimonianze nelle arti figurative e – a mo' di riferimento – si possono citare le miniature del Menologio di Basilio II (p. 397) esempio in cui però la decorazione è costituita da un motivo a palmette entro orbicoli e non include raffigurazioni iconiche (fig. 8). Del resto queste ultime erano invece certamente presenti in un luogo d'eccezione, la Santa Sofia di Costantinopoli: nel 1265-1266, subito dopo la riconquista della città da parte di Michele VIII Paleologo, il patriarca Germano III fece confezionare in onore dell'imperatore un *peplos* che raffigurava Michele stesso nelle sembianze di 'nuovo Costantino', e che fu appeso tra due colonne di porfido nel settore occidentale della Grande Chiesa; in contraccambio, il sovrano fece realizzare i ritratti (verosimilmente anch'essi su stoffa) dei tre patriarchi di nome Germano, da disporre presso le *Horaii Pylai*, le porte della stessa chiesa³².

Quello della Santa Sofia è un caso che va ricondotto all'epoca paleologa, ma il fatto che, fin dall'epoca più antica, i tessuti si accompagnassero all'apparato figurativo delle chiese, al pari delle icone e della pittura monumentale, è dimostrato, ancora una volta, dalle fonti scritte. È nota, ad esempio, l'*ekphrasis* di Asterio di Amasea che descrive un tessuto recante scene del martirio di Sant'Eufemia ('έν σινδόνι χαράξας': se le immagini fossero ricamate o dipinte non è chiaro), esposto nei pressi della tomba della santa a Calcedonia³³. Episodi veterotestamentari sono riconoscibili sul frammentario drappo di lino proveniente dall'Egitto, dipinto a tempera alla fine del IV secolo, ora alla Abegg-Stiftung di Riggisberg³⁴ (fig. 9), il che dimostra che scene dell'Antico e del Nuovo Testamento erano anch'esse mostrate sui tessuti che abbellivano contesti religiosi. Sempre in epoca paleobizantina, altrettanto frequenti dovevano essere le immagini iconiche: ancora alla fine del IV secolo, Epifanio vescovo di Salamina, nella sua celebre lettera al vescovo di Gerusalemme Giovanni II, scrive di essere entrato in una chiesa nel villaggio palestinese di Anautha, e di avervi visto una tenda ('βήλον') che recava una figura umana, forse l'effigie di Cristo o quella di un santo; egli, che si opponeva all'uso delle immagini negli edifici sacri, riferisce di averla strappata, esclamando che avrebbe dovuto piuttosto essere usata per avvolgere le spoglie di qualche defunto³⁵. Lo stesso vescovo cipriota, scrivendo all'imperatore Teodosio, racconta che rappresentazioni di profeti, apostoli e patriarchi erano comunemente visibili sui tendaggi e tessuti ornamentali³⁶. Sebbene meno documentata, la tradizione di

³¹ Non prenderemo qui in considerazione il gran numero di vesti e paramenti liturgici, nonché la suppellettile tessile da altare di cui abbiamo ampio riscontro materiale. Si rimanda a studi specifici sul tema.

³² Macrides 1980: 22-25; Talbot 1993: 251-252.

³³ S. Asterius Amasenus Episcopus, *Homiliae*, PG 40, col. 336b; Dresken-Weiland 2018: 61-63, 70.

³⁴ Kötzsche 2004; <https://abegg-stiftung.ch/collection/der-spaetantike-mittelmeerraum/> (10 settembre 2021).

³⁵ Dresken-Weiland 2018: 70. Si veda Mango 1986: 42-43, di cui si riporta qui la traduzione inglese del passo di Epifanio: «Having entered [the church] to perform a prayer, we found at the door a dyed curtain upon which was depicted some idol in the form of a man. They alleged that it was the image of Christ or one of the saints, for I do not remember what it was I saw. Knowing that the presence of such things in a church is a defilement, I tore it down and advised that it should be used to wrap up a poor man who had died. But they complained, saying, "He should have changed the curtain at his own expense before tearing this one down". And although I did promise that I would send another one in its stead, I have been slow in sending it because I have had to search for a suitable [article]».

³⁶ Dresken-Weiland 2018: 70.

esporre drappi istoriati non si affievolì nei secoli successivi. Per l'epoca mediobizantina la presenza di manufatti tessili nell'arredo ecclesiastico è ancora attestata: ad esempio, il *typikon* di Giovanni II Comneno per il monastero del Pantokrator a Costantinopoli (datato al 1136), nell'istruire i monaci sulle modalità di illuminazione della chiesa nord del complesso, prescrive di disporre candele – oltre che di fronte alle icone – anche davanti al 'σύνρον' con l'immagine della Vergine *Eleousa*: si tratta di un termine che gli editori del testo hanno tradotto con 'banner', telo di formato rettangolare³⁷, il quale era esposto anche durante la cerimonia di commemorazione del sovrano presso la tomba imperiale che si svolgeva nell'attigua chiesa di San Michele³⁸.

Recto e verso

Sembra a questo punto essenziale recuperare un aspetto del velo di San Giusto, cui finora abbiamo qui solo accennato, ovvero la presenza della pittura anche sul *verso* della seta. Una questione, apparentemente mai posta fino ad ora, appare necessaria per comprendere l'opera: quando è stata realizzata la pittura su questo lato del velo? È possibile che la faccia anteriore e quella posteriore siano state dipinte in due fasi diverse? Diciamo subito che la risposta non è facile, perché condizionata da diversi fattori: il retro infatti è stato a lungo a contatto con un supporto ligneo, circostanza che ha senz'altro determinato un diverso stato di conservazione e/o un'alterazione della superficie pittorica (specie nelle sue rifiniture più superficiali); eventuali differenze stilistiche sono quasi impercettibili, trattandosi di una riproduzione esatta in controluce; differenze nella tecnica esecutiva (ad esempio nella stesura del colore) sono difficilmente rilevabili nella situazione espositiva attuale e solo un'analisi diagnostica apposita potrebbe forse risolvere alcuni di questi problemi. Abbiamo a nostra disposizione solo alcuni indizi, basati sull'osservazione a occhio nudo.

Se accostiamo tra loro le immagini dipinte sulle due facce del velo, notiamo alcune differenze che potrebbero più facilmente sfuggire ad una visione d'insieme. Osserviamo i dettagli dei volti, ponendo quello dipinto sul retro in controparte, così da poterli esaminare entrambi nell'identica posizione, anche se nella realtà essi sono speculari (fig. 10-11). Le linee dei contorni sono chiaramente comuni, ma non si può far a meno di notare che molti dettagli sono tracciati in modo diverso: il padiglione auricolare sul *verso* è delimitato da un tratto a zig-zag più accentuato; le pupille e le iridi sono più grandi nel volto anteriore, dove il taglio dell'occhio sinistro si allunga più in profondità; la ciocca di capelli dietro le orecchie è un ricciolo che si increspa con una pennellata condotta dal basso verso l'alto sul volto frontale, mentre su quello posteriore sembra piuttosto tracciato dall'alto verso il basso; il naso è più rovinato al *verso*, ma la narice sinistra è più bassa e tondeggiante; la bocca è più increspata e carnosa sul davanti, mentre sul retro – anche se maggiormente danneggiata – appare più sottile e geometrica. Potremmo continuare notando le differenze tra altri dettagli sul resto della figura, come la forma del nodo del mantello, e le decorazioni che vedono i *cabochons* – in questo caso di certo deliberatamente – invertiti nei colori blu e rosso. Si tratta di differenze poco meno che 'morelliane', che mi sembra possano però suggerire che la parte posteriore del velo non sia stata realizzata dalla stessa mano che ha dipinto l'anteriore, bensì da un artista diverso, che, seguendo con grande precisione e accortezza i contorni, le linee e le stesure di colore ben visibili in controluce sulla seta, li ha riprodotti in modo sì fedele, ma inevitabilmente lasciando piccole tracce della sua diversa pratica pittorica.

Anche i colori dell'incarnato appaiono alquanto difforni tra le due facce del velo, ma non siamo in grado di stabilire se ciò sia dovuto ad una diversa tipologia di pigmento

³⁷ Thomas, *Constantinides Hero* 2000: 753.

³⁸ Congdon 1996.

usato oppure a un'alterazione provocata dal prolungato contatto con la superficie di supporto cui il tessuto era stato fatto aderire (anche per mezzo di colle) per più di un secolo e mezzo; la stessa difformità nella qualità cromatica si riscontra anche in altre parti della figura, ad esempio nella tunica (fig. 12-13), più giallognola sul retro, mentre l'aureola vi appare di un giallo più squillante rispetto al tono più caldo di quella sul *recto*³⁹.

Solo se si potesse dimostrare una differenza a livello chimico della composizione dei colori potremmo delineare con più precisione anche la cronologia assoluta della realizzazione delle due pitture. Per il momento dobbiamo limitarci ad affermare che la figura posteriore dev'essere stata eseguita 'dopo' quella anteriore e seguendone la traccia, ma a quale distanza di tempo non è dato sapere. Possiamo fare solo delle ipotesi.

L'intervento potrebbe corrispondere all'inserzione dell'epigrafe identificativa in lettere gotiche, ed è possibile che anche un dettaglio come la palma sia stato aggiunto in un momento diverso, come farebbe pensare la qualità all'apparenza più acquosa del pigmento che quasi non ha aderito alla stesura sottostante. Ma se così fosse, allora dovremmo compiere un percorso a ritroso e rimuovere idealmente tutto ciò che non pertiene all'opera originale (l'epigrafe, la palma, la figura sul *verso*), per contestualizzare quest'ultima nel modo più adeguato; solo dopo si potrebbero ricostruire tutte le fasi della sua storia successiva, e indagare la ricontestualizzazione (e la reinterpretazione) che il velo avrebbe subito dopo il suo arrivo in Occidente.

Questioni iconografiche: un santo martire

L'abbigliamento, costituito da *divitision* o *skaramangion*, cioè la tunica dai bordi riccamente ornati, e dalla clamide, con o senza *tablion*, identifica tanto gli imperatori (si vedano ad esempio i tondi marmorei di Campiello Angaran a Venezia e di Dumbarton Oaks a Washington, ai quali è stato anche avvicinato il nostro velo)⁴⁰ quanto gli alti dignitari di corte impegnati nelle cerimonie auliche⁴¹, e per traslato i componenti della corte celeste, alla quale appartengono i martiri. A Bisanzio, l'iconografia distintiva di questi ultimi prevede tradizionalmente la posa stante e frontale, le mani in gesto orante all'altezza del petto e, stretta nella destra, la croce simbolo del martirio, la quale è per così dire l'*alter ego* della palma nella tradizione iconografica occidentale: si tratta di uno schema che si ripete diffusissimo, dal centro alla periferia dell'impero, e quasi senza confini cronologici, dall'epoca paleobizantina in poi⁴² (fig. 14-15). Il santo raffigurato sul velo tergestino reca nella destra un ramo di palma: come si è accennato sopra, tuttavia, dal punto di vista tecnico-materico la palma del 'san Giusto' appare differente, nella pennellata e nella consistenza del pigmento, dal resto della pittura e – pur ribadendo la natura ipotetica di quest'osservazione – non saremmo sorpresi se anche questa, come l'epigrafe gotica, fosse stata collocata 'in mano' al nostro personaggio solo in un momento successivo e non fosse dunque pertinente alla stesura originale. Non sarebbe affatto difficile immaginare nella destra del nostro, al posto della palma, proprio una piccola croce. Ma ad occhio nudo e nelle condizioni di visibilità attuali del manufatto non è possibile stabilirlo: solo un'analisi diagnostica o un'osservazione approfondita della pellicola pittorica potrebbe venirci in aiuto, individuando eventuali ridipinture o rimaneggiamenti.

³⁹ Differenze di colore erano state già notate, e riferite al danno meccanico causato dall'aderenza al supporto, da Bianco Fiorin 1992: 257.

⁴⁰ Peirce, Tyler 1941: 7 e tav. 14, 16, lo datavano però con sicurezza al XIII secolo. Sui tondi di Venezia e Washington si veda ora Zorzi, Berger, Lazzarini 2019.

⁴¹ Fauro 1995; Piltz 1997.

⁴² Kazhdan, Ševčenko 1991b.

Rimossa virtualmente la palma e riportato il ritratto alla sua iconografia bizantina, lo abbiamo per così dire spogliato della sua identità tergestina, che andrebbe perciò considerata una reinterpretazione *a posteriori*, avvenuta dopo l'arrivo del velo a Trieste. A questo punto vorremmo poter identificare l'anonimo personaggio, ma non è possibile farlo con sicurezza. Tuttavia, alcuni indizi potrebbero condurci ad un'ipotesi: la giovane età con cui il martire è rappresentato, il suo abbigliamento, la sua capigliatura chiara caratterizzata da una frangetta e da corti riccioli che spuntano dietro le orecchie alla base della nuca sono caratteristiche che coincidono con i ritratti del patrono della città di Tessalonica, ovvero san Demetrio. Costui infatti si annovera sì tra i santi guerrieri, e dall'epoca mediobizantina in poi viene spesso ritratto a cavallo e in vesti militari (fig. 16-17), ma conserva sempre, lungo tutto il corso del Medioevo, anche la 'versione' più antica in abiti di corte, quella che si riconosce nei numerosi pannelli che lo ritraggono sulle pareti della basilica a lui intitolata a Tessalonica⁴³ (fig. 18-20). Ci sembra dunque che si possa prudentemente attribuire proprio tale identità a questo giovane che ci guarda da lontano.

Problemi di cronologia e il rapporto con i mosaici di San Giusto

L'accostamento stilistico con i mosaici della basilica veneziana di San Marco proposto da Demus e ribadito da Gioseffi rimane senz'altro un'interpretazione possibile per l'inquadramento del velo di San Giusto⁴⁴, e non si intende qui accantonare del tutto le osservazioni proposte dai più autorevoli studiosi dell'ultimo secolo, anche se in alcuni casi le somiglianze ci appaiono più di carattere iconografico che stilistico (e possono essere facilmente ricondotte a comuni modelli di riferimento). Tuttavia, ritengo che possa essere utile riaprire la discussione su questo aspetto, proponendo una lettura alternativa, anche se il pezzo rimane di contestualizzazione assai incerta a causa della mancanza di confronti di carattere tipologico. Nel nostro Giusto (o forse Demetrio) ci sembra di osservare una morbidezza 'arcaica', ma non siamo certamente più di fronte all'ellenismo spinto della piena 'Rinascenza macedone', semmai ad una reminiscenza dell'arte paleobizantina (l'antico di Bisanzio); non vi vediamo neppure l'accentuato espressionismo dell'arte tardo-comnena, né l'intensità espressiva, i grafismi e le proporzioni allungate tipiche della pittura successiva. La figura del santo è spirituale, distaccata, ma realizzata con grande attenzione ai dettagli, e con una pennellata fluida nelle cangianze, nei passaggi chiaroscurali e nella tridimensionalità ricercata con passaggi di piano resi con delicati trapassi di colore.

Per tutte queste caratteristiche mi sembra che la datazione del velo si possa – seppur con la dovuta prudenza – anticipare rispetto a quanto sostenuto dalla critica più recente, riconducendola proprio a quel periodo finale dell'XI secolo o all'inizio del successivo già suggerito dalla Gabbrielli. Qualche confronto da considerare orientativo si può trovare nell'ambito della pittura di icone, come quella sinaitica con i santi Procopio, Demetrio e Nestore, datata da Weitzmann alla seconda metà dell'XI secolo (fig. 19)⁴⁵; nelle miniature che illustrano i sinassari dell'XI secolo⁴⁶; ma anche in pittura monumentale come in alcuni dettagli dei murali del *katholikon* di Hosios Lukas, di qualche decennio anteriori ai manoscritti appena citati (fig. 21-22), o ancora nei mosaici della Santa Sofia di Kiev per l'uso di delineare le fattezze dei volti con sottili linee rosse. L'affresco che ritrae san Pantaleimone nella sua chiesa eponima di Nerezi, in Macedonia, offre un altro appiglio, benché di

⁴³ Kazhdan, Ševčenko 1991a.

⁴⁴ Demus 1935; Gioseffi 1975; Cozzi 2005.

⁴⁵ Weitzmann 1982: 17.

⁴⁶ Lazarev 1967: 188.

datazione un po' più bassa (1164): sono simili l'ovale regolare, le sopracciglia arcuate, la bocca piccola e il naso allungato, il modo di condurre il panneggio della tunica (fig. 23).

In favore di una produzione locale del manufatto, è stato asserito che la somiglianza con il ritratto del martire tergestino raffigurato a mosaico nel catino del sacello (oggi l'abside destra della cattedrale), alla destra della figura di Cristo (fig. 24), si deve al fatto che il ritratto dipinto sul velo sarebbe ispirato proprio a quello musivo⁴⁷. Tuttavia, non mi sembra che si possa essere d'accordo con questa ricostruzione, poiché vi sono differenze sostanziali tra le due immagini, che non si spiegherebbero qualora l'artista che realizzò il velo avesse voluto riprodurre l'immagine monumentale a sua disposizione. Non mi riferisco tanto allo stile, che al contrario – come visto – denuncia invece una certa prossimità cronologica, bensì all'iconografia. Ovviamente dobbiamo sempre tener presente la faccia principale del velo, cioè quella che abbiamo qui proposto essere l'originale: a parte le differenze nella foggia dell'abbigliamento, il nostro santo tiene il ramo nella mano destra, mentre rivolge il palmo della mano sinistra verso lo spettatore: come abbiamo visto si tratta della tipica posizione orante del martire nel mondo bizantino; nel mosaico absidale, invece, la palma svetta dalla mano sinistra di Giusto, non all'altezza del petto ma distesa accanto al suo corpo, ed è il braccio destro che si piega al busto, mostrando il palmo nel gesto – più ovvio per l'iconografia occidentale – di preghiera o di benedizione.

Perché dunque, nel copiare l'immagine musiva su un altro *medium*, invertire la sua posizione? Non essendo possibile pensare alla mancata inversione di un calco (la figura del mosaico e quella del velo hanno misure non coincidenti) credo che ci si possa spingere un po' più in là e – sia pure con cautela – supporre semmai che sia stato proprio il velo a ispirare la raffigurazione nell'abside, e non il contrario. Infatti, il santo compie un gesto tipico nell'iconografia bizantina, ma 'innaturale' per l'occhio occidentale, che preferisce la mano destra come orante o benedicente, collocando di conseguenza l'attributo nella sinistra, proprio nel modo in cui il santo è raffigurato nel mosaico absidale del sacello. Per di più, il ribaltamento era qui necessario per rispettare la simmetria imposta dalla composizione absidale, dove le figure laterali sono affiancate a quella centrale di Cristo, a cui si rivolgono. La riprova ne è l'immagine di san Servolo nello stesso mosaico, che – specularmente a quella di san Giusto, alla sinistra di Cristo – tiene nella mano destra una piccola croce, 'alla bizantina', mentre chiude la sinistra al petto, 'normalizzandone' il gesto.

A ciò si aggiunga anche la posizione generale del corpo dei santi realizzati a mosaico, più rigida nel loro poggiare i piedi sul medesimo ideale piano d'appoggio, laddove il personaggio dipinto sul velo porta leggermente in avanti la gamba destra, il cui movimento si percepisce anche sotto la tunica indossata. I mosaici del sacello, che seguono molto da vicino i modi bizantini, sono probabilmente da ascrivere all'inizio del XII secolo, quando peraltro non era ancora consolidata l'iconografia del martire tergestino con il modellino della città in mano, affermatasi a partire dall'inizio del Trecento⁴⁸.

La formulazione di questa ipotesi 'rovesciata' porta con sé due domande: quando il velo è giunto a Trieste? Perché gli si diede una tale importanza da volerne fare uno stendardo e (forse) riprodurlo sul mosaico? La scelta non dovette essere casuale, perché le fattezze del nostro santo coincidono nell'insieme con quelle del giovinetto san Giusto⁴⁹. Vien fatto di domandarsi se «lo gonfalon de missier san Zusto» che Giovanni Morosini, reggente (veneziano) della diocesi triestina, avrebbe fatto confezionare a Venezia

⁴⁷ Luca 2005. Ma sui mosaici della cattedrale di San Giusto: Mirabella Roberti 1970; Gioseffi 1975; Mason 2010; sui vari restauri moderni che hanno interessato la superficie musiva: Bernardi 1996.

⁴⁸ Cozzi 2005.

⁴⁹ Cozzi 2005.

all'inizio del XIV secolo non possa essere in qualche modo riconducibile alla trasformazione del velo in stendardo⁵⁰, e mi sembra che tale questione meriti di essere in futuro approfondita.

Non è però dato, allo stato attuale degli studi, stabilire quando il velo sia pervenuto nella città adriatica. Per i suoi rapporti stretti con i mosaici, è possibile che il suo arrivo si debba collocare poco dopo la sua stessa realizzazione, all'inizio del XII secolo, e che dunque ciò sia avvenuto attraverso gli scambi, le donazioni e comunque tramite quella circolazione delle opere d'arte che caratterizza il Mediterraneo medievale⁵¹. Una volta assunta la sua nuova residenza nella cattedrale tergestina, iniziò la sua seconda vita come effigie del patrono della città, forse nel clima di rivendicazioni politiche che intercorse nei rapporti tra Trieste e Venezia nel basso Medioevo⁵²: trasformato in stendardo processionale, fu suggellato dall'iscrizione che definitivamente ne faceva un emblema per la comunità di Trieste.

Conclusioni

Ad un esame che pone il velo di San Giusto al centro dell'attenzione, basato anche sull'osservazione autoptica del tessuto (per quanto possibile nelle attuali condizioni espositive) si è potuta qui operare una sorta di decostruzione dell'aspetto odierno del prezioso manufatto, ricostruendo poi – se pur come ipotesi di lavoro – la storia di un'opera d'arte davvero eccezionale. Essa potrebbe essere stata confezionata a Costantinopoli o in un'altra metropoli dell'impero bizantino come Tessalonica, in un'epoca da collocarsi tra la fine dell'XI e il XII secolo per le sue tangenze con la produzione artistica della prima età comnena. Nella chiesa a cui fu originariamente destinato, se non fu impiegato quale copertura di una tomba venerata (come proposto dalla Theocharis), esso poteva avere la funzione di *velum* o tenda sospesa a decorare l'edificio durante la liturgia, come un'icona esposta alla venerazione dei fedeli. Questi ultimi potevano riconoscervi un personaggio a loro familiare, forse Demetrio o un altro giovane martire che con costui condivideva attributi e caratteristiche fisionomiche. Non siamo in grado di ritracciare il suo viaggio dall'Oriente a Trieste, dove verosimilmente giunse – forse passando attraverso Venezia? – per le vie dei traffici commerciali, degli scambi artistici e dei doni che da sempre caratterizzavano i rapporti tra Bisanzio e l'Adriatico. Ciò di cui possiamo però essere sicuri è che vi fu un momento in cui il prezioso velo godette di una seconda vita: ricevendo (forse, solo allora) la sua pittura sul retro e l'epigrafe identificativa, divenne un vessillo per l'episcopato triestino che – per scopi politici e forse per rivendicare la propria autonomia nell'Adriatico – riscopriva i suoi martiri e tornava a mostrarli con orgoglio all'interno dei suoi luoghi più simbolici.

Le tracce di questa vita sospesa tra due mondi, però, si perdono alla fine del Medioevo. Il velo ricompare solo nell'Ottocento, ancora una volta in corrispondenza di un frangente storico che avrebbe imposto a Trieste una riflessione sulle proprie radici identitarie: ma si tratta qui di un'ulteriore tappa di questa intricata storia, che dovrà a suo tempo essere raccontata.

⁵⁰ Bianco Fiorin 1992; Cozzi 2005 rifiuta questa possibilità, ritenendo l'opera realizzata unitariamente in una fase anteriore.

⁵¹ Il tema è abbastanza ampio ma si vedano, come riferimento: Arbel 1996; più recentemente (per quanto concerne soprattutto il tardo Medioevo) Hilsdale 2014; Lymberopoulou 2018.

⁵² Tamaro 1924.

Bibliografia

Fonti

Mango C., *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents*, Toronto – Buffalo – London 1986 (Englewood Cliffs 1972).

Sanctus Asterius Amasenus Episcopus, *Homiliae*, PG 40, col. 163-478.

Thomas J., Constantinides Hero A. (eds), *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, Washington D.C. 2000.

Studi

Alto Bauer F., *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

Arbel B. (ed.), *Intercultural Contacts in the Medieval Mediterranean. Studies in Honour of David Jacoby*, London – Portland 1996.

Bernardi G., *I mosaici di S. Giusto a Trieste. Documenti per la storia dei restauri (1850-1950)*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» 96 (1996): 19-132.

Bettini S., *La pittura bizantina*, I, Firenze 1938.

Bianco Fiorin M., *I martiri triestini nell'arte*, in *La tradizione martiriale tergestina*, Trieste 1992: 249-291.

Carile M.C., *La seta bizantina nel Mediterraneo (IV-XII secolo) e le sete di San Giuliano*, in E. Fiori (ed.), *Le stoffe di San Giuliano dal ritrovamento alla valorizzazione*, Ravenna 2019: 45-65.

Charalambous-Mouriki D., *St. Just*, in M. Chatzidakis (ed.), *Byzantine Art, a European Art*, Exhibition catalogue (Athens 1964), Athens 1964: 277, n. 251.

Chatzidakis N., *Hosios Loukas*, Athens 1997.

Congdon E.A., *Imperial commemoration and ritual in the typikon of the monastery of Christ Pantokrator*, «Revue des études byzantines» 54 (1996): 161-199.

Cozzi E., *La fortuna iconografica di San Giusto nella produzione artistica medievale*, in G. Cuscito (ed.), *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani Vescovo di Trieste*, Trieste 2005: 269-308.

Cuscito G. (a), *Il Tesoro di San Giusto*, «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste» 6 (1969-1970): 177-196.

Cuscito G. (b), *S. Giusto e le origini cristiane a Trieste*, «L'Archeografo Triestino» ser. IV, 31-32 (1969-1970): 3-36.

Cuscito G., *Alle origini dell'iconografia di San Giusto*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» 114 (2014): 21-34.

de' Maffei F., *La seta a Bisanzio*, in M.T. Lucidi (ed.), *La seta e la sua via*, Catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio-10 aprile 1994), Roma 1994: 89-98 [riedito in Eadem, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, Napoli 2011: 349-371].

Demus O., *Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100-1300*, Baden bei Wien 1935.

Diehl C., Ebersolt J., Tyler R. (eds), *Exposition internationale d'art byzantin*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Bibliothèque nationale, 28 mai-9 juillet 1931), Paris 1931 : 180, n. 690, tav. XXI.

Dresken-Weiland J., *Visual Art and Iconography*, in A. Dupont, S. Boodts, G. Partoens, J. Leemans (eds), *Preaching in the Patristic Era. Sermons, Preachers, and Audiences in the Latin West*, Leiden – Boston 2018 (New History of the Sermon 6): 59-85.

Fauro G., *Le vesti nel «De cerimoniis aulae byzantinae» di Costantino VII Porfirogenito*, in A. Iacobini, E. Zanini (eds), *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma 1995: 485-523.

Gabbrielli A., *Un'opera bizantina nella chiesa di San Giusto a Trieste*, «La critica d'arte» 1 (1935-1936): 136-138, tav. 94-95.

Gioseffi D., *I mosaici parietali di S. Giusto a Trieste*, in *Mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Udine 1975 (Antichità Altoadriatiche 8): 287-300.

Hilsdale C.J., *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge 2014.

Incontrera O., *Guida storico-artistica della Basilica di S. Giusto in Trieste*, Trieste 1928.

Kazhdan A., Ševčenko N.P. (a), *Demetrios of Thessalonike*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York – Oxford 1991: 605-606.

Kazhdan A., Ševčenko N.P. (b), *Martyr*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York – Oxford 1991: 1308.

Klykanova O., *Tomb Cover of Saint Cyril of Belozersk*, in H.C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Exhibition catalogue (New York, 23 March-4 July 2004), New York 2004: 332-333, n. 200.

Kötzsche L., *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg 2004 (Riggisberger Berichte 11).

Krekić A., *Velum di San Giusto*, in P. Cammarosano, M. Messina (eds), *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Catalogo della mostra (Trieste 2008-2009), Cinisello Balsamo 2008: 162-163, n. 21.1.

Lafontaine-Dosogne J., *Saint Just*, in Eadem (ed.), *Splendeur de Byzance*, Catalogue de l'exposition (Bruxelles 1982), Gent 1982 : 219, n. Tx. 15.

Lafontaine-Dosogne J., *Acheropita*, in EAM, I, Roma 1991, online, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/acheropita_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ – ultimo accesso 10.09.2021.

Lazarev V.N., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

Luca G., *Aspetti storico-artistici di S. Maria Assunta a Muggia Vecchia*, Trieste 2003.

Luca G., *Le aule di San Giusto a Trieste dall'Alto Medioevo al Romanico*, Trieste 2005.

Lymberopoulou A. (ed.), *Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?*, Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies (Milton Keynes, 28-30 March 2015), London – New York 2018.

Macrides R., *The New Constantine and the New Constantinople – 1261?*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 6 (1980): 13-41.

Mainati G., *Dialoghi piacevoli in dialetto vernacolo triestino colla versione italiana*, Trieste 1828.

Manea C.A., *Stendardo di battaglia con Cristo in maestà*, in G.A. Popescu (ed.), *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post bizantina*, Catalogo della mostra (Trieste, 27 luglio 1999-9 gennaio 2000), Milano 1999: 337, n. 47.

Mason M., *Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti*, in C. Angelelli, C. Salvetti (eds), *Atti del XV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli 2010: 269-278.

(II) *Menologio di Basilio II: Cod. Vaticano Greco 1613, II*, Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti 8.2).

Mirabella Roberti M., *San Giusto*, Trieste 1970.

Muthesius A., *Studies in Silk in Byzantium*, London 2004.

Muthesius A., *Studies in Byzantine, Islamic and Near Eastern Silk Weaving*, London 2008.

Peirce H., Tyler R., *A Marble Emperor-Roundel of the XIIth Century*, «Dumbarton Oaks Papers» 2 (1941): 1-9.

Piatnitsky Y., Baddeley O., Brunner E., Mundell Mango M. (eds), *Sinai Byzantium Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, Exhibition Catalogue (St. Petersburg – London, June 2000-February 2001), St. Petersburg – London 2000.

Piltz E., *Middle Byzantine Court Costume*, in H. Maguire (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington D.C. 1997: 39-51.

Ruaro Loseri L., *Stendardo, meglio noto come «Fasciale» o «Velo» di San Giusto*, in Eadem (ed.), *Tesori delle comunità religiose di Trieste*, Catalogo della mostra (Trieste, luglio-settembre 1978), Udine 1978: 103, n. 91.

Ruaro Loseri L., *Il Gabinetto di restauro dei civici musei di storia ed arte di Trieste*, Trieste 1983: 75-76.

Salvarani R., *La pittura su tessuto nelle fonti scritte anteriori al XIII secolo*, «Arte Lombarda» 153 (2008): 5-14.

Scanga G., Serra L., *L'antico tessuto d'arte italiana nella Mostra del Tessile Nazionale*, Roma 1937.

Sticotti P., *Trieste alla mostra bizantina di Parigi*, «Rivista mensile della città di Trieste» 9 (maggio 1931): 9-11.

Talbot A.-M., *The Restoration of Constantinople under Michael VIII*, «Dumbarton Oaks Papers» 47 (1993): 243-261.

Talbot Rice D. (ed.), *Masterpieces of Byzantine Art*, Exhibition catalogue (Edinburgh, 23 August-13 September 1958 – London, 1 October-9 November 1958), London 1958.

Talbot Rice D., *The Art of Byzantium*, London 1959.

Tamaro A., *Storia di Trieste*, I, Roma 1924.

Tavano S. (a), *Trieste*, in EAM, IX, Roma 2000, online, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/trieste_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ – ultimo accesso 10.09.2021.

Tavano S. (b), *Velo di san Giusto*, in S. Tavano, G. Bergamini (eds), *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*, Catalogo della mostra (Aquileia, 3 luglio-10 dicembre 2000), Milano 2000: 63, n. IV.21.

Theocharis M.S., *Ἡ βυζαντινὴ εἰκὼν τοῦ ἐν Τεργέστη καθεδρικοῦ ναοῦ*, «Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν» 37 (1962): 254-260.

Tomasin P., *Biografia del sacerdote triestino don Giuseppe Mainati plagiaro delle opere di fra Ireneo della Croce*, «L'Archeografo Triestino» ser. II, 16 (1890): 224-230.

Volbach W.F., *Peinture sur soie. St. Just*, in W.F. Volbach, G. Duthuit, G. Salles (eds), *Art byzantin. Cent planches reproduisant un grand nombre de pièces choisies parmi les plus représentatives des diverses tendances*, Paris 1933 : 79, tav. 100.

Volbach W.F., *La bandiera di San Giorgio*, «Archivio della Regia deputazione romana di storia patria» 58 (1935): 153-170.

Vryzidis N. (ed.), *The Hidden Life of Textiles in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Tournhout 2020.

Weitzmann K., *Die Ikonen Konstantinopels*, in *Idem et alii* (eds), *Die Ikonen*, Freiburg – Basel – Wien 1982: 11-24.

Wolf G., Dufour Bozzo C., Calderoni Masetti A.R. (eds), *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Catalogo della mostra (Genova, 18 aprile-18 luglio 2004), Milano 2004.

Zorzi N., Berger A., Lazzarini L. (eds), *I tondi di Venezia e Dumbarton Oaks. Arte e ideologia imperiale tra Bisanzio e Venezia*, Roma 2019 (Venetiana 21).

Zuliani F., *Il Romanico*, in G. Fiaccadori (ed.), *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1999: 104-129.



1-2 Trieste, cattedrale, velo di San Giusto: fronte (da Tavano 2000b) e retro (da Bianco Fiorin 1992)



3-4 Trieste, cattedrale, il velo di San Giusto nella sua struttura espositiva (foto dell'Autore) e prima del restauro (da Mirabella Roberti 1970)



Dall'alto a sinistra, in senso orario:

5 Venezia, Basilica di San Marco, mosaico con Cristo Emanuele, metà XIII secolo (da Cozzi 2005);

6 Parigi, BnF, ms Coislin 79, *Omelle di Giovanni Crisostomo*, f. 2v, 1078-1081 (© BnF, Département des Manuscrits);

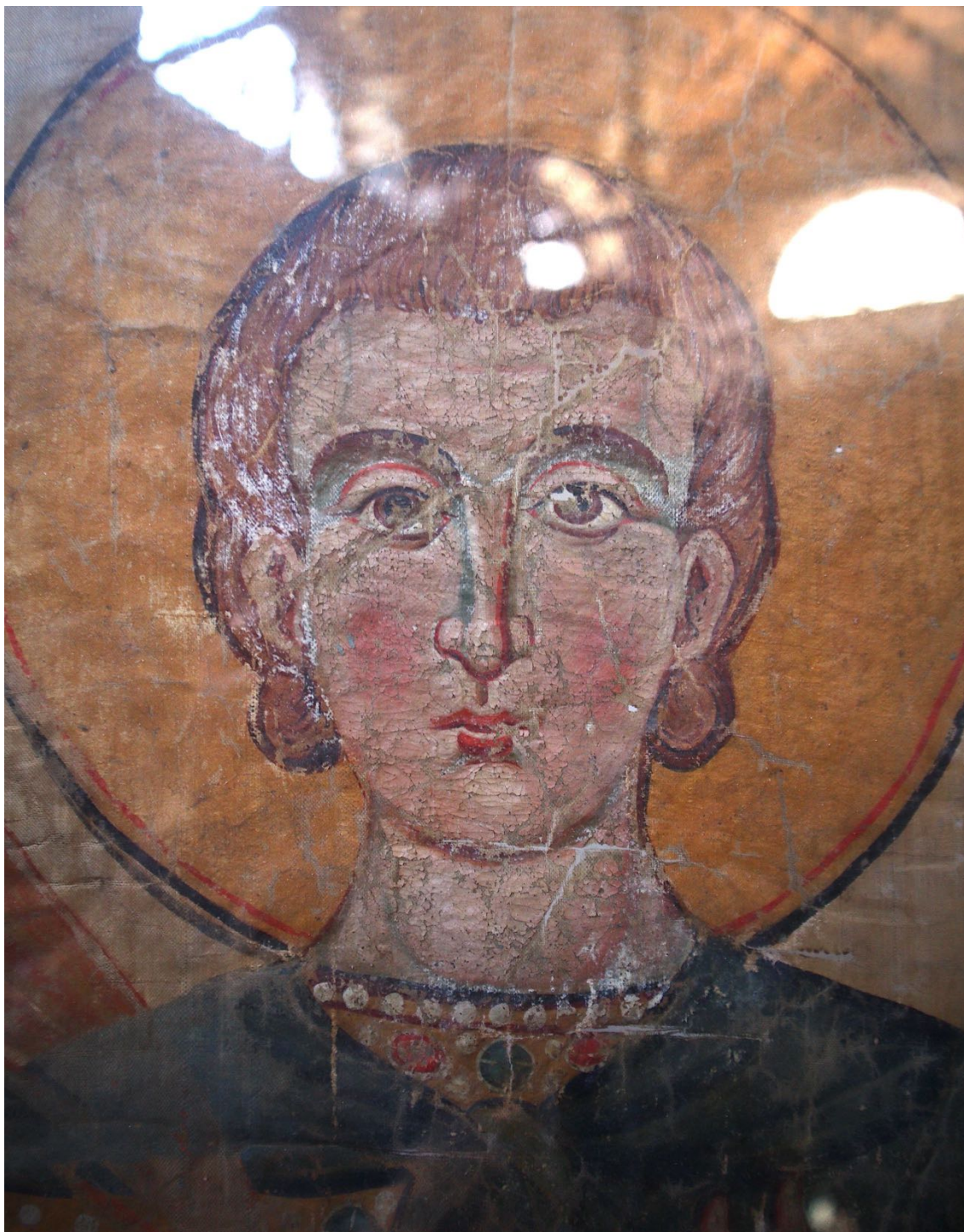
7 San Pietroburgo, Museo Statale Russo, velo funebre di san Cirillo di Belozersk, 1514 (da Klykanova 2004).



8 Città del Vaticano, BAV, ms Vat. gr. 1613, Menologio di Basilio II, fine X secolo, p. 397
(da *Menologio* 1907)



9 Riggisberg, Abegg-Stiftung, lino dipinto con scene dell'Antico Testamento, fine IV secolo
(da Kötzsche 2004)



10 Trieste, cattedrale, velo di San Giusto (fronte): dettaglio del volto (foto dell'Autore)



11 Trieste, cattedrale, velo di San Giusto (retro): dettaglio del volto, in controparte (foto dell'Autore)



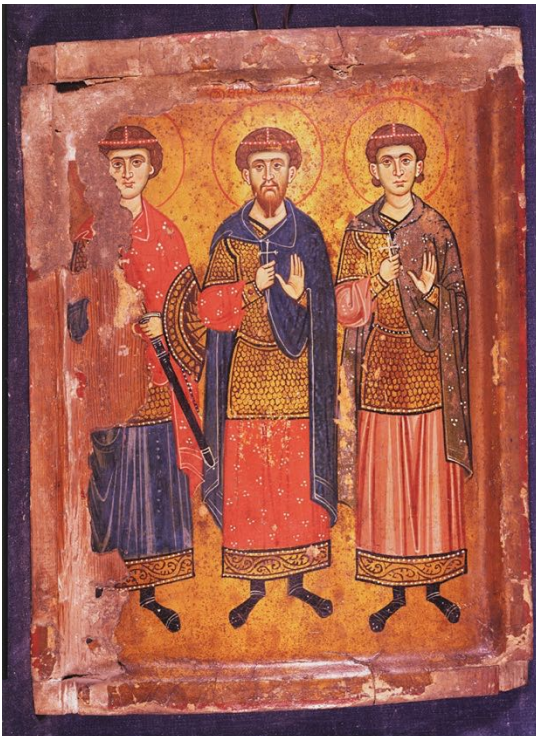
Trieste, cattedrale, velo di San Giusto:
12 fronte, dettaglio del braccio destro;
13 retro, dettaglio del braccio sinistro,
in controparte.
(foto dell'Autore)



Dall'alto a sinistra, in senso orario:

14 Chiesa di Garda (Gotland), affresco con ritratto di martire, 1150 circa (foto di Bengt A. Lundberg / Riksantikvarieämbetet, CC BY 2.5);

15-16 Sinai, Monastero di Santa Caterina: icona con santo martire, XV secolo; icona con san Demetrio a cavallo, XV secolo (By permission of Saint Catherine's Monastery, Sinai, Egypt. Photograph courtesy of Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai).

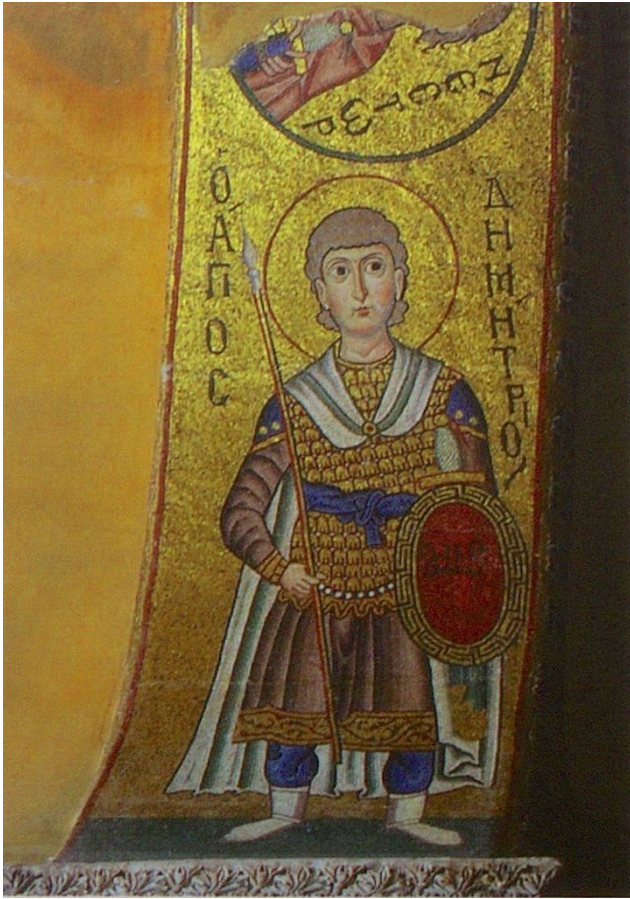


Dall'alto a sinistra, in senso orario:

17 San Pietroburgo, State Hermitage Museum, icona con i santi Giorgio, Teodoro e Demetrio, fine XI-inizio XII secolo (da Piatnitsky *et alii* 2000);

18 Salonico, basilica di San Demetrio, pilastro sud-ovest, mosaico con san Demetrio e un donatore (particolare), VII secolo (da Alto Bauer 2013);

19-20 Sinai, Monastero di Santa Caterina: icona con i santi Procopio, Demetrio e Nestore, seconda metà XI secolo; icona con i santi Giorgio, Teodoro Stratelate e Demetrio, XIII secolo (By permission of Saint Catherine's Monastery, Sinai, Egypt. Photograph courtesy of Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai).



21 Hosios Lukas, Katholikon, arco sud del naos, san Demetrio, XI secolo (da Chatzidakis 1997)



22 Hosios Lukas, Katholikon, arco della cappella nord-ovest, arcangelo, XI secolo (da Chatzidakis 1997)

23 Nerezi, chiesa di San Panteleimon,
affresco con san Pantaleimone, 1164
(foto dell'Autore)



24 Trieste, cattedrale, abside di San Giusto (foto di Sailko, CC BY 3.0)