museIKON

A Journal of Religious Art and Culture | **Revue d'art et de culture religieuse**

2 / 2018



Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers

Cover, design, and editing /
Couverture, conception et édition :

Vladimir Agrigoroaei,
Anca Crișan.

Cover photo / Photo de couverture :

Kivotos, Cotroceni Monastery, 1701 (м 2039).
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Kivotos, monastère de Cotroceni, 1701 (м 2039).
Cliché: Musée national d'Art de Roumanie, Bucarest.

(cf. p. 100, *Fig. 4*).

www.museikon.ro
ISSN 2601 - 2200
ISSN-L 2601 - 2200

museIKON

A Journal of Religious Art and Culture | **Revue d'art et de culture religieuse**

2 / 2018

Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers

DAR DEVELOPMENT PUBLISHING

Publishing Director / Directeur de la publication :

Gabriel Tiberiu Rustoiu
Muzeul Naţional al Unirii (National Museum of the Union), Alba Iulia (RO)

Senior Editors / Secrétaires de rédaction :

Ana Dumitran
Muzeul Naţional al Unirii (National Museum of the Union), Alba Iulia (RO)
anadumitran2013@gmail.com

Vladimir Agrigoroaei
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers (CÉSCM) / CNRS (FR)
vladimir.agrigoroaei@gmail.com

Assistant editors / Secrétaires de rédaction adjoints :

Ileana Sasu – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CÉSCM), Poitiers (FR);
Ioana Ursu – Muzeul Naţional al Unirii, Alba Iulia / Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca (RO);
Alessia Chapel – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CÉSCM), Poitiers (FR);
Oliviu Botoi – Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Alba-Iuliei, Alba Iulia (RO).

Language Consultants / Superviseurs linguistiques :

Nicolae Roddy – Creighton University, Omaha (US) - *English*;
Cinzia Pignatelli – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CÉSCM), Poitiers (FR) - *Français*;
Dan Cepraga – Università degli Studi di Padova, Padova (IT) - *Italiano.*

Scientific Committee / Conseil scientifique :

Chairman / Président :

acad. Marius Porumb
Institutul de Arheologie şi Istoria Artei (Institute of Archaeology and Art History), Cluj-Napoca (RO)

Members / Membres :

Ioan-Ovidiu Abrudan – Universitatea „Lucian Blaga" ("Lucian Blaga" University), Sibiu (RO)

Henrik von Achen – Universitetsmuseet i Bergen (University Museum in Bergen), Bergen (NO)

Vlad Bedros – Universitatea Națională de Arte, București (National University of Arts) / Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" ("George Oprescu" Institute of History of Arts), Bucharest (RO)

Cristina Bogdan – Universitatea din București (University of Bucharest), Bucharest (RO)

Emanuela Cernea – Muzeul Național de Artă al României (National Art Museum of Romania), Bucharest (RO)

Constantin Ciobanu – Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" ("George Oprescu" Institute of History of Arts), Bucharest (RO)

Waldemar Deluga – Ostravská univerzita (Ostrava University), Ostrava (CZ)

Daniel Dumitran – Universitatea „1 Decembrie 1918" ("1st December 1918" University), Alba Iulia (RO)

Claudio Galderisi – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers (FR)

Elena Genova – Институт за изследване на изкуствата (Institute of Art Studies), Sofia (BG)

Branka Ivanić – Народни музеј Србије (National Museum of Serbia), Belgrade (RS)

Mirosław Piotr Kruk – Uniwersytet Gdański (University of Gdańsk) / Muzeum Narodowe w Krakowie (National Museum of Cracow), Cracow (PL)

Nagy Márta – Debreceni Egyetem (University of Debrecen), Debrecen (HU)

Dragoș Năstăsoiu – Centre for Medieval Studies, National Research University, Higher School of Economics, Moscow (RU)

Jan Nicolae – Universitatea „1 Decembrie 1918" ("1st December 1918" University), Alba Iulia (RO)

Darko Nikolovski – Национален конзерваторски центар (National Conservation Center), Skopje (MK)

Ovidiu Olar – Romanian Academy, „Nicolae Iorga" Institute of History, Bucharest (RO)

Kirill Posternak – Музей архитектуры имени А. В. Щусева (Schusev State Museum of Architecture), Moscow (RU)

Vera Tchentsova – UMR Orient et Méditerranée (Monde byzantin), Paris (FR) / Maison française d'Oxford (FR, UK)

Miša Racocija – Завод за заштиту споменика културе Ниш (Institute for Cultural Heritage Preservation), Niš (RS)

Sarkadi Nagy Emese – Keresztény Múzeum (Christian Museum), Esztergom (HU)

Szilveszter Terdik – Iparművészeti Múzeum (Museum of Applied Arts), Budapest (HU)

Dumitru Vanca – Universitatea „1 Decembrie 1918" ("1st December 1918" University), Alba Iulia (RO)

Marina Vicelja-Matijašić – Sveučilište u Rijeci (University of Rijeka), Rijeka (HR)

Cécile Voyer – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers (FR)

Veneta Yankova – Шуменски университет „Епископ Константин Преславски" ("Constantine of Preslav" University of Shumen), Shumen (BG)

studies



études



Festal icon (31,5 x 22 cm) painted on both sides (Annunciation / Nativity) by Simon Oprovici from Craiova, known as Simon of Bălgrad [Alba Iulia], ca. 1780, preserved in Bucerdea Vinoasă (Alba County).

Credits: Ana Dumitran.

Il pozzo della stella in Betlemme
Sulle tracce di un immaginario mediolatino

Francesca Tasca
Società di Studi Valdesi, Torre Pellice (IT)

SUMMARY: In medieval times, an idea emerged that the star of the Magi, a real physical body, had fallen into a well in Bethlehem near the place of the Nativity after carrying out its mission of leading and announcing the event, and that it would still be visible there under particular circumstances. The present article aims to examine how this story was born, how it spread, and how it influenced the Christian imagination. It does so in two ways: analyzing the oldest documented witness to the theme, included in the first chapter of the *De Gloria Martyrum* by Gregory of Tours (last quarter of the 6th century); and taking into consideration other types of sources, such as the (mainly Latin) *Itineraria* in the Holy Land and two hagiographic texts relating to the life of St. Willibald. The investigation thus brings to light possible cultural channels between the Medieval Latin West and the Middle Eastern world, emphasizing in particular a decisive chronological junction in correspondence with the events of Crusader times.

KEYWORDS: Star of the Magi, Bethlehem, fountain, *Itineraria*, crusades.

REZUMAT: În epoca medievală a apărut credința că steaua magilor, un adevărat corp fizic, ar fi căzut într-un puț în Betleem, în apropierea locului Nașterii, după ce și-ar fi îndeplinit rolul de călăuză și prevestitoare; ba chiar că ar fi fost încă vizibilă în acel puț, în anumite circumstanțe. Articolul de față își propune să examineze modul în care s-a născut această legendă, cum s-a răspândit și cum a schimbat imaginarul creștin al vremii. Căile urmate sunt două la număr: analizând cea mai veche mărturie documentată a temei, cea inclusă în primul capitol din *De Gloria Martyrum* al lui Grigore din Tours (ultimul sfert al secolului al VI-lea), dar și luând în considerare alte tipuri de surse, precum *Itineraria* prin Țara Sfântă (în special cele latine) și două texte hagiografice referitoare la viața Sf. Wilibald. Cercetarea scoate la iveală o serie de canale culturale care au operat între lumea latină medievală și cea a Orientului Mijlociu, subliniind în special o joncțiune cronologică decisivă în corespondență cu evenimentele din vremea Cruciadelor.

CUVINTE CHEIE: Steaua Magilor, Betleem, fântână, *Itineraria*, cruciade.

Ho avuto il grande privilegio di poter incontrare sulla mia strada accademica e umana il professor Riccardo Quinto (1961-2014). Questo studio è dedicato alla sua memoria.

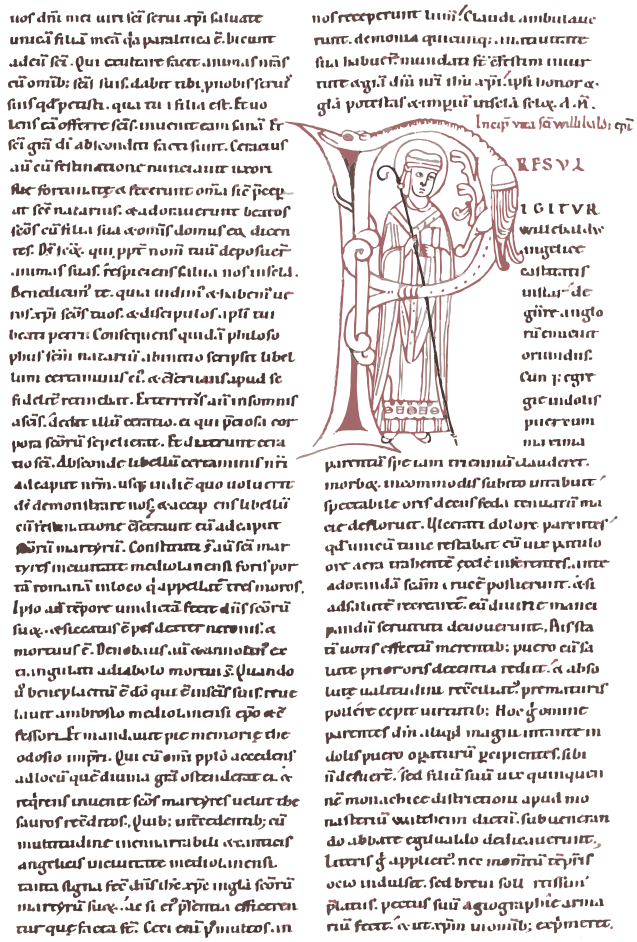
La commune opinion fut que l'étoile se jeta dans un puits. On prétend que ce puits est encore montré aux pèlerins qui ne sont pas astronomes. Ils devraient descendre dans ce puits, car la vérité y est.
(Voltaire, *Sommaire historique des quatre Évangiles*, Genève, 1777)

Ancora oggi oggetto di accese e vive discussioni, la stella di Betlemme, di cui narrano le prime pagine del Vangelo secondo Matteo, ha nutrito costanti interrogativi fin dalle prime generazioni cristiane.[1] Un primo ordine di questioni ha riguardato la natura e l'origine di tale fenomeno celeste.[2] Un'ulteriore, quanto persistente, domanda ne ha poi avvolto la fine: cosa avvenne della stella una volta assolto il compito di annunciare la nascita di Gesù Cristo?

Lungo i secoli si moltiplicarono le possibili risposte a tale interrogativo. Nel corso del Medioevo latino, tra diverse altre spiegazioni,[3] si elaborò una particolare, seppur minoritaria, soluzione: la stella, vero e proprio corpo fisico, svolto l'incarico di guida e di annuncio, sarebbe caduta in un pozzo di Betlemme, situato presso il luogo della Natività.

Nei secoli medievali questa soluzione ebbe alterna fortuna, generando una tradizione testuale complessa, con varianti e lunghi periodi carsici. Essa è, comunque, riuscita a percolare fino ai nostri giorni. Tanto che, in contemporanee e ben diffuse guide alla Basilica della Natività di Betlemme, non manca l'indicazione del pozzo in cui sarebbe caduta la stella.[4]

Nel tentativo di chiarire come sia nato, come sia circolato, come si sia modificato e come si sia diffuso tale immaginario sul pozzo della stella (finora, per altro, quasi del tutto trascurato dall'interesse storico),[5] si proporrà innanzitutto nelle



▲ Fig. 1. *Facsimile del f. 55v (Codex 2° 58, Württembergischen Landesbibliothek di Stuttgart) – inizio della vita di San Willibaldo.* Disegno di Vladimir Agrigoroaei.

seguenti pagine il confronto di due opere agiografiche altomedievali affini e fra loro dipendenti: la prima è la celebre *Vita Willibaldi* della monaca sassone Hugeburc; la seconda è la cosiddetta anonima *Vita III Willibaldi*. A distanza di circa due secoli l'una dall'altra, entrambe le fonti narrano la vita del monaco, pellegrino e vescovo inglese Willibald. Per entrambe ci si soffermerà sulla tappa betlemita del lungo viaggio di Willibald nei loca sancta mediorientali, mettendo in rilievo la discordanza circa l'attestazione del pozzo della stella.[6]

A partire dalla discordanza registrata tra le due diverse versioni sulla visita di Willibald a Betlemme, si cercheranno di capire le ragioni per cui l'anonimo autore della *Vita III*, attivo nel X secolo, abbia ritenuto efficace inserire nella propria agiografia l'aggiunta del pozzo della stella, cercando poi di rintracciare le fonti cui potrebbe aver attinto. A tal proposito sarà inevitabile riferirsi alla più antica e, a parere di chi scrive, più influente attestazione ad oggi conosciuta sul pozzo della stella: vero e proprio capostipite letterario del tema, essa è conservata nel *De gloria martyrum*, breve opera agiografica che Gregorio, vescovo di Tours, compose nell'ultimo quarto del VI secolo.

Nel tentativo di individuare altre occorrenze e varianti di tale intermittente immaginario e, nel contempo, per meglio definire il peso del prototipo testuale di Gregorio di Tours, sarà inoltre necessario passare in rassegna alcuni testi afferenti alla tipologia degli *Itineraria* latini di Terra Santa, al fine di verificarvi la presenza del pozzo della stella. L'immaginario, che risulta del tutto assente negli *Itineraria* dei primi secoli cristiani, si registra (e con frequenza crescente) solo dalle imprese crociate in poi: un'importante svolta cronologica e testuale su cui non si potrà non interrogarsi.

Infine, cercando di definire un quadro delle occorrenze quanto più possibile completo e articolato, si rivolgerà lo sguardo alla produzione di lingua greca. In effetti, a un'altezza cronologica anteriore alle crociate, il pozzo della stella di Betlemme si incontra anche in un'opera esterna al mondo mediolatino: la *Diegesis* del monaco Epifanio Agiopolita, descrizione in lingua greca (e di controversa datazione) della Terra Santa. Una testimonianza isolata quanto non facile, che contribuisce a problematizzare ulteriormente il panorama documentario già accidentato e discontinuo del versante mediolatino.

Si ritiene opportuno anticipare sin da ora che, seguendo le tracce del pozzo della stella, sparpagliate lungo i secoli tra le pagine di tante e tanto diverse opere, il pur non breve itinerario investigativo non porterà purtroppo a conclusioni definitive e lascerà in gran parte irrisolta la questione circa i tempi in cui tale immaginario si sarebbe originato. L'indagine, di cui si vuole tuttavia sottolineare l'assoluta novità euristica, metterà però in luce significativi canali di relazione tra l'Occidente mediolatino e il mondo mediorientale, recuperando possibili direttive di circolazione di uomini e di idee, oltre che mettendo in rilievo alcune tappe cronologicamente nodali.

1. Willibald a Betlemme nelle parole della monaca Hugeburc.

Quella di Willibald non fu solo una vita – specie per il tempo – particolarmente lunga (morì ultraottantenne). Fu anche una vita molto intensa e in continuo movimento, segnata da numerosi e varia itinera. Questi cominciarono quando, verso il 720 Willibald, ventenne, lasciò il nativo Wessex, facendosi *peregrinus* permanente, in una scelta di radicale sequela ascetica del Cristo. Tra il 723 e il 729 egli fu dapprima a Roma, poi in Palestina e quindi a Costantinopoli. Trascorsi in seguito dieci anni presso l'abbazia (allora appena riedificata) di Montecassino,[7] nel 739 Willibald, quarantenne, venne inviato nelle terre germaniche dal pontefice Gregorio III, per collaborare alle missioni evangelizzatrici di Wynfrith-Bonifacio.[8] Operando a fianco dell'apostolo della Germania, Willibald divenne prima presbitero e poi, nel 741, vescovo di Eichstätt, nella Baviera centrale.[9] Lì morì, ultraottantenne, il 7 luglio del 787, dopo oltre quarant'anni di locale attività pastorale.[10]

Il primo testo a narrare – e, per altro, con rara limpidezza – la lunga vita dell'instancabile Willibald è la *Vita Willibaldi*: risalente alla seconda metà dell'VIII secolo,[11] venne redatto da Hugeburc, monaca ad Heidenheim,[12] presso Eichstätt, sulla base dei vividi ricordi rievocati dallo stesso Willibald ancora vivente. Il breve *opusculum*[13] costituisce un vero e proprio capostipite agiografico. Come si ricava dal *Prologus* dell'opera,[14] la monaca sassone Hugeburc – imparentata, tra l'altro, con Willibald (forse una sua nipote) – avrebbe costruito il testo agiografico quasi sotto dettatura,[15] in base a quanto Willibald stesso, ormai quasi ottantenne, le avrebbe narrato della propria vita e delle proprie *peregrinationes* la notte di san Giovanni Battista del 778,[16] presso il monastero di Heidenheim alla presenza autentificante di due diaconi.[17]

Nel *Prologus*[18] dell'opera, Hugeburc insiste particolarmente sulla veracità del proprio scritto,[19] in quanto aderente alla viva testimonianza di Willibald. E questa, a sua volta, si fonderebbe non su una qualche relazione di dubbia

origine e che potrebbe indurre all'errore ("*non apocriforum venia erratica dissertione*" [non da una relazione di dubbia origine che induce all'errore]),[20] bensì su quanto da Willibald stesso direttamente visitato, incontrato e conosciuto, su quanto con i propri occhi visto e con le proprie mani toccato.[21]

Dopo il prologo (*Fig. 1*), la *Vita Willibaldi* si articola in sei capitoli.[22] Il primo capitolo narra la nascita, l'infanzia e la grave malattia di Willibald, quindi il voto formulato dai genitori per la guarigione del figlio ("*Initium vitae venerandi viri Willibaldi*"). Il secondo capitolo ripercorre l'oblazione di Willibald al monastero di Waldheim – in adempimento al voto dei genitori per la guarigione del figlioletto –, e il percorso formativo spirituale, morale e culturale lì compiuto ("*De pueritia Willibaldi*"). Il terzo capitolo ("*De transitu Willibaldi ad Romam*") è incentrato sull'adesione di Willibald all'ideale della *peregrinatio* ascetica: tale aspirazione, progressivamente maturata nel giovane monaco, prese dapprima la forma del pellegrinaggio alle tombe degli apostoli Pietro e Paolo a Roma, città dove egli sostò due anni. Con questo terzo capitolo si inaugura l'*Hodoeporicon*, che prosegue poi nel quarto e più corposo capitolo (su cui, di necessità, si tornerà tra poco): in esso viene descritto il pellegrinaggio del monaco inglese in Terra Santa ("*De transitu Willibaldi*"). Il quinto capitolo, privo di titolo proprio ("*Sine titulo*"), narra il rientro di Willibald in Italia, la decennale permanenza di questi a Montecassino, il suo successivo invio in terra germanica da parte di papa Gregorio III, l'arrivo in Baviera e le ordinazioni ricevute (presbiteriale prima ed episcopale poi). Quindi chiude l'opera agiografica il sesto (e ultimo) capitolo, che descrive l'azione pastorale di Willibald ad Eichstätt ("*De fine Willibaldi episcopi*").[23]

Essenziale e costitutiva componente della *Vita Willibaldi* è, come già accennato, il cosiddetto *Hodoeporicon*, corrispondente al terzo e al quarto capitolo del complessivo *opusculum*.[24] È, questa, soprattutto la narrazione del lungo pellegrinaggio che negli anni Venti dell'VIII secolo (723-727) il monaco di origini inglesi svolse in Palestina, sulle tracce dei luoghi biblici, evangelici e apostolici. Bisogna riconoscere che la presenza dell'*Hodoeporicon* porta a configurare l'opera composta da Hugeburc come estremamente significativa ed originale, per tipologia e per genere, dal momento che risulta intersecare due diverse e ugualmente ben connotate forme testuali: l'agiografia e il racconto di viaggio. Tale sovrapposizione corrisponde appieno e in modo quasi inevitabile alla vicenda umana e spirituale del monaco inglese. Nella vita e nell'esperienza religiosa di Willibald, la peregrinatio nei luoghi mediorientali fu, infatti e davvero, un evento assolutamente centrale: in occasione della propria convocazione pontificia a Roma nel 739,[25] dopo più di dieci anni dal rientro, il monaco parlava ancora con vivida, partecipata intensità a papa Gregorio III della propria peregrinatio. Ed è proprio sul racconto del viaggio in Terra Santa che è necessario ora soffermarsi più da presso.

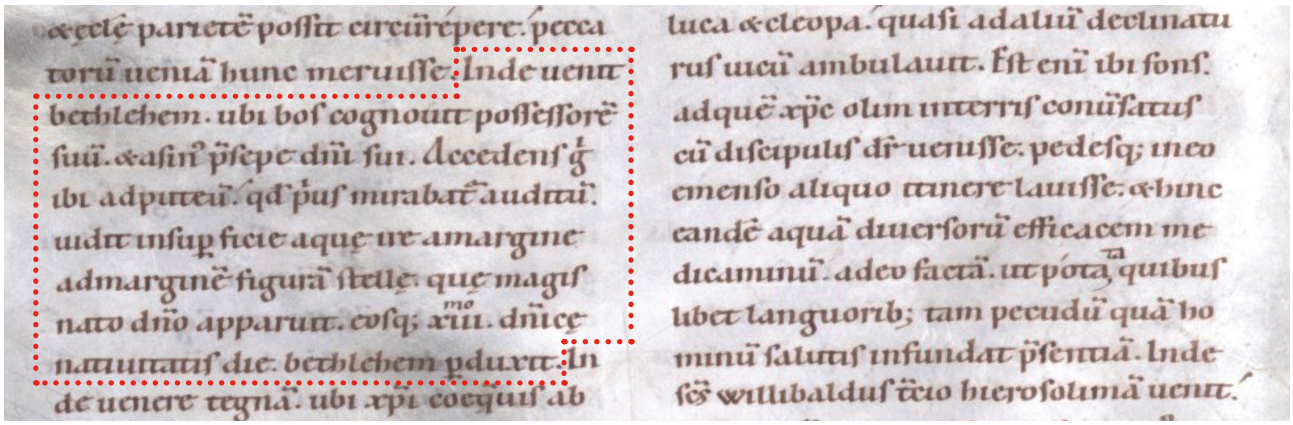
Giunto da Gaeta a Napoli, dopo due settimane di sosta, il pellegrino inglese era infine salpato dalla città partenopea con una nave egiziana. Dopo diversi attracchi in alcune località ed isole del Mediterraneo orientale (tra cui, ovviamente, Cipro), Willibald era quindi approdato al porto siriano di Tartus.[26] Da lì era proseguito nell'entroterra a piedi, con altri sette compagni. Il gruppo fu però ben presto fermato: scambiati per spie ("*speculatores*"), i pellegrini furono imprigionati e subirono un periodo di detenzione. Liberati soprattutto grazie all'intervento di un iberico, il cui fratello lavorava alla corte del califfo Emir al Mummenin,[27] i pellegrini poterono proseguire il viaggio a piedi, giungendo finalmente nei luoghi propriamente evangelici: scendendo dalla Galilea verso Gerusalemme, il gruppo toccò, oltre a Nazareth, anche Cana, il monte Tabor, il lago di Tiberiade, Cafarnao, Bethsaida, il fiume Giordano, Cesarea di Filippi e Gerico.[28] Visitata la città di Gerusalemme, Willibald percorse poi la valle di Iosafat e salì il Monte degli Ulivi.[29] Quindi, dopo essere stato "*in locum, ubi angelus pastoribus apparuit*", entrò in Betlemme, per procedere poi in direzione sud, verso Thecoa,[30] la cittadella del profeta Amos.

Nella redazione della monaca Hugeburc, l'arrivo a Betlemme di Willibald e la visita alla Basilica della Natività sono così narrati (*Fig. 2*):

> *Et inde venit in Bethlem, ubi Dominus natus est, sex milia ab Hierusalem. Ille locus ubi Christus natus est quondam fuit spelunca sub terra et nunc est quadrangula domus in petra excisa, et est terra circumquaque exfossa et inde proiecta, et ibi supra nunc est aedificata ecclesia, et ibi Dominus natus est. Ibi supra stat nunc altare, et alius altarius minor factus est, adeo quod ut illi, quando volunt ibi intus missam celebrare in spelunca, tollentes illum altarem minorem portant ibi intus illum tempus, quando missam celebrant, et iterum levant illum foras. Illa ecclesia, ubi Dominus natus est, quae ibi supra stat, illa est in similitudine crucis edificata, gloriosa domus.*[31]

Subito dopo questa tappa betlemita, nelle parole di Hugeburc il viaggio di Willibald procede in direzione sud, verso un grande villaggio chiamato Thecoa,[32] da dove veniva e dove era sepolto il profeta Amos, e dove, secondo la tradizione, sarebbe anche avvenuta l'erodiana strage degli Inno-

▼ Fig. 2. *Facsimile del f. 57v (Codex 2° 58, Württembergischen Landesbibliothek di Stuttgart) - additamentum.*
Fonte: http://dfg-viewer.de.



centi.[33] Dopo Thecoa il viaggio di Willibald proseguì verso nord-est, in direzione della celebre Laura di san Saba.[34]

Si è sopra riportata integralmente la breve descrizione che racchiude tutta la tappa di Willibald a Betlemme, così come narrata nella versione originaria della *Vita* del monaco-vescovo. Aderente al dettato di Willibald, Hugeburc cerca il sobrio realismo, la concretezza quotidiana, non lo straordinario o il miracolistico. Vi si precisa, innanzitutto, la distanza di Betlemme da Gerusalemme ("*sex milia*"). Ci sono, poi, dettagli sulla forma e sui due livelli della Basilica della Natività, come pure sugli altari e sugli usi liturgici lì caratteristici. Per il resto, si rileva immediatamente la mancanza di ogni qualsivoglia riferimento non solo al pozzo di Betlemme ma anche alla stessa stella dei Magi, che non viene assolutamente citata. Tale relazione di viaggio, composta in area germanica nell'ultimo quarto dell'VIII secolo, ma sulla base diretta di una testimonianza di prima mano e raccolta *viva voce* da un autorevole pellegrino, tace l'informazione sul pozzo della stella.

II. Willibald a Betlemme nelle parole dell'anonima *Vita III*.

Soffermandosi più da vicino pur sulla sola tappa betlemita della *Vita Willibaldi*, si è potuto già saggiare come la complessiva agiografia composta dalla monaca Hugeburc sia abbastanza asciutta, scarna ed essenziale, anche se intensa ed efficace. Tale considerazione si può estendere, più nello specifico, all'intera sezione dell'*Hodoeporicon*, che narra i viaggi di Willibald tra il 723 e il 727.

Col diffondersi del culto di Willibald nelle regioni germaniche, si assistette però negli anni a progressive amplificazioni, arricchimenti ed interpolazioni del sobrio testo originario. In un ampio arco cronologico che va dagli inizi del IX al primo quarto del XIV secolo, la *Vita Willibaldi* venne più volte riscritta, in relazione sia alle mutate contingenze storiche, sia alle variabili esigenze politiche e pastorali volte a proporre modelli agiografici ulteriori.[35] Il dossier agiografico medievale relativo a Willibald arrivò così a comprendere complessivamente, oltre alla prototipica *Vita Willibaldi*, altri quattro principali testi da questa sì dipendenti, ma anche divergenti e discosti.[36]

Particolare espressione di tale graduale tendenza manipolatoria ed espansiva è, soprattutto, la cosiddetta *Vita III*: un'agiografia anonima la cui redazione, in precedenza posta non anteriormente all'XI secolo,[37] è oggi più verosimilmente collocata nel X secolo, sulla base di evidenze interne al testo.[38] Sebbene sopravvissuta manoscritta in un solo codice stuttgardense della prima metà degli anni Sessanta del XII secolo,[39] tale *Vita III* è molto significativa poiché percolò e si sovrappose per lungo tempo al testo originario dell'VIII secolo, al punto che riuscì a passare in tale forma anche in edizioni autorevoli e molto diffuse.[40]

Essendo andato perduto il prologo dell'unico manoscritto esistente, non è purtroppo possibile stabilire nulla riguardo l'identità dell'autore-compilatore della *Vita III*. Si ipotizza sia forse stato un chierico della chiesa di Eichstätt che nel X secolo rielaborò stilisticamente e, soprattutto, contenutisticamente l'originale ed asciutto racconto della monaca Hugeburc.[41] Non si hanno, tuttavia, elementi ulteriori per poter affermare ciò con una sicurezza che vada al di là dell'alta possibilità. Quello che è certo è che, per impreziosire la narrazione dell'VIII secolo, la *Vita III* non lesinò né raffinamenti linguistici, né aggiunte erudite o immaginose: a piene mani vi si inserirono rimandi dotti, tratti da conoscenze libresche ed indirette della geografia palestinese, e allettanti, immaginifici *mirabilia*.

Nella *Vita III* sulla tappa betlemita di Willibald vi è, appunto, un *additamentum* molto significativo, che riguarda proprio il pozzo della stella:

> *Inde venit Bethlem, ubi "bos cognovit possessorem suum et asinus presepe domini sui".*[42] *Accedens igitur ibi ad puteum, quod prius mirabatur auditum, vidit in superficie aquae ire a margine ad marginem figuram stellae, quae magis nato Domino apparuit eosque decimo tertio dominicae nativitatis die Bethlehem perduxit.*[43]

Si notano due assenze rispetto al testo di Hugeburc. Manca l'indicazione della distanza di Betlemme da Gerusalemme. E manca la descrizione della Basilica della Natività (come pure degli usi liturgici lì specifici). Queste assenze denotano già la lontananza dalla realtà concreta del mondo palestinese. Diversamente dal testo della monaca, Betlemme è, poi, immediatamente associata a un passaggio biblico, per l'esattezza tratto da Isaia (Isaia 1,3). Già nella scelta di tale presentazione vi è la traccia, in filigrana, di una conoscenza mediata attraverso il filtro scritturale-clericale e non fondata sull'esperienza diretta del viaggio. Oltre all'inserto scritturale-profetico, una aggiunta ancora più evidente e indiscutibile rispetto al testo agiografico originario dell'VIII secolo è il motivo del *puteus* e della visione della stella in esso custodita. Secondo la *Vita III*, Willibald si accosta al pozzo ("*accedens igitur ibi ad puteum*"), di cui con stupore aveva già sentito tanto parlare ("*quod prius mirabatur auditum*"), e vede l'immagine della stella muoversi sulla superficie dell'acqua da una sponda all'altra ("*vidit in superficie aquae ire a margine ad marginem figuram stellae*"). In primo luogo, si nota che nelle parole della *Vita III* sulla tappa betlemita, Willibald risulta immerso nel circuito di una tradizione orale sul pozzo di Betlemme. La fonte esprime questo aspetto per mezzo dell'espressione *auditum*. Questa indica, appunto, "la fama", "la voce", "il sentito dire" ("*quod prius mirabatur auditum*"), e sembra rimandare in controluce a un immaginario meraviglioso sulla Terra Santa, diffuso nell'area in cui l'anonimo autore compose l'agiografia e condiviso dai fruitori dell'agiografia. L'esistenza di un percorso orale sul pozzo della stella, di una tradizione trasmessa attraverso il canale del "sentito dire" e avvolta da meraviglia, stupore, incanto incredulo, non può restare, però, che una mera ipotesi, in mancanza di prove documentarie.

Qui si tenterà di comprendere perché l'anonimo autore della *Vita III* abbia scelto di aggiungere, rispetto al testo di Hugeburc, l'inserzione sul pozzo e, soprattutto, sulla mirabile visione della stella.[44] Al proposito è utile risalire all'unica tradizione testuale latina anteriore sinora conosciuta in cui si riscontri tale tema: il *De gloria martyrum*, testo composto nell'ultimo quarto del VI secolo da Gregorio, vescovo di Tours.[45]

III. Rapporti tra l'anonima *Vita III* e il *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours.

Il *De gloria martyrum* è un'opera minore di Gregorio di Tours, autore altrimenti e maggiormente noto per i dieci libri della monumentale *Historia Francorum*.[46] Se è vero ed innegabile che l'*Historia Francorum* fu un testo fondamentale, una presenza pressoché immancabile nelle biblioteche monastiche mediolatine,[47] bisogna però riconoscere che anche il *De gloria martyrum*, pur essendo un testo minore, ebbe una discreta diffusione, trasmesso singolarmente o in *excerpta* sparpagliati o, ancora, come parte degli *Octo miraculorum libri*:[48] un vero e proprio corpus, questo, di miracoli e racconti agiografici con cui il vescovo di Tours intendeva programmaticamente sostituire le "*fallaces fabulae*"[49] dell'antica mitologia pagana.[50]

Costituito di 106 capitoletti complessivi, il *De gloria mar-*

tyrum racconta varie vicende dei diversi martiri protocristiani, soffermandosi in particolare sui "*de sanctorum miraculis*". Il vescovo-scrittore, sensibile al gusto del meraviglioso, amava raccogliere *signa*, *prodigia* e *portenta*. E nella riscrittura di Gregorio di Tours, la Palestina e i territori biblici divennero un "Paese delle Meraviglie", dove nella quotidianità erano accaduti (e, talora, continuavano ad accadere) eventi straordinari.

In principio al *De gloria martyrum*, per l'esattezza nel *capitulum primum*, attingendo alle radici della storia salvifica neotestamentaria, è inserito il brano sulla stella dei Magi, caduta in un grande pozzo ("*magnus puteus*") di Betlemme e lì ancora visibile ai puri di cuore ("*mundis corde*"):

> *Nato ergo Domino nostro Iesu Christo secundum carnem in Bethleem oppido, in diebus Herodis regis, iuxta fidem evangelicam, magi ab oriente venerunt Hierosolym, dicentes: "Ubi est qui natus est Rex Iudeorum? Vidimus enim stellam eius in oriente, et venimus adorare eum" et reliqua. Est autem in Bethleem puteus magnus, de quo Maria gloriosa aquam fertur hausisse: ubi saepius aspicientibus miraculum illustre monstratur, id est stella ibi mundis corde, quae apparuit magis, ostenditur. Venientibus devotis ac recumbentibus super os putei, operiuntur linteo capita eorum. Tunc ille cuius meritum obtinuerit, videt stellam ab uno pariete putei super aquas transmigrare ad alium, in illo modo quo solent super coelorum circulo stellae transferri. Et cum multi aspiciant, ab illis tantum videtur, quibus est mens sanior. Nonnullos vidi qui eam asserebant se vidisse. Nuper autem diaconus noster retulit quod cum quinque viris aspexit, sed dobus tantum apparuit.*[51]

Certe ed inconfutabili sono le finalità agiografiche del *De gloria martyrum*. Sulle fonti cui può aver attinto Gregorio, che mai si recò in Terra Santa, sono possibili, invece, varie ipotesi le quali, però, sulla base dell'attuale documentazione, non possono che restare allo stato congetturale.

Si può ammettere che il vescovo abbia potuto costruire interamente *ex nihilo* l'immaginario del pozzo della stella. Ma è altrettanto possibile, nonché più probabile, che la bella elaborazione letteraria di Gregorio si sia fondata su materiale (almeno in parte) preesistente. Tuttavia, in base alle fonti finora in nostro possesso, le origini primitive di questo nucleo narrativo sfuggono del tutto alla ricostruzione documentaria, costringendoci nel territorio delle mere ipotesi. Questo racconto non si rintraccia, infatti, nelle fonti di solito usate da Gregorio e già individuate (o esplicitamente denunciate) in altri punti delle sue opere. In linea ipotetica non si può neanche escludere che il racconto sulla stella nel pozzo possa collocarsi in anteriori tradizioni orali di area palestinese. In effetti, nel corso del *De gloria martyrum* Gregorio di Tours insiste spesso sulla trasmissione orale, segnalandola con l'uso di alcuni specifici verbi indicatori ("*fertur*"; "*ferunt*"; "*adserebat*"; "*retulit*"). In generale, nelle sue opere si registrano numerose attestazioni di un flusso di notizie mediate da *viatores* in transito per Tours che, provenienti dai luoghi santi del Medio Oriente, portavano nella Gallia merovingia del VI secolo reliquie e storie di miracula e di mirabilia. Tuttavia, come meglio si spiegherà oltre, nelle fonti anteriori o contemporanee a Gregorio che riferiscono dei loca sancta mediorientali, non si cita assolutamente il pozzo di Betlemme.[52]

Oltre alla Terra Santa, si può affermare in termini più generali che lo spazio extra-gallico entrava normalmente nei testi di Gregorio proprio in stretta dipendenza dai racconti dei viaggiatori.[53] Per il vescovo le fonti di informazione erano i viaggiatori di passaggio o di ritorno a Tours: ambasciatori e ufficiali con incarichi diplomatici; truppe di soldati; esiliati e rifugiati; mercanti, medici, ciarlatani; principesse in viaggio verso lo sposo… E soprattutto, l'incessante viavai di pellegrini alla tomba di san Martino costituiva la maggiore e più potente occasione per Gregorio di dilatare il proprio orizzonte spaziale.[54]

Restando forzatamente sempre nell'ambito delle ipotesi, le radici dell'immaginario sul pozzo della stella potrebbero cercarsi (per lo meno in parte), oltre che in una tradizione orale di origine palestinese, in tradizioni pre-cristiane di area gallica. Non è da escludersi che Gregorio abbia riutilizzato per la propria azione di evangelizzazione il rimando a credenze antiche e riti pagani, debitamente ricondotti entro un ambito cristiano, secondo il noto meccanismo dell'inculturazione. Nelle opere di Gregorio non è, del resto, difficile imbattersi in forme di pensiero ordalico o, addirittura, in racconti di vere e proprie ordalie. Esistevano in area gallica fonti probatorie dove venivano praticate ordalie "di acqua". Assumendo tale prospettiva, la visione della stella nel pozzo di Betlemme si potrebbe ritenere una sorta di ordalia cristianizzata, laddove l'ordalia è non solo prova di innocenza ma anche prova di santità.[55] Il pozzo di Betlemme è, infatti, una sorta di "*puteus probationis*": un pozzo ordalico, che prova la purezza di cuore di coloro che vi si affacciano ("*Et cum multi aspiciant, ab illis tantum videtur, quibus est mens sanior*").

Se non si può né escludere né provare che Gregorio combini, compili e sviluppi materiale precedente, di difficile caratterizzazione e magari preesistente in forma embrionale, sia di area mediorientale sia di area gallica, ciò che però conta davvero è che il vescovo di Tours conferì a tale tema coerenza, letterarietà e spessore teologico, non limitandosi ad assemblare passivamente motivi preesistenti.

Per quanto concerne il pozzo della stella, tra il testo contenuto nell'anonima *Vita III* e lo scritto del vescovo di Tours si riconosce un evidente punto di contatto: la descrizione del movimento della stella che si sposta da una sponda all'altra del pozzo ("*vidit in superficie aquae ire a margine ad marginem figuram stellae*"), che riprende quasi letteralmente le parole del *De gloria martyrum* ("*videt stellam ab uno pariete putei super aquas transmigrare ad alium*"). La matrice agiografica modellata da Gregorio di Tours sembra rivelarsi molto efficace: il breve capitolo iniziale del *De gloria martyrum* potrebbe avere avuto un peso decisivo nella creazione e nella diffusione dell'immaginario del pozzo della stella.[56]

Benché non si escludano in linea ipotetica altri canali (ad esempio, quello di una cultura orale diffusa) cui l'anonima agiografia del X secolo avrebbe potuto attingere l'episodio betlemita, si ritiene che, soprattutto per quanto riguarda l'idea del *puteus probationis*, del "pozzo ordalico", la *Vita III* possa essere considerata una testimonianza a favore della potenza propulsiva, sebbene a lungo latente, della forma letteraria gregoriana entro i circuiti clericali-monastici mediolatini. L'inserzione sul pozzo della stella nella *Vita III* risponderebbe poi a plurali necessità: aggiornare e amplificare le anteriori agiografie esistenti; sottolineare gli aspetti miracolistici e legati al meraviglioso; testificare e confermare la santità di Willibald. La *Vita III* di Willibald è, dunque, particolarmente utile nell'ambito della più complessiva inchiesta sull'origine, la diffusione e i canali di circolazione dell'immaginario del pozzo della stella.

Nel X secolo il tema del pozzo era sufficientemente noto e diffuso in una misura tale che l'anonimo autore della *Vita III* si sentì, per così dire, in dovere di fare questa inserzione nel proprio testo, quasi a colmare quella che si poteva percepire come una mancanza agiografica (e, di conseguenza, un difetto di santità nel celebrato Willibald). In un certo senso, sembrerebbe che il lettore del tempo,

consultando la *Vita III*, si aspettasse il dettaglio sul pozzo di Betlemme ad autentificare e certificare la santità del monaco e pellegrino inglese: la visione della stella nel pozzo era suggello sicuro, immediato ed incontrovertibile della purezza di cuore di Willibald. Era prova certa di santità, insomma.

Ci si accorge che l'anonima *Vita III* realizzò, per quanto riguarda il pozzo della stella, una riuscita sintesi tra il modello meramente agiografico-miracolistico fissato nel *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours e il genere odeporico impiegato dalla monaca Hugeburc nell'originaria *Vita Willibaldi*. Il dettaglio sul pozzo di Betlemme e la visione della stella da parte del monaco-pellegrino Willibald è un'inserzione aggiuntiva che ha la chiara, prioritaria funzione di autentificarne la santità, secondo il meccanismo ordalico. L'intento agiografico preminente non esclude – ben inteso – il gusto per i *mirabilia* di Terra Santa. Tale *additamentum* conferma, inoltre, la forza di un motivo che, sebbene non impregnasse la complessiva visione betlemita del tempo nell'Occidente medievale, poteva però per lo meno condizionare alcuni percorsi testuali, al punto da indurre l'anonimo autore della *Vita III* ad una, per così dire, deliberata e intenzionale aggiunta, giustificata in quanto assolutamente funzionale ad una più complessiva manipolazione agiografica.

La disamina dell'anonima *Vita III* e il raffronto con la *Vita Willibaldi* nella versione originaria della monaca Hugeburc lasciano emergere un'ipotetica pista esplicativa: l'immaginario sul pozzo della stella, fissato in forma letteraria nell'ultimo quarto del VI secolo da Gregorio di Tours, circolò in area mediolatina entrando dal X secolo sempre più stabilmente nel repertorio, per lo meno monastico-clericale, delle credenze legate a Betlemme.

Il modello plasmato dal vescovo di Tours risulterebbe del tutto indipendente dagli *Itineraria* latini di Terra Santa, dal momento che il "*miraculum illustre*" vi è attestato solo dalla fine dell'XI secolo, ossia in concomitanza con l'inizio delle imprese crociate. Si sarebbe quindi spinti ad ipotizzare un ruolo importante, anzi decisivo, per Gregorio di Tours se non nel creare, per lo meno nel catalizzare e nell'elaborare letterariamente il tema del pozzo della stella. Completamente ignorato negli *Itineraria* mediolatini sino a tutto l'XI secolo, il pozzo della stella sembrerebbe essere un immaginario formatosi più probabilmente a Tours che a Betlemme. Se si assumesse tale prima ipotesi esplicativa, si potrebbe comprendere perché per diversi secoli manchino del tutto attestazioni da parte dei viaggiatori occidentali a Betlemme, pur testimoni diretti e oculari dei *loca sancta*.

IV. Il pozzo negli *Itineraria* mediolatini.

Negli *Itineraria* latini redatti dall'epoca tardo-antica fino a tutto l'XI secolo e a noi oggi pervenuti manca un qualunque riferimento al pozzo della stella dei Magi.[57] Il pozzo manca, ad esempio, sia nell'*Itinerarium Burdigalense* –[58] resoconto, risalente all'incirca al 333, del viaggio di un anonimo pellegrino di Bordeaux fino a Gerusalemme –, sia nel celeberrimo *Itinerarium* della monaca galiziana Egeria, databile all'incirca al 400 dopo Cristo.[59] Il pozzo della stella manca, ugualmente, nei *Dialogi* di Sulpicio Severo[60] che, redatti nei primissimi anni del V secolo, narrano tra l'altro, entro la cornice di un colloquio in due giornate, anche il viaggio del monaco Postumiano, tornato nella comunità ascetica di Primuliacum[61] dopo essere stato in Medioriente. Il pozzo manca, inoltre, sia nel *De situ Terrae sanctae* di Teodosio,[62] redatto verso il primo quarto del VI secolo, sia nell'*Itinerarium* dell'Anonimo pellegrino di Piacenza,[63] redatto verso il 570. Il pozzo della stella manca poi nel resoconto del viaggio in Palestina che compì il vescovo e monaco franco Arculfo negli anni Settanta del VII secolo (e che poi Adomnan, abate dell'isola-monastero di Iona, narrò nel *De locis sanctis*).[64] Ogni riferimento manca anche nel *De situ Bethleem et locis ibidem sanctis* del venerabile Beda:[65] centone eruditissimo a carattere prevalentemente didattico redatto al principio dell'VIII secolo (ed ampiamente ispirato, del resto, all'opera di Adomnan). Tale *trend* si conferma anche dando uno sguardo ad *Itineraria* successivi all'*Hodoeporicon* della *Vita Willibaldi*, ma comunque anteriori all'XI secolo. Un esempio per tutti: non c'è alcuna indicazione sul pozzo della stella neppure nell'*Itinerarium* redatto verso l'870 dal monaco bretone Bernardo, che visitò con due compagni l'Egitto e la Palestina verso la metà del IX secolo.[66]

Il prolungato silenzio sul pozzo della stella di Betlemme è tanto più significativo e profondo se si ricorda che nei più antichi *Itineraria* mediolatini è comunque possibile ritrovare numerose menzioni di fonti, piscine e pozzi. Fonti e piscine dalle acque taumaturgiche, i cui nomi rimandano a guarigioni prodigiose narrate nell'Antico o nel Nuovo Testamento (due ricorrenti esempi su tutti: la piscina probatica a cinque portici di Betzaeta – Gv. 5, 1-2 – e la piscina di Siloe – Gv. 9, 7). O pozzi legati ad episodi sacri di altro genere: si ricorda, ad esempio, il pozzo presso la porta di Betlemme, da cui Davide, assetato e costretto a nascondersi per le minacce di Saul, chiese di poter bere (I Cronache 11, 15-19). Oppure il pozzo di Kathisma, collocato a metà strada tra Gerusalemme e Betlemme, dove, secondo l'apocrifo *Protovangelo di Giacomo*, Maria, gravida e stanca, si sarebbe fermata per ristorarsi e riposarsi durante il viaggio verso Betlemme (*Protovangelo di Giacomo* 17, 2-3).[67]

Del resto, anche la narrazione di Hugeburc, risalente – come si è visto – alla seconda metà dell'VIII secolo, non fa in tal senso eccezione. Nell'*Hodoeporicon* si ritrovano riferimenti sia alla piscina probatica presso cui Gesù Cristo operò la prodigiosa guarigione di un infermo,[68] sia al pozzo della Samaritana, la donna che fu protagonista di una singolare conversazione con il Cristo.[69] Eppure sul pozzo si tace del tutto.

Seguendo le tracce dell'immaginario sul pozzo della stella, si registra solo dalla fine dell'XI secolo una svolta evidente: il pozzo comincia ad apparire negli *Itineraria* con sempre maggiore frequenza, diventando ricorrenza non inusuale nelle fonti che a vario titolo riferiscono dei *loca sancta*, fino a stabilizzarsi pienamente nel XIV secolo. L'immaginario del pozzo della stella, dopo una latenza carsica di circa cinque secoli, riemerge e riprende a circolare negli scritti redatti in area occidentale franco-latina a partire dagli ultimissimi anni dell'XI secolo: i medesimi anni in cui si intraprese e si svolse la prima Crociata.

Stabilire una connessione con la prima Crociata (1096-1099) sembra, dunque, immediato, quasi inevitabile. I viaggi verso la Palestina, diradatisi progressivamente dopo la conquista islamica di Gerusalemme (638), fino a raggiungere un picco negativo nel X secolo, vissero una significativa ripresa in concomitanza con le crociate. Risulta tuttavia abbastanza problematico provare a valutare in modo più esatto in che modo i flussi crociati (e la circolazione – per terra e per mare – di persone, oggetti e idee da questi innescati e indotti) possano avere influenzato il recupero e la stabilizzazione del tema del pozzo. Ovvero: dal momento che tale immaginario non era attestato in nessuno degli anteriori *Itineraria* mediolatini, da dove proveniva la conoscenza del pozzo della stella che si ritrova improvvisamente nei testi redatti dalla fine dell'XI secolo da viaggiatori occidentali di Terra Santa?

Due sono le strade esplicative praticabili. Si può ipotiz-

zare che il pozzo sia stato portato dall'Europa in Palestina come immaginario colto occidentale, attraverso la mediazione clericale, per arricchire ulteriormente i mirabilia di quelle terre (e, quindi, per aumentare la forza attrattiva delle destinazioni crociate). O, del tutto al contrario, si può pensare che i flussi crociati abbiano riportato alla luce un immaginario originariamente betlemita, fortuitamente raccolto e preservato nel VI secolo dalla eccezionale personalità e dall'opera straordinaria di Gregorio di Tours, ma con cui, per il resto, si era perso l'autentico contatto e di cui si era smarrita la genuina memoria.

Entrambe le ipotesi, pur se opposte (sebbene, forse, solo in apparente contrasto), rimangono possibili e aperte. Sembrerebbero dunque delinearsi due centri propulsivi dell'immaginario sul pozzo della stella: uno di tipo letterario-latino, legato all'opera capostipite di Gregorio di Tours; l'altro di tipo reale-autoctono, legato a un luogo preciso nella Basilica della Natività di Betlemme.

Certo è che l'immaginario del pozzo non solo emerge, ma anche si stabilizza e si amplia negli *Itineraria* redatti in concomitanza delle ondate crociate. È, dunque, opportuno rivolgere una speciale attenzione alla mutevole, intermittente presenza del pozzo della stella in tale tipologia testuale: le varianti potrebbero svelare le dinamiche di diffusione se non l'origine dell'immaginario sul pozzo.

Tra gli *Itineraria Crucesignatorum* mediolatini a noi pervenuti il primo cenno sul pozzo della stella si trova nell'anonimo *Qualiter sita est civitas Hierosolymitana*, da datarsi a ridosso tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo (1095-1105), ovvero esattamente in concomitanza con il primo evento crociato. Si tratta di una brevissima *descriptio* dei *loca sancta*, incentrata sulla città di Gerusalemme, redatta sulla base di esperienze personali di viaggio e non su testi o relazioni anteriori. L'anonimo autore afferma di essere testimone oculare ("*ego testis qui vidi*") di quanto ha scritto nel suo "*parvissimus titulus*".

Dopo aver individuato i luoghi legati alla vita di Gesù Cristo nella topografia di Gerusalemme, l'anonimo dà indicazioni viarie su altri luoghi importanti, esterni alla città santa: il monte degli Ulivi; il luogo dove Gesù Cristo digiunò per quaranta giorni e sostenne la tentazione satanica; il luogo dove resuscitò Lazzaro; il fiume Giordano; il monte Sion. A questa sezione della *descriptio* appartengono anche le indicazioni su Betlemme:

> *A Jerusalem vero contra meridiem ultra quattuor miliaria est Bethlem civitas David, in qua Christus natus est, et puteus super quem stella discendit, que Magos duxit ad puerum adorandum.*[70]

In questa anonima fonte si trova un cenno tanto minimo quanto significativo: si parla, infatti, del "*puteus super quem stella descendit*". Vi è, quindi, un primo, elementare riscontro della triplice connessione pozzo-stella-Betlemme. Manca, è vero, la parte più articolata e complessa sulla stella non solo ancora presente nel pozzo, ma anche visibile ai puri di cuore, secondo il modello ordalico elaborato da Gregorio di Tours. Tuttavia, si deve notare che nell'anonimo *Qualiter sita est civitas Hierosolymitana* la menzione del pozzo della stella è l'unico elemento topografico associato a Betlemme, quando, invece, nei precedenti *Itineraria* le descrizioni indugiavano con numerosi dettagli soprattutto sulla struttura e sulle decorazioni della Basilica della Natività.

Una manciata di anni dopo la sopracitata *descriptio*, e ancora a ridosso della prima Crociata, si colloca la redazione della *Peregrinatio* di Saewulfo, risalente ai primissimi anni del XII secolo. Si tratta di una vera e propria guida che il pellegrino britannico redasse sulla base del proprio viaggio, durato dal luglio 1102 al settembre 1103: salpato da Monopoli, presso Bari, dopo aver toccato diverse isole dell'Asia Minore, approdò a Giaffa. Da lì giunse poi fino a Gerusalemme, compiendo anche peregrinazioni in Giudea e in Galilea.

All'interno di questa preziosissima fonte, al capitolo settimo, vi è la descrizione di Betlemme, devastata dall'occupazione turco-islamica. In tale desolato paesaggio, unica eccezione è la Basilica della Natività, che Saewulfo dettagliatamente illustra:

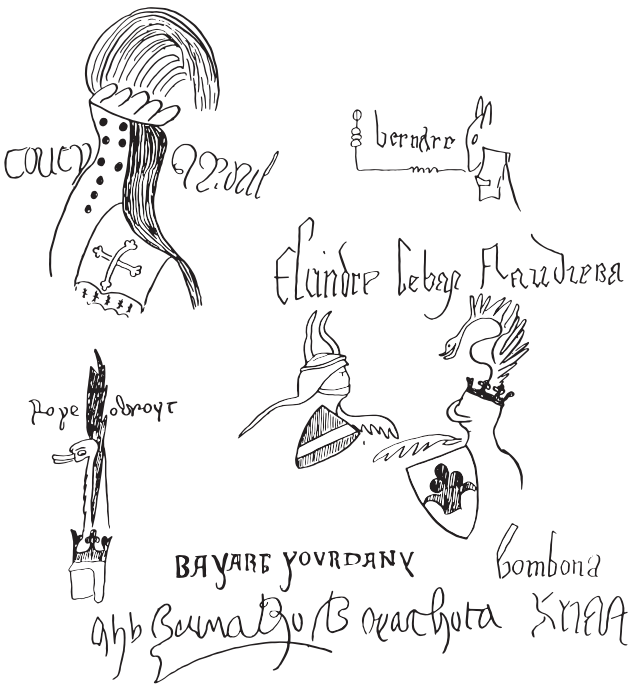
> *Bethleem civitas in Iudea sex milibus distat a Ierosolimis in australem plagam. Ibi nichil a Sarracenis est remissum habitabile, sed omnia devastata sicut in aliis omnibus sanctis locis extra murum civitatis Ierusalem, preter monasterium beatae virginis Mariae matris Domini nostri, quod est magnum atque praeclarum. In eadem ecclesia est quaedam cripta sub choro, quasi in medio, in qua conspicitur ipse locus nativitatis dominicae quasi ad levam; ad dexteram vero, paulo inferius, iuxta locum nativitatis Domini est presepe ubi bos et asynus stabant, imposito dominico infante coram eis in presepio.*[71]

Dopo aver indicato con grande esattezza i punti delle sepolture di Gerolamo, di Paola e di Eustochio, Saewulfo aggiunge altri precisi dettagli, tra i quali la cisterna della stella:

> *Ibi est mensa marmorea, supra quam comedit beata virgo Maria cum tribus magis, muneribus suis oblatis, ibi est cisterna in aecclesia iuxta criptam dominicae nativitatis, in quam stella dicitur esse dilapsa, ibi etiam dicitur esse balneatorium beatae virginis Mariae.*[72]

Citando la "*cisterna in quam stella dicitur esse dilapsa*", la *Peregrinatio* di Saewulfo confermerebbe che tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII esisteva e si conosceva un legame tra il pozzo della Basilica della Natività e la stella dei Magi. A tale connessione non si aggiunge, però, ancora alcuna altra informazione, ad esempio circa la visibilità della stella.[73]

Fig. 3. Graffiti lasciati dai crociati nella Basilica di Betlemme. Fonte: Vincent, Abel 1914, planche XIX.



Verso il 1130, ovvero circa trent'anni dopo le parole di Saewulfo, si esprime in termini molto simili l'anonima descrizione *De situ urbis Ierusalem*. In quindici brevi *capitula*, l'anonimo autore descrive Gerusalemme (e dintorni), Betlemme, Ebron, Mar Morto, Egitto e Sinai. Da Damasco l'autore scende nella Galilea e nella Samaria, per ritrovarsi di nuovo a Gerusalemme, da dove riparte per visitare altri luoghi della Giudea, della Filistea e della Fenicia.

La descrizione di Betlemme si trova al secondo capitolo. La menzione del pozzo della stella, accresciuto dal dettaglio sull'acqua fresca e dolce, si inserisce senza difficoltà nel repertorio standardizzato relativo a Betlemme, comprendente, in modo abbastanza consueto, la distanza da Gerusalemme, la descrizione della Basilica della Natività e i dettagli della cripta.

> *Bethleem civitas David duas magnas legas abest ab Ierusalem contra horam nonam, et ibi est ecclesia S. Marie satis pulchre fabricata, et intus est cripta ubi beatissima virgo Maria peperit Salvatorem mundi, et ibi est presepe ubi Christus positus est: et ante cripta est mensa marmorea super quam Dei genetrix cum tribus regibus comedit, et ante eandem criptam est puteus esistens dulcis et frigide aque, in quem dicitur stella cecidisse que adduxit tres magos usque ad introitum ipsius cripte.*[74]

Parole molto simili al *De situ urbis Ierusalem*, sebbene prive del dettaglio sull'acqua fredda e dolce, usa circa quindici anni dopo il cosiddetto Innominatus VII nella *Descriptio Terrae sanctae*: guida essenziale ai *loca veneranda* redatta, per un totale di sette brevissimi capitoletti, verso il 1145.

> *Via, quae ducit de Ierusalem Bethleem, est per portam David ad ecclesiam sancti Eliae, ubi stetit. In via est sepulchrum Rachel. In Bethleem fuit Christus natus, et ibi est sepulchrum sancti Hieronymi, et puteus in quem stella cecidit, et tabula, in qua sancta Maria cum tribus regibus est depicta. In claustro sunt sepulchra innocentium. In crypta beatae virginis est altare, ubi peperit.*[75]

La testimonianza dell'Innominatus VII sul "*puteus in quem stella cecidit*" è significativa perché, pur dipendendo ampiamente da un'anonima *Descriptio locorum sanctorum* redatta verso il 1098, si distanzia da tale fonte in alcuni punti. Ad esempio, ed è ciò che qui interessa, proprio nell'inserto sul pozzo di Betlemme. Anche se la *Descriptio terrae sanctae* dell'Innominatus VII potrebbe apparire come una semplice compilazione di *loca*, è tuttavia rilevante che l'informazione sul pozzo della stella vi sia penetrata, come dato ormai acquisito e, in un certo qual modo, repertoriato. Ciò convaliderebbe l'idea di una progressiva stabilizzazione e di un tendenziale consolidamento dell'immaginario tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo, sia in fonti dirette, sia in fonti compilative. Questa tendenza rispondeva probabilmente al desiderio di accrescere il più possibile la straordinarietà dei *loca sancta*, forse per attirare nuovi crociati e nuovi pellegrini, forse per potenziare ancor di più il valore intrinseco di quelle terre di conquista.

Per il resto, le attestazioni a ridosso tra la prima (1096-1099) e la seconda Crociata (1147) deporrebbero a favore di un immaginario ormai sufficientemente ripetuto, ma limitato ad un nucleo grezzo ed essenziale: nel pozzo di Betlemme vi sarebbe caduta la stella dei Magi. Null'altro di più ("*et puteus super quem stella discendit*"; "*cisterna in quam stella dicitur esse dilapsa*"; "*est puteus esistens dulcis et frigide aque, in quem dicitur stella cecidisse*"; "*puteus in quem stella cecidit*"). Benché non si registrino cenni alla presenza ancora attuale e visibile della stella, si evidenzia però un'innegabile localizzazione: viaggiatori, pellegrini, crociati (come, anche, sedentari compilatori) convergono sempre più nell'indicare un luogo preciso in Betlemme, una realtà data per accertabile: il pozzo nella cripta della Basilica della Natività. A questo luogo fonti diverse legano la tradizione di un immaginario minimo, ma sempre più costante e definito.

Bisogna, tuttavia, riconoscere che, pur facendosi più frequente la ricorrenza e pur precisandosi in modo sempre più inequivocabile un luogo specifico, il pozzo della stella è elemento che si riscontra, comunque, in misura minoritaria rispetto alla totalità degli *Itineraria* d'età crociata a noi pervenuti. Pur essendoci talora dipendenza molto accentuata tra le diverse fonti, il dettaglio sul pozzo di Betlemme non passa, quindi, né in modo scontato, certo e prevedibile, né in tutti i testi. La presenza dell'immaginario sulla stella conserva una buona dose di imponderabilità e intermittenza. Tali assenze, tali silenzi documentali non possono e non devono essere ignorati: sono significativi (e problematici) tanto quanto le presenze.

Due esempi emblematici in tal senso. Innanzitutto si potrebbe citare la celebre e molto dettagliata *Descriptio Terrae sanctae* che Giovanni di Würzburg, chierico originario della Bassa Franconia, dedicò all'amico ("*socius*" e "*domesticus*") Dietricus. Redatta tra il 1160 e il 1170 (ossia tra la seconda e la terza crociata), la *Descriptio* narra il viaggio da lui compiuto nei luoghi biblici: procede da Nazareth verso la Galilea e la Samaria; quindi tocca Gerusalemme e, infine, attraversa la Giudea. Giovanni di Würzburg è un testimone oculare ed originale: il primo, ad esempio, ad annotare scrupolosamente, oltre i *loca venerabilia*, anche le iscrizioni latine che si leggevano sui muri delle chiese mediorientali. A Betlemme è dedicato il capitolo diciannove della *Descriptio Terrae sanctae*. In esso, il chierico tedesco chiarisce l'interpretazione etimologica-allegorica del nome Betlemme, indica la collocazione del presepe ove fu posto Gesù bambino e ricorda il *foenum-reliquia* portato dall'imperatrice Elena a Roma. Trascrive, poi, l'iscrizione musiva dorata della Basilica e indica i punti delle sepolture di Gerolamo, di Eustochio, di Paola e dei santi Innocenti. Infine, si allarga a descrivere i luoghi degni di menzione nei dintorni di Betlemme (Teuca, Souka e Cabrata). Ma tale tanto accurata Descriptio di Giovanni di Würzburg manca del riferimento al pozzo della stella. La stella sfiora solo velocemente il suo testo, senza lasciare alcuna traccia – o, forse, per meglio dire, alcuna reliquia fisica:

> *In Bethlehem, nova stella duce, venerunt tres reges ab Oriente venerari natum Iesum, et ut regem angelorum adorarent, praesentarunt ei mystica munera, aurum, thus et myrrham.*[76]

Vi è poi un secondo dato su cui riflettere. Su dieci *Itineraria* anonimi risalenti alla fase crociata compresa tra il 1187 e il 1244, ovvero tra la prima perdita di Gerusalemme ad opera di Saladino e la seconda perdita di Gerusalemme a seguito dell'invasione dei Turchi nomadi Khwarizmiani, un solo *Itinerarium* riporta il dettaglio sul pozzo della stella: è il cosiddetto *Notum sit omnibus fidelibus christianis* in cui un anonimo testimone diretto, in tre brevissimi capitoletti redatti, probabilmente, verso il 1239, elenca reliquie e luoghi notevoli, tra cui il "*puteus ubi stella requievit*". Così descrive Betlemme:

> *In Bethleem quattuor milibus a civitate semotam, natus fuit Christus, et ibi est presepe, ubi positus fuit et puteus ubi stella requievit, et tabula in qua tres magi requirentes Dominum comederunt, et CXL quattuor milia innocentium, et sepulcre sancti Ieronimi et Paula et Eustochium.*[77]

Da tale disamina degli *Itineraria* si è insomma spinti a ritenere che l'immaginario sul pozzo di Betlemme emerga in tale tipologia testuale nell'XI secolo e si consolidi parzialmente nel XII secolo, ma ancora con intermittenze vistose ed improvvise eclissi. Non solo manca unanimità nelle

fonti (cosa, del resto, abbastanza ovvia), ma l'immaginario sul pozzo della stella resta minoritario e marginale.

Da un lato, si ha, quindi, la versione dettagliata, compiuta ed allegorica fissata nell'ultimo quarto del VI secolo da Gregorio di Tours. Dall'altro lato, setacciando gli *Itineraria*, si incontrano, invece, notizie essenziali e discontinue dei viaggiatori d'età crociata, che si limitano spesso alla sola identificazione di un pozzo a Betlemme, all'interno della Basilica della Natività. La sovrapposizione di queste due tradizioni sull'immaginario del pozzo della stella non fu né brusca, né immediata: sembra essersi compiuta lentamente nel corso del XIII secolo.

Un anonimo relatore alla seconda metà del stesso secolo, ossia ormai a ridosso della Settima Crociata (1248), testimonierebbe tale prima fase dell'osmosi. Al capitolo venticinque del suo *Liber de civitatibus Terrae sanctae* si legge:

> *In praedicta vero ecclesia Sancte Marie in parte sinistra est locus ubi positus fuit umbilicus et circumcisio Domini et ex parte dextera est locus ubi sepulti fuerunt Sancti Innocentes martyres ubi est quaedam altare meritu chori. In manu dextera est puteus ubi videtur stella quae conduxit tres reges in die apparitionis.*[78]

La peculiarità di questa testimonianza consiste nell'indicare la visibilità della stella nel pozzo come attuale ("*ubi videtur stella*"): il *Liber de civitatibus Terrae sanctae* non riferisce, come invece gli *Itineraria* precedenti, solo di un'antica caduta della stella nel pozzo, ma vi innesta il tema della visibilità della stella, già fissato sette secoli prima nel *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours.

Nel 1291, è noto, avvenne la presa islamica di Acri, che pose termine alle crociate così come all'esistenza degli Stati Latini d'Oltremare. Tuttavia, il flusso di pellegrini e di viaggiatori non sembrò arrestarsi. E nelle loro relazioni di viaggio si registra come sempre più stabilmente si associasse il pozzo di Betlemme con la stella dei Magi e, in più, si facesse riferimento alla visibilità di questa.

Un'interessante conferma di questo processo testuale è il *Libro d'Oltremare*, in cui alla metà del XIV secolo il francescano fra Niccolò da Poggibonsi raccolse e riorganizzò le memorie del proprio viaggio dalla Toscana alla Terra Santa. Nel *Libro*, scritto in un bel volgare toscano trecentesco, confluiscono le note che il francescano aveva appuntato nel corso del proprio viaggio, durato oltre quattro anni (1346-1350), "in su un paio di tavolelle" portate "allato". Ne risulta forse il più prezioso resoconto dall'area mediorientale del XIV secolo: un totale di 264 brevi capitoli che, oltre alla Palestina, toccano la Siria, l'Egitto, Cipro. Di questi, quattordici sono dedicati alla descrizione di Betlemme (cap. 94-108). Al capitolo 104, fra Niccolò ci informa di una speciale consuetudine che aveva luogo nella Chiesa della Natività durante le celebrazioni del Natale: la preparazione del pane, mischiando farina con acqua attinta alla "cisterna, dove la stella si riposò":

> Ora voglio dire che la notte della natività di Cristo in quello luogo si ragunano tutte le generazioni di Cristiani, e ciascuna generazione si aconcia l'altare suo; e offizia ogni generazione a suo modo, e in loro lingua, che pare una meraviglia, a vedere tanta gente così travisata in lingua e in vestimenta. E la notte, tutta la gente ci fa ivi pane, a questo modo: che toglie la farina pura, e piglia l'acqua della cisterna, dove la stella si riposò, che di sopra è detta; e colla detta acqua piglia la farina senza lievito, e poi fanno pane; e di quello pane tengono che abbia grande virtù.[79]

Tale ritualità ha un simbolismo densissimo, in quanto sovrappone tre elementi forti: il pane, il pozzo della stella e la ricorrenza natalizia. La consuetudine betlemita riesce, quindi, a tracciare quasi automaticamente una connessione tra il pane eucaristico e la Natività. Per il tramite del pozzo in cui sarebbe caduta la stella, reliquia dell'evento storico della nascita di Gesù Cristo in Betlemme e della sua piena compiuta Incarnazione, il pane così preparato rimanda alla liturgia del pane, che fa continuare nella quotidianità della Chiesa la presenza cristica. Non è difficile percepire come la liturgia descritta da fra Niccolò abbia, in filigrana, diversi aspetti di affinità contenutistica con l'allegoria elaborata quasi otto secoli prima da Gregorio di Tours nel *De gloria martyrum*.

Nel *Libro d'Oltremare*, una seconda menzione del pozzo della stella si incontra al capitolo 100, intitolato "Delle fattezze e del luogo dove Cristo nacque":

> La cappella si à due entrate, e, entrando per una entrata a parte sinistra, si è una cisterna; e si soleva per alcun tempo vedere la stella, perché a quello diritto la stella si puose, e ebbe i Magi guidati.[80]

È evidente che nelle parole di fra Niccolò da Poggibonsi ("e si soleva per alcun tempo vedere la stella") si attesta la visibilità della stella nella cisterna, ma come un fatto relegato al passato, non più replicabile quando il pellegrino francescano scrive. Nella testimonianza di fra Niccolò, tra l'altro, sembra possibile interpretare la temporanea visibilità della stella nel pozzo in quanto il fenomeno celeste si sarebbe posto perpendicolarmente alla bocca del pozzo ("perché a quello diritto la stella si puose").

Negli *Itineraria*, il riconoscimento nel pozzo di Betlemme di un luogo-reliquia (reliquia topica) avvenne, dunque, progressivamente e con intermittenze. E la visibilità della stella nel pozzo restò a lungo molto incerta, attestata solo dal XIII secolo: oscillante tra presente e passato, tra realtà attuale e memoria.

v. Una testimonianza di lingua greca: il monaco Epifanio Agiopolita.

In base alle fonti mediolatine finora prese in esame sembrerebbe quasi delinearsi per Gregorio di Tours un ruolo di vero e proprio mitopoieta: creatore di un immaginario che, elaborato nella Francia merovingia, si sarebbe poi incarnato in un *locus* preciso e tangibile di Betlemme. Vettori verso l'area mediorientale sarebbero stati i crociati. Tale ipotesi traccerebbe un percorso che, preso l'abbrivio dalla dimensione letteraria agiografica, sarebbe poi approdato alla realtà geografica. Tuttavia, uscendo dal recinto mediolatino e dando uno sguardo alla testualità di lingua greca,[81] si incontra una testimonianza che, seppur singola, scompagina a fondo tale congettura ricostruttiva: la preziosa attestazione è custodita nella *Diegesis* del monaco Epifanio Agiopolita, breve opera che descrive *loca sancta* attraverso un itinerario nei territori mediorientali.[82]

L'identità del monaco Epifanio è purtroppo poco definita e poco definibile. L'epiteto Agiopolita fa presumere che fosse di Gerusalemme o che, per lo meno, vi abitasse. Per il resto, di Epifanio v'è ben poco da dire in quanto non si sa assolutamente nulla di lui.[83] Benché nella chiusa dell'opera l'autore affermi di essere testimone oculare e verace di quanto narrato, esperito in prima persona attraverso il viaggio,[84] non mancano, tuttavia, tracce di compilazione, che emergono soprattutto dalla comparazione con l'itinerario dell'imperatrice Elena, madre di Costantino.[85]

Il percorso tracciato nella *Diegesis* inizia da Cipro e giunge poi al porto di Tiro. Da lì, dopo otto giorni di cammino verso sud, si arriva a Gerusalemme, di cui si dà una dettagliata descrizione che tocca tutti i principali luoghi

scritturali (Santo Sepolcro, Piscina probatica, Torre di Davide, Litostroto, Campo del Vasaio…). Lasciata la Città Santa e procedendo verso sud, il testo prosegue illustrando diversi luoghi legati alle narrazioni bibliche: si inizia dalla Tomba di Rachele a due miglia di distanza in direzione sud da Gerusalemme per giungere infine, dopo non poche tappe, a Nazareth e Kana in Galilea.[86] L'itinerario si conclude con Alessandria d'Egitto, punto da dove è possibile tornare in Romania:

Ἀπὸ δὲ Κανᾶ τῆς Γαλιλαίας κατέρχῃ εἰς τὴν ἁγίαν πόλιν Ἀλεξάνδρειαν, καὶ εἰσερχόμενος εἰς πλοῖον τῇ τοῦ Θεοῦ βοηθείᾳ ἐξέρχῃ εἰς Ῥωμανίαν μετὰ πίστευω.[87]

"Da Kana di Galilea scendi alla città santa di Alessandria, da lì ti imbarchi con l'aiuto di Dio e ti dirigi verso i territori romani, credente e pieno di zelo".[88]

La datazione della *Diegesis* è estremamente controversa: si va dalla seconda metà dell'VIII secolo al XII secolo.[89] Gli studi più recenti tendono, tuttavia, ad abbracciare l'ipotesi di datazione più alta, collocando la composizione nella seconda metà dell'VIII secolo in area palestinese.[90] Ciò significherebbe che Epifanio è il primo autore di lingua greca a noi noto a parlare del pozzo della stella nella basilica di Betlemme:

Καὶ νοτινὸν μέρος τῆς ἁγίας πόλεως ὡς ἀπὸ μιλίων δύο παράστρατά ἐστι τῆς Ῥαχὴλ ὁ τάφος. Καὶ πάλιν ὡς ἀπὸ μιλίων ἕξ ἐστιν ἡ ἁγία Βηθλεὲμ, ἔνθα ἐγεννήθη ὁ Χριστὸς, ἐκκλησία μεγάλη σφόδρα, ἡ ὑπεραγία Θεοτόκος. Καὶ ὑποκάτω τῆς τραπέζης ἐστι τὸ σπήλαιον τὸ δεπλοῦν, καὶ εἰς μὲν τὸ ἀνατολικὸν μέρος ἐγεννήθη ὁ Χριστὸς• εἰς δὲ περιχρυσωμένα, καὶ εἰκονισμένα καθὼς ἐγένοντο. Καὶ πρὸς τὸ βόρειον μέρος τοῦ στηλαίου ἐστι τὸ φρέαρ τὸ ἀνώρυκτον, καὶ εἰς τὸ ὕδωρ τοῦ φρέατός ἐστιν ὁ ἀστὴρ ὁ συνοδοιπορῶν τῶν Μάγων. Καὶ εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς αὐτῆς ἐκκλησίας εἰσὶ τὰ γονικὰ τοῦ Δαυῒδ, καὶ πρὸς ἀνατολὴν τῆς Βηθλεέμ ἐστι τὸ μοναστήριον τὸ λεγόμενον Ποίμνιον, ἔνθα ἐφάνη ὁ ἄγγελος τοῖς ποιμέσι, καὶ εἶπεν αὐτοῖς• 'Παύσασθε ἀγραυλοῦντες, κράξατε ἀνυμνοῦντες'. Καὶ πρὸς νότον τῆς Βηθλεέμ εἰσι τὰ δύο μοναστήρια τοῦ ἁγίου Σάβα, καὶ τοῦ ἁγίου Χαρίτωνος.[91]

"A sud della città santa, a circa due miglia di distanza, vi è lungo la strada la tomba di Rachele. E da lì, a circa sei miglia di distanza, si trova la santa Betlemme, cittadella in cui nacque il Cristo. Qui vi è una chiesa molto grande dedicata a Maria Deipara. Sotto l'altare vi è una doppia grotta; ad est vi è nato il Cristo; a ovest vi è la santa greppia; i due antri si trovano nello stesso luogo; sono tutto intorno dorati e decorati con le immagini sin dalla costruzione. Nella parte settentrionale della grotta vi è un pozzo che non ha fondo e nell'acqua del pozzo vi è la stella che guidò il viaggio dei Magi; e nella parte sinistra di quella stessa chiesa vi sono le proprietà paterne di David. E ad est di Betlemme vi è il monastero chiamato Campo dei Pastori: lì l'angelo apparve ai pastori e disse loro: 'Smettete di trascorre la notte nel campo! Intonate un canto di lode!' E a sud di Betlemme vi sono i due monasteri di san Saba e di san Charitone".

Se è vero che il dettaglio dei due distinti antri (quello della nascita, ad est; e quello della greppia, ad ovest) risulta già citato nella prima metà del VII secolo da Sofronio di Gerusalemme nel XIX dei suoi inni anacreontici, in cui tratteggia la descrizione dei luoghi della Natività in Betlemme,[92] l'attestazione del vicino pozzo e della stella non trova invece alcuna derivazione testuale di lingua greca cronologicamente anteriore.[93]

L'incerta ellisse dell'immaginario del pozzo sembra costruirsi intorno a due fuochi. Il primo fuoco si individua, per l'area latina, all'altezza dell'ultimo quarto del VI secolo, in Gregorio di Tours.[94] Grazie ad Epifanio si viene ad individuare il secondo dei due fuochi: una tradizione locale a Betlemme, attestata a livello documentario dalla seconda metà dell'VIII secolo. Al netto di eventuali nuove fonti, risulta comunque ad oggi perlomeno singolare che la definizione letteraria cristallizzatasi nel cuore del regno merovingio sia più antica di due secoli rispetto ai testi direttamente connessi ai *loca* palestinesi. Ciò dipende, certamente, anche dalla notevole componente di accidentalità che ha agito nei secoli sulla selezione, sulla conservazione e sulla trasmissione delle opere. Ma il riscontro documentale resta l'unico, per quanto problematico, criterio dell'indagine storica.

VI. Considerazioni conclusive.

Pur tra discontinuità e coni d'ombra, la disamina svolta nelle precedenti pagine ha fatto emergere due diversi, ma non incompatibili, epicentri che hanno generato o, per lo meno, propagato l'intermittente immaginario sul pozzo della stella: l'uno è un epicentro di tipo letterario; l'altro, invece, di tipo topografico. Tali due originari nuclei propulsivi si sono intersecati, sovrapposti e reciprocamente influenzati dal periodo crociato in poi, ma per lunghi secoli sono invece proceduti fra loro ben distinti e probabilmente inconsapevoli l'uno dell'altro.

Il raffronto tra le due *Vitae* di Willibald, l'una redatta nella seconda metà dell'VIII secolo sotto dettatura del proprio protagonista e testimone diretto, l'altra elaborata due secoli dopo inserendo dati libreschi e miracolistici, ha portato a individuare il primo epicentro (letterario): il breve capitolo d'apertura del *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours, composto nell'ultimo quarto del VI secolo. Mitopoieta cristiano, in competizione con gli immaginari pagani, il vescovo di Tours, mai recatosi nelle terre mediorientali, plasmò nel cuore del regno merovingio un racconto dal forte potere generativo: un *topos* agiografico poi diffusosi negli *scriptoria* occidentali attraverso circuiti strettamente clericali-monastici, forse in parallelo ad una diffusione orale.

La Basilica della Natività di Betlemme viene a configurarsi quale secondo epicentro (topografico) per la diffusione dell'immaginario sul pozzo della stella. La più antica menzione in un testo odeporico non si trova, tuttavia, in un *itinerarium* latino, bensì nella greca *Diegesis* del monaco Epifanio Agiopolita: composta nel suo nucleo originario con alta probabilità nella seconda metà dell'VIII secolo, l'opera, che non ebbe contatti con opere mediolatine della medesima tipologia testuale, testimonia per quell'altezza cronologica la presenza in Betlemme dell'immaginario.

Bisogna attendere le crociate – evento culturalmente complesso nelle sue radici e incisivo nei suoi esiti – perché, oltre che accresciuto in modo notevole il numero degli *Itineraria* latini e delle *descriptiones* di luoghi santi, vi si comincino a registrare attestazioni sul pozzo della stella: dalla fine dell'XI secolo questo divenne un immaginario sempre meno saltuario, benché non pienamente condiviso né privo di variabili significative. In concomitanza con il flusso di uomini e di idee che le imprese crociate innescarono tra Occidente europeo e Medioriente, il motivo del pozzo della stella, finalmente accolto anche negli *Itineraria* latini di Terra Santa, consentì ai contenuti dell'agiografia mediolatina, improntati al "*puteus probationis*", al pozzo ordalico, di trovare il proprio riscontro (seppur tardivo) nei *mirabilia* della topografia palestinese. Dapprima, ciò significò la mera identificazione di un pozzo nella Basilica della Natività di Betlemme, come reliquia di quell'evento centrale nell'economia salvifica cristiana. Dalla metà del

XIII secolo, si sovrappose a questo *locus* un apparato immaginativo sempre più dettagliato e ricco che comprendeva talora anche la visibilità della stella – come descritto già sette secoli prima dal vescovo di Tours, nel cuore della Gallia franca. Si realizzava così una vera sintesi tra l'epicentro letterario merovingio e quello reale betlemita.

Al termine di queste pagine, in cui ci si è proposti di indagare origine e diffusione di un immaginario attraverso tracce disseminate in testi elaborati non solo in un intervallo temporale lungo secoli ma, per di più, a centinaia di chilometri di distanza gli uni dagli altri, non si può onestamente ritenere di essere giunti a una soluzione definitiva e certa. Si può, però, riconoscere di aver compiuto un tratto, più o meno significativo, di strada, di aver raggiunto una tappa lungo il percorso investigativo. Una tappa da cui altri, in seguito, potranno ripartire per avanzare ulteriormente.

Note:

1 L'attualità del dibattito sulla natura del fenomeno celeste descritto nel Vangelo secondo Matteo si può facilmente percepire accedendo ai siti degli osservatori astronomici nazionali ed internazionali: in essi spesso non manca una sezione proprio sulla stella dei Magi. Si citano qui, a puro titolo esemplificativo, il sito dell'osservatorio di Auckland (Nuova Zelanda) https://www.stardome.org.nz/show/the-mystery-of-the-christmas-star e quello dell'osservatorio astronomico dell'Università di Padova (Italia) http://archive.oapd.inaf.it/costellazioni/costellazioni/betlemme.htm. Estesissima e in continua espansione è la bibliografia sulla stella matteana. Agili quanto affidabili punti di partenza orientativi possono essere Moretto 1995; Pompeo Faracovi 1999, p. 107-122; e Panaino 2012. Le spiegazioni astronomiche del fenomeno sono molteplici (cfr. Kidger 1999). Ad oggi, la più diffusa (e condivisa) è l'identificazione kepleriana della stella con la triplice congiunzione di Giove e Saturno in Pesci, dettagliatamente illustrata in Holzmeister 1942. In Watson 1979, l'astro matteano si identifica invece con una supernova. Un'ulteriore spiegazione ritiene poi che il fenomeno celeste osservato dai Magi fosse Giove eclissato dalla Luna in Ariete; si veda, ad esempio, Molnar 2000. Ph. Greetham ritiene invece che la stella corrisponderebbe alla precoce scoperta di Urano da parte di astronomi babilonesi http://www.greetham.me.uk/nativity/theory5.html. Bisogna per altro riconoscere che la stella di Betlemme non raramente sollecita fantasie esplicative più bizzarre. Nel farraginoso contributo di Ricoux 1996, si sostiene che la stella matteana sia in realtà un fenomeno astronomico regolarmente osservabile: l'ingresso estivo di Sirio nella costellazione del Serpente. Oltre che sulla stella, la curiosità, talora con accenti davvero stravaganti, si concentra soprattutto sui misteriosi Magi. Sul tema la bibliografia è immensa – si registrano, infatti, studi esegetici, agiografici, iconografici, folcklorici, teatrali, astronomici – e ci porterebbe davvero lontano. Si ritiene di potersi qui limitare a segnalare la larga rassegna sull'iconografia dei Magi, dal VI secolo ravennate fino al culto delle reliquie nella Colonia del XII secolo, contenuta in Trexler 1997. Molto ricco è l'apparato iconografico anche in Cardini 1993. Dello stesso autore è opportuno anche ricordare *I re magi: storia e leggende*, Venezia 2000. Si segnala poi l'opera collettanea Zucal 2000 che, fra gli altri saggi, comprende in particolare Zani 2000 e Curzel 2000.

2 La natura fisica della misteriosa stella dei Magi ha interrogato i credenti fin dai primissimi secoli del Cristianesimo. Non fu certo Agostino il primo a chiedersi che cosa fosse "quella stella che né mai prima apparve tra i corpi celesti, né mai in seguito rimase così da poter essere mostrata". Cfr. Augustinus, *Sermones*, 201, PL, vol. 38, col. 1031: "*Quid erat illa stella, quae nec unquam antea inter sidera apparuit, nec postea demostranda permansit?*". Origene, nel trattato *Contro Celso*, aveva identificato la stella dei Magi con un fenomeno assimilabile alle comete: un corpo celeste temporaneo, in transito nell'*aer*. Ma non tutti condivisero tale spiegazione. Una soluzione alternativa (che troverà accoglienza e sistemazione nella *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino) afferma che la stella fu, in realtà, una "*virtus quidam rationalis*": una forza invisibile e razionale, trasformata per l'occasione in apparenza di stella, cfr. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, III, q. 36, a. 7: "*Hoc non videtur proprium esse stellae, sed virtutis cuiusdam rationalis. Unde videtur quod haec stella virtus invisibilis fuisset in talem apparentiam transformata*". Tale formula autorevole e definitiva non basterà però a spegnere le discussioni e le ipotesi più disparate sulla natura della stella, che proseguono ancora ai nostri giorni.

3 Tra coloro che ritenevano la stella matteana un vero e proprio corpo fisico ma temporaneo, espressamente realizzato per l'eccezionale nascita del Cristo, vi fu anche il *magister* parigino Pietro Comestor. Nella *Historia scholastica* questi afferma che la stella, concluso il proprio compito di annuncio, sarebbe ritornata nella *materia praeiacens* da cui era stata tratta, dissolvendosi. Su tale soluzione di Pietro Comestor mi permetto di rinviare a Tasca 2010, p. 224-226. Sulle diverse letture esegetiche della stella dei Magi, Tasca 2007.

4 Si veda, ad esempio, la guida curata dal Touring Club Italiano: Shomali, Shomali 1997, p. 57. Anche nel sito della Basilica della Natività di Betlemme, gestito dai Frati Minori (Francescani), è possibile leggere: "Il pozzo detto 'dei Magi', che in epoca antica attirava la curiosità di molti pellegrini, è posto a destra dell'altre della Natività. La tradizione tramanda che nella cisterna si riflesse la luce della stella che indicava ai Magi il luogo esatto della nascita del Messia. Come raccontano diversi testimoni, la luce della stella rimase impressa nel pozzo: '…e sul lato settentrionale della grotta ci è un pozzo senza fondo, e nell'acqua del pozzo si vede la stella che fu compagna dei Magi' (http://www.betlemme.custodia.org/default.asp?id=40)". La citazione è presa dalla *Diegesis* del monaco Epifanio Agiopolita, su cui si veda oltre, paragrafo V. Sull'indicazione del pozzo all'interno della Basilica della Natività si veda Bagatti 1952.

5 Al momento è, infatti, possibile citare solo Tasca 2010.

6 A motivo del lungo racconto di viaggi contenutovi, la *Vita Willibaldi* fu chiamata *Hodoeporicon* da Henricus Canisius, suo primo editore. Tale titolo viene spesso preferito a quello meramente agiografico. Si veda *Hodoeporicon* 1603. Questa editio princeps fu ripubblicata da Basnagus 1725, vol. 2, p. 105-107. Cfr. Iadanza 2011.

7 Fabiani 1968; Dell'Omo 1999; Cigola 2005.

8 Sull'azione dell'apostolo della Germania Wynfrith-Bonifacio, tra i molti titoli possibili ci si limita qui a citare Schipperges 1996; Lutterbach 2004; Felten 2007.

9 O, secondo una diversa ipotesi, vescovo di Erfurt, in Turingia: Buchner 1927.

10 Un profilo biografico di Willibald, sintetico ma aggiornato secondo le acquisizioni della bibliografia scientifica corrente, si può trovare in Iadanza 2011, p. LXVIII-LXXXIX.

11 L'arco temporale della complessiva redazione dell'opera in una narrazione organica e ordinata deve essere posto tra gli anni 778

e 787. Iadanza 2011, p. XX-XXI e p. XCVI.

12 Sede di un'abbazia doppia fondata da Wunebald, su consiglio e ausilio del fratello (e vescovo) Willibald nel 752: MGH, SS, vol. XV, 1, p. 105; Iadanza 2011, p. XC-XCI e p. 50-51.

13 *Opusculum* è dalla monaca stessa definito il proprio testo. Iadanza 2011, p. 8. MGH, SS, vol. XV, 1, p. 88.

14 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 86-88. Iadanza 2011, p. 2-7.

15 Iadanza 2011, p. 5: "*Nobis referente de ori sui dictatione audire et nihilominus scribere destinavimus*".

16 Iadanza 2011, p. 5: "*9. Kal. Iulii, pridie ante solstitia, Martii die* [il giorno 23 giugno, vigilia del solstizio, di martedì]".

17 Iadanza 2011, p. 5: "*duobus diaconibus testibus mecum audientibus*". (Per verba, 28)

18 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 86-88. Iadanza 2011, p. 3-7.

19 Iadanza 2011, p. 52-53: "*Ista omnia non ad iactantia dicta, sed sicut vidi et audivi, Dei gratia, non hominis facta, qui secundum apostolum: 'Qui glorietur, in Domino glorietur'*". MGH, SS, vol. XV, 1, p. 106.

20 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 87. Iadanza 2011, p. 4-5 (*Per verba*, 28).

21 Tale insistenza di Hugeburc, sulla veridicità e sulla testimonianza diretta di quanto personalmente visto e personalmente udito, viene poi ribadita ancora a chiusura e suggello dello scritto. MGH, SS, vol. XV, 1, p. 87: "*Suisque oculis venerandi viri Willibaldi corporaliter cognita suisque plantis per omnia palpando penetrandoque visibiliter conparuere: haec omnia intimando perstringimus*". Iadanza 2011, p. 5: "Materialmente visti dal venerando Willibald, realmente incontrati lungo il suo cammino, concretamente visitati e toccati da vicino: tutto ciò in breve esponiamo e facciamo conoscere".

22 Iadanza 2011, p. CI-CII.

23 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 88; p. 89; p. 90-92; p. 92-102; p. 102-105; p. 105-106. Iadanza 2011, p. 6-11; p. 10-13; p. 13-19; p. 18-43; p. 42-49; p. 48-53.

24 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 92-102. Iadanza 2011, p. 19-43.

25 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 103-104. Iadanza 2011, p. 44-45.

26 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 93-94. Iadanza 2011, p. 20-23.

27 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 94-95. Iadanza 2011, p. 22-25. La voce *Myrmumni* è la trascrizione latinizzata del titolo dovuto al califfo, in quanto supremo capo religioso e politico dell'Islam *Amir al-mu'minin* ("capo dei credenti"). Il califfo in questione, appartenente alla dinastia degli Omayyadi, è Hisham ibn-Abd al-Malik, che regnò a Damasco (la nuova capitale dell'impero arabo-musulmano) dal 724 al 743. Cfr. Iadanza 2011, p. 58, nota 85 e p. 69, nota 59.

28 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 95-97. Iadanza 2011, p. 27-29.

29 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 97-98. Iadanza 2011, p. 31-33.

30 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 98-99. Iadanza 2011, p. 35.

31 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 98-99. Iadanza 2011, p. 34.

32 Thecoa fu la patria del profeta Amos, su cui Pardo 1969. Su Thecoa, Martinez 1971; Maraval 2004, p. 276; Wilkinson 2002, p. 357.

33 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 99. Iadanza 2011, p. 34: "*Et ibi orantes, pergebant inde et venerunt in villam magnam qui vocatur Thechua, ad illum locum, ubi infantes quondam occisi fuerant ab Herode; et ibi est nunc aecclesia. Ibi requiescit unus de prophetis*". È interessante notare come Willibald, narrando a Hugeburc il proprio viaggio a distanza di circa cinquant'anni dai fatti, non ricordi più il nome esatto del profeta.

34 Su san Saba e sull'insediamento da questi fondato (per secoli il più importante centro monastico della Palestina), si rimanda a Iadanza 2011, p. 72, note 103 e 104.

35 Iadanza 2011, p. CIX.

36 I cinque testi sono la *Vita I*, *Vita II*, *Vita III*, *Relatio Adelberti*, *Vita IV*. Vi si potrebbero poi aggiungere l'*Officium sancti Willibaldi*, composto da Reginold, vescovo di Eichstätt dal 966 al 991, per la festa del santo, e la *Legenda inedita*, tradita dal ms. Barth. 3 della Stadt- und Universitätsbibliothek di Francoforte sul Meno, f. 163v-164r, segnalata da Henryk Fros. Si veda Fros 1984. Per una rassegna descrittiva del dossier agiografico medievale relativo a Willibald si rimanda a Iadanza 2011, p. XIX-XLII. Sulla riscrittura agiografica Goullet, Heinzelmann 2003.

37 MGH, SS, vol. XV, 1, p. 85.

38 Sulla discussione delle evidenze e dei dati interni al testo che fanno propendere per questa anteriore datazione, si rimanda a Iadanza 2011, p. XXIV-XXXIV.

39 Codice 2° 58, conservato presso la Württembergischen Landesbibliothek di Stuttgart (f. 55v-58v). Cfr. Potthast 1896, II, p. 1637.

40 Esempio eminente: Tobler 1877.

41 Edizione in *Vita, sive potius Itinerarium Sancti Willibaldi episcopi Aichstadiani III*, in Basnagus 1725, vol. 2, p. 118 e seguenti.

42 Isaia 1, 3.

43 MGH, SS, vol. XV, 1, *Vita III*, c.12, p. 98, in nota.

44 Dettaglio per altro non presente nelle altre *Vitae*, cfr. nota 36.

45 Ugualmente, non è possibile nemmeno stabilire, se non esponendosi ad un assoluto azzardo, quale sia l'eventuale rapporto cronologico e causale tra la forma scritta e l'ipotetica forma orale dell'immaginario sul pozzo della stella.

46 Tra i molti lavori disponibili sul vescovo di Tours si citano almeno: Gregorio di Tours 1977; de Nie 1987; Gauthier, Galinié 1997; De Prisco 2000; Mitchell, Wood 2002; Murray 2015. Sulle modalità di scrittura, di comunicazione e di autentificazione di Gregorio di Tours si rimanda a Thürlemann 1974. Sull'immagine della Terra Santa negli scritti del vescovo-storico, Hen 1995 e Penkett 2000. Sulle conoscenze astronomiche di Gregorio si rinvia almeno a Mac Cluskey 1990.

47 Sulla diffusione e il successo dei testi gregoriani nel corso dei secoli medievali utili: Contreni 2002; Bourgain, Heinzelmann 1997.

48 I titoli di cui constano gli *Octo miraculorum libri* sono: il *Liber in gloria martyrum*, il *Liber de passione et virtutibus sancti Iuliani martyris*, i *Libri quattuor de virtutibus sancti Martini episcopi*, il *Liber vitae patrum*, il *Liber in gloria confessorum*. Vi si aggiungono due brevi monografie: il *De miraculis beati Andreae* e la *Passio septem dormientium apud Ephesum*. L'intera produzione agiografica di Gregorio di Tours è edita in Krusch 1885.

49 Krusch 1885, p. 37: "*Ergo haec nos oportet sequi, scribere atque loqui, quae ecclesiam Dei aedificent et quae mentes inopes ad notitiam perfectae fidei instructione sancta faecundent. Non enim oportet fallaces commemorare fabulas neque philosoporum inimicam Deo sapientiam sequi, ne in iudicium aeternae mortis, Domino discernente, cadamus. Quod ego metuens et aliqua de sanctorum miracula, quae actenus latuerunt, pendere desiderans, non me his retibus vel vinci cupio vel involvi*".

50 Tale intento si evince a chiare lettere dalla prefazione all'opera complessiva. Krusch 1885, p. 37-38: "*Non ego Saturni fugam, non Iunonis iram, non Iovis stupra, non Neptuni iniuriam, non Eoli sceptra, non Aeneadum bella, naufragia vel regna commemoro.*

Taceo Cupidinis emissionem, non Ascanii dilectionem; hymenaeosque, lacrymas vel exitia saeva Didonis; non Plutonis triste vestibulum, non Proserpinae stuprosum raptum, non Cerberi triforme caput; non revolvam Anchisae colloquia, non Itachi ingenia, non Achillis argutias, non Sinonis fallacias. Non ego Laocoontis consilia, non Amphytrionidis robora, non Iani conflictus, fugas vel obitum exitialem proferam. Non Eumenidum, variorumque monstrorum formas exponam, non reliquarum fabularum commenta, quae hic auctor aut finxit mendacio, aut versu depixit heroico. Sed ista omnia tanquam super arenam locata et cito ruitura conspiciens, ad divina et evangelica potius miracula revertamur". Su cui Tamassia 1929.

51 Krusch 1885, p. 38.

52 Si veda oltre il paragrafo IV.

53 Uno spazio perciò a ragione definito "odologico" (ossia, in un certo senso, dipendente dai viaggi e dalle vie di comunicazione) da Perrin 1997.

54 Sulla città di Tours, Pietri 1983.

55 Per una panoramica generale sulle ordalie in età medievale ci si limita qui ad alcuni titoli fondamentali. Innanzitutto tra le voci enciclopediche: H.-J. Becker, Gottesurteil, in LdM, IV, coll. 1594-1595 e "Ordal", in LdM, VI, col. 1429; Arnoux 1998; "Ordalia", in Prosperi, Lavenia 2010, p. 1142-1143. Tra le monografie imprescindibili: Patetta 1890; Von Schwerin 1933; Bartlett 1986.

56 Sul ruolo di Gregorio di Tours nella creazione dell'immaginario del pozzo della stella si era già espresso Baldi 1935, p. 102.

57 Ampie relazioni di viaggio o scarne ed essenziali guide per i viaggiatori, gli *Itineraria* furono redatti più spesso da testimoni oculari ma, talora, anche da semplici compilatori: questa seconda possibilità è da tenere in debito conto per valutare, di volta in volta, l'autentico spessore testimoniale delle fonti affrontate. Non bisogna né trascurare, né sottostimare la nota tendenza compilativa medievale. Lungo tutto il Medioevo latino di ampissima diffusione godette, ad esempio, il *De situ et nominibus locorum hebraicorum* di Girolamo. Il testo geronimiano (traduzione ampliata dell'*Onomasticon* di Eusebio) costituì un vero e proprio manuale, che consentì una buona e durevole conoscenza dei luoghi biblici anche a compilatori del tutto sedentari, magari mai allontanatisi dal proprio *scriptorium*. E in questo testo manca il riferimento al pozzo della stella. Che nell'Occidente mediolatino vi fosse una diffusa quanto indiretta conoscenza della toponomastica sacra mediorientale è coordinata da tenere nella dovuta considerazione quale essenziale prerequisito testuale: costituisce, cioè, un comune e condiviso sottofondo di riferimento, da cui partire per poter poi tentare di definire correttamente la progressiva penetrazione documentale del tema – invece del tutto originale – del pozzo della stella.

58 Di grande utilità, in quanto opera di consultazione generale, è l'enciclopedia: Block Friedman, Mossler 2000. Si segnalano anche Donner 1979; Rossebastiano Bart 2000 e Bertini 2000; Schauta 2008; *Mediaeval Pilgrimage* 2009; Perta 2015. Sull'*Itinerarium Burdigalense* si rinvia a Bowman 1999; Elsner 2000.

59 Estesissima e in continua espansione è la bibliografia su Egeria e sul suo celebre resoconto di viaggio. Ci si limita qui a rimandare a Starowieyski 1979. Per integrazioni e aggiornamenti Janeras 2003.

60 Fiocco 2007.

61 Forse l'odierna Prémillac nel Périgord.

62 Theodosii *De situ Terrae Sanctae*, in Geyer 1965, p. 114-125 (CCSL, 175).

63 Milani 1977. Limor 2000.

64 Baine Campbell 2000; Limor 2004. Sulle fonti di Adamnano, Woods 2001 e Gorman 2006; Aist, Owen Clancy, O' Loughlin 2010. Sulla diffusione dell'opera di Adamnano, O' Loughlin 2000.

65 Beda, *De locis sanctis*, in Geyer 1898, p. 301-324; in *Itineraria* 1965, vol. 1, p. 251-280. Schmidt 2000a.

66 *Itinerarium Bernardi monachi Franci*, in Tobler 1877, p. 307-320, su Betlemme p. 317. Per un percorso complessivo, Cerno 2010, Schmidt 2000b.

67 Sul cosiddetto pozzo di Kathisma, presso cui avrebbe riposato Maria nel viaggio verso Betlemme, indicato in seguito anche come "pozzo dei Magi", non è possibile in questa sede soffermarsi perché sposterebbe là l'indagine dal pozzo specificatamente individuato nella Basilica della Natività in Betlemme, fulcro della presente ricerca. L'associazione documentata di Kathisma ai Magi è, per altro, molto successiva rispetto alle prime attestazioni del pozzo della stella di Betlemme e, dunque, non utile a individuare l'origine di tale immaginario. Non si esclude di dedicare uno studio successivo al pozzo di Kathisma. Sulle risultanze archeologiche sul sito di Kathisma e sulla grande doppia chiesa lì un tempo presente, si rimanda innanzi tutto agli studi di Avner 2003 e Avner 2007; utile anche Lavas 2002 e Shoemaker 2003, p. 22-38. Si veda anche la voce "Al-Qadismu" in Pringle 2009, vol. 2, p. 157-158.

68 Iadanza 2011, p. 30-33; MGH, SS, vol. XV, 1, p. 97.

69 Iadanza 2011, p. 36-37; MGH, SS, vol. XV, 1, p. 100.

70 De Sandoli 1978, vol. 1, p. 2-3.

71 De Sandoli 1978, vol. 2, p. 22-23.

72 De Sandoli 1978, vol. 2, p. 22-23.

73 Vincent, Abel 1914, p. 180.

74 De Sandoli 1978, vol. 2, p. 76-77.

75 De Sandoli 1978, vol. 3, p. 80-81.

76 De Sandoli 1978, vol. 2, p. 278-279.

77 De Sandoli 1978, vol. 4, p. 372-373.

78 De Sandoli 1978, vol. 4, p. 358-359.

79 della Lega, Bagatti 1945, p. 62.

80 della Lega, Bagatti 1945, p. 61. Un'ulteriore attestazione, risalente alla prima metà del XIII secolo, si trova in Saletti, Romanini 2012, p. 129: "*Delees le cuer est un put ou la esteyle chey, qe amena les treis reis*". Ringrazio Antonio Musarra per la gentile segnalazione.

81 Ruggeri, Douramani, Caruso 2015, che raccoglie sette testi: Epifanio Agiopolita (p. 21-51), Giovanni Fokas, Perdikas Protonotaro e quattro scritti anonimi.

82 La *Diegesis* del monaco Epifanio è pervenuta sia in versione greca (più lunga) che paleoslava (più breve). L'edizione più recente della *Diegesis* è pubblicata a cura di Donner 1971. L'edizione è preceduta da un'introduzione sulla traduzione manoscritta e sulle traduzioni slave ed è seguita da una traduzione del testo. Su Epifanio si veda anche Schneider 1940; Wilkinson 2002, p. 198-199; Külzer 1994, p. 14-17; *Enarratio Syriae ad modum descriptionis situs orbis, urbis sanctae et sanctorum ibi locorum*, PG, vol. 120, col. 260-272.

83 Ruggeri, Douramani, Caruso 2015, p. 21.

84 *…τὴν γὰρ πᾶσαν ἀλήθειαν ἔγραψα, καθὼς περιεπόλευσα, καὶ εἶδον οἰκείοις ὀφθαλμοῖς. Ὁ δὲ ἄλλως διηγούμενος ἑαυτὸν φρεναπατᾷ, μὴ συνιεὶς τὴν ἀλήθειαν. Χάρις δὲ τῷ Θεῷ τῷ ἐνδυναμώσαντι τοὺς αὐτοῦ δούλους πρὸς τὴν τοιαύτην ὁδὸν καὶ θεωρίαν,…*; PG, vol. 120, col. 272C. Trad: "Ciò che ho scritto è la piena verità: come ho viaggiato e ciò che hanno visto i miei occhi. Chi racconta altro,

inganna se stesso e non conosce la verità. Sia ringraziato Dio, che ha consentito al proprio servitore un tale viaggio ed esperienza".

85 Schneider 1940, p. 144. Alle p. 145-149 Schneider offre poi, in forma tabulare, la dettagliata comparazione tra le tappe contenute nell'*Itinerarium Helenae* e nella *Diegesis* di Epifanio. Secondo Schneider "*die Diegesis des Epiphanius folgt also einem älteren Reisehanbuch, das lediglich in den Jerusalem betreffend Partien vermehrt oder leicht umgearbeitet ist*" (p. 151).

86 Schneider 1940, p. 145-149.

87 PG, vol. 120, col. 272C.

88 Donner 1971, p. 91. Il riferimento all'inizio e alla fine dell'itinerario a porti e rapporti con il territorio greco-bizantino induce Schneider a ritenere Epifanio non autore in prima persona del viaggio ma compilatore. A. Schneider 1940, p. 144-145: "*Weiter gibt sich Epiphanius als Hagiopolit, d.h. als Jerusalemer oder wenigstens in Jerusalem Lebender, aus. Man versthet deshalb nicht, warum er die Reisebeschribung mit Cypern beginnt und im oströmischen Reich enden lässt. Das ist durchaus verständlich, wenn Epiphanius ein Resehandbuch überarbeitet hat, das aus dem byzantinischen Reichsgebiet nach Syrien, Palästina sowie Ägypten führte*". Ruggeri, Douramani, Caruso 2015, p. 21: "Dalla lettura si nota subito la forma composita della narrazione, la cui fase originaria – che toccava Gerusalemme arrivando al Giordano – può essere datata dalla seconda metà del VII secolo alla fine del XI secolo; un secondo momento aggiuntivo è legato soprattutto alla sezione dedicata all'Egitto e al Sinai, databile a poco prima dell'XI secolo; la terza fase si allaccia al secondo passaggio in Galilea e a cuciture tra i vari spostamenti delle sezioni precedenti ed è databile certamente dopo l'inizio dell'XI secolo".

89 Schneider 1940, p. 143

90 Schneider 1940, p. 151-154. In particolare p. 154: "*Demnach müssten wir Epiphanius zwischen 750 und 800 und die ihm und* Vita Constantini et Helenae *gemeinsame Quelle mindestens um 700 ansetzen*".

91 PG, vol. 120, col. 264B.

92 PG, vol. 87, col. 3811-3814. Gigante 1957, XIX, vv. 25-56; Dalman 1924, p. 41.

93 Un punto di contatto si potrebbe individuare nel pozzo di Davide citato nel celebre kontakion di Romano il Melode, composto nella prima metà del VI secolo. Ma si tratta solo di un'assonanza, priva di ogni riferimento alla stella: *Τὴν Ἐδὲμ Βηθλεὲμ ἤνοιξε, δεῦτε ἴδωμεν· | τὴν τρυφὴν ἐν κρυφῇ ηὕραμεν, δεῦτε λάβωμεν | τὰ τοῦ παραδείσου ἐντὸς τοῦ σπηλαίου· | ἐκεῖ ἐφάνη ῥίζα ἀπότιστος βλαστάνουσα ἄφεσιν, | ἐκεῖ ηὑρέθη φρέαρ ἀνόρυκτον, | οὗ πιεῖν Δαυὶδ πρὶν ἐπεθύμησεν· | ἐκεῖ παρθένος τεκοῦσα βρέφος | τὴν δίψαν ἔπαυσεν εὐθὺς τὴν τοῦ Ἀδὰμ καὶ τοῦ Δαυίδ· | διὰ τοῦτο πρὸς τοῦτο ἐπειχθῶμεν ποῦ ἐτέχθη | παιδίον νέον, ὁ πρὸ αἰώνων Θεός.* (trad. italiana: "Betlemme ha riaperto l'Eden, vedremo come. Abbiamo trovato le delizie in un luogo nascosto, nella grotta riprenderemo i beni del Paradiso. Là, è apparsa la radice da nessuno innaffiata da cui è fiorito il perdono. Là, si è rinvenuto il pozzo da nessuno scavato, dove un tempo David ebbe desiderio di bere. Là, una vergine, con il suo parto, ha subito estinto la sete di Adamo e la sete di David. Affrettiamoci dunque verso quel luogo dove è nato, piccolo bambino, il Dio che è prima dei secoli").

94 Vincent, Abel 1914, p. 136, nota 2.

Abbreviazioni bibliografiche:

Arnoux 1998 – "Ordalia", *s.v.* Mathieu Arnoux, in *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, sotto la direzione di André Vauchez, ed. Claudio Leonardi, 3 vol., Roma, Éditions du Cerf / Città Nuova / James Clarke & co., 1998, vol. 2, p. 1331-1332.

Avner 2003 – Rina Avner, *The Recovery of the Kathisma Church andIts Influence on Octagonal Buildings*, in *One Land. Many Cultures. Archeological Studies in Honour of Stanislao Loffreda* OFM, ed. Stanislao Loffreda, Giovanni Claudio Bottini, L. Di Segni, Lesław Daniel Chrupcała, Jerusalem, Franciscan Printing Press, 2003, p. 179-192.

Avner 2007 – Rina Avner, *The Kathisma. A Christian and Muslim Pilgimage Site*, in "Aram Periodical", 18-19 (2006-2007), p. 541-557.

Bagatti 1952 – Bellarmino Bagatti, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme in seguito agli scavi e restauri praticati dalla Custodia di Terra Santa (1948-1951)*, Gerusalemme, Franciscan Printing Press, 1952.

Baine Campbell 2000 – Mary Baine Campbell, *Adamnan (Adomnan)*, in *Trade, Travel and Exploration in the Middle Ages: an Encyclopaedia*, ed. John Block Friedman, Kristen Mossler, New York, Garland, 2000 (Garland reference library of the Humanities, 1899), p. 3-4.

Baldi 1935 – Donato Baldi OFM, *Enchiridion locorum sanctorum: documenta S. Evangelii loca respicientia*, Jerusalem, Typis PP. Franciscanorum, 1982 (1935).

Bartlett 1986 – Robert Bartlett, *Trial by Fire and Water. The Medieval Judicial Ordeal*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

Basnagus 1725 – Jacobus Basnagus, *Thesaurus monumentorum ecclesiasticorum et historicorum, sive Henrici Canisii Lectiones antiquae*, Antverpiae, 1725.

Bertini 2000 – Ferruccio Bertini, *L'Itinerarium Egeriae e altri testi tardo-antichi di letteratura odeporica ai luoghi santi*, in *Letteratura e drammaturgia dei pellegrinaggi.* XXIII Convegno internazionale. Anagni 10-12 settembre 1999, a cura di Maria Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2000, p. 69-87.

Block Friedman, Mossler 2000 – *Trade, Travel and Exploration in the Middle Ages: an Encyclopaedia*, ed. John Block Friedman, Kristen Mossler, New York, Garland, 2000 (Garland reference library of the Humanities, 1899).

Bourgain, Heinzelmann 1997 – Pascale Bourgain, Martin Heinzelmann, *L'œuvre de Grégoire de Tours: la diffusion des manuscrits*, in *Grégoire de Tours et l'espace gaulois.* Actes du Congrès International, Tours, 3-5 novembre 1994, ed. Nancy Gauthier, Henri Galinié, Tours, La Simarre, 1997 (Revue archéologique du centre de la France), p. 273-318.

Bowman 1999 – Glenn Bowman, '*Mapping history's Redemption': eschatology and topography in the 'Itinerarium Burdigalense'*, in *Jerusalem. Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity and Islam*, ed. Lee I. Levine, New York, Continuum, 1999, p. 163-187.

Buchner 1927 – Franz Xaver Buchner, *Der heilige Willibald, Bischof von Erfurt?*, in "Sammelblatt des Historischer Verein Eichstätt", 40 (1927), 1, p. 67-71.

Cardini 1993 – Franco Cardini, *La stella e i re. Mito e storia dei magi*, Firenze, Edifir, 1993.

Cerno 2010 – Marianna Cerno, *La trasformazione della Terra Santa agli occhi del pellegrino occidentale: da Egeria al monaco Bernardo*, in "Itineraria", 8-9 (2009-2010), p. 541-566.

Cigola 2005 – Michela Cigola, *L'abbazia benedettina di Montecassino: la storia attraverso le testimonianze grafiche di rilievo e di progetto*, Cassino, Ciolfi, 2005.

Contreni 2002 – John J. Contreni, *Reading Gregory of Tours in the Middle Ages*, in *The Word of Gregory of Tours*, ed. Kathleen Mitchell, Ian Wood, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002 (Cultures, Beliefs and Traditions, 8), p. 419-434.

Curzel 2000 – Emanuele Curzel, *Il Medioevo. Dai Magi ai tre santi re*, in *I Magi*, ed. Silvano Zucal, Trento, Pancheri, 2000, p. 19-26.

Dalman 1924 - Gustaf Dalman, *Orte und Wege Jesu*, Gütersloh, C. Bertelsmann, 1924.

De Prisco 2000 – Antonio De Prisco, *Gregorio di Tours agiografo. Tra ricerca e didattica*, Padova, Imprimitur, 2000 (Studi, testi, documenti. Letteratura e Filologia).

De Sandoli 1978 – Sabino De Sandoli OFM, *Itinera Hierosolymitana Crucesignatorum (sec. XII-XIII)*, 4 vol., Jerusalem, Franciscan Printing Press, 1978-1984 (Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior, 24-27).

Dell'Omo 1999 – Mariano Dell'Omo, *Montecassino: un'abbazia nellastoria*, Montecassino / Cinisello Balsamo, Silvana, 1999 (Biblioteca della miscellanea cassinese, 6).

della Lega, Bagatti 1945 – Fra Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltremare (1346-1350)*, testo di Alberto della Lega, riveduto e riannotato dal padre Bellarmino Bagatti OFM, Gerusalemme, Franciscan Printing Press, 1945 (Studium Biblicum Franciscanum, 2).

Donner 1971 – Herbert Donner, *Die Palästinabeschreibung des Epiphanius Monachus Hagiopolita*, in "Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins" 87 (1971), p. 42-91.

Donner 1979 – Herbert Donner, *Pilgerfahrt ins Heilige Land: die ältesten Berichte christlicher Palästinapilger (IV-VII Jahrhundert)*, Stuttgart, Kbw, Bibelwerk, 1979.

Elsner 2000 – Jas Elsner, *The 'Itinerarium Burdigalense'. Politics and Salvation in the geography of Costantine's Empire*, in "The Journal of Roman Studies", 90 (2000), p. 181-195.

Fabiani 1968 – Luigi Fabiani, *La terra di san Benedetto: studio storico-giuridico di Montecassino dall'VIII al XIII secolo*, Montecassino, Badia di Montecassino, 1968, 3 vol.

Felten, Jarnut, von Padberg 2007 – *Bonifatius. Leben und Nachwirken. Die Gestaltung des christlichen Europas im Frühmittelalter*, hrsg. Franz J. Felten, Jörg Jarnut, Lutz E. von Padberg, Mainz, Gesellschaft für mittelrheinische Kirchengeschichte, 2007 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, 121).

Fiocco 2007 – Sulpicio Severo, *Lettere e dialoghi*. Introduzione, traduzione e note a cura di Davide Fiocco, Roma, Città nuova, 2007 (Collana di testi patristici, 196).

Fros 1984 – Henry Fros, *Inédits non recensés dans la BHL*, in "Analecta bollandiana", 102 (1984), 3-4, p. 380.

Gauthier, Galinié 1997 – *Grégoire de Tours et l'espace gaulois*. Actes du Congrès International, Tours, 3-5 novembre 1994, ed. Nancy Gauthier, Henri Galinié, Tours, La Simarre, 1997 (Revue archéologique du centre de la France).

Geyer 1898 – *Itinera Hierosolymitana*, edidit Paulus Geyer, Vindobonae, F. Tempsky, 1898 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 39).

Geyer 1965 – *Itinera Hierosolymitana saeculi IV-VIII*, edidit Paulus Geyer, Vindobonae, F. Tempsky, 1898, p. 37-150 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 39); ristampa: New York-London 1964; ristampa, con correzione di alcuni refusi in *Itineraria et alia geographica*, Turnholti 1965.

Gigante 1957 – Sophronii *Anacreontica*, ed. Marcello Gigante, Roma, Gismondi, 1957.

Gorman 2006 – Michael M. Gorman, *Adomnan's 'De locis sanctis': the diagrams and the sources*, in "Revue Bénédictine", 116 (2006), p. 5-41.

Goullet, Heinzelmann 2003 – *La réécriture hagiographique dans l'Occident médiéval. Transformations formelles et idéologiques*, ed. Monique Goullet, Martin Heinzelmann, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2003 (Beihefte der Francia, Bd.58.).

Gregorio di Tours 1977 – *Gregorio di Tours. Todi, 10-13 ottobre 1971*, Todi, Presso l'Accademia tudertina, 1977 (Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, 12).

Hen 1995 – Yitzhak Hen, *Gregory of Tours and the Holy Land*, in "Orientalia cristiana periodica", 61 (1995), p. 47-64.

Hodoeporicon 1603 – *Vita sive Hodoeporicon sancti Willibaldi primi episcopi Aichstadiani scripta a consanguinea sancti Willibaldi sanctimoniali Heidenheimensi, nunc primum edita ex m. S. Monasterii Rebdorffensis prope Aichstadium*, in H. Canisisus, Antiquae lectionis tomus IV, Ingolstadii, 1603, p. 481-513.

Holzmeister 1942 – Urban Holzmeister, *La stella dei magi*, in "La civiltà cattolica", 93 (1942), 1, p. 9-22.

Iadanza 2011 – *Hugeburc di Heidenheim, Vita Willibaldi episcopi Eichstetensis. Il vescovo Willibald e la monaca Hugeburc: la scrittura a quattro mani di un'esperienza odeporica dell'VIII secolo*, a cura di Mario Iadanza, Firenze, Edizioni del Galluzo, 2011 (Per verba, 28).

Itineraria 1965 – *Itineraria et alia geographica*, ed. P. Geyer, O. Cuntz, A. Francheschini, R. Weber, L. Bieler, J. Fraipont, F. Glorie, Turnholti, Brepols, 1965, 2 vol. (Corpus Christianorum, Series Latina, 175-176).

Janeras 2003 – Sebastià Janeras, *Bibliografia egeriana recent*, in "Revista Catalana de Teologia", 28 (2003), 1, p. 231-240.

Kidger 1999 – Mark R. Kidger, *The star of Bethlehem: an astronomer's view*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

Krusch 1885 – *Gregorius episcopus Turonensis, Miracula et opera minora*, edidit Bruno Krusch, MGH, Scriptores rerum merovingicarum, I, 2, Hannover, 1885, ristampa anastatica 1969, p. 34-403.

Külzer 1994 – Andreas Külzer, *Peregrinatio graeca in Terram Sanctam*, Frankfurt-Berlin, Peter Lang, 1994.

Lavas 2005 – Georg P. Lavas, *The Kathisma of Virgin Mary: archeological findings and their meanings*, in *Il contributo delle scienze storiche allo studio del Nuovo Testamento*. Atti del Convegno, Roma 2-6 ottobre 2002, a cura di Enrico Dal Covolo, Rorberto Fusco, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2005, p. 170-184.

LdM – *Lexikon des Mittelalters*, 9 vol., Munich-Zürich, Artemis, 1977-1999 (online version Turnhout, Brepols, 2000).

Limor 2000 – Ora Limor, *Antonini Piacentini Itinerarium ('Antoninus's travel')*, in *Trade, Travel and Exploration in the Middle Ages: an Encyclopaedia*, ed. John Block Friedman, Kristen Mossler, New York, Garland, 2000 (Garland reference library of the Humanities, 1899), p. 29-30.

Limor 2004 – Ora Limor, *Pilgrims and authors: Adoman's 'De locis sanctis' and Hugeburc's 'Hodoeporicon Sancti Willibaldi'*, in "Revue Bénédictine", 114 (2004), p. 253-275.

Lutterbach 2004 – Hubertus Lutterbach, *Bonifatius, mit Axt und Evangelium. Eine Biographie in Briefen*, Freiburg-Basel-Wien, Herder, 2004.

Mac Cluskey 1990 – Stephen C. Mac Cluskey, *Gregory of Tours. Monastic Timekeeping and Early Christian Attitudes to Astronomy*, in "Iris", 81 (1990), p. 9-22.

Maraval 2004 – Pierre Maraval, *Lieux saints et pelerinage d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris, Cerf, 2004.

Martinez 1971 – "Teqoa", *s.v.* T. de J. Martinez, in *Enciclopedia della Bibbia*, 6 vol., Torino, Leumann, Elle Di Ci, 1969-1971, vol. 6, col. 881.

Mediaeval Pilgrimage 2009 – *Brill's Encylopaedia of Mediaeval Pilgrimage*, ed. Larissa J. Taylor et al., Leiden, Brill, 2009.

MGH SS – *Monumenta Germaniæ Historica. Series Scriptores*, ed. Theodor Mommsen, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1877-1919 (reimpr. 1961).

Milani 1977 – *Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d.C.*, ed. Celestina Milani, Milano, Pubblicazioni della Università cattolica del Sacro Cuore, 1977 (Scienze filologiche e letteratura, 7).

Mitchell, Wood 2002 – *The World of Gregory of Tours*, ed. Kathleen Mitchell, Ian Wood, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002 (Cultures, Beliefs and Traditions, 8).

Molnar 2000 – Michael R. Molnar, *The Star of Bethlehem: the Legacy of the Magi*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, trad. it. *La stella di Betlemme*, trad. L. Panelli, Milano, Armenia, 2000.

Moretto 1995 – Giovanni Moretto, *La stella dei filosofi*, Brescia, Queriniana, 1995.

Murray 2015 – *A Companion to Gregory of Tours*, ed. Alexander C. Murray, Leiden, Brill, 2015 (Brill's Companions to the Christian Tradition, 63).

de Nie 1987 – Giselle de Nie, *Views from a many-windowed Tower. Studies of Imagination in the works of Gregory of Tours*, Amster-

dam, Rodopi, 1987 (Studies in Classical Antiquity, 7).

O'Loughlin 2000 – Thomas O'Loughlin, *The diffusion of Adamnan's 'De locis sanctis' in the medieval period*, in "Ériu", 51 (2000), p. 93-106.

Panaino 2012 – Antonio Panaino, *I Magi e la loro stella: storia, scienza e teologia di un racconto evangelico*, Milano / Cinisello Balsamo, San Paolo, 2012.

Patetta 1890 – Federico Patetta, *Le Ordalie. Studio di storia del diritto e scienza del diritto comparato* (1ª ed. Torino, 1890 ; repr. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972).

Penkett 2000 – Robert Penkett, *Gregory of Tours*, in *Trade, Travel and Exploration in the Middle Ages: an Encyclopaedia*, ed. John Block Friedman, Kristen Mossler, New York, Garland, 2000 (Garland reference library of the Humanities, 1899), p. 238-239.

Perrin 1997 – Michel-Yves Perrin, *Grégoire de Tours et l'espace extragaulois: le gallocentrisme grégorien revisité*, in *Grégoire de Tours et l'espace gaulois*. Actes du Congrès International, Tours, 3-5 novembre 1994, ed. Nancy Gauthier, Henri Galinié, Tours, La Simarre, 1997 (Revue archéologique du centre de la France), p. 35-45.

Perta 2015 – Giuseppe Perta, *Mediterraneo della mobilità. Il viaggio a Gerusalemme tra tarda antichità e prima Crociata*, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2015.

PG – *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, Jacques Paul Migne, 161 vol., Paris, *apud J.-P. Mignem editorem*, 1855-1866.

Pietri 1983 – Luce Pietri, *La ville de Tours du IVe au VIe siècle : naissance d'une cité chrétienne*, Rome, École française de Rome, 1983 (Collection de l'École française de Rome, 69).

PL – *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, Jacques Paul Migne,221 vol., Paris, *apud J.-P. Mignem editorem*, 1844-1855 / 1862-1865.

Pompeo Faracovi 1999 – Ornella Pompeo Faracovi, *Gli oroscopi di Cristo*, Venezia, Marsilio, 1999.

Potthast 1896 – August Potthast, *Bibliotheca Historica Medii Aevii. Wegweiser durch das Geschichtswerk des Europäischen Mittelalters bis 1500*, Berlin, W. Weber, 1896.

Prado 1969 – "Amos", *s.v.* Juan Prado, in *Enciclopedia della Bibbia*, Torino, Leumann, 1969, vol. 1, col. 403-408.

Pringle 2009 – Denys Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: A Corpus*, 4 vol., Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1993-2009.

Prosperi, Lavenia, Tedeschi 2010 – *Dizionario dell'Inquisizione*, ed. Adriano Prosperi, Vincenzo Lavenia, John Tedeschi, Pisa, Edizioni della Normale, 2010.

Ricoux 1996 – Odile Ricoux, *Sirius ou l'étoile des mages*, in L*es astres*. Actes du Colloque International de Montpellier, 23-25 mars 1995, ed. Béatrice Bakhouche, Alain Moreau, Jean-Claude Turpin, Montpellier, Université Paul Valéry, 1996, vol. 1, p. 131-154.

Rossebastiano Bart 2000 – Alda Rossebastiano Bart, *Il pellegrinaggio in Terra Santa durante il Medioevo. Tipologie testuali*, in *Letteratura e drammaturgia dei pellegrinaggi*. XXIII Convegno internazionale. Anagni 10-12 settembre 1999, a cura di Maria Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2000, p. 179-194.

Ruggeri, Douramani, Caruso 2015 – *Verso Gerusalemme. Guide medievali greche di viaggio*, a cura di Vincenzo Ruggeri, Katherine Douramani, Renata Caruso, Roma, Lilamé, 2015.

Saletti, Romanini 2012 – Beatrice Saletti, Fabio Romanini, *I Pellrinages communes, i Pardouns d'Acre e la crisi del Regno crociato*, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2012.

Schauta 2008 – Markus Schauta, *Die ersten Jahrhunderte christlicher Pilgerreisen im Spiegel spätantiker und frühmittelalterlicherer Quellen*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008 (Grazer Altertumskundliche Studien, 10).

Schipperges 1996 – Stefan Schipperges, *Bonifatius ac socii eius. Eine sozialgeschichtliche Untersuchung des Winfrid-Bonifatius und seines Umfeldes*, Mainz, Selbstverl. der Ges. für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1996 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, 79).

Schmidt 2000a – Gary D. Schmidt, *Bede*, in *Trade, Travel and Exploration in the Middle Ages: an Encyclopaedia*, ed. John Block Friedman, Kristen Mossler, New York, Garland, 2000 (Garland reference library of the Humanities, 1899), p. 54-55.

Schmidt 2000b – Gary D. Schmidt, *Bernard the wise*, in *Trade, Travel and Exploration in the Middle Ages: an Encyclopaedia*, ed. John Block Friedman, Kristen Mossler, New York, Garland, 2000 (Garland reference library of the Humanities, 1899), p. 60.

Schneider 1940 – Alfons Maria Schneider, *Das Itinerarium des Epiphanius Hagiopolita*, in "Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins", 63 (1940), p. 143-154.

Shoemaker 2003 – S. J. Shoemaker, *Christmas in the Qur'an: The Qur'anic Account of Jesus' Nativity and Palestinian Local Tradition*, in "Jerusalem Studies in Arabic and Islam", 1 (2003), p. 11-39.

Shomali, Shomali 1997 – Sausan Shomali, Qustandi Shomali, *Betlemme. Guida alla città e ai suoi dintorni*, Milano, Touring club italiano, 1997.

Starowieyski 1979 – Marek Starowieyski, *Bibliographia egeriana*, in "Augustinianum", 19 (1979), p. 297-318.

Tamassia 1929 – Nino Tamassia, *Gregorio di Tours e Omero*, Venezia, C. Ferrari, 1929.

Tasca 2007 – Francesca Tasca, *'Vidimus stellam eius in Oriente'. Le esegesi mediolatine della stella matteana*, in "Annali di studi religiosi", 8 (2007), p. 357-385.

Tasca 2010 – Francesca Tasca, *'Beda a comunione separatus'? Una singolare testimonianza custodita nell'Historia scholastica del maestro parigino Pietro Comestor*, in "Revue bénédictine", 120 (2010), 2, p. 216-242.

Thürlemann 1974 – Felix Thürlemann, *Der historische Diskurs bei Gregor von Tours. Topoi und Wirklichkeit*, Bern, Herbert Lang, 1974 (Geist und Werk der Zeiten, 39).

Tobler 1877 – *Itinera et descriptiones Terrae Sanctae lingua latina saec. IV-XI*, edidit Titus Tobler, Genevae, 1877.

Trexler 1997 – Richard C. Trexler, *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1997.

Vincent, Abel 1914 – Hugues Vincent, F.-M- Abel, *Bethléem. Le sanctuaire de la Nativité*, Paris, Lecoffre, 1914.

Von Schwerin 1933 – Claudius Freiherr von Schwerin, *Rituale für Gottesurteile*, Heidelberg, C. Winter, 1933 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften-Philosophisch-historische Klasse, 1932-1933, 3).

Watson 1979 – J.K. Watson, *La naissance du Dieu chrétien et la nova de l'an 5*, in "Cahier Renan", 27 (1979), p. 2-8.

Wilkinson 2002 – John Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, Warminster, Aris & Phillips, 2002.

Wooding, Aist, Owen Clancy, O'Loughlin 2010 – *Adomnan of Iona: theologian, lawmaker, peacemaker*, ed. Jonathan M. Wooding, Rodney Aist, Thomas Owen Clancy, Thomas O'Loughlin, Dublin, Four Courts, 2010.

Woods 2001 – David Woods, *Arculf's luggage: the sources from Adamnan's 'De locis sanctis'*, in "Ériu", 52 (2001), p. 25-52.

Zani 2000 – Lorenzo Zani, *I magi, guidati dalla stella, adorano il bambino (Mt. 2, 1-12)*, in *I Magi*, ed. Silvano Zucal, Trento, Pancheri, 2000, p. 3-18.

Zucal 2000 – *I Magi*, ed. Silvano Zucal, Trento, Pancheri, 2000.

Valutazione tra pari:

Clara Fossati (Università degli studi di Genova, Genova).

Antonio Musarra (Università degli Studi di Firenze).

Les colliers de type 'barmy'
et l'art des orfèvres de la Rus' kiévienne

Natalia Rudyka
Музей історичних коштовностей України, Куїв (UA)

SUMMARY: The present article describes the *barmy* – necklaces of medallions – as part of the art of the Kievan Rus' goldsmiths, while also grouping them into categories. Such systematic studies of each type of jewellery should, over time, give a new image of the Kievan Rus' goldsmith's work and present it as a multidimensional phenomenon: archaeological, historical, and artistic. The two categories of *barmy* presented here are, on the one hand, the gold enamel medallions decorated according to the *cloisonné* technique, and on the other hand, the silver *barmy* decorated in the *niello* technique. These pieces have already been well studied, but there are no publications entirely devoted to them that would discuss all the achievements in this field, in order to present new research perspectives. In drawing the state of the art of the question—but also in speaking of other types of Kievan jewellery, the author attempts to address problematic questions of who wore these jewels, who designed them, and what techniques were employed. The answers to these questions are still unclear today, but they are a first step towards identifying the solutions.

KEYWORDS: Kievan Rus', gold and silver work, *cloisonné* enamel, *niello*, Deisis.

REZUMAT: Acest articol tratează despre *barmy* – coliere de medalioane – ca parte a artei bijutierilor din Rusia kieveană, grupând în același timp piesele pe categorii. Astfel de studii sistematice ale fiecărui tip de bijuterie ar trebui să ne ofere, cu timpul, o nouă imagine a meseriei de aurar și argintar în Rusia kieveană și să o prezinte ca pe un fenomen multidimensional: arheologic, istoric și artistic. Cele două mari categorii de *barmy* prezentate aici sunt mai întâi cea a medalioanelor de aur emailate cu tehnica *cloisonné*, iar, pe de altă parte, acei *barmy* de argint decorați prin nielare. Toate piesele au fost deja bine studiate, dar nu există publicații care să le fi tratat numai pe ele, prezentând totodată și toate realizările din cercetarea acestui domeniu, în scopul de a oferi perspective noi în aceeași cercetare. Prin alcătuirea unui asemenea inventar, dar și prin discutarea altor tipuri de bijuterii kievene, autoarea a încercat să răspundă câtorva întrebări problematice, cum ar fi: cine a purtat aceste bijuterii, cine le-a conceput și care au fost tehnicile utilizate. Răspunsurile la aceste întrebări sunt încă neclare astăzi, dar ele reprezintă un prim pas către identificarea soluțiilor viitoare.

CUVINTE CHEIE: Rusia kieveană, orfevrărie, email *cloisonné*, nielare, Deisis.

Les parures étaient un élément essentiel de la vie culturelle de l'aristocratie de la Rus' kiévienne. La découverte de trésors et de pièces individuelles sur le territoire de cette Rus' fournit des informations précieuses concernant les techniques utilisées par les anciens orfèvres, la tradition artistique qu'ils suivaient, les légendes qui circulaient à cette époque, mais aussi l'iconographie religieuse.[1] Aux XIe et XIIe siècles, les princes de la Rus' imitaient les usages de la cour impériale byzantine. Arrivés à Kiev, les maîtres grecs issus de professions diverses apportaient leurs traditions. Ils influençaient les artistes et les artisans locaux. C'est ainsi que les orfèvres de Kiev avaient amélioré leur savoir-faire. Ainsi, les bijoux de la Rus' kiévienne témoignent-ils de toute une série de techniques telles que la ferronnerie, le forgeage, le poinçonnage, la gravure, le filigrane et le niellage, ou encore l'émail cloisonné.[2]

L'évolution des sujets représentés sur ces bijoux constitue un écho des évolutions de la vie quotidienne des kiéviens. Dans la décoration, la symbolique païenne est la première à se manifester et elle confère à ces objets une signification souvent magique. Toutefois, les mêmes bijoux témoignent plus tard de la manière dont le symbolisme païen a été lentement remplacé par des images de saints, des croix etc. Ce remplacement graduel a commencé à s'installer après la christianisation de la Rus' kiévienne par Vladimir Sviatoslavitch, dit 'Beau-Soleil', en 988.[3] Néanmoins, cette évolution est inégale. Il arrive parfois que le bijoutier préfère le côté décoratif de l'ornement, et non pas le côté religieux, comme par exemple sur les colliers de type *barmy* qui ont été trouvés près du village de Sachnivka. Je reviendrai sur cet aspect.

Les plus anciennes études concernant l'orfèvrerie kiévienne datent du XIXe siècle et portent sur tous types de pièces. Cette littérature scientifique se développe depuis presque deux siècles, en plusieurs langues ; elle est interdisciplinaire (archéologie, histoire de l'art et histoire) et couvre une problématique très variée.[4] Cependant elle se doit d'être réévaluée en fonction des nouvelles perspectives de recherche.

Comme je l'avais déjà indiqué dans un article consacré aux *kolts* (« колти » – paire de pièces de métal, parure féminine) en tant qu'élément unique dans l'art des orfèvres de la Rus' kiévienne, il est plus judicieux de discuter ces problèmes en essayant de décomposer le corpus en plusieurs catégories de bijoux. De telles études systématiques devraient, avec le temps, donner une image nouvelle de l'orfèvrerie de Kiev

comme phénomène multidimensionnel : archéologique, historique et artistique.[5]

Les parures kiéviennes conservées aujourd'hui témoignent de la richesse des techniques, des couleurs de l'émail (cloisonné ou niellé) et des motifs décoratifs. Pour les couches aisées de la société, les parures étaient faites en métaux précieux (or et argent) ; pour les autres, elles étaient en cuivre, en argent et en bronze de faible qualité. Utilisés comme bijoux individuels (*barmy*, *kolts*, *riasny* etc.) ou formant un décor, le plus souvent en or ou en argent, ils étaient portés comme objets décoratifs sur les couvre-chefs ou sur la poitrine. Le présent article ne concernera qu'un seul type de parure : les *barmy* en or, décorés selon la technique de l'émail cloisonné, et les *barmy* en argent, décorés selon la technique du niellage. Ce type de parure a déjà été analysé dans nombre de recherches, mais il n'existe pas de publication érudite qui leur soit entièrement consacrée et qui analyserait toutes les réalisations dans ce domaine d'études et présenterait des perspectives de recherche nouvelles, et ce dans une langue de circulation internationale.

Commençons par le nom que l'on donne à ces pièces. Les *barmy* (ukr. *бармы* ; rus. *бармы*) sont des colliers portés sur la poitrine, composés de médaillons individuels et de perles. Le terme *barmy* a été proposé dans la première moitié du XIXe siècle, notamment en 1822 lorsqu'il a été adopté pour décrire un magnifique collier décoré d'émail cloisonné qui avait été trouvé dans la ville de Staraya Riazan ('Vieux Riazan').[6] K. Kalajdowicz est celui qui les a nommés ainsi dans ses « *Pismach…* » ('Ecritures…') ».[7] Au XIXe siècle, l'analogie établie avec les parures des princes russes des temps modernes a contribué à orienter encore plus l'interprétation des *barmy* de l'époque kiévienne. Ainsi, ils ont été considérés comme étant une décoration cérémoniale des princes de l'ancienne Rus' : ils devaient être composés d'un large morceau de tissu décoré de médaillons, de perles et de pierres. Le dictionnaire de Brokgaus et Efron interprète les anciens documents et remarque que les premiers *barmy* ont sans doute été envoyés par l'empereur byzantin Alexis Ier Comnène à Vladimir II Monomaque, Grand-prince de la Rus' kiévienne du temps de la dynastie des Riourikides. Cependant le premier témoignage des chroniques concernant ces décorations n'a été enregistré qu'en 1216. Les pièces y sont appelées *obletche*, décorées d'or, et elles semblent avoir été portées non seulement par tous les princes, mais même par l'aristocratie (selon le comte A. Uvarov).[8]

Or, les Grecs travaillaient souvent à la cour du Grand-prince de la Rus' de Kiev et utilisaient comme modèles les produits importés de Byzance. Cependant, il n'y a aucune information sur les *barmy* ou sur des parures et ornements similaires à Byzance avant le Xe siècle. Une parure semblable a été représentée pour la première fois sur les *solidi* de Nicéphore II Phocas (963-969), mais il s'agit de petits colliers ornés de perles. Du temps de Constantin VII Porphyrogénète, une parure similaire était utilisée comme ornement d'épaule. Elle pouvait être détachée des vêtements impériaux et avait l'apparence d'un collier rond, décoré de rubans séparés par de nombreuses grandes perles ou autres bijoux ronds. L'époque d'Alexis Ier Comnène (1081-1118) témoigne de l'introduction de quelques changements dans la décoration de ces ornements d'épaule : ils étaient faits de brocarts dorés avec deux rangs de perles et de pierres précieuses, l'espace interstitiel étant rempli de quatre grands disques (*zaponami*). Plus tard, le nombre et la taille des disques et des pierres avaient augmenté.[9]

En ce qui concerne le concept même de *barmy*, son origine et sa signification n'ont jamais été définitivement déterminées. L'auteur de la description historique du vieux Musée russe (ou Palais des Armures) considère qu'il s'agit du mot grec *βάρημα* – 'lourdeur'.[10] Plus tard, O. M. Olenin a fait dériver le mot *barmy* d'un autre mot d'origine grecque : *πάρμαι* – 'bouclier rond' ou 'persan', dit 'berme', mot qui peut aussi signifier 'protection'.[11] Finalement, G. F. Korzukhina a proposé une nouvelle approche étymologique.[12] Elle a, en effet, suggéré de ne plus prendre en considération, en suivant la légende, la grande parure solennelle originaire de Byzance, mais plutôt de préférer le mot suédois *barm* qui désigne les seins. Korzukhina a évoqué les badges cousus sur la poitrine dans le costume ethnographique pour le mariage des femmes (cette robe avec des plaques est appelée *Barmklade*). Elle a ainsi suggéré que le terme *barmy* pourrait trouver son origine dans la Scandinavie du XIe siècle, une contrée avec laquelle l'espace kiévien avait des nombreux contacts sous le règne d'Iaroslav le Sage. Durant cette période, le terme indiquerait un habit brodé et porté sur les épaules, avec des perles et des plaques d'or et d'argent. Plus tard, le même terme aurait pu être appliqué aux parures décoratives des tsars de Moscou, décorées de pierres et de plaques de métal.

M. Sedova est d'accord avec l'étymologie nordique du mot. Elle pense que le terme *barmy* aurait pu être emprunté aux langues germaniques, mais qu'il se référerait plus spécialement aux bijoux masculins princiers.[13] L'étymologie du mot a été reprise également par T. Riabceva dans son livre sur les couvre-chefs. Elle y fait un bilan des hypothèses de ses prédécesseurs, suivi d'une brève analyse.[14] Enfin, parmi d'autres chercheurs ayant discuté l'étymologie des *barmy*, P. Tolotchko l'a traitée dans son article portant sur les diadèmes et les *barmy* comme attributs des princes de la Rus' de Kiev.[15] Le seul bémol est que dans la province de Smolensk, le mot *barmy* a connu aussi la signification de « vêtements liturgiques pour les prêtres » – comme indiqué par A. Olenin – non seulement au singulier comme le *barma*, mais aussi en tant que *barama* : sur les épaules d'un membre du clergé supérieur orthodoxe dans le gouvernement de Riazan.[16] Tout cela complique considérablement l'évaluation et l'interprétation de notre corpus.

Les *barmy* en or et en argent ont été réalisés par d'éminents orfèvres. Ils témoignent d'un haut niveau artistique et constituent une partie importante des trésors datant des XIe-XIIIe siècles. Or, l'un des problèmes principaux concerne la datation précise des bijoux. À la différence des matériaux numismatiques, qui constituent des repères chronologiques importants, les bijoux sont difficilement datables. G. Korzukhina souligne par exemple que les parures les plus importantes se caractérisent par une forte stabilité dans leur forme et contenu ;[17] elles ne sont pas sujettes à des changements visibles ; elles étaient utilisées pendant longtemps et elles pouvaient être héritées. Malgré cela, nous sommes à même de distinguer, dans chaque type de parure, des formes précoces. Par conséquent, la datation des ornements féminins prestigieux, y compris celle des *barmy*, est possible même si la plupart d'entre eux ne correspondent pas au contexte archéologique qui nous aide habituellement à établir une chronologie.

Les *barmy* en or.

Les *barmy* sont un type de collier qui combine une composition de médaillons et des perles. La composition la plus fréquente formée par les médaillons représentait une Déïsis (du gr. *Δέησις*, 'prière') ou les saints patrons. Pour la période médiévale, la composition de type Déïsis était basée sur la représentation du Christ en majesté ou du Christ en



▲ Fig. 1. *Les barmy Sakhnivski.*
Cliché : Dmytro Klochko /
Musée des trésors historiques d'Ukraine.

gloire avec, à sa droite, la Vierge et, à sa gauche, saint Jean-Baptiste qui prient pour le salut des chrétiens. Le jour du Jugement dernier, ils défendront l'humanité contre le juge du ciel. Les Déïsis sont aussi multidimensionnelles comme dans le cas des iconostases. Aussi, en plus des trois personnages principaux, ils peuvent représenter les archanges Michael et Gabriel, les apôtres Pierre et Paul, voire les saints. Cette iconographie est particulièrement présente dans l'art byzantin et donc dans l'art Rus' de Kiev. À ce jour, nous n'avons d'informations qu'à propos de cinq compositions de *barmy* (très différents en termes de conservation et complétude) avec la représentation d'une Déïsis.[18]

Les *barmy* Sakhnivski, trouvés en 1900 dans la région de Tcherkassie (*Fig. 1*), sont conservés depuis 1969 dans le Musée des trésors historiques de l'Ukraine, où ils ont été restaurés. Le collier se compose de quatre médaillons (avec la représentation du Christ, de Marie, de Jean-Baptiste et de l'Archange) et de six boules allongées décorées de perles qui sont juxtaposées avec dix perles de cornaline et une perle de calcédoine. Selon Khanenko,[19] les *barmy* sont composés un peu différemment (4 médaillons, 5 boules allongées et 4 perles rondes en filigrane). Les tailles des médaillons : avec la représentation de l'Archange, D – 5,6 cm ; avec la représentation de saint Jean-Baptiste, D – 6,6 cm ; avec la représentation du Christ, D – 6,4 cm ; avec la représentation de la Vierge, D – 5,8 cm.

Les six boules décorées de forme allongée étaient ornées de perles dans des creux spéciaux créés par un fil d'or en filigrane. Les disques avec des images, en émail cloisonné (insérés dans le centre du médaillon), sont entourés de fils filigranés dorés sur lesquels ont été enfilées des perles. Des fils similaires sont également attachés sur le bord des disques. Dans les espaces entre les fils et les perles il y a aussi des hémisphères dorés extrudés et soudés. Au-dessus du côté extrême des perles et des hémisphères, on trouve des insertions en verre dans les pièces moulées de section élevée.

Sur le médaillon central se trouve la représentation du Christ dans un chiton émeraude et un manteau bleu foncé (*Fig. 2*). La main droite fait un geste de bénédiction et avec la main gauche cachée sous le manteau il tient l'Évangile. Le type iconographique du Sauveur donne l'impression d'une copie de bon niveau. Les deux côtés de la figure portent un monogramme en grec. Sur le côté droit du médaillon avec la représentation du Christ, il y a un médaillon avec la représentation de la Mère de Dieu dans un manteau bleu et un maphorion rouge (*Fig. 3*). La main gauche de la Vierge est légèrement surélevée et pointe vers la gauche ; la main droite est pressée contre la poitrine et pointe dans la même direction. Sur les deux côtés de la figure il y a un monogramme en grec. Jean-Baptiste est présenté avec la main droite levée dans un geste de prière adressée au Christ (*Fig. 4*). La main gauche, pressée contre la poitrine, est également dirigée vers le Sauveur. À gauche de la représentation de Jean-Baptiste, il y a le monogramme de ses deux premières initiales. Le quatrième médaillon est la représentation de l'Archange selon le canon iconographique (*Fig. 5*). Dans la main droite il tient une sphère, dans la gauche une lance. Les ailes sont richement décorées.

Les couleurs principales de l'émail, sur tous les médaillons, sont le bleu marine, le rouge, le blanc, le vert clair et le bleu. En fonction du cadre et du bouclier avec des émaux cloisonnés, mais aussi des insertions en verre et en perles qui sont harmonieusement unies dans une même gamme de couleurs, nombre de chercheurs s'accordent pour affirmer que tous les médaillons ont été fabriqués par le même artisan. Le disque avec l'émail est soigneusement inséré dans le cadre, ce qui donne l'impression d'un travail effectué dans un atelier. L'artisan a suivi, bien évidemment, l'iconographie byzantine et ses déviations doivent être associées à sa maîtrise insuffisante du dessin (mains, draperies


IC
XC

peu convaincantes) ou à la spécificité de l'émail qu'il utilisait.[20]

Les *barmy* Sakhnivski sont une parure unique de la période de la Rus' kiévienne. Ils mériteraient d'être traités dans une étude à part, mais je profite de cet excursus pour introduire de nouvelles informations, obtenues à l'époque où je travaillais au Musée historique du trésor d'Ukraine, et pour tenter une nouvelle interprétation.[21]

L'hypothèse la plus répandue c'est qu'il manque un cinquième médaillon, la logique dictant qu'une composition de type Déïsis avec quatre médaillons serait incomplète.[22] En effet, il devrait y avoir deux médaillons avec la représentation de l'archange conformément au canon de représentation de la Déïsis. Néanmoins, rien ne prouve de manière concrète la perte de ce présumé cinquième médaillon. Le nombre réduit de *barmy* ne permet pas non plus de mener à bien des comparaisons pour répondre à la question du nombre de médaillons. Qui plus est, aucune composition de type Déïsis n'est préservée en état complet. Le concepteur du décor peint n'accordait peut-être donc pas une grande importance à cette structure. Il se peut aussi que, de son point de vue ou de celui du riche commanditaire, trois médaillons suffisaient pour composer la Déïsis (le Christ, la Mère de Dieu et Jean-Baptiste), avec l'addition de l'Archange ; ou encore, il se peut que la première préoccupation de l'auteur était d'obtenir une combinaison harmonieuse de l'émail, des couleurs du verre et de l'or, voire la symétrie des médaillons. Enfin, il se peut aussi bien que le quatrième médaillon servait à présenter le saint patron du commanditaire. Malheureusement, ces questions ne peuvent pas être résolues sans équivoque et je ne peux qu'émettre des hypothèses.

Il est alors temps de changer de paradigme et d'entreprendre une évaluation des détails concrets. À mon avis, il faudrait d'abord s'interroger sur les dimensions des médaillons. Si nous avions un cinquième médaillon avec le second Archange, nous aurions une composition complète de la Déïsis mais alors leur symétrie serait rompue puisque les cinq médaillons doivent être tous identiques ou alors le plus grand doit être le médaillon central. Or, dans notre cas, nous sommes en présence de deux médaillons plus grands, presque identiques, avec la représentation du Christ Pantocrator et de Jean-Baptiste, et de deux pièces plus petites avec la représentation de la Mère de Dieu et de l'Archange. Je pense que le concepteur du collier n'avait prévu que quatre médaillons dès le début, car il en voulait deux grands et deux plus petits.

Une autre énigme des *barmy* Sakhnivski concerne la façon de joindre les médaillons avec les boules. Ces dernières ont été d'abord publiées par Bogdan Khanenko.[23] Il s'agit de neuf boules (cinq allongées et quatre rondes en filigrane) qui ont été aussi présentées dans le livre de Korzukhina.[24] Dans le Musée des trésors historiques de l'Ukraine il n'y a que six boules allongées depuis sa fondation et dans la documentation sur ses objets. On ne connaît pas l'origine de la sixième boule mais elle est techniquement différente, ce qui n'est pas visible à première vue.[25]

Un autre ensemble de *barmy*, stylistiquement similaire à celui de Sakhnivski, mais appartenant à un collier, contenait sans doute un médaillon de la collection de Pierpont Morgan.[26] Il est réalisé de manière moins fine, à cause de la fabrication d'hémisphères dorés et de fils en filigrane sur les bords du médaillon. Au milieu, un disque rond présente le buste du Christ tenant un rouleau dans la main gauche et faisant un signe de bénédiction. Le chiton du Christ est bleu-vert avec des rayures rouges et blanches sur l'épaule droite, le manteau est bleu marine. Autour de





◀ Fig. 2. *Les barmy Sakhnivski. Le Christ.*

▲ Fig. 3. *Les barmy Sakhnivski. La Vierge.*

▲ Fig. 4. *Les barmy Sakhnivski. Saint Jean-Baptiste.*
Clichés : Dmytro Klochko /
Musée des trésors historiques d'Ukraine.



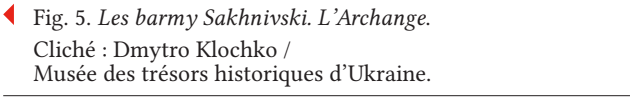


Fig. 5. *Les barmy Sakhnivski. L'Archange.*
Cliché : Dmytro Klochko /
Musée des trésors historiques d'Ukraine.

la tête, un nimbe en forme de croix est décoré d'émaux blancs, rouges, bleu-marine et bleu-vert. Sur le fonds doré des deux côtés du Christ se trouve le monogramme IC XC avec l'addition d'un ѣ slave. Il est également utile pour notre propos de remarquer que Tatiana Makarova a commis une erreur en décrivant cette pièce. À son avis, le médaillon aurait connu une grande perte de métal et d'émail. Dans la thèse d'O. M. Dalton, il s'agirait en revanche d'une perte de l'émail, le corps serait parfait et la gamme colorée de l'émail rappellerait le modèle byzantin.

Stylistiquement similaire aux *barmy* de Sakhnivski, trois médaillons d'un trésor kiévien de 1880 ont été perdus au cours de la Seconde Guerre mondiale, mais ils ont été décrits avec beaucoup de précision par N. Kondakov.[27] Dans sa description des pièces perdues, T. Makarova a utilisé des photos faites à partir de négatifs qui se trouvent dans les archives photographiques de l'Ermitage, parce que N. Kondakov avait remarqué que ses dessins simplifiaient les figures et géométrisaient les détails. Par conséquent, j'utilise également les informations de T. Makarova.[28] Les *barmy* sont décorés de pseudo-filigrane, de quatre pièces moulées ovales pour les insertions des pierres et de quatre rosettes avec des perles au milieu. Les disques avec des peintures en émail cloisonné (insérés au centre du médaillon) étaient probablement entourés de fils d'or filigrané, cousus avec des perles et fixés avec des fils dorés (de la même manière que sur les *barmy* Sakhnivski).

La composition rappelle une Déïsis : le Christ, la Vierge et Jean-Baptiste sont représentés sur les disques d'émail. Le Christ est en buste, dans un manteau bleu marine et dans un chiton vert avec des décorations garnies de rouge, des rayures horizontales et des signes distinctifs cousus sur les vêtements (lat. *clavus*). Quoique les mains et le visage soient un peu rudes, on aperçoit que le Christ tient l'Évangile dans la main gauche et fait un signe de bénédiction. Les représentations de Marie et de Jean-Baptiste sont plus précises, à l'exception des mains (dirigées vers le Christ). Des deux côtés des figures du Christ et de la Mère de Dieu on observe des monogrammes en grec. Le médaillon avec Jean ne porte qu'une impression *Ιώ* sur la marge gauche. Les tailles des médaillons selon T. Makarova[29] sont D – 7,2 cm – médaillon avec la représentation du Christ, D – 6,5 cm – médaillon avec la représentation de la Mère de Dieu et de Jean-Baptiste. Elle considère également que l'on peut remarquer des similitudes entre les pièces de Sakhnivski et celles du trésor de Kiev en 1880 (style des compartiments de soudure pour les cellules et singularité des inscriptions en monogramme). Elle souligne également qu'un bijoutier aurait pu emprunter certaines particularités à un autre ; ou encore que le bijoutier des *barmy* de Kiev aurait pu être l'apprenti du maître des *barmy* Sakhnivski, comme en témoignent d'ailleurs l'enrichissement de la gamme colorée de l'émail et le changement du style et de la technologie de la reliure, aussi bien que l'intervalle de temps qui sépare les deux objets.[30]

Deux autres groupes de médaillons ne nous sont pas parvenus. Deux médaillons avec la représentation de la Vierge et de Jean-Baptiste ont été trouvés en 1891 dans un trésor de l'oblast de Tcherkassy en Ukraine, à *Kniaja Gora* ('montagne du prince') lors des fouilles archéologiques de N. Biliajivski.[31] Ces médaillons étaient similaires, du point de vue de leur cadre, aux *barmy* du trésor de 1880, avec un pseudo-filigrane et des pièces moulées pour les pierres, voire une rainure pour la décoration avec des perles.

Le cinquième et dernier groupe de médaillons a été trouvé à Kiev en 1824. Il ne comprend que deux médaillons avec la représentation du Christ et de saint Démétrius.[32] Le cadre en pseudo-filigrane présente des pièces moulées pour les pierres, ainsi qu'une rainure pour la décoration avec des perles. La consultation des images de ces *barmy* permet de conclure que le visage, les cheveux et la barbe du Christ sur le disque avec des émaux cloisonnés ont été réalisés de manière très fine. Tatiana Makarova souligne que ces *barmy* sont très ressemblants, de par leurs dessins, aux *barmy* Sakhnivski.[33]

En résumé, il est possible d'affirmer que la conception des cinq ensembles de *barmy* est la même. Tous les médaillons se composent d'un disque monté suivant la technique de l'émail cloisonné avec un cadre richement décoré qui peut être de deux types : le premier concerne les *barmy* Sakhnivski et le médaillon de la collection Pierpont Morgan (ornement des hémisphères et des brins de perles, avec des insertions de pierre sur Sakhnivski) ; le deuxième est celui qui caractérise les *barmy* kiéviens de 1880, les *barmy* de Kniaja Gora (1891) et les *barmy* kiéviens de 1891 (avec un filigrane et des pièces moulées avec des insertions de pierres, voire des fils de perles). Il est également judicieux d'observer que tous les disques sont réalisés comme des bijoux et qu'ils imitent la manière byzantine. Selon T. Makarova quelques imperfections dans la représentation (le plus souvent des mains) seraient associées à un dessin imparfait réalisé par les orfèvres.[34] Certains changements de style dans le cadre ainsi que dans la gamme colorée peuvent servir d'élément de datation. Le style de la reliure, le filigrane, la pièce moulée pour les pierres trouvent leurs analogies dans les bijoux des XIIIe-XIVe siècles. Les inscriptions sur les médaillons, comme le croit T. Nikolajeva, ne contrediraient pas ce critère de datation.[35]

Les *barmy* du célèbre trésor trouvé en 1822 à Staraya Riazan (aujourd'hui au Musée du Kremlin, Palais des Armures à Moscou) sont légèrement différents des cinq groupes de *barmy* décrits ci-dessus. Les trois médaillons portent les représentations de la Mère de Dieu, de sainte Irène et de sainte Barbara des deux côtés. Tous les trois ont été montés en utilisant cinq anneaux d'or ajouré, décorés avec des perles. Le cadre en filigrane ajouré a été réalisé de manière très fine, en le combinant avec des pierres précieuses en pièces moulées et des perles (elles ont été enfilées sur le contour du médaillon et sur le bouclier en émail). Aucun décor similaire n'a été trouvé sur d'autres objets de l'époque de la Rus' kiévienne. La recherche s'accorde pour reconnaître que l'orfèvre a utilisé plusieurs modèles pour les insertions de disques.[36] Le médaillon avec la Mère de Dieu avait été cousu sur un tissu, comme en témoignent les quatre trous dans ses bords, ce qui explique pourquoi le bijoutier a dû élargir le cadre du médaillon avec la Vierge. Mais les vraies différences, encore plus nettes, se remarquent au niveau du style de représentation de la figure de Marie et des deux autres saintes. N. Kondakov croyait que le médaillon de la Mère de Dieu avait été réalisé à Byzance. Il cite ainsi, comme cas similaire, la représentation de Notre-Dame sur un camée en jaspe vert ayant appartenu à Nicéphore III Botaniatès (1078-1081) et qui se trouve aujourd'hui au Musée Victoria and Albert de Londres.[37] La similitude ne réside pas seulement dans la représentation de la Mère de Dieu, mais également dans ses vêtements et dans les draps. Cette comparaison a permis à N. Kondakov d'affirmer que le médaillon de la Mère de Dieu de Riazan avait été fabriqué à Byzance et qu'il devrait être daté en toute probabilité du XIe siècle. De plus, T. Makarova a observé que le sys-

tème de partage des alvéoles et le style de création d'une telle représentation ne trouvent pas d'équivalents parmi les œuvres des maîtres de la Rus' kiévienne.[38] Elle a également remarqué l'excellente représentation des mains, les couleurs vives et claires de l'émail. Je suis particulièrement intéressée par la couleur du visage et par la modélisation de la lumière ombragée qui en définit la taille – et qui rappelle une modélisation byzantine des Xe-XIe siècles –, mais aussi par le dessin d'émail créé par un petit nombre d'alvéoles symétriques, ainsi que par la géométrisation qui caractérise la manière kiévienne. Le diamètre du médaillon est de 8 cm et il présente un monogramme grec de chaque côté de la présentation de la Mère de Dieu.

Les chercheurs déjà cités attribuent à un autre orfèvre les médaillons avec sainte Irène (tenant une croix dans la main droite, la main gauche tournée du côté du monogramme) et sainte Barbara (sur une serviette, avec une croix dans la main droite, la main gauche également tournée vers le spectateur). Ces deux médaillons, semblables aux *barmy* de Kiev et découverts en 1824, diffèrent beaucoup, du point de vue stylistique, de la gamme kiévienne bleu-marine. Les médaillons ont du bleu, du bleu-marine, du turquois, du rouge, de la couleur chair, mais il est impossible d'en apercevoir toute la palette chromatique. Les diamètres des médaillons sont variables : celui avec sainte Barbara mesure 5,5 cm, alors que celui de sainte Irène est de 7,5 cm.

En conclusion de cette analyse des *barmy* de Riazan, il convient de remarquer aussi la haute qualité de polissage du médaillon avec la Mère de Dieu (raison principale pour laquelle le disque nous est parvenu presque intact, après avoir été enterré pendant un demi-millénaire). Les médaillons avec sainte Irène et sainte Barbara, enterrés dans les mêmes conditions, ont perdu les vernis gris et la tonalité de l'émail.[39] Ces différences de qualité permettent encore une fois de faire remonter le médaillon principal à une école byzantine.

Les *barmy* en argent.

Les orfèvres utilisaient l'émail le plus souvent sur l'or. Le niellage était la technique qu'ils préféraient sur l'argent. À ce propos, N. Kondakov a souligné à juste titre que le moment où l'or se transforme en argent, l'émail se transforme en niellage.[40] En outre, l'or n'était pas très apprécié par les bijoutiers qui préféraient travailler avec l'argent en raison de ses propriétés. Pour la technique de l'émail cloisonné, l'argent est un matériau de deuxième rang, car il est moins mou et il fond plus vite. La température de fusion de l'or est de 1063˚C, celle de l'argent est de 960.5˚C. Or, l'émailleur travaillant avec de l'argent avait du mal à créer des alvéoles minces pour l'émail, voire à les souder sur une base dans le four, afin qu'elles ne fondent pas. En revanche, la technique du niellage ne nécessitait pas d'opérations aussi compliquées. Le niellage se combine bien avec l'argent et s'adapte à différentes approches artistiques.[41]

T. Makarova a décrit tous les médaillons d'argent appartenant à la catégorie des *barmy*. Sa classification en plusieurs types selon les particularités de fabrication, puis en sous-types selon leur contenu permet d'observer que ces médaillons ont été réalisés de deux manières : avec un disque central (premier type) et avec un disque personnalisé (deuxième type).[42]

La première catégorie est illustrée par l'ensemble unique d'un trésor de Kiev découvert en 1901. La fabrication de ce type de bijoux consiste en plusieurs médaillons avec des disques émaillés insérés et des *kolts* de fabrication identique. Au centre de chaque médaillon, les disques montés, avec des ornements gravés, sont niellés. Ils sont entourés de deux rangées de fils (pseudo-filigranes) encastrant des perles (comme en témoignent les quatre fils dorés utilisés pour la fixation). L'ensemble se compose de huit médaillons (D – 2,1 cm) avec un *kryn* ('fleur de lys') gravé. Les disques insérés ne sont conservés que dans trois médaillons sur huit ; ils sont décorés différemment.[43]

Le deuxième type comprend les médaillons d'une plaquette sur lesquels le pseudo-filigrane a été fixé au plus près du bord sur deux rangées séparées par un fil. Puisque les fils dorés utilisés pour la fixation ne sont pas présents, la place que l'on consacrait à la décoration des perles (toujours avec un pseudo-filigrane) est également absente. Tous ces médaillons *barmy* sont divisés par T. Makarova en deux sous-catégories :[44] les médaillons avec des représentations de saints et les médaillons avec des croix (les *protsvetshye kresty*, c'est-à-dire 'croix fleuries').

Cinquante-trois médaillons de différents ensembles de *barmy* sont documentés. Ils nous sont parvenus séparément ou en groupes, avec des représentations gravées de saints et de croix fleuries, tels les médaillons de *barmy* de Stara Buda ('Vieille Buda'), Staraya Riazan, Isady, ou encore le célèbre « *opletche* de Souzdal » (*opletche* étant une décoration d'épaule).

Deux médaillons niellés, avec la représentation de saints, et un autre avec une insertion en pierre précieuse ont été trouvés dans un trésor de Kiev en 1939.[45] Le médaillon avec la représentation de la Mère de Dieu est le mieux conservé (D – 7,3 cm). L'autre porte une représentation de l'Archange tenant un sceptre et une sphère (D – 6,8 cm). Or, T. Makarova souligne que le médaillon avec l'Archange, ayant un diamètre plus petit, allait sans doute de pair avec un autre médaillon,[46] de la même manière que celui qui est orné d'une pierre précieuse devait être accompagné par un quatrième.

Deux médaillons avec une représentation de saints non encore identifiés ont été trouvés à Staraya Riazan en 1868. Les détails sont les seules parties remplies de nielle et il est évident qu'un des médaillons a été réalisé par un bijoutier qui maîtrisait très bien le dessin. En revanche, le médaillon avec le deuxième saint a été réalisé par un bijoutier incapable de dessiner. De même, trois médaillons de type 'croix fleuries' provenant de cet ensemble ont été réalisés avec encore moins de précision dans les détails.[47]

La même mauvaise maîtrise caractérise aussi le médaillon avec la représentation de la Mère de Dieu que l'on a découvert en 1837 dans un trésor de la ville de Vladimir.[48] C'était un ensemble de quatre médaillons (dont trois avec des 'croix fleuries'). A. Goushchin pensait que ces quatre médaillons avaient été réalisés par un seul et même bijoutier.[49] Néanmoins, T. Makarova a fait remarquer que le médaillon avec la représentation de la Mère de Dieu aurait pu être réalisé par un orfèvre ne maîtrisant pas très bien le dessin, ce qui n'est pas le cas des médaillons avec les croix. Cela pourrait tout simplement s'expliquer par le travail de plusieurs bijoutiers au sein d'un même atelier.[50]

Des fragments d'un autre ensemble de *barmy* (trois ou quatre médaillons) ont été trouvés dans un trésor de la ville de Vladimir après 1865.[51] L'un d'entre eux comporte la représentation de l'Archange tenant un sceptre et une sphère. Deux médaillons avec la représentation du Christ et de Marie ont été trouvés dans un autre trésor (disparu pendant la Seconde Guerre mondiale) découvert en 1908 dans le village de Stara Buda, dans la région de Kiev.[52]

En 1950, un autre médaillon avec une représentation de la Mère de Dieu a été trouvé à Staraya Riazan.[53] La surface entière du médaillon est occupée par la figure de la Vierge

Marie, entourée de deux branches ressemblant au dessin des 'croix fleuries'. Le fond était rempli de nielle, mais à ce jour il n'en reste presque plus de traces.

Un médaillon avec la représentation de saint Gleb (portant une croix et le bonnet princier, D – 4,6 cm) a été trouvé en 1970 dans un trésor de Riazan. Il faisait partie d'un ensemble de médaillons avec des croix fleuries, produit par un bijoutier qui maîtrisait très bien la technique du niellage. Le médaillon central nous est parvenu en mauvais état, mais il est possible de supposer que toute sa surface était occupée par une croix sur plaque dorée. Dans les bras de cette croix on remarque aussi des traces de gravure. Les trois médaillons plus petits ont été décorés de croix fleuries.[54]

Un autre médaillon de saint Gleb – ou Boris –, D – 5,6 cm, appartenait à la « décoration d'épaule de Souzdal ». Il a été trouvé en 1851, lors de fouilles effectuées dans le voisinage d'Isady, près de Souzdal. Il se compose de six médaillons et de douze boules pressées.[55] Le bijoutier qui a fait le médaillon avec saint Gleb maîtrisait bien le dessin. Les traits du visage sont encore bien visibles, de même que les vêtements et la figure. De plus, le fond a été doré. Quant au reste des médaillons, les deux plus grands ont été mieux gravés, sur un fonds niellé. L'un présente une croix fleurie, il est niellé sur fonds doré, D – 9,2 cm, et il était suspendu par un pendentif carré à l'aide d'une goupille (comme les médaillons des *barmy* en or) – bien que les médaillons niellés soient traditionnellement suspendus en utilisant une simple boule ronde soudée au médaillon. Un demi-globe en orne le bord. Le deuxième grand médaillon, en revanche, est inhabituel par sa composition (D – 8,7 cm) : sa partie centrale est occupée par une rosette à six angles, avec une croix et six *kryns*. Les fleurs sont représentées de manière symétrique sur fonds doré. Son bord est également décoré de demi-globes. Enfin, les trois médaillons les plus petits de ce groupe ont des croix fleuries : l'un est niellé et doré (D – 5,4 cm), les deux autres, sans niellage, ont un fonds plaqué d'or (D – 7 cm et 6,9 cm).

En ce qui concerne les autres trésors kiéviens, seuls des médaillons représentant des croix fleuries ont été découverts. Thématiquement, il est difficile de les comparer. Toutefois, T. Makarova a tenu compte de la technologie utilisée et de leur décoration pour proposer une division de ces médaillons en sous-types. Elle a ainsi remarqué que ces deux types différents de médaillons étaient produits dans un même atelier et portés ensemble.[56] C'est le cas des médaillons avec des saints accompagnés par ceux qui présentent des croix fleuries. Aussi, les médaillons avec des saints n'occupaient pas toujours la place centrale, ce qui est évident dans le cas des *barmy* de Souzdal.

Je n'ai pas encore évoqué les quatre médaillons trouvés dans la cachette de l'église de la Dormition, à Kiev, en 1939, récemment exposés dans le Musée des trésors historiques de l'Ukraine.[57] Cet ensemble mérite un approfondissement. Selon T. Makarova, l'endroit où ils ont été découverts reste inconnu.[58] En 1996, un article de L. Pekarska décrit l'ensemble du trésor de 1939, y compris les quatre médaillons qui nous intéressent.[59] Les médaillons étant exposés de façon permanente, l'auteure a également préparé de nouvelles descriptions (brèves) pour le catalogue de l'exposition Credo, dans la ville de Paderborn (Allemagne).[60] Je baserai mes précisions sur ces notices qui à l'heure actuelle semblent être les plus complètes.

Ces quatre médaillons représentent le Christ, la Mère de Dieu, Jean-Baptiste et l'Archange (*Fig. 6, 7-10*). Leur forme en quadrifolium est unique, avec un anneau que l'on a conservé uniquement dans le médaillon avec Jean-Baptiste. Les représentations des saints sont gravées et niellées. Le Christ porte un chiton et un manteau. Il bénit de sa main droite et garde l'Évangile de la main gauche. Sachant que la Mère de Dieu tend les mains vers la gauche, il est raisonnable d'imaginer que son médaillon se trouvait à la droite du médaillon du Christ. À gauche, il y avait probablement le médaillon avec Jean-Baptiste. Ce dernier ne regarde pas directement le Christ, comme la Mère de Dieu, mais les mains pointent dans sa direction. Dans la mesure où cela signifie qu'il est en train de prier, nous sommes en présence d'une composition du type Déïsis. Sur le quatrième médaillon, l'Archange est représenté ailé, tenant une sphère crucigère dans la main gauche. Toutes les figures sont représentées sur un fonds décoré d'ornements floraux. Le médaillon de Jean-Baptiste présente dans la partie gauche une représentation de croix.

Puisque le médaillon avec le Christ est le plus grand, l'équilibre de la composition peut offrir une raison formelle permettant d'interpréter le groupe : il devrait y avoir un cinquième médaillon avec la représentation d'un Ar-

Fig. 6. *Les barmy du trésor de 1939.*
Cliché : Dmytro Klochko /
Musée des trésors historiques d'Ukraine.





change. L'ensemble se composerait donc d'au moins cinq médaillons, à l'instar d'une petite Déïsis. Les créateurs de ces pièces maîtrisaient bien l'iconographie des saints ; la religion faisait partie intégrante de leur vie, comme dans le cas des *barmy* Sakhnivski, où l'orfèvre a réfléchi d'abord à la taille des médaillons pour s'occuper ensuite de leur décoration harmonieuse moyennant des pierres de la même couleur et de l'émail sur disques.

Sachant qu'il n'y a qu'un seul terme de comparaison pour ces pièces – à savoir l'ensemble incomplet de *barmy* de type Déïsis trouvé dans la région de Kiev en 1908, mentionné ci-dessus et malheureusement perdu pendant la Seconde Guerre mondiale – il me semble raisonnable d'affirmer que l'ensemble des médaillons de la cachette de l'église de la Dîme compose un objet unique, tant par sa forme que par son contenu. Le bijoutier a maîtrisé parfaitement le dessin, a bien réfléchi au contenu, a réalisé une très bonne gravure et a également utilisé le niellage.

Les médaillons des *barmy* niellés ne sont conservés que dans les musées ukrainiens – Musée national d'histoire de l'Ukraine, Musée des trésors historiques de l'Ukraine et Musée régional de Khmelnytsky – et russes – Musée historique d'État de Moscou, Musée Russe de Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Musée-réserve d'histoire et d'architecture à Riazan et Musée-réserve d'histoire et d'architecture à Novgorod. En outre, contrairement à d'autres catégories d'ornements niellés, les médaillons *barmy* avec des perles ont été créés en employant également d'autres techniques telles que la gravure avec décoration par niellage, la décoration sur fonds, la dorure et le remplissage inégal des lignes. Sur les médaillons, les croix florifères sont pareillement très variées, mais elles suivent des modes bien connues à Byzance aux Xe et XIe siècles.[61] Enfin, le trait caractéristique le plus important de nos pièces, qui les distingue d'autres bijoux niellés, réside dans l'ornementation. Nos médaillons étaient les seuls qui portaient des représentations de saints ; les autres bijoux en argent avaient des décorations profanes ou s'inspiraient parfois de la tradition païenne.

Quelques propositions pour les futures recherches.

Malheureusement, aucun témoignage précis ne nous renseigne sur la manière dont le couvre-chef et les ornements pectoraux étaient portés sur les vêtements d'apparat des kiéviens des XIe-XIIIe siècles. A l'état actuel de nos connaissances, il est impossible de concevoir la place occupée par ces ornements (diadèmes, *barmy*, *kolts*, *riasny* etc.). Étaient-ils portés seulement par des femmes ? Étaient-ils mixtes ? Très peu de sépultures princières non violées ont été conservées jusqu'à nos jours. Quant aux *barmy*, ils ont été trouvés au sein de trésors, ce qui nous laisse dans l'impossibilité d'imaginer de manière exacte la place des décorations sur les vêtements des princes. Cependant, on envisage d'habitude deux variantes dans le port des *barmy* : soit comme un bijou masculin, soit comme un bijou féminin.[62]

Comme il ressort de ma présentation des *barmy* en or et argent, il existe un grand corpus de *barmy* kiéviens datés des Xe-XIIIe siècles. Les études achevées au cours du premier quart du XIXe siècle se sont avérées fondamentales dans l'établissement de ce corpus, mais celui-ci se doit encore d'être réévalué en fonction des études récemment publiées.

Fig. 7-10. *Les barmy du trésor de 1939. Détails.*
Clichés : Dmytro Klochko /
Musée des trésors historiques d'Ukraine.

Malheureusement, ces nouvelles recherches demeurent peu connues et beaucoup d'entre elles s'appuient sur des publications trop anciennes qui comportent certaines erreurs. Les recherches de G. Korzukhina et de T. Makarova ont été publiées en 1954, 1975 et 1986. Depuis, de nouvelles publications ont paru et il serait impérativement nécessaire d'analyser sous une nouvelle lumière ce type d'ornement, car de nouveaux regards pourraient apporter des résultats inattendus. La reprise et la remise en question des positions des études plus anciennes pourraient mener à des découvertes.

Cet article se veut un pas dans cette direction, ne seraitce que pour avoir présenté ces pièces aux chercheurs internationaux. S'ajoute la question très importante de l'origine de tous ces types de *barmy*, que ce soit en or décoré d'émail cloisonné, ou en argent décoré avec la technique du niellage.

En outre, l'utilisation des nouvelles méthodes d'analyse des métaux – essentielle pour un diagnostic correct de l'état de l'art du sujet étudié – pourra contribuer à l'accroissement des connaissances sur ces bijoux et pourra fournir également des réponses à nombre d'importantes questions scientifiques. Aussi, les méthodes susmentionnées permettront-elles de mener à bien une approche moderne des matériaux collectés et pourront s'enrichir de nouvelles interprétations venant de chercheurs nationaux et internationaux. Le sujet se veut interdisciplinaire ; ce n'est que dans un contexte plus large, par l'entremise des comparaisons avec d'autres aires culturelles, qu'il peut être efficacement traité.

En conclusion, il conviendra aussi de remarquer que les *barmy*, et plus largement l'ensemble des bijoux de la Rus' kiévienne, posent encore un certain nombre de problèmes que la recherche actuelle n'a fait que résoudre partiellement. Les techniques de production, le symbolisme des images et leur dimension sociale restent en attente d'études approfondies et pluridisciplinaires. Bref, on a encore besoin de comprendre le qui, le comment et le pourquoi du fonctionnement socio-culturel de ces bijoux. Les voies de recherche restent donc ouvertes à de nouvelles contributions.

Notes :

1 Асєєв 1980, p. 98-103; Бочаров 1984. Василенко 1977.

2 Cf. *Diversarum* 1998.

3 Бочаров 1984 ; Василенко 1977 ; Рыбаков 1948 ; Уткин 1970, p. 34.

4 Il est peu utile de rappeler ici tous les catalogues et inventaires archéologiques, les études monographiques consacrées aux pièces individuelles, ainsi que les études de synthèse concernant la technique, le symbolisme et le niveau artistique de ces ornements.

5 Rudyka 2017.

6 Брокгауз, Ефрон 1891, p. 80-81.

7 Калайдович 1823. Citation de Макарова 1986, p. 100.

8 Брокгауз, Ефрон 1891, p. 80-81.

9 Брокгауз, Ефрон 1891, p. 80-81.

10 Брокгауз, Ефрон 1891, p. 80-81.

11 Оленин 1831.

12 Корзухина 1954, p. 55-56.

13 Седова 1981, p. 7.

14 Рябцева 2005, p. 247-248.

15 Толочко 1963.

16 Брокгауз, Ефрон 1891, p. 80-81.

17 Корзухина 1954, p. 68.

18 Макарова 1975, p. 54, 58.

19 Ханенко, Ханенко 1902, p. 53-54, no 1098-1103, T. xxxii.

20 Макарова 1975, p. 56.

21 J'ai préparé un catalogue détaillé des *barmy* en 2013, pour l'exposition « Credo » de Paderborn. Cf. Stiegemann, Kroker, Walter 2013, no 443.

22 L'un des premiers chercheurs qui a étudié ce sujet est G. Korzukhina : Корзухина 1954, p. 191, no 127. Les Khanenko, dans leur « *Drevnosti…* », ne donnent pas d'information sur l'absence d'un cinquième médaillon. Ханенко, Ханенко 1902, p. 53-54, no 1098-1103, T. xxxii.

23 Ханенко, Ханенко 1902, p. 53-54, no 1098-1103, T. xxxii.

24 Корзухина 1954, p. 191, no 127.

25 Je tiens à renouveler ici mes très sincères remerciements à mon collègue, Sergueï Provolovski, restaurateur du Musée des trésors historiques de l'Ukraine.

26 Dalton 1912, p. 15, pl. xi. Макарова 1975, p. 55-56, t. 14, Fig. 1. T. Makarova a utilisé la présentation de Dalton. Elle affirme sans doute par erreur que le Christ bénit de la main gauche, tandis que la description des rayures rouges et blanches de l'épaule droite est parfaitement correcte.

27 Кондаков 1896, p. 154-155, Tabl. 1 : 4, 5, 6.

28 Макарова 1975, p. 56.

29 Макарова 1975, p. 111, no 78-80.

30 Макарова 1975, p. 56-57.

31 Беляшевский 1892, Tabl. ii, 2, 4. Ханенко, Ханенко 1900, Tabl. xx, 239-б, 240-б.

32 Кондаков 1896, p. 96-105, Fig. 57, 58; T. Makarova l'appelle aussi saint Démétrius. Макарова 1975, p. 57.

33 Макарова 1975, p. 57.

34 Макарова 1975, p. 58. T. Makarova compare l'émail des *barmy* avec celui de la croix de la princesse Evfrosiniya Polotskaya, datée de 1161. Elle considère que cette date peut constituer le terminus post quem pour la création des cinq ensembles de *barmy*.

35 Николаева 1960 ; Николаева 1971.

36 Кондаков 1896, p. 83-96, Tabl. xvii; Макарова 1975, p. 58-61, Table 15, Fig. 1-3, no 85-87.

37 Кондаков 1914, p. 366.

38 Макарова 1975, p. 60.

39 Макарова 1975, p. 60.

40 Кондаков 1896, p. 97.

41 Макарова 1986, p. 7.

42 Макарова 1986, p. 100.

43 Корзухина 1954, p. 113, no 85, Tabl. xxxiv, 9 ; Макарова 1986, p. 100.

44 Макарова 1986, p. 100.

45 Корзухина 1954, p. 119, no 101, Tabl. xxxix, 2, 3.

46 Макарова 1986, p. 100, Fig. 49, no 270; Fig. 50, no 271.

47 Макарова 1986, p. 102, Fig. 50, no 274, 275.

48 Макарова 1986, p. 102, Fig. 49, no 279.

49 Гущин 1936, p. 70.

50 Макарова 1986, p. 106.

51 Макарова 1986, p. 102, Fig. 50, no 278.

52 Макарова 1986, p. 102, Fig. 49, no 272, 273.

53 Монгайт 1952, p. 108, 109, Fig. 33.

54 Макарова 1986, p. 102, Fig. 50, no 276.

55 Гущин 1936, p. 76, 77, Tabl. xxv; Корзухина 1954, p. 147, no 169 ; Макарова 1986, p. 102, 148, Fig. 51, no 280-286, 52.

56 Макарова 1986, p. 106.

57 L'église de la Dormition de la Vierge de Kiev, appelée communément 'Église de la Dîme', est un véritable symbole dans l'histoire de l'Ukraine, car elle est le premier édifice religieux en pierre des pays slaves orientaux.

58 Макарова 1986, p. 147, no 264-269.

59 Pekarska 1996.

60 Stiegemann, Kroker, Walter 2013, no 443.

61 Макарова 1986, p. 107.

62 B. Rybakov inclut les *barmy* parmi les ornements des princesses : Рыбаков 1987. M. Sabourova partage cet avis : Сабурова 1997, p. 319, Tabl. 73 : 1. P. Tolochko mentionne les *barmy* parmi les ornements des princes : Толочко 1963.

Abréviations bibliographiques :

Dalton 1912 – O. M. Dalton, *Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgan's collection*, with a note by Roger Fry, Londres, Chatto & Windus for the 'Burlington magazine', 1912.

Diversarum 1998 – *Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych, przekł. z. jęz. łac. i opr. S. Kobielus*, Tyniec-Cracovie, Wydawnictwo Benedyktynów, 1998.

Pekarska 1996 – Ljudmila Pekarska, « Дорогоцінності Десятинної церкви », in *Церква Богородиці Десятинна в Києві*, dir. P. P. Tolochko, V. Pavlova, M. Panchenko, Kiev, ArtEk, 1996, p. 48-53.

Rudyka 2017 – Natalia Rudyka, « Kołty jako element sztuki jubilerskiej dawnej Rusi. Stan i perspektywy badań », *Kwartalnik historii kultury materialnej*, 65, 3, 2017, p. 353-370.

Stiegemann, Kroker, Walter 2013 – *Credo. Christianisierung Europas im mittelalter*, dir. Christoph Stiegemann, Martin Kroker et Wolfgang Walter, 2 vol. (I : *Essays*, II : *Katalog*), Petersberg, Michael Imhof, 2013.

Асєєв 1980 – Юрій Сергійович Асєєв, *Джерела Мистецтво Київської Русі*, Kiev, Мистецтво, 1980.

Беляшевский 1892 – Николай Ф. Беляшевский, « Раскопки на Княжей горе в 1892 », in *Киевская старина*, Kiev, 1892.

Брокгауз, Ефрон 1891 – *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, Saint-Pétersbourg, 1890-1907, 82 vol., ici vol. iii, 1891.

Бочаров 1984 – Г. Н. Бочаров, *Художественный метал Древней Руси. x-начало xiii вв.*, Moscou, Наука, 1984.

Василенко 1977 – В. М. Василенко, *Русское прикладное искусство. Истоки и становление*, Moscou, Искусство, 1977.

Гущин 1936 – А. С. Гущин, *Памятники художественного ремесла Древней Руси 10-13 вв.*, Leningrad, Государственное социально-экономическое издательство, 1936.

Калайдович 1823 – Константин Фёдорович Калайдович, *Письма к А. Ф. Малиновскому об археологических исследованиях в Рязанской губернии, с рисунками*, Moscou, [s.n.], 1823.

Кондаков 1896 – Никодимом Павловичем Кондаков, *Русские клады: Исследования древностей великокняжеского периода*, Saint-Pétersbourg, 1896.

Кондаков 1914 – Никодимом Павловичем Кондаков, *Иконография Богоматери*, Saint-Pétersbourg, [s.n.], 1914.

Корзухина 1954 – Г. Ф. Корзухина, *Русские клады ix-xiii вв.*, Moscou-Leningrad, Издательство Академии наук ссср, 1954.

Макарова 1975 – Татьяна Ивановна Макарова, *Перегородчатые эмали древней Руси*, Moscou, Наука, 1975.

Макарова 1986 – Татьяна Ивановна Макарова, *Черневое дело Древней Руси*, Moscou, Наука, 1986.

Монгайт 1952 – Алекса́ндр Льво́вич Монгайт, « Топография Старой Рязани », *Краткие сообщения Института истории материальной культуры*, 14, 1952, p. 104-115.

Николаева 1960 – Т. В. Николаева, *Произведения мелкой пластики xiii-xvii вв. в собрании Загорского музея. Каталог*, Zagorsk, Типография ЦБТИ Мособлсовнархоза, 1960.

Николаева 1971 – Т. В. Николаева, *Произведения русского прикладного искусства с надписями xv – первой четверти xvi вв.*, Moscou, Наука, 1971.

Оленин 1831 – Алексей Николаевич Оленин, *Рязанские русские древности, или Известие о старинных и богатых великокняжеских или царских убранствах, найденных в 1822 году близ села Старая Рязань*, Saint-Pétersbourg, типография Плюшара, 1831.

Рыбаков 1948 – Борис Александрович Рыбаков, *Ремесло древней Руси*, Moscou, Издательство ан ссср, 1948.

Рыбаков 1987 – Борис Александрович Рыбаков, *Язычество Древней Руси*, Moscou, Наука, 1987.

Рябцева 2005 – С. Рябцева, *Древнерусский ювелирный убор*, Saint-Pétersbourg, Санкт-Петербургского института истории РАН 'Нестор-История', 2005.

Сабурова 1997 – М. А. Сабурова, « Древнерусский костюм », in *Древняя Русь. Быт и культура*, dir. Татьяна Ивановна Макарова, Moscou, Наука, 1997, p. 93-109.

Седова 1981 – М. В. Седова, *Ювелирные изделия Древнего Новгорода (x-xv вв.)*, Moscou, Наука, 1981.

Толочко 1963 – П. П. Толочко, « Про приналежність і функціональне призначення діадем і барм в Древній Русі », *Археологія*, 15, 1963, p. 145-165.

Уткин 1970 – Петр Иванович Уткин, *Русские ювелирные украшения*, Moscou, Легкая индустрия, 1970.

Ханенко, Ханенко 1900 – Б. И. Ханенко, В. Н. Ханенко, *Древности русские*, vol. ii : *Кресты и образки*, Kiev, Фототипия и типография С.В. Кульженко, 1900.

Ханенко, Ханенко 1902 – Б. И. Ханенко, В. Н. Ханенко, *Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI-XIII в.)*. vol. v, Kiev, Типография Кульженко С.В., 1902.

Vérifications linguistiques :
Cinzia Pignatelli (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).
Alessia Chapel (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).
Vladimir Agrigoroaei (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).

Examiné par les pairs :
Zenon Piech (Uniwersytet Jagelloński, Cracovie).
Miroslaw Piotr Kruk (Uniwersytet Gdański, Dantzig / Muzeum Narodowe w Krakowie, Cracovie).
Et un autre évaluateur qui a souhaité rester anonyme.

Les peintures de Strei et l'Union des deux Églises

Vladimir Agrigoroaei
CÉSCM Poitiers / CNRS (FR)

SUMMARY: The old Orthodox church of Strei, in the county of Hunedoara (Romania), dates back to the 14th century. The precise dates of its construction and of its paintings are still unclear, but the murals certainly date from the second half of the 14th century. The subject of these paintings is also quite peculiar for an Orthodox edifice. In the sanctuary, the Apostles, engaged in a vigorous conversation, are painted between the columns, under a *Maiestas Domini*. Their gestures are quite dramatic, very different from the static appearance of most bishops depicted in the lower register of the same sanctuary. The author carries on a comparison between the murals in Strei and other paintings from Termeno sulla Strada del Vino, close to Bolzano (Italy), dating back to the previous century. He notices that such depictions of Apostles carrying on conversations in the sanctuary, between depicted columns, are characteristic for many churches of Northern Italy, and another important example is in Pozzoveggiani (close to Padova). The meaning of these Apostles' *Colloquia* is related to the eschatological connotation of the iconographical programs, but another interesting aspect is that they also compose a depiction of the Council of Jerusalem (Acts 15:2-35), in direct relation with the theme of *Ecclesia militans*, according to the Four Senses of Scripture. The presence of such a strong Catholic subject, typical in the areas where the Papacy or the Catholic bishops had to maintain a strong ecclesiastical control, mainly against heretics and various disobedient heterodox communities, points towards a possible explanation of the use of this imagery in Strei, because Strei was located in the land of schismatic Vlachs. Other Apostles' *Colloquia* depicted in Istria and in the Dalmatian area point towards a possible influence of the Friars of the Observant Vicariate of Bosnia, under whose protection many of these medieval Vlachs were from the point of view of the Papacy. The depiction of St. Callinicus, patriarch of Constantinople, in front of St. Peter, in the lower register of the sanctuary murals of Strei, substantiates this hypothesis, just as well as the fact that these bishops depicted in the sanctuary are accompanied by representations of their churches. This other fact suggests that the main subject of the iconographical program in Strei may have been of a Uniate nature, *i.e.* the Union of the Orthodox Church with Rome. In the last part of the article, the author deals with the presence of the Franciscans in the area and with a series of Medieval Latin documents speaking of the churches they built for the local Vlachs, as well as with other local (Catholic) monuments to which the paintings of Strei may have been related: the second stratum of murals of Sântămărie Orlea and the nowadays lost paintings of the medieval church of Deva, close nearby.

KEYWORDS: mural paintings, medieval Valachians, apostles iconography, *Maiestas Domini*, Franciscans.

REZUMAT: Vechea biserică ortodoxă din Strei (județul Hunedoara) datează din secolul al XIV-lea. Datarea procesului de construcție și datarea picturilor sale sunt încă neclare, însă picturile datează în mod cert din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Subiectul acestor picturi este, de asemenea, destul de curios pentru un edificiu de cult ortodox. În altar, apostolii sunt pictați între reprezentări de coloane, sub o *Maiestas Domini*, și poartă o conversație animată. Gesturile lor sunt dramatice, foarte diferite de postura statică a celor mai mulți dintre episcopii pictați în registrul inferior al aceluiași altar. Autorul compară picturile murale de la Strei cu alte picturi de la Termeno sulla Strada del Vino, aproape de Bolzano (Italia), datând din secolul anterior. Observă că astfel de reprezentări ale apostolilor care conversează în altar, între reprezentări de coloane, sunt caracteristice pentru multe biserici medievale din nordul Italiei, dintre care un alt exemplu notabil îl reprezintă Pozzoveggiani (aproape de Padova). Semnificația discuțiilor dintre acești apostoli este legată de conotația escatologică a programelor iconografice, dar un alt aspect interesant este acela că tot ei alcătuiesc și o reprezentare a Sinodului apostolic de la Ierusalim (Faptele Apostolilor 15:2-35), în legătură directă cu tema *Ecclesia militans*, interpretată în conformitate cu cele Patru sensuri ale Scripturii. Prezența unui subiect catolic atât de puternic conotat, tipic pentru zonele în care papalitatea și episcopii catolici erau nevoiți să mențină un control ecleziastic forte, mai ales împotriva ereticilor și a diferitelor comunități heterodoxe, sugerează o posibilă explicație a utilizării acestei teme iconografice la Strei, pentru că Streiul era situat în ținuturile vlahilor schismatici. Alte discuții la fel de aprinse ale apostolilor au fost pictate în Istria și în zona Dalmației. Ele duc cu gândul la o posibilă influență a fraților din Vicariatul observant din Bosnia, sub a căror protecție mulți dintre acești vlahi medievali se aflau din punctul de vedere al papalității. Reprezentarea Sf. Calinic, patriarh al Constantinopolei, față în față cu Sf. Petru, în registrul inferior al picturilor din altarul de la Strei, susține această ipoteză, precum și faptul că episcopii reprezentați în altar sunt însoțiți de reprezentări ale bisericilor lor. Acest alt argument poate sugera că subiectul principal al programului iconografic de la Strei ar fi putut avea un caracter uniatist, determinat de Uniunea Bisericii Ortodoxe cu Roma. În ultima parte a articolului, autorul se referă la prezența franciscanilor în zonă și la o serie de documente mediolatine în care se vorbește despre bisericile pe care aceștia le-au construit



pentru localnicii vlahi, precum și despre alte monumente locale (catolice) cu care picturile de la Strei ar putea fi în legătură: al doilea strat de picturi murale de la Sântămărie Orlea și picturile astăzi pierdute din biserica medievală de la Deva, în apropiere.

CUVINTE CHEIE: picturi murale, vlahi medievali, iconografia apostolilor, *Maiestas Domini*, franciscani.

La première fois que j'ai vu l'église de Strei, c'était l'été de l'année 2008. On m'avait raconté beaucoup d'histoires à son propos. Ses peintures devaient avoir un air exotique. D'inspiration occidentale, dans une église censée être orthodoxe, elles posaient des questions auxquelles les réponses fournies demeuraient insuffisantes. Le comment et le pourquoi semblaient inséparables. Peut-être le pourquoi commandait le comment. J'ai vu cette église presque toutes les années depuis ma première visite, en toutes saisons. En contemplant le curieux dialogue des apôtres du sanctuaire, j'ai envisagé, en 2014, une solution, l'interprétation développée dans le présent article, après plusieurs années de documentation. Je présenterai d'abord l'église, les anciennes hypothèses, je ferai des comparaisons avec d'autres cas. Ensuite j'essaierai de passer en revue toutes les significations du programme iconographique du sanctuaire, en montrant qu'il y a un rapport manifeste avec le contexte historique, et je proposerai, à la fin, une interprétation.

L'église de Strei et ses peintures murales.

Construite dans le périmètre d'une ancienne demeure romaine – les *spolia* visibles sur ses parements extérieurs en témoignent – l'église de Strei se trouve au nord du Pays du Haţeg, dans la vallée du Mureş, sur une petite colline de la rive gauche de la rivière Strei (*Fig. 1*).[1] La forme de l'église a évolué dans le temps. La première église a été prolongée vers l'ouest au XVe siècle, mais le prolongement a été détruit à l'époque moderne. Une chapelle calviniste a été adossée au mur septentrional vers 1700, date à laquelle la famille nobiliaire locale était réformée. Cette chapelle n'existe pas non plus de nos jours. La forme de l'église d'aujourd'hui paraît être la même que celle de l'édifice d'origine.

La plupart des études s'accordent pour dater la construction de l'église vers 1300 ou au début du XIVe siècle, mais cette hypothèse ne repose sur aucun élément de datation.[2] La conjecture accentue la ressemblance avec l'église de Sântămărie Orlea, bâtie dans le Pays du Haţeg voisin, à la fin du XIIIe siècle, dont l'église de Strei constitue une copie à échelle réduite (*Fig. 2*). Néanmoins, l'antériorité de ce modèle n'implique pas automatiquement que l'église de Strei ait été achevée après celle de Sântămărie Orlea. Sachant que les deux monuments se trouvent dans un milieu rural, loin des grands monuments qui suivent l'évolution de l'architecture central-européenne, mais aussi que les matériels et l'exécution de l'église de Strei sont de qualité inférieure, il est tout à fait probable que l'église de Strei soit plus récente.[3] Sur ce point, il est utile de noter que V. Drăguţ datait les peintures murales de Strei du « troisième quart du XIVe siècle » en fonction des analogies avec d'autres peintures du royaume hongrois (Transylvanie et Slovaquie).[4] Cette datation me semble correcte, mais l'utilisation de l'église, sans peintures, pendant plus d'un demi-siècle, pose un vrai souci. Le problème a été justement soulevé par R. Popa qui a souligné l'absence d'une première strate d'enduit dans l'église avant celle des peintures. Selon lui, les parements intérieurs irréguliers, sans enduit, n'auraient pas permis une utilisation durable du bâtiment.[5]

Il faut ajouter également une observation formulée par E. Cincheza-Buculei, avec laquelle je suis relativement d'accord. Elle a étudié six (ou sept) représentations de sup-

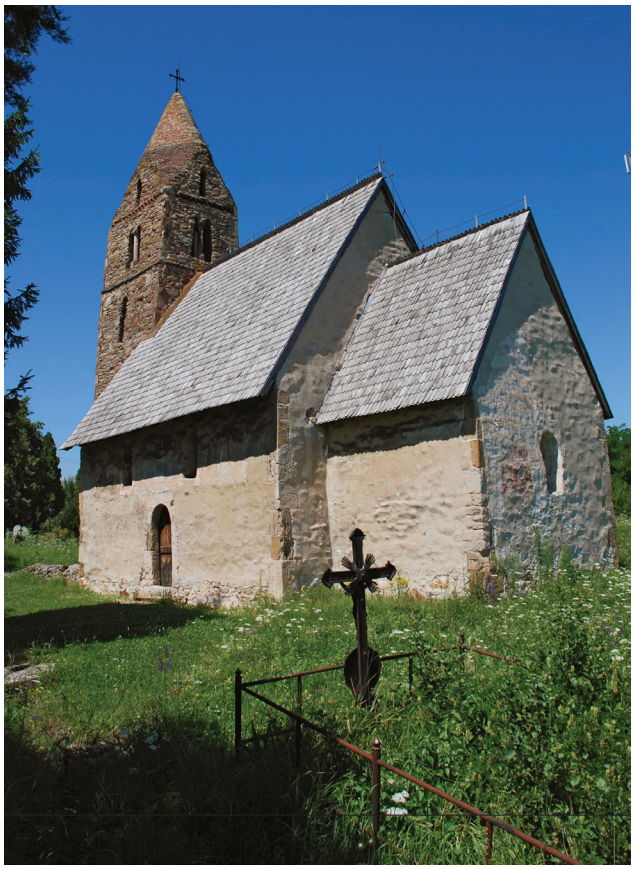


Fig.1. *Église de Strei. Vue extérieure depuis le nord-ouest.* Cliché de l'auteur.

Fig. 2. *Église de Sântămărie Orlea. Vue extérieure depuis le sud-ouest.* Cliché de Mihai Bilici.

Fig. 3. *Église de Strei. Détail du bâtisseur peint dans l'intrados de l'entrée sud.* Cliché de l'auteur.







pliants dans les peintures de Strei, dont l'une serait celle d'un peintre accompagné par une inscription et deux autres lui semblent être des portraits de sculpteurs (ou bâtisseurs) tenant des marteaux et des ciseaux dans les mains (*Fig. 3*). Ces deux apparitions permettent à E. Cincheza-Buculei d'avancer une hypothèse selon laquelle les peintures auraient été réalisées immédiatement après la construction, d'où le choix de présenter les bâtisseurs et les peintres dans des scènes votives contemporaines.[6] Si l'hypothèse d'E. Cincheza-Buculei a souvent été ignorée par les études d'histoire de l'art, c'est parce qu'elle a essayé de repousser la datation des peintures vers le début du XIVe siècle, afin de respecter la datation traditionnelle du processus constructif,[7] malgré le fait que le seul critère plus ou moins valable de datation demeure la comparaison des peintures de Strei avec les autres exemples du royaume hongrois médiéval. Puisque les fouilles archéologiques n'ont apporté aucune précision sur la datation,[8] il est prudent d'envisager une datation plus récente pour la construction de l'église, suivie de près par la réalisation des peintures murales. Pour ma part, j'envisage la deuxième moitié du XIVe siècle.[9]

La découverte, à proximité de l'église (80m), des ruines d'un édifice interprété comme étant la maison des knèzes a fait que l'édifice soit considéré par certains comme une chapelle à usage privé. R. Popa a proposé un double (ou multiple) emploi de l'édifice.[10] La multifonctionnalité de l'espace pourrait en effet se traduire par ce décor surprenant pour une église censée être orthodoxe. Les peintures extérieures sont peu visibles aujourd'hui, sauf pour les traces d'un gigantesque saint Christophe selon l'iconographie occidentale qui a été peint sur la paroi extérieure du sanctuaire (*Fig. 4* et *5*), et d'un Christ de pitié qui occupe la lunette du portail ouest, au premier niveau du clocher (*Fig. 6*). Ce sont des sujets qui n'évoquent pas du tout Byzance.

À l'intérieur, l'église a été totalement couverte de peintures mais seule une moitié nous est conservée. Le sanctuaire, en revanche, est dans un meilleur état. On y aperçoit, dans l'un des quartiers d'une voûte à nervures, une *Maiestas Domini* dont la mandorle est soutenue par deux anges. Le tétramorphe paraît être absent, mais il est possible qu'il ait été peint sur les autres quartiers de la voûte.[11] Le registre médian porte les représentations de douze apôtres qui gesticulent de manière très vive, entre des colonnes, sous des arcades (*Fig. 7* et *8*). Ils sont accompagnés par une Vierge identifiée avec le type *Éléousa*. Le cortège est interrompu par la fenêtre axiale sous laquelle a été représenté un Christ de pitié (*Fig. 13*). Dans d'autres arcades peintes à la base de l'intrados de l'arc triomphal, le cortège d'apôtres est complété par deux saintes impératrices (nord) et par deux saints thaumaturges (sud), sans doute Côme et Damien. Au-dessus de ces deux couples, dans l'intrados du même arc triomphal, on observe les médaillons des prophètes. Quant au registre bas du sanctuaire, celui des draperies, c'est ici qu'apparaissent six saints évêques, superposés aux draperies. Le premier (paroi nord) est inconnu, mais il est accompagné par la représentation d'une église. Il est suivi par un autre évêque et par une autre église, accompagnée par une inscription (« église de saint Callinique » : **црква**

Fig. 4. *Église de Strei. Vue extérieure depuis le sud-est avec les restes de la représentation de Saint-Christophe.* Cliché de Mihai Bilici.

Fig. 5. *Église de Strei. Détails des restes de la représentation de saint Christophe.* Cliché de l'auteur.

Fig. 6. *Église de Strei. Le Christ de pitié peint dans la lunette du portail ouest.* Cliché de l'auteur.





кълиника пипа). Sur la paroi Est, Jean (Chrysostome) – *Iovan*, selon le phonétisme serbe (**стго пипа іωвань**) – tient un livre ouvert, qu'il montre du doigt. À côté, un évêque anonyme[12] est suivi sur la paroi méridionale par un saint Pierre (**стго / петри**).[13] Ce dernier est en rapport avec une troisième église. S'ajoute Nicolas (**ст[го] никола**), à côté de la quatrième et dernière église. Nicolas reçoit d'ailleurs la prière d'un personnage que la recherche a identifié avec le peintre principal (*Fig. 9*).

La paroi est de la nef (*Fig. 14*) porte en haut une Annonciation élaborée, sans doute inspirée des récits apocryphes : la Vierge Marie est accompagnée par deux autres personnages féminins. Le nombre d'archanges est doublé (Michael, avec une épée, et Gabriel de l'Annonciation). Entre les deux, un personnage agenouillé, habillé en vêtements gris-bleus, avec une capuche, tient les deux mains en position de prière. Les deux pignons du registre médian présentent, à gauche, une représentation féminine (identifiée avec la Vierge ?), et les saintes Catherine et Mercredi (*Sreda*). Sous les deux saintes, un troisième personnage profane semble être l'un des bâtisseurs.

La paroi nord ne conserve plus de peintures. Sur la paroi méridionale, en revanche, plusieurs scènes sont conservées. Celles du registre supérieur peuvent être attribuées au même peintre qui a décoré le sanctuaire. Il s'agit d'une Nativité qui inclut, selon les apocryphes, le bain de Jésus. Elle est suivie, de l'autre côté d'une fenêtre, par le Baptême, l'Adoration des Mages et la Fuite en Egypte. Une autre scène, que le peintre du sanctuaire a peinte dans le registre supérieur de la paroi ouest, est une Cène, où l'on reconnaît les apôtres (*Fig. 15*). Certaines études parlent aussi des traces d'une Crucifixion qui ne sont plus visibles. Deux autres personnages profanes sont également représentés dans l'intrados de l'entrée (sud). Le premier, plus grand, lève les mains en prière ; le deuxième, en bas, tient un marteau et un ciseau. Ce sont les dernières scènes peintes par le peintre du sanctuaire.

Le reste des scènes de la nef, peintes dans le registre inférieur, sont attribuées à un autre artiste.[14] À gauche de l'entrée, un cadre englobe deux scènes : les quarante martyrs de Sébaste et saint Nicolas recevant ses attributs d'évêque de la part du Seigneur et de la Vierge. Un dernier personnage profane accompagne les deux scènes à gauche. De l'autre côté de la porte, un second cadre réunit cinq saints : un archange (Michel ?), un saint évêque, sainte Dimanche (*Nédélia*), la Vierge de Tendresse (*Glykophiloussa*) et une sainte non identifiée (*Fig. 16*). Suivent d'autres scènes, aujourd'hui très effacées, avec d'autres saints plus ou moins identifiés par les recherches précédentes. Il serait cependant plus prudent de ne pas insister sur ces interprétations, car ce sont des conjectures, mais d'autres hypothèses doivent nous intéresser.

On affirme ainsi que le deuxième peintre ne se sert plus de la ligne pour tracer le contour, que « son dessin naît de la couleur et du modelage, des passages entre ombre et lumière ».[15] D'autres croient qu'il s'agit d'un « artiste plus réceptif aux innovations de la peinture italienne du *Trecento*, du milieu siennois, sous la forme que ces innovations ont connue à un moment donné – dans la deuxième moitié du XIVe siècle – du Tyrol jusqu'en Bohême ou en Slovaquie ». Ces notions très vagues ont permis de parler de la cour de Charles IV de Bohême, de Tommaso da Modena (sans aucun rapport avec nos peintures), des effets du *Trecento* en Transylvanie, et d'affirmer notamment que « les peintures de la nef de l'église de Strei ressemblent beaucoup, du fait de leurs qualités artistiques, du fait de la noblesse des figures et du fait de la grâce du modelage, aux peintures de Sântana de Mureş ».[16] Les louanges outrancières et injustifiées que l'on a prodiguées à ce deuxième peintre ont fini par se reporter sur le premier, le peintre simpliste des apôtres du sanctuaire. V. Drăguţ a parlé de son « éclectisme [...] issu de l'interférence des éléments byzantinisants et occidentaux, déformés par une manière rustique [de peindre], ce qui leur confère un aspect archaïsant ». Par la suite, son style a été comparé aux « échos de la pein-



Fig. 7. *Sanctuaire de l'église de Strei. Le cortège des apôtres et des saints sur la paroi Nord. De gauche à droite : deux saintes impératrices, quatre apôtres non identifiés, la Vierge Marie ; et deux apôtres sur la paroi est : Jacques le Majeur et Paul.* Cliché de l'auteur.



Fig. 8. *Sanctuaire de l'église de Strei. Le cortège des apôtres et des saints sur la paroi Sud. De gauche à droite on aperçoit quatre apôtres et l'un des deux saints thaumaturges. Les inscriptions permettent d'identifier les trois premiers avec Barthélemy, Matthieu, Thomas. Le dernier apôtre, inconnu, a été identifié par Popescu, Tugearu 1985, p. 267, avec Luc, qui n'est pas un apôtre, sur la base d'une seule lettre conservée.* Cliché de l'auteur.

Fig. 9. *Sanctuaire de l'église de Strei. Suppliant du registre inférieur adressant ses prières à saint Nicolas.* Cliché de l'auteur.

ture du *Trecento* dans le Nord de l'Italie, saisissables dans la technique de la fresque, dans les yeux en amande, dans les bandeaux décoratifs, de tradition cosmatesque ».[17] Ayant vu les peintures trecentesques de l'Italie du Nord, ces considérations me paraissent arbitraires. Je crois que les peintures de Strei sont simplistes, qu'elles suivent la vague du gothique international[18] et que les deux scènes attribuées au deuxième peintre témoignent plutôt d'une série de particularités qui ne se trouvent pas en Italie. J'y reviendrai.

Pour l'heure, il est plus important de noter que cette succession de 'feintes stylistiques' évoquant le *Trecento* n'ont fait que renforcer l'hypothèse d'une origine exotique pour les deux peintres de Strei. Ils seraient originaires de la Dalmatie du Nord (Slovénie), une zone « où les données stylistiques déjà mentionnées se trouvent dans plusieurs monuments, où la fréquence des noms Iovan et Nédélia est également importante, puisque sainte Nédélia apparaît aussi dans l'iconographie locale ». Malheureusement, l'appel de note qui suit cette affirmation ne renvoie qu'à un album concernant la petite église slovène de Crngrob, qui conserve







◀ Fig. 10. *Église de Streisângeorgiu. Vue d'ensemble des peintures du sanctuaire.* Cliché de Mihai Bilici.

▲ Fig. 11. *Église de Streisângeorgiu. Détail de la Maiestas Domini du sanctuaire.* Cliché de Mihai Bilici.

◥ Fig. 12. *Église de Streisângeorgiu. Vue extérieure depuis l'ouest.* Cliché d'Anca Crișan.

peu de peintures du XIVe siècle, dont le style n'a pas de rapports avec celui des peintures de Strei.[19] Je ne suis donc pas convaincu par la démonstration 'dalmate', ni par sa continuation, proposée par V. Drăguț dans un article ultérieur, qui ressemble à un récit de fiction.[20] Quant au portrait (ou autoportrait) du peintre du sanctuaire, évoqué parfois comme un écho du même *Trecento*,[21] je ne suis pas certain que l'inscription ait été bien lue et je ne suis pas non plus convaincu que le personnage peint dans le sanctuaire soit un peintre. Les rapports entre le prétendu 'Grozie' et le maître 'Ivanich' de la même inscription ne sont pas clairs, de même que le nom de 'Grozie', bien que j'accepte en dernier lieu d'utiliser cette lecture du nom propre par souci de commodité.[22]

Le temps a fini par légitimer une grande partie des anciennes hypothèses de V. Drăguț. Les études ultérieures évoquent une oscillation indéfinie entre Occident et Orient.[23] Elles envisagent surtout le style, la *Maiestas Domini* et le cortège des apôtres du sanctuaire. Rares et très récents sont les cas qui se limitent simplement à parler d'une hybridation. Certaines recherches parlent d'interactions, du *Trecento* et d'un « *Western iconographic language* […] *adapted to an Orthodox sanctuary* ».[24] La *Maiestas Domini* demeure une constante de toutes ces interprétations, mais les recherches se bloquent lorsqu'il est question de passer outre la connotation eschatologique de la scène.[25] Les anciennes comparaisons faites par V. Drăguț demeurent la règle générale.

Pour compléter leur volet comparatif, les recherches contemporaines sur l'église de Strei s'accordent pour récupérer deux listes de cortèges d'apôtres dans les sanctuaires, publiées par V. Drăguț.[26] La première liste, de 1965, était schématique.[27] Celle de 1972, plus longue, avait une vocation théorique. V. Drăguț y mélangeait tout. En partant des peintures de Baouît, il considérait que ce thème des apôtres de Strei (et d'autres exemples transylvains) serait



▲ Fig. 13. *Sanctuaire de l'église de Strei. Christ de pitié sous la fenêtre axiale.* Cliché de l'auteur.



◥ Fig. 14. *Église de Strei. Vue générale de l'arc triomphal.* Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 15. *Église de Strei. Peintures de la nef. Détail des restes de la Cène sur le registre supérieur de la paroi ouest.* Cliché de l'auteur.





▲ Fig. 16. *Église de Strei. Peintures de la nef. Vue d'ensemble de la seconde composition attribuée au deuxième peintre (un archange, un saint évêque, sainte Dimanche, la Vierge de Tendresse et une sainte non identifiée).* Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 17 *Sanctuaire de l'église de Strei. Détail de la conversation des deux premiers apôtres anonymes de la paroi nord.* Cliché de l'auteur.







une « relique iconographique d'origine cappadocienne ». Il faisait un saut en Italie et Espagne, arrivait au Tyrol, passait par l'Istrie afin d'aboutir en Hongrie et Slovaquie.[28] Le principe était bon, mais la démonstration défectueuse. Les listes de V. Drăguţ ne faisaient que mentionner tout un tas d'apôtres que le chercheur avait pu repérer dans les églises rurales d'Europe, sans autre logique que de se retrouver dans le sanctuaire sous une *Maiestas Domini*. Pour V. Drăguţ, le dialogue n'était pas important. Il croyait que la gesticulation s'expliquait par un « processus complexe de transformation de la manière de représenter la figure humaine », par lequel « l'art se libère graduellement du hiératisme primitif, au fur et à mesure que le courant populaire-narratif traverse avec une force de plus en plus accrue l'art roman » (cf. *Fig. 17*).[29] Inutile de dire que je ne partage pas ces opinions. Je crois que le thème est polymorphe, qu'il a plusieurs significations et qu'il se décline en une série de sous-thèmes, dont cette sous-série du Colloque des apôtres. Les apôtres des sanctuaires ont plusieurs significations selon les détails qui modifient les connotations de chaque exemple, d'une église à l'autre. Par conséquent, il est utile de faire une nouvelle recherche, s'appuyant sur des bases solides, et ce au risque de déplaire aux lecteurs par l'évocation d'autres listes d'églises, similaires mais non pas identiques à celles de V. Drăguţ.

Je partirai d'une coïncidence que j'ai aperçue par hasard dans les peintures d'une église rurale des Alpes italiennes et j'irai vers une approche théorique plus 'généreuse' qui permettra de définir la signification de la représentation de Strei. Je souhaite scruter les origines probables de la sous-série iconographique que l'on retrouve dans le sanctuaire, de même que la portée spécifique de son programme iconographique. Je citerai, bien entendu, plusieurs exemples des anciennes listes de V. Drăguţ.

Les Colloques d'apôtres dans l'Italie du Nord.

Pour des raisons de commodité (richesse bibliographique) aussi bien que pour des raisons affectives, je préfère commencer cette recherche dans l'Italie du Nord. En 2014, j'ai visité l'église Saint-Jacques de Castelaz à Termeno (ou Kastelaz à Tramin), près de Bolzano (*Fig. 18*), dans l'Alto Adige, et j'ai été frappé par les similitudes entre les peintures de son sanctuaire (*Fig. 19*) et celles de l'église de Strei : les apôtres gesticulaient de la même manière. Ils faisaient à peu près les mêmes gestes que les personnages transylvains.

L'abside de cette autre église rurale conserve un cycle pictural qui date de la première moitié du XIIIe siècle (1220 ?).[30] Les similitudes avec Strei se manifestent dans les détails et non pas dans le style (« *scuola romanico-venostana* » pour Termeno). Les apôtres, installés dans une colonnade, ont les mains contorsionnées (*Fig. 20-25*). Ce qui surprend à Strei et à Termeno, c'est l'unicité de chaque geste, le fait qu'ils soient employés quelquefois en rapport avec le livre, qui peut être ouvert ou fermé. Quoiqu'il soit impossible d'identifier la signification de tous ces gestes – il se peut que certains soient simplement inventés dans un souci de

Fig. 18. *Église de Termeno. Vue extérieure depuis l'est.*
Cliché de l'auteur.

Fig. 19. *Église de Termeno.*
Vue d'ensemble des peintures du sanctuaire.
Cliché de l'auteur.

Fig. 20-25. *Sanctuaire de l'église de Termeno.*
Couples d'apôtres en train de discuter.
Clichés de l'auteur.















▲ Fig. 26. *Paroi nord de l'église de Pozzoveggiani. Le premier cortège d'apôtres.* Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 27. *Église de Pozzoveggiani. Vue d'ensemble des peintures du sanctuaire.* Cliché de l'auteur.



variation –, il est évident que chaque personnage témoigne d'une position unique, qu'il exprime un message particulier et qu'il est en train de dialoguer avec un autre pour défendre son opinion. Cependant, il est improbable que les peintures de Strei soient inspirées par celles du sanctuaire italien. L'écart chronologique et géographique est trop important. Qui plus est, l'arc triomphal de Termeno porte le sacrifice de Caïn et Abel, et non pas l'Annonciation. Les rapports entre les programmes iconographiques des deux églises sont infimes.

Les peintures de Castelaz à Termeno ne constituent pas le seul témoin de la sous-série iconographique dans la région de Bolzano. N. Rasmo les avait déjà comparées aux peintures de Saint-Barthélemy de Romeno (premier quart du XIIIe siècle).[31] D'autres témoins, contemporains des peintures de Strei, se trouvent dans les églises Sainte-Madeleine de Rencio ou Saint-Jacques alla Rena.[32] Beaucoup de monuments de la région témoignent de la présence de ces Colloques d'apôtres qui gesticulent et composent une Jérusalem singulière. Il arrive que certaines scènes soient en revanche différentes. Celle de Sainte-Marie del Conforto à Maia Bassa (tournant du XIIIe siècle) est essentielle. La scène ne dépend plus de la *Maiestas Domini*. Elle gagne une certaine autonomie. Les apôtres y gesticulent pareillement, sous des arcades, entre des colonnes, mais la scène a été peinte à côté de l''Apparition du Christ aux Apôtres', du 'Concile d'Ephèse' et de la 'Dormition de la Vierge',[33] dans un contexte exégétique qui permet une identification plus claire : la gesticulation rappelle le Concile de Jérusalem, le premier des conciles, avant les Conciles œcuméniques. Le thème est l'Unité de l'Église, renforcée par les colonnes. Je reviendrai plus tard sur tous ces aspects.

La sous-série trentine peut être comparée à d'autres exemples des régions voisines. Des apôtres discutant en paires, sans colonnade, se trouvent partout en Piémont : à Sparone (Sainte-Croix, XIVe siècle),[34] à Gravere (chartreuse de Madonna della Losa, fin du XIVe siècle), à Macra (chapelle Saint-Sauveur, XVe siècle) et à Bolzano Novarese (oratoire Saint-Martin d'Engrevo, XVe-XVIe siècle). Les Colloques piémontais sont dépourvus du cadre architectural. À première vue on dirait que le sujet a une origine différente, sauf que les peintures plus anciennes indiquent que les scènes piémontaises ont des points communs avec la sous-série de l'Alto Adige. À l'exception de l'absence des colonnes, le décor du sanctuaire de Saint-Maurice à Roccaforte Mondovì (XIIIe siècle) ressemble à celui de l'église de Termeno, y compris dans le choix du sujet du registre inférieur (des draperies à dessins monochromes dans ce dernier cas).[35]

Ces exemples sont sans doute apparentés à d'autres peintures de Lombardie. À Lodi Vecchio dans l'église San Bassiano, les peintures du début du XIVe siècle affichent onze apôtres et un saint évêque.[36] Un autre témoin précoce est constitué par les peintures de l'abbatiale Saint-Nicolas de Piona (début du XIIIe siècle).[37] Et lorsqu'on regarde les exemples les plus anciens en Lombardie et Piémont, on notera que la colonnade est toujours absente. Tel est le cas de l'oratoire Sainte-Marguerite de Somadino à Casargo[38] et de Saint-Thomas de Briga Novarese.[39] Ce qui surprend toutefois, malgré l'absence du cadre architectural, c'est que l'ornementation est la même qu'à Termeno. On a l'impression que l'on a reproduit un modèle.

Si l'on part à la recherche des origines de cette ornementation, on arrivera à l'exemple le plus important : Saint-Michel à Pozzoveggiani, dans la banlieue de Padoue (Veneto). Les peintures de Pozzoveggiani, parmi les plus précoces de la sous-série des Colloques, présentent deux groupes différents d'apôtres discutant sous des colonnades. Le premier groupe, peint sur la paroi nord au milieu ou à la fin du XIe siècle, a été comparé aux peintures de Cividale ou de Saint-Georges d'Oberzell à Reichenau (*Fig. 26*). La deuxième série d'apôtres se trouve dans l'abside du sanctuaire et correspond parfaitement à la situation rencontrée à Termeno et ailleurs : les apôtres gesticulent dans le registre médian (de manière timide, car l'artiste n'arrive pas à suggérer les gestes comme il se doit), dans un cadre schématique qui peut évoquer une colonnade, entre le registre supérieur d'une *Maiestas Domini* et l'inférieur qui compose des dessins sur draperies (Fig. 27). Ils sont aussi accompagnés par d'autres saints (Fig. 28-31). La datation de cette autre strate de peintures est encore débattue. Certains évoquent le début du XIIIe siècle, en considérant qu'il s'agit d'un « *linguaggio a tratti popolaresco* ».[40] Quoiqu'il en soit, on peut imaginer à juste titre que ces peintures sont un peu plus anciennes que celles de Termeno.

À propos de l'ornementation, je noterai aussi que le rapport de parenté (indirect, sans doute) des décors de Termeno et de Pozzoveggiani est renforcé par la présence de sujets semblables dans le registre inférieur. La seule différence est que Termeno n'a pas les draperies (*Fig. 32-34*). Or, la série de peintures monochromes (qui ressemblent à des sinopie) sur draperies comprend les peintures de Roccaforte Mondovì du Piémont (XIIIe siècle), déjà évoquées, avec les mêmes dessins dans le même emplacement. Et lorsqu'on s'intéresse aux draperies (« *i velari dipinti* »), on découvrira que le schéma iconographique de Strei (*Maiestas Domini*, dialogue des apôtres, draperies) se retrouve sous une forme plus ou moins identique dans plusieurs églises d'Italie septentrionale.[41] On voit alors que la présence de ce modèle des draperies historiées est précoce en terre nord-italienne. Elle peut avoir des significations liturgiques.[42]

D'autres sinopie du même type se trouvent à Summaga, près de Venise, et datent du début du XIIIe siècle.[43] Elles n'apparaissent pas en bas de la représentation des apôtres, mais on peut les observer dans l'une des absides latérales. Quant aux apôtres du sanctuaire, ils font partie d'un décor byzantinisant légèrement différent de la sous-série que je poursuis. En haut, dans la voûte en cul-de-four, une Vierge en majesté trône au-dessus des apôtres. En dessous des apôtres, on aperçoit des scènes de la vie de la Vierge et la parabole des dix vierges folles et sages. C'est pourquoi le Christ est représenté entre les apôtres, mais ils sont tous



Fig. 28-31. *Sanctuaire de l'église de Pozzoveggiani. Apôtres en train de discuter.*
Clichés de l'auteur.





▲ Fig. 32-33. *Sanctuaire de l'église de Termeno. Décoration du registre inférieur.* Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 34. *Sanctuaire de l'église de Pozzoveggiani. Décoration du registre inférieur.* Cliché de l'auteur.

début, entre des colonnes, sous des arcades, et les apôtres ne discutent plus ; ils regardent tous vers le Christ. La signification de la théorie d'apôtres a donc changé. L'absence des gestes est déterminée par la présence du Christ. Elle se traduit en un sens différent pour cette scène. Cela permet de supposer que le thème que nous suivons a évolué de manière différente d'une représentation à l'autre. Ce regard commun de tous les apôtres de Summaga vers le Christ accentue le rapport avec l'Ascension et la Pentecôte, tout en gardant le sens du Jugement dernier. À Termeno, lorsque saint Pierre regarde, en revanche, la *Maiestas Domini*, il le fait parce qu'il évoque quelque chose à son partenaire qui est peint de l'autre côté de la baie de la fenêtre axiale et qui tient sa main dirigée vers sa bouche (*Fig. 22* et *23*).[44] Les raisons des deux regards sont différentes. Le regard de Termeno correspond plus au doigt que saint Paul lève vers la *Maiestas Domini* de Strei qu'aux regards de Summaga. Le regard de Termeno et le doigt de Strei indiquent le sujet de la conversation.

Les significations multiples du Colloque d'apôtres à Strei.

Cette excursion dans l'inventaire incomplet des apôtres qui gesticulent dans l'Italie du Nord permet d'affirmer que le cas de Termeno représente une évolution à partir d'un modèle qui comportait plusieurs connotations possibles. Il est tout à fait probable que la représentation du 'Concile de Jérusalem' soit potentiellement comprise dans tous les cortèges d'apôtres de tous les sanctuaires, puisque la signification du cortège est déjà polyvalente. Ce n'est que l'une des apparences sous lesquelles se manifeste la cité de Jérusalem. Quant au cas de Strei, je ne pense pas que les draperies soient là en raison des cas italiens. Je suis pourtant surpris de l'apparition simultanée des saints évêques et des draperies dans le même registre. Je dirais qu'il s'agit d'une hybridation, d'une alliance de deux thèmes différents.[45] Les draperies sont censées remplir un espace vide dont la signification liturgique est moins chargée, parfois absente, tandis que les évêques – avec une forte connotation liturgique et antihérétique – semblent être là pour marquer une présence étrangère, superposée. En connaissant les rapports entre les églises de Strei et Streisângeorgiu, où d'autres saints évêques ont été peints dans le registre inférieur du sanctuaire (*Fig. 10*), je pense que leur apparition à Strei témoigne d'un compromis avec les thèmes locaux, antérieurs. N'oublions pas que les peintures du sanctuaire de Streisângeorgiu avaient été accomplies bien avant celles de Strei, en 1313-1314.

De toute façon, on s'attend à ce qu'une scène si riche en significations soit déclinée de manières différentes selon les besoins de chaque concepteur du décor peint. Le fait d'identifier des sous-séries iconographiques témoigne précisément de cette souplesse des significations. Elle permet de fédérer plusieurs sujets, en insistant sur une ou plusieurs notions dans chaque représentation. Si cela est vrai, le fait que les apôtres de Strei ne regardent pas la *Maiestas*, qu'ils ne soient pas représentés en position hiératique non plus, qu'ils discutent de manière vive, entre des colonnes, et qu'ils gesticulent, tout cela soutient l'identification avec le 'Concile de Jérusalem', l'assemblée qui a sanctionné l'ouverture de la communauté des Juifs chrétiens aux non-Juifs.

Il est en effet utile de noter qu'à Strei, le véritable noyau de la composition, situé des deux côtés de la fenêtre axiale, est formé par les apôtres Jacques le Majeur – selon son bourdon de pèlerin –, Paul (à gauche) et les apôtres Pierre et Jean l'Évangéliste (à droite) (*Fig. 35*). Ce n'est pas un hasard si cet ordre ressemble aux choix de composition que l'on observe à Pozzoveggiani et dans d'autres exemples que je viens d'évoquer.[46] Le fait de mettre Paul et Pierre des deux côtés de la fenêtre axiale ne surprend pas, car ils sont les protagonistes de la *Traditio Legis*. La présence de l'Évangéliste non plus. C'est l'apparition de Jacques le Majeur qui doit attirer notre attention. Sa représentation dans le voisinage de Paul peut s'expliquer par le fait que



pendant le Concile de Jérusalem, Paul, Pierre et Jacques le Majeur manifestaient des approches différentes du problème. Sachant que Jacques le Majeur, Paul et Pierre étaient les protagonistes du Concile, le choix de ces apôtres sur la paroi Est de Strei, sous la *Maiestas Domini*, peut se justifier par les citations des Saintes Écritures. De plus, il est tout aussi utile de noter que les paroles de l'apôtre Jacques le Majeur citent les prophètes.[47] C'est un affermissement du rapport qui unit les apôtres et les prophètes dans les représentations du Jugement dernier. S'ajoute le fait que la seule citation néotestamentaire qui compare les apôtres aux colonnes se trouve dans l'autre version du Concile de Jérusalem, celle de la plume de saint Paul, dans l'Épître aux Galates. Dans cet autre texte qui évoque le même Concile, saint Paul parle de Jacques le Majeur, de Céphas et de Jean, en affirmant qu'ils sont comme des colonnes (« *Iacobus et Cephas et Iohannes qui videbantur columnae esse* », Galates 2 : 9).

Cela ne veut pas dire que tous les apôtres qui lèvent leurs mains composent cette même scène. Les exemples doivent être analysés en fonction du contexte. Mais lorsque les apôtres sont peints sous des arcades, entre des colonnes, lorsqu'ils gesticulent en groupes, de manière très vive, en suggérant des conversations, la probabilité que l'on soit devant une représentation du Concile de Jérusalem est vraisemblable, puisqu'il s'agit d'un ancien thème que le Colloque apostolique contenait déjà : l'Unité de l'Église, plus spécifiquement – pour ce thème d'origine occidentale – l'Unité de l'Église sous l'autorité du Pape dans le cadre d'une Église militante. Le Concile de Jérusalem évoque précisément ce thème de l'*Ecclesia militans*. La citation du prophète Amos dans la décision prononcée par Jacques le Majeur (« *revertar et aedificabo tabernaculum David* », Actes 15 : 17) constitue d'ailleurs la base du thème en question.[48] En outre, l'affaire débattue à Jérusalem concernait le fait de sauvegarder l'accord, en assurant pour la première fois l'Unité de l'Église ; c'était le prototype des futurs conciles œcuméniques. L'histoire racontée dans les Actes insistait sur le fait que la fin du Concile de Jérusalem voyait les apôtres et les anciens en parfait accord avec l'Église tout entière (Actes 15 : 22).

Puisque le thème de l'*Ecclesia militans* a un fort contenu eschatologique, la sous-série de Strei, de Termeno et de Pozzoveggiani continue à témoigner de ses rapports évidents avec le Jugement dernier. L'interprétation des peintures ne peut pas éluder ce sujet – canonique et obligatoire en quelque sorte –, mais il est évident que le thème du Jugement est moins souligné. À Strei, la représentation des apôtres dans un registre inférieur au-dessous du Christ isole le Seigneur du domaine terrestre. Cette autre image dans la voûte du sanctuaire est l'image du Seigneur vu par les prophètes.[49] Des prophètes qui sont peints sur l'intrados de l'arc triomphal de Strei, dans un rapport déjà connu avec les apôtres et les colonnes.[50]

Cela dit, le Colloque, en rapport avec une *Maiestas Domini*, évoque deux autres thèmes plus connus : les assesseurs pour le Jugement dernier (dans un Tribunal immobile des apôtres)[51] et les spectateurs de l'Ascension (qui regardent le Christ). En effet, lorsqu'on est en présence de colonnes et d'autres modèles architecturaux, il est judicieux d'évoquer la Jérusalem céleste de l'Apocalypse.[52] En traitant l'iconographie des peintures murales du Trentin et du Tyrol, H. Stampfer et Th. Steppan considèrent que l'apparition des apôtres sous le registre supérieur de la *Maiestas Domini* fait référence à la Jérusalem céleste.[53] Cette connotation est héritée d'une tradition ancienne. Les apôtres en siège apparaissent sur la mosaïque de la basilique Sainte-Pudentienne à Rome (début du ve siècle), où ils représentent



▲ Fig. 35. *Sanctuaire de l'église de Strei. Le cortège des apôtres sur la paroi est. De gauche à droite : Jacques le Majeur, Paul, Pierre et Jean l'Évangéliste.* Cliché de Radu Oltean.

l'Église apostolique terrestre, alors que le tétramorphe et la croix gemmée de la partie haute de la mosaïque signifient la légitimité divine de cette dernière.[54] Certaines scènes renforcent parfois de manière évidente ce sens de l'Écriture. Tel est le cadre architectural qui compose la représentation d'une vraie ville (Jérusalem céleste et terrestre à la fois) dans le sanctuaire de l'église de Kempley (Gloucestershire), dans la première moitié du XIIe siècle. Les apôtres y sont co-assesseurs (ils siègent chacun sur un trône). Ils sont représentés entre des colonnes, mais ils ne gesticulent pas et la manière dont ils regardent vers la *Maiestas* fait penser à l'Ascension.[55] Et pourtant cela ne veut pas dire que le dialogue soit exclu dans ces contextes. Les apôtres du sanctuaire de la collégiale Notre-Dame de Poitiers discutent en paires entre des colonnes, sous des arcades, mais ils sont aussi assesseurs.[56] Ce type d'apôtres peut être à l'origine de la sous-série de Termeno, car l'Italie connaît quelques exemples similaires.[57] Tout cela pour dire que le Concile de Jérusalem est une évolution à partir de la série polyvalente des apôtres dans l'abside, mais sa forme élaborée (gesticulations en groupes, arcades et colonnes) semble dater du tournant du XIIIe siècle, à l'époque où le thème de l'*Ecclesia militans* a été récupéré et véhiculé officiellement par la Papauté.

Dès que les apôtres interagissent en quelque sorte avec le Christ, il est possible d'ajouter une connotation secondaire : les rapports avec la Communion des apôtres – d'où une forte connotation eucharistique –, l'un des thèmes favoris des scènes byzantines correspondantes. Il est utile de noter ici que D. Bigini propose d'interpréter toutes les

représentations lombardes du Collège apostolique peintes sous une *Maiestas Domini*, aux XIIe-XVIe siècles, comme ayant une double nature : eucharistique et apocalyptique.[58] Or, il est impossible d'imaginer que les apôtres du Tyrol soient uniquement apocalyptiques – comme proposé par H. Stampfer et Th. Steppan – et que ceux de la Lombardie soient, en plus, eucharistiques. Il est obligatoire d'envisager les deux connotations dans le même temps, car il s'agit de deux lectures parallèles. Cela permet d'entendre que le collège peut jouer sur plusieurs significations d'une représentation à l'autre. Dans ce schéma polyvalent, la référence au Concile de Jérusalem se traduit par le fait que ses personnages deviennent protagonistes de la scène qu'ils composent. Leur attention est dissipée à l'intérieur du groupe et non pas en rapport avec d'autres scènes voisines. Sachant que la connotation de la scène vise l'Unité de l'Église, il est probable que le Colloque des apôtres soit aussi une contamination avec le thème des apôtres qui affichent le Credo. Ces derniers sont également protagonistes de leur scène et plusieurs exemples de cette autre sous-série ont des connotations tout aussi ambiguës.[59]

A.-O. Poilpré a montré que le thème des apôtres qui accompagnent la *Maiestas Domini* servait à accentuer le thème de l'unité de l'Église primitive.[60] Nul ne sera alors étonné par le nombre élevé de représentations que l'on observe en Italie septentrionale. Le tournant du XIIIe siècle – le moment où cette association iconographique commence à se manifester dans l'Italie du Nord – voit également l'implantation de plusieurs mouvements hétérodoxes dans la région (Cathares et Vaudois – dont le centre effectif du pouvoir religieux sera situé à partir du début du XIIIe siècle en Piémont, Lombardie et Vénétie, surtout dans leurs parties alpines).[61] Sur ce point, il est aussi utile de noter – en suivant A.-O. Poilpré – que l'association (ou « combinaison iconographique ») de la *Maiestas*, du tétramorphe et des apôtres sert à légitimer l'institution chrétienne. C'est pourquoi cette association de motifs a été « la principale préoccupation des évêques à partir de la fin du IVe siècle ».[62] Il n'est pas étonnant qu'un thème comme celui-ci apparaisse de manière récurrente dans des contrées où l'hérésie et l'hétérodoxie posaient des problèmes à l'Église romaine. Quant au cas spécial des peintures de Termeno et de toutes les églises voisines qui leur ressemblent, il est essentiel d'observer que l'Alto Adige faisait partie de la principauté épiscopale de Trente, où la soumission à l'évêque avait une signification à la fois ecclésiastique et féodale. Cela étant dit, si les peintures de Strei n'étaient pas byzantines, s'il s'agissait de l'implantation d'un thème catholique, le choix du décor du sanctuaire devrait renforcer l'une des deux applications pratiques du thème *Ecclesia militans* : la foi (la lutte contre l'hérésie / le schisme) et la soumission (aux autorités ecclésiastiques romaines).

De la même manière, en Catalogne, les chercheurs considèrent que les significations du cortège d'apôtres sont multiples. Il s'agit d'une représentation de la Jérusalem céleste, cité de Dieu, aussi bien que d'un effet de la Reforme grégorienne. Les apôtres constituent des modèles pour les évêques locaux, leurs successeurs. L'Église militante se manifeste de la même manière, avec plus ou moins les mêmes connotations que les représentations de l'Italie du Nord.[63] Il est vrai que la gesticulation est moins fréquente dans les représentations catalanes (du moins pour les cas plus anciens, comme celui du sanctuaire de Saint-Clément de Taüll, XIIe siècle). Cependant on connaît des conversations assez vives entre les apôtres du registre médian dans le sanctuaire de Saint-Pierre de La Seu d'Urgell (XIIe siècle) – la Vierge gesticule aussi dans ce cortège – ;[64] de Saint-Vincent de Rus (XIIe siècle) – le contexte met ici l'accent sur l'Apocalypse – ;[65] ou bien dans les différents fragments de peinture extraits de l'église Saint-Laurent d'Isavarre, peinte à peu près à la même époque que certaines églises italiennes qui nous intéressent le plus (1225-1230).[66] Les colonnes apparaissent aussi, mais sans dialogue, dans l'église Sainte-Marie de Taüll (XIIe siècle).[67] En somme, les exemples catalans témoignent de la même variété d'approches. Riches en connotations, ils accentuent, d'une part, le Jugement dernier ; d'autre part, ils mettent l'accent sur l'Unité de l'Église selon une rhétorique qui ne développe pas encore pleinement la notion d'*Ecclesia militans*.

C'est le cas que nous rencontrons à Strei. À un arrière-fond inspiré par l'Apocalypse (la *Maiestas*, le tétramorphe et les vingt-quatre apôtres et prophètes), avec des connotations eucharistiques, vient s'associer un appel à l'Unité de l'Église (le Colloque des apôtres) dans le cadre de l'Église militante. Cette association est évidente dans l'usage des colonnes. Elles signifient, d'une part, la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, d'autre part, la Jérusalem terrestre et historique du Concile. Cela dit, ce que j'avais identifié à Strei et à Termeno ne venait pas d'une source précise. Le thème contenait déjà toutes ces références et connotations. Que les deux scènes (italienne et transylvaine) soient apparentées ou non, cela n'est pas important. Le point commun des deux cortèges est l'équilibre qu'ils créent entre les différentes connotations de la même scène.

Il reste à discuter la présence de la Vierge dans ce Colloque des apôtres. Bien qu'elle puisse faire penser à la *Sacra conversazione* de la *Pala di Annalena* (ca. 1430) ou de la *Pala di San Marco* (ca. 1440), la Vierge de Strei n'est pas intronisée.[68] Notre thème n'a aucun rapport avec cet autre thème iconographique de la Renaissance. Si la Vierge est représentée dans une position centrale, il ne s'agit pas d'un dialogue autour d'elle. La Vierge de Strei est un ajout. Néanmoins, cet ajout n'est pas inhabituel. Dans une église de Saccargia (Codrongianos, en Sardaigne), les peintures du sanctuaire (XIIe siècle) contiennent également un cortège d'apôtres sous une *Maiestas Domini*, mais ils sont treize (avec Mattias et Paul) et accompagnés de la Vierge, comme à Strei.[69] La Vierge est immobile, en prière, mais les apôtres gesticulent, quoiqu'ils n'occupent aucun espace architectural. Or, cette posture immobile de la Vierge est sans doute le résultat du fait qu'elle représente l'Église en prière, la communauté des croyants réunis pour célébrer la messe.[70] S'ajoutent les exemples italiens de Casargo et de Briga Novarese, déjà présentés, qui montrent la Vierge dans la même position, parmi les apôtres. Tous ces cas peuvent être interprétés à la lumière des peintures des sanctuaires catalans où la Vierge apparaît dès la fin du XIe siècle, siégeant comme les apôtres (à Burgal, dans l'église Saint-Pierre) ou gesticulant, entraînée par leur vive discussion (à Saint-Pierre de La Seu d'Urgell). Si la Vierge est incluse dans les cortèges d'apôtres peints en Catalogne, c'est parce qu'elle est une préfiguration de l'Église, œuvre de la Rédemption, et en raison des rapports symboliques avec l'eucharistie (voir à ce propos la patène qu'elle porte à Taüll).[71]

Le fait d'ajouter des saints au cortège d'apôtres n'est pas étonnant non plus. Ce qui simplifie l'interprétation des saints supplémentaires de Strei, c'est qu'ils ne font pas partie du cortège. Ils se trouvent en dehors des limites de ce dernier. Séparés par les nervures extérieures de la voûte, ils sont peints sous des arcades plus basses et servent de liaison avec les saints représentés sur les deux piédroits de l'arc triomphal. Cependant, même s'ils avaient fait partie de ce cortège, leur présence n'aurait pas été curieuse. L'ajout d'autres saints au cortège d'apôtres du sanctuaire est une pratique largement répandue,[72] y compris à Pozzoveggiani,

dans le cortège du sanctuaire. Si les cas mentionnés pour l'Italie ne suffisent pas, il est utile d'évoquer les cortèges catalans : Jean Baptiste apparaît à Burgal, Ambroise et Augustin à Sant Serni de Baiasca. Il s'en suit que le cortège représente effectivement l'Église militante, les idéaux de Rome et le modèle apostolique du temps de la Reforme grégorienne. Il est de moins en moins en rapport avec le Jugement dernier. C'est une affaire de nuances, ce sont les quatre sens de l'Écriture. Selon Jérôme Baschet,…

> …le sens par excellence, celui que renferme l'Écriture, ne se révèle nullement dans la transparence ; il se donne partiellement et lentement, à travers une fréquentation assidue et patiente qui engage la personne entière, intellect et affects mêlés. Cet effort ne saurait avoir pour visée un sens univoque ou définitivement clos ; plutôt que de découvrir un sens, il tente de produire un feuilletage de sens multiples, de tisser des réseaux de significations et des chaînes d'associations potentiellement interminables.[73]

Il est donc raisonnable d'affirmer que le thème fédérateur du Jugement dernier permet à d'autres sens de se greffer et de se développer dans un sanctuaire qui n'est qu'une représentation de la Jérusalem. L'idée est expliquée de manière très simple par Étienne Langton (1150-1228), lorsqu'il dit que : « *ista quattuor inveniuntur in hoc nomine Ierusalem : historice est civitas illa materialis, allegorice Ecclesia militans, tropologice anima fidelis, anagogice Ecclesia triumphans* ».[74] Voilà pourquoi les apôtres de Strei, de Termeno et de Pozzoveggiani accentuent l'interprétation historique et allégorique. Dans le cas des peintures italiennes, la présence des hérésies et la soumission à l'évêque faisaient que cette insistance était attendue ; il reste à savoir pourquoi elle a été choisie à Strei. La raison la plus simple à imaginer est le rapport avec les schismatiques locaux.

La quête d'un modèle dans les aires géographiques les plus proches.

Malgré le caractère polyvalent du sujet, les peintures de Strei présentent un thème précis, avec des connotations qui méritent une meilleure interprétation. Néanmoins, il est improbable d'imaginer que ce thème pouvait venir directement de la Catalogne ou des Alpes italiennes jusqu'en Transylvanie. Il faudrait savoir si d'autres exemples de ce Colloque auraient pu se manifester dans des contrées voisines de cette dernière.

La pénurie bien connue de peintures murales en Hongrie médiévale n'empêche pas de faire quelques comparaisons. Des paires d'apôtres ont été peintes au XIIIe siècle dans le sanctuaire de la chapelle Gisèle de Veszprém (Hongrie), dans les lunettes des voûtes en arc-de-cloître, sans que l'on puisse parler d'aucun dialogue.[75] Pour ce qui est du dialogue, deux autres témoins sont plus concluants. Dans le royaume médiéval hongrois, une représentation assez proche de celle de Strei se trouve à Žilina-Rudiny (Slovaquie), où les peintures datent de la seconde moitié du XIIIe siècle. Les apôtres gesticulent en paires, sous arcades et entre colonnes, mais ils sont peints sous une mandorle à l'intérieur de laquelle la recherche s'accorde à tort pour identifier une *Maiestas Domini* ; la silhouette endommagée mais couronnée de cette mandorle ressemble à l'*Ecclesia* peinte à la même époque dans l'église de Sankt Georgen ob Judenburg, en Styrie.[76] Dans les peintures de Hidegség (Hongrie, vers 1250), la *Maiestas Domini*, le tétramorphe et les apôtres ressemblent aux peintures du Tyrol ou de la Carinthie.[77] Les apôtres de Hidegség sont peints sous arcades, entre colonnes, mais ils ne gesticulent pas. Ils se regardent les uns les autres.

Une disposition iconographique qui ressemble un peu plus à celle de Strei se trouve à Saint-Nicolas de Poruba (Slovaquie, XIVe siècle). L'organisation des sujets est différente, il est impossible de comparer les styles, mais les peintures de Poruba présentent des apôtres en train de dialoguer (avec l'ajout du patron de l'église, saint Nicolas).[78] On remarquera l'absence des prophètes, l'apparition des dix vierges de la parabole, celle des docteurs de l'Église en rapport direct avec le tétramorphe et le déplacement de l'Annonciation de l'arc triomphal sur la paroi Est du sanctuaire. Finalement, les sujets abordés peuvent être similaires, comme dans plusieurs églises de la Hongrie médiévale,[79] mais le résultat n'est jamais celui de Strei ou de Termeno.

Citées parfois en rapport avec nos peintures, les différentes représentations d'apôtres de Transylvanie n'ont pas non plus la même connotation que celles de Strei. La plupart des cas ne s'inscrivent pas dans la même sous-série. Les apôtres peints à Sântana de Mureş (XIVe siècle) font partie d'un décor élaboré qui mélange le cycle marial et le Jugement dernier.[80] Ceux de l'arc triomphal de Bădeşti (XIVe siècle) sont assesseurs au Jugement dernier, selon le modèle de Poprad et de Žehra (Slovaquie).[81] Les apôtres peints une deuxième fois à Bădeşti, dans le sanctuaire, renforcent le thème de l'Unité de l'Église, mais suivent le modèle des apôtres du Credo. Je n'insiste pas sur les autres exemples transylvains de ce type.[82]

Il reste à regarder de plus près trois autres cas, tous fragmentaires. Celui de Sântămărie Orlea nous met devant les restes d'un cortège d'apôtres (six) sur la paroi est du sanctuaire, sans *Maiestas*, car le reste des peintures n'est plus conservé. Les personnages semblent discuter, mais ils ne sont pas peints dans un cadre architectural.[83] Le deuxième cas est celui de trois apôtres peints dans l'ancienne abside de l'église de Homorod, aujourd'hui premier niveau d'une tour. Les apôtres semblent discuter sous une *Maiestas Domini*, sans colonnes ni arcades, mais l'état de conservation désastreux et inégal des fragments de peinture ne permet pas de prolonger la discussion (*Fig. 36-37*). On en vient enfin aux apôtres peints dans le sanctuaire de Valea Crişului, dans le pays des Sicules, datés de la première moitié du XIVe siècle. Or, effectivement, les apôtres de Valea Crişului sont peints sous des arcades et entre des colonnes. Ils ont l'air de discuter par paires, mais cette conversation est empêchée par le fait qu'ils doivent porter leurs attributs (hache, clé, croix) de même qu'un livre chacun (*Fig. 38*). Les gestes perdent en intensité. Un autre problème est que le contexte de ces peintures est totalement absent. Il l'était aussi à la fin du XIXe siècle, quand les peintures ont été documentées pour la première fois. Jékely Z. et Kiss L. pensent à juste titre que la voûte devait porter une *Maiestas Domini*, mais cela ne permet pas de faire des comparaisons fiables.[84] Par souci de simplicité, je dirai que le sanctuaire de Strei paraît unique, du point de vue de la composition, parmi les peintures que l'on peut trouver en Hongrie médiévale. Il n'est pourtant pas unique lorsqu'on s'intéresse aux peintures situées plus au sud-ouest, vers la Mer Adriatique.

Les peintures de Strei ont été maintes fois attribuées à un maître venu du Sud ; certains ont évoqué l'Istrie. Je considère qu'il est très utile de jeter un coup d'œil aux apôtres peints dans ces régions, car l'art local était très influencé par l'Italie. Or, le thème des apôtres qui gesticulent est représenté surtout en Istrie, avec peu d'exemples dans la Croatie continentale.[85] Il est si bien représenté qu'il a continué d'être peint au début de la Renaissance et à la fin du Moyen Âge. Les cas les plus tardifs sont continentaux : à Zadobarje (Croatie, 1539)[86] et à Kalnik (Croatie, début du





▲ Fig. 36-37. *Ancien sanctuaire de l'église de Homorod (aujourd'hui rez-de-chaussée d'une tour de l'église). Détail de la Maiestas Domini-Déisis et restes de trois apôtres en train de discuter.*
Clichés de l'auteur.

▼ Fig. 38. *Sanctuaire de l'église de Valea Crişului. Aquarelle de Huszka József montrant l'état de conservation des peintures en 1890.*
D'après Jánó 2008, fig. XXXI.

XVIe siècle).[87] Je les cite pour une raison d'ordre pratique. Les sujets des peintures perdues de trois quartiers de la voûte de Strei sont inconnus, mais il est possible de faire une comparaison avec le sanctuaire de Saint-Brice de Kalnik. Ces autres peintures sont tardives, mais la situation est la même. Les nervures de la voûte en ogives ne permettent pas de développer la *Maiestas* comme il se doit. Elle a été peinte dans un seul quartier, en compagnie du tétramorphe et de plusieurs autres anges (dans les quartiers adjacents). Il est possible que la même solution ait été adoptée à Strei.

Dans la péninsule d'Istrie, ces cas sont encore plus nombreux vers la fin du Moyen Âge. Dans les peintures de l'église Sainte-Marie de Lakuć, près de Dvigrad (Croatie), attribuées à un anonyme 'Maître coloré' (*Pisani mojster*), les apôtres gesticulent sous des arcades gothiques, en bas d'une *Maiestas*.[88] Les exemples sont divers, le schéma compositionnel est quelquefois différent,[89] mais certains décors ressemblent beaucoup à ceux de Termeno ou de Strei. Tel est le cas des fresques du sanctuaire de Saints-Prime-et-Félicien à Čirkoti (XIVe siècle, Croatie).[90] À Butoniga, au nord de Pazin (Croatie) – exemple évoqué par V. Drăguţ –, les peintures de l'église Sainte-Croix datent de la fin du XIVe siècle et présentent le même thème.[91] Les gestes sont attestés dès le siècle précédent : dans l'église Sainte-Marguerite, au sud de Vodnjan (Croatie), les peintures murales du registre médian du sanctuaire (XIIIe siècle) affichent des apôtres en train de dialoguer (sans arcades).[92] Si l'on se souvient de l'Italie du Nord, où la présence ou l'absence des arcades et des colonnes dépend des modèles plus anciens, les peintures croates pourraient également



remonter à une époque plus ancienne.

J'évoquerai à ce propos Sainte-Agathe de Kanfanar. Ses peintures datent de la seconde moitié du XIe siècle[93] (ou de ca. 1040 selon E. Cozzi). Elles ont déjà été comparées à celles de Pozzoveggiani.[94] Il est vrai que les apôtres du registre médian du sanctuaire sont trop stylisés et hiératiques pour que l'on puisse parler d'un dialogue. Ils tiennent des livres, lèvent les mains pour prononcer des paroles, mais n'interagissent pas par paires. Qui plus est, le Christ de la voûte en cul-de-four n'est pas représenté dans une mandorle, et il n'y a pas de tétramorphe. Le Christ lève la main droite et tient dans l'autre main l'inscription REX IVDEORVM. Ce qui surprend, en revanche, c'est que la représentation est assez proche des modèles du sanctuaire de Termeno : l'arc triomphal de Kanfanar porte le sacrifice de Caïn et Abel. En outre, parmi les personnages du niveau médian, le personnage central est la Vierge. Sachant que les peintures de Kanfanar datent d'une époque plus ancienne, qu'elles sont comparables (d'un point de vue stylistique) à d'autres peintures de la même époque dans le Frioul et dans le Veneto,[95] je pense qu'on peut les comparer aussi aux peintures de Catalogne où l'on observe les mêmes variations. C'est une preuve que le schéma compositionnel de Strei est le résultat d'une évolution commune du thème de l'*Ecclesia militans* dans plusieurs aires culturelles, dont les premiers exemples sont toujours très variés. Néanmoins, cela veut également dire que le thème ne vient pas directement d'Italie, mais qu'il se trouvait plutôt de l'autre côté de l'Adriatique depuis un bon moment.

Stylistiquement, je n'ai aucune garantie que les peintures de Strei suivent des modèles adriatiques. Leur style banal et linéaire se trouve partout à l'époque du gothique international, y compris en Transylvanie. Il se peut que le peintre du sanctuaire de Strei soit un maître local, transylvain, ou un peintre débarqué d'Europe centrale. D'un point de vue compositionnel, en revanche, le programme iconographique du sanctuaire de Strei donne l'impression de venir du Sud, de ces contrées adriatiques où les apôtres gesticulent de la même manière qu'en Italie septentrionale. Et il y a également d'autres arguments à évoquer. On se rappellera alors qu'il y a, sur l'arc triomphal des églises croates, un remplacement de Caïn et Abel par l'Annonciation, comme en Italie. Les exemples que je viens d'évoquer montrent que ce remplacement est de plus en plus fréquent pendant les deux siècles de la fin du Moyen Âge. Il n'est pas étonnant que nous ayons la même composition à Strei, quoique de peindre l'Annonciation sur l'arc triomphal soit banal et déterminé par la forme de l'espace à peindre. Il est alors fondamental de dissocier le concepteur du décor et le peintre. Je n'ai aucune preuve que le peintre – si peu doué d'un point de vue technique – était capable de maîtriser des notions si compliquées.

Il me reste une dernière question à ce sujet : pourquoi cette insistance sur l'Unité de l'Église à Strei, dans un coin perdu des Carpates, loin du contrôle de Rome et des échos de la Réforme grégorienne à laquelle remonte le choix de ce programme iconographique ? Je crois que la réponse doit être trouvée dans le sanctuaire. Ce qui individualise les peintures de Strei, par rapport à tous les exemples que je viens de présenter, c'est leur registre inférieur.

Byzance et Rome dans le registre inférieur des peintures du sanctuaire.

Dans un contexte catholique, les saints évêques de Strei seraient un écho des docteurs de l'Église qui accompagnent le tétramorphe et la *Maiestas Domini*. Cependant, les évêques de Strei suivent nombre de représentations orientales où les évêques sont peints dans l'abside du sanctuaire.[96] On a l'impression qu'il s'agit d'une hybridation – comme le souligne D. Năstăsoiu – qui se manifeste aussi dans le choix des vêtements (occidentaux) de ces évêques.[97] La même hybridation est évidente dans la superposition des évêques aux draperies et dans les églises que l'on a peintes au-dessus de ces draperies (*Fig. 39-41*).

Les églises sont fondamentales. L'inscription qui accompagne saint Callinique ne parle pas de lui, mais de « son église ». Cette question des églises complique l'interprétation du registre inférieur. Il ne s'agit pas d'une représentation figurée de l'Église, comme celle qui est portée sur son chef par saint Pierre à Žiča, Gračanica et Peribleptos (XIVe siècle), alors que saint Paul porte le Livre. On a quatre églises pour six évêques. Elles représentent plusieurs lieux de culte et les solutions d'interprétation les plus simples sont à exclure. Il est impossible, d'une part, de penser à la Pentarchie : les églises sont au nombre de quatre. D'autre part, si l'on considère que l'une des églises est l'église même de Strei, dédiée à saint Nicolas, les trois autres ne peuvent pas composer les trois églises patriarcales de saint Pierre non plus, car l'une des trois églises est celle de Constantinople. De ce fait, il est probable que l'interprétation se doive de partir de ces quatre églises. Je dirais même que le choix de peindre Callinique a été déterminant pour la conception du programme iconographique du sanctuaire.

Callinique Ier de Constantinople est un saint patriarche dont le culte est rare. Sa présence à Strei est exotique, sachant que je n'ai pu trouver aucune autre représentation médiévale de ce saint. Le matériel hagiographique est également rarissime (une seule vie, pas de miracles). Ses reliques ne sont vénérées nulle part. Callinique est un saint qui ne devait pas être peint dans le sanctuaire, à côté de saints importants comme Nicolas ou Jean Chrysostome,[98] à moins que la décision de le peindre ne soit indispensable à la compréhension du décor. Sa vie raconte que le patriarche constantinopolitain, le nez coupé, aveuglé sur l'ordre de l'empereur Justinien II, est envoyé à Rome pour être emmuré vivant dans les fondations d'un bâtiment. Après avoir miraculeusement survécu pendant quarante jours, le mortier est enlevé, le patriarche est désemmuré, mais il meurt à la fin de quatre autres jours. La vie précise ensuite qu'il a été enterré dans l'église (enclos, sanctuaire ou cimetière : *ὁ σηκός*) des apôtres. Cette décision aurait été prise par le pape de Rome (sans nom dans le récit), suite à une vision des apôtres (« *…καὶ τῷ σηκῷ τῶν πανευφήμων ἀποστόλων φιλοτίμως ἐνθάπτη, τούτων αὐτῷ τῷ πάπᾳ μηνυσάντων δὶ ὄψεως…* »).[99] Symboliquement, dans notre contexte précis, Callinique est un saint qui est passé de Constantinople à Rome. Puni par Byzance, il a été reconnu comme saint par un pape de l'Occident, tout en étant enterré à côté des apôtres à Rome – les mêmes apôtres sous lesquels Callinique a été peint à Strei. Il est possible que ce dernier détail (l'interprétation des peintures de Strei en fonction de son enterrement dans le « *σηκός τῶν ἀποστόλων* ») soit une conjecture, mais la participation du pape est tout de même fondamentale pour affirmer notre propos.

La vie de ce saint (BHG 288) est conservée dans deux manuscrits : l'un se trouve à Milan (Bibliothèque Ambrosienne, B 1 inf. ; daté de 1240), l'autre est conservé à Vienne (Österreichische Nationalbibliothek, hist. gr. 45 ; daté du XIe siècle). Or, si le manuscrit de Vienne est un ménologe de provenance constantinopolitaine, ayant des rapports avec le clergé de la capitale byzantine,[100] le manuscrit de Milan a, en revanche, une histoire qui doit nous intéresser davantage. Il contient la version plus longue, avec le miracle des quarante jours, que je viens de citer. Laurent, son copiste,





était un moine calabrais du XIIIe siècle, très probablement du monastère San Nicola di Calamizzi. Il faisait partie de ces communautés monastiques italo-grecques qui sont passées sous juridiction romaine et avait copié un manuscrit-source provenant de l'abbaye San Giovanni Calibita à Caloveto, près de Rossano, toujours en Calabre.[101] En terre catholique, le renouvellement de l'intérêt pour la vie du patriarche Callinique trouvait donc ses origines dans cette rencontre entre l'Ouest et l'Est qui a eu lieu dans l'Italie méridionale, dans les couvents des moines basiliens, des couvents extrêmement importants pour le dialogue entre les deux confessions dans la première moitié du XIVe siècle.[102]

▲ Fig. 39. *Sanctuaire de l'église de Strei. Les saints évêques du registre inférieur de la paroi nord. De gauche à droite : saint inconnu et Callinique.*
Cliché de l'auteur.

▲ Fig. 40. *Sanctuaire de l'église de Strei. Les saints évêques du registre inférieur de la paroi est. De gauche à droite : Jean Chrysostome et saint inconnu.*
Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 41. *Sanctuaire de l'église de Strei. Les saints évêques du registre inférieur de la paroi sud. De gauche à droite : Pierre, Nicolas et le suppliant profane.*
Cliché de l'auteur.





▲ Fig. 42. *Sanctuaire de l'église de Strei. Détail de la représentation de saint Callinique.* Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 43. *Sanctuaire de l'église de Strei. Détail de la représentation de saint Pierre.* Cliché de l'auteur.



À mes yeux, l'inscription qui mentionne l'« église de Callinique » à Strei est une figure de style entre périphrase et métonymie. Elle remplace un terme (Constantinople) par un autre ayant avec lui un rapport logique (un patriarche). C'est Constantinople qui compte dans l'inscription ; Callinique est un saint peu connu. Il devient ainsi le moyen par lequel on fait une affirmation. Le patriarche sert à représenter, d'une part, la ville et l'Église de Constantinople ; d'autre part, il marque un rapport entre Constantinople et la ville de Rome, où Callinique a été reconnu en tant que saint.

Il arrive que ce genre de rapport ne soit pas unique dans l'iconographie médiévale. Je tiens à remercier M. Kappas de m'avoir signalé deux exemples de l'aire culturelle byzantine qui peuvent être comparés à ce que l'on trouve à Strei. L'exemple le plus ancien est conservé sur la première strate de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ohrid, achevée au XIe siècle sur une commande de l'archevêque Léon d'Ohrid, dont le célèbre échange de lettres avec Jean de Trani (1053) a mené au Grand Schisme (1054). À Ohrid, les patriarches byzantins sont peints dans l'abside du sanctuaire, alors que six papes sont peints dans le diakonikon. Cinq d'entre eux peuvent être identifiés : Virgile, Clément, Léon, Grégoire et Sylvestre. Sachant que tous ces papes sont inclus dans le synaxaire de Constantinople,[103] il est évident que le programme iconographique accentue l'Unité de l'Église en évoquant les papes qui ont respecté la Pentarchie. Le cas de Strei peut constituer une réponse occidentale, car il accentue le point de vue inverse.

Le deuxième exemple est celui que M. Kappas a étudié dans les peintures de la fin du XIVe siècle de l'église de Langadà (dans le Magne), des peintures qui datent de la même période que nos peintures de Strei. À Langadà, l'architecture de l'église de la Transfiguration (*Soteras*) témoigne d'une hybridation évidente (byzantino-gothique), mais l'élément le plus important se trouve dans les peintures des absides latérales. Saint Pierre occupe la conque du diakonikon, tandis que saint Sylvestre le pape occupe la prothésis, dans une conception du décor qui a été mise en rapport avec la présence d'un seigneur latin dans la région – l'un des descendants de Niccolò Acciaiuoli (1310-1365).[104] D'autres exemples sont aussi à prendre en compte, de nature très diverse, mais la taille de cette étude ne permet pas de tout évoquer.[105]

Il est alors intéressant de regarder si les traces d'une symétrie semblable sont présentes à Strei. Effectivement, le saint qui répond à Callinique sur la paroi d'en face (sud) est nommé par une inscription laconique : 'saint Pierre' (*Fig. 42* et *43*). Le texte ne donne pas d'autres précisions qui permettraient de l'identifier avec Pierre d'Alexandrie. C'est un saint barbu, les cheveux blancs, qui porte les vêtements d'évêque, sans attributs particuliers. Les seuls détails qui le différencient du saint Pierre qui est peint dans le Collège des apôtres du registre médian sont les vêtements épiscopaux, mais il n'est pas exclu que le même saint apparaisse deux fois dans les peintures de la même église, en costume différent, pour des raisons liées à son statut ambivalent.[106] Il est tout autant probable que la symétrie de composition se poursuive dans d'autres détails, mais le fait de ne connaître que deux tiers des noms d'évêques du registre inférieur m'empêche de continuer les recherches dans cette direction.[107] Une dernière observation s'impose cependant : il y a beaucoup de matériel dans les peintures de Strei dont les prêtres pouvaient se servir pour leurs sermons.

On dirait que la présence d'un tel sujet, de forte influence occidentale, témoigne d'une tentative uniatiste. Cela expliquerait l'usage du thème de l'*Ecclesia militans* en rapport avec la soumission à Rome. Ce qui peut surprendre, c'est l'absence des saints strictement occidentaux, comme en Crète[108] ou dans l'église de Mržep, près de Kotor (1451), où l'uniatisme est le trait définitoire du programme iconographique.[109] Néanmoins, presque la moitié des peintures de Strei ne sont plus conservées et il existe également un énorme saint Christophore peint sur la paroi extérieure du sanctuaire, dans la bonne tradition catholique, italienne, car l'Italie et les Alpes sont les contrées où ces Christophore apparaissent avec une fréquence loin d'être négligeable.[110] S'ajoutent les *Vir dolorum* peints dans la lunette du portail ouest et sous la fenêtre axiale du sanctuaire.[111] Ces Christ de pitié ne sont pas représentés à l'allemande, avec la représentation complète des pieds. Le *Vir dolorum* de Strei (avec

Fig. 44. *Paroi Sud de la nef dans l'église de Strei. Vue d'ensemble de la première composition attribuée au deuxième peintre (personnage profane, les quarante martyrs de Sébaste et la scène de saint Nicolas).* Cliché de l'auteur.

Fig. 45. *Paroi Sud de la même nef. Détail de la tentative de portrait pour le personnage profane.* Cliché de l'auteur.





d'autres en Transylvanie) ressemble plus à la synthèse de ce thème qui fut faite en terre vénitienne, autour de 1300, et répandue dans toute l'Adriatique, qu'à l'image qui a circulé dans l'espace central-européen.[112] Le sens eucharistique de cette image à Strei renforce les rapports avec l'art occidental et accentue l'une des connotations du Collège d'apôtres qui incluait la Vierge Marie, à savoir son acception eucharistique.[113] La dernière preuve est l'apparition du personnage laïc identifié avec le peintre Grozie dans une prière adressée à saint Nicolas. Ce n'est pas le costume 'occidental' du personnage qui doit nous intéresser ici. L'habit ne fait pas le moine.[114] C'est la position de Grozie à Strei qui me semble indiquer une appartenance culturelle. Si son geste ne renvoie pas à une habitude byzantine ou occidentale, le fait de l'avoir peint dans le sanctuaire, sur le registre des draperies, peut être formellement un choix culturel occidental. D'autres figures profanes sont peintes dans cette partie du sanctuaire en Catalogne ; d'autres exemples existent également en Istrie.[115]

Le reste des arguments 'pro-occidentaux' me semblent moins convaincants. Je ne vois pas d'influence directe du *Trecento* italien dans l'œuvre du deuxième peintre de Strei. Quant aux influences d'un *Trecento* périphérique, opérant dans le milieu plus pauvre des campagnes italiennes, il ne ressemble pas non plus à ce qu'on observe à Strei. Il existe une tentative de portrait dans le personnage profane accompagnant les quarante martyrs (*Fig. 45*), aussi bien qu'une imitation naïve des *punzonature* (dans les auréoles de Nicolas, du Christ et de la Vierge) et des *quadrilobi* (dans le cadre de la scène) (*Fig. 44*), mais ces détails ne sont plus repris dans la théorie de saints peinte de l'autre côté de l'entrée. Ils sembleraient constituer des expériences peu réussies, faites par un imitateur sans trop de compétences.[116] Si l'on veut penser à l'Italie, il faudra chercher du côté des peintres qui ont dû quitter les villes pour peindre dans les églises rurales à l'arrivée des disciples de Giotto. Ils ont parfois essayé d'emprunter des techniques, sans pourtant jamais arriver à les maîtriser (*Fig. 46*).[117] Lorsqu'elle arrive en Transylvanie, l'influence du *Trecento* se manifeste de façon évidente. On l'aperçoit à Sântana de Mureş. Une imitation moins réussie est celle accomplie par l'un des peintres qui ont travaillé à Vlaha, à côté de Cluj, où l'influence du Trecento est tout de même évidente (*Fig. 47*). Le deuxième peintre de Strei ne peut pas être comparé à celui de Vlaha. Tout s'accorde pour envisager la possibilité qu'il ait appris ces techniques en Transylvanie. À mon avis, l'identification du *Trecento* à Strei est un tropisme de la recherche. Elle servait à renforcer les modèles adriatiques, qui ne se justifient pourtant que dans les choix thématiques et compositionnels.

Fig. 46. *Corrubio di Negarine (dans la région de Vérone). La Charité de saint Martin peinte par Maestro Cicogna ou par un peintre de son atelier.* Cliché de l'auteur.





Fig. 47. *Christ de pitié dans les peintures de l'église de Vlaha.* Cliché de l'auteur.

L'arrière-plan historique.

Il reste à savoir si toutes ces interprétations trouvent des justifications dans l'histoire de la région. En effet, il existe un document qui précise que le roi de Hongrie avait pour but d'ériger et de doter les églises paroissiales des nouveaux convertis au catholicisme.

Une lettre du pape, datée du 11 juillet 1351, dit à propos de Louis Ier que « *in regno suo et prope regnum suum Ungarie scismatici, Philistei, Cumani, Tartari, pagani et infideles multi existant* – exemptés provisoirement du paiement de la dîme – *quos ipse* – le roi Louis – *ad sacrum baptisma et fidem catholicam suscipiendam inducere et pro ipsis ecclesias parochiales construere, fundare et dotare intendit* ».[118]

Le document précisait que ces convertis dépendaient de l'archevêché de Kalocsa, dont dépendait l'évêché transylvain catholique d'Alba Iulia. Il est alors tout à fait probable que la décoration du sanctuaire de Strei ait un rapport avec la politique confessionnelle encouragée par le roi. L'historiographie roumaine a insisté sur la 'persécution' des Valaques orthodoxes sous le règne de Louis Ier (1342-1382), mais la question est délicate ; elle doit être traitée avec précaution. Je préfère ne pas évoquer ce dossier dans son ensemble. Nombre de documents existent ; il est inutile de dresser un bilan. Je choisis uniquement ceux qui peuvent concerner l'église de Strei.

Les deux textes qui nous intéressent le plus sont de la plume de Barthélemy d'Alverne, vicaire général des Franciscains de Bosnie. Le premier porte le titre *Dubbia ecclesiastica fratris Bartholomaei Vicarii generalis in Bosnia submissa Gregorio XI Pontifici Romano et responsa Exclesiae Romanae ad eundem de a. 1373*. Le deuxième texte est une lettre que le même vicaire adresse aux frères observants de son vicariat après avoir reçu la réponse du pape.[119] La date de rédaction des deux textes correspond au créneau chronologique qui nous intéresse (1372-1373). L'aire géographique aussi, car l'autorité du vicariat de Barthélemy venait juste d'être étendue au nord de Vidin. Désormais, les Franciscains bosniaques rencontraient beaucoup de Valaques à côté de Serbes et de Hongrois, à la fois au sud et au nord du Danube (en Bosnie, dans les autres contrées serbes, dans le Banat et peut-être dans le Pays du Haţeg – *Fig. 48*).[120] Du point de vue confessionnel, la situation des contrées voisines des Portes de Fer du Danube était tout aussi compliquée que la question linguistique : la région était peuplée d'orthodoxes, de catholiques et de bogomiles. Les orthodoxes, y compris les Valaques, dépendaient de l'Église serbe.[121] C'est en fonction de ce contexte multiethnique et pluriconfessionnel que nos deux textes doivent être analysés. Or, le problème le plus grave noté par les Franciscains n'était pas que les Valaques soient schismatiques. Barthélemy insiste sur la « *rusticitas* » des Slaves et des Valaques, cause de leur « *ignorantia* »,[122] et raconte deux épisodes qui auraient eu lieu pendant la visite de l'empereur byzantin (l'hiver 1365-1366) et « *pridie* » (récemment par rapport à 1372-1373) :

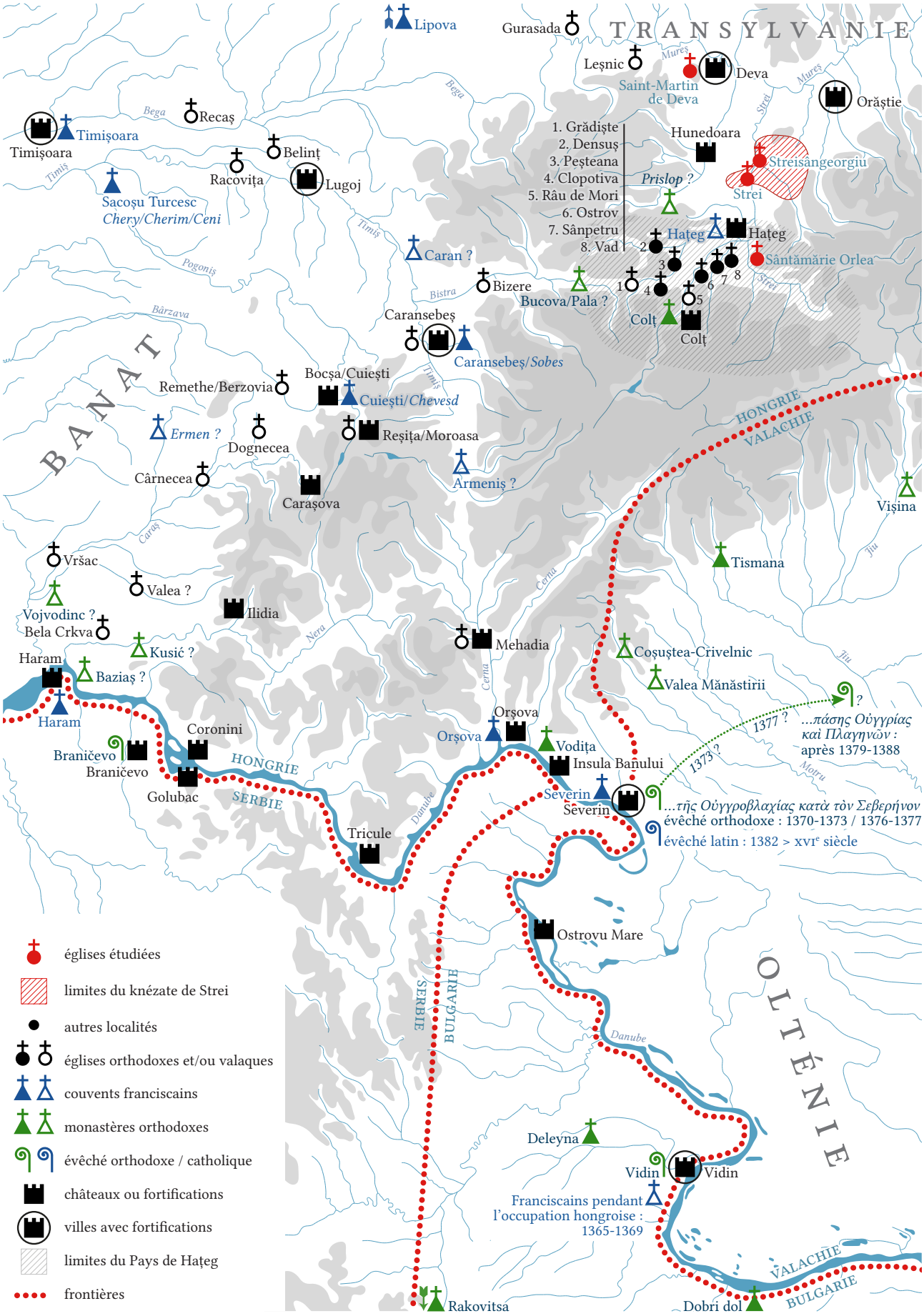
> *Etiam Ioannes, imperator Constantinopolitanus, quando ad regem venit, dixit, audientibus multis: 'Bene facit rex baptizare istos Sclavos, quia nec Graecam nec Romanam formam sequuntur'. Insuper pridie in Ceni coram fratribus nostris dixerunt calugeri, venientes de confinibus Greciae, contra istos sacerdotes: 'Isti non sunt sacerdotes, sed canes; nec vere baptizant. Propterea nos eos baptizamus sub conditione, quia non dicitur iteratum, quod ignoratur esse factum'. Dato etiam, quod quidam eorum bene baptizarent, maxime quia noviter calugeri expulsi Atmetis de Graecia per istas partes aliquos docuerunt…*[123]

Il est difficile de savoir où les souverains se sont rencontrés. La conversation pouvait bel et bien avoir eu lieu à Buda. La rencontre des Franciscains et des caloyers grecs a eu lieu, en revanche, à *Ceni* (peut-être Sacoşu Turcesc), un village du Banat médiéval, dans la proximité du Pays du Haţeg (*Fig. 48*).[124] Ce qui compte, c'est que les deux histoires de Barthélemy d'Alverne doivent être interprétées en fonction du contexte conflictuel qui opposait l'Église constantinopolitaine à l'Église serbe (depuis 1346, date de l'auto-proclamation de la Patriarchie serbe). En outre, les caloyers grecs du deuxième épisode ne pouvaient plus donner une telle réponse après 1375, date de la réconciliation des Serbes avec les Byzantins. Dans ce contexte, l'accentuation des rapports Constantinople-Rome dans les peintures de Strei, de même que l'attention portée à l'unité de l'Église primitive peuvent avoir des connotations supplémentaires à celles que je viens de signaler. Ce serait une manière de ne pas reconnaître la Patriarchie serbe.[125] Dans ses *Dubbia*, Barthélemy parle de ceux qui « *extra Ecclesie unitatem morantur* ». Ces schismatiques blasphémaient l'Église sur l'incitation des caloyers qui n'étaient pas des grecs (« *cum calugeris Ecclesiam blasphemantes* »).[126] Les caloyers grecs rencontrés à Ceni s'accordaient avec les Franciscains sur le besoin de combattre ces autres caloyers, 'expulsés' du Mont Athos (« *calugeri expulsi Atmetis de Graecia* »), qui parcouraient ces contrées (« *per istas partes* ») pour enseigner (« *aliquos docuerunt* ») de mystérieuses leçons sur lesquelles le vicaire se tait. Il s'agit du même problème serbe, car l'époque en question est l'âge de saint Nicodème de Tismana (ca. 1320-1406). Ce moine serbe athonite a fondé plusieurs monastères en terre valaque : Vodiţa (1369) et Tismana (1377) en Olténie. Il a eu une activité importante dans le Pays du Haţeg, où il s'est retiré à la fin de sa vie pour copier un célèbre manuscrit des Évangiles (1405) (*Fig. 48*).[127] Je ne me permets pas de conjecturer que Barthélemy parlait de saint Nicodème, mais ce dernier faisait partie d'un groupe de moines athonites serbes qui agissait dans la région.

En somme, la situation du Pays du Haţeg et des régions voisines ne peut pas être facilement comparée à ce que l'on peut observer dans d'autres aires géographiques où les deux confessions se sont rencontrées. Les peintures de l'église de Strei ont été accomplies dans une région et à une époque où l'offensive franciscaine était à la fois tolérée et combattue par Constantinople pour des raisons liées à l'anathème prononcé sur la nouvelle Patriarchie serbe. Elle était tolérée ponctuellement en rapport avec l'Église serbe et combattue quand elle franchissait la sphère d'autorité de l'évêché *κατὰ τὸν Σεβερήνον*, récemment créé.[128]

L'histoire de Barthélemy d'Alverne n'est cependant pas la seule pièce du dossier que l'on doit évoquer. Il existe une prise de position antérieure du pape. Le 1er juillet 1366, après avoir reçu les représentants de l'empereur byzantin et du roi hongrois à Avignon,[129] plusieurs lettres d'Urbain v répètent à peu près la même position : le pape loue l'évêque de Transylvanie, celui d'Oradea, le voïvode de Transylvanie et d'autres dignitaires pour avoir insisté auprès du rois Louis Ier au sujet de la conversion des Grecs à la foi romaine (« *pro reductione Grecorum ad Sacrosante Romane ecclesie unitatem* ») et au sujet de la guerre contre les Turcs (« *pro exterminacione infidelium Turchorum impugnancium christianos in unitate eiusdem ecclesie persistentes* »).[130] Sachant que le but des deux actions était le rétablissement de l'unité de l'Église chrétienne, ce ne serait pas un hasard si le programme iconographique du sanctuaire de Strei voulait accentuer les mêmes notions. Une preuve secondaire est que le pape a envoyé une lettre bien plus longue à l'évêque d'Esztergom, où il parlait de la même guerre contre les Turcs, des chrétiens orientaux (en insistant sur le cas de Chypre), tout en insistant longuement dans son exorde

Fig. 48. *Le Haţeg et le Banat dans la deuxième moitié du XIVe siècle. On différencie les églises et les monastères attestés et certains (*plein*) des églises et des monastères présumés ou possibles (*partiel*). Dans le Banat, les découvertes archéologiques ne permettent pas de distinguer les églises catholiques valaques de celles orthodoxes qui ont desservi le même groupe linguistique (à l'exception des édifices catholiques de Caransebeş et de Remethe-Berzovia). La carte présente de manière hétéroclite les églises 'probablement orthodoxes' (y compris les édifices serbes et bulgares) et / ou 'desservant des communautés valaques'. Par souci de commodité, cette carte ne présente pas non plus les autres églises catholiques de la région, mieux attestées dans les documents papaux, ni les établissements monastiques de rite occidental autres que ceux des Franciscains. Puisque la situation territoriale du Severin est compliquée dans le troisième quart du XIVe siècle (la région a fait alternativement partie de la Valachie – 1330-1365, 1368-1373, 1376-1377 – et du royaume hongrois – 1365-1368, 1373-1376 et après 1378), la carte ne présente que la situation stable à partir de 1378, tout en signalant l'apparition des évêchés orthodoxe et catholique dans cette ville, de même que le déplacement ultérieur de l'évêché orthodoxe-constantinopolitain.*
Carte de l'auteur sur une conception graphique d'Anca Crişan, selon les informations extraites de Popa 1988 ; Rusu 1996 ; Ţeicu 2007 ; Burnichioiu 2009 ; et Ţeicu 2013.


Lipova
Gurasada
TRANSYLVANIE
Lești
Deva
Saint-Martin de Deva
Orăștie
Recaș
Timișoara
Timișoara
Belinț
Racovița
Lugoj
Sacoșu Turcesc
Chery/Cherim/Ceni
1. Grădiște
2. Densuș
3. Pești
4. Clopotiva
5. Râu de Mori
6. Ostrov
7. Sânpetru
8. Vad
Hunedoara
Streisângeorgiu
Prislop ?
Strei
Hațeg
Hațeg
Sântămărie Orlea
Caran ?
Bizere
Bucova/Pala ?
Colț
Colț
Caransebeș
Caransebeș/Sobes
BANAT
Remethe/Berzovia
Bocșa/Cuiești
Cuiești/Chevesd
Ermen ?
Dognecea
Reșița/Moroasa
Armeniș ?
Cârnecea
Carașova
HONGRIE
VALACHIE
Vișina
Tismana
Vršac
Valea ?
Vojvodinc ?
Bela Crkva
Ilidia
Mehadia
Kusić ?
Haram
Baziaș ?
Haram
Coșuștea-Crivelnic
Valea Mănăstirii
1377 ?
?
...πάσης Οὐγγρίας καὶ Βλαγηνῶν :
après 1379-1388
1373 ?
Orșova
Orșova
Vodița
Insula Banului
Coronini
Braničevo
Braničevo
Golubac
HONGRIE
SERBIE
Severin
Severin
...τῆς Οὐγγροβλαχίας κατὰ τὸν Σεβερήνον
évêché orthodoxe : 1370-1373 / 1376-1377
évêché latin : 1382 > XVIe siècle
Tricule
Ostrovu Mare
SERBIE
BULGARIE
OLTÉNIE
Deleyna
Vidin
Vidin
Franciscains pendant l'occupation hongroise : 1365-1369
VALACHIE
BULGARIE
Rakovitsa
Dobri dol
églises étudiées
limites du knézate de Strei
autres localités
églises orthodoxes et/ou valaques
couvents franciscains
monastères orthodoxes
évêché orthodoxe / catholique
châteaux ou fortifications
villes avec fortifications
limites du Pays de Hațeg
frontières

sur « *Ecclesia militans* » (le sujet du sanctuaire de Strei), « *Fides catholica* » et « *Unitas ecclesie* ». Son exorde évoquait « surtout les fidèles orientaux » (« *fideles presertim orientalium* »),[131] des fidèles qui ne pouvaient pas appartenir à l'Église militante s'ils ne choisissaient d'obéir à son autorité.

Il est évident que lorsque le pape parlait des orientaux et des Grecs, il pensait aux Grecs mêmes, sujets de l'empereur byzantin, et non pas aux Serbes, aux Valaques ou aux Ruthènes du royaume hongrois. Quand il parlait de croisade, il pensait à la Méditerranée. Néanmoins, d'un point de vue exégétique, les thèmes évoqués étaient les mêmes que ceux évoqués par les papes depuis Innocent III dans leurs rapports avec les chrétiens orientaux. Cela ne relève pas du hasard non plus que l'on ait peint à Strei ce que l'on peignait contre les hérétiques et contre les hétérodoxes des Alpes italiennes. C'était le discours habituel de l'*Ecclesia militans*, dont les trois conditions (baptême, foi, soumission) devaient être respectées.

Cela permet d'entendre que l'accomplissement des peintures de Strei, qui insistent sur l'Unité de l'Église, sur l'*Ecclesia militans* et sur un saint patriarche constantinopolitain sanctifié à Rome, correspond à l'idéologie véhiculée par le clergé catholique et par les Franciscains de Bosnie. L'ancrage du décor du sanctuaire de Strei dans les sens historique et allégorique de Jérusalem me semble être déterminé par cette clé de lecture. N'oublions pas que l'histoire de Barthélemy d'Alverne mettait en scène un dialogue entre les deux confessions, un dialogue qui finissait par une acceptation de la position de Rome – comme le font l'empereur Jean et les moines du récit – pour que les schismatiques dépendant des Serbes puissent passer à la bonne foi chrétienne et, par la soumission à Rome, entrer dans l'Église militante. Tout ce dialogue entre Franciscains et moines grecs ayant eu lieu dans la deuxième moitié du XIVe siècle peut être symboliquement représenté par le Concile de Jérusalem, où saint Paul et saint Jacques le Majeur confrontent leurs positions et choisissent de trouver une solution commune, pour garder l'unité de l'Église chrétienne.[132] Je ne pense pas que le décor du sanctuaire de Strei représenterait la position de l'Église de Constantinople, mais il suffit qu'une certaine concession byzantine soit véhiculée par la hiérarchie catholique de Hongrie et par les Franciscains[133] pour que le thème de l'Unité de l'Église s'installe à Strei dans un contexte missionnaire.

I.-A. Pop suppose qu'il y a eu une grande mobilité des Franciscains. Une lettre envoyée en 1377 par le pape aux frères observants de Hongrie louait leur succès dans la reconversion des schismatiques dans d'autres parties du royaume, peut-être le Banat ou le Pays du Haţeg (*Fig. 48*).[134] La curie d'Avignon connaissait par ailleurs les preuves de ces succès franciscains. Le 1er juillet 1373, le pape Grégoire XI louait les efforts des Observants du vicariat de Bosnie dans leurs activités « *in partibus Bosne et Wlachie et circa metas Ungarie* ». Il savait que les prêtres locaux, nommés par les évêques, n'étaient pas capables de répondre aux besoins des Valaques, qu'ils ne faisaient pas suffisamment d'efforts pour préserver la foi catholique de ces derniers (« *plebani et rectores ecclesiarum per ordinarios deputati* […] *tamen circa Wlachos scismaticos, quorum nonnulli in pascuis et tentoriis habitant, animalia, quibus habundant, pascendo, curam predicacionis seu conversionis non adhibeant* »). C'est pourquoi le pape avait permis aux Franciscains d'édifier six églises dans ces contrées (« *vobis in partibus seu metis predictis sex loca recipiendi, ac in eis construendi seu construi faciendi, in locis tamen congruis et honestis, in singulis vel eorum singula oratoria cum campanile, campana, cimiterio et aliis necessariis officinis* »). De plus, le pape accordait aux frères qui restaient dans ces six oratoires les privilèges dont leur Ordre jouissait dans d'autres régions.[135]

L'église de Strei serait-elle l'un de ces six édifices franciscains ? Le terme *oratorium* désigne ici une petite église cimétériale, à caractère rural, aussi bien qu'une chapelle adjointe à une grande maison. Si l'église de Strei était l'un de ces *oratoria*, elle devait avoir un clocher (*campanile*), un cimetière (*cimiterio*) et les choses nécessaires au service divin (*aliis necessariis officinis*), parmi lesquelles on peut compter les peintures.[136] Cela expliquerait la présence franciscaine parmi les Valaques de la région dès le XIVe siècle, comme le suppose A. A. Rusu, sauf qu'il n'est pas nécessaire d'imaginer une fondation plus ancienne du couvent franciscain dans la ville de Haţeg.[137] La présence d'un groupe réduit de missionnaires à Strei pouvait largement suffire, à moins qu'il ne s'agisse d'une communauté comme celle que j'ai proposé d'identifier à Sântămărie Orlea, en rapport avec la troisième strate de peintures.[138]

Enfin, nous n'avons pas besoin de supposer que l'église ait été peinte sur une demande directe des Franciscains pour que le décor soit justifié. Il suffit que dans le voisinage il y ait eu une église subissant le même sort pour que le thème ait pu se propager. Ce qui est important à souligner, c'est ce rapport général entre les Valaques du royaume hongrois et le vicariat des Observants de Bosnie. L'intérêt des Franciscains pour les langues vernaculaires est connu. Leur prédication dans la langue des peuples rencontrés aussi. Or, parmi les problèmes signalés au pape par les Observants dans la deuxième moitié du XIVe siècle il faut aussi compter les problèmes de langue dont témoigne un document rédigé un an plus tard. Le frère mineur Antoine de Spolète se trouvait déjà parmi ces Valaques quine s'entendaient pas avec les prêtres hongrois.[139] Le 13 octobre 1374, une lettre que le pape adressait aux archevêques d'Esztergom et de Kalocsa présentait les progrès remarquables faits par le frère Antoine dans la conversion des Valaques à la foi de Rome, ainsi que sa maîtrise de la langue roumaine :

> *Cum ipsi Wlachones, ut dicitur, de solo ministerio sacerdotum Ungarorum non sint bene contenti, nos fraternitati vestre certa super hiis indaganda per vos, et nobis fideliter referenda per alias nostras litteras duximus committenda, prout in ipsis litteras plenius continetur. Cum autem, sicut eadem relacio subiungebat, dilectus filius frater Anthonius de Spaleto, ordinis fratrum minorum professor, qui linguam dicte nacionis scire asseritur, et qui tempore dicte conversionis multos ex dictis Wlachis convertisse, baptizasse, et magnum fructum sua predicacione animabus eorum dicitur attulisse, satis habilis et utilis ad convertendum Wlachos reliquos non conversos ad fidem predictam, si preficeretur in episcopum multitudini antedicte.*[140]

Je ne sais pas comment ces conversions ont été accomplies. Les conversions au catholicisme des Valaques transylvains pendant l'anathème byzantin sur l'Église serbe ne peuvent pas être comparées à d'autres groupes ethniques et d'autres aires géographiques. Les conversions au catholicisme, à Byzance, étaient liées au milieu de la cour et à la dispute entre Barlaam le Calabrais et Grégoire Palamas.[141] En Chypre ou en Crète, la situation était également différente. Les Valaques orthodoxes transylvains ne représentaient ni Byzance, ni la Serbie, ni l'Orthodoxie dans son intégralité. Ils habitaient dans des communautés rurales, parfois dans des tentes (surtout les bergers qui « *in pascuis et tentoriis habitant* »), ils n'avaient pas de ville propre et n'avaient pas non plus de hiérarchie ecclésiastique officielle.[142] Cela explique le discours enthousiaste du vicaire

général :

> *Quia nec est nec umquam fuit natio, quae sic de facili converteretur sicut isti Sclavi et Vlachi. Non cum gladio, non carcere, non verberibus, sed simplici verbo vel praecepto conversi essent etiam omnes. Item perfecti christiani essent, et nullus remansisset in regno schismaticus, si non impediret negligentia dominorum et praelatorum, ac avaritia seu potius simonia aliquorum, de quibus taceo.*[143]

Le discours de Barthélemy d'Alverne était évidemment exagéré. Il attribuait les échecs de l'activité missionnaire aux potentats laïcs et ecclésiastiques de l'époque, dans une perspective typiquement franciscaine. Une partie de son discours était quand même vraie : la plupart de ces Valaques étaient des hommes simples, bergers-paysans, impressionnables, influençables. Les familles nobiliaires valaques ne s'étaient pas encore affirmées au XIVe siècle, comme elles le feront à partir du XVe siècle sous l'impulsion que leur avaient donnée Sigismond de Luxembourg et Jean de Hunyad. Les Valaques de l'époque héritaient d'une ancienne organisation des Slaves méridionaux en « knézates » que les actes médiolatins traduisent par *possessiones*. Or, malgré le fait que l'équivalence entre les knèzes confirmés dans leurs knézates et les nobles hongrois ait été tacitement reconnue dès le milieu du XIVe siècle, le cadre administratif était bien plus nuancé : juridiquement, la noblesse roumaine n'existait pas.[144] En outre, les notions de 'knèze' et 'knézates' étaient très vague. On parle, pour les cas anciens, de 'knézates de vallée', unités administratives plus grandes, mais la notion évoque aussi n'importe quelle *possessio*. Plusieurs knézates ou knèzes pouvaient se retrouver dans un seul village, dans différentes parties de plusieurs villages etc. La situation était semblable à celle de Strei, mais particulière.

Contextualisation de la situation de Strei. Conclusions.

Le peu de données que nous possédons sur les knèzes de Strei et Streisângeorgiu peut nous aider à comprendre l'arrière-plan sociopolitique des peintures murales analysées. Il semblerait que le knézate d'origine englobait les villages de Strei et Streisângeorgiu (l'autre église avec une *Maiestas Domini* sur la voûte du sanctuaire – *Fig. 11*). Ils étaient situés sur les deux bords de la rivière portant le même nom (Strei) (*Fig. 48*). Les données administratives font défaut pour la première partie du XIVe siècle, mais il paraît que ce knézate de vallée appartenait à une seule personne, dont les héritiers avaient divisé la possessio, tout en gardant une unité apparente. Ils agissaient ensemble, en défendant les intérêts de leur famille. Lorsqu'ils sont mentionnés pour la première fois par les actes, en 1377, le knèze de Strei, Pierre fils de *Zayk* (« Lièvre »), et celui de Streisângeorgiu, Nicolas fils de Ladislas, étaient cousins issus de germains. Les deux knèzes se sont d'abord emparés des possessions d'un certain Cândea (*Kend*), à l'est de leurs domaines (vers 1377), puis du village de Călan, situé au nord de Strei (1387) et ainsi de suite. Radu Popa les considère « très actifs dans l'occupation des villages roumains » de la région. S'ils ont pu agir ainsi, c'était parce qu'ils occupaient aussi des dignités (« *homines regii* », représentants du roi), position rare pour des schismatiques du XIVe siècle. Les possessions acquises étaient d'ailleurs des dons pour les services apportés à la couronne hongroise.[145]

À l'époque où les peintures de Strei ont été réalisées, les knèzes étaient en quête de pouvoir, en train d'agrandir leur domaine. Nul ne saura s'ils s'étaient convertis au catholicisme, mais il est judicieux d'imaginer qu'ils avaient de l'intérêt à poursuivre la politique royale.[146] Le voisinage de Deva comptait aussi pour beaucoup. Si Strei et Streisângeorgiu représentaient deux centres d'un pouvoir minuscule (le district Strei), ce pouvoir orbitait en revanche dans la sphère d'un autre, plus grand : le château de Deva (*Fig. 48*).[147] À ce propos, il est essentiel de noter certaines similitudes entre les peintures de Strei et celles d'une ancienne église de Deva, aujourd'hui disparue. Il s'agit de la présence du même type d'apôtres dans le sanctuaire.[148]

Le prêtre de l'église Saint-Martin (démolie en 1899) est mentionné pour la première fois dans un document papal de 1332, mais l'église était plus ancienne. Située au pied de la colline sur laquelle s'élevait le château déjà mentionné, Saint-Martin de Deva occupait la place centrale de la ville qui s'était graduellement formée autour d'elle. Pour ce qui est des peintures, on dispose de peu d'informations : quelques dessins, peu d'aquarelles et encore moins de photos, suivies par des rapports qui apportent quelques données supplémentaires. Le manque d'informations ne permet pas d'affirmer de manière certaine que les apôtres du sanctuaire de Deva discutaient entre eux. Le seul apôtre conservé de ce cortège – aujourd'hui dans les collections du Musée de Deva (*Fig. 49*) – fait un signe de l'une de ses mains vers d'autres personnages qui devaient l'accompagner à sa droite. Il est aussi représenté sous une arcade, à proximité d'une colonne, et une ancienne photo d'avant la démolition de l'église montre deux apôtres dans des positions similaires (*Fig. 51*). Tous ces détails concordent avec ce que l'on peut observer à Strei, mais le fait que les apôtres ne discutent pas par paires indique que le thème était légèrement différent. Cependant, les peintures de Deva ressemblent à un autre cortège d'apôtres qui a été peint un peu plus au sud de Strei, à Sântămărie Orlea. Je ne parle pas du style, des couleurs ou de la technique ; l'identification de ces aspects, dans l'historiographie roumaine de l'art médiéval, est toujours sujette à caution. Je pense uniquement à la composition : six apôtres y gesticulent dans les peintures (fragmentaires) de la paroi Est du sanctuaire. Ces apôtres semblent tenir une conversation (*Fig. 52*).

Sântămărie Orlea est un village fondé dans la proximité immédiate du centre de pouvoir de Haţeg, la ville portant le même nom que la région (*Fig. 48*). Ce village nouvellement créé (dans la deuxième moitié du XIIIe siècle) était peuplé de catholiques et représentait une implantation allogène dans une région majoritairement valaque et tout autant orthodoxe. Or, bien que l'église soit catholique, les inscriptions qui accompagnent ces apôtres dans le sanctuaire de l'église de Sântămărie Orlea sont slavonnes, raison pour laquelle elles ont été attribuées à la présence d'une communauté roumaine installée plus tard dans le même village.[149] J'ai déjà mis en doute cette interprétation et signalé que le décor du sanctuaire de Sântămărie Orlea fait penser à celui du sanctuaire de Saint-Martin de Deva. Les apôtres de Sântămărie Orlea sont représentés dans une position similaire à celle du seul apôtre conservé dans les peintures de Deva (et des deux apôtres que l'on observe dans l'ancienne photo) : ils se dirigent tous vers le centre de la composition (la fenêtre axiale), ce qui n'est pas différent de ce qui se passe avec les deux paires d'apôtres peints sur la paroi est du sanctuaire de Strei. Le seul problème est que les apôtres de Sântămărie Orlea ne sont plus peints sous des arcades, entre des colonnes, même s'ils continuent de discuter. Dans l'état actuel des recherches, il est impossible de présenter une chronologie des peintures murales des trois églises, mais tous ces éléments permettent de supposer que le rapport de Strei et de Sântămărie Orlea serait indirect, suite à une médiation de l'église de Deva, et que les peintures de Sântămărie Orlea constituent le dernier témoin de cette série.



Fig. 49. *Fragment de peinture de l'église Saint-Martin de Deva, aujourd'hui dans les collections du Musée de la civilisation dace et romaine de Deva (comté de Hunedoara).* Cliché d'Anca Crişan.

Fig. 50. *Ancienne photo d'un fragment de peinture dans l'église Saint-Martin de Deva. Lazare sortant de son tombeau.* D'après Codrea 2010, p. 77.

Fig. 51. *Ancienne photo d'un fragment de peinture dans l'église Saint-Martin de Deva. Deux apôtres du sanctuaire.* D'après Codrea 2010, p. 76.

À Sântămărie Orlea, les apôtres du sanctuaire et les quatre compositions peintes sous la tribune, que j'ai datés prudemment (avant 1431-1439, d'après un graffiti),[150] peuvent toutefois dater de la fin du XIVe siècle, comme proposé par A. Bratu qui a également noté les similitudes avec les peintures de Strei.[151] Dans l'étude de 2014, j'ai essayé de montrer que la Charité, thème général des scènes peintes sous la tribune, constitue un effet de la présence des Franciscains dans la région. Plusieurs mentions d'une mystérieuse communauté monastique à Sântămărie Orlea ainsi que la scène







▲ Fig. 52. *Sanctuaire de l'église de Sântămărie Orlea. Le cortège des apôtres sur la paroi Est.* Cliché de l'auteur.

de la mort de *Pauper Paulus* me semblaient renvoyer dans la même direction. Je ne reprends pas ici la trop longue argumentation de 2014, mais je me permets d'insister sur la question de la barbe du mystérieux *Pauper Paulus* – un attribut qui me permettait d'identifier ce Paul avec un frère mendiant ayant pu servir de prêtre local. Il y avait des cas similaires en Transylvanie, tel *Petrus plebanus*, un personnage barbu et tonsuré peint dans le sanctuaire de Cisnădie. Et les explications étaient simples : les *solitarii et praecipue illi qui sacra mysteria contrectant* étaient dispensés du *barbirasium*.[152] Cela dit, mon ancienne persévérance dans l'analyse de la barbe pouvait sembler ridicule en 2014, mais elle ne l'est désormais plus : la lettre papale du 1er juillet 1373 s'adressait aux Observants qui vivaient parmi les *Wlachi scismatici* du royaume de Hongrie et qui recevaient le droit de bâtir six églises où ils pouvaient rester pour servir de prêtres pour les communautés valaques. *Pauper Paulus* pourrait être l'un de ces prêtres, dans la mesure où il s'occupait d'un périmètre plus large comme le Pays du Haţeg, la Vallée du Mureş et d'autres parties du comté de Hunedoara. Le fait que l'église de Strei soit une copie à échelle réduite de celle de Sântămărie Orlea ne fait que souligner pour une énième fois les rapports évidents entre les deux monuments, des rapports réciproques.

Pour conclure, ces trois églises liées par la présence du Collège d'apôtres dans le sanctuaire peuvent être aussi rapprochées de l'Ordre de saint François. Les peintures de Strei répondent parfaitement à tout un contexte iconographique et idéologique de la deuxième moitié du XIVe siècle dans lequel les Franciscains ont joué un rôle majeur. Celles de Sântămărie Orlea présentent des scènes d'inspiration monastique, peut-être franciscaine, sous la tribune, de même que certaines mentions d'un mystérieux monastère disparu. Quant à l'église de Deva, je n'avais pas encore dit que parmi ses peintures il y avait une représentation de saint François en compagnie des apôtres, sur la paroi nord du sanctuaire.[153]

Nul ne saura si les Franciscains s'étaient installés dans ces communautés, s'ils étaient de passage, s'ils avaient été les concepteurs du décor, si les peintures avaient été commanditées par eux ou s'ils avaient simplement aidé les knèzes ou les prêtres locaux à trouver les peintres ou les thèmes. Tout ce que l'on sait, c'est que les peintures du sanctuaire de Strei renforcent la notion d'Unité de l'Église à travers un Colloque d'apôtres qui était habituellement peint dans des contrées où l'Église catholique se confrontait avec les hérésies. Certains choix thématiques de Strei renvoient aussi à l'Uniatisme. Rome et Constantinople se regardent sous une *Maiestas Domini* qui renforce l'importance de l'Église romaine. Finalement, même si les inscriptions qui de Strei et de Sântămărie Orlea sont écrites en slavon, cela ne veut pas dire qu'elles ont été peintes par et pour des orthodoxes. Plus on s'éloignait de Rome, plus le choix des alphabets perdait sa pertinence dans les questions d'ordre confessionnel. Je l'ai dit en rapport avec les premières traductions roumaines des livres bibliques : les Franciscains croates traduisaient et rédigeaient des livres glagolitiques,[154] ils s'adaptaient aux traditions locales. Sachant que les frères du vicariat de Bosnie parcouraient le Banat et le Pays Haţeg, il n'est pas étonnant qu'ils aient décidé d'utiliser la langue et l'alphabet dont les communautés locales se servaient déjà.[155]

Pour résumer cette histoire au long cours, je ne sais pas si les Franciscains ont été à Strei, si l'église de ce village a été l'un des *oratoria* de la lettre du pape, mais je peux affirmer que leur présence a été forte dans la région. Il est improbable qu'il y ait eu un couvent franciscain dans la ville de Haţeg dès la deuxième moitié du XIVe siècle ; il est très probable, en revanche, qu'il y ait eu une présence franciscaine à Sântămărie Orlea et à Strei. C'est sans doute en fonction de cette présence précoce que l'on a choisi l'emplacement du couvent de Haţeg, celui qui n'est attesté qu'à partir du début du siècle suivant. Cela permet de supposer que les monuments étaient liés non seulement par leur architecture, mais aussi par leurs peintures et peut-être aussi par la présence des Franciscains. Les Observants du vicariat de Bosnie avaient pour but la conversion des hérétiques et des schismatiques.[156] Quant aux documents, ils laissent comprendre que les Valaques de cette région étaient parmi les schismatiques qui les intéressaient au plus haut degré.

Notes :

1 Pour une synthèse suivie par une discussion nuancée sur le processus évolutif de l'église de Strei, voir Burnichioiu 2009, p. 319 et suiv. Pour ce qui est du vocable de l'église, voir Cincheza-Buculei 1975, p. 63, note 26, qui soutient qu'il n'a pas changé et qu'il s'agit de la Dormition de la Vierge. Tous les autres critiques considèrent qu'il s'agit de saint Nicolas, en raison des deux représentations (dans le sanctuaire et dans la nef). Pour ma part, je crois que l'état incomplet des peintures murales de Strei ne permet pas de clarifier ce problème.

2 Cf. Drăguţ 1965, p. 299-305, qui discute la datation en rapport direct avec la question des sanctuaires carrés des églises transylvaines (et plus généralement des sanctuaires carrés de l'Europe centrale). Certains cas slovaques (p. 301-302) datent toutefois du XIVe siècle, tout comme le dernier exemple évoqué, celui du Maramureş (p. 305). Cette datation ne prend pas en compte la nature particulière de l'église de Strei (copie de Sântămărie Orlea, réalisée par des maîtres peu expérimentés avec des matériaux de qualité inférieure).

3 Burnichioiu 2009, p. 320, manifeste également ses doutes quant à la datation de l'église de Strei. Elle préfère une datation du début du XIVe siècle et prend en compte les différences qualitatives et d'exécution qui différencient l'église de Strei de celle de Sântămărie Orlea. Les églises de ce type peuvent pourtant dater de la fin du XIVe siècle, surtout dans un milieu rural. Je me permets de rappeler le cas de l'église de Nucşoara, témoin d'une architecture romane dans la même région, qui ne peut pas dater d'avant 1500.

4 V. Drăguţ répète cette datation dans tous ses articles (Drăguţ 1965 ; Drăguţ 1972 ; Drăguţ 1975). Cf. Drăguţ 1982, p. 128, pour une datation arbitraire vers 1377-1380. Cf. Burnichioiu 2009, p. 324, qui compare les décorations de Strei avec d'autres décorations dans les peintures du XIVe siècle du Pays des Sicules.

5 Popa 1988, p. 234 et note 141 de la même page. La strate initiale d'enduit est présente dans l'église de Sântămărie Orlea, où les parois ont été peintes longtemps après l'édification de l'église. Cette première strate de Sântămărie Orlea porte les croix de consécration.

6 Cincheza-Buculei 1975, p. 69-71. Pour des représentations similaires de bâtisseurs, voir les peintures (XIIIe siècle) de la chapelle Saint-Michel, dans la tribune sud de l'avant-nef de l'église Saint-Julien de Brioude (Auvergne).

7 Les seuls qui suivent sa datation sont Burnichioiu 2009 et Năstăsoiu 2018.

8 Les tombes qui contiennent les éléments de datation les plus anciens datent de la fin du XVe siècle (Popa 1988, p. 234). Les archéologues imaginent la possibilité que d'autres tombes soient plus anciennes, mais reconnaissent qu'ils n'ont aucun critère de datation et que cette interprétation est une conjecture basée sur la supposition qu'il y aurait eu une autre église, plus ancienne, en bois. Cependant, les fouilles archéologiques n'ont découvert aucune trace d'une église en bois. Une deuxième campagne de fouilles (Rişcuţa, Ferencz 2004) a mis en évidence les traces d'un mur dans la proximité de l'église, daté du XVe siècle. Il s'agirait des ruines d'une fortification ou d'un monastère (conjecture hasardeuse, si l'on tient compte de la nature fragmentaire de cette structure).

9 Prioteasa 2011, p. 148, date également les peintures de Strei de la deuxième moitié du XIVe siècle. Cette datation plus prudente est préférable. Elle tient compte des oscillations qui peuvent être envisagées dans la chronologie des peintures dans un milieu périphérique et plutôt rural. En outre, je considère que les prétendues influences du *Trecento*, que j'évoquerai par la suite, témoignent d'une assimilation locale, transylvaine, d'un modèle local déjà influencé par le *Trecento* italien. À mon avis, les peintres de Strei étaient originaires du royaume de Hongrie et non pas de Dalmatie. Aussi, la datation se doit de tenir compte d'une probable réfection du portail ouest (avec le *Vir dolorum* en lunette) que R. Popa avait signalée à Popescu, Tugearu 1985 (p. 235, note 5). Des modifications auraient été donc opérées avant que le portail ne soit peint. Néanmoins, il se peut aussi bien que cette modification du portail soit réalisée alors qu'on peignait la nef, sur une demande du concepteur du décor peint.

10 Popescu, Tugearu 1985, p. 234 (qui interprètent Popa 1988, p. 234) ; elles sont suivies par Prioteasa 2003, p. 183. Cf. Burnichioiu 2009, p. 320, qui considère prudemment qu'il s'agit d'une église publique, soutenue par les knèzes locaux (cf. Popa 1988, p. 236). Cf. Prioteasa 2011, p. 245, qui envisage enfin cette autre possibilité.

11 Il est fort probable que la situation ressemblait à celle de l'église voisine de Streisângeorgiu (première strate de peinture datée de 1313-1314), où le tétramorphe accompagne une Maiestas de la même façon (*Fig. 10-12*). Mais Strei et Streisângeorgiu ont d'ailleurs plus que cela en commun. Les deux villages faisaient partie du même knézate. Il faut aussi remarquer que le registre médian des peintures du sanctuaire de Streisângeorgiu est encore inconnu (couvert par une couche de peintures modernes qui n'a pas encore été enlevée).

12 Popescu, Tugearu 1985, p. 269, proposent de lire le nom de saint Cyrille (« **стго [ки]рили** »). Cependant, les peintures ne conservent que les deux dernières lettres de l'inscription, une raison de plus pour manifester une certaine prudence dans l'interprétation, le nom de plusieurs saints évêques importants se terminant par ces deux lettres. Cf. Drăguţ 1965, p. 306, qui lisait d'autres lettres avant la restauration. Il est d'ailleurs raisonnable et prudent de ne pas se fier à ces reconstitutions. Un petit article de Sava 1980 a montré trois exemples du sanctuaire de Strei où les peintures ont été reconstituées par l'« intégration des lacunes ». C'est le cas de deux des saints évêques du registre inférieur.

13 Cf. Popescu, Tugearu 1985, p. 239 (Pierre d'Alexandrie) ; et Prioteasa 2003, p. 192 (l'apôtre Pierre).

14 Plusieurs opinions ont été formulées sur les peintres de Strei. Drăguţ 1973, p. 21-22, parle de trois peintres, dont deux peintres dans le sanctuaire. Pour E. Cincheza-Buculei 1975, p. 64, 68-69, le premier correspond aux deux premiers de V. Drăguţ, le deuxième correspond au troisième de V. Drăguţ, et son troisième a été identifié dans des fragments du rez-de-chassée de la tour, qui ne sont plus visibles aujourd'hui et dont l'état de conservation semblait également douteux en 1975. Voir aussi Popescu, Tugearu 1985, p. 257-259, qui suivent E. Cincheza-Buculei.

15 Cincheza-Buculei 1975, p. 68 (notre traduction du roumain).

16 Cf. Drăguţ 1965, p. 312-314, pour les textes originaux de ces citations, que j'ai traduits. Les peintures de Sântana de Mureş constituent l'une des meilleures illustrations du *Trecento* en terre transylvaine.

17 Cf. Drăguţ 1965, p. 312, 314, pour toutes les citations (traduites).

18 Les gestes de Strei rappellent la scène de sainte Catherine et des philosophes à Ghelinţa ou à Drăuşeni. Le style linéaire et le choix des couleurs sont également communs à nombre de peintures de Transylvanie.

19 Drăguţ 1965, p. 315 (citation traduite). Cf. la note 71, où l'auteur cite un album de F. Stele. Cette première hypothèse a été retenue par Popescu, Tugearu 1985, p. 260. Drăguţ 1973, p. 23-24, ne revient plus sur la démonstration, car il la considère comme acquise. Cette fois, il cite Fučić 1963 et propose d'identifier le modèle du sanctuaire de Strei avec celui de l'église de Butoniga (Istrie), que je traiterai plus tard. Cependant, je ferai remarquer déjà que le sanctuaire de Butoniga ne conserve plus la *Maiestas*, très endommagée, qu'il n'a pas un niveau des draperies et que les apôtres ressemblent plutôt à ceux de Valea Crişului (*vide infra*). En outre, Strei et Butoniga ne montrent rien en commun du point de vue stylistique.

20 Drăguţ 1973, p. 24-26. Il justifie les modèles istriens (et nord-

italiques) par une participation hypothétique des knèzes de Strei aux campagnes militaires de Louis Ier de Hongrie en Italie méridionale, voire par un excursus consacré aux moines basiliens de l'Italie du Sud à l'époque normande et angevine.

21 Prioteasa 2011, p. 32-34, qui compare le nombre élevé de représentations votives de Strei (et le présumé autoportrait) avec les suppliants, l'autoportrait ainsi que plusieurs inscriptions qui apparaissent dans les œuvres de Johannes Aquila, un peintre styrien de la fin du XIVe siècle ayant décoré des églises dans les régions frontalières entre la Styrie et la Hongrie. Cf. Drăguţ 1965, p. 316, pour la première description des vêtements du suppliant de l'autel, identifié ici pour la première fois avec un « bourgeois » qui porterait le nom « Grozie ». Je ne reviendrai plus sur les descriptions de ces vêtements dans le reste de la bibliographie, ni sur l'identification « bourgeoise », clairement déterminée par une lecture en clé marxiste, obligatoire avant 1989.

22 Drăguţ 1973, p. 21, pour « Grozie » (peintre des deux scènes de la paroi sud de la nef), mais il ne s'agirait pas d'un autoportrait, car la représentation aurait été peinte par l'autre maître. Cf. Cincheza-Buculei 1975, p. 62, pour l'identification d'un « Ambrozie » avec le chef de l'équipe de bâtisseurs. Enfin, Popescu, Tugearu 1985, p. 239, 241, parlent de l'autoportrait de Grozie, repris tel quel par les études ultérieures. Ionescu 2008, p. 253-254, criminaliste et membre de l'équipe ayant fait des investigations en 1975, confirme que la lecture « Grozie » est apparue après des vérifications UV, mais il reconnaît qu'il cherchait à confirmer l'hypothèse de V. Drăguţ (membre de l'équipe). Je crois que ces faits peu clairs ne doivent pas influencer la recherche que je suis en train de mener. Je préfère suivre l'interprétation prudente de Năstăsoiu 2016, p. 223-227, qui parle de suppliants, sans essayer de les identifier avec les artistes ou avec les ktètors. L'auteur compare la situation de Strei avec celle de *Panagia tis Asinou* (*Panagia Forviotissa*) de Nikitari (Chypre), en soulignant que les deux exemples se trouvent dans des contrées où les orthodoxes étaient gouvernés par des catholiques. La comparaison avec cette église me semble utile, car une partie des suppliants sont latins : Kalopissi-Verti 2012, p. 122-131. Je me permets d'ajouter ici trois autres exemples, dont deux peuvent être utilisés pour l'interprétation du suppliant de l'arc triomphal de Strei. Le premier est une représentation de Néophyte le Reclus, moine, saint et concepteur du décor peint d'Enkleistra (Chypre), entre deux archanges (Panayotidi 1994, p. 146). Toujours à Chypre, terre d'accueil de nombre de synchrétismes culturels, un peintre a inclus un suppliant agenouillé, en train de prier, dans la scène du Massacre des Innocents. Cette fois, il s'agit d'une église peinte vers 1300 (Saint-Jean, à Panagia). Ce suppliant, mâle, âgé et barbu, est accompagné d'une citation de Matthieu 2 : 18 (renvoi à Jérémie 31 : 15), où le nom de Rachel est précédé de l'article défini « *ó* » à la place du « *ḗ* », dans un jeu stylistique qui identifie la souffrance du suppliant avec celle des Évangiles. Pour plus de détails, voir Spatharakis 2001, p. 28-29 et fig. 26-27. Quant au troisième exemple, il peut être comparé au suppliant du sanctuaire de Strei : le prêtre Georges Medoš a été peint dans l'abside de l'Église blanche de Karan (1332-1337 ou 1340-1342; cf. Vojvodić 2007), en train de participer à la liturgie. Velmans 1977, p. 85, suppose qu'il s'agit d'un prêtre qui avait peint l'église, mais son seul argument est qu'il n'était pas le ktètor.

23 Voir *e. g.* Popescu, Tugearu 1985, p. 235, qui affirment que la nature curieuse du décor peint de Strei serait due à une « organisation féodale des Roumains en fonction de – ou en contradiction avec – le royaume hongrois et surtout avec la spiritualité catholique » (citation traduite). C'était la manière prudente d'affirmer une idée qui ne suivait pas l'idéologie national-communiste de l'époque.

24 Prioteasa 2003, p. 182. Năstăsoiu 2018, p. 371, parle d'un « hybrid iconographic programme, which combined Western and Byzantine themes and motifs ».

25 Cf. Prioteasa 2003, p. 186 (cf. p. 187), qui considère que la *Maiestas Domini* accompagnée par le tétramorphe, par la Vierge et par les apôtres « *was a theme inspired by prophetic visions (Isaiah 6 : 1-4) ; Ezekiel 1 : 4-28), Revelation (Revelations 4 : 2-9), and the Ascension (Acts 1 : 9-11)* » (p. 186). Elle pense que ce choix peut être byzantin pré-iconoclaste, donc 'archaïque'. Le peintre de Strei « *introduced his own models* ».

26 Cf. Prioteasa 2003, p. 186-187. Pour les comparaisons avec les cas européens, elle cite la liste de V. Drăguţ. Par la suite, elle donne quelques exemples pour comparaison en Hongrie, dont la plupart font partie de l'ancienne liste : Feldebrő (XIIe siècle), Hidegség (XIIIe siècle), Kraskovó (XIVe siècle), Homorod (ca. 1300), Valea Crişului, Nima, Şişterea (fin du XIVe siècle), Sânvăsâi (fin du XVe siècle), Ócsa et Csempeszkopács (probablement XIIIe siècle), mais n'en contextualise aucun.

27 Drăguţ 1965, p. 307-310.

28 Drăguţ 1972, p. 14-17.

29 Drăguţ 1972, p. 15-16, note 42. Popescu, Tugearu 1985, p. 238, observent que les apôtres de Strei diffèrent de ceux représentés dans d'autres églises par leur conversation animée, qu'elles n'expliquent pas. Pour les premières mentions d'un hiératisme, voir Drăguţ 1965, p. 311.

30 Spada Pintarelli 1997, p. 78-85, fait un résumé du débat sur ces peintures à la p. 84. Cf. Rasmo 1971, p. 59-60; Stampfer, Steppan 2008, p. 223-225.

31 Les peintures de Remeno conservent d'autres apôtres discutant dans le sanctuaire, sous une *Maiestas Domini*. Voir à ce propos Rasmo 1971, p. 60-61. Cf. Stampfer, Steppan 2008, p. 226-227.

32 Les mêmes apôtres, peints dans un style linéaire, tiennent des livres et gesticulent sous les mêmes arcades, entre des colonnes. L'arc triomphal porte là aussi le sacrifice de Caïn et Abel. Voir à ce propos *Atlante Trecento* 2001, p. 161-167 (Santa Maddalena a Rencio) et p. 278 (San Giacomo alla Rena). Cf. Spada Pintarelli 1997, p. 120-128 (pour les peintures de Rencio).

33 Les apôtres sont représentés débout, chacun sous une arcade, et ils discutent vivement, en gesticulant. Pour plus d'informations, voir Spada Pintarelli 1997, p. 94-99. Cf. Rasmo 1971, p. 48-49. Pour une reprise de la discussion concernant le caractère « byzantinisant », voir l'article récent de Stampfer 1998.

34 Bertolotto 2007.

35 Gabrielli 1944, p. 57-58, fig. 153, 161-163. Les apôtres sont représentés sous une *Maiestas Domini* et gesticulent parfois en paires, mais ils ne sont pas placés entre des colonnes.

36 Maiocchi 1987.

37 La datation a été proposée par Segre Montel 1986. Pour une datation plus ancienne, voir Zastrow 1984, p. 241-242, qui considère que les peintures datent du XIIe siècle, d'après la consécration de l'église en 1138. Cf. Gilardoni 1967, p. 538, n. 25, qui les datait entre la fin du XIIe siècle et la moitié du siècle suivant.

38 Dell'Oro, Peron 1976; cf. Zastrow 1976, p. 192 et suiv. Le cortège d'apôtres qui gesticulent est accompagné par la Vierge. Il date du XIIe-XIIIe siècle et n'a pas de cadre architectural

39 La critique a proposé une datation du XIe siècle, mais elle semble exagérée. Cf. *e. g.* Segre Montel 1994 ; Caresio 1998. Les apôtres gesticulent ici en compagnie de la Vierge.

40 Voir en particulier le mémoire de licence d'Alunni 1999 (p. 2 pour la citation). Cf. Calore 1970 ; et le petit livre (28 pages) de Guzzon, Guzzon 2004. D'autres considèrent que les peintures de l'abside datent de la fin du premier quart ou du début du deuxième quart du XIIe siècle. Cette hypothèse de travail se fonde sur les aspects stylistiques. Voir Cozzi 2004. Le peintre a été rapproché stylistiquement de celui qui a travaillé dans les cycles picturaux de Santa Fosca de Peroj en Istrie. Pour une réfutation de cette dernière hypothèse d'E. Cozzi, voir Maraković 2008, p. 149. Les peintures qui nous intéressent à Pozzoveggiani représentent une deuxième intervention picturale, après les premiers apôtres, qui remontent à la deuxième moitié du XIe siècle (traces sur les parois nord et sud).

41 Cf. Formenti 2012, pour l'inventaire des draperies peintes

médiévales de la Valtellina (une vallée du Nord de la Lombardie), qui permet d'identifier le même schéma compositionnel dans plusieurs autres églises : l'oratoire San Remigio de Pallanza, l'église San Leonardo de Borgomanero, l'oratoire San Giacomo de Jerago etc. Sainte-Perpétue à Tirano (peintures ottoniennes, des Xe-XIe siècles) constitue l'un des exemples les plus anciens. On y aperçoit des étoiles sur les draperies et des apôtres qui tiennent des rouleaux, sans décor architectural. Pour plus d'informations voir Formenti 2012. Cf. Garbellini 2005 ; Garbellini 2000.

42 Les scènes peintes dans le registre inférieur des peintures de Termeno intégreraient une série de représentations de *tessuti ricamati* auxquels Xavier Barral i Altet confère des fonctions décoratives et / ou liturgiques. Cf. Barral i Altet 2009, p. 271-272, qui mentionne d'autres cas à Pedret, Aquilée, Chartres, Clermont-Ferrand et Vic.

43 Trevisan 2008; Luca 2000. Cf. Fachin 1995 pour une datation sur la base d'une inscription. L'accent porté sur la Vierge Marie dans cette abside semble suivre l'iconographie de l'abside de la basilique d'Aquilée.

44 Si la clé de lecture est le Concile de Jérusalem, le regard de Pierre pourra concerner la vision qu'il a eue avant la rencontre du centurion Corneille. Quant au geste de saint Paul, il peut renvoyer au fait que ce dernier avait admonesté saint Pierre pendant le Concile, selon son Épître aux Galates.

45 Popescu, Tugearu 1985, p. 238, observent la même superposition, sans l'expliquer.

46 À Pozzoveggiani, Pierre et Paul occupent les deux côtés de la fenêtre axiale, suivis par Jean. Je ne me prononce pas sur l'ordre des apôtres dans les peintures qui ne mentionnent pas leurs noms de manière explicite.

47 Actes 15 : 15 (« *et huic concordant verba prophetarum sicut scriptum est* »), aussi bien que la suite, Actes 15 : 16-17, qui est une citation d'Amos 9 : 11-12.

48 Thouzellier 1965. La notion d'*Ecclesia militans* apparaît pour la première fois chez Pierre Comestor (« *allegoria, quae pertinet ad Ecclesiam militantem, anagoge ad triumphantem et ad Domini trinitatem* »). Le véritable thème se développe à partir de la récupération de l'idée par Pierre de Poitiers, qui interprète l'Église militante comme tabernacle (« *per tabernaculum et templum tempus militantis ecclesie intelligatur* »). Le thème du tabernacle est rapidement repris par les théologiens de la seconde moitié du XIIe siècle. Pierre le Chantre (dans la *Summa Abel*, du dernier quart du XIIe siècle, l'un des outils le plus célèbres d'un prédicateur) dit que « *militans Ecclesia ideo dicitur tabernaculum, quia sicut tabernaculum militantium est et peregrinantium, ita et Ecclesia, in qua existentes, in via peregrinamur* ». Alain de Lille fixe le rapport de l' « *adveniat regnum tuum* » avec le « *regnum militans* » / « *regnum triumphans* ». La formule devient canonique après son utilisation par le pape Innocent III et devient encore plus fréquente dans le contexte des Croisades.

49 Spieser 1998, p. 71. Cette image se manifeste très tôt dans les peintures de la célèbre abside de Baouît.

50 Le regroupement des apôtres et des prophètes est inspiré par les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse qui se prosternèrent en compagnie des quatre êtres vivants devant l'agneau. Cf. Apocalypse 5 : 8. Cf. Éphésiens 2 : 20 (« *superaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum* »), d'où le choix des colonnes. Le rapport entre apôtres et prophètes se manifeste déjà dans les peintures de Reichenau-Niederzell (c. 1120-1130), en bas de l'une des premières représentations de la *Maiestas Domini* au nord des Alpes. Ce Christ en Majesté est suivi, dans le registre médian, par les apôtres, chacun sous une arcade, certains en train de dialoguer, et par les prophètes dans le registre inférieur (Berschin 2012). Pour les apôtres et les prophètes comparés aux colonnes dans l'exégèse médiévale, voir Reudenbach 1980, p. 340, 345. Pour l'iconographie des colonnes en rapport avec les apôtres et les prophètes, en partant de ces bases exégétiques, voir la thèse de Marchiori 2007, p. 91 et suiv. L'héritage de Vitruve, qui compare les ordres architecturaux à des hommes et des femmes, a renforcé la comparaison biblique, de sorte que cet emploi s'est généralisé depuis les écrits de Raban Maur. Dans l'art, un exemple célèbre est celui des piliers de Moissac ; dans la littérature, le passage le plus cité est un vers d'un poème consacré aux apôtres par Adam de Saint-Victor : « *Sunt bases atque columnae quibus stat Ecclesia* ». Cf. Katzenellenbogen 1937, p. 820-821.

51 L'apparition des apôtres dans la scène du Jugement dernier comme assesseurs est basée sur Matthieu 19 : 28 (« *sedebitis et vos super sedes duodecim iudicantes duodecim tribus Israhel* »), sur Matthieu 25 : 31-46 et sur l'Apocalypse 20 : 4 (« *Et vidi sedes et sederunt super eas et iudicium…* »).

52 Cf. Apocalypse 21 : 2 (« *Et civitatem sanctam Hierusalem novam vidi descendentem de caelo…* »).

53 Stampfer, Steppan 2008, p. 50.

54 Poilpré 2005, p. 71-75, 8, 89.

55 Tristam 1944, p. 135 ; Demus 1970, p. 509 (qui pensait également à la ville de Bethleem).

56 Cf. Hulnet-Dupuy 2002, p. 213 pour l'interprétation apocalyptique. L'identification avec le Colloque m'appartient. Les apôtres des Jugements derniers byzantins discutent dans un contexte similaire.

57 Des apôtres assis sur des pièces de mobilier, en train de tenir une conversation, toujours dans le cadre du programme iconographique absidal, sont peints à Saint-Michel de Clivolo (Piémont, XIe siècle). Cf. Segre Montel 1994, p. 270. D'autres apparaissent dans la chapelle Sainte-Catherine du château d'Appiano (Alto Adige, 1180 ou 1207-1218), dans la même vallée que l'église de Termeno. Les trois absides sont réduites ici à trois niches. Les peintures conservées dans cette chapelle datent de 1180 ou 1207-1218 et présentent – dans le registre supérieur de la paroi Est – les apôtres assis sur des trônes, tenant des livres ouverts ou fermés. Les apôtres discutent autour de la figure centrale, aujourd'hui acéphale, qui était sans doute un Christ tenant un livre ouvert. Voir Spada Pintarelli 1997, p. 60-71. Cf. Stampfer, Steppan 2008, p. 218-219.

58 Bigini 2010.

59 Je pense surtout aux apôtres de Sankt Georgen ob Judenburg (Styrie, première moitié du XIIIe siècle). Ils sont disposés entre des colonnes et sous des arcades sur les marges d'une voûte sphérique. Ils tiennent tous des phylactères (les douze propositions du Credo des apôtres), comme les prophètes qui les accompagnent dans le cadre architectural de la Jérusalem céleste. Le centre de la composition ne contient pas la *Maiestas Domini*, mais une représentation de l'*Ecclesia* qui trône. Un autre type de conversation d'apôtres qui portent le Credo a été peint à Birmenstorf (Suisse, ca. 1440, sans *Maiestas*; cette chapelle a un plafond en bois). Pour des variations, voir *e. g.* le Psautier bilingue (latin-français) de Jean de Berry où les apôtres et les prophètes forment des paires assises sur des trônes et accompagnent le texte du Credo transcrit en douze parties. Pour plus d'information sur ce thème du Credo, voir Boespflug 1990.

60 Poilpré 2005, *passim*.

61 Voir les deux premiers chapitres de Merlo 1984 (p. 9-42). Le Concile de Jérusalem pose aussi la question des premières hérésies. Actes 15 : 24 est fondamental à ce propos (« *quoniam audivimus quia quidam ex nobis exeuntes turbaverunt vos verbis evertentes animas vestras quibus non mandavimus* »).

62 Poilpré 2005, p. 131.

63 Pagès i Paretas 2009, p. 49-50, discute les quatre figures d'apôtres conservées au MNAC de Barcelone. Pour d'autres fragments d'apôtres, conservés *in situ*, voir Pagès i Paretas 2013, p. 159.

64 Cf. Pagès i Paretas 2005 ; Wunderwald 2003.

65 Pagès i Paretas 2017.

66 Pagès i Paretas 2008, p. 163-174.

67 Yarza Luaces 1999.

68 Cf. Drăguţ 1965, p. 311 ; Drăguţ 1972, p. 15 ; et Drăguţ 1973, p. 21. L'auteur parle de « *sacre conversazioni* » dans toutes ses publications, sans connaître la signification précise (et mariale) du terme. Pour la reprise telle quelle du même terme, traduit en roumain, voir Popescu, Tugearu 1985, p. 238.

69 Serra 1990, fiche 12. Cf. Poli 2014.

70 Cf. Ottaway 1995 pour une discussion à partir d'un exemple pyrénéen : Saint-Lizier (Ariège).

71 Dans le cas de Saint Clément de Taüll, la représentation de la Vierge et de l'Évangéliste des deux côtés de la fenêtre axiale, dans le cortège des apôtres, a fait penser à une Déisis au-dessous de la *Maiestas*. Pagès i Paretas 2008, p. 192-193 ; Pagès i Paretas 2009, p. 49-51. Pour une interprétation qui rapproche cette représentation de celle de Baouît, que nous discuterons par la suite, en essayant d'interpréter la Vierge au calice en tant qu'image du prêtre officiant, voir Angheben 2012, p. 43-44.

72 Je me garde de parler, comme Drăguţ 1972 (p. 14-15 et note 32), de l'ajout de la Vierge et des saints monastiques au centre et dans le cortège d'apôtres de Baouît (les peintures des VIe-VIIe siècles de l'abside de la chapelle 17, conservées aujourd'hui au Musée copte du Caire). Ce choix a d'autres raisons. La comparaison des moines aux apôtres et leur inclusion à la place des prophètes était en effet une constante de l'art copte. Thomas 2012, p. 43-44.

73 Baschet 2008.

74 Pour la citation, voir Clark 2017, note 171.

75 Kralovánszky 1985 ; cf. Rostás 2000a ; Rostás 2000b. La colonnade est absente des peintures de Veszprém, quoique le rôle des colonnes puisse être joué en quelque sorte par les voussures. La situation n'est pas claire.

76 Pour l'état de l'art de la recherche, voir Buran 2010. Une preuve de plus pour renforcer notre interprétation est que le tétramorphe est également absent.

77 Voir e. g. Dercsényi 1998.

78 Botek 2010.

79 Une disposition iconographique similaire à celle de Poruba, mais plus éloignée du modèle que nous suivons, peut être observée à Chyžné (Slovaquie, XIVe siècle). D'autres apôtres, dont certains sont en train de dialoguer, se trouvent à Saint-Michel de Szeged-Tápé (Hongrie, XIVe siècle, style 'vénitien'), mais la disposition des scènes est différente. L'absence du reste des peintures dans le sanctuaire fait que le rapprochement avec les peintures de Strei est impossible. Un autre cas est celui des apôtres peints dans l'église d'Ócsa (Hongrie, XIIIe siècle), mais les peintures sont fragmentaires et la scène centrale est le Couronnement de la Vierge. Enfin, dans les peintures de Poprad (Slovaquie, XIVe siècle) et Žehra (Slovaquie, XIVe siècle), le cortège des apôtres, assesseurs du Jugement dernier, accompagne la Maiestas sur l'arc triomphal. Dans l'église de Csaroda (Hongrie, XIVe siècle), les saints Côme et Damien sont représentés parmi les apôtres, mais les peintures sont fragmentaires et la disposition de la scène n'a rien en commun avec ce que l'on rencontre à Strei.

80 Jenei, Kiss, Pál 2003.

81 Jékely 2009, *passim* (et la p. 198 en particulier).

82 Voir à ce propos les représentations de la chapelle de Hărman, de Sainte-Marguerite à Mediaş et d'autres églises dont les peintures ont aujourd'hui disparu. Pour le thème du Credo des apôtres en rapport avec la *Maiestas Domini* en Transylvanie, voir Jenei 2011 et Jenei 2014.

83 Je traiterai de nouveau et en détail le cas de Sântămărie Orlea à la fin de l'article, car cette église est très proche géographiquement de celle de Strei et les peintures doivent être comparées en fonction d'autres critères. La datation des peintures de son sanctuaire sera également abordée à cette occasion.

84 Jékely, Kiss 2008, p. 334-345.

85 Pour les peintures d'Istrie en général, voir Fučić 1963 ; Ghirardi 1972 ; Fučić 1977.

86 À Zadobarje, dans la chapelle Saint-Antoine-le-Grand, les peintures de 1539, assez proches de celles que l'on trouve à Termeno (draperies, apôtres qui gesticulent entre colonnes, sous des arcatures, et *Maiestas Domini*), suivent le modèle nord-italien et présentent aussi une Annonciation sur l'arc triomphal. Cf. Ratkovčić 2011.

87 Le sanctuaire de l'église Saint-Brice de Kalnik a des peintures qui montrent les apôtres en train de dialoguer par paires, sous des arcatures, de même que des donateurs laïcs. Cf. Deanović 1955.

88 Fučić 1975.

89 Toujours en Istrie, Johannes de Castua a peint l'église de la Sainte Trinité de Hrastovlje (Slovénie) en 1490. L'abside centrale porte des représentations d'apôtres et de saints qui conversent par paires, sous des arcades, mais la conque ne porte pas une *Maiestas Domini*. La mandorle contient une représentation de la Trinité (le 'Trône de Grace'), en raison du vocable de l'église. Pour les peintures de Johannes de Castua, voir la thèse de Bistrović 2017. Cf. Zadnikar 1988. Dans l'église de Saint Roch à Roč (Croatie) les peintures fragmentaires de la fin du XVe siècle présentent le même thème des apôtres qui gesticulent par paires sous des colonnes et des arcades, au-dessus des draperies du registre inférieur. La voûte en cul-de-four conserve encore un lion du tétramorphe qui accompagnait sans doute une *Maiestas*. C'est-à-dire que le schéma général est celui auquel nous nous attendions. Fučić 1990. À Svetvinčenat (Croatie), l'église du cimetière est couverte de plusieurs couches de peinture, dont la troisième, du XIVe siècle, est présente surtout dans l'abside centrale du sanctuaire. Neuf apôtres sont accompagnés par un saint Christophore. Ils gesticulent sous une Déisis, sans cadre architectural, et le registre inférieur est occupé par des draperies.

90 Pour les deux couches de peintures de Čirkoti (celle du XIVe siècle est la deuxième), voir Oštrić 2011. Les apôtres y gesticulent de manière très vive en dessous d'une *Maiestas Domini*.

91 Fučić 1960. Cf. Fučić 1963, p. 9. Ces peintures sont considérées par B. Fučić comme étant l'expression d'un 'art roman rural'. Les apôtres, entre colonnes, sous des arcades, discutent sous une *Maiestas Domini* très endommagée. Cf. Drăguţ 1973, p. 24, qui considérait que ces peintures seraient le modèle de Strei.

92 Mis à part quelques informations fournies par un document inédit de Željko Bistrović [« Gothic Mural Painting in Istria (Toward a new synthesis) »], je n'ai pas pu trouver d'autres études concernant ces peintures.

93 Fučić 1966.

94 Cozzi 2014, p. 240-241.

95 Cozzi 2015.

96 Prioteasa 2003, p. 190, observe que les saints évêques ne sont pas officiants, comme attendu dans l'iconographie byzantine. Elle pense que ce serait un choix 'archaïque', selon une iconographie d'avant 1100. Cette interprétation ne tient pas compte des cas d'églises rurales où ces postures hiératiques sont très présentes pendant tout le Moyen Âge. Voir à ce propos les églises peintes au XIVe siècle dans le Magne, dans l'île de Cythère etc.

97 Năstăsoiu 2018, p. 375.

98 Dans l'iconographie byzantine, l'apparition des évêques dans le sanctuaire a une connotation liturgique et antihérétique. Ce sont des saints importants (non pas un saint rare comme Callinique).

99 *De sancto Callinico primo. Vita auctore quodam monacho Rutiensi in Calabria*, in AA SS, août, vol. 4, p. 644-647, ici p. 646.

100 Le manuscrit de Vienne provient du monastère du Prodrome *τῆς Πέτρας*. Cf. Hunger 1961, p. 50-54, no. 45.

101 Le manuscrit est daté sur la base d'une note du f. 122v. Martini, Bassi 1906, vol. 2, p. 929-931, no. 834 (B 1 inf, *olim* N 162).

Cf. l'ancienne opinion d'Audiffredi 1761-1788, vol. 5, p. 96-97, qui suivait les AA SS et considérait que le moine Laurent (du XIVe siècle) serait l'auteur de plusieurs textes hagiographiques sur des saints moins connus. Tous ces textes se trouvent dans le manuscrit de Milan, mais Laurent n'est qu'un copiste. Pour plus d'information sur l'histoire du manuscrit de Milan, voir la thèse de Vuković 2015, p. 66.

102 Sans trop insister sur l'histoire de ces monastères, il est peut-être utile d'évoquer au moins la personnalité de Barlaam le Calabrais (ca. 1290-1348), moine basilien du sud de l'Italie qui défendait les positions des Grecs dans les discussions avec les théologiens dominicains envoyés par le Pape en Orient, en 1333-1334, pour préparer l'Union des Églises. Barlaam a reçu une mission confidentielle à Avignon, auprès du pape Benoît XII, pour demander des secours contre les Turcs et pour discuter la question des deux Églises. Il a été influencé par la théologie latine et par le premier Humanisme, dont il a défendu certaines positions contre Grégoire Palamas. De retour en Italie, il est entré au sein de l'Église catholique. Il a été enfin nommé évêque de Gerace en 1342.

103 Lidov 1998.

104 Kappas 2016, p. 9-10.

105 Je me permets de signaler uniquement l'importance du couple Pierre et Paul, déclinée de différentes manières sur les icônes crétoises influencées par le Concile de Ferrare-Florence (1438-1439). Certaines icônes les affichent comme tenant ensemble un édifice ecclésial réel (*Santa Maria del Fiore* de Florence), dans une analogie proche de celle que je viens d'interpréter à Strei. Cf. Vassilaki 2014.

106 Le choix d'identifier Pierre d'Alexandrie est déterminé par une clé de lecture orthodoxe ; il doit être représenté en officiant devant le Christ-Amnos (cf. Popescu, Tugearu 1985, p. 239). Les évêques de Strei ne sont cependant pas officiants. Cf. Prioteasa 2003, p. 192, qui identifie cet évêque avec l'apôtre Pierre, mais ne se sert que de la représentation de la barbe et des cheveux pour cette identification. Elle observe aussi que Pierre et Callinique sont opposés, de la même manière que leurs églises. L'auteure croit que cela « *should also bear a particular meaning* », mais elle ne poursuit pas son interprétation. Pour des doutes similaires, voir Popescu, Tugearu 1985, p. 239, note 12. L'autre cas de répétition d'un saint à Strei est celui de saint Nicolas.

107 Deux des personnages peints (le Chrysostome et Callinique) forment un groupe en raison de leur provenance constantinopolitaine. On peut aussi penser au symbolisme des mitres (trois avec mitres, trois sans mitres), car le statut (patriarche ?) peut être marqué de cette manière-ci, mais saint Nicolas porte également la mitre. La logique me dicte alors que l'un des deux saints inconnus portant la mitre pourrait être Basile. La présence de ce saint dans une position semblable à Streisângeorgiu (*Fig. 10*), sous une autre *Maiestas*, pourrait constituer un indice supplémentaire.

108 Pour les représentations de saint François dans les églises orientales de Crète, voir *e. g.* Coureas 2015, p. 179.

109 Dans l'église de la Vierge à Mržep, près de Kotor (1451), peinte par un orthodoxe pour un commanditaire catholique, avec un agenda uniate, le sanctuaire respecte la tradition byzantine, tandis que le reste de l'église témoigne d'une curieuse hybridation entre thèmes orientaux et occidentaux. S'ajoute l'emploi de trois alphabets et plusieurs langues dans les inscriptions. Cf. Đurić 1996.

110 Voir en dernier lieu Rigaux 1996.

111 Năstăsoiu 2018, p. 375, croit que le *Vir dolorum* sous la fenêtre axiale est un remplacement du Melismos, ce qui témoignerait du fait que les peintres étaient catholiques et qu'ils ont dû utiliser leur représentation de l'Eucharistie. Cf. Năstăsoiu 2018, p. 385, qui propose que ce remplacement serait un ajustement aux attentes des commanditaires orthodoxes. Cf. Prioteasa 2003, p. 183, pour des idées similaires.

112 Voir en dernier lieu Jurkowlaniec 2013. D'origine byzantine, le *Vir dolorum* est une synthèse opérée en terre occidentale sous l'impulsion des Franciscains et plus tard des Dominicains. Le type de Christ de pitié de Strei (dans le sanctuaire et dans la lunette du portail ouest) ressemble à l'icône grecque de l'église romaine Santa Croce di Gerusalemme (ca. 1300), que les Cartusiens ont véhiculée comme image 'originale', apparue pendant la messe au pape Grégoire le Grand dans l'un de ses miracles. Cf. Merback 2013, p. 80.

113 Pour Prioteasa 2003, p. 191, saint Jean Chrysostome qui désigne son livre dans la proximité du Christ de pitié serait choisi en raison de l'Eucharistie (une inscription eucharistique, aujourd'hui effacée, aurait pu être peinte sur le livre qu'il porte). L'interprétation est fiable ; Jean Chrysostome est l'auteur de la liturgie.

114 Il est impossible de montrer qu'un orthodoxe (peintre ou donateur) ne pouvait pas s'habiller de cette manière. Prioteasa 2011, p. 29-30, remarque que le vêtement du présumé Grozie caractérise plusieurs classes sociales.

115 Pour les cas de Catalogne, mieux documentés, voir Pagès i Paretas 2008, p. 194-196. Pour ce qui est de l'aire adriatique, *vide supra e. g.* l'exemple de l'église Saint-Brice de Kalnik. J'ai déjà comparé Strei avec Kalnik pour la solution de représenter une *Maiestas Domini* romane sur les quartiers d'une voûte en ogives gothique.

116 Cette tentative de suggérer les *punzonature* du *Trecento* italien dans les représentations des auréoles est un élément qui permet d'envisager une datation tardive. L'impression générale est que le peintre a vu des peintures inspirées du *Trecento*, mais qu'il ne savait pas comment les reproduire.

117 Du point de vue de l'exécution, mais non de celui du style, le meilleur exemple qui me vient à l'esprit est celui d'un anonyme ayant travaillé en 1300 à côté de *Maestro Cicogna* (ou le même *Maestro Cicogna* expérimentant les nouvelles techniques, giottesques), dans l'église de Corrubio di Negarine, près de Vérone. Il s'agit d'une représentation de saint Martin. Cf. *e. g.* Sala 2009.

118 DRH C, vol. 10, p. 40-41 (no. 45). Voir aussi à ce propos le document suivant (no. 46).

119 En 1372, Barthélemy d'Alverne avait rattaché sa province aux Observants; cf. de Cevins 2008, p. 34.

120 Pour l'avancement rapide des missionaires franciscains de Bosnie vers et dans les Carpates, après 1347, sous l'impulsion que leur a donnée Louis Ier de Hongrie, voir de Cevins 2008, p. 33-34.

121 La recherche a souvent considéré que les Valaques de Barthélémy étaient tous les Roumains de Transylvanie, de Valachie et parfois de Moldavie. Il est cependant évident que le Franciscain ne parlait que des Valaques qui se trouvaient dans son vicariat (Balkans, Banat, Sud-ouest de Transylvanie et peut-être Olténie). Voir à ce propos Magina 2008, qui a judicieusement souligné que les données fournies par les textes de Barthélemy doivent être interprétées à un niveau local (dans la région voisine des Portes de Fer du Danube) et surtout en fonction de l'anathème porté par la Patriarchie de Constantinople sur l'Église serbe.

122 Il mentionne maintes fois les Valaques et Slaves. Il commence sa *sexta ratio* par le besoin de rebaptiser « *isti Sclavi et Vlachi* », mais parle ensuite uniquement de « *Sclavi* », ce qui est plus commode pour sa démonstration.

123 Lasić 1962, p. 75.

124 Papacostea 1988, p. 217, qui considère qu'il s'agit d'une erreur qui devrait être corrigée en '*Chery*'. Pour une opinion similaire, identifiant cette ville avec *Cseri* (Sacoşu Turcesc), où les Franciscains avaient un couvent fondé par Louis Ier en 1366, voir de Cevins 2008, p. 579 (le couvent avait pour vocation la conversion des Valaques de la région – Fig. 48). Cf. Dzambo 1991, p. 80, qui identifie le même couvent de Cherim, dans un autre document, avec *Čerević*, un village en Voïvodine, sans donner de précisions quant à ce choix.

125 *Vide infra* la note 140. Il est peut-être utile de noter que l'édification des églises catholiques dans la région, aussi bien que la reconversion des bâtiments religieux orthodoxes, avait commencé

pendant cette période de conflit entre les deux Patriarchies. Les Franciscains avaient d'ailleurs déjà dépassé les limites de la Patriarchie serbe. En 1366, un rapport du vicaire général mentionne l'activité de huit frères à Vidin, où « *infra quinquaginta dies ultra ducenta milia hominum baptizarunt* ». C'est une exagération, mais il faut noter que le texte affirme par la suite que ces innombrables « *schismatici* », qui « *ad unitatem sacrosanctae Romanae Ecclesiae revertuntur* […], *voluerunt loca nostrae religionis quamplurima, ut fructus virtutis, unitatis et fidei perseveret* ». Cf. Dzambo 1991, p. 146, qui ne cite pas la source dans son entier. Cf. *Chronica XXIV Generalium* 1897, p. 561, pour le texte intégral.

126 Lasić 1962, p. 72.

127 Voir *e. g.* Lăzărescu 1965.

128 Un manuel byzantin de diplomatique, daté de 1379-1388, précise que les deux archevêques métropolitains de Valachie remplaçaient ceux de Nicomédie et d'Amasée dans le synode constantinopolitain. Celui qui remplaçait le métropolitain de Nicomédie était identifié en tant qu'« exarque de la Hongrie entière et des Montagnes » (Cf. l'édition de Darrouzès 1969, p. 46-47 : « *Ἐγένοντο ὕστερον καὶ ἐν τῇ Οὐγγροβλαχίᾳ δύο μητροπολῖται καὶ ὁ μὲν εἷς ἔχει τὸν τόπον τοῦ Νικομήδειας καὶ ἔξαρχος λέγεται πάσης Οὐγγρίας καὶ Πλαγηνῶν, ὁ δὲ ἕτερος λέγεται μέρους Οὐγγροβλαχίας καὶ τὸν τόπον ἐπέχων τοῦ Ἀμασείας* ». Selon Biliarsky 1991, p. 248, 258, le terme « *πλαγηνῶν* » est une traduction du mot slave « *планѝна* », 'montagnes'). L'archevêque en question est Athanase, un métropolitain de Severin dont l'autorité a été sans doute exercée dans les contrées valaques du Banat et du Pays du Haţeg. Sur ce sujet, voir en dernier lieu Tudorie 2006, p. 244-247 pour la source des citations suivantes ; aussi bien que Mărculeţ 2010 et Mărculeţ 2011 pour l'état de l'art de la question. La création de l'archevêché orthodoxe à Severin a été une réaction constantinopolitaine à l'activité des Franciscains dans la région (*vide infra* la note 133). En 1370, dans une lettre adressée au patriarche de Constantinople, le métropolitain Hyacinthe de Valachie, qui siégeait à Argeş, a manifesté son désir d'être remplacé par Daniel-Anthime Kritopoulos, un dicéophylax qui avait été envoyé en Valachie pour vérifier l'absence d'Hyacinthe à un synode de Constantinople. Le patriarche a pourtant décidé de conserver Hyacinthe dans le siège d'Argeş et de nommer Daniel-Anthime en tant que deuxième métropolitain de Valachie, dans un évêché nouvellement créé, celui « de la Valachie du côté de Severin » (« *τῆς Οὐγγροβλαχίας κατὰ τὸν Σεβερήνον* »). Sachant que la ville de Severin se trouvait sous occupation valaque entre 1368-1373 (Fig. 48), il est très probable que Daniel-Anthime a siégé dans la ville même de Severin. Le métropolitain Hyacinthe d'Argeş est mort en 1372. À sa place, le patriarche a nommé Chariton, abbé du monastère athonite de Koutloumousiou et protos de la Sainte Montagne, à partir de 1376. Les deux métropolitains de Valachie (Chariton et Daniel-Anthime) sont mentionnés ensemble entre 1378-1381. Chariton est décédé après 1381 et Athanase, un autre métropolitain de Valachie (« *τῷ ἑτέρῳ Οὐγγροβλαχίας Ἀθαναςίῳ* »), est mentionné à partir de 1389 (il s'agit du même « exarque de toute la Hongrie et des Montagnes » mentionné auparavant dans le manuel de diplomatique). La même année, Daniel-Anthime est devenu évêque d'Argeş, ce qui fait du nouvel arrivé Athanase le métropolitain probable de la partie ouest du pays (Olténie), la contrée que le document de 1370 décrivait comme située « du côté de Severin ». Sachant que cette ville n'appartenait plus au prince de Valachie après 1378, il est impossible de préciser le siège exact du métropolitain Athanase à la fin du XIVe siècle, mais son titre témoigne d'une certaine implication dans la vie religieuse des contrées valaques du royaume hongrois.

129 Cette correspondance a lieu pendant la visite de Jean V Paléologue, car la présence en Hongrie de ce dernier est mentionnée dans les lettres CXL et CXLI de l'édition de Theiner 1860, p. 73-74. La lettre CL (Theiner 1860, p. 80-81) évoque l'envoi de deux ambassadeurs du pape pour discuter avec l'empereur byzantin.

130 Les documents sont présentés de manière synthétique dans DRH C, vol. 13, p. 167 (no. 96). Ils sont également interprétés dans Pop 2011, p. 297, avec un mauvais renvoi au vol. 10 du DRH C. Pour une version complète des différentes lettres en question, voir les lettres CXLII, CXLIV et CXLV dans Theiner 1860, p. 74-76.

131 Voir le texte de la lettre CXLVI dans Theiner 1860, p. 76-79. Très intéressé par l'organisation de la croisade en Hongrie, le pape offre des indulgences et des avantages aux croisés et à leurs héritiers, il demande la création de boîtes d'aumône pour les besoins de la croisade et précise les oraisons à réciter.

132 Le problème posé par les moines serbes (sans mandat constantinopolitain ou romain) trouve un écho dans Actes 15 : 24 (« *quoniam audivimus quia quidam ex nobis exeuntes turbaverunt vos verbis evertentes animas vestras quibus non mandavimus* »). La même clé de lecture peut s'appliquer aux Vaudois et Cathares d'Italie.

133 La création d'un deuxième siège métropolitain orthodoxe en Valachie, près de Severin, par le patriarche œcuménique, en 1370, avait pour but l'opposition de Constantinople à l'offensive des Franciscains dans la région. Pour un historique de la fondation de ce deuxième évêché orthodoxe en Valachie et pour son influence dans le milieu orthodoxe transylvain, *vide supra* la note 128. Il est très probable que le discours des caloyers grecs, rapporté par Barthélemy d'Alverne, ne soit qu'une exagération de la part des missionnaires observants. Il est également essentiel de noter à ce propos que les trois premiers évêques latins de Severin étaient issus des Ordres mineurs : un Dominicain (1382-1390) et deux Franciscains (1390-1398).

134 Pop 2011, p. 307.

135 Pour toutes les citations, voir DRH C, vol. 14, p. 379.

136 La date du document correspond à l'époque où les peintures murales ont été terminées. Le cimetière date aussi d'après l'édification de l'église. Il n'y a pas de traces d'édifice antérieur, en bois. La maison des knèzes se trouvait à proximité de ce possible oratorium. Il est aussi possible que les peintures aient été réalisées peu de temps après le processus constructif. Le vocable de l'église de Strei s'accorde aussi sur cette interprétation ('Dormition de la Vierge' selon Cincheza-Buculei 1975, p. 63, et non pas 'Saint Nicolas', conjecture moderne basée sur la double représentation de ce saint). Selon de Cevins (p. 576-602), 30 églises franciscaines sont dédiées à la Vierge, sur un total de 46 églises dont la dédicace est connue (pour les couvents médiévaux des Franciscains de Hongrie).

137 Les premières informations sur le couvent franciscain de Haţeg datent d'environ 1400, mais Rusu 1996, p. 134, suppose que sa fondation était plus ancienne, peut-être du temps du roi Louis Ier de Hongrie. Cf. de Cevins 2008, p. 584, qui se demande aussi si ce couvent était déjà actif dès 1366. La vocation initiale était la conversion des Valaques schismatiques. S'ajoutait aussi la proximité du couvent de Caransebeş qui avait la même vocation et qui datait de 1368. Cf. de Cevins 2008, p. 586. Néanmoins, une liste de l'Ordre franciscain rédigée en 1380 par un certain frère Barthélemy de Pise ne mentionne que cinq « *loca* » dans la « *custodia Bulgariae* » du vicariat de Bosnie : *Severinum* (Turnu-Severin), *Orstiana* (Orşova), *Sobes* (Caransebeş), *Cherim* (Sacoşu Turcesc) et *Chevesd* (Cuieşti) (*Fig. 48*). Il est donc plus prudent de ne pas envisager la fondation du couvent de Haţeg avant 1380. Cf. Dzambo 1991, p. 80, pour l'identification de *Chevesd* avec Cuveşdia. Cf. de Cevins 2008 p. 588, qui identifie *Chevesd* avec Bocşa Română. Je préfère Ţeicu 2007 pour l'identification avec *Cuieşti*.

138 Cf. Agrigoroaei 2014. *Vide infra* la discussion concernant les peintures de Sântămărie Orlea.

139 Pour plusieurs informations sur Antoine de Spolète, qui avait reçu son ministère directement du pape en 1345, et sur les missions des Franciscains parmi les Valaques médiévaux, voir Damian 2011.

140 DRH C, vol. 14, p. 495.

141 Voir *e. g.* Delacroix-Besnier 1993.

142 La mention d'un archevêque Gélase dans l'inscription peinte dans l'église du monastère de Râmeţ (137?), dans les Carpates occidentales, est controversée. Barbu 1998, p. 19-20, met en doute le caractère officiel de l'épiscopat de Gélase pour des raisons liées à la politique confessionnelle de Louis Ier de Hongrie. Sur ce point, D. Barbu a été suivi par Mureşan 2010, p. 49. Cf. Daniel 2014, p. 95, qui souligne la mention du roi hongrois dans la même inscription, ce qui suggère que le vicaire dépendait de l'évêque latin de la région. À mes yeux, la mention du roi hongrois suggère plutôt que cet archevêque doit être cherché ailleurs et non pas en Transylvanie. Cette question fera l'objet d'une de mes futures études. La seule fois où les Valaques transylvains affichent une subordination ecclésiastique quelconque, ils semblent avoir dépendu de l'évêque de Severin, bien que cette précision ne soit pas certaine et que ce dernier ne dépende pas nécessairement du Patriarcat de Constantinople. Voir à ce propos le cas d'une lecture moderne d'une inscription perdue, visible jadis dans l'église de Ribiţa (toujours dans les Carpates occidentales), qui mentionnait à la fois un pape Grégoire et un archevêque Anastase. Pour le débat autour de cette inscription, voir Rusu 1991, p. 7-8 ; Daniel 2014, p. 106-108 ; et Năstăsoiu, Adashinskaya 2017, p. 31, 33.

143 Lasić 1962, p. 74.

144 Voir *e. g.* Drăgan 2000, p. 106.

145 Popa 1988, p. 123-126, 176-178.

146 Il est peut-être utile de signaler à ce propos que la seule scène manifestement orthodoxe (et donc pas catholique) de l'église de Strei peut être celle des quarante martyrs de Sébaste. Cependant, la peinture de Strei n'a pas les couronnes des martyrs et présente plusieurs ajouts. Cf. Drăguţ 1973, p. 21, qui l'avait déjà considérée comme représentant les 10000 martyrs du mont Ararat (une interprétation à laquelle il a renoncé plus tard, car elle ne se justifiait pas). La fête est pourtant commune aux deux Églises (9 mars pour les orthodoxes et 10 mars pour les catholiques) et la représentation la plus ancienne se trouve à Rome.

147 Daniel 2014, p. 134, suit Popa 1988, p. 247, et pense que l'archidiacre de Hunedoara, membre du chapitre transylvain d'Alba Iulia, ne résidait plus à Hunedoara en 1372. L'archidiaconat avait été déplacé en même temps que le siège comtal. L'archidiacre siégeait désormais à Deva et s'occupait des communautés catholiques de la vallée du Mureş, y compris de celles des vallées de la Cerna et du Strei inférieur (Strei et Streisângeorgiu se trouvent dans cette dernière situation – Fig. 48). Daniel 2014 considère que « *nevertheless, it* [le déplacement du centre de l'archidiaconat] *had little impact on the world of the local Greek-Slavonic rite communities* », sauf que le cas de l'église de Strei peut mettre en doute cette interprétation, surtout lorsque l'archidiacre était le prêtre de l'église Saint-Martin de Deva. Nous n'avons pas encore pu trouver d'information à ce sujet.

148 Sarkadi Nagy 2010, p. 947. Cet article fait une synthèse détaillée des informations disponibles pour reconstituer l'aspect et la décoration de l'église Saint-Martin de Deva, afin d'avancer plusieurs pistes de recherche. Cf. Codrea 2010, un ouvrage paru la même année qui présente les mêmes données, dans le cadre d'une petite monographie.

149 Les inscriptions slavonnes ne gênent pas notre démonstration. Les inscriptions cyrilliques dans les églises catholiques de la région sont rares, mais on en connaît plusieurs exemples et chacun paraît être le résultat des contacts culturels avec les Valaques (dont la confession n'est jamais connue). Cf. Agrigoroaei 2014, p. 210-211. Pour ce qui concerne les apôtres de Sântămărie Orlea, l'hypothèse généralement acceptée considère que le décor du sanctuaire serait réalisé sur une demande et sous la protection des seigneurs (d'origine valaque) de la famille Cândea, après 1447, date à laquelle les Cândea ont reçu le domaine de Sântămărie Orlea. La recherche s'accorde sur le fait que les peintres seraient originaires de Valachie. Néanmoins, les peintures murales sont presque absentes pour le XVe siècle en Valachie. Voir *e. g.* Bratu 1985, p. 211. Cf. Prioteasa 2003, p. 188-189, qui fait une comparaison des apôtres de Strei avec ceux de Sântămărie Orlea, mais insiste sur un choix qui pourrait être orthodoxe, quoique 'archaïque'. Elle affirme que les apôtres de Sântămărie Orlea témoigneraient de l'assimilation d'un thème occidental par la tradition orthodoxe, mais n'explique pas pourquoi cette assimilation se retrouve dans le sanctuaire d'une église catholique. Enfin, il faut noter que Popescu, Tugearu 1985, p. 212, 215, décrivent dans cette scène (de gauche à droite) trois apôtres non identifiés, suivis par Matthieu, Marc et Luc (identifiés en tant qu'apôtres par les inscriptions transcrites sur les livres qu'ils portent, quoique les deux derniers ne puissent pas être des apôtres). La seule inscription que j'ai pu lire est celle qui indique le nom du saint apôtre Matthieu (celui qu'elles identifiaient avec Luc). Les deux autres sont couvertes par des impuretés. La question de ces inscriptions mériterait être analysée dans une étude à part.

150 Agrigoroaei 2014, p. 181-182.

151 Bratu 1985, p. 210 (Agrigoroaei 2014, p. 181 : à l'époque, Szabó T. m'avait aussi communiqué son avis : les peintures en question dateraient de l'an 1400 environ. Anca Bratu reprend les conclusions de Drăguţ 1965, en affirmant que le Cortège des apôtres, caractéristique pour les sanctuaires des églises catholiques de la région, serait également 'traditionnel' pour les sanctuaires des églises 'roumaines'.

152 Voir Agrigoroaei 2014, p. 198-199.

153 Il s'agit d'une mention faite par Szinte Gábor dans un rapport qui date d'avant la destruction de l'église. Pour plus d'informations, voir Sarkadi Nagy 2010, p. 947. Il est également intéressant de noter que le document donné par Ladislas, voïvode de Transylvanie, aux deux knèzes de Strei et Streisângeorgiu, a été rédigé à Deva pendant le troisième jour de la fête du bienheureux Antoine le Confesseur (« *tertio die festi beati Anthonii confessoris* », *i. e.* le 15 juin). DRH C, vol. 15, p. 253. Cela permet de comprendre que la fête de ce saint franciscain était très importante à Deva, en 1377, sachant qu'elle n'est pas mentionnée ailleurs dans la région.

154 Agrigoroaei 2018.

155 À ce propos, il est peut-être utile de réévaluer les anciennes théories de Bărbulescu 1928, p. 124-135. Celui-ci essayait d'expliquer l'apparition des lettres glagolitiques dans les textes 'rhotacisants' en vieil roumain par l'influence des missionnaires franciscains. Ce n'est pas non plus un hasard si ces textes 'rhotacisants' ont été composés – selon les dernières hypothèses des philologues – dans le Banat ou dans le comté de Hunedoara.

156 Cf. de Cevins 2008, p. 34, qui considère que les Franciscains du vicariat de Bosnie étaient plus interessés par la conversion des chrétiens schismatiques que par celle des hérétiques.

Abréviations bibliographiques :

AA SS – *Acta Sanctorum Bollandistarum*, Bruxelles / Anvers, Société des Bollandistes, 68 vol., 1643-1940 (Turnhout, Brepols, 1966-1971).

Agrigoroaei 2014 – Vladimir Agrigoroaei, « Pauper Paulus şi mănăstirea tainică de la Sântămărie Orlea: scenele pictate în secolul al XV-lea sub tribuna de vest » [Pauper Paulus et le monastère secret de Sântămărie Orlea : les peintures du XVe siècle réalisées au-dessous de la tribune ouest], *Ars Transsylvaniae*, 24, 2014, p. 177-222.

Agrigoroaei 2018 – Vladimir Agrigoroaei, « Le faux problème hussite dans la littérature vieil-roumaine », in *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică şi traductologie*, dir. Eugen

Munteanu et al., Iaşi, Editura Universităţii 'Alexandru Ioan Cuza', 2018, p. 77-97.

Alunni 1999 – Patrizia Alunni, *Pitture murali dell'Oratorio di Pozzoveggiani*, Bologne, mémoire de licence de l'Université de Bologne, 1999.

Angheben 2012 – Marcello Angheben, « La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo », *Codex Aquilarensis*, 28, 2012, p. 29-74.

Atlante Trecento 2001 – *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di Andrea De Marchi, Tiziana Franco, Vincenzo Gheroldi, Silvia Spada Pintarelli, Bolzano, TEMI editrice, Città di Bolzano, Assessorato alla Cultura e allo Spettacolo. Ufficio Beni Culturali, 2001.

Audiffredi 1761-1788 – [Giovan Battista Audiffredi], *Bibliotheca Casanatensis Catalogus Librorum Typis impressorum*, Rome, 1761-1788.

Barbu 1998 – Daniel Barbu, « La production politique de l'Orthodoxie. Note liminaire », in *idem*, *Byzance, Rome et les Roumains. Essais sur la production politique de la foi au Moyen Âge*, Bucarest, Babel, 1998, p. 13-24.

Barral i Altet 2009 – Xavier Barral i Altet, « Tessuti intorno all'altare. A proposito del ricamo del Victoria and Albert Museum di Londra con I fiumi del Paradiso », *Hortus artium medievalium*, 15, 2, 2009, p. 271-282.

Baschet 2008 – Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

Bărbulescu 1928 – Ilie Bărbulescu, *Curentele literare la români în perioada slavonismului cultural* [Les Courants littéraires chez les Roumains pendant le Slavonisme culturel], [s.l.], Editura Casei Şcoalelor, 1928.

Berschin 2012 – Walter Berschin, *Reichenauer Wandmalerei 840-1120: Goldbach - Reichenau-Oberzell St. Georg - Reichenau-Niederzell St. Peter und Paul*, Heidelberg, Mattes Verlag, 2012.

Bertolotto 2007 – Claudio Bertolotto, « Gli affreschi medievali dell' abside », in *La Rocca e la chiesa di S. Croce a Sparone*, dir. Giuse Scalva, Turin, Nautilus, 2007, p. 35-46.

Bigini 2010 – Damien Bigini, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIIe-XVIe siècle)*, Grenoble, thèse de l'Université de Grenoble, 2010, 3 vol.

Biliarsky 1991 – Ivan Biliarsky, « Два наръчника за питакиа от късното средновековие » [Deux manuels de pittakia de la fin du Moyen Âge], *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, 29-30, 1991, p. 233-300.

Bistrović 2017 – Željko Bistrović, *Kastavska slikarska škola. Problemi geneze i stila* [L'école de peinture de Kastav. Problèmes de genèse et de style], Zadar, thèse de l'Université de Zadar, 2017.

Boespflug 1990 – François Boespflug OP, « Autour de la traduction picturale du 'Credo' au Moyen Âge (XIIe-XVe siècle) », in *Rituels. Mélanges offerts à Pierre Marie Gy OP*, dir. Paul De Clerck, Eric Palazzo, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 55-84.

Botek 2010 – Andrej Botek, « Nástenné maľby v Kostole sv. Mikuláša v Porube » [Les peintures murales de l'église Saint-Nicolas de Poruba], *Pamiatky a múzeá*, 20, 3, 2010, p. 49-55.

Bratu 1985 – Anca Bratu, « Biserica reformată Sf. Fecioară din com. Sîntămărie Orlea (jud. Hunedoara) » [L'église reformée de la Vierge à Sântămărie Orlea (comté de Hunedoara)], in *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450). Partea 1* [L'inventaire des peintures murales médiévales de Roumanie (XIVe s.-1450). Première partie], dir. Vasile Drăguţ, Bucarest, EARSR, 1985, p. 199-233.

Buran 2010 – Dušan Buran, « Nástenné maľby v Kostole sv. Štefana v Žiline » [Les peintures murales de l'église Saint-Étienne (-le-Roi) à Žilina], *Pamiatky a múzeá*, 2, 2010, p. 14-19.

Burnichioiu 2009 – Ileana Burnichioiu, *Biserici parohiale şi capele private în comitatele Alba şi Hunedoara (1200-1550)* [Églises paroissiales et chapelles privées dans les comté d'Alba et de Hunedoara (1200-1550)], Bucarest, thèse de l'Université nationale des beaux-arts de Bucarest, 2009.

Calore 1970 – Andrea Calore, « La chiesa di S. Michele Arcangelo a Pozzoveggiani », Padoue, Erredici, 1970 (tiré-à-part de *Padova e la sua provincia*, 4, 1970), 8 pages.

Caresio 1998 – Franco Caresio, *Romanico in Piemonte*, Moncalieri, Di Camillo, 1998.

de Cevins 2008 – Marie-Madeleine de Cevins, *Les Franciscains observants hongrois de l'expansion à la débâcle (vers 1450-vers 1540)*, Rome, Istituto storico dei Cappuccini, 2008.

Cincheza-Buculei 1975 – Ecaterina Cincheza-Buculei, « Portretele constructorilor şi pictorilor bisericii din Strei » [Les portraits des bâtisseurs et des peintres de l'église de Strei], *Studii şi cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, 22, 1975, p. 53-71.

Clark 2017 – Mark J. Clark, « Peter Lombard, Stephen Langton, and the School of Paris the making of the twelfth-century scholastic biblical tradition », Traditio, 72, 2017, p. 171-274.

Codrea 2010 – Ionuţ Codrea, *Vechea biserică parohială a Devei* [L'ancienne église paroissiale de Deva], Deva, Editura Cetate Deva, 2010.

Coureas 2015 – Nicolas Coureas, « The Latin and Greek Churches in former Byzantine Lands under Latin Rule », in *A Companion to Latin Greece*, dir. Nickiphoros I. Tsougarakis, Peter Lock, Leiden, Brill, 2015, p. 145-184.

Cozzi 2004 – « Pozzoveggiani », *s. v.* Enrica Cozzi, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, dir. F. Flores d'Arcais, Milan, Electa, 2004, p. 80-85.

Cozzi 2014 – Enrica Cozzi, « Le pitture murali dell'XI secolo nell' abbazia di San Michele di Leme », *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 33, 2014, p. 219-251.

Cozzi 2015 – Enrica Cozzi, « Attorno all'anno Mille : le pitture murali di Villuzza », AFAT, 34, 2015, p. 19-32.

Chronica XXIV Generalium 1897 – *Analecta Franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad historiam Fratrum minorum spectantia, vol. III. Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum, cum pluribus appendicibus inter quas excellit hucusque ineditus Liber de laudibus S. Francisci fratris Bernardi a Bessa*, Quaracchi, ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1897.

Damian 2011 – Ştefan Damian, « Momenti significativi della presenza francescana nei Paesi Romeni », in *I francescani nella storia dei popoli balcanici nell' VII centenario della fondazione dell'Ordine: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 13-14 novembre 2009*, dir. Viviana Nosilia, Marco Scarpa, Bologne / Venise, ArchetipoLibri / Centro interdipartimentale di studi balcanici e internazionali, 2011, p. 15-26.

Daniel 2014 – Cristian-Nicolae Daniel, *Coping with the Powerful Other: A Comparative Approach to Greek-Slavonic Communities of Rite in Late Medieval Transylvania and the Banat*, Budapest, thèse de la Central European University, 2014.

Darrouzès 1969 – Jean Darrouzès, « Ekthésis néa : Manuel des pittakia du XIVe siècle », *Revue des études byzantines*, 27, 1969, p. 5-127.

Deanović 1955 – Ana Deanović, « Otkriće kasnogotičkih zidnih slikarija u Kalničkom prezbiteriju » [La découverte des peintures murales tardo-gothiques dans le presbytère de Kalnik], *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 7, 1955, p. 6-13.

Delacroix-Besnier 1993 – Claudine Delacroix-Besnier, « Conversions constantinopolitaines au XIVe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome*, 105, 2, 1993, p. 715-761.

Dell'Oro, Peron 1976 – Paola Dell'Oro, Massimo Maria Peron, *La chiesa di Santa Margherita in Somadino: storia e restauri di un gioiello romanico in alta Valsassina*, Casargo, Pro Loco Casargo, 2009.

Demus 1970 – Otto Demus, *Romanesque Mural Painting*, Londres, Thames & Hudson, 1970.

Dercsényi 1998 – Dercsényi Balázs, *Hidegség. Középkori templom* [Hidegség. L'église médiévale], Budapest, TKM Egyesület, 1998.

Drăgan 2000 – Ioan Drăgan, *Nobilimea românească din Transilvania între anii 1440-1514* [Les nobles roumains de Transylvanie entre 1440-1514], Bucarest, Editura enciclopedică, 2000.

Drăguţ 1965 – Vasile Drăguţ, « Biserica din Strei » [L'église de Strei], *Studii şi cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, 12, 2, 1965, p. 299-317.

Drăguţ 1972 – Vasile Drăguţ, « Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania » [L'iconographie des peintures murales gothiques de Transylvanie], in *Pagini de veche artă românească* [Pages d'ancien art roumain], Bucarest, EARSR, 1972, p. 7-83.

Drăguţ 1973 – Vasile Drăguţ, « Din nou despre picturile bisericii din Strei » [De nouveau sur les peintures de l'église de Strei], *Buletinul monumentelor istorice*, 42, 2, 1973, p. 19-26.

Drăguţ 1982 – Vasile Drăguţ, *Arta românească : 1. Preistorie, antichitate, ev mediu, Renaştere, baroc* [L'Art roumain : 1. Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, Baroque], Bucarest, Meridiane, 1982.

DRH C – *Documenta Romaniae historica. Series C, Transilvania*, vol. 1-15, Bucarest, EARSR / EAR, 1951-2014 (en cours).

Dzambo 1991 – Jozo Dzambo, *Die Franziskaner im mittelalterlichen Bosnien*, Werl / Westfalen, Dietrich-Coelde, 1991.

Đurić 1996 – Vojislav J. Đurić, « У сенци фирентинске уније: Црква св. Госпође у Мржепу (Бока Которска) » [Dans l'ombre de l'union de Florence : l'église de la Sainte-Vierge à Mrzep (Bouches de Kotor)], *Зборник радова Византолошког института*, 35, 1996, p. 9-56.

Fachin 1995 – Ada Fachin, « Da un'epigrafe tra gli affreschi dell' abside, un contributo alla storia dell'abbazia di Summaga », *Ce fastu?*, 71, 2, 1995, p. 223-243.

Formenti 2012 – Maria Antonietta Formenti, « I velari medievali dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 4, 2012, p. 9-28.

Fučić 1960 – Branko Fučić, « Butoniga », *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 8, 2-3, 1960, p. 126-139.

Fučić 1963 – Branko Fučić, *Istarske freske* [Fresques istriennes], Zagreb, Zora, 1963.

Fučić 1966 – Branko Fučić, « Sveta Agata kod Kanfanara » [Sainte-Agathe près de Kanfanar], *Bulletin zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 14, 1-3, 1966, p. 10-18.

Fučić 1975 – Branko Fučić, « Pisani mojster na Bregu ob Kokri », *Kranjski zbornik*, 1975, p. 195-197.

Fučić 1977 – Branko Fučić, « Biblia pauperum i istarske freske », *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 13, 1977, p. 143-151.

Fučić 1990 – Branko Fučić, « Ročke freske i majstor Ivan iz Kastva », *Buzetski zbornik*, 15, 1990, p. 33-38.

Gabrielli 1944 – Noemi Gabrielli, *Le Pitture romaniche* (= volume 1 du *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, dir. Vittorio Viale), Turin, SATET, 1944.

Garbellini 2005 – Gianluigi Garbellini, *Santa Perpetua e San Remigio antiche chiese gemelle alle porte della Rezia*, Sondrio, Cooperativa Quaderni Valtellinesi, 2005.

Garbellini 2000 – Gianluigi Garbellini, « Ipotesi sulle origini di Santa Perpetua di Tirano », in *Mons Braulius : Studi Storici in memoria di Albino Garzetti*, Sondrio, Società Storica Valtellinese / Bettini, 2000, p. 175-189.

Ghirardi 1972 – Giulio Ghirardi, *Affreschi istriani del Medioevo*, Padoue, Stediv / Aquila, 1972.

Gilardoni 1967 – Virgilio Gilardoni, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona, Istituto grafico Casagrande, 1967.

Guzzon, Guzzon 2004 – Maria Silvia Guzzon, Antonella Guzzon, *S. Michele Arcangelo : oratorio di Pozzoveggiani*, Padova, Poligrafica Antenore, 2004.

Haţegan, Boldea, Ţeicu 2006 – *Cronologia Banatului medieval* [La Chronologie du Banat médiéval], vol. 2, partie 1: *Banatul între 934-1552* [Le Banat entre 934-1552], dir. Ioan Haţegan, Ligia Boldea, Dumitru Ţeicu, Timişoara, Banatul / Artpress, 2006.

Hulnet-Dupuy 2002 – Lise Hulnet-Dupuy, « Les peintures murales de la partie orientale : Un chef-d'œuvre méconnu », in *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers : L'oeuvre romane*, dir. Claude Andrault-Schmitt, Marie-Thérèse Camus, Paris / Poitiers, Picard / Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2002, p. 202-231.

Hunger 1961 – *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, éd. Herbert Hunger, Teil 1: *Codices Historici, Philosophici et Philologici*, Vienne, Prachner / Hollinek 1961.

Ionescu 2008 – Lucian Ionescu, « Descifrarea inscripţiilor murale medievale. Contribuţii criminalistice » [Le déchiffrement des inscriptions murales médiévales. L'apport de la criminalistique], *Revista de criminologie, de criminalistică şi de penologie*, 2, 2008, p. 252-260.

Jánó 2008 – Jánó Mihály, *Színek és legendák. Tanulmányok az erdélyi falfestmények kutatástörténetéhez* [Couleurs et légendes. Études sur l'histoire des peintures murales de Transylvanie], Sepsiszentgyörgy / Csíkszereda, Székely Nemzeti Múzeum / Pallas / Akadémia, 2008.

Jékely 2009 – Jékely Zsombor, « A Kolozs megyei Bádok falképei és az erdélyi falfestészet » [Les peintures de Bădeşti et l'histoire de la peinture murale en Transylvanie], in *Colligite Fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben : Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE, 2008* [Colligite Fragmenta! La protection du patrimoine en Transylvanie : Conférence sur le patrimoine, Budapest, ELTE, 2008], dir. N. Kis Tímea, Budapest, ELTE BTK Művészettörténet Int. Képviselet, 2009, p. 194-208.

Jékely, Kiss 2008 – Jékely Zsombor, Kiss Lóránd, *Középkori falképek Erdélyben (Értékmentés a Teleki László Alapítvány támogatásával)* [Peintures murales médiévales en Transylvanie. Préservation avec le soutien de la Fondation Teleki László], Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008.

Jenei 2001 – Dana Jenei, Dana Jenei, « Tema 'Credo' în pictura murală din Transilvania medievală » [Le thème du Credo dans les peintures murales de la Transylvanie médiévale], *Ars Transsilvaniae*, 10-11, 2000-2001, p. 13-20.

Jenei 2014 – Dana Jenei, « Thèmes iconographiques et images dévotionnelles dans la peinture murale médiévale tardive de Transylvanie (deuxième partie du XVe siècle-premier quart du XVIe siècle) », *Revue roumaine d'histoire de l'art : Série beaux-arts*, 51, 2014, p. 11-35.

Jenei, Kiss, Pál 2003 – Dana Jenei, Kiss Loránd, Pál Péter, « Sântana de Mureş. Pictura murală a Bisericii Reformate » [Sântana de Mureş. Les peintures murales de l'église réformée], in *In memoriam Radu Popa. Temeiuri ale civilizaţiei româneşti în context European* [In memoriam Radu Popa. Les bases de la civilisation roumaine en contexte européen], dir. Daniela Marcu-Istrate, Angel Istrate, Corneliu Gaiu, Cluj, Accent, 2003, p. 429-437.

Jurkowlaniec 2013 – Grażyna Jurkowlaniec, « The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe », in *New Perspectives on the Man of Sorrows*, eds. Catherine R. Puglisi, William L. Barcham, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, 48-76.

Kalopissi-Verti 2012 – Sophia Kalopissi-Verti, « The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth Century and Fourteenth Centuries », in *Asinou across time: Studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, dir. Annemarie Weyl Carr, Andreas Nicolaides, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2012, p. 115-210.

Kappas 2016 – Michalis Kappas, « Cultural exchange between East and West in the late Fourteenth-Century Mani: The Soteras Church in Langada and a Group of Related Monuments », publication en ligne dans les actes du colloque *Against Gravity: Building Practices in the Pre-Industrial World*, dir. Robert Ousterhout, Dorian Borbonus, Elisha Dumser, Philadelphie, Center for Ancient Studies / Université de Pennsylvanie, 2016 (http://www.sas.upenn.edu).

Katzenellenbogen 1937 – « Apostel », *s. v.* Adolf Katzenellenbogen, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, dir. Otto Schmidt, vol. 1, Stuttgart, Metzler, 1937, col. 811-829.

Kralovánszky 1985 – Kralovánszky Alán, « A veszprémi és zirci templomok kutatásának újabb eredményei », in *Középkori régészetünk újabb eredményei és idôszerû kérdései*, dir. Fodor István, Selmeczi László, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1985, p. 353-362.

Lasić 1962 – Dionysius Lasić, « Fr. Bartholomaei de Alverna, Vicarii Bosnae 1367-1407, quaedam scripta hucusque inedita », *Archivum Franciscanum Historicum*, 55, 1-2, 1962, p. 59-81.

Lăzărescu 1965 – Emil Lăzărescu, « Nicodim de la Tismana şi rolul său în cultura veche românească (până la 1385) » [Nicodème de Tismana et son rôle dans l'ancienne culture roumaine (jusqu'en 1385)], *Romanoslavica*, 11, 1965, p. 237-285.

Lidov 1998 – Alexei Lidov, « Byzantine church decoration and the Great Schism of 1054 », *Byzantion*, 68, 2, 1998, p. 381-405.

Luca 2000 – Giovanni Luca, *L'abbazia di Summaga tra l'Alto Medioevo e il Romanico europeo*, Trieste, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, 2000.

Magina 2008 – Adrian Magina, « Răufăcători sau …schismatici? Statutul ortodocşilor bănăţeni în jurul anului 1400 » [Malfaiteurs ou… schismatiques? Le statut des Orthodoxes du Banat autour de l'an 1400], in *Românii în Europa medievală (între Orientul bizantin şi Occidentul latin). Studii în onoarea profesorului Victor Spinei*, dir. Dumitru Ţeicu, Ionel Cândea, Brăila, Istros / Muzeul Brăilei, 2008, p. 283-294.

Maiocchi 1987 – « Maestro di San Bassiano », *s.v.* C. M. Maiocchi, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, dir. Mina Gregori, Milan, Amilcare Pizzi, 1987, p. 89-91.

Maraković 2008 – Nikolina Maraković, « The mural paintings in St. Fosca's near Peroj (Istria) and Their Specific Place in the context of European Romanesque », *Hortus artium medievalium*, 14, 2008, p. 141-157.

Marchiori 2007 – Maria Laura Marchiori, *Art and Reform in Tenth-century Rome: the Paintings of S. Maria in Pallara*, Kingston (Ontario), thèse de la Queen's University, 2007.

Martini, Bassi 1906 – *Catalogus codicum Graecorum bibliothecae Ambrosianae*, éd. Aemidius Martini, Dominicus Bassi, Milan, Hoepli, 1906, 2 vol.

Mărculeţ 2010 – Vasile Mărculeţ, « Aspecte ale funcţionării Mitropoliei Ungrovlahiei până la începutul secolului al xv-lea » [Considérations sur l'activité de l'archevêché métropolitain de Valachie jusqu'au début du xive siècle], *Buridava*, 8, 2010, p. 159-168.

Mărculeţ 2011 – Vasile Mărculeţ, « Un posibil mitropolit necunoscut al Severinului din decenul 9 al secolului al xiv-lea » [Un métropolitain possible de Severin dans la neuvième décennie du xive siècle], *Muzeul naţional*, 23, 2011, p. 13-20.

Merback 2013 – Mitchell B. Merback, « The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange », in *New Perspectives on the Man of Sorrows*, eds. Catherine R. Puglisi, William L. Barcham, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, 77-116.

Merlo 1984 – Giovanni Grado Merlo, *Valdesi e valdismi medievali*, Turin, Claudiana, 1984.

Mureşan 2010 – Dan Ioan Mureşan, « Une histoire de trois empereurs. Aspects des relations Sigismond de Luxembourg avec Manuel ii et Jean viii Paléologue », in *Sigismund of Luxemburg and the Orthodox World*, dir. Ekaterini Mitsiou, Mihailo Popović, Johannes Preiser-Kapeller, Alexandru Simon, Vienne, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 2009, p. 41-101.

Năstăsoiu 2016 – Dragoş Năstăsoiu, « The Social Status of Romanian Orthodox Noblemen in Late-medieval Transylvania According to Donor Portraits and Church Inscriptions », *Études byzantines et post-byzantines*, 7, 2016 (dir. Nicolae Şerban Tanaşoca, Alexandru Madgearu), p. 205-264.

Năstăsoiu 2018 – Dragoş Năstăsoiu, « Painters of Western Training Working for Orthodox Patrons – Remarks on the Evidence of Late-medieval Transylvania (14th-15th Century) », in *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders. Art Readings. Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies*, Volumes i-ii 2017. i – *Old Art*, dir. Emmanuel Moutafov, Ida Toth, Sofia, Institute of Art Studies, 2018.

Năstăsoiu, Adashinskaya 2017 – Dragoş Gh. Năstăsoiu, Anna Adashinskaya, « New Information on the Dating of the Murals of St. Nicholas Church in Ribiţa: A Hypothesis », *Museikon*, 1, 2017, p. 25-44.

Oštrić 2011 – Radovan Oštrić, « Otkrivanje zidnih slika u crkvi sv. Prima i Felicijana u Čirkotima kod Završja » [La détection de peintures murales dans l'église des saints Prime et Felicien de Čirkoti près de Završja], in *Az grišni diak Branko pridivkom Fučić / I, the Errant Pupil Branko, Surnamed Fučić…*, dir. Tomislav Galović, Malinska / Rijeka / Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (Zagreb) / Institut za povijest umjetnosti (Zagreb) / Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu (Zagreb) / Staroslavenski institut (Zagreb) / Sveučilišna knjižnica Rijeka (Rijeka) Općina Malinska-Dubašnica (Malinska), 2011, p. 317-322.

Ottaway 1995 – John Ottaway, « Le collège apostolique dans la peinture murale romane: Saint-Lizier et le culte des saints dans le Nord-Est des Pyrénées », in *Le culte des saints aux ixe-xiiie siècles. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993*, dir. Robert Favreau, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1995, p. 91-100.

Panayotidi 1994 – Maria Panayotidi, « The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach », *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 1993-1994, p. 143-156.

Pagès i Paretas 2005 – Montserrat Pagès i Paretas, « Noblesse et patronage : El Burgal et Mur. La peinture murale en Catalogne aux xie et xiie siècles », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36, 2005, p. 185-194.

Pagès i Paretas 2008 – Montserrat Pagès i Paretas, *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

Pagès i Paretas 2009 – Montserrat Pagès i Paretas, *Sobre pintura romànica catalana : noves aportacions*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.

Pagès i Paretas 2013 – Montserrat Pagès i Paretas, « Sant Climent de Taüll: noves pintures, nova lectura », *Anuari Verdaguer*, 21, 2013, p. 151-172.

Pagès i Paretas 2017 – Montserrat Pagès i Paretas, « Les pintures murals romàniques de Sant Vicenç de Rus, història i iconografia », *Miscel•lània Litúrgica Catalana*, 25, 2017, p. 99-117.

Papacostea 1988 – Şerban Papacostea, « Întregiri la cunoaşterea vieţii bisericeşti a românilor în Evul Mediu » [Ajouts pour mieux connaître la vie ecclésiastique des Roumains au Moyen Âge], in *idem*, *Geneza statului în Evul Mediu românesc. Studii critice* [La genèse de l'état dans le Moyen Âge roumain. Études critiques], Cluj, Dacia, 1988, p. 205-221 (réédition d'un article publié dans *Biserica ortodoxă română*, 99, 1981, p. 107-122).

Poilpré 2005 – Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (Ve-IXe siècles)*, préface par Jean-Pierre Caillet, Paris, Éditions du Cerf, 2005.

Poli 2014 – Fernanda Poli, *Saccargia: Il complesso monastico camaldolese della SS Trinità*. Dhuoda edizioni, 2014.

Pop 2011 – Ioan-Aurel Pop, *Din mâinile valahilor schismatici… Românii şi puterea în Regatul Ungariei medievale (secolele xiii-xiv)* ['Des mains des Valaques schismatiques…' : Les Roumains et le pouvoir dans le Royaume de la Hongrie médiévale (xiiie-xive siècles)], Bucarest, Litera International 2011.

Popa 1988 – Radu Popa, *La începuturile Evului Mediu românesc: Ţara Haţegului* [Aux origines du Moyen Âge roumain : Le Pays du Haţeg], Bucarest, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1988.

Popescu, Tugearu 1985 – Maria Irina Popescu, Liana Tugearu, « Biserica ortodoxă din satul Strei (jud. Hunedoara) » [L'église orthodoxe du village Strei (comté de Hunedoara)], in *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. xiv-1450). Partea 1* [L'inventaire des peintures murales médiévales de Roumanie (xive s.-1450). Première partie], dir. Vasile Drăguţ, Bucarest, earsr, 1985, p. 234-283.

Prioteasa 2003 – Elena-Dana Prioteasa, « Western and Eastern Themes in the Iconography of the Sanctuary of the Church of Strei (Hunedoara County, Romania) », *Annual of Medieval Studies at ceu*, 9, 2003, p. 181-196.

Prioteasa 2011 – Elena Dana Prioteasa, *Medieval Wall Paintings in Transylvanian Orthodox Churches and Their Donors*, Budapest, thèse de la Central European University, 2011.

Rasmo 1971 – Niccolò Rasmo, *Affreschi medioevali atesini*, Milan, Electa, 1971.

Ratkovčić 2011 – Rosana Ratkovčić, « Kasnogotičko zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj » [Les peintures murales tardo-

gothiques dans la Croatie continentale], *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 54, 2011, p. 119-126.

Reudenbach 1980 – Bruno Reudenbach, « Säule und Apostel: Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter », *Frühmittelalterliche Studien*, 14, 1980, p. 310-351.

Rigaux 1996 – Dominique Rigaux, « Une image pour la route. L'iconographie de Saint Christophe dans les régions alpines XIIe-XVe siècles », in *Voyage et voyageurs au Moyen Âge (XXVIe congrès de la SHMES, Limoges-Aubazine, mai 1995)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 235-266.

Rişcuţa, Ferencz 2004 – Nicolae Cătălin Rişcuţa, Iosif Vasile Ferencz, « Noi cercetări arheologice şi câteva consideraţii privind complexul ecleziastic de la Strei (jud. Hunedoara) » [Nouvelles recherches archéologiques et quelques considérations concernant le complexe ecclésiastique de Strei (comté de Hunedoara], *Apulum*, 41, 2004, p. 337-366.

Rostás 2000a – Rostás Tibor, « A veszprémi úgynevezett Gizella-kápolna épülete a 13. Században », in *Tanulmányok Tóth Sándor 60. Születésnapjára*, dir. Rostás Tibor, Simon Anna, Budapest, ELTE BTK Hallgatói Önkormányzata, 2000, p. 61-81.

Rostás 2000b – Rostás Tibor, « Udvari művészet Magyarországon a 13. század második negyedében és közepén, avagy a Gizella-kápolna hazai kapcsolatrendszere », *Műemlékvédelmi Szemle*, 10, 2000 [2001], p. 5-52.

Rusu 1991 – Adrian Andrei Rusu, « Biserica românească de la Ribiţa (judeţul Hunedoara) » [L'église roumaine de Ribiţa (comté de Hunedoara)], *Revista Monumentelor Istorice*, 60, 1, 1991, p. 3-9.

Rusu 1996 – Adrian Andrei Rusu, *Ctitori şi biserici din Ţara Haţegului până la 1700* [Ktètors et églises du Pays de Haţeg jusqu'en 1700], Satu Mare, Muzeul Sătmărean, 1996.

Sala 2009 – Giuliano Sala, « Il corredo pittorico della chiesa di San Martino a Corrubio di Negarine », *Annuario storico della Valpolicella*, 25, 2008-2009, p. 81-92.

Sarkadi Nagy 2010 – Sarkadi Nagy Emese, « Adatok az eltűnt dévai templom történetéhez » [Informations sur l'histoire de l'église disparue de Deva], in *Építészet a középkori Dél-Magyarországon: Tanulmányok*, dir. Kollár Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010, p. 935-966.

Sava 1980 – Nicolae Sava, « Suggestions pour l'intégration des lacunes des peintures murales », in *Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales : Suceava, Roumanie, juillet 1977*, Suceava, Conseil de la culture et de l'éducation socialiste de la République socialiste de Roumanie, Comité roumain pour l'ICOMOS, 1980, p. 123-125.

Segre Montel 1986 – Constanza Segre Montel, « Pittura del Duecento in Lombardia », in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milan, Electa, 1986, vol. I, p. 61-70.

Segre Montel 1994 – Constanza Segre Montel, « La pittura monumentale », in *Piemonte romanico*, dir. Giovanni Romano, Turin, Fondazione CRT, 1994, p. 257-284.

Serra 1990 – Renata Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990.

Spada Pintarelli 1997 – Silvia Spada Pintarelli, *Affreschi in Alto Adige*, Venise, Arsenale, 1997.

Spatharakis 2001 – Ioannis Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol. II. *Mylopotamos Province*, Leiden, Alexandros Press, 2010.

Spieser 1998 – Jean-Michel Spieser, « The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches », *Gesta*, 37, 1, 1998, p. 63-73.

Stampfer 1998 – Helmut Stampfer, « Influssi bizantini nella pittura romanica del Sudtirolo », *Hortus artium medievalium*, 4, 1998, p. 99-110.

Stampfer, Steppan 2008 – Helmut Stampfer, Thomas Steppan, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milan, Jaca Book, 2008.

Theiner 1860 – *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia, maximam partem nondum edita ex tabulariis Vaticanis, deprompta collecta ac serie chronologica disposita*, éd. Augustino Theiner, vol. 2 : *Ab Innocentio PP VI usque ad Clementem PP VII: 1352-1526*, Rome, Typis Vaticanis, 1860.

Thomas 2012 – Thelma K. Thomas, « Mimetic Devotion and Dress in Some Monastic Portraits from the Monastery of Apa Apollo at Bawit », *Coptica*, 11, 2012, p. 37-79.

Thouzellier 1965 – Christine Thouzellier, « Ecclesia militans », in *Études d'histoire du droit canonique dédiées à Gabriel Le Bras*, 2 vol., Paris, Sirey, 1965, vol. 2, p. 1407-1423.

Trevisan 2008 – Gianpaolo Trevisan, « Santa Maria a Summaga », in *Veneto Romanico*, dir. Fulvio Zuliani, Milan, Jaca Book, 2008, p. 238-241.

Tristram 1944 – Ernest William Tristram, *English Medieval Wall Painting: The Twelfth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1944.

Tudorie 2006 – Ionuţ-Alexandru Tudorie, « The Political Structures and the Ecclesiastical Organization in the Romanian Territories (6th-14th centuries) », *Anuarul Facultăţii de Teologie Ortodoxă*, 6, 2006, p. 235-254.

Ţeicu 2007 – Dumitru Ţeicu, *Geografia ecleziastică a Banatului medieval* [La Géographie ecclésiastique du Banat médiéval], Cluj, Presa universitară clujeană, 2007.

Ţeicu 2013 – Dumitru Ţeicu, « Ecclesiastical architecture in the Banat during the 14th-15th centuries. The reflection of a border area identity », *Banatica*, 23, 2013, p. 429-460.

Vassilaki 2014 – Maria Vassilaki, « Cretan Icon-Painting and the Council of Ferrara/Florence (1438/39) », *Μουσείο Μπενάκη*, 13-14, 2013-2014, 2017, p. 115-127.

Velmans 1977 – Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, tome I, Paris, Klincksieck, 1977.

Vojvodić 2007 – Dragan Vojvodić, « О живопису Беле цркве каранске и сувременом сликарству Рашке » [Au sujet des peintures de l'eglise blanche de Karan et des peintures contemporaines de Raška], *Zograf*, 31, 2006-2007, p. 135-152.

Vuković 2015 – Marijana Vuković, *Martyr Memories : The Afterlife of the 'Martyrdom of Irenaeus of Sirmium' between East and West in Medieval Hagiographical Collections (Eighth-Eleventh Centuries)*, Budapest, thèse de Central European University, 2015.

Wunderwald 2003 – Anke Wunderwald, « Les peintures murales de Saint-Pierre de la Seu d'Urgell et leur environnement liturgique », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, p. 99-114.

Yarza Luaces 1999 – José Joaquín Yarza Luaces, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30, 1999, p. 121-140.

Zadnikar 1988 – Marijan Zadnikar, *Hrastovlje: romanska arhitektura in gotske freske* [Hrastovlje: Architecture romane et fresques gothiques], Ljubljana, Družina, 1988.

Zastrow 1976 – Oleg Zastrow, « Repertorio di arte medioevale in Alta Valsassina. Aggiornamenti critici e testimonianze inedite », *Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como*, 158, 1976, p. 177-256.

Zastrow 1984 – Oleg Zastrow, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Lecco, Stefanoni, 1984.

Vérifications linguistiques :

Cinzia Pignatelli (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale / Université de Poitiers, Poitiers).

Examiné par les pairs :

Cécile Voyer (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale / Université de Poitiers, Poitiers).

Adrian Andrei Rusu (Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca).

Ciprian Firea (Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca).

Celestin e Johannis:
alcune tracce documentarie su due orafi transilvani al servizio di Neagoe Basarab nel primo Cinquecento

Anita Paolicchi
Università degli Studi di Firenze, Firenze (IT)

SUMMARY: The present article traces the contents of a small corpus of heterogeneous documents dated between 1517 and 1524: two letters sent by the voivode Neagoe Basarab to the city of Sibiu, a notarial deed relating to a litigation in which the *Universitas Saxonum* is called to testify, and an act registered in a protocol of the same *Universitas*. These documents are particularly interesting because they let us grasp a series of complementary aspects – usually unknown or neglected – linked to the numerous commissions advanced by the voivode to the Transylvanian goldsmiths. First of all, these documents show that two Saxon goldsmiths – Celestin and Johannis – produced a large number of silver objects at the behest of the voivode Neagoe Basarab, for which no one has any evidence apart from documents that mention them – either because they were destroyed at some point over the centuries, or because they have yet to be identified. In addition to witnessing the abundance and preciousness of the goldsmiths' tasks, the documents also provide proof as to the manner in which the dialogue between the client and the goldsmiths took place. Furthermore, this small corpus testifies to the fundamental role played by the Saxon administration of the city of Sibiu and the goldsmiths' guild in the management of the relations with clients, especially when the latter were not satisfied with the result or with the conduct of the goldsmiths.

KEYWORDS: silverware, Saxon craftsmen, Transylvania, medieval guilds, Wallachia.

REZUMAT: Articolul analizează conținutul unui mic corpus de documente eterogene datate între 1517 și 1524: două scrisori trimise de voievodul Neagoe Basarab către orașul Sibiu, un act notarial cu privire la un proces în care Universitas Saxonum este chemată să depună mărturie și un act înregistrat într-un protocol al aceleiași Universitas. Documentele sunt deosebit de interesante, deoarece ne permit să înțelegem unele aspecte complementare – de obicei necunoscute sau chiar neglijate – ale numeroaselor comenzi avansate de voievod către aurarii transilvăneni. În primul rând, documentele arată că doi aurari sași – Celestin și Johannis – au lucrat la comanda voievodului Neagoe Basarab un număr mare de obiecte de argint, despre care nu avem nicio altă dovadă în afara acestor referințe documentare, poate pentru că au fost distruse de-a lungul secolelor sau pentru că nu au fost încă identificate. Pe lângă faptul că documentează numărul mare și dificultatea sarcinilor, ele clarifică și modul în care avea loc dialogul dintre comanditar și aurari. Micul nostru corpus de documente atestă de asemenea rolul esențial jucat de administrația săsească a orașului Sibiu, precum și de breasla locală a aurarilor în gestionarea relațiilor cu clienții, mai ales atunci când aceștia nu erau mulțumiți de rezultate sau de conduita aurarilor.

CUVINTE CHEIE: argintărie, meșteri sași, Transilvania, bresle medievale, Țara Românească.

La ricchezza delle collezioni di arte medievale dei musei romeni rispecchia indubbiamente la vivacità dei contatti e la molteplicità di culture che orbitavano attorno alla Corte valacca nel XVI e XVII secolo: per commissionare suppellettili preziose sia laiche che religiose, l'élite si rivolgeva tanto agli orafi valacchi o residenti in Valacchia,[1] quanto a quelli dei regni vicini, con una particolare predilezione per gli orafi sassoni transilvani.[2]

Le problematiche che si riscontrano nello studio delle oreficerie realizzate o commissionate in Valacchia sono parimenti varie. Per quanto riguarda l'identità degli orafi locali, questa è spesso destinata a rimanere indefinita, poiché la punzonatura delle oreficerie realizzate in Valacchia avviene solo sporadicamente, a causa di una assai tarda organizzazione in corporazioni e di una conseguente assenza di regolamentazione dell'attività degli orafi.[3] Diversamente, gli orafi bulgari, che per fuggire all'avanzata turca erano giunti in Valacchia trovando ospitalità presso la Corte,[4] spesso si firmavano in caratteri cirillici o latini.[5]

Nelle principali città transilvane, al contrario, le corporazioni orafe avevano iniziato a formarsi a partire dal XV secolo,[6] stabilendo un sistema di punzonatura che garantisse il titolo del metallo prezioso utilizzato per la realizzazione di un oggetto e ne certificasse la provenienza, verificando così che gli orafi operassero nel rispetto delle norme associative. Su un'opera realizzata in tale contesto si trovano quindi solitamente due marchi: quello dell'orafo, spesso identificato dalle iniziali, e quello della città (solitamente Sibiu o Brașov, i principali centri orafi in Transilvania). È tuttavia attestato il fatto che molti orafi, attratti dell'in-

1928

Prudentes ac circumspecti domini amici et vicini nobis honorandi. Exposuit nobis grauiter
conquerela Mgr. Celestinus auriscultor alias gemasor v. ciuitatis. Quod per Mgrum Johannem
aurifabrum eiusdem ciuitatis in xl. fl. nos damnificatus foret. Nos autem deum et iusticiam eius
pre oculis habentes. Voluimus causam illorum diuidicare et unicuique reddere quod suum est. Unde
prenotatus Mgr. Celestinus in fabricacione 18. paterarum nostrarum argentearum et ad earundem
deauracionem acceperat per singulas fl. xv. restituit nobis tandem Remanserunt auri fl.
12. Mgr. autem Johannes pro simili fabricacione paterarum adhuc petebat presupra fl. nos
xl. ubi clare intelleximus eundem in culpa fore noxium et ut euidencius causam
in tramite recto concluderemus. Iudicauimus iterato prout prenotatus Mgr. Celestinus
debeat ex nostro argento fabricare unam paterram priore similiter, et tunc habere
fl. ad deauracionem sicut habuit prius. Tandem v. p. c. unum fidem hominem vestrum presentem
hominem nostro bene voluit considerare et videre si erit similis patera prout fabricata
huic quam Mgr. Johannes fabricauerat, in excellencia pondere argento et
deauracione. Quod si fuerit bene quidem alioquin etc. Quare v. p. c. si rectum
videtur iudicium sui autem rogamus v. p. c. presentibus ex affectu quatenus velitis
negocium bene scrutare et de nuno iudicare. Nec volumus latere v. p. c.
Quod in huiusmodi negocii predicti conclusione et nostre ad iudicacionem idem Mgr. Johannes furtiue
se et tempore nocturno arripuit absque licencia in dedecorem et abhominacionem ipsius
valde magnum. Potuissemus enim nos post ipsum transmittere et capillis eundem
coram nobis consistere facere si honorem vestrum non conspexissemus. Considerantes tamen in vobis
et in ciuitate vestra tamquam foret in manibus nostris. Ceterum v. p. c. optime
valere desideramus. Rx. Oppido Argentinensi die Inferiori Dominica Anno domini 1515

Bonorum dei gratia
Vanda et Vnus alpinus

ARCHIV DER STADT HERMANNSTADT
HERMANNSTADT
UND DER SÄCHSISCHEN NATION

1515.

Prudentes ac circumspecti iudici regio necnon Magistratus ac ceteris
iudicibus ciuitatis Cibinensis etc. Dominis amicis et vicinis honoratis

1925

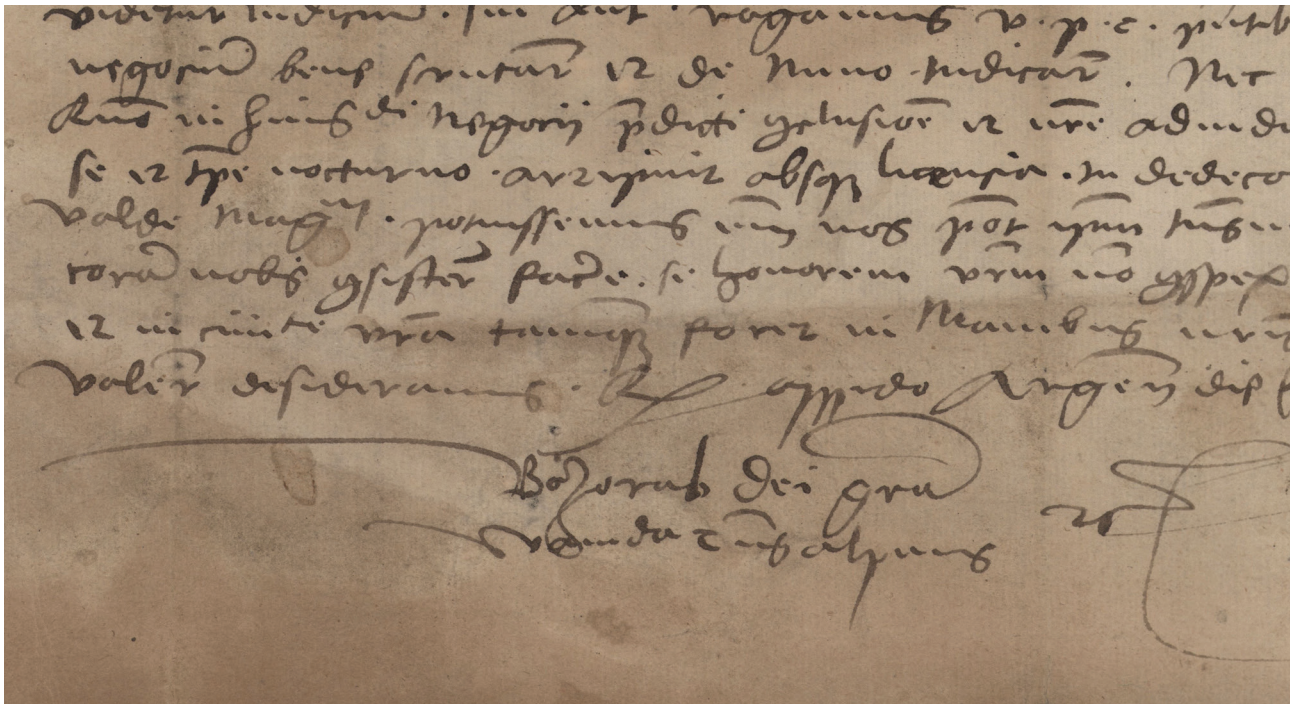


Fig. 1 et 2. *Recto, verso e dettaglio della lettera del 4 novembre 1517.* Arhivele Naţionale ale României – Sibiu, Magistratul oraşului şi scaunului Sibiu, Colecţia de documente medievale, Seria U V, Nr. 1925.
Cota SIIAN SB-F-00001-1-U5-1925.
Copyright: Arhivele Nationale ale României.

vito dei regnanti valacchi, operassero talvolta al di fuori della corporazione, in violazione delle norme, incorrendo nel rischio di essere radiati dalla comunità.[7] Le opere realizzate in Valacchia dagli orafi transilvani spesso si riconoscono per l'assenza di marchi, o per la presenza del solo marchio dell'orafo.

Nondimeno, se la pur occasionale presenza di marchi orafi o di iscrizioni permette talvolta di giungere a un'identificazione certa dell'autore, la sostanziale assenza di documenti impedisce, in generale, di approfondirne la biografia. La maggior parte delle informazioni relative a una data suppellettile sono infatti spesso ricavate dalle iscrizioni che vi sono incise o sbalzate, poiché le fonti documentarie che avrebbero potuto permettere di definirne il contesto (per esempio rivelando informazioni aggiuntive relative alla commissione assegnata a un dato orafo, all'occasione legata a tale incarico, al prezzo e alle scadenze) sono andate perse.

In modo eccezionale, un piccolo gruppo di lettere raccolte da Hurmuzaki nel XIV volume del monumentale progetto *Documente privitoare la istoria Românilor* [Documenti relativi alla storia dei Romeni][8] offre l'occasione di cogliere uno spaccato dei rapporti fra orafi transilvani e committenti valacchi. Si tratta di due missive inviate dal regnante valacco, il voivode Neagoe Basarab (1512-1521), alla città di Sibiu nel 1517 e nel 1518 e di un atto notarile del 1521: da questi testi emergono alcune informazioni sull'attività di due orafi transilvani di nome Celestin e Johannis (*Celestinus et Iohannes*), incaricati a più riprese di rispondere a commissioni della Corte valacca.[9] Oltre a testimoniare la ricchezza delle commissioni assegnate dai regnanti valacchi agli orafi transilvani, questi documenti forniscono alcuni interessanti spunti per ricostruire, sebbene in modo frammentario, il panorama in cui questi orafi operavano e il ruolo dell'amministrazione locale dei sassoni transilvani nella gestione dei rapporti con la Corte.

A questi tre documenti se ne accompagna un quarto, recentemente pubblicato da Mária Pakucs-Willcocks nel quinto volume della collana di fonti per la storia della città di Sibiu (*Quellen zur Geschichte der Stadt Hermannstadt*), dedicato ai documenti più antichi e a quelli della *Universitas Saxonum* – l'organismo politico di autoamministrazione dei sassoni transilvani (in tedesco, *Siebenbürger Sachsen*) –, datati dal terzo al settimo decennio del Cinquecento.[10] Anche in questo atto – redatto dalla *Universitas* sassone nel 1524, quindi tre anni dopo la morte di Neagoe Basarab – si fa riferimento ad alcuni oggetti d'argento commissionati dal voivode all'orafo Celestin, in relazione, in particolare, al loro mancato pagamento.

Ex oppido Argensi, 4 novembre 1517 (*Fig. 1* e *2*).

Nella prima lettera, inviata da Argeş il 4 novembre 1517,[11] il voivode si indirizza ai «domini amici et vicini» di Sibiu, ovvero alla magistratura di questa città, per riferire come uno degli orafi transilvani che in quel momento operavano per lui, Celestin, si fosse lamentato di un danno economico, un ammanco di undici fiorini, arrecatogli dal collega Johannis.[12] Il voivode desiderava quindi che il caso venisse discusso, affinché ognuno ricevesse quanto gli spettava.[13]

Dal documento emerge che i due orafi transilvani erano stati incaricati di realizzare ognuno diciassette *paterae*[14] in argento dorato e che per questo incarico avevano ricevuto la medesima quantità di argento e di oro:

> *Unde prenotatus magister Celestinus in fabricacione 17 paterarum nostrarum argentearum et ad earundem deauracionem acceperat per singulos florenos XV, restituit nobis tandem ex remansione auri florenos 12, magister autem Iohannes pro simili fabricacione paterarum adhuc petebat pre supra florenos XI [...].*[15]

Tuttavia, mentre al termine dell'incarico il maestro Celestin aveva restituito al voivode il materiale avanzato («*restituit nobis tandem ex remansione auri florenos 12*»), il maestro Johannis aveva avanzato la richiesta di poter ricevere

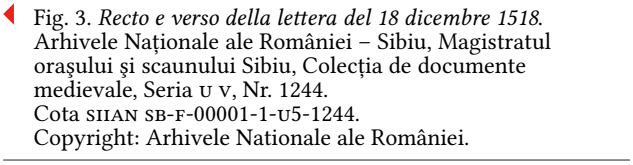


Fig. 3. *Recto e verso della lettera del 18 dicembre 1518.* Arhivele Naţionale ale României – Sibiu, Magistratul oraşului şi scaunului Sibiu, Colecţia de documente medievale, Seria U V, Nr. 1244.
Cota SIIAN SB-F-00001-1-U5-1244.
Copyright: Arhivele Nationale ale României.

ulteriore materiale al fine di poter portare a compimento la realizzazione delle paterae. Neagoe Basarab, «*ubi clare intelleximus eundem in culpa fore noxium, et, ut evidencius causam in tramite recto concluderemus*», aveva quindi ritenuto opportuno che il «*prenotatus magister Celestinus*» dovesse realizzare un'opera identica a quelle precedenti, ricevendo – per la sua realizzazione e per la doratura – la medesima quantità di materiale ricevuta in precedenza.[16] Neagoe Basarab – certo dell'onestà di Celestin, che viene definito «*unum fidelem hominem vestrum, presente homine nostro*» – desiderava infatti che la città di Sibiu (ovvero, presumibilmente, la corporazione degli orafi) operasse un attento confronto fra la qualità dell'opera di Celestin e quella di Johannes, valutandone il peso, l'argento e la doratura.[17]

Nella conclusione della lettera, il voivode dichiara di avere fiducia nel fatto che la città di Sibiu si sarebbe prontamente adoperata per «*negocium bene scrutare et* [...] *iudicare*», chiarendo i meriti e le eventuali colpe.[18] Neagoe sottolinea la propria fiducia nell'operato dell'amministrazione sassone e in una positiva risoluzione del caso, ponendo particolare enfasi sul fatto che se al contrario non ne avesse avuta, avrebbe potuto far trascinare Johannis – letteralmente, "per i capelli" – per farlo giudicare in Valacchia:

> *Nec volumus latere Vestras prudentes Circumspecciones quomodo in huiusmodi negocii predicti conclusione et nostri adiudicacione idem magister lohannes furtim se et tempore nocturno arripuit, absque licencia, in dedecorem et abhominacionem ipsius valde magnum: potuissemus enim nos ipsum transmittere et capillis eundem coram nobis consistere facere, si honorem vestrum non conspexissemus, confidentes tum in vobis et in civitate vestra, tamquam foret in manibus nostris.*[19]

Non è stato possibile reperire alcuna lettera di risposta, né è stato possibile identificare documenti che attestino l'esito della vicenda, ma i due orafi vengono nuovamente menzionati in una lettera inviata il 18 dicembre dell'anno successivo. Anche in questo caso il mittente e il destinatario sono, rispettivamente, il voivode Neagoe Basarab e la città di Sibiu.

Ex Pytest, 18 dicembre 1518 (*Fig. 3*).

> *Memoramini quomodo anno transacto rogaveramus a vobis magistros aurifabros sagaciores ceteris, qui opera nostra prudenter perficerent. Vestre autem prudentes Circumspecciones elegerunt et deputaverunt nobis et ad opera nostra quasi prudenciores ceteris magistrum Iohannem et Celestinum aurifabros, qui profecto opera nostra hic in regno nostro Transalpini satis ad vota nostra perfecerunt; tandem cupas fabricando per eosdem fecimus sicuti optavimus, peregerunt; unde plenariam racionem de hiis universis nobis contulerunt et reddiderunt Nos quoque iuxta ipsorum benemerita eosdem satis large remuneravimus, eos et contorales ipsorum.*[20]

Neagoe Basarab ricorda, nelle prime righe della lettera, di essersi precedentemente rivolto alla città di Sibiu affinché incaricasse due orafi di rispondere ad una sua commissione: in virtù della loro esperienza, l'incarico era quindi stato assegnato dalla città di Sibiu a Celestin e Johannis. I due orafi si erano pertanto recati in Valacchia (*in regno Transalpini*) e avevano portato a termine l'incarico con grande soddisfazione del committente, il quale aveva quindi ampiamente remunerato sia gli orafi sia i collaboratori (*contorales*) che li avevano accompagnati. Daniela Dâmboiu ritiene che la commissione menzionata da Neagoe non sia la medesima che era stata oggetto del precedente documento,[21] tuttavia il fatto che si faccia riferimento a un episodio accaduto "nell'anno precedente" e che gli orafi incaricati siano gli stessi Celestin e Johannes potrebbe portare a ritenere che le *cupas* ivi menzionate siano di fatto le paterae d'argento dorato che erano state commissionate nel 1517.[22] Al di là di tale problema di interpretazione, ciò che merita di essere evidenziato è come il committente si dimostri soddisfatto dell'opera degli orafi transilvani: è quindi evidente che il problema posto all'attenzione della magistratura della città di Sibiu aveva avuto una felice risoluzione e che Johannes era riuscito a riscattarsi agli occhi del voivode.

Nel seguito della lettera si riporta che Celestin, il cui operato e la cui onestà erano state assai lodate da Neagoe Basarab nella lettera dell'anno precedente, poco dopo aver concluso la suddetta commissione si era nuovamente rivolto al voivode chiedendo un incarico («*Sed hactenus novissime autem venit ad nos prenotatus magister Celestinus aurifaber, postulans a nobis argentum ad operandum*»).[23] Neagoe gli aveva quindi assegnato il compito di realizzare un turibolo d'argento.[24]

Il passo che segue è estremamente interessante sia perché attesta quale fosse il livello di dettaglio nelle richieste del committente, sia perché testimonia una fase dell'evoluzione del gusto dell'*élite* valacca verso un apprezzamento degli stili occidentali, che si apprestavano a diffondersi nei Balcani attraverso la Transilvania e altre regioni culturalmente divise fra l'Occidente latino e l'Oriente bizantino. Nel documento si legge infatti: «*Nos autem dedimus eidem argentum purissimum prout nobis unum turribulum fabricaret ad modum turris vestre civitatis, – ex quo nos Hungariam perlustravimus et pulchriorem turrim nusquam vidimus* [...]».[25] Come si osserva, il committente aveva fornito all'orafo una serie di indicazioni precise sull'aspetto che tale turibolo doveva avere, dichiarando infatti di desiderare che questo riproducesse la forma della torre della città di Sibiu – una torre gotica, quindi – poiché nel corso dei suoi viaggi nel regno ungherese non ne aveva mai visto una altrettanto bella.[26]

Tuttavia il committente si dimostra profondamente insoddisfatto del risultato, poiché il turibolo «*ad modum Ciganorum erat fabricatum*»:[27] non vengono dati ulteriori dettagli, ma dal contesto è facile intuire che il "modo zingaresco" indica una realizzazione maldestra, qualitativamente scadente, priva di eleganza. Neagoe Basarab dichiara inoltre che «*habemus nos satis magistros qui potuissent pulchriori modo perficere quam ita ipse perfecisset*»,[28] riferendosi agli orafi locali o stranieri che operavano direttamente in Valacchia, presso la Corte, e che avrebbero potuto realizzare la medesima commissione al posto di Celestin.[29] In seguito alle lamentele del committente, l'orafo transilvano aveva quindi promesso di realizzare un turibolo *modo pulchriori* entro Pasqua e aveva ricevuto, per tramite di due uomini di fiducia del voivode, la quantità di argento necessaria.[30] Il documento rivela l'identità dei due uomini incaricati di consegnare a Celestin il prezioso materiale: si tratta di Opra Vizter (Oprea *vistier*) e di Valentin Pytar (Valentin *pitar*), due rappresentanti dell'élite politico-amministrativa valacca al servizio di Neagoe Basarab. Come suggerito dal nome – eccezionale nel repertorio antroponimico dei Regni Romeni –, il *pitar* Valentin era probabilmente non-valacco, forse transilvano; è per questo

motivo, cioè per la conoscenza della lingua tedesca, che era stato incaricato di fare da intermediario fra il voivode e l'orafo di Sibiu.[31]

Nel momento in cui Neagoe aveva scritto la lettera, nonostante fossero passati ormai molti mesi, Celestin non aveva ancora consegnato il turibolo promesso; il voivode si rivolgeva quindi alla città di Sibiu affinché «*ad hoc negocium nostrum evigilare*», con l'aiuto del già menzionato Valentin, nel quale – secondo quanto affermato nella lettera – potevano avere piena fiducia.[32]

Anche questa volta nessun documento riporta come si sia conclusa la vicenda. Secondo Daniela Dâmboiu, tuttavia, il *turribulum* è da identificarsi con una lampada attualmente conservata presso la chiesa di San Nicola a Şcheii-Braşovului.[33]

Cibinii, 8 febbraio 1521 (*Fig. 4* e *5*).

I nomi di Johannis e Celestin appaiono nuovamente insieme in un atto notarile rogato a Sibiu l'8 febbraio 1521. La *Universitas Saxonum* è chiamata a testimoniare a favore di Celestin in un processo contro Johannis, accusato di non aver corrisposto al collega la parte dovuta per una collaborazione svolta al servizio del voivode valacco:

Nos, magister civium, iudices et iurati seniores Septem Sedium saxonicalium partium transsylvanarum [...] superioribus diebus, providus Celestinus, aurifaber, inhabitator comitatus megiensis, coram iudicibus prefate civitatis cibinensis ipsum Iohannem Flesser convenisset et ab ipso solutionem flor. quadraginta quinque postulasset, quos idem Iohannes Flesser a Woyvoda transalpinensi iuxta fassionem eiusdem domini Wayvode, percepisset; qui floreni ipsum Celestinum ratione communium laborum per ipsos binos eidem Wayvode elapsis annis elaboratorum concernerent [...].[34]

Giacché in questo atto si fa riferimento a una collaborazione fra questi due orafi al servizio del regnante valacco, è lecito ipotizzare che si tratti degli stessi orafi al servizio di Neagoe Basarab che vengono menzionati nelle lettere di qualche anno precedenti. Qualora si tratti effettivamente degli stessi orafi, questo atto notarile permette di definirne meglio l'identità, poiché viene rivelato il cognome dell'orafo chiamato Johannes, *Flesser*. Si tratta con buona probabilità di quell'orafo che si firmava *Johannes aurifaber* e che Daniela Dâmboiu, nel suo fondamentale studio sugli orafi della corporazione di Sibiu, identifica come Hans Fleischer,[35] attivo fra il 1468 e il 1523 e morto forse nel 1528.[36]

9 dicembre 1524.

Le informazioni relative a Celestin sono invece molto più scarne: dalla ricostruzione operata da Dâmboiu questo orafo risulta aver operato fra il 1500 e il 1521 e – nonostante la molteplicità di opere che dai documenti risulta aver realizzato – l'unica opera a lui riconducibile sarebbe, secondo la stessa studiosa, la lampada di Şcheii-Braşovului.[37]

Tuttavia, nel registro protocollare della *Provinciae Saxonum necnon civitatis Cibiniensis* conservato presso gli Archivi Nazionali della città di Sibiu si trova traccia di un ulteriore episodio della biografia di questo orafo:[38]

Quod coram nobis constitutus providus magister Celestinus Aurifaber de Brassowia inhibuit et arrestavit iuxta istius provincie nostre consuetudinem nonnulla argenteria, ut puta discum unum argentei et duas scutellas mediocres continentes marcas sex cum media apud magistrum Ludouicum Rorer aurifabrum Cibiniensem habita et existentia, que quidem argenteria ad generosam dominam relictam quondam Bazzarab Waywode Transsalpinensis spectarent et pertinerent, racione quorundam quinquaginta florenorum et septem, quibus prefatus quondam Bazzarab Waÿwoda maritus eiusdem domine relicte eidem magistro Celestino iuxta contenta quarundarum litterarum nostrarum adiudicatorialium iuste et legittime obligaretur, ab omni extradacione, alienacione, vendicione et quorumpiarum aliorum occupacione donec et quousque dicto magistro Celestino de premissis debitis suis plene et effective satisfactum fuerit. Actum feria sexta proxima post festum concepcionis Marie anno 1524.

Questo atto del 9 dicembre 1524 riferisce che l'orafo Celestin aveva confiscato alcuni oggetti d'argento commissionati dal defunto voivode Neagoe Basarab[39] – una patena e due vassoi di medie dimensioni, per un totale di sei marche e mezzo di argento (*continentes marcas sex cum media*). Come emerge dal testo, secondo la *consuetudo*, era infatti un diritto dell'orafo astenersi dal consegnare i beni commissionati, sostanzialmente ponendoli sotto sequestro, fino a che il committente non avesse saldato il proprio debito, pagando la cifra pattuita per tale incarico.[40] Alla morte del voivode, questo impegno era automaticamente passato alla vedova, la quale – per riscattare questi tre oggetti d'argento – avrebbe dovuto pagare 57 fiorini.

È particolarmente interessante osservare come il maestro Celestin sia qui definito *Aurifaber de Brassowia*, ovvero "orafo di Braşov": nelle prime due lettere la sua provenienza non è specificata, poiché viene solamente detto che questo orafo operava presso la città di Sibiu, mentre nell'atto notarile del 1521 viene definito *inhabitator comitatus megiensis*, ovvero abitante della città di Mediaș. È tuttavia indubbio che si tratti del medesimo orafo, soprattutto considerando che questo nome appare sempre in relazione a commissioni avanzate dal voivode valacco Neagoe Basarab. Ulteriori tracce documentarie potrebbero aiutare a definire per quale motivo Celestin si sia spostato da una città all'altra.

Alcune note conclusive.

Se la lettura e l'interpretazione della parte iniziale del primo documento sono corrette, Neagoe aveva commissionato un numero uguale di *paterae* a ciascuno dei due orafi, per un totale di trentaquattro opere, a cui si andava a sommare la trentacinquesima *patera* che il voivode aveva chiesto di realizzare a Celestin in un secondo momento. Il motivo di una commissione così consistente non è rivelato nella lettera, ma il fatto che il voivode invii la lettera *Ex oppido Argensi*, cioè da Curtea de Argeș, spinge a ritenere che questa debba essere messa in relazione con la grandiosa cerimonia di consacrazione della cattedrale costruita per volere dello stesso. Tale evento aveva avuto luogo il 15 agosto 1517 alla presenza di Theoleptus, Patriarca di Costantinopoli (1513-1522) e dei rappresentanti delle Chiese orientali – dando luogo quasi a un Sinodo della Chiesa greca.[41] Nel corso di questa fastosa cerimonia tutti gli intervenuti avevano ricevuto ricchi doni da parte del voivode[42] e non è quindi da escludere che le trentaquattro *paterae* fossero state commissionate allo scopo di essere donate ai rappresentanti delle varie chiese.[43] In tale prospettiva, è possibile che si trattasse di un tipo di vaso liturgico, forse un piatto per l'anafora, come suggerito da Dâmboiu.[44]

Come emerge da questi pochi documenti, durante il suo regno, Neagoe Basarab ha indubbiamente commissionato agli orafi transilvani Johannis e Celestin una grande quanti-

Fig. 4 et 5. *Recto e verso dell'atto dell'8 febbraio1521.* Arhivele Naționale ale României – Brașov, Fond Primăria orașului Brașov, Colecția de documente Schnell, Volumul 2, Nr. 061 / Cota SIIAN / BV-F-00001-03-2-061. Copyright: Arhivele Nationale ale României.

Nos Magistrum Judices et Jurati Seniores Septem sedium Saxonicalium ptm transm̃ natu
Memorie gmendam tenor ptm̃ quib⁹ mmbit vniuersis Q̃ cu nos anno ꝓxme exacto, more
ats ꝓsato et laudabili in nr̃a gñali vidiaria sessione loco subscripto residissemꝰ. Ibid⁹ ꝓcomd⁹ Johañes
flessor aurifaber Centum Cibinen illꝰ nr̃e vidinarie sessionꝭ nonissimo die exptato. puta i vigilia
Beati Thome apti coram nobis ꝓponere atq⁹ declarare in hunt modꝫ curauit Quate scriptis dicꝫ
ꝓcomd⁹ Celestinꝰ aurifaber inhabitator Cuitat Megyes coram vidinꝫ ꝑfate Cuitat Cibinen ipsum
Johañe flessor quemsset, et ab eo solutom flor Quadragenta quinq⁹ postulasset, quos ad Johañes
flessor a voyuoda transalpinen iuxta fassione eiꝰ dom̃ voyuode ꝓpisset, qu̇ florei ipm
Celestinꝰ ratoꝝ gmenꝫ laboꝝ et ꝑos bmos eiꝰ voyuode elapsꝰ annos elaboratoꝝ, grenneret.
Et adnexo sit quela et postulaton ꝓmissa prefatꝰ Johañes flessor attentꝫ respode̊ renuasse,
tum Q̃ rone illoꝝ flor 45 quos actor postulasset tum eñ alias rectoꝝ diuersꝫ inter ipsos
ventilatꝫ ꝓmissum et arbitralis deliberatio et arbitros esset facta eñ Q̃ ratoe illoꝝ flor
45 et aliaꝝ diuꝝ eiꝰ actori flor 80 ꝑ rege Ꝓsolusset, Toq⁹ coram pretens Judicꝫ per
fassiones et attestatos rectoꝝ arbitroꝝ sufficienter Ꝓbasset et domusset. Et sic ꝑ Judices dict⁹
uissent Q̃ amotatꝫ rege et ꝑte ꝓmissoꝝ flor 45 postulatoꝝ actori respondere no teneꝝ.
In quo ad actor no gtentꝫ ipsam ransam in ꝓnaz Dnoꝝ Mgri Cuiñ et Juratoꝝ gsulꝫ ꝑfate
Cuitat Cibinen Ꝓtorasset, vbi demum audits partiꝫ vtrusq⁹ ꝑ ꝓsonomby allegatoribꝫ et exp⁹
tionibꝫ Mgri Cuiñ et gsules sententia Judicꝫ confirmassent et approbassent. In qua sua renouo
actor no gtentꝫ ipsam ransam Ꝓ vltioꝝ remsion in ꝓnam suaz Ꝓtorasset et appellasset.
Et ꝑfatꝫ rex coram nobis in premissa declaraton ꝓpare̊ Et actore no ꝓparen et sua appellatoꝝ
no ꝓsequente, Nobis debita ri⁹ instantia rogar curauit, ut sibi sit ꝓmiss⁹ no obstan no ꝓcedon
ipsiꝰ actoꝝ vidiꝫ et instam emptiri dignarem. Preterea ad reus allegauit q⁹ ptensa
ꝓmissoꝝ et arbitralis deliberato tum pena et omito flor Centu esset vallata. Ipmq⁹
actore tanq⁹ huiusmodi ꝓmissi et arbitralis deliberaton transgressore in solucon premisse
pene et omiti petuit ꝺdempnari. Nos igit̃ audita ꝓmissa narraton et petiton ꝑfati
Johañis flessor. Et sup̃de Mgro Cuiñ Judicꝫ ac reteris Juratis gsulꝫ Cuitat
Cibinen mterrogans et fassis eoꝝ ransam Ꝓ ꝑfatos linzan rectoꝝ ipi Ꝓ eoꝝ Ꝓcessu
simili expositum e, fuisse attitata. Deum et eius iustiꝫ pre oꝝ statuen premissam
sniam primo Judicem, tanq⁹ Mgrm̃ et Consulu prefate Cuitat Cibinen in ptensa ransa
latam roborauꝫ et confirmauꝫ tanq⁹ iuste et legittime latam. Et ipm reu a solucone
ꝓmissoꝝ 45 flor Ꝓ actore modo ꝓmisso petita quitu et liberu reddimꝫ Et ad⁹ reꝰ
ratione omiti seu pena puto flor Centu ratoꝝ probibitaꝝ ꝓmissi et arbitrali de
liberaton impositoꝝ ipm Celestinꝰ actore coram suo vidice querere et requirere possit.
Hac sententia nra diffinitua mediaꝝ. In cuius rei euidentia ꝑsentes leas nras sigillo nro
prouiali munitas et autentico roboratas ꝑfato Johañi flessor ad Juris sui tuitelam
postulanti duximꝰ ꝓcedendas. Dat Cibinij Fa sexta proxima ante dmicaꝫ Esto mihi.
Anno dom̃i Millesimo Quingentesimo Vigesimo primo.

Ego Georgius Wernex auctꝰ aptim Notarius publicꝰ
ex literis originalibꝫ, quas sit et ꝓmittitur sigillo
munitas vidi legi et diligenter, manu mea propria
fidelitex exscripsi de verbo ad verbum et

61.

Archiv
DER STADT KRONSTADT

DEPOZIT

1521.

61

61
Abt. d II
1521-10 II

61.

tà di suppellettili preziose, sia laiche che religiose, delle quali tuttavia si è persa traccia. Emerge inoltre con chiarezza il fondamentale ruolo svolto dall'amministrazione sassone della città di Sibiu nella gestione dei rapporti con i committenti: oltre a scegliere gli orafi e controllare che l'incarico venisse portato a termine nel rispetto delle norme, la città era anche l'interlocutrice privilegiata per la gestione di problemi di diversa entità (ritardi, irregolarità nell'uso dei materiali...), la cui risoluzione era tuttavia compito della corporazione degli orafi. Particolarmente interessante è inoltre l'indicazione che il voivode si serviva di intermediari per comunicare con gli orafi,[45] distanti da lui non solo geograficamente, ma anche linguisticamente.

Infine, la lettera del dicembre 1518 dimostra come talvolta gli orafi si proponessero spontaneamente ai potenziali committenti, costruendo autonomamente una rete di contatti che permetteva loro di operare al di fuori e in violazione delle norme prescritte della corporazione.

Note:

1 Gli orafi che operavano in Valacchia erano spesso immigrati da altre regioni o discendenti di gruppi storicamente già stabili nella regione (armeni, ebrei, "greci"). Le informazioni sugli orafi valacchi o residenti in Valacchia sono estremamente lacunose per quanto riguarda il XVI secolo, mentre, per quanto riguarda il secolo successivo, prove documentarie (ad esempio contratti di acquisto di terreni e abitazioni) dimostrano come almeno una ventina di orafi abitassero nel centro di Bucarest, nei pressi della corte, dove ancora oggi esiste una chiesa chiamata *Biserica Zlatarilor* ("Chiesa degli orafi"; *zlătarii* <sl. *Zlatar*, oro). Su questa chiesa monastica si veda: Stoicescu 1961, p. 327-329; Popescu, 2011 (cf. Popescu 2012); Cazacu 2012, in particolare p. 483; Constantin 2012.

2 Nicolescu 1968.

3 In Valacchia, la corporazione degli orafi venne costituita soltanto nel XVII secolo. Olteanu, Şerban 1969, p. 189.

4 Molti degli orafi bulgari attivi in Valacchia erano originari di Chiprovtsi, un importante centro minerario e orafo fondato probabilmente nel Tardo Medioevo, che per questo motivo aveva attratto l'attenzione di minatori sassoni presto stabiliti nella regione. La popolazione, ormai in contatto con l'Occidente, si trovò al centro delle attività della *Propaganda Fide* nelle Terre Bulgare, affermandosi rapidamente come centro del Cattolicesimo Bulgaro, portando l'intera regione Nord-Occidentale a crescere in importanza come centro culturale ed economico nei primi secoli della dominazione ottomana, grazie ai suoi costanti contatti con il Vaticano e i Regni dell'Europa Occidentale. Tuttavia, in seguito al fallimento della rivolta anti-ottomana del 1688, parte della popolazione si trasferì nei territori controllati dagli Asburgo o trovò rifugio presso la corte di Constantin Brâncoveanu in Valacchia. Successivamente, a partire dagli anni '20 del XVIII secolo, la città venne ripopolata da Bulgari di confessione ortodossa. Király 2002.

5 Giurescu 1964; Sotirov 2001.

6 Il più antico statuto conosciuto di una corporazione orafa in Transilvania è quello di Cluj, del 1473, nella quale è tuttavia menzionata l'esistenza di un'analoga associazione a Sibiu: Dâmboiu 2008, p. 34. Per un approfondimento sugli orafi di Cluj e sulla loro organizzazione corporativa si veda: Flóra 2009.

7 Il mancato rispetto delle norme statutarie prevedeva una punizione (solitamente di natura economica) o l'esclusione dalla corporazione e la perdita dei diritti acquisiti. Per una visione di insieme sulle organizzazioni corporative in Transilvania si veda: Pascu 1954.

8 Hurmuzachi 1911.

9 Hurmuzachi 1911, nr. 431, 433, 450. I documenti possono essere consultati sulla piattaforma "Arhiva medievală a României" (www.arhivamedievala.ro).

10 Pakucs-Willcocks 2016, nr. 26, p. 39.

11 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925. Pubblicato in Hurmuzachi 1911, nr. 431, p. 236.

12 «*Exposuit nobis gravi cum querela magister Celestinus aurisculptor, alias commansor vestre civitatis, quomodo per magistrum Iohannem aurifabrum eiusdem civitatis in XI florenos damnificatus foret* [...]»: ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925.

13 «[...] nos autem, Deum et iusticiam eius pre oculis habentes, voluimus causam illorum diiudicare et unicuique reddere quod suum est»: ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925.

14 Gli studiosi si sono dimostrati discordi nella traduzione del termine *patera*: secondo Corina Nicolescu si tratta di un tipo di calice ad uso laico, mentre secondo Daniela Dâmboiu si tratta di una tipologia di vassoio, forse con funzione liturgica, nonostante la stessa, in un'altra occasione, traduca paterae con "calici". Nicolescu 1968, p. 37; Dâmboiu 2008, p. 110, p. 134.

15 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925.

16 «ex nostro argento fabricare unam pateram, priori similimam, et tantum habere florenos ad deauracionem sicut habuit prius»: ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925.

17 «*bene velint considerare et videre si erit similis patera pro nunc fabricata huic quam magister lohannes fabricaverat, in excellencia ponderis, argento et deauracione*»: ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925.

18 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925.

19 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1925.

20 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244. Pubblicato in Hurmuzachi 1911, nr. 433, p. 237.

21 Dâmboiu 2008, p. 110.

22 Dâmboiu 2008, la nota 14.

23 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244.

24 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244.

25 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244.

26 Sull'importanza di questa attestazione del termine *turribulum* si veda: Anita Paolicchi, *Ad modum turris vestre civitatis: alcune note a partire da un turibolo commissionato da Neagoe Basarab,* «Studia historica adriatica ac danubiana», XI/1-2 (2018) (accettato per la pubblicazione).

27 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244.

28 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244.

29 *Vide supra*, note 1-3.

30 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244.

31 Ringrazio Lidia Cotovanu dell'Istituto Nicolae Iorga di Bucarest per aver attirato la mia attenzione su questo aspetto, suggerendo come "Vizter" e "Pytar" possano in realtà indicare le cariche ricoperte da queste due figure presso la Corte valacca.

32 ANR Sibiu, Seria U V, nr. 1244.

33 Dâmboiu 2008, p. 134. Al contrario, ritengo sia plausibile che l'oggetto dovesse piuttosto somigliare alla *căđelnița* donata da Barbu, Pârvu, Danciu e Radu della famiglia dei Craiovești al mo-

nastero di Bistrița (Nicolescu 1968, cat. 230) o a quella donata da Stefano il Grande (Ștefan cel Mare) al monastero di Putna: due turiboli dell'esuberante decorazione con elementi architettonici in stile gotico.

34 ANR Brașov, vol. II, nr. 061. Pubblicato in Hurmuzachi 1911, nr. 450, p. 249 (con una datazione errata al 10 febbraio 1521).

35 Il cognome è talvolta registrato come *Fleysser*, *Flescher*, *Fyscher* o *Fischer*: Dâmboiu 2008, p. 159.

36 Dâmboiu 2008, p. 159. Le uniche opere attualmente conosciute di questo orafo sono dei calici realizzati fra il 1507 e 1509 per chiese evangeliche in Transilvania.

37 Dâmboiu 2008, p. 134.

38 *Prothocollon Provinciae Saxonum necnon civitatis Cibiniensis sub anno domini 1522 feliciter ceptum et congestum*, f. 17v. (ANR Magistrat, inv. 211), in Pakucs-Willcocks 2016, nr. 26, p. 39.

39 Il voivode era morto nel 1521, quindi tre anni prima della redazione di questo documento.

40 Nel frattempo, questi oggetti erano stati affidati in custodia a *Ludouicum Rorer aurifabrum Cibiniensem*, del quale tuttavia non è stato possibile, ad oggi, trovare ulteriori attestazioni.

41 Andreescu 1967; Nastase 2012; Cernea, Pătrășcanu 2013, p. 15.

42 Cernea, Pătrășcanu 2013, p. 15.

43 Ringrazio Emanuela Cernea (Museo Nazionale di Arte Romena, Bucarest) per aver avermi suggerito questa possibile direzione di ricerca.

44 Su questo aspetto, *vide supra* la nota 14.

45 Purtroppo non è stato finora possibile trovare ulteriori attestazioni che permettano di definire meglio il profilo biografico di Oprea *vistier* e Valentin *pitar*.

Abbreviazioni bibliografiche:

Andreescu 1967 – Ștefan Andreescu, *Mînăstirea Argeșului în ambianța vremii* [Il monastero di Argeș nel contesto dell'epoca], «Mitropolia Olteniei», XIX/7-8 (1967), p. 510-526.

ANR Brașov – *Arhivele Naționale ale României* [Archivi Nazionali della Romania] – *Brașov, Fond Primăria orașului Brașov, Colecția de documente Schnell.*

ANR Magistrat – *Arhivele Naționale ale României* [Archivi Nazionali della Romania], *Magistrat – Acte administrative. Protocoale de şedinţă.*

ANR Sibiu – *Arhivele Naționale ale României* [Archivi Nazionali della Romania] – *Sibiu, Magistratul orașului și scaunului Sibiu, Colecția de documente medievale.*

Cazacu 2012 – Matei Cazacu, *Despre câteva vechi biserici bucureștene din veacurile XVI-XVIII* [A proposito di alcune antiche chiese di Bucarest dei secoli XVI-XVIII], in *Aut viam inveniam aut faciam. In honorem Ştefan Andreescu*, a cura di O. Cristea, P. Zahariuc, Gh. Lazăr, Iaşi, Editura Universităţii "Alexandru Ion Cuza", 2012, p. 469-492.

Cernea, Pătrășcanu 2013 – Emanuela Cernea, Lucreția Pătrășcanu, *Destine artistice* [Destini artistici], in *Mărturii. Frescele mănăstirii Argeșului* [Testimonianze. Gli affreschi del monastero di Argeș], catalogo della mostra (Bucarest, 6 dicembre 2012-26 maggio 2013), Bucarest, Muzeul Național de Artă al României (MNAR), 2013, p. 10-17.

Constantin 2012 – Florina-Manuela Constantin, *Sur les comencements de l'église Zlătari de Bucarest*, in *Aut viam inveniam aut faciam. In honorem Ştefan Andreescu*, a cura di O. Cristea, P. Zahariuc, Gh. Lazăr, Iaşi, Editura Universităţii "Alexandru Ion Cuza", 2012, p. 545-565.

Dâmboiu 2008 – Daniela Dâmboiu, *Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV-XVII* [La corporazione degli orafi di Sibiu fra i secoli XV-XVII], Alba Iulia, Altip, 2008.

Flóra 2009 – Ágnes Flóra, *Prestige at Work. Goldsmiths of Cluj / Kolozsvár in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2009.

Giurescu 1964 – Dinu Giurescu, *Maîtres orfèvres de Kiprovac en Valachie au XVIIe siècle*, «Revue des études sud-est européennes», II/3-4 (1964), p. 467-510.

Hurmuzachi 1911 – Eudoxiu de Hurmuzachi, *Documente privitoare la Istoria Românilor* [Documenti relativi alla storia dei Romeni], XV/1, Bucarest, C. Göbl, 1911.

Király 2002 – Péter Király, *Die Čiprovecer in Ungarn* [I bulgari di Chiprovtsi in Ungheria], «Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae», XLVII/1-2 (2002), p. 1-23.

Nastase 2012 – Dumitru Nastase, *Sfinţirea mănăstirii Argeş şi cruciada antiotomană* [La consacrazione del monastero di Argeș e la crociata anti-ottomana], «Studii şi materiale de istorie medie», XXX (2012), p. 77-117.

Nicolescu 1968 – Corina Nicolescu, *Argintăria laică şi religioasă în Ţările Române (sec. XIV-XIX)* [Argenteria laica e religiosa dei Regni Romeni (sec. XIV-XIX)], Bucarest, Întreprinderea poligrafică, 1968.

Olteanu, Şerban 1969 – Ştefan Olteanu, Constantin Şerban, *Meşteşugurile din Ţara românească şi Moldova în Evul Mediu* [I mestieri della Valacchia e della Moldova nel Medioevo], Bucarest, Editura Academiei RSR ("Biblioteca Historica", XX), 1969.

Pakucs-Willcocks 2016 – Mária Pakucs-Willcocks (a cura di), *"zu urkundt in das Stadbuch lassen einschreiben". Die ältesten Protokolle von Hermannstadt und der Sächsischen Nationsuniversität (1522-1565)*, Sibiu-Bonn, Schiller Verlag, 2016.

Pascu 1954 – Ştefan Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea* [I mestieri della Transilvania fino al XVI secolo], Bucarest, Editura Academiei RPR, 1954.

Popescu 2011 – Oana Popescu, *New Documents upon Zlătari Monastery in Bucharest in the period of Constantin Brâncoveanu*, «Études byzantines et post-byzantines», VI (2011), p. 383-390.

Popescu 2012 – Oana Popescu, *Mănăstirea Zlătari din Bucureşti sub domnia lui Constantin Brâncoveanu: documente noi* [Il monastero degli Orafi di Bucarest al tempo del regno di Constantin Brâncoveanu: nuovi documenti], «Studii teologice», I (2012), p. 83-104.

Sotirov 2001 – Ivan Sotirov, *Chiprovska Zlatarska Shkola. Sredata na XVI – nachaloto na XVIII vek* [La scuola orafa di Chiprovtsi. Metà del XVI secolo – inizio del XVIII secolo], Sofia, Agató, 2001.

Stoicescu 1961 – Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti* [Repertorio bibliografico dei monumenti feudali di Bucarest], Bucarest, Editura Academiei RPR, 1961.

Armonizzazione linguistica:
Alessia Chapel (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale / Université de Poitiers, Poitiers).

Valutazione tra pari:
Mária Pakucs-Willcocks (Academia Română, Institutul de Istorie „Nicolae Iorga", Bucureşti).
Carmen Tănăsoiu (Muzeul Național de Artă al României, București).
Ciprian Firea (Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca).

The Marian Inscription in the Sanctuary of the Hârlău St. George Church Revisited: The Early 16th Century Liturgical Context

Elisabeta Negrău
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române, București (RO)

RÉSUMÉ: À partir d'un article de V. Bedros publié dans le premier numéro de cette revue, qui analyse les origines de la tradition théologique inspirant la présence insolite de la prière 'Ton sein est devenu la sainte table…' au pied d'une scène où la Vierge Marie siège sur le trône dans le sanctuaire de l'église Saint-Georges de Hârlău (vers 1530), la présente étude propose une recherche des sources liturgiques de la prière en question. Pendant la période méso-byzantine, cette prière faisait partie du rituel de l'Élévation du Pain (ou de la Panagia), service qui jouissait d'une grande popularité et d'une grande variété de fonctions dans le monde byzantin. Se déroulant dans des églises, mais aussi dans des trapèzes, dans des demeures privées, dans le palais impérial ou lors des voyages, elle était accomplie par le clergé aussi bien que par les laïcs. Les sources patristiques et les témoignages épigrammatiques témoignent d'une tendance d'approcher formellement le pain de Panagia de l'Eucharistie, au sens où l'Incarnation a rendu possible le Sacrifice. La caractérisation de la Vierge Marie en tant que table du Pain de Vie constitue une image complémentaire qui illustre le même contenu théologique. La familiarité du milieu moldave avec la riche tradition théologique et la pratique liturgique du service de l'Élévation du Pain est attestée par des preuves d'ordre matériel. L'Auteure pense que cette familiarité a sans doute déterminé l'insolite choix textuel pour la peinture du sanctuaire de l'église de Hârlău.

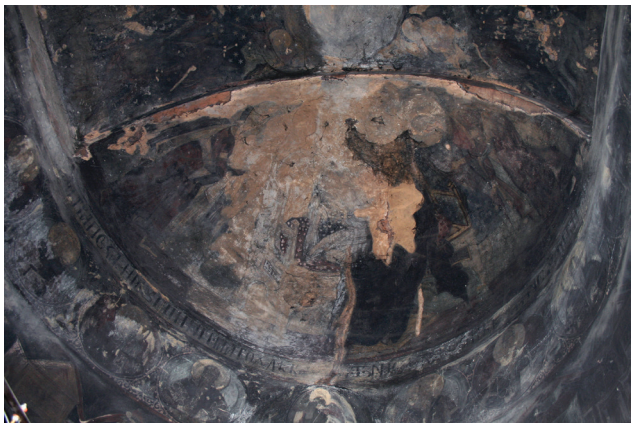
MOTS-CLÉS: Moldavie, Élévation du Pain, Eucharistie, panagiaires, Mère de Dieu.

REZUMAT: Plecând de la un articol publicat de V. Bedros în primul număr al acestei reviste, în care sunt analizate rădăcinile timpurii ale tradiţiei teologice care a inspirat prezenţa insolită a rugăciunii ‚Făcutu-s-au pântecele tău masă sfântă…' la baza scenei Maicii Domnului pe tron din conca altarului bisericii Sf. Gheorghe din Hârlău (c. 1530), studiul de faţă propune o cercetare a surselor liturgice ale respectivei rugăciuni. Ea a fost inclusă în epoca medio-bizantină în ritul Ridicării Panaghiei, slujbă care a avut o popularitate largă şi o funcţionalitate foarte variată în lumea bizantină, ţinându-se în biserici, dar şi trapeze, locuinţe private, palatul imperial sau în călătorii, de către clerici sau mireni. Surse patristice şi mărturii epigramatice reflectă o tendinţă de a apropia formal pâinea Panaghiei de Euharistie, în acelaşi sens în care Întruparea a făcut posibilă Jertfa. Caracterizarea Maicii Domnului ca Masă a Pâinii Vieţii reprezintă o imagine complementară care ilustrează acelaşi conţinut teologic. Cunoaşterea în mediul moldovenesc a bogatei tradiţii teologice şi a practicii liturgice a slujbei Ridicării Panaghiei, care apare atestată de dovezi materiale, este cea care, în opinia noastră, a putut sta la baza elaborării neobişnuitei selecţii textuale pentru pictura concii altarului de la biserica Sf. Gheorghe din Hârlău.

CUVINTE CHEIE: Moldova, Înălțarea Panaghiei, Euharistie, panaghiare, Maica Domnului.

In a study published in the first issue of this journal, Vlad Bedros deals with an unusual Marian inscription painted in fresco at the base of the sanctuary conch in the church of St. George in Hârlău (1530?). He analyzed it in the broader context of the early Byzantine cult development regarding the Mother of God in church sanctuaries, but also in its subsequent tradition.[1] However, his study was limited to the pre-iconoclastic period, namely to the iconographic developments immediately following the proclamation of Virgin Mary as Theotokos at the Council of Ephesus (431) and to the appearance of Marian iconography celebrating the Incarnation in the sanctuary apses in direct correlation with the dogma of the Eucharist, during the 5th-7th centuries. One should nevertheless envision the possibility that the search for the actual sources of this Moldavian visual and textual alliance of motifs may be identified in much recent periods and in neighbouring places. The present study adds to V. Bedros' preliminary investigation an overview of the Late-Byzantine and early post-Byzantine evolution of the liturgical expression of Virgin Mary as Altar Table for the Celestial Bread. The Moldavian fresco was painted during these particular times.

The Old Church Slavonic inscription placed under the representation of the Virgin Mary enthroned and worshipped by four archangels (*Fig. 1*) cites a fragment from a prayer usually said after dinner: "Thy womb is become a Holy Table, bearing Christ the heavenly bread. All that eat from it shall not die, as hath said, O Mother of God, the Nourisher of all".[2] This *theotokion* derives from a canon for Mid-Pentecost, composed by Andrew of Crete in the 7th century.[3] Subsequently, it was included in the group of prayers said during the office of the Elevation of Panagia. Our text belongs to one of those prayers recited after the consumption of the Panagia at the end of the monastic



▲ Fig. 1. *St. George Church in Hârlău, the conch of the sanctuary, ca. 1530.* Credits : Vlad Bedros.

δεῖπνον, according to the printed Florentine *Orologion* of 1520 (a copy of the lost *Orologion* edition printed in Venice in 1509),[4] to the *Orologion* of the Great Lavra (MS H15, written in 1556)[5] and to the *Great Euchologion of the Greek Church* (ed. J. Goar, 1647).[6]

The service of the Elevation of Panagia must have originated in apostolic times, although it appears in manuscripts no earlier than the 10th century.[7] According to tradition, its first manifestation was in Gethsemane on the third day after the Dormition of Virgin Mary, when the twelve apostles gathered to mourn her and to make the apostolic agape. Seeing her resurrected – her body in heaven – they replaced the invocation of Christ when elevating the bread, with her name, asking for her protection. The canonist Demetrios Khomatianos, Archbishop of Ohrid (1216/1217–ca. 1236), went further and explained that Christ himself established the custom of thanking God at the end of a meal, which the holy fathers subsequently enhanced and elaborated with prayers to the Holy Trinity and to the Mother of God.[8] He wrote this in answer to the Serbian king Stefan Radoslav, who had asked how the service of the Elevation of Panagia came into being. Nevertheless, the liturgical setting of the Elevation of Panagia varied. The *Περί τῶν ὀφφικιαλίων του Παλατίου Κωνσταντινουπόλεως* of Pseudo-Kodinos (written ca. 1347-1368) mentions that the office may be held with slightly different sets of prayers in churches, refectories, private houses, in the Imperial Palace, and that it could also be done before and during voyages[9] – a practice recorded since the 10th century,[10] attested also by the Byzantine pendant panagiaria with a cap and a hanger, which could be worn hung around the neck.[11]

St. Symeon of Thessalonica (1410-1429) mentioned that the priests of his time, when the rite was held in a church, usually raised the Panagia either at the service of the Prothesis or after the Epiklesis, during the ekphonesis *Ἐξαιρέτως τῆς Παναγίας Ἀχράντου* ('More especially our most holy and undefiled…').[12] St. Symeon ordered that in the main churches under his jurisdiction the Elevation of the Panagia shall be made at every Orthos, after the ninth Ode.[13] The practice of cutting the bread particle for the Elevation from the same prosphoron from which the Amnos was excised (when a different one, a specific *ἄρτος τῆς Παναγίας* was not available) was usually considered acceptable. In the *Ecclesiastical History* attributed to St. Germanos of Constantinople, the prosphoron of the Amnos was considered to represent the body of the Mother of God (but the late 7th or early 8th-century text does not yet mention the rite of the Elevation).[14] St. Symeon of Thessalonica explains that the particle should be cut in a form of a pyramid with a triangular base, symbolizing the substantial unity of the Three Persons of the Trinity, because the Elevation is dedicated in fact to the Holy Trinity, *in the name* of Theotokos, since "it was by her holy act of giving birth that we came to know the Trinity".[15] While the usual myrid for the Mother of God is put on the diskos, to the right of the Amnos, the particle for the Elevation of the Panagia sits in a different vessel, the panagiarion, a paten with or without a foot or a lid, and whose disc was usually decorated with an orant figure of Mother of God Blacherniotissa, sometimes along with the scene of Crucifixion, busts of apostles (*Fig. 2*), prophets or angelic hosts (*Fig. 3*),[16] and sometimes even the Divine Liturgy (*Fig. 4*), or, from the 15th century on, with Holy Trinity at Mamre.

Some Byzantine and early post-Byzantine sources describe how the rite was made in monastic refectories. The particle could be cut from a prosphoron during the Orthos and brought from the church in a panagiarion, or, if that could not be accomplished, a small portion of bread could be spared from the meal and put in a clean vessel. After the consumption of the meal, the rite of the Elevation and the communion with the Panagia would take place. The prayers said before and after the meal slightly differ from one author to another. *Cod. Cryptoferratensis Γ.β. VII* (10th century) mentions *Γέγονεν ἡ κοιλία σου ἁγία τράπεζα* ('Thy womb is become a Holy Table') with *Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθώς* and other troparia to the Mother of God accompanying the Elevation rite at the end of the meal preceding one's departure on a journey.[17] The early use of the prayer *Γέγονεν ἡ κοιλία σου ἁγία τράπεζα* in the rite of the Elevation is confirmed by its carving on a 10th-11th century panagiarion

▼ Fig. 2-5. *Mount Athos Panagiaria.* 2. *Panagiarion, 12th-13th c., Chilandar Monastery. Jasper and silver, with enamelwork. Diameter 8.1 cm; 9.6 cm with sheathing.* 3. *Panagiarion, 13th-14th c., Chilandar Monastery. Rhinoceros horn (?) with relief work and silver, provincial workshop, possibly Serbian. Diam. 11.5 cm.* 4. *Panagiarion known as "the Pulcheria paten", 14th c., Xeropotamou Monastery. Steatite with footed gilt base. Diam. 15 cm, height of foot 7 cm.* 5. *Panagiarion, 10th-11th c., Chilandar Monastery. Jasper and silver. H. 4.5 cm, diam. at rim 11.4 cm, diameter of base 6.5 cm.*
Credits : https://www.elpenor.org.





Fig. 6: *The Elevation of Panagia performed by the apostles and the apparition of the Mother of God. Liturgical veil donated by Stephen the Great to the Putna Monastery, ca. 1481. Museum of Putna Monastery. Dimensions 61 x 84 cm.* Credits : www.putna.ro.

Fig. 7: *Panagiarion, 1491-1496, donated by Alexandru, son of Stephen the Great, to Precista Church in Bacău. Gilded silver, Moldavian workshop. Diameter 14 cm.* Credits : The National Museum of Art of Romania, Bucharest.

from Chilandar Monastery (*Fig. 5*).[18] However, even though later Byzantine written sources like *cod. E.M.6* (Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, ca. 1200) and St. Symeon of Thessalonica fail to mention "Thy womb is become a Holy Table" between the Elevation prayers, the prayer reappears in the Florentine *Orologion* of 1520, a copy of the lost Venice *Orologion* (1509), in its usual place, after the Elevation, together with *Ἄξιόν ἐστιν* and other invocations of the Mother of God. It is mentioned both when the Elevation was made at the end of the main daytime agape, following the Sacred Liturgy (the *ἄριστον*), and when the rite concluded the evening meal, following Vespers (the *δεῖπνον*).[19] Its subsequent apparition in the *Orologion* of the Great Lavra (MS H15, dated back to 1556) and in the *Great Euchologion* (1647) is proof enough that it may have become a standard in the post-Byzantine rite, especially during the 16th-17th centuries, when what had been a more lax Byzantine common practice became unified by the circulation of the printed editions of liturgical books.

In this context, one should bring into discussion a liturgical veil in the Putna Monastery, dated ca. 1481 and illustrated with the twelve apostles officiating the Elevation of Panagia (*Fig. 6*). This embroidery's original function is disputed. It was previously misidentified as an aër for covering the Chalice and Diskos,[20] but its function was more likely that of a veil for covering a disc-type panagiarion, without a lid, whose shape and setting thus claimed a correspondence with the Amnos disk covered by an aër.[21] Such a





▲ Fig. 8: *The Bacău Panagiarion, 1491-1496. Detail: Ascension of Christ.* Credits: The National Museum of Art of Romania, Bucharest.

paten-type panagiarion does not seem to be uncommon in the Moldavian milieu, as a similar type of object, of local manufacture, was found in Piatra-Neamţ.[22] The design of the Putna veil, the representation of the apostles seeing the Mother of God raised to heaven in an eight-pointed star nimbus, corresponds to the traditional story of the apostles, gathered in Gethsemane at the tomb of Virgin Mary to make the traditional agape and to invoke Christ, saw the Mother of God raised to heaven and elevated the bread in her name. The story is narrated in the 1509/1520 *Orologion* as the synaxary of the service.[23]

John J. Yiannias follows Gregory Dix and considers that there is an organic continuity between the early Eucharist agape and the Elevation of the Panagia, in the sense that the latter is an attempt to give a Eucharistic utility to the remaining bread after the transformation of the Amnos.[24] This is due to the fact that the rite seems to have been initially Christocentric, a belief strongly affirmed by Demetrios Khomatianos and St. Symeon of Thessalonica, and confirmed by the story in the synaxary. Gregory Dix stressed that the rite should not be understood as a form of Eucharist ceremony, but of what had remained after the Lord's Supper took place. He dated the bifurcation and shifting towards a mariological content to the late 1st or early 2nd century.[25] According to John J. Yiannias, the rite of the Elevation and the removal of the Virgin Mary's particle from the prosphoron of the Amnos generated a series of connections and ambiguities that approached it to a type of "devalued" Eucharist.[26] This seems to be confirmed by the presence of numerous inscriptions on panagiaria that praise the Mother of God as the one who gave body to the Heavenly Bread, affirming a close formal relation of the Panagia bread with the Eucharist. Such is the case of the 10th-11th century panagiarion from Chilandar – "† Thy womb is become a Holy Table, bearing Christ the heavenly bread. All that eat from it shall not die, as hath said the Nourisher of all, O Mother of God"[27] (*Fig. 5*); of the 12th-13th century Chilandar panagiarion – "†O Blessed Virgin, bearer of the Bread that like a fierce lava cleanseth body and soul",[28] probably alluding to the Isaiah's burning coal (Isaiah 6: 6-7), an alleged typos of the Incarnation (*Fig. 2*);[29] to the 14th century panagiarion from Xeropotamou Monastery, known as "the Pulcheria paten", inscribed with the Hymn of the Cherubim, which is chanted during the Great Entry, marking the beginning of the ritual of the Holy Eucharist: "† Let us

who mystically represent the Cherubim, and who sing the thrice-holy hymn to the life-giving Trinity, now lay aside all earthly care, that we may receive the King of all",[30] framing sixteen compartments representing the Divine Liturgy with Christ officiating (*Fig. 4*).[31]

Aside from the paten-type panagiaria, some pectoral ones, for private use, were probably destined both to carry the Virgin's bread and also to serve as a recipient for the Eucharist. An epigram written for such an object at the beginning of the 14th century by the Byzantine poet Manuel Philes testifies of this: "I carry the bread of the Virgin on the breast. Eat, O soul hungry for salvation. Whenever you are thirsty, drink incorruption which the holy blood of Christ pours for you. Behold what a strange table and guests! And I myself am a splendid host here, presenting the Lord's blood as a drink. So then you too, O heart, be nourished."[32] The hexastich on the (now lost) 14th century steatite panagiarion from St. Panteleimon Monastery on Mount Athos stresses the same "kinship" relation between the Panagia bread and the Eucharist ("the maiden lends flesh to the Word of God / and Christ by means of bread distributes salvation…").[33] The later panagiaria, dating from the 15th century on, gave up on this rich epigrammatic tradition in favor of a more standardized display of the first or the second strophe of the *Ἄξιόν ἐστιν* hymn. However, the rite's close morphological resemblance with the Eucharist was furthermore enforced by the habit of drinking wine after communing with the Panagia, as attested in *cod. E.M.6*, ca. 1200.[34]

The presence of the "Thy womb is become a Holy Table" prayer inscribed in the sanctuary at Hârlău suggests that the rite of the Elevation of Panagia was held in the Moldavian environment of those times, as evidenced by some 15th-16th centuries preserved panagiaria: one from the Precista church in Bacău (1491-1496),[35] another from the Museum of Suceava (late 15th or early 16th century),[36] and a third one from Neamţ Monastery (1502).[37] The panagiarion from Precista in Bacău (*Fig. 7*) bears illustrations with the scenes of the Ascension of Christ (*Fig. 8*)[38] and the Dormition of the Mother of God. From these pieces of evidence, as well as from the Putna veil, it is possible to imagine that the synaxary of the Elevation of the Panagia may have circulated in the Moldavian environment, probably through the scriptorium of Putna Monastery. The eight-pointed star-shaped nimbus that surrounds the Mother of God on the Putna veil is a Moldavian motif also found in church frescoes (narthex and exonarthex cupola paintings).[39]

Nontheless, the presence of the evening meal prayer "Thy womb is become a Holy Table" in the sanctuary apse of Hârlău, a court chapel and not a monastery church, rises a question as to whether the Elevation rite was actually held at the Hârlău court as it had been done earlier in the Byzantine Imperial Palace Hall or at the Serbian court, or if the iconographer conceived a pure theological visual construction, with no actual references to a local practice, having as a source an *Orologion* or another liturgical or prayer book. The fact that the 1491-1496 panagiarion belonged to Precista church in Bacău, a court church as well, suggests that the rite of the Elevation of Panagia could have been a common practice at the Moldavian voivode's court in the late 15th and the first half of the 16th century.[40]

Placing the prayer "Thy womb is become a Holy Table" at the base of the conch of the sanctuary emphasizes the similarities between the Panagia bread and the Eucharist. The original iconographical contribution of the painters of the Hârlău church is the liturgical, visual and spatial connection they made to emphasize Mother of God displayed on the conch of the sanctuary as Living Table.[41] The iconographer chose this prayer from the rite of the Elevation of the Panagia for its metaphor that enhances the close morphological connections with the Eucharist: the Virgin's womb as the Holy Table which bears the Heavenly Bread makes direct reference to the Marian symbolism of the Prothesis prosphoron, from which the Amnos is removed,[42] and also to that of the altar table, where the mystery of the Eucharist takes place. The iconographer revisited the symbolic relationship underlined in the Middle and Late-Byzantine period between the Panagia bread and the Eucharist and came up with a visual and textual construct, which V. Bedros judiciously linked with the very similar settings found at Curtea de Argeş (ca. 1375) and Dobrovăţ (1531), where the *Ἄξιόν ἐστιν* hymn is inscribed below the representation of Mother of God in the conch of the altar apse.[43]

Unfortunately, no manuscript source of the service of the Elevation of Panagia has been preserved from the Moldavian milieu from this period. A connection can however be imagined between the Moldavian environment and an early post-Byzantine manuscript stemming from the same late Byzantine tradition that also stood at the base of the first edition of the *Orologion* printed in Venice in 1509. Such a manuscript may have circulated in the Moldavian voivodal monasteries and churches of the late 15th and the first half of the 16th century.

Notes:

1 Bedros 2017, p. 45-52.

2 The Slavic inscription was transcribed by Bedros 2017, p. 45. The English translation that we used is primarily that of Fr. Lawrence-John Campbell, *The Great Horologion*, Jordanville, 1997 (online at http://www.saintjonah.org/services/meal.htm, retrieved Jul. 16 2018).

3 PG 97, col. 1425; Drpić 2011, p. 58 and n. 50.

4 Yiannias 1972, p. 231.

5 Yiannias 1972, p. 231.

6 Goar 1730, p. 680-681.

7 *Cod. Cryptoferratensis Γ.β. VII*, *apud* Yiannias 1972, p. 230.

8 *Apud* Drpić 2011, p. 52.

9 Pseudo-Codinus, p. 204.

10 Yiannias 1972, p. 229-230; Drpić 2011, p. 52. See also *Logos eukharisterios* by John Eugenikos (died after 1454/1455), *apud* Drpić 2011, p. 53.

11 See Drpić 2011, figs. 2-5.

12 PG, CLV, *Περί τοῦ ἀννψωμένου λαροῦ ἄρτου τῆς Παναγίας*, col. 661, 664. A 17th century manuscript, cod. 776 from the National Library of Athens, adds the hymns *Μακαρίζομέν σε πᾶσαι αἱ γενεαί*, *Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθώς*, and *Τῆν πάσαν ἐλπίδα μου*, during which the Elevation of the Panagia could be done; Yiannias 1972, p. 229-230.

13 PG, CLV, col. 661, 664; Yiannias 1972, p. 229-230.

14 PG, XCVIII, col. 397, 452-453; *apud* Yiannias 1972, p. 228.

15 PG, CLV, col. 664; *apud* Yiannias 1972, p. 228.

16 See also the panagiarion donated by Alexios Komnenos Angelos to the Panteleimon Monastery at Mount Athos (lost at the end of the 19th century); Kalavrezou-Maxeiner 1985, p. 206; Piatnisky 1997, p. 40-55; Talbot 1999, p. 85-86.

17 *Apud* Yiannias 1972, p. 230.

18 Radojćić 1955, p. 183, fig. 44. The panagiarion also had a lid, now lost.

19 Yiannias 1972, p. 231.

20 The 1796 inventory of Putna Monastery indexed it as aër (Cojocaru 2006, p. 41-42), identification accepted by Tafrali 1925, p. 50-51 and pl. XLI (no. 87).

21 Yiannias 1972, p. 235. See also p. 233.

22 The panagiarion, painted on the inner surface and dated 1613, belonged to the Kirileanu family of Piatra Neamţ in the 20th century; Sabados 2015, p. 140, fig. 1.

23 Yiannias 1972, p. 234-235.

24 Yiannias 1972, p. 236.

25 Dix 1945, p. 96 *sqq*.

26 Yiannias 1972, p. 235-236.

27 See above, note 18.

28 Radojćić 1955, p. 184-185, fig. 45.

29 Drpić 2011, p. 58.

30 The English translation is that of *The Divine Liturgy*, p. 55.

31 Kalavrezou-Maxeiner 1985, p. 204-205.

32 *Apud* Drpić 2011, p. 56 (English translation by the author).

33 Talbot 1999, p. 85. The English translation belongs to Kalavrezou-Maxeiner 1985, p. 206.

34 *Apud* Yiannias 1972, 233.

35 Nicolescu 1973, cat. 215 p. 196-197. *Inscripţii Bucureşti* 1965, cat. 962, p. 665 suggests the date 1492.

36 Sabados 2015, p. 140, 142, figs. 2 and 5.

37 Nicolescu 1973, cat. 216, p. 198-199.

38 Marina Sabados stresses that this scene recalls typologically the Elevation of the Panagia; Sabados 2015, p. 140.

39 Probota, Moldovița, Roman, Sucevița, etc.

40 The panagiarion was donated by Alexander, oldest son of the voivode Stephen the Great, "to be for his church in Bacău", the court chapel founded by his father (Nicolescu 1973, p. 197).

41 The Theotokos as *Λόγου τράπεζα* is a motif used in late Byzantine literature (Drpić 2011, p. 55, note 30). The Living Table image bearing the Bread of Life is still recalled by contemporary Orthodox theologians, like Metropolitan Seraphim of Kastoria in a sermon available at http://www.imkastorias.gr/index.php/o-mitropolitis/2013-09-10-09-20-52/poimantika-keimena/item/1017-i-empsyxos-trapeza. (retrieved July 14 2018).

42 St. Germanos of Constantinople, *Ἱστορία Ἐκκλησιαστική*, PG, XCVIII, col. 397, 452-453.

43 Bedros 2017, p. 45.

Bibliographic Abbreviations:

Bedros 2017 – Vlad Bedros, "La Mère de Dieu, allégorie de la nourriture spirituelle : À propos d'une inscription de l'église Saint-Georges de Hârlău", *Museikon. A Journal of Religious Art and Culture*, 1 (2017), 1, p. 45-52.

Cojocaru 2006 – Monah Alexie Cojocaru, "Inventarul de odoare şi obiecte ale Mănăstirii Putna (1796)", *Analele Putnei*, II (2006), no. 1-2, p. 5-98.

Dix 1945 – Otto Dix, *The Shape of the Liturgy*, Westminster, 1945.

Drpić 2011 – Ivan Drpić, "Notes on Byzantine Panagiaria", *Zograf*, 35 (2011), p. 51-62.

Goar 1730 – Jacobus Goar, *Εὐχολόγιον sive rituale graecorum*, 2nd edition, Venice 1730.

Inscripţii Bucureşti 1965 – Alexandru Elian (red. resp.), Constantin Bălan, Haralambie Chircă, Olimpia Diaconescu, *Inscripţii medievale ale României. Oraşul Bucureşti*, vol. I *(1395–1800)*, Bucharest, Editura Academiei Române, 1965.

Kalavrezou-Maxeiner 1985 – Ioli Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienna, 1985.

Nicolescu 1973 - Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, Bucharest, Meridiane, 1973.

PG – J. P. Migne, *Patrologia graeca*, Paris, Imprimerie Catholique, 1857–1866, 161 vols.

Piatnitsky 1997 – Yuri Piatnitsky, "The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting", in *The Glory of Byzantium. Perceptions of Byzantium and Its Neighbors*, ed. Olenka Z. Pevny, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997.

Pseudo-Codinus – Pseudo-Codinus, Traité des Offices, ed. J. Vespeaux, Paris, éditions du CNRS, 1966.

Radojćić 1955 – Svetozar Radojćić, "Monuments artistiques à Chilandari", *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, 3 (1955), p. 163-194.

Sabados 2015 – Marina Sabados, "Un panagiaire peint de Moldavie", *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, LII (2015), p. 139-146.

Tafrali 1925 – Orest Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925.

Talbot 1999 – Alice-Mary Talbot, "Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era", *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1999), p. 75-90.

The Divine Liturgy – The Divine Liturgy of Our Father among the Saints John Chrysostom, Sydney, St. Andrew's Orthodox Press, 2005.

Yiannias 1972 – J. I. Yiannias, "The Elevation of the Panaghia", *Dumbarton Oaks Papers*, 26 (1972), p. 225-236.

Linguistic supervision:
Vladimir Agrigoroaei (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).

Peer-reviewed by :
Miroslav Piotr Kruk (Uniwersytet Gdański, Gdańsk / Muzeum Narodowe w Krakowie, Cracow).
Vera Tchentsova (UMR Orient & Méditerranée, Paris).
Elena Firea (Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca).

The Liturgical Silverware Donated by Boyar Şerban II Cantacuzino to his Main Monastic Foundations

Carmen Tănăsoiu
Muzeul Național de Artă al României, București (RO)

RÉSUMÉ: Le boyard Şerban II Cantacuzino était l'un des fils du grand spathaire Drăghici Cantacuzino, l'un des frères du prince Şerban Cantacuzino (1679-1688). Şerban II Cantacuzino le *Măgurean* a été grand maître des chevaux (1692-1696), grand échanson (1700-1703) et grand juge, une dignité qu'il a occupée entre le 1er septembre 1706 et le 18 juin 1709, le jour de sa destitution. Il a été un collaborateur important du prince Constantin Brancovan (1688-1714). La présente étude est consacrée à une analyse de certains objets qui font maintenant partie des collections du Musée National d'Art de Roumanie, lesquels ont été donnés par Şerban II Cantacuzino aux monastères de Comana, Hurezi et d'autres établissements religieux auxquels il était lié de par sa famille. Il s'agit du plateau d'Augsbourg, portant une inscription qui concerne des faits historiques; du lacrymatoire de Comana, trouvé dans la tombe de sa fille; du *kivotos* vénitien cylindrique de Comana; de l'enkolpion de Hurezi; et de quelques plateaux pour le pain consacré qu'il a donnés aux monastères fondés par les Cantacuzino et Brancovan. La recherche met en évidence le contexte historique de ces dons, ainsi que le lien entre eux, de même que l'établissement d'une chronologie de la vie de Şerban II Cantacuzino (en confrontation avec un manuscrit miscellané de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine). On traite également de l'identification des ateliers et des artisans qui ont exécuté ces objets; du modèle du *kivotos* cylindrique de Comana (très semblable à celui offert à l'Hurezi par le higoumène Mitrofan à la même époque) ; de l'origine de ces deux pièces, de leur forme inhabituelle pour l'espace roumain, de leur rôle symbolique dans le contexte de la synthèse artistique roumaine de cette période et de la manière dont chacun des deux *kivotos* représente l'expression d'un projet politique de la cour princière.

MOTS-CLÉ: ktètor, plateau, *kivotos*, lacrymatoire, objets liturgiques.

REZUMAT: Boierul Şerban Cantacuzino a fost unul dintre fiii marelui spătar Drăghici Cantacuzino, cel care era unul dintre fraţii domnitorului Şerban Cantacuzino (1679-1688). Şerban II Cantacuzino *Măgureanul* a ocupat dregătoriile de mare comis (1692-1696), mare paharnic (1700-1703) şi mare vornic – funcţie pe care a deţinut-o între 1 septembrie 1706 şi 18 iunie 1709, când a fost destituit. A fost un însemnat colaborator al domnitorului Constantin Brâncoveanu (1688-1714). Acest studiu aduce în atenţie câteva obiecte (aflate azi în patrimoniul Muzeului Naţional de Artă al României) pe care vornicul Şerban II Cantacuzino le-a donat mănăstirilor Comana, Hurezi şi altor aşezăminte de care era legat prin relaţii de ctitorire şi de familie: talerul de Augsburg, cu inscripţie privind un fapt istoric; lacrimariul de la Comana, din mormântul fiicei sale; chivotul venețian de formă cilindrică de la Comana; engolpionul de la Hurezi; câteva talere devenite anafornițe prin inscripția de danie, pentru mănăstiri-ctitorii cantacuzine și brâncovenești. Cercetarea a urmărit să pună în valoare momentele istorice și contextul acestor donații, precum și legătura dintre ele; stabilirea unor date istorice privind viața vornicului Șerban II Cantacuzino (prin coroborarea cu un manuscris miscelaneu de la Biblioteca Academiei Române); identificarea atelierelor și meșterilor care au lucrat aceste obiecte; identificarea unui model pentru chivotul de formă cilindrică de la Comana (foarte asemănător cu cel dăruit la Hurezi de egumenul Mitrofan, în aceiași ani). Se mai adaugă originea acestor două chivote cu formă neobișnuită pentru spațiul românesc, rolul lor simbolic în contextul sintezei artistice românești din epoca respectivă, precum și felul în care ele constituie o expresie a unui proiect politic al curții domnești.

CUVINTE CHEIE: ctitor, taler, chivot, lacrimariu, argintărie liturgică.

Boyar Şerban II Cantacuzino was a member of the Cantacuzino Wallachian family, descending through the maternal line from Radu Şerban, voivode of Wallachia (1601, 1602-1611). He was a former cup-bearer (Rom. *paharnic*) of Michael the Brave and the richest boyar of the country. Elina, the youngest daughter of Radu Şerban, was married to Constantin I Cantacuzino, high chamberlain (Rom. *vel postelnic*), and they had four children: Drăghici (sword-bearer – Rom. *spătar*), Şerban Cantacuzino (ruler of the country between 1679-1688), Matei (lord – Rom. *agă*), and Stanca (the wife of Constantin Brancovan).

Şerban II Cantacuzino, the eldest son of boyar Drăghici, was therefore the nephew of princess Elina and Constantin Cantacuzino the chamberlain (Rom. *postelnic*), and the great grandson of prince Radu Şerban. He was baptized with the name of "Şerban" by his paternal uncle, the future prince Şerban Cantacuzino, with whom he should not be confused. He began his career in the lifetime of this uncle and



▲ Fig. 1: *Plate, 1696 (M 169).*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

gradually acquired various offices in the princely counsel during the reign of his cousin, Constantin Brancovan (1689-1714). Şerban was master of horses (Rom. *vel comis*) (1692-1696, sent as envoy to Constantinople), high cup-bearer (Rom. *vel paharnic*) (1700-1703), and high judge (*vel vornic*, between September 1, 1706 and June 18, 1709, when he was deposed).[1] He was not only a great magistrate of Constantin Brancovan, but also a counsellor and collaborator. His literary portrait was drawn in Dimitrie Cantemir's (Moldavian ruler and scholar) *Hieroglyphic History*: Şerban II Cantacuzino is personified by a "*balaban*" (a species of falcon). He was also known under the nickname of *Măgureanul* because he resided in Măgureni, a property probably inherited from his father.[2]

The present study brings to light some objects (nowadays in the collections of the National Museum of Art of Romania), which boyar Şerban Cantacuzino donated to his main monastic foundations, the monasteries of Comana, Hurezi, and others. Among these objects, one should count the plate of Augsburg, with a historical inscription; the *lacrymatory* from Comana monastery, where his daughter was buried; the cylindrical Venetian *kivotos* of Comana; the enkolpion of Hurezi; a few plates, later used as blessed bread dishes in the monasteries founded by the Cantacuzino and Brancovan families. The research will highlight the context of these donations, as well as the links between them, and their connection with the events in the life of Şerban Cantacuzino (in conjunction with a miscellaneous manuscript from the Romanian Academy Library). It will also identify the workshops and craftsmen who worked on these objects, proposing a new hypothesis about the model of the cylindrical *kivotos* from Comana (very similar to the one given to Hurezi by hegumen Mitrofan in the same period). Furthermore, it will deal with the origin of these two *kivotoi*, of an unusual shape in the Romanian lands, and with their symbolism in the context of the Romanian artistic synthesis of that era, as well as with the way in which they relate to the political project of the princely court.

The first of the objects presented in this study represents a plate whose inscription mentions several historical facts in very few words. This gilded silver plate was created in a workshop in Augsburg, by a CH or GH silversmith (the initials of this otherwise anonymous craftsman are inscribed on its edge) and is dated by one of its inscriptions in 1696 (*Fig. 1*).[3] The plate has a broad, hexagonal border, decorated with stylized flowers – tulips, daffodils, and peony – while its inner part is scooped and decorated with a rosette. The following inscription was written in Romanian with Cyrillic characters in the middle of the piece:

> † *S-au cumpărat de la turci trecând înpărăţia pren ţară întorcându-se de la oaste, bătând puţintică oaste nemţească şi s-au dat de pomeană sf(i)ntii mănăstiri Mărgineanii de osfeştanie şi de colivă pentru sufletul părinţilor miei Drăghici Kant(acuzino) biv vel spătar i Păuna şi soţului mieu, / Mariei carea pristăvindu-se la v(ă) lea(t) 7204 [1696], gen(arie), 5 zili, den facerea fie-sa, fiind soţul ei dus la Ţarigrad, Şerban Cant(acuzino), vel com(is).*[4]
>
> † This was bought from the Turks, whose might passed through our country, when they returned from battle, after having defeated a small German army, and then it was given away to the holy monastery of Mărgineni at the inauguration service and as remembrance of the souls of my parents, Drăghici Kant(acuzino) *biv vel spatar* and Păuna, and of my wife, Maria, who passed away when she gave birth to her daughter, in 7204 [1696], January, 5 days, when her husband was away in Istanbul, Şerban Cant(acuzino), *vel com*(*is*).

As mentioned in the inscription, spătar Drăghici and Păuna, his wife (daughter of *vel spătar* Dicu Buicescu, a relative of prince Matei Basarab), were the parents of our *vornic* Şerban Cantacuzino. At the same time, Maria, the daughter of *vel vornic* Ghinea Rustea-Văleanu, the one who died on January 5th, 1696, at the birth of her daughter Maria,

was the first wife of Șerban II Cantacuzino.

Mărgineni Monastery, mentioned in the inscription as a place where the donation was made, was founded in the last quarter of the 16th century.[5] After its restoration by Constantin I Cantacuzino (Șerban's grandfather) around 1650, the monastery became one of the most important foundations of the members of this Cantacuzino family branch. Here, steward (Rom. *stolnic*) Constantin Cantacuzino sheltered a famous library.[6] Therefore, one might imagine that intimate family ties must have dictated that Șerban II Cantacuzino make the donation in the memory of his parents and his wife at this particular monastery.

As for the inscription in the middle of the plate, it testifies to the fact that Șerban II Cantacuzino (*vel comis* by that time) was sent by prince Constantin Brancovan as an envoy to Istanbul,[7] and upon returning from the Ottoman Empire, from where the plate was 'bought from the Turks', his wife Mary died while giving birth to their daughter.

Furthermore, the edge of the piece presents the coat of arms of Transylvania during the reign of a member of the Ráckóczi family, with the inscription: F(*ranciscus*) • R(*ákóczi*) • D(*ei*) • G(*ratia*) • E(*lectus*) • P(*rinceps*) T(*ransylvaniae*) • P(*artium*) • R(*egni*) • H(*ungariae*) • D(*ominus*) & C(*omes*) • S(*iculorum*). The coat of arms of Transylvania appears to be related to an episode in the history of Wallachian-Transylvanian relations. In the general fight for hegemony of the area waged between the Habsburg and the Ottoman Empire, prince Șerban Cantacuzino had sent a message of peace and alliance in Vienna in 1688. The same message was also sent by Constantin Brancovan, whose relationship with the Habsburgs pursued a generally ascendant path. Nevertheless, between 1689 and 1690, Constantin Brancovan interfered in the movement of the Kuruc forces, the anti-Habsburg rebels in Royal Hungary between 1671 and 1711. He supported Emeric Tököly's claim to the throne of Transylvania and he fought against the House of Austria as an ally to the Turks. The decisive battle was waged at Zărnești (April 1690) and Emeric Tököly became prince of Transylvania for several months after it. Francis Ráckóczi (I) (1645-1676), whose monogram surmounts the coat of arms, was the son of the prince of Transylvania, George Ráckóczi II (1648-1660), and of Sophia Báthory. His father associated him to the throne; he was confirmed as prince by the Diet of Transylvania in 1652 – hence the word *e*(*lectus*). Nonetheless, following the disastrous Polish campaign against the Ottoman Empire from 1657, George Ráckóczi II was removed by the Turks from the throne of Transylvania (1660), and his son, Francis I, followed him in exile, never reigning and dying at the age of 30. The widow of Francis I, Ilona Zrínyi, married Emeric Tököly, the one whom Brancovan supported.[8] Knowing these facts, one should try to investigate the conditions in which this gilded silver plate reached Constantinople, from whence it was then bought by Șerban II Cantacuzino, who took such care to inscribe all these details and the death of his wife Maria prior to the donation he made to the Mărgineni Monastery.

Maria was buried at the Comana Monastery, alongside Drăghici Cantacuzino, her father-in-law, the latter having died in Constantinople in 1667. Drăghici's body was brought back to Wallachia by his son, Șerban. A brother of Șerban, Constantin Cantacuzino, who died in 1684, was also buried in Comana Monastery. The Comana Monastery was re-founded in 1588-1589 by voivode Radu Șerban, at that time *paharnic* of Michael the Brave. Archimandrite Mihai Muscariu wrote that "through these successive funerals (...) Comana came under the care of the Cantacuzinos from the Drăghici family branch. The church, founded by princes, became their burial place. (...) Since Drăghici was the only child of Elina [Radu Șerban's youngest daughter, our note], buried in Comana, one may assume that he would receive the monastery his grandfather founded as inheritance, as the custom of the land demanded for the elder sons".[9]

And there are additional facts corroborating all this. A candle from the Newer 'St. George' Church in Bucharest, now in the Comana Monastery museum, bears an inscription mentioning the funeral of Maria, Șerban II Cantacuzino's wife, at Comana:

> † *Suptu această candelă zace roaba lui Dumnezeu Măria, soția lui Ș[erban] K[antacuzino] vel comis, la mănăstirea Comana, hramul Sf. Niculae, ghen. 5 zile, leat 7204 (1696).*[10]
>
> † Beneath this candle lies the servant of God, Maria, wife of *vel comis* Ș[erban] K[antacuzino], at Comana Monastery, Patron Saint St. Nicolas, January, 5 days, year 7204 (1696).

Subsequent archaeological researches carried out in 1971 confirmed the existence of the grave of Maria Rustea-Văleanu, wife of Șerban II Cantacuzino for only 11 years. Her tombstone is fragmentary preserved.[11]

Another object in the collection of the Bucharest museum, a *lacrymatory*, is also related to the passing away of Șerban's first wife Maria, and that of his daughter, also Maria. Next to the tomb of Maria Rustea-Văleanu, "a small vaulted crypt sheltering the bones of a little girl was uncovered".[12] The *lacrymatory* was made in a Venetian workshop, around 1700 (*Fig. 2*).[13]

Lacrymatory or *unguentarium* are modern terms designating small ceramic vessels or blown glass having specific shapes and sizes, as well as daily functions, but which may also be linked to funeral rites. The *unguentarium* designates the function and not the shape of the vessel. It was used in the production and trade of ointments, balms and perfumes from the 5th-4th centuries BC and up to the 6th century AD. It is not known if the *unguentaria* found in graves have been therein deposited as a result of a votive, devotional activity, or just in order to accompany the deceased alongside other personal objects. Generally, this vessel is not necessarily part of the inventory of a tomb, but many graves have been found whose only content was an unguentarium. Current archaeological research does not precisely determine whether the original function of the unguentarium was first of all religious, later on to be laicized in practice, or, on the contrary, if the everyday usage was transferred into the ritual. Literary sources mention only the sacred function of the *unguentarium*, which became a *lacrimarium* or *lacrymatory* (Lat. *lacrima*, 'tear'), often used in funeral practices.[14]

Our *lacrymatory* was found during the excavations carried out at Comana Monastery in 1971-1972. Out of the twenty tombs of the narthex, the fourth one, with a brick crypt, was identified as that of the daughter of Șerban II Cantacuzino *Măgureanul*. The *lacrymatory* was part of its inventory and it is decorated with white vertical stripes, specific to the 17th century Venetian glassware.[15]

In Wallachia, the oldest glass vessels found in tombs, date back to the 15th century. In the 16th century, the practice of laying lacrymatories in the deceased's graves became more frequent. It became even a fashion. The presence of glass vessels is a clear indication of the social position of the deceased. For the period we refer to, this custom is only attested in Upper Wallachia. But future archaeological re-



Fig. 2: *Lacrymatory [1700] (P 921).*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 3: *Kivotos, Comana Monastery, 1698-1699 (M 1537).*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

search could lead to the discovery of similar *lacrymatories* in Lower Wallachia or even Moldavia. What is almost certain is that Șerban ordered this lacrymatory in a Venetian workshop. In those years, around 1700, he occupied the office of high cup-bearer (Rom. *vel paharnic*), and he restored and reconstructed Comana Monastery. According to the votive inscription set in front of the church in 1700, he became the third founder of this monastery.[16]

Approximately in the same years, Șerban II Cantacuzino commissioned a silver *kivotos* for the same Comana Monastery in a Venetian workshop. It is dated by an inscription of 1698-1699 (*Fig. 3*).[17] The *kivotos* has an unusually cylindrical shape and was marked with three hallmarks – of the town, of the craftsman (ST) and of the verifier (at Venetian mint) AP – Antonio Poma (1678-1718).[18] An inscription was engraved on the lower side of the *kivotos*. Its text is in Romanian, written in Cyrillic characters:

† *Acest sfânt ţiitoriu de sfânta preceştanie iaste făcutu de Şerban Cantacuzino vel păharnic şi dat la mănăstirea Comana întru vecinică pomenire şi părinţilor Drăghiciu i Păuna şi soţiilor Maria i Andriana 7207 [1698-1699].*

† This holy vessel for communion was made by Șerban Cantacuzino *vel paharnic* and given to Comana Monastery for the eternal remembrance of parents Drăghici and Păuna, and of his wives Maria and Andriana 7207 [1698-1699].

In terms of iconography, the Comana *kivotos* is almost identical to another *kivotos* donated by abbot Mitrofan to Cotroceni Monastery, and dated by an inscription of 1701 (*Fig. 4*).[19] The Cotroceni *kivotos* was also made in a Venetian workshop and it was marked with the town's hallmark and two other marks – of Anzolo Castelli and Zuanne Cottini (known verifiers in 1682 and in the first half of the 18th century). It has an engraved inscription in Greek on its bottom:

† At my expense, Mitrofan abbot of the faithful monastery of the Assumption of Our Lady Mother of God from Cotroceni, was this artoforion made and given to this overly beautiful monastery 17(0)1.

Both *kivotoi* have the same cylindrical shape, they rest upon angel headed-shaped legs, and are adorned with bulb-shaped domes, surmounted by crosses. They were decorated with vertical niches, under double accolade arches, and separated by double columns ending in large acanthus leaves. Each niche shows the full figures of Apostles Peter and Paul on the two doors, the Holy Fathers of the Church, and Saints or Patron Saints (St Sergius and Vah, the Assumption of the Virgin). On the Comana's *kivotos*, one may note St Peter and Paul, St Sergius and Vah, St John Chrysostom, St Basil the Great, St Gregory the Theologian, St Athanasius of Alexandria, St Cyril, St Methodius (according to the inscriptions); and on the Cotroceni *kivotos* – St Peter and Paul, St Sergius and Vah, St John Chrysostom, St Basil the Great, St Gregory the Theologian, St Athanasius the Great, and the Assumption of Virgin Mary. The latter scene is the only difference between the two *kivotoi*, because it represents the feast-day of Cotroceni Monastery.

The iconographic choices must have originated with the Wallachian commissioners, because the Western cultural context of Venice couldn't be familiar with such saints as Cyril and Methodius or Sergius and Vah. They were certainly familiar in the Romanian lands since the 16th century.[20] Also, the iconography of the Assumption of the Virgin (from the Cotroceni *kivotos*) follows closely the iconography used in the Orthodox lands. In Venetian art, this scene was often substituted by the iconography of the Glorious Virgin Mary, the *Santa Maria Gloriosa*.[21]

The different decoration on the two *kivotoi* (made approximately in the same years) points towards the existence of different craftsmen. The Comana *kivotos* has a richer, more dynamic decoration, better defined stylistically and formally. Its dome has a nearly double number of spiral grooves, decorated with rich acanthus leaves. The cross at the top is double. The fleuron frieze delineating the *kivotos* body from the dome in the Comana piece consists of a sumptuous frieze of laurel leaves, while the Cotroceni piece has a leaf garland that includes bunches of grapes and other fruits.




IS XS

Last but not least, the Comana *kivotos* was silvermade, hammered in high relief with a delineated design, while the other one has flatter and rounded reliefs. Obviously, the first *kivotos*, commissioned by Şerban II Cantacuzino in 1698-1699, could have been a model for the second one (as Victor Simion also proposes).[22]

Both *kivotoi* seem to have a common prototype, unknown today, because they are different from all the other Wallachian objects of this kind. The *kivotoi* known today – from Bistriţa, Cotroceni, Hurezi, Snagov, Tismana, etc. – often present the edifice of the church for which they were designed, both architecturally and in terms of decoration, whereas the cylindrical shape of our two *kivotoi* suggests the image of Western baptisteries. This Western source of inspiration is even more evident from an iconographic point of view, because it is reminiscent of the figures of the twelve apostles in the Ravenna baptisteries. This formula was adopted by Roman Catholic silverware, while post-Byzantine liturgical silverware remains faithful to the Byzantine diagrams, shapes, and characteristics until the 19th century, when it adopts national characters. Finally, another prototype from which the two cylindrical *kivotoi* may have been inspired could be the Church of the Holy Sepulchre or Church of the Holy Resurrection (Anastasis) of Jerusalem.[23]

Among the silverware of Şerban II Cantacuzino, nowadays preserved in the National Museum of Art of Romania, one should also mention, in a chronological order, the Hurezi enkolpion, dated by inscription of 1700 (*Fig. 8*).[24] It was also donated in the memory of the parents and of the two spouses, Maria and Andreiana. Nonetheless, the second wife of the boyar, Andreiana Fălcoianu, was very much alive at the time of this donation to Hurezi Monastery. She survived her husband, Şerban II Cantacuzino, and she carried on his policies after his death. The enkolpion represents the holy emperors Constantine and Elena, it does not have any craftsman's mark, and it seems to originate in a Saxon silversmith workshop in Transylvania, or even in Constantin Brancovan's court, where various jewellers took refuge from the rigorous control of the guilds. The enkolpion bears the inscription:

> † *Închinatu-se-au sfintei mănăstiri Hurezii, unde iaste hramul Împăraţilor Costantin şi Elena de Şerban Cantacuzino vel paharnic sinu Drăghiciu Cantacuzino biv vel spătar şi al Păunii ca să le fie vecinică pomenire şi soţiilor lui, Andriiana şi Maria 1700.*
>
> † Given to the holy Monastery of Hurezi, whose patron saints are the emperors Costantin and Elena, by Şerban Cantacuzino *vel paharnic*, son of Drăghici Cantacuzino *biv vel spatar* and of Păuna, for their eternal remembrance, as well as for that of his wives, Andriiana and Maria 1700.

Several silver plates are dated back to 1709-1710. They have a Baroque decoration, marked by the craftsman ST and by the verifier AP whose initials appear on the *kivotos* from Comana Monastery. One of the plates was donated in 1709 to the Church of Apostles Peter and Paul (Archimandrite Monastery) in Bucharest (*Fig. 5*).[25] On its back-side, there is a votive inscription in Romanian with Cyrillic characters:

> † *Acest sf(â)nt discos de nafură l-[a]u închinat Şerban Cantacuzino v(e)l vor(nic) şi soţia lui Andriiana sf(i)ntei mănăstiri [Ar]himandritul, ca să le fie vecinică pomenire; dich(emvrie) 20 d(ni) l(ea)t 7218 [1709].*
>
> † This holy diskos has been given by Şerban Cantacuzino *vel vornic* and by his wife Andriana to the holy monastery of the Archimandrite, for their eternal remembrance; Dec(ember) day 20, year 7218 [1709].

The circular plate has a slightly deepened middle part, decorated with an open peony blossom and a broad border with acanthus leaves, large tulips, and daffodils surrounding four medallions. The ones located in the vertical axis are identical and represent the Cantacuzino family coat of arms, the two-headed eagle, accompanied by the initials designating the name and function of the donor – Ş(*erban*) d(*vornic*) C(*anta*)c(*uzino*). The medallions on the horizontal axis represent a hunting scene with birds on a river and a shepherd playing the flute to the friendly deer. It is well possible that both scenes are illustrations drawn from stories of popular literature.

The other two plates in the collection of the same museum (*Fig. 6-7*)[26] were donated by our boyar and his wife to the Radu Vodă Monastery in Bucharest and to the Surpatele Monastery.[27] On the plate from Radu Vodă, the two horizontal medallions represent an eagle catching a lamb in its beak and a bird feeding its young. This other bird's appearance may help identify it with a swan, and not a pelican (the ancient Christian symbol) with which it was mistaken. The plate from Surpatele has two hunting scenes with rabbits chased by hounds.

But there is also a similar plate which was donated to the Râmnicu Sărat Monastery, a foundation of Constantin Brancovan and Mihai Cantacuzino. This other plate is preserved in the Museum of the Bishopric of Buzău and resembles the one donated to the Church of St Peter and Paul in Bucharest.[28] Two more such plates have been identified. They were used as dishes for the blessed bread accor-



Fig. 4: *Kivotos, Cotroceni Monastery, 1701 (M 2039).*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 5: *Plate/ Dish for blessed bread, Church of St Peter and Paul (Archimandrite Monastery), 1709 (M 170).*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.





▲ Fig. 4: *Kivotos, Cotroceni Monastery, 1701 (M 2039).* Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▲ Fig. 4: *Kivotos, Cotroceni Monastery, 1701 (M 2039).* Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

◥ Fig. 4: *Kivotos, Cotroceni Monastery, 1701 (M 2039).* Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

ding to their inscriptions, but they are nowadays lost. They were donated to the church of St Nicolas Şelari and to the Sărindar church, both of them in Bucharest.[29] All these plates have donation inscriptions which point to their religious use and expressly record the donation for the mentioned churches or monasteries. It is possible that some of the scenes decorating the medallions of the horizontal axis could have been interpreted in a moralizing manner, as illustrations of passages from sapiential literature, but not all scenes can match this interpretation. The first plate is the only one dating back to 1709; the others are dated in 1710. As for this dating, it is necessary to discuss the death of Şerban II Cantacuzino *Măgureanul* because the whereabouts of his burial place are not precisely known. In the absence of a funeral stone, one may assume but cannot be certain that he was buried in the Comana Monastery.

Older and newer research set the date of his death in August 1709. The only source of information is a note in a miscellaneous manuscript of the time, nowadays preserved at the Romanian Academy Library (ms. rom. 1320). Gabriel Ştrempel's description of this manuscript presents it as a miscellaneous collection of texts dating from the second half of the 18th century, and including several categories of notes, among which one may find notes of marital status and household affairs (f. 1r -13v), lists of the princes of Wallachia, medical recipes and spells, fragments of stories, etc. The manuscript belonged to the library of the Bishop of Buzău, Dionisie Romano (1865-1873), in the 19th century. It was donated to the Romanian Academy in 1897. The manuscript appears to have originally been a journal belonging to a boyar. The notes mentioned by G. Ştrempel as "notes of marital status and household affairs" are in fact a series of personal notes that a single author wrote about the death of his relatives, about his marriage, and about the birth of the children. As for the author of these notes, he remains anonymous in the manuscript.

In a note of his *History of Literature*, Nicolae Iorga imagines that this author must have been Şerban, a merchant guild master, a part of boyar Şerban's household. He was a godson of Şerban Cantacuzino, for the text says that "…our godfather, Şerban Cantacuzino vel vornic, wed us. He went himself and his lady to the church, even though his kidneys were not in the best shape". But he was also son-in-law to a Greek, Iane Kefala, and brother-in-law to the *paharnic* Alexandru. This means that this other Şerban must have had a rather significant social status, probably belonging to the middle class nobility. One of his children, a little girl, Maria, was baptized by lady Andreiana, the wife of Şerban II Cantacuzino. This would imply that it was a merchant family with Greek ties, perhaps from the Prahova area (where the Cantacuzinos resided) or from the area of Buzău. The text from the manuscript BAR rom. 1320 mentioning the death of Şerban II Cantacuzino was written on f. 5r:

> *Av(gust), leat 7217 (1709): Datu-şi-au sufletul în mâna lui Dumnezeu şi cinstitul şi domnul şi (de) mare neam şi blagorodnic şi al nostru ca un părinte şi naş, dumnealui Şerban Cant(acuzino) vel vornic, pentru care mă rog, Doamne, pomeneşte-l întru împărăţia Ta în vecii vecilor.*[30]
>
> Au(gust), year 7217 (1709): The faithful, high born and princely Şerban Cant(acuzino) *vel vornic*, our godfather, who was also like a father to us, laid his soul into the hands of God; I pray for him, oh, God, remember him in thy kingdom forevermore.

The only other pieces of evidence we have let us imagine that Şerban II Cantacuzino had been dismissed from the po-

sition of high judge on June 18, 1709 (an office he held since September 1, 1706).[31] After 1710, no documentary source mentions his name as being alive, except for the dating from the plates mentioned herein and from the inscription painted on the porch of the infirmary church (Rom. *bolniță*) of the Bistrița-Vâlcea Monastery. When corroborating all these details with the note from manuscript BAR rom. 1320, f. 5r, one may take into account the possibility that the plates (dishes for blessed bread) dating back to 1710 must have constituted orders previously made to the Venetian craftsman, but which must have arrived after the death of the boyar, the donations being fulfilled by his wife, Andreiana Făicoianu. As a matter of fact, in August 1709, Andreiana began the re-construction of Banu Monastery in Buzău County (1709-1722). This was a perfect moment to donate the blessed bread dish to the Râmnic Monastery.

As for the inscription painted on the porch of the infirmary church of Bistrița Monastery, it must have been made in the context of the reconstruction of the porch in 1710 for it states that:

> † *Acest pridvor zugravitu-s-a din bun gândul dumneaei jupanesei Andrianei vornicesei a dumnealui Șerban Cantacuzino vel vornic, în zilele luminatului domn Ioan Constandin B(râncoveanu) Basarab voievod, fiind egumen chir Ștefan ieromonah, mai 18, 7218. Și zugrav a fost Iosif ieromonahul, Hranite.*[32]
>
> † This porch was painted out of Lady Andriana's kind intention, the Lady of Șerban Cantacuzino *vel vornic*, in the days of the wise Ioan Constantin B(rancovan) Basarab Voivod, abbot being sir Stefan hieromonk, May 18, 7218. And the painter was Iosif the hieromonk, Hranite.

In the votive painting, the posture of the boyar and Lady Andreiana may also emphasize the reality of Șerban's death at the time: the two appear in a simple praying stance, with their hands on the chest. This apparent detail may bear a memorial meaning in the portrait of Șerban II Cantacuzino, and mourning aspect in that of his wife. The latter is represented akin to a funeral portrait, without the



founder's cross quite common at the time.[33]

These sparkles of a forgotten period compose a touching story about a boyar from times of old. We may notice his feelings, the careful remembrance and pious work he has done for his forefathers, for his lost wife and daughter, but also for himself and for his living wife. Despite the shortcomings of documentary material, our journey follows another path. The silver artefact plays the part of the historical source. Much of the boyar's living memory is nowadays lost, but art turns forth its silver lining.

Notes:

1 Cf. Stoicescu 1971, p. 144. Also see Muscariu 2017, p. 151, note 175, p. 229-230.

2 As also mentioned in the wills left from his grandmother Elina, daughter of prince Radu Șerban and wife of Chamberlain Constantin I Cantacuzino: "*…iar doi frați care au fost mai mari, Drăghici și Șerban… făcutu-le-au soțul meu câștig bun, cu care câștig și-au făcut lor osebite sate, moșii, țigani, case de piatră, unul la Măgureni și altul la Drăgănești*" ("and to the two elder brothers, Drăghici and Șerban…, my husband gave a proper bequest, with which they acquired for themselves distinguished villages, estates, gypsies, stone mansions, one at Măgureni and one at Drăgănești"). Muscariu 2017, p. 150, note 173.

3 Inv. MNAR 12806/ M 169; 36 cm in diameter, 4 cm high; hammered, chiselled, engraved, partially silver gilt (*Fig. 1*).

4 Elian 1965, p. 614-615, no. 851.

5. Lady Elena was hailing from Mărgineni. She was the daughter of Ban Udrișteof Mărgineni, wife of prince Radu Șerban, the great grandfather of Șerban II Cantacuzino.

6. Dima-Drăgan, 1964, p. 286-303.

7 Muscariu 2017, p. 151, note 175.

8 *Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, ed. Hugh Chisholm, 1911, vol. XI, p. 868.

9 Muscariu 2017, p. 150.

10 Muscariu 2017, p. 151, 153, note 176 and the image from drawing XIV.

11 Muscariu 2017, p. 153, 232. The text on p. 232 also mentions the silver gilt plate.

12 Muscariu 2017, p. 153 and note 178 and p. 232. P. 232 also mentions the lacrymatory as a "retouched glass vessel".

13 Inv. MNAR 105458/ P 921; glass; 9 cm long; base diameter 3,5 cm (*Fig. 2*). See Bătrâna, Bătrâna, 1973, p. 10-18; Mănucu-Adameşteanu 2005, p. 207, fig. 3/3.

14 *The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 91, p. 105-122.

15 Bătrâna, Bătrâna, 1973, p. 10-18; Mănucu-Adameşteanu 2005, p. 207, fig. 3/3.

16 "† *Această sfântă și Dumnezeiască mănăstire și Dumnezeiesc lăcaș este făcut din temelie de cel de demult ce în blagocestive s-au săvârșit, răposatul Șerban Voevod, care au domnit Țara Românească, cel adevărat Basarab, la leat 7097* [1588] *deci învechindu-se de multă vremii cât și la stricăciune ajunse-se nu numai sfânta biserica, ci și alte zidiri dinprejur, care ajungându până la nepoții*

și strănepoții aceluiași răposat Domnu de mai sus zis, den multă osârdie și pohtă Dumnezeiască s-au îndemnat cel din strănepoți Șerban Cantacuzino vel pah[arnic], fiul răposatului Drăghici Cantacuzino vel sp[atar] nepotul aceluiași răposat Șerban Voevod dintr-a lui fiică Ilinca și fecior lui Constantin Cantacuzino vel pos[telnic]. Și s-au apucat cu multă osteneală și cheltuieli de o au înnoit și cu lucrul și cu altele înfrumusețând biserica înăuntru cu înălțarea și zidirea slomului acestuia, precum se vede și afară dintr-alte ziduri și cu multe arginturi și odoară și moșii și țigani o au adaos și o au tărit arătându-se desăvârșit ctitor întru slava lui Dumnezeu și a celui de minuni făcătorul marelui Niculae, care și hramul iaste, întru veșnica pomenire a lui și a neamului său. 7208 [1700]" ("† This holy and godly monastery and this godly halidom is founded by the one that ere devoutly passed away, the late Șerban Voivod, who ruled over Wallachia, a true Basarab, in 7097 [1588], and because the church was aging and becoming tampered with, as well as the surrounding buildings, they were taken over by the grandsons and great grandsons of the herein above mentioned Prince, among which the High Cup-Bearer Șerban Cantacuzino, the son of late High Sword-Bearer Drăghici Cantacuzino, who in turn was the grandson of the same late Șerban Voivod and the son of Ilinca, daughter of Șerban Voivod, and the High Chamberlain Constantin Cantacuzino, he was impelled by much godly ardour and eagerness to tend to the church. And, with much diligence and expense, he began to renew the church and embellish it with other objects inside, erecting and building its pinnacle, as it may be seen from the outside, as well as much silver, adornments, estates, and gypsies. And he strengthened the church, proving himself to be a thorough founder in front of God and the miracle worker great Nicolas, who is also the patron saint of the church, for the eternal remembrance of High Cup-Bearer Șerban Cantacuzino and his kin. 7208 [1700])". Muscariu 2017, p. XLII.

17 Inv. MNAR 14174/ M 1537; hammered, chiselled, engraved silver; high 19,5 cm, base diameter 14,5 cm (*Fig. 3*). Elian 1965, p. 574, no. 754.

18 Paolicchi 2015.

19 Inv. MNAR 113.673/ M 2039; hammered, chiselled, engraved silver; 19,5 cm high, base diameter 14,5 cm (*Fig. 4*). Elian 1965, p. 240, nr. 97.

20 Paolicchi 2015.

21 Paolicchi 2015.

22 See *De la Matei Basarab* 1992, cat. 109.

23 Paolicchi 2015.

24 Inv. MNAR 14445/ P 228; chiselled, engraved, gilded silver; 9 cm in diameter (*Fig. 8*). Elian 1965, p. 654, no. 932.

25 Inv. MNAR 12807/ M 170; hammered, chiselled, engraved silver; 27 cm in diameter (*Fig. 5*); Elian 1965, p. 619, no. 860.

26 Inv. MNAR 12808 / M 171 and 12809 / M 172 (*Fig. 6-7*).

27 Elian 1965, p. 618, nr. 859 and p. 619, nr. 861.

28 Valentina-Cristina Sandu, *O anaforniță cantacuzină*. The document was issued with the financial support of the project POSDRU/ 88/1.5/S/47646, co-financed by the European Social Fund through the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.

29 Elian 1965, p. 362-363, nr. 354 and p. 431, nr. 478.

30 For the full information on this paragraph, see Negrău 2009, p. 399-404.

31 Cf. Stoicescu 1971, p. 144.

32 *Apud* Bălan 2005, nr. II, p. 196. Negrău 2009, p. 401. Also see https://www.crestinortodox.ro/biserici-manastiri/manastirea-bistrita-biserica-bolnitei-67956.html.

33 Negrău 2009, p. 401.

Bibliographic Abbreviations:

Bălan 2005 – Constantin Bălan, *Inscripții medievale şi din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea*, Brăila, 2005.

Bătrâna, Bătrâna, 1973 – Lia Bătrâna, Adrian Bătrâna, "Podoabe din necropola fostei mănăstiri Comana", în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XLII, 1973, 2.

Dima-Drăgan, 1964 – Corneliu Dima-Drăgan, "Un catalog necunoscut al bibliotecii Stolnicului Constantin Cantacuzino, in *Revista arhivelor*, 7, 1964, 2.

Elian 1965 – Alexandru Elian, Constantin Bălan, Haralambie Chircă, Olimpia Diaconescu, *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, vol. I, *1395-1800*, Bucharest, Editura Academia R. S. R., Institutul de Istorie, 1965.

Mănucu-Adameșteanu 2005 – Gheorghe Mănucu-Adameșteanu, "Vase de sticlă descoperite în complexe funerare din secolele XV-XIX", în *Cercetări arheologice în București*, VI, Bucharest, Muzeul Municipiului București, 2005.

Muscariu 2017 – Arhimandrit Mihai Muscariu, *Mănăstirea Comana între istorie și legendă*, Giurgiu, Editura Episcopiei Giurgiului, 2017.

Negrău 2009 – Elisabeta Negrău, "Data morții vornicului Șerban Cantacuzino", în *Arhivele Olteniei*, 23 (serie nouă), Craiova, 2009.

Paolicchi 2015 – Anita Paolicchi, "Argenteria veneziana acquistata all'epoca di Constantin Brâncoveanu da Șerban Cantacuzino II Măgureanu (1685-1710)", în *Brâncoveanu 300: Epoca brâncovenească la orizontul modernității românești*, editori Florentina Nițu, Șarolta Solcan, Radu Nedici, Bucharest, Editura Universității din București, 2015.

De la Matei Basarab 1992 – Ana Dobjanschi, Ioana Iancovescu, Anca Lăzărescu, Gabriela Roșioru, Liana Tugearu, Victor Simion, Paul Florea, *De la Matei Basarab la Constantin Brancovan – Arta secolului al XVII-lea*, Bucharest, Editura S.C. Melior Trading, 1992.

Stoicescu 1971 – Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova, sec. XIV-XVII*, Bucharest, Editura Enciclopedică Română, 1971.

Linguistic supervision:
Vladimir Agrigoroaei (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).
Ioana Ursu (Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia / Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca).

Peer-reviewed by :
sister Atanasia Văetișı (mănăstirea Stavropoleos, Bucharest).
Ciprian Firea (Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca).
Anita Paolicchi (Università degli Studi di Firenze, Florence).

État de l'art des livres et objets sacrés ayant appartenu à saint Anthime d'Ivir

Archim. Policarp Chițulescu
Biblioteca Sfântului Sinod, București (RO)

SUMMARY: The life and work of saint hierarch and martyr Anthim the Iberian become gradually well-known as new testimonies bring forth further pieces of information or correct some approximate or erroneous ones. There are many known aspects concerning the typographical activity of this learned metropolitan of Wallachia. Less well known are the liturgical objects he donated to various holy places or the personal belongings of the great hierarch. Some of them have been mistakenly assigned, others have been recently discovered. This study presents an inventory of the most important cult objects and books, as well as the personal belongings which may be linked to the name of the saint hierarch and martyr, while advancing also some new hypotheses. An additional merit of this study is that of bringing to light a series of Anthimian testimonies kept in forgotten museums and libraries, inaccessible to the public.

KEYWORDS: Anthim the Iberian, Antim monastery, bibliology, liturgical objects, personal belongings.

REZUMAT: Viața și activitatea Sf. Ierarh Martir Antim Ivireanul sunt din ce în ce mai bine cunoscute, pe măsură ce noi mărturii aduc completări sau corectează unele informații aproximative ori eronate. Despre activitatea tipografică a acestui învățat mitropolit al Țării Românești se cunosc multe aspecte. Mai puțin știute sunt daniile sale de obiecte liturgice pentru unele lăcașe sfinte sau obiectele personale ale marelui ierarh. Unele dintre acestea i-au fost atribuite în mod eronat, altele au fost descoperite recent. În textul de față se face o trecere în revistă a celor mai importante odoare sau obiecte personale care se leagă de numele Sf. Ierarh Antim Ivireanul, avansând, totodată, unele ipoteze noi. Un merit suplimentar al textului de față este cel de a aduce la lumină mărturii antimiene păstrate (uitate) în depozite muzeale și biblioteci, inaccesibile publicului.

CUVINTE CHEIE: Antim Ivireanul, mănăstirea Antim, bibliologie, obiecte liturgice, obiecte personale.

Dans la culture et dans la spiritualité roumaine et européenne, la personnalité du saint hiérarque martyr Anthime d'Ivir (ou Anthime l'Ibère) représente un moment de renouvellement. Cet hiérarque d'origine géorgienne – d'où son nom d'« Ibère » – était issu de l'ancienne Iviria (Ibérie, c'est-à-dire Géorgie). Dans sa jeunesse, il devint moine à Jérusalem et fut envoyé en Moldavie (vers 1682) par Dosithée II, patriarche de Jérusalem, pour apprendre l'art d'imprimer des livres. À cette époque, les Grecs ne pouvaient imprimer dans leur langue que les livres rituels (à Venise et chez d'autres imprimeurs européens), car la censure papale ne permettait pas l'apparition de livres polémiques ni de traités de théologie orthodoxe. Les Grecs se sont donc dirigés vers les imprimeries des pays roumains et ils ont fait imprimer leurs livres de présentation et de défense de la foi orthodoxe avec le soutien et avec le financement des dirigeants de ces pays. Il convient également de noter que l'activité de la Congrégation pour l'évangélisation des peuples (*Sacra Congregatio de propaganda fide*), une organisation catholique romaine, s'est intensifiée après l'occupation de la Transylvanie par les Habsbourg en 1687. Le nombre des Roumains de Transylvanie étant très élevé, les conséquences politiques, économiques, confessionnelles et ethniques ont conduit à une confrontation entre l'Église orthodoxe et l'Église catholique. L'Église de Rome a donc imposé une série de mesures très sévères contre les orthodoxes en Transylvanie, qui ont abouti à l'imposition d'une union partielle des orthodoxes de Transylvanie avec Rome, conclue en 1699 et 1701. On peut donc affirmer que les livres imprimés dans les pays roumains étaient destinés à maintenir non seulement l'orthodoxie, mais aussi une conscience ethnique ou linguistique, y compris celle des Roumains de la Transylvanie annexée par les Habsbourg.

C'est dans ce contexte politique, culturel et religieux tumultueux qu'Anthime d'Ivir s'est installé en Valachie, en tant que proche collaborateur du souverain Constantin Brancovan (†1714). Il a été higoumène du monastère de Snagov (près de Bucarest), puis évêque de Râmnic (1705) et métropolitain de Valachie (1708). Il a appris à imprimer des livres, a créé des imprimeries et institué la plus importante école d'imprimerie des pays roumains. L'activité typographique de ces pays a été influencée de manière décisive par ses efforts. Anthime l'Ibère a imprimé des livres en grec, en slavon, en roumain, en arabe et en géorgien à l'intention des orthodoxes des Balkans, du Mont Athos, de Constantinople, de Jérusalem, du Sinaï, d'Alexandrie (Égypte) et de Syrie. Anthime était doté de nombreux talents: il était un homme de lettres – auteur d'une collection de sermons ainsi que d'autres œuvres –, il était calligraphe, miniaturiste, peintre et sculpteur. À Bucarest, il a fondé un monastère qui existe encore de nos jours et qui porte son nom. C'est toujours lui qui a fait imprimer les livres les plus importants du service orthodoxe en roumain, et cela lorsque les patriarches orientaux, celui de Constantinople en particulier (dont dépendait le métropolitain de Valachie),



avaient interdit l'usage de textes sacrés dans une langue autre que les langues sacrés (grec, latin et slavon d'église). Anthime l'Ibère a été tué par les Turcs en 1716 – tout comme le prince Constantin Brancovan en 1714 –, raison pour laquelle il a été reconnu plus tard comme martyr de l'Église orthodoxe. La *damnatio memoriae* décrétée immédiatement après sa mort a pourtant fait que beaucoup de ses œuvres soient restées inconnues jusqu'à aujourd'hui, aussi bien que les objets d'art qui lui ont appartenu, qu'il a fait fabriquer ou dont il a fait don à des monastères. La bibliothèque publique qu'il avait créée dans son monastère de Bucarest a été elle aussi dispersée après sa mort. Pour toutes ces raisons, l'identification des livres et des objets rares que l'on peut lier à l'activité culturelle de saint Anthime s'impose somme une nécessité pour les recherches sur l'histoire culturelle des XVIIe et XVIIIe siècles dans les pays roumains. Nous tenons à présenter quelques informations concernant des livres et des objets sacrés ayant appartenu d'une façon ou d'une autre au saint hiérarque martyr Anthime d'Ivir. L'état de l'art qui suit est donc articulé en plusieurs sections, selon les différentes catégories du corpus.

Les livres.

Un Ménologe manuscrit (copié sur papier), aujourd'hui disparu, qui faisait partie des livres rituels du monastère Snagov, a été vu par Al. Odobescu au cours de l'été de 1861, quand il menait ses recherches dans le monastère.[1] Le Ménologe avait été relié en 1695 par les soins d'Anthime le hiéromoine qui occupait la dignité de « *nastavnic* » (higoumène, abbé) du saint lieu. Odobescu a copié la notice qui atteste la contribution d'Anthime:

> *Acest Mineiu a lui dekemvre fiind stricat şi răsipit s-a legat cu cheltuiala smeritului întru eromonaşi Antim Ivireanul tipograful, vă dni Io Constantin B(asarab) B(râncoveanu) voevod, fiind nastavnic la această sfântă casă la Sneagov, leat 7203 (1695) aug. 29.*
>
> Ce Ménologe pour Décembre étant abîmé et éparpillé fut

Fig. 1a. *Calice, 1694.*
Fig. 1b. *Calice, 1694.* Clichés de l'auteur.





▲ Fig. 2. *Encensoir, 1694.* Cliché de l'auteur.

relié aux frais de l'humble hiéromoine Anthime d'Ivir le typographe qui, au temps de Io Constantin B(asarab) B(rancovan) voïvode, était nastavnic en ce saint lieu de Sneagov, année 7203 (1695) août 29.

En 1694, Anthime devint l'higoumène du monastère Snagov.[2] C'est en cette qualité qu'il fit refaire plusieurs objets sacrés, dont il ne reste qu'un calice et un encensoir, pendant cette première année de son higouménat (*Fig. 1a* et *1b*, *Fig. 2*).

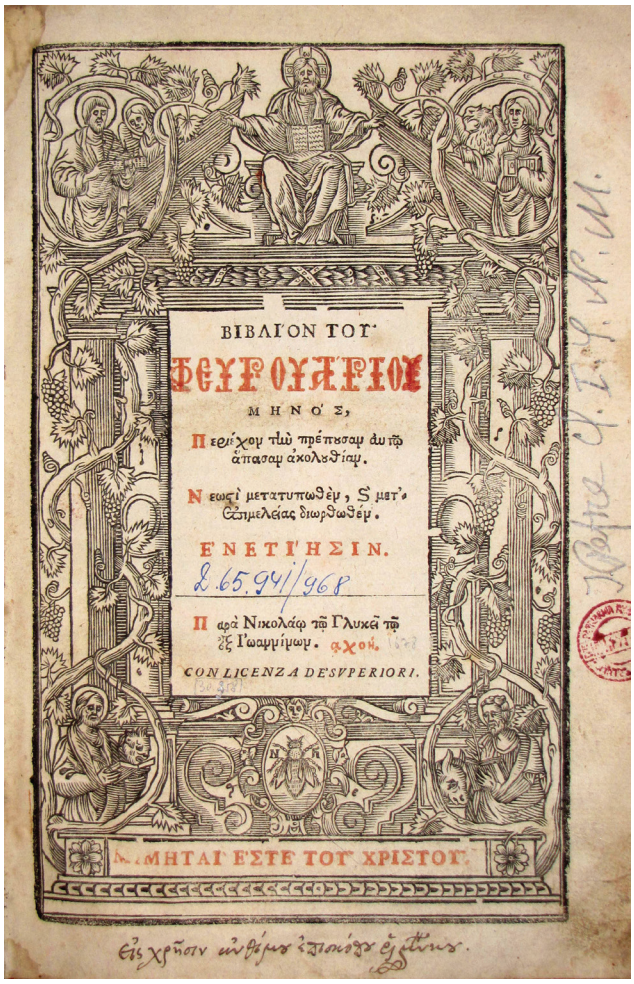
Plus récemment, ont été découverts plusieurs livres que saint Anthime avait signés en tant que propriétaire ou qu'il avait donnés. Il s'agit de quatre Ménologes grecs et d'un Évangile, parus tous à Venise entre 1670 et 1680. Ils se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque du Saint Synode.[3] Jusqu'à présent, l'unique livre connu portant l'ex-libris d'Anthime était l'ouvrage renfermant les *Kephalaia Parainetika* ('Chapitres parénétiques') de Basile Ier le Macédonien, paru à Bucarest en 1691 (actuellement à la Bibliothèque Nationale de Roumanie) (Fig. 3).[4]

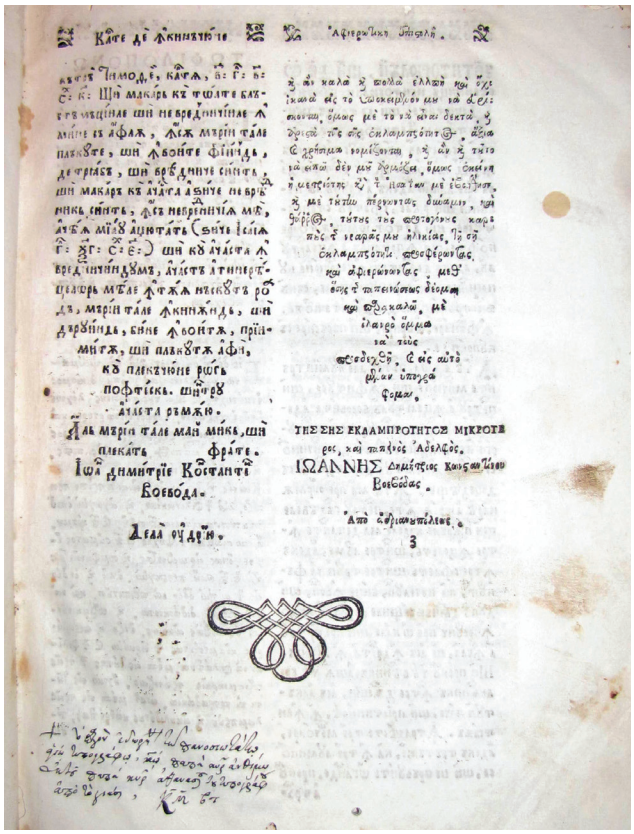
Un Évangile (Snagov, 1697) a été donné par Anthime au monastère Turbaţi, métokion du monastère Ţigăneşti (près du monastère Snagov). Aujourd'hui, le livre se trouve à la Bibliothèque de l'Académie de Bucarest.[5] La notice qui atteste la donation de saint Anthime a été déjà publiée6, mais nous la reproduisons selon l'original, avec quelques corrections:

Această sf(â)ntă ev(an)gh(e)lie o a datu de pomană la mănăstirea de călugăriţe de la Turubaţi, smeritul întru er(o)monahi Anthimu Ivireanul tipograful în zilele bl(a)gocestivului D(o)mnu Ioan Constantin B(asarab) B(râncoveanu) voivod l(ea)t 7206 (1698) dne 21. Anthimos ieromonahos.

Ce saint Evangile a été donné au monastère de moniales de Turubati par l'humble hiéromoine Anthime d'Ivir le typographe au temps du pieux prince Ioan Constantin B(asarab) B(rancovan) voïvode année 7206 (1698) jour 21'.

Une autre notice a été identifiée sur un exemplaire de l'Évangile de Snagov (1697). Elle était inscrite sur la page de





titre:

Antim er(o)mon(a)h, ig(umen), Serafim mon(ah), l(ea)t 7211 (1703), gen(arie) 4 dni.

Anthime hiéromoine, Séraphim moine, année 7211 (1703), janvier 4 jours.

En bas, une autre notice disait:

Ac(e)astă sfântă Ivangheliie iaste cumpărată de robul lui Dumnezeu erei Mihai şi am semnat cu mâna mea ca să cunoască cine o ar fura. Şi o am dăruit fiiului meu Neculae, ca să-m(i) fiie de veac(i)nică pomenire. Şi m-am iscălit eu cu mâna mea să să crează. Pis az erei Mihai... [text ilizibil] l(ea)t 7211, g(e)n(arie) 17 dnă.

Ce saint Évangile a été acheté par le servant de Dieu le prêtre Michel et je l'ai signé de ma propre main pour savoir qui le volerait. Et je l'ai donné à mon fils Nicolas en mon éternelle mémoire. Et j'ai mis ma signature de ma propre main pour garantir. Écrit aujourd'hui prêtre Michel [texte illisible] année 7211, janvier 17 jours.

Il en résulte que l'Évangile a été acheté par le pope Michel au mois de janvier 1703, peut-être même au monastère Snagov, où et quand le hiéromoine Anthime et le moine Séraphim ont inscrit cette notice sur la première page, sans doute à la demande même de l'acheteur. En l'achetant, le prêtre Michel en fit don à son fils Nicolas. En 1966, l'Évangile se trouvait à la paroisse Corlăteşti-Berceni, dép. Prahova.[7] Nous savons que, formellement, Anthime est resté higoumène à Snagov jusqu'en 1704, mais depuis 1701 il travaillait déjà à l'imprimerie de Bucarest. Si sur l'Évangile en question c'est sa propre écriture, on comprendra alors qu'il était encore rattaché au monastère, signant en tant qu'higoumène. L'Évangile aurait pu être acheté à l'imprimerie où travaillait Anthime, car les imprimeries étaient en même temps des dépôts et des centres de vente.

Un autre livre ayant appartenu à Anthime est *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea* ('Le Divan ou la dispute du sage avec le monde'), écrit par Dimitrie Cantemir et imprimé à Iaşi en 1698.[8] Le typographe Athanase qui a travaillé à Iaşi à l'édition de ce livre était lui aussi, comme Anthime, disciple de l'évêque Mitrophane. Dès que le livre parut, il s'empressa probablement de donner un exemplaire du précieux ouvrage à son collègue et ami (puisqu'Anthime demeura plusieurs années à Cetăţuia, où fonctionnait l'imprimerie). Au Mont Athos, dans la bibliothèque du monastère Dionisiou, se trouve un exemplaire de *Divanul* de Cantemir, qui présente la notice suivante, en grec, sur la troisième page liminaire: « Ce (livre) est donné au vénérable typographe le père kir Anthime, par le père kir Athanase le typographe de Iaşi ».

Divanul est parvenu, on ne sait pas en quelles circonstances, à Cosmas de Vatopedi, qui en fit don à Mitrophane, l'higoumène de Cotroceni (selon la notice en grec copiée sur le verso de la page de titre). Sur la deuxième page de garde, Mitrophane a signé ultérieurement en tant que métropolite de Nysse. Le livre a été porté par le métropolite propriétaire au monastère Dionisiou du Mont Athos, duquel il dépendait. C'est là que se conservent encore d'autres objets personnels de Mitrophane, qui fut aussi métropolitain de Valachie à partir de 1716, après que le métropolite Anthime fut tué par les Turcs (*Fig. 4*).

Fig. 3. *'Ex libris Antim', évêque de Râmnic. Ménologe pour février, Venise, 1678.* Cliché de l'auteur.

Fig. 4. *'Dimitrie Cantemir, Divanul...', exemplaire donné à saint Anthime par Athanase le typographe.* Cliché de l'auteur.



▲ Fig. 5. *Épitaphion donné par saint Anthime au monastère fondé par lui, en 1713.* Cliché de l'auteur.

Objets sacrés.

Dans le dépôt du Musée National d'Art de Roumanie se trouvent deux objets sacrés liés à l'œuvre fondatrice de saint Anthime : un Épitaphion et un encensoir en argent. Nous décrirons brièvement l'Épitaphion, qui est une pièce liturgique brodée avec beaucoup de soin et de talent artistique.[9] Le thème iconographique est celui du *Threnos* ('Déploration'), le moment qui suit la Descente de la Croix et qui correspond aux préparatifs pour l'ensevelissement du Christ. La composition de cet Épitaphion est simple: le corps du Christ est déposé sur un suaire réalisé au fil d'argent. Au chevet du Seigneur est assise la Mère de Dieu et, derrière elle, Marie Madeleine, une des femmes myrrhophores. Près de la Croix, debout, le saint apôtre et évangéliste Jean, celui qui, avec la sainte Vierge, est resté auprès du Christ même au moment de la Crucifixion. Aux pieds du Sauveur sont représentés deux hommes âgés : Joseph d'Arimathie, celui qui a demandé le corps du Christ à Pilate, et Nicodème, le dignitaire juif qui croyait en Christ. Au second plan, au-dessus de la croix, sont figurés le soleil, la lune et les étoiles, montrant la participation de la création tout entière au grand mystère de la mort physique du Fils de Dieu. Aux pieds de la Mère de Dieu se trouve un vase avec des essences de myrrhe et d'aloès pour embaumer le corps, et un panier où sont déposés quatre clous enveloppés dans un linge. Le cadre qui entoure la composition est brodé sur soie jaune avec de nombreuses roses, lys stylisés et tournesols. Aux quatre coins du cadre il y a des médaillons avec les quatre Évangélistes : Matthieu, Marc, Luc et Jean. Tout autour est brodée l'inscription suivante :

> *Mântuitoriului D(u)mn(e)zeu şi tuturor sf(i)nţilor şi această pogrebanie î(m)preună cu altele cu cucerie să închină de smeritul mitropolit al U(n)grovlahiei Anthim Ivireanul spre mântuire sufletească, leat 7222 (1714), martie. Anhimo to timondhi tin sin taphin iktirmon didu ptesmaton lisin (lui Antim care cinsteşte îngroparea Ta Milostive, dă-i iertare de păcate).*
>
> Au Dieu Sauveur et à tous les saints, cet épitaphion et d'autres encore sont pieusement offerts par l'humble métropolite de l'Oungrovalachie Anthime d'Ivir, pour le salut de son âme, en l'année 7222 (1714), mars. Anthimo to timondhi tin sin taphin iktirmon didu ptesmaton lisin – à Anthime qui vénère Ton ensevelissement, donne-lui l'absolution de ses péchés.

L'Épitaphion a les dimensions de 1,35 x 1,05 m. La broderie est en fil d'or, d'argent et de soie sur satin rouge, les visages étant peints sur soie. Les auréoles des personnages sont réalisées en graines de perles, perdues par endroits. Selon l'inscription, cette pièce aurait été donnée au monastère de Tous les Saints (Antim), invoqués d'ailleurs par le donateur, au mois de mars 1714 (*Fig. 5*).[10]

En tant que hiérarque, Saint Anthime a distribué aussi des antimensions, et on connaît aujourd'hui plusieurs exemplaires imprimés du temps où il était métropolite. Le premier antimension d'Anthime que nous décrivons est



celui de la collection du musée du monastère Antim, l'exemplaire provenant de Transylvanie.[11]

En bas de la pièce est écrit ce texte:

Acest dumnezeiesc jertvenic pre carele se săvârşeşte dumnezeiasca cea fără de sânge şi sfântă slujbă s'au blagoslovit şi s'au sfinţit cu mâna preasfinţitului mitropolit kir Antim, leat 72...

Ce divin propitiatoire sur lequel est célébré le saint office divin et non-sanglant a été béni et consacré par la propre main du métropolite kir Anthime en 72...

Les chiffres des dizaines et des unités ne sont pas complétés, cela devant se faire au moment où l'antimension était remis au prêtre.

A coup sûr, le modèle iconographique provient du métropolite Théodose (retiré de sa fonction en 1708), et il est possible que la gravure soit exécutée par saint Anthime lui-même. Les caractères du texte imprimé sont de même taille, seulement le nom – Anthime – est évidemment écrit en caractères plus grands. Parfois, auprès du nom du métropolite Anthime apparaît aussi le nom du prince Constantin Brancovan, comme sur l'antimension de la collection de l'Archevêché de Buzău[12] et sur celui donné en 1713 à l'église de Râşnov (dép. Braşov).[13] Certains antimensions du métropolite Anthime ne contiennent pas la transcription du nom du prince. Probablement, ce sont ceux qui furent donnés en Transylvanie, où l'on ressentait le besoin de consolider l'Orthodoxie face aux attaques du prosélytisme. C'est la même conclusion qui s'impose dans le cas de l'exemplaire conservé dans la collection de l'Archevêché de Sibiu, où le nom du prince n'est pas inscrit.[14] Un antimension anthimien se trouve également au musée récemment inauguré de la cathédrale orthodoxe de Baia Mare (*Fig. 6*).

Livres moins bien connus.

On a attribué à saint Anthime de nombreuses œuvres de sculpture, de miniature, de gravure, des manuscrits, mais, en l'absence d'informations concrètes, il est plus prudent de garder une certaine réserve et ne pas tomber dans le piège des fausses attributions. Nous signalons que Gh. Cardaş, un renommé bibliologue, considérait que le dixième volume des œuvres du bienheureux Augustin éditées à Bâle en 1543 pouvait faire partie de la bibliothèque personnelle de saint Anthime, car une *Scara cărţii Dumnezăiescului Augus-*

tin ('L'Echelle du livre du divin Augustin') serait un « *manuscris românesc scris de Mitropolitul Antim* » ('manuscrit roumain écrit par le métropolitain Anthime').[15] Cependant l'histoire de ce livre est plus compliquée. Sur la page de titre du volume (conservé actuellement à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, sous la cote IV 45999) il est précisé en latin « *Ex bibliotheca Ecclesiae Cathedrat Camenecen* » et une autre main a ajouté avec une couleur différente : « *inde devenit ... libra Sanctissima Metropolia Transalpiens sub Arhiepiscopatu Antim ex Iveria et scriptu indignus et infimus servus illustrissimi ac reverendissimi D(o)m(i)ni Archiepiscopi Iosephus... Feien... Transilvanus* ». Le livre provient donc de Kamianets-Podilsky – il était probablement une proie de guerre – et est entré dans la bibliothèque de la Métropolie d'Oungrovalachie au temps du pastorat de saint Anthime. Sans aucun doute, c'est lui qui a copié et traduit l'échelle du livre qui s'étend sur six pages et comporte une graphie très belle, caractérisant le début du XVIIIe siècle. En revanche, le nom inscrit sur la couverture rappelle le métropolite Anthime, mais ce n'est pas son autographe (Fig. 7).

Dans la même situation se trouve une *Condica zisă a lui Antim*[16] ('Le Registre dit d'Anthime'), conservée dans le ms. roum. 671 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine. Elle contient une liste des donateurs et de leurs donations en faveur de la Métropolie de Bucarest et de Târgovişte, faisant aussi référence à des actes administratifs du temps de l'archipastorat du métropolite Anthime. Le registre a été écrit le plus probablement par Nicolas le prêtre, *notaras* de la métropolie.[17]

C. Erbiceanu affirmait qu'il possédait un manuscrit d'une version roumaine de l'ouvrage d'Agapios Landos, *Mânturea păcătoşilor* ('Le salut des pêcheurs'), traduite par Anthime d'Ivir.[18] Il est impossible de savoir sur quels arguments s'appuyait l'affirmation du réputé historien.

Un manuscrit important qui se rattache directement à Saint Anthime est la « *Slujba sf(â)ntului s(ve)şténno M(u)cin(i)kŭ Anthim episcopulŭ Nicomidiei. Ce să cântă în 3 zile ale lui septembrie întru care să săvârşaşte pomenirea prăznuirii sf(â)ntului, de prea sfinţitulŭ şi de D(u)mn(e)zeu trimisul mitropolit alŭ Ounggrovlahiei kirŭ Anthimŭ al doilea de la Ivirŭ. Cu a căruia poruncă s-au scris în Bucureşti la leatŭ 7218 (1710) în luna lui iulie* » ('L'office du saint martyr Anthime évêque de Nicomédie. Que l'on chante le 3 septembre lorsqu'on fait mémoire au saint que Dieu a envoyé, le vénérable métropolite de l'Oungrovalachie kir Anthime le second d'Ivir. Sous l'ordre duquel a été écrit à Bucarest, en l'année 7218 (1710) au mois de juillet'). Le manuscrit a 27 pages écrites et 4 pages blanches (28-31), d'une dimension de 27 cm x 18 cm. La grande taille des pages confère au volume un aspect festif, adapté au commanditaire. Les livres d'office destinés aux hiérarques se présentent d'ailleurs sous une forme somptueuse, propre à une célébration fastueuse. Il suffit de rappeler à ce propos deux livres similaires : le *Slujebnic* (l'Archiératikon) trilingue du métropolitain Étienne d'Oungrovalachie (ms. roum. 1790 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine) ou le texte grec, imprimé en 1714 à Venise, aux frais de Constantin Brancovan.

Le texte est écrit en demi-onciale élégante, en noir et rouge aussi bien qu'en or. L'or met en évidence, par exemple, les mots « *Slujbă* » ('office') et « *Anthim* » ('Anthime') sur la page de titre, en majuscules. Le copiste du texte semble être le même Nicolas le prêtre, l'infatigable notaras de la Métropolie.[19] La reliure du manuscrit est luxueuse et très élégante, exécutée à la manière de l'époque Brancovane. La première couverture comporte au centre un médaillon avec la Mère de Dieu sur le trône, aux quatre angles figurant les images des quatre Évangélistes. La deuxième couverture est ornée de frises dentelées, à sarments d'acanthe et décor à l'éventail, avec d'énormes rosettes dentelées imprimées avec de l'or, à froid.[20] Le papier est tel qu'il convient à un manuscrit commandé par une personne de marque : épais, bien poli, filigrané avec trois demi-lunes décroissantes. Il a été supposé que le typikon de l'office appartenait au métropolitain même, ce qui n'est pas du tout exclu.[21] Etant donné que le texte de ce manuscrit (avec l'office de saint Anthime de Nicomédie) dédié au métropolite Anthime d'Ivir n'a pas été étudié jusqu'à présent, nous insisterons sur une brève analyse.

En plus de supposer que le métropolitain Anthime ait contribué à l'élaboration de l'office de son saint protecteur, on a émis l'hypothèse que le texte ait pu être rédigé à la demande du métropolitain Anthime par un renommé com-

Fig. 6. *Antimension de saint Anthime, conservé dans le musée du monastère Antim de Bucarest.* Cliché de l'auteur.

Fig. 7. *'S. Augustin, Œuvres', tome X, Basel, 1543.* Clichés de l'auteur.

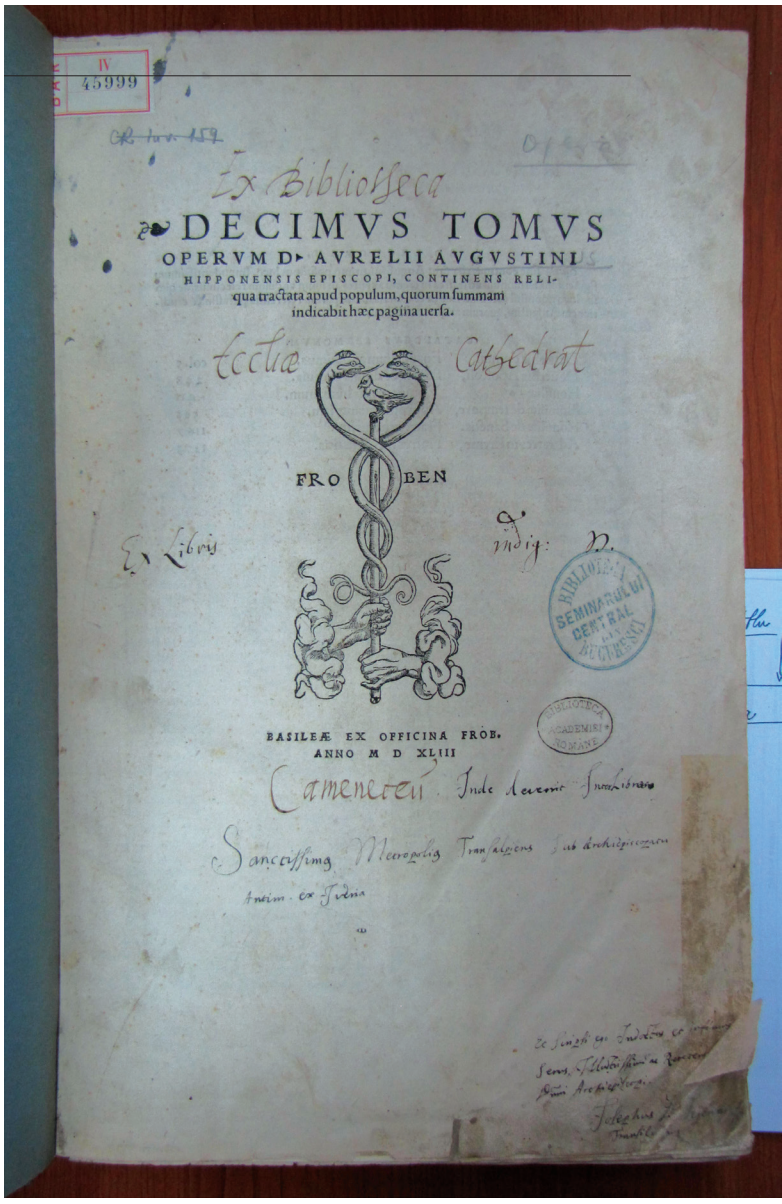






Fig. 8. *'Office du saint martyr Anthime de Nicomédie', manuscrit de 1710, ms. roum 406 BAR.* Cliché de l'auteur.

Fig. 9. *Reliure brancovane du ms. roum 406 BAR.* Cliché de l'auteur.

Fig. 10. *L'icône des quatre saints protecteurs d'Anthime d'Ivir, trouvée au monastère Antim de Bucarest, sa fondation.* Cliché de l'auteur.



positeur de tropaires et d'acolouthies aux saints : Mitrophane Grégoras de Dodone.[22] Ce Grec érudit et polyvalent a écrit quelques vers de louange (plus précisément une épigramme) en l'honneur du métropolitain Anthime dans l'opuscule contenant une *Slujba Sf. Ecaterina şi Proschinitarul Muntelui Sinai* ('L'office de Sainte Catherine et le Proskynétaire du Mont Sinaï'), à Târgovişte, en 1710. Plus tard, en revanche, en 1716, dans sa Chronique,[23] Mitrophane dit à propos du même hiérarque « qu'il a bien mérité son sort » (d'être tué par les Turcs). L'affirmation de Daponte que Mitrophane Grégoras aurait composé l'office du patron spirituel du métropolitain semble donc exagérée. Le texte de l'office est en slavon, exception faite pour les lectures bibliques et le Synaxaire (la vie du saint). Le typikon de l'office du saint martyr Anthime, évêque de Nicomédie, lequel a été copié dans le manuscrit no. 406, respecte, mis à part quelques adaptations, la version slavonne du Ménologe pour septembre éditée à Buzău en 1698. Le Synaxaire roumain est le même que celui du Ménologe mentionné. Cependant, le texte de l'office du manuscrit se fonde également sur une version grecque. Le Synaxaire commence par le distique:

O, M(u)c(e)nice Anthime al lui H(risto)s preadorit, şi mort fiind de sabie, din cap peri a(i) înflorit...

O, Anthime martyr bien-aimé du Christ, bien que mort par l'épée, tes cheveux fleurissent sur ton chef...

Ce distique ne se retrouve pas dans le Ménologe slavo-roumain cité, mais seulement dans celui en grec, édité à Venise. L'exemplaire grec paru en 1680 que nous avons consulté fait partie de la série de Ménologes qui proviennent de la bibliothèque personnelle du métropolitain Anthime. Le distique grec adressé au martyr Anthime se retrouve aussi sur l'icône dont le métropolitain Anthime avait fait don au monastère de Tous les Saints, sa fondation.[24] La version roumaine versifiée fait évidemment la liaison entre le nom du martyr Anthime, qui signifie « fleur », et le miracle survenu lors de son martyre. Il est possible que le manuscrit avec l'office du saint martyr Anthime de Nicomédie ait été commandé par le métropolitain Anthime

afin qu'il en fasse don à sa fondation, car nous ne croyons pas que le hiérarque ait lu en slavon les prières adressées à son saint patron. La forme même du typikon est destinée à un office public, comportant des dispositions typikonales à l'intention du chantre et des lectures bibliques en roumain pour les fidèles (*Fig. 8*, *Fig. 9*).

La piété du métropolitain Anthime pour son saint homonyme se reflète clairement au treizième chapitre de l'*Aşezământ* ('Règlement') qu'il donne en 1713 afin qu'il soit observé dans le monastère fondé par lui. C'est là qu'il fait mention de l'icône (encore existante) des saints Alexie, Nicolas, Anthime et Agathe, « déposée sur le petit siège », et souligne quels offices doivent être célébrés en leur mémoire. Le premier mentionné est saint Anthime de Nicomédie (le 3 septembre), au jour duquel il faut allumer un grand « cierge » devant l'icône, faire une belle « colybe » et un office à la mémoire du fondateur en lisant son obituaire

Fig. 11. *La Mère de Dieu ailée – monastère de Govora.* Cliché de l'auteur.

Fig. 12. *La Mère de Dieu ailée – détail : le groupe des vénérables hiérarques et moines.* Cliché de l'auteur.







Fig. 13. *Saint Anthime, métropolite d'Oungrovalachie, portrait peint dans l'église du monastère de Govora.* Cliché de l'auteur.

personnel, faire l'aumône à quarante églises, à la mémoire du prince et du métropolitain respectifs, car: « on lui fait (à saint Anthime) chaque année office solennel comme à notre patron et homonyme ».[25] Au douzième chapitre, le fondateur demande qu'« une lampe à huile soit allumée jour et nuit devant l'icône des quatre saints ainsi qu'au sanctuaire et à l'icône de Tous les Saints ». L'élaboration de l'office du saint martyr Anthime de Nicomédie suit cette logique. Le manuscrit peut être considéré aussi, à juste raison, un préparatif en vue d'une éventuelle impression, car le métropolitain Anthime a imprimé lui-même plusieurs *Typika* de ce genre en l'honneur de divers saints, le premier étant celui de 1692 (Bucarest) dédié aux saints Grégoire le Décapolite et Parascève la Nouvelle,[26] suivi par le *Typikon… des Saints Constantin et Hélène* (Snagov, 1696), livre qui inaugure l'activité typographique du monastère de Snagov. Après la parution de l'*Office de la Vénérable Matrona Hiopolita* (Bucarest, 1702), de *S. Visarion* (Bucarest, 1705), en 1710 (année où le manuscrit 406 a été copié) paraît l'*Office de Sainte Catherine* dans le même volume que le *Proskynétaire du Mont Sinai*, mais à Târgovişte (*Fig. 10*).





Un témoignage moins connu portant sur l'activité pastorale de Saint Anthime est mentionné sur un *Hiératikon* (édité à Bucarest en 1680) par le prêtre Kiritsa:[27] celui-ci avait été ordonné prêtre par Saint Anthime du temps où ce dernier était évêque de Râmnic ; l'ordination avait eu lieu le 12 mai 1706, le jour de la Pentecôte, au monastère Cozia, la grandiose fondation du prince Mircea l'Ancien.

Voilà la notice:

Luat-am eu ierei Chiriță darul preoției de la preasfințitul episcop Antim al Râmnicului în anul 7214/170628 mai 12 în zioa de Rusali hirotonindu-mă în sfânta mănăstire a Coziei fiind acolo la praznic. Și am scris eu Nicola ipodiaconul ca să să știe.

Moi, le prêtre Kiritsa, j'ai reçu le sacrement du sacerdoce de la part de Son Excellence l'évêque Anthime de Râmnic en 7214/1706, le 12 mai, le jour de la Pentecôte, étant ordonné au saint monastère Cozia, où l'on se trouvait pour la fête. Et c'est moi, Nicolas l'hypodiacre qui ait écrit pour qu'on le sache.

Un supposé portrait d'Anthime à Govora.

Le monastère de Govora, fondation valaque datant du xve siècle, a été reconstruit au temps de Constantin Brancovan. La peinture de ce joyau architectonique, qui s'inscrit dans la tradition de l'art byzantin des Paléologues,[29] a été achevée entre 1701-1712, notamment les fresques de l'exonarthex qui portent la signature d'un « *ierei Ștefan zugrav* » ('prêtre Étienne le zographe') et l'année 7220 (1711-1712). L'exonarthex présente dans la partie supérieure de l'inscription votive, en pierre, une composition qui nous intéresse tout spécialement. La Mère de Dieu, représentée avec des ailes, est vêtue d'un ample manteau sous lequel s'abritent des groupes d'hiérarques, moines, empereurs, dignitaires et simples laïcs. La signification de cette scène inspirée par la littérature et la gravure ukrainienne comporte des implications historiques, liées aux grands personnages de l'époque.

Nous avançons l'hypothèse que les hiérarques agenouillés à droite de la Mère de Dieu Protectrice de tout mal sont à identifier l'un au métropolite Théodose de Valachie, le père spirituel de l'évêque Anthime de Râmnic (1705-1709), et l'autre à Anthime lui-même, à cette époque (1711-1712) métropolitain de Valachie. Les métropolitains étaient alors les seuls à porter la mitre épiscopale et le *saccos*. Il n'est pas non plus exclu qu'à côté du portrait du métropolitain Anthime figure aussi celui de Damascène, l'évêque de Râmnic de l'époque. En tout cas, le métropolitain Anthime d'Ivir et l'évêque Damascène de Râmnic sont peints dans le narthex, vêtus de la mantiya, le bâton à la main et la barbe grisonnante. Derrière les hiérarques, on peut apercevoir plusieurs moines portant la *kamilavca*, dont deux peints en pied, qui pourraient être identifiés avec Jean l'archimandrite de Hurezi, et Païsios, l'higoumène de Govora. Tous les visages des personnages en question (sauf celui du métropolite Théodose, déjà mort à l'époque de la peinture) sont d'ailleurs présents dans la galerie des portraits du narthex. À gauche de la Mère de Dieu sont peints les saints protecteurs du prince Constantin Brancovan – Constantin et Hélène – et derrière eux les dignitaires habituels de l'époque brancovane (*Fig. 11*, *Fig. 12*,

Fig. 14. *Le bâton épiscopal attribué à saint Anthime, avant la restauration.* Cliché de l'auteur.

Fig. 15. *Le bâton épiscopal attribué à saint Anthime, après la restauration.* Cliché de l'auteur.

Fig. 13).

La pratique d'inclure des personnes réelles dans des scènes sacrées n'est pas inédite. On dit que le prince valaque Radu Léon aurait posé avec son épouse Lukia pour les portraits *a fresco* des saints Constantin et Hélène, pour l'icône patronale de l'actuelle cathédrale patriarcale de Bucarest – la seule peinture du XVIIe siècle conservée dans ce monument[30] – et que le visage de saint Jean Chrysostome serait inspiré par le visage du métropolitain Pierre Movilă dans une miniature pour l'*Archiératikon* personnel de ce haut hiérarque.[31]

Le bâton épiscopal de Râmnic.

Dans la collection muséale de l'Archevêché de Râmnic se trouve un beau bâton épiscopal en bois d'essence précieuse nommé le « bâton d'Anthime ».[32] Il est revêtu de plaquettes de nacre et d'ivoire fixées avec des clous d'argent. Comme il était abîmé, il a été restauré en 2016. Le style de sa réalisation nous permet de l'attribuer au début du XVIIIe siècle. Il reste à savoir s'il a vraiment appartenu à Anthime ou à d'autres hiérarques qui lui ont succédé. Les recensements d'époque de l'évêché de Râmnic pourraient confirmer ou infirmer cette hypothèse (*Fig. 14*, *Fig. 15*).

Sculptures attribuées à saint Anthime d'Ivir.

La tradition locale du monastère d'Aninoasa, fondation du boyard Tudoran Vlădescu (XVIIe siècle), transmet l'information que les deux chandeliers en bois de poirier, ornés d'aigles bicéphales et sarments de vigne, seraient l'œuvre de saint Anthime, qui les aurait sculptés lors d'un supposé exil à Aninoasa. C'est toujours lui qui aurait sculpté également une paire de chandeliers identiques, qui se trouvent aujourd'hui au monastère Valea et à l'église de Jupâneşti, ainsi que la porte de l'église de Coşeşti, information fournie par une notice très ancienne contenue dans un livre aujourd'hui perdu.[33] Il est difficile, certes, de confirmer ces suppositions, qui se fondent surtout sur le grand talent dont le haut hiérarque a fait preuve dans plusieurs domaines artistiques.

Ces informations présentées au sujet de quelques livres et objets de culte ayant un rapport avec Anthime d'Ivir sont soit le fruit de découvertes récentes, soit tirées de l'oubli. Elles viennent compléter l'image morale et spirituelle du saint hiérarque et mettent mieux en lumière les efforts qu'il a accomplis le long de tant d'années au service des populations des pays roumains.

Notes :

1 Odobescu 1967, p. 234.

2 Chiţulescu 2012a. L'encensoir a été observé par Odobescu pendant la même visite, quand il a copié l'inscription. Voir la note 1.

3 Chiţulescu 2011, p. 22-26; Chiţulescu 2012b, p. 236-239.

4 Bacâru 1980, p. 222.

5 CRV 103-unique.

6 L'Évangile a été signalé par I. Corfus, qui en présenta l'inscription dans Corfus 1975, p. 185.

7 Archives de la Bibliothèque du Saint Synode, Dossier 1966, f. 1-4.

8 Mentionné par V. Cândea dans Cândea 1974, p. 288-289 et dans Cândea 2012, p. 429. C'est là que sont aussi traduites du grec les notices trouvées sur le livre. Nous remercions le père Siméon, bibliothécaire du monastère Dionisiou, qui nous a permis d'avoir accès au livre pour y lire et photographier les notices que nous avons traduites de nouveau, avec certaines modifications par rapport à celles susmentionnées.

9 Nous avons publié la description de l'Épitaphion dans le journal *Lumina* du Patriarcat Roumain, vendredi, le 15 juillet 2016, No. 163 (3456), année XII, Série nationale, p. 6.

10 Avec le temps, après la sécularisation, suite à la suppression du monastère Antim, cet Épitaphion est parvenu à l'Évêché d'Argeş, dont le monastère Antim était le métokion depuis 1797. Au mois de novembre 1916, dans le contexte de la Première Guerre Mondiale, les objets précieux de l'Evêché d'Argeş ont été amenés à Bucarest et déposés au palais du Saint Synode. Parmi les objets évacués se trouvait également notre Épitaphion. En août 1917, les objets portés à Bucarest durant la guerre ont été retournés à l'Evêché d'Argeş, sauf 39 pièces que le directeur de la Maison de l'Église, Petre Gârboviceanu, avait considérées utiles pour l'exposition de la Maison. Il les a donc gardées pour le Musée de la Maison. Parmi ces 39 objets se trouvent l'Épitaphion de saint Anthime et l'icône des saints Syméon et Sabbas – une des icônes de famille du saint voïvode Neagoe Basarab. D'après un compte-rendu de l'année 1931, l'évêque Nichita Duma d'Argeş avait sollicité à maintes reprises qu'on lui rende les objets abusivement retenus par la Maison de l'Eglise. Après l'année 1948, la plupart des collections muséales existantes à Bucarest furent réunies dans le Musée d'Art de Roumanie, qui venait d'être fondé, et où se trouve à présent l'Épitaphion en question.

11 Pour l'antimension voir aussi notre étude: Chiţulescu 2012a.

12 Cocora 1966, p. 837.

13 Marga 2014 p. 8.

14 Cherescu 1994, p. 63.

15 Cardaş 1930, p. 616.

16 Chiţulescu 2017.

17 Ştrempel 1997, p. 255, note 132 ; Ştrempel 1978, p. 104.

18 Erbiceanu 1888, p. II, note 64 (*notes explicatives au Catalogue historique*).

19 Ştrempel 1962, p. 32, note 3.

20 Bacâru 1971, p. 493-494.

21 Le premier à avoir attribué au métropolitain Anthime l'effort de composer l'office du ms. 406 a été Iorga 1969, I, p. 427, v. Ştrempel 1962, p. 32, note 3.

22 Chesarie Daponte, *Catalogul istoric al oamenilor însemnaţi din veacul al XVIII-lea*, dans Erbiceanu 1888, p. 129.

23 Mitrofan Gregoras, *Cronica Ţării Româneşti*, dans Russo 1939, vol. II, p. 417.

24 L'icône représente les quatre saints mentionnés par le fondateur au treizième chapitre de son Règlement. Une scène de la vie des saints en question a été représentée dans la partie inférieure de l'icône, sous les pieds de chaque saint. Dans le cas de saint Anthime de Nicomédie, c'est son martyre marqué par le distique encomiastique cité, en grec.

25 Boghiu 2005, p. 159 (*Aşezământul Mănăstirii Tuturor Sfinţilor*).

26 L'office grec de sainte Parascève a été réédité dans Serviciul bisericesc (Târgovişte, 1709), avec la mention que « *sfintele ei moaşte se află în Moldova… a cărei lumină s-a răspândit nu doar în*

Ungrovlahia, ci se laudă și în întregul pământ al bulgarilor » (‘ses saintes reliques se trouvent en Moldavie… dont la lumière s’est répandue non seulement en Oungrovalachie mais elles sont louées dans tout le territoire des Bulgares’). Par cette initiative, le métropolitain Anthime a contribué à la généralisation du culte de sainte Parascève. Voir à ce propos Chițulescu 2015.

27 La notice fut publiée par Hanga, Mosora 1991, p. 22.

28 Transcrit de manière erronée ‘1702’ dans Hanga, Mosora 1991, p. 22.

29 Iancovescu 2008, p. 349, 351 et dans *Repertoriul* 2008, vol. 2, p. 223, 238-242.

30 Șerbănescu 1989, p. 202.

31 Nestor 1999, p. 116.

32 Gherasim 2009, p. 308.

33 Păunescu 2013, p. 177, 291.

Abréviations bibliographiques :

Bacâru 1971 – Livia Bacâru, « Legături de cărţi brâncoveneşti », *Revista bibliotecilor*, 24, 8, 1971, p. 490-495.

Bacâru 1980 – Livia Bacâru, « Consideraţii asupra bibliotecii lui Antim Ivireanul pe baza unui ex-libris autograf », in *Valori bibliofile din patrimoniul cultural național*, I, Muzeul Județean Vâlcea, Râmnicu-Vâlcea, [s.n.], 1980, p. 219-224.

Boghiu 2005 – Archim. Sofian Boghiu, *Sf. Antim Ivireanul şi Mănăstirea Tuturor Sfinţilor*, Bucarest, Editura Bizantină, 2005.

Cardaş 1930 – Gh. Cardaş, « Biblioteci vechi româneşti », *Boabe de grâu*, 1, 10, 1930, p. 611-616.

Cândea 1974 – Dimitrie Cantemir, *Opere complete*: I. *Divanul*, éd. Virgil Cândea, Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.

Cândea 2012 – Virgil Cândea, *Mărturii româneşti peste hotare. Creaţii româneşti şi izvoare despre români în colecţii din străinătate*. Serie nouă: II. *Finlanda-Grecia*, éd. Ioana Feodorov *et al.*, Bucarest, Editura Biblioteca Bucureştilor, 2012.

Cherescu 1994 – Diac. Pavel Cherescu, « Antimisele din colecția Muzeului Arhiepiscopiei Sibiului. Studiu istorico-liturgic », *Revista Teologică*, 1994, 3, juillet-septembre, p. 43-76.

Chiţulescu 2011 – Arhim. Policarp Chiţulescu, *Cărţi din vechile biblioteci medievale româneşti păstrate în Biblioteca Sf. Sinod*, Bucarest, Editura Basilica a Patriarhiei Române, 2011.

Chiţulescu 2012a – Arhim. Policarp Chiţulescu, « Odoare sfinte afierosite de Sf. Antim Ivireanul », *Lumina lumii*, 21, 2012, p. 97-107.

Chiţulescu 2012b – Arhim. Policarp Chiţulescu, « Noutăți despre biblioteca Sf. Antim Ivireanul », in *Antimiana II*, éd. Prof. Ioan Șt. Lazăr, Bacău, Centrul de studii medievale și premoderne Antim Ivireanul, 2012, p. 236-239.

Chiţulescu 2015 – Arhim. Policarp Chiţulescu, « O retipărire necunoscută a Slujbei Sf. Parascheva cea Nouă în prima carte grecească imprimată de Sf. Antim Ivireanul la Târgoviște (1709) », *Lumina lumii*, 24, 2015, p. 78-84.

Chițulescu 2017 – Arhim. Policarp Chițulescu, « Odoarele mitropoliei Țării Românești de la Târgoviște și București și donatorii lor așa cum apar în Condica lui Antim (ms. rom. 671 BAR) », in *Catedrala mitropolitană din Târgoviște, simbol al efervescenței misionare, spiritual și culturale muntene. 500 de ani de la începutul ridicării ei*, Târgoviște, Editura Arhiepiscopiei Târgoviștei, 2017, p. 149-178.

Cocora 1966 – Pr. Gabriel Cocora, « Antimisul mitropolitului Antim Ivireanul », *Mitropolia Olteniei*, 9-10, 1966, p. 835-837.

Corfus 1975 – Ilie Corfus, *Însemnări de demult*, Bucarest, Junimea, 1975.

CRV – *Carte Românească Veche* [‘Livres roumains anciens’], collections de la Bibliothèque de l’Académie Roumaine de Bucarest.

Erbiceanu 1888 – Constantin Erbiceanu, *Cronicarii greci ; carii au scris despre Românî in epoca fanariotă*, Bucarest, Tip. cărților bisericescĭ, 1888.

Gherasim 2009 – † Gherasim, Episcopul Râmnicului, *Istoria Eparhiei Râmnicului*, Râmnicu-Vâlcea, Editura Conphys, 2009.

Hanga, Mosora 1991 – Doina Hanga, Elena Mosora, *Catalogul cărţii vechi româneşti din colecţiile Bibliotecii Centrale Universitare ‘Lucian Blaga’ Cluj-Napoca*, Cluj-Napoca, [s.n.], 1991.

Iancovescu 2008 – Ioana Iancovescu, « Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Govora », in *Repertoriul picturilor murale brâncovenești*, dir. Corina Popa, Vlad Bedros, Ioana Iancovescu, Elisabeta Negrău, I. *Jud. Vâlcea*, vol. 1 - *Text*, Bucarest, UNArte, 2008, p. 349-368.

Iorga 1969 – Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821)*, éd. Barbu Theodorescu, Bucarest, Editura Didactică și Pedagogică, 1969.

Odobescu 1967 – Al. Odobescu, *Câteva ore la Snagov*, in *Opere* II, Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1967.

Marga 2014 – Irimie Marga, « Antimisul brâncovenesc de la Râșnov », *Lumina de duminică*, 21 septembre 2014, 37 (459), Série nationale, p. 8.

Nestor 1999 – † Nestor (Vornicescu), mitropolitul Olteniei, *Sfântul Ierarh Petru Movilă*, Craiova, [s.n.], 1999.

Păunescu 2013 – Protos. Clement Păunescu, *Istorie și taină la mănăstirea Aninoasa*, Curtea de Argeș, Editura Arhiepiscopiei Argeșului și Muscelului, 2013.

Repertoriul 2008 – *Repertoriul picturilor murale brâncovenești*, dir. Corina Popa, Vlad Bedros, Ioana Iancovescu, Elisabeta Negrău, I. *Jud. Vâlcea*, vol. 1 – *Text*; vol. 2 – *Imagini*, Bucarest, UNArte, 2008.

Russo 1939 – Demostene Russo, *Studii istorice greco-române. Opere postume publicate supt îngrijirea lui Constantin C. Giurescu de Ariadna Camariano și Nestor Camariano*, Bucarest, Fundația pentru literatură și artă ‘Regele Carol II’, 1939.

Șerbănescu 1989 – N. Șerbănescu, « Catedrala și reședința patriarhală din București », *Biserica Ortodoxă Română*, 107, 1-2 (janvier-février), 1989, p. 197-218.

Ștrempel 1962 – *Antim Ivireanu: Predici, ediție critică, studiu introductiv și glosar*, éd. Gabriel Ștrempel, Bucarest, Editura Academiei RPR, 1962.

Ștrempel 1978 – *Catalogul manuscriselor româneşti B.A.R. 1-1600*, éd. Gabriel Ștrempel, Bucarest, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978.

Ștrempel 1997 – Gabriel Ștrempel, *Antim Ivireanul*, Bucarest, Editura Academiei Române, 1997.

Vérifications linguistiques :

Cinzia Pignatelli (Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).

Vladimir Agrigoroaei (Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).

Examiné par les pairs :

Zamfira Mihail (Institutul de Studii Sud-Est Europene al Academiei Române, Bucarest).

Ana Dumitran (Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia).

Vladimir Agrigoroaei (Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).

Some Aspects of the History of the 18th-Century Greek-Catholic Stone Churches in the Area around Baia Mare (Nagybánya)

Terdik Szilveszter
Iparművészeti Múzeum, Budapest (HU)

translation by Veljanovszki Dávid

RÉSUMÉ: L'établissement des institutions de l'Église grecque-catholique à Baia Mare (mag. *Nagybánya*) et à Baia Sprie (mag. *Felsőbánya*) a réellement commencé au cours du dernier quart du XVIIIe siècle. Sur les dix doyennés de l'évêché de Moukatcheve (mag. *Munkács*), situés sur le territoire de comté de Szatmár, deux ont été nommés pour cette ville minière. Cette région proche du Maramureș (mag. *Máramaros*) et de la Transylvanie est devenue une partie intégrante du comté de Maramureș au milieu du XXe siècle. Cette réorganisation administrative a fait croire à plusieurs spécialistes roumains – de même qu'au grand public – que le patrimoine matériel grec-catholique de la région pourrait être traité ensemble avec le patrimoine culturel régional de Maramureș. La présente étude montre que des églises en pierre grecques-catholiques de la fin du XVIIIe siècle présentent des particularités locales que l'on rencontre aussi à Baia Sprie, Cetățele (mag. *Györkefalva*) et Tăuții de Sus (mag. *Giródtótfalu*). La maçonnerie des églises est très simple, dépourvue de détails architecturaux complexes, mais cette pauvreté est parfois compensée par des toitures monumentales. Une toiture mansardée a été montée à Cetățele, tandis que l'église de Tăuții de Sus a une énorme flèche. La première partie de l'étude propose une révision des données sur l'histoire de ces églises à la lumière des sources découvertes dans les anciennes archives de l'éparchie de Moukatcheve au cours des dernières années. La deuxième partie est consacrée à des analyses détaillées des iconostases des églises de Baia Sprie et Cetățele. La comparaison des deux ensembles révèle qu'ils ont été réalisés par les mêmes ateliers. En ce qui concerne la critique du style, leurs peintres sont identifiés comme « Ştefan de Şişeşti » ; en ce qui concerne leurs sculpteurs, aucune donnée n'a encore été trouvée à ce jour. Une particularité des deux iconostases réside dans le fait que non seulement les portes royales battantes et certaines structures ornementales sont chantournées, mais ces chantournements caractérisent également l'arrière-plan des icônes dans l'axe central, ainsi que celui des apôtres et des prophètes. Quant à la représentation de Dieu le Père, elle est en relief. L'Auteur suggère que ces choix peuvent représenter une innovation dans la qualité esthétique qui ne pouvait être achevée que dans les intérieurs lumineux des églises en pierre. Dans le cadre de la présente étude, des tentatives ont été faites pour explorer les antécédents et les parallèles de ce phénomène sur le territoire de l'éparchie de Moukatcheve.

KEYWORDS: églises en pierre, églises en bois, iconostase, Dieu-le-Père, Église grecque-catholique.

REZUMAT: Instalarea instituțiilor Bisericii greco-catolice la Baia Mare (mag. *Nagybánya*) și în vecinătate, la Baia Sprie (mag. *Felsőbánya*) a început cu adevărat în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea. Dintre cele zece protopopiate ale Episcopiei de Muncaci (mag. *Munkács*) situate pe teritoriul comitatului Sătmar, două au fost numite pentru acest oraș minier. Învecinată cu Maramureșul (mag. *Máramaros*) și cu Transilvania, regiunea a devenit parte a Maramureșului la mijlocul secolului XX. Acest fapt a condus o parte din mediul academic din România, precum și din publicul amator, să considere că patrimoniul material greco-catolic al zonei ar putea fi tratat împreună cu patrimoniul cultural regional al Maramureșului. Studiul de față urmărește să demonstreze că la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în Baia Sprie, Cetățele (mag. *Györkefalva*) și Tăuții de Sus (mag. *Giródtótfalu*) au fost construite biserici greco-catolice de piatră care prezintă o serie de caracteristici specifice locale. Zidăria de piatră a bisericilor este de factură simplă, lipsită de detalii arhitecturale complexe, dar aceste lipsuri sunt uneori compensate de acoperișurile monumentale. La Cetățele a fost montat un acoperiș mansardat, în timp ce în Tăuții de Sus a fost montată o fleșă enormă. În prima secțiune a studiului, datele privind istoricul construcției bisericilor au fost revizuite în lumina surselor descoperite în fostele arhive ale episcopiei de Muncaci în ultimii ani. A doua parte conține analize detaliate ale iconostaselor bisericilor din Baia Sprie și Cetățele. Juxtapunerea celor două ansambluri arată că au fost făcute în cadrul aceloraşi ateliere. Cât privește critica de stil, pictorii nu sunt identificați decât ca „Ștefan din Șișești"; în ceea ce privește sculptorii, încă nu au apărut date. O particularitate a celor două iconostase este că nu numai ușile împărătești batante și unele dintre structurile ornamentale sunt traforate, dar această traforare caracterizează și fundalul icoanelor din axul central, precum

și rândurile apostolilor și ale profeților, în vreme ce reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl este în relief. Autorul consideră că aceste alegeri au reprezentat o inovație din punct de vedere estetic, dar că ele nu au putut fi duse la capăt decât în interiorul luminos al bisericilor de piatră. Studiul de față își propune să exploreze antecedentele și paralelele acestui fenomen pe teritoriul Episcopiei de Muncaci.

CUVINTE CHEIE: biserici de zid, biserici de lemn, iconostas, Dumnezeu-Tatăl, Biserica greco-catolică.

The study was completed with the help of the Art History Research Grant 'Isabel and Alfred Bader' of the Hungarian Academy of Sciences and as part of Project No. 96236 of the Research Group 'Greek Catholic Heritage' under the joint programme 'Lendület' (Momentum) of the Hungarian Academy of Sciences and the St Athanasius Greek Catholic Theological College at Nyíregyháza.

To Eszter Istvánovits, with friendly greetings

The establishment of the institutions of the Greek Catholic Church in Baia Mare (Mag. *Nagybánya*) and in the neighbouring Baia Sprie (Mag. *Felsőbánya*) began in earnest during the last quarter of the 18th century. Whereas the surrounding villages had had a significant Romanian population with a well-established network of parishes for a long time, the organisation of the ecclesiastical life of the Romanian communities settling in the two Royal Boroughs proceeded rather slowly as both the town magistrates and the representatives of the Latin Church sought to stunt the development concomitant with a growing population. The former were initially reluctant to commit themselves to carving out suitable plots for churches, parish buildings and cantors' dwellings, or to supporting the construction projects underway, while the latter would rather insist on shared church use still in practice in some places at that time, since it was by no means disadvantageous for the Hungarian and German Catholic communities that the Romanians - albeit less wealthy but surpassing them in number - also had to contribute to the maintenance of Latin churches and schools.[1]

At the end of the 18th century, out of the ten deaneries of the Greek Catholic Bishopric of Mukacheve (Mag. *Munkács*) located in Sătmar (Mag. *Szatmár*) County, two operated in the area of Baia Mare: the Deanery of Baia Mare and the Deanery of Baia Sprie. The former comprised twelve parishes and five affiliated churches, while the latter consisted of eight parishes and one affiliated church.[2] Owing to the border changes of the 20th century and, subsequently, the reorganisation of Romanian state administration, its closeness with Maramureș (Mag. *Máramaros*) and Transylvania, this region became part of Maramureș County, which has led part of Romanian academia, as well as non-professional audiences, to regard the Greek Catholic heritage material of the area as principally pertinent to the regional cultural heritage of Maramureș.[3]

The present paper intends to demonstrate that, by the late 18th century, thanks to a town milieu defined among other things by mine exploitation and development, a Greek Catholic heritage material presenting unique local attributes had been generated, as illustrated by the stone churches located in the two deaneries (Baia Mare – no longer extant – Baia Sprie, Cetățele (Mag. *Györkefalva*) and Tăuții de Sus (Mag. *Giródtótfalu*) (*Fig. 1-5*). These buildings are unlike the Greek Catholic churches built from solid material that appear ever more frequently in the rest of Sătmar County by mid-18th century, the majority of which tend to reflect the so-called kliros-type – with lateral apses added on the two sides of the nave – becoming common in other parts of the Eparchy of Mukacheve.[4] The stone churches described in this article are, as a matter of fact, different from wooden churches as well, though – as will be argued – it was especially in the construction of their roof structures that they did not or could not depart from the patterns characteristic of wooden churches.

The three churches in focus are characterised by a small floor plan – which would nonetheless be considered large in comparison with wooden churches –, a simple, rectangular, undivided nave and a sanctuary closing in a semicircle. The buildings are plainly modelled, lacking virtually any complex architectural details. However, the modest floor plan size and the simple formal arrangements are occasionally offset by a monumental roof structure: In Cetățele, uniquely among rafter-roofed churches, the roof is garreted, with a steeple topped by a colossal spire at its western end (*Fig. 3* and *4*); in Tăuții de Sus, a considerable wooden-galleried spire with four turrets is placed upon the stone steeple (*Fig. 5*).

In the first section of this paper, data on the construction history of the churches in question will be revised in light of the sources discovered in the former archives of the Eparchy of Mukacheve over the past few years. In the second section, two iconostases will be analysed, coupled with an attempt to delineate their significance from the point of view of art history in the context of both this specific geographical region and the historic Eparchy of Mukacheve at large.

Baia Mare: the former Greek Catholic church of the Dormition of the Theotokos.

Out of the two aforementioned deaneries, it was in Baia Mare that the Greek Catholics were able to build a church from solid material for the first time. Sources on the 18th-century history of the parish have been published extensively from the archival material of the state fund *Cassa Parochorum* created in 1731 to support poor Catholic ecclesiastical communities;[5] based on the same sources, the history of the foundation has been thoroughly explored by Ovidiu Ghitta.[6]

In response to the anti-unionist movement starting from Transylvania and reaching Sătmar (Mag. *Szatmár*) as well in 1761, Mihály Mánuel Olsavszky, Bishop of Mukacheve (1742–1767), proposed that a Greek Catholic school should also be founded in Baia Mare in defence of the ecclesiastical union. The proposal was reviewed by the Council of the Governor-General and, in the following year, it was even

referred to the Town Magistracy, which did not balk from accepting the proposal. From one of the letters written by the aldermen of the town, it also becomes clear that, in this period, the Romanians did not have a church in Baia Mare, as they were conducting their services in one of the lateral chapels of the Roman Catholic parish church. The Magistracy deemed only the provision of an extramural plot possible for the Greek Catholics.[7] In the coming years, Bishop Olsavszky would besiege the Magistracy with requests as he was intent on securing the appropriation of a plot for the church, the school and parish building within the town walls. In 1765 Károly Eszterházy, Bishop of Eger (1761–1799), also spoke up on the matter. He tolerated the foundation of a self-contained Uniate school since there were other church schools in the vicinity (a Jesuit grammar school in Baia Mare and a Piarist school in Sighetu Marmaţiei (Mag. *Máramarossziget*)). Eszterházy also pointed out that, by requesting the construction of a church, Olsavszky acted outside his authority as the Greek Catholics were only allowed to found new parishes and build churches with permission from the Bishop of Eger as of 1718. In his view, the Uniate community of Baia Mare would have not even been capable of maintaining a church of its own. Nevertheless, upon intervention by Queen Maria Theresa (1740–1780), the plot was eventually staked out in 1768, an event also attended by András Bacsinszky, Archdean of Szabolcs and Sătmar.[8]

In 1774, Bacsinszky, then a bishop (1772-1809), would try to obtain one of the plots of the Jesuits for the community. In this relation, intensive correspondence took place between the town and the Council of the Governor-General as well. The town of Baia Mare did in fact assign a plot for the purpose of church construction as testified by the letter written by Demeter Iváskó, Archdean of Sătmar, in 1774. Construction work started on this plot, but its area proved to be sufficient only for the church and the cemetery but not for a parish building and a cantor's dwelling.[9] More precise details may be gathered from the report compiled by Sándor Berényi, Roman Catholic parish priest of Baia Mare, in connection with this matter at the end of 1774. Berényi relates that, at the request of the Latin-rite and Greek-rite parish priests, the town assigned a plot for the Greek Catholics with royal approval. It was decided that only a church and parish building were to be built on it without a school. At this point, the construction of the church began; on the erection of the walls, an agreement was made with master builder Antal Jekkel for 600 forints. They had completed about half of the project, but construction work was interrupted after two years. This prompted the community to turn to the Town Magistracy for help so that those members of the community who had previously accepted to pay various sums could now be made to deliver on their undertakings.[10] At the beginning of the following year, urged by the Council of the Governor-General, the town also prepared its own report, revealing that in 1768, at the request of the Queen, a plot was indeed assigned for the Greek Catholics near the spring well. The construction of the new church soon started in this site, but it came to a halt after three years because the community was unable to continue the work. The town did not intend to resume the project, nor was it willing to concede the plot, a former Jesuit property, requested by the Bishop of Mukacheve as it had been already in use by the Latin-rite parish priest.[11] Regarding this matter, in June 1775 the Queen ordered the Council of the Governor-General to consider together with the Bishop of Mukacheve whether it was really necessary to build



▲ Fig. 1. *Baia Sprie, former Greek Catholic church, SW view.* Credits: Gellért Áment, 2017.

▼ Fig. 2. *Baia Sprie, former Greek Catholic church, NE view.* Credits: Gellért Áment, 2017.







Fig. 3. *Cetățele, southern façade of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Áment, 2017.

Fig. 4. *Cetățele, western façade of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Áment, 2017.

a church, a parish building and also school in both Baia Mare and Baia Sprie. Should the bishop opt for such a construction project to be implemented only in one town, he was required to disclose his choice. Until a solution was found, in Baia Sprie services were to be conducted in the Latin-rite church again, and the Naisch-house was to be handed over to function as a parsonage. Furthermore, the Queen called upon the bishop to submit the plans of the new buildings drafted by masters to the Court. It seems thus that the handover of the former Jesuit plot in Baia Mare was far from simple.[12]

Despite the properties of the source being considered reliable by Greek Catholic standards, very little is known about the church building itself in Baia Mare; Bishop Bacsinszky's actual reactions cannot be determined – it may only be speculated that he decided in favour of Baia Mare. The literature on local history identifies the year 1771 as the beginning of the construction of the church,[13] which, as has been suggested, is compatible with the data emerging from the sources – though Dean Iváskó incorrectly dated the plot handover to the same year. A more recent discovery is the letter of the community addressed to the Bishop of Mukacheve from 1789, asking for support for the construction of the parish building (*Appendix 2*). At the beginning of the letter, it is stated that the building of the church started in 1769 and was completed in 1775. At that time, the priest was Gergely Magyar, who gave up his own house for the benefit of the parish. In the 1784/1785 census, the parish of Baia Mare was not included, but the local church was listed as a stone building in 1787,[14] indicating that it may had been in use for some time. According to some schematisms published considerably later, the parish was founded in 1780; for the construction date of the church, the year 1802 is given,[15] which, in the light of earlier data, is more likely to have been the date of final completion or of the solemn dedication.

Nothing is known of the form of the former baroque church; presumably, it was a simple, stone-walled building with a small-size floor plan and a façade tower possibly made of wood. Due to the large size of the community, it was destroyed in the early 20th century, and a monumental, historicising-style church was erected in its place, for the construction of which a fund raising was organized as early as 1902;[16] its foundation stone was laid in the summer of 1906.[17] The completed church was consecrated by Péter Fábián, Canon of Gherla (Mag. *Szamosújvár*), on







Fig. 5. *Tăuții de Sus, Greek Catholic church, SE view.* Credits: Gellért Ámen, 2017.

Fig. 6. *Baia Sprie, main entrance of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Ámen, 2017.

Fig. 7. *Baia Sprie, steeple cross of the former Greek Catholic church.* Credits: Szilveszter Terdik, 2017.

21 November 1909. Its plans were made by the office of the architects Zoltán Bálint and Lajos Jámbor in Budapest.[18] This church became the cathedral of the new Greek Catholic Eparchy of Maramureș established in 1930,[19] representing the unexpected fruition of the community's efforts that had begun over one and a half centuries earlier.

Baia Sprie: the Greek Catholic (currently Orthodox) church of the Dormition of the Theotokos.

The first monographer of the town, Antal Szmik (d. 1927), who, as a mining engineer also amassed an exquisite ethnographic collection from the area,[20] provided a sketchy overview of the history of the local Greek Catholics at best. He did not know the exact year of the foundation of the parish and noted that it did not exist in the early 18th century. From his sources he gathers that, in the second half of the century, the site of the current parish building was occupied by 'their house of worship'. The community's 'simple wooden church' (*sic!*) was built in 1793 and consecrated on the 27th day of the month of August in the same year. This church represented no special value either architecturally or on account of its interior furnishings. As in all of the eastern churches, the iconostasis found here was a notable piece of work, decorated with vivid pictures and carvings and adhering to the prescribed style as closely possible' (translated from the Hungarian original).[21] Szmik did not indicate where he took his data from, but this could be partly corroborated by archival sources.

Sources on the history of the Greek Catholic community of Baia Sprie are found in the documents of *Cassa Parochorum*, forming part of the Baia Mare case cited previously. Canon Sándor Berényi reports that the Greek Catholics of Baia Sprie had a spacious cemetery by that time (1774), next to which plans were underway for purchasing the plot of the late Cristian Naisch's (Nejsl) for the purpose of church construction, a move they had been unable to make due to the poor financial situation of the community. He also notes that, until 15 August 1774, they also went to the Latin-rite church, but, from that point, they began to use the Naisch-house adjacent to the selected plot as a chapel, which – as the canon claims – would be more

suitable to function as the parish building given that their priest was forced to live confined in hut. The local Greek Catholic priest ought to have been paid 200 forints a year by the Magistracy as of 1768, but he had never received that sum as he did not know German. Berényi is of a mind that, should he be given that money retroactively, he would be entitled to 1200 forints, which would be enough to buy the plot for the construction of the new church, in which the stones left over from the renovation of the Latin-rite church could be utilised as well.[22]

As it has been shown, Maria Theresa handled the case of Baia Sprie together with that of Baia Mare. In 1775 she confronted Bishop Bacsinszky with a choice: for the time being, he was supposed to start construction work in either of the two towns because, as the reports suggested, there would not be much point in making such an undertaking in both places. She also decreed that the faithful of Baia Sprie attend the Latin-rite church again until a settlement was reached.

Although in the absence of relevant sources it cannot be fully reconstructed exactly how Bacsinszky decided on the matter, some sporadic data seem to suggest that he was more likely to concentrate on the completion of the church in Baia Mare, whose construction was already in progress. In Baia Sprie construction work would only begin two decades later.

The report of György Buday, Dean of Baia Sprie, describing the churches of the Deanery that were built from solid material, is dated 28 October 1798 (*Appendix 7*). He writes about the construction of the church of Baia Sprie in detail as well: He began the work on 1 June 1793, and the completed building was blessed by Tamás Hajnal, Cathedral Canon of Mukacheve, on 7 November (according to the Old Style) 1795. Buday remarks that the church was built by the community on its own resources. He makes special mention of those individuals who contributed larger sums to the project: Former chief warden István Krisán contributed 1500 Rhenish guilders, followed by a series of local residents who donated under 100 forints each.[23] In his letter written to the Bishop of Mukacheve on 4 August 1797, Buday reports that the parish building is in a dire state of dilapidation, and, with a view to eliminating direct threat to life, he could not but partly use his own money, partly some of the amount earmarked for the construction of the church to finance the restoration. In conjunction with the latter, he notes that he has not touched the 500 Rhenish guilders the late Krisán ordered for the purposes of the church (*Appendix 6*).

The church of Baia Sprie continues to exist essentially in its baroque form to the present day (*Fig. 1* and *2*). The floor plan of its nave is rectangular, and it is joined by a narrower sanctuary closing in a semicircle. The main entrance ends in a three-centred arch with a stone frame, the keystone of which bears a rectangle-shaped component with the date 1793 displayed on its two sides (*Fig. 6*). A few centimetres above, a stone plaque with a carved frame was also placed on the façade. The inscription on it has either been erased over time, or it is concealed by the plaster. Two



▼ Fig. 8. *Boldogkőváralja, southern façade of the Greek Catholic church.* Credits: Szilveszter Terdik, 2009.

small-size, rectangular windows open onto the level of the gallery on the main façade. On both sides, the nave is illuminated by two rectangular windows; two such windows are also found in the sanctuary. The windows are flanked by ribbon frames, with rosette-decorated keystones on the upper horizontal sides. An oval window also opens in the central axis of the sanctuary. The church is covered by a shingled gable roof; the west façade does not have a clerestory, the rafter roof terminates in vertical shingling, with a wooden steeple set on it topped by a spire closing with an onion-shaped element, applied on a harmoniously proportioned dome shape. A presumably 18th-century wrought-iron cross was mounted on the top of the spire (*Fig. 7*). A notable feature of it is the pickaxe-motifs above the stem of the cross alluding to the mining activities of the town and the members of the community. The nave is covered by a three-centred-arch-segmented, panelled barrel vault, with a gallery above its western end, the wooden pillars of which reach as high as the ceiling as they might also contribute to the static support of the steeple. The sanctuary is vaulted.

Hitherto no data has surfaced on the master builders of the church. It appears probable that a master working in Baia Sprie or Baia Mare, who may have been employed by the Treasury as well, was commissioned for the job. Churches akin in shape to the church of Baia Sprie were by no means rare in this period since it was considered to be one of the most economical types.

A Roman Catholic church of comparable proportions but more elaborate in its details was designed by Josef Hoffmann, a master builder from Oradea (Mag. *Nagyvárad*), in Cetariu (Mag. *Hegyközcsatár*), Bihor County (Mag. *Bihar*), in the 1770s. The construction of the church would have required an investment of as much as 4000 forints. The master also drafted the plan of a church of a similar character but of an even smaller size for less populous communities. From the budgetary calculations for the latter, it may be inferred that the building of this type could cost approximately 2000-2500 forints.[24] The donations enumerated by György Buday, parish priest of Baia Sprie, totalled at about 2000 forints, which, based on the available analogies, might as well have sufficed for the construction of the new building.

Wooden-steepled churches reminiscent of Hoffmann's church to be built in Cetariu but with smaller floor spaces and simpler arrangements in their details were also built in the territory of the Eparchy of Mukacheve during the second half of the 18th century: *e.g.* in Boldogkőváralja, Abaúj County, between 1752 and 1769 (*Fig. 8*), as well as in Levelek, Szabolcs County, where, even though the foundation stone of the church was laid in 1776, the dedication would not happen before 1797 (*Fig. 9-10*).[25] At the moment, the architects and budgets of these are not known yet.

No data have been discovered on the master carpenter who made the roof structure of the church of Baia Sprie, either. However, a noteworthy and strikingly similar plan has been found in the Archives of the Eparchy of Mukacheve (*Fig. 11*). It was prepared by 'royal' foreman carpenter Mathias Stadler for the Greek Catholic wooden church to be built in Ganichi, today part of Ukraine, at that time known as Gánya, Máramaros County, in Hungary but featured in the plan in the form 'Gánits'. The draft displays the floor plan, side view and cross-section of the church.[26] A detailed budget signed by the master in Dubove (today in Ukraine) (Mag. *Dombó*) on 26 February 1803 is also appended to the plan. Among other things, it reveals that the timbered wooden church could have been built from 3315





▲ Fig. 9. *Levelek, main façade of the Greek Catholic church.* Credits: Szilveszter Terdik, 2005.

▲ Fig. 10. *Levelek, Greek Catholic church, NE view.* Credits: Szilveszter Terdik, 2005.

forints and 20 kreuzers.[27] This is relevant to the present discussion because the steeple of the envisaged wooden church corresponds to that of the church of Baia Sprie even in its details. Although, in default of additional sources, far-reaching conclusions cannot be drawn, it is reasonable to assume that it might as well have been carpenter Stadler who made the roof structure and spire of the stone church of Baia Sprie a few years earlier. Eventually, in Ganichi, a wooden church was built in 1810, though – it seems – on the basis of some different plans.[28] The epithet 'royal' in Stadler's signature could refer to the fact that he was in the employ of the demesne in Dubove, a Treasury estate at the time. At the same time, it cannot be ruled out that he was also affiliated with a Treasury estate management in the neighbouring county, possibly that of Baia Sprie.

In Baia Sprie, the figural painting decorating the wooden ceiling of the nave,[29] as well as the iconostasis must have been finished relatively early compared to the completion of the construction work. The latter will be dealt with in more detail later.

Cetățele: the Greek Catholic (currently Orthodox) church of St Paraskevi.

The village is located south-east of Baia Sprie, near the town, and used to be part of the Treasury Demesne. According to the 1741 census, its wooden church was in a good condition and mostly fitted with adequate equipment.[30] From 1747, it is reported that the wooden church was covered with shingles.[31] As testified by the protocol of the visitation in 1751, in the time of Bishop Olsavszky, the church was built from wood and had a shingled roof and a small tower. Its iconostasis is said to accommodate 'old and non-descript' icons in the sovereign tier; inside, the entire altar (viz. the sanctuary) was painted, but it is not mentioned who it (*i.e.* the church) was consecrated by. The antimins was from the time of Bizánczy, Bishop of Mukacheve, (1717-1732), who also ordained the parish priest, Jakab Marozsán. It was provided with the necessary equipment.[32] In 1775 the village was part of the Demesne of Baia Mare. At that time, it is claimed that the church was constructed from fairly solid and sturdy squared beams, together with its old and ruinous tower on its top. An approximate inventory of the equipment of the church is also supplied from the same period. It is also reported that its iconostasis had only two doors and four sovereign-tier icons. In relation to the number of the faithful, the size of the church was considered to be large.[33] According to the census of 1784/1785, the village was part of the Royal Demesne of Baia Mare; its wooden church is described as old and on the verge of collapse.[34]

The letter and report of Dean György Buday also reveal

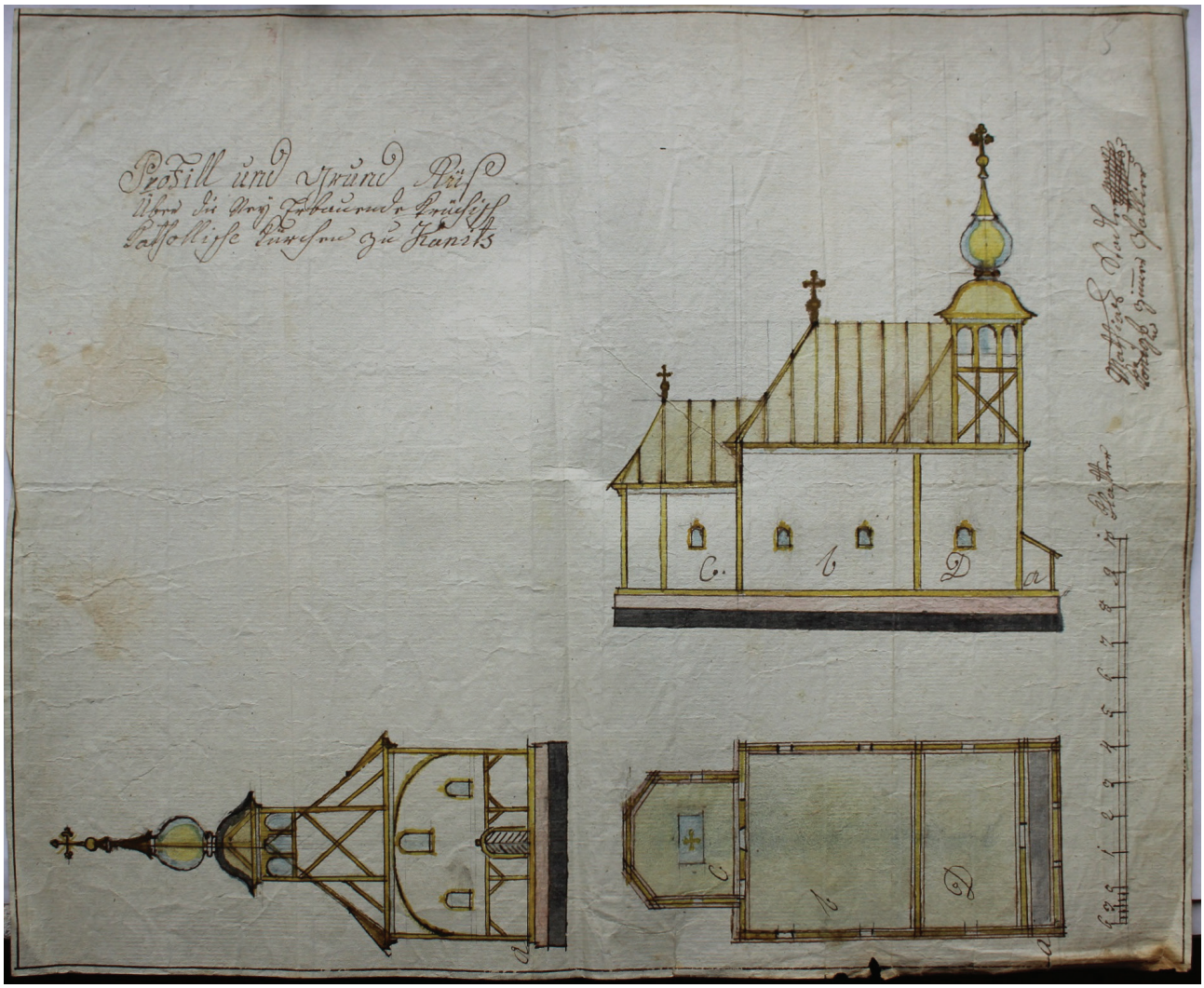


Fig. 11. *Mathias Stadler, Plan of the Greek Catholic Ganichi wooden church. 1803.* Credits: DAZO, Berehove.



Fig. 12. *Cetăţele, date inscribed on the stone frame of the former Greek Catholic church's main gate.* Credits: Gellért Áment, 2017.

several details about the construction of the new church (*Appendices 4* and *7*). In his letter composed in 1796, he informs the Bishop of Mukacheve that the church is practically complete and expresses the community's wish to have it dedicated already on 13 July (according to the Old Style) so that it may be used. Their request was also justified by the circumstance that, back in 1794, the old church was sold to the congregation of Plopiş (Mag. *Nyárfás*), who were urging that the church be dismantled (*Appendix 4*). This is an indication of the fact that they continued to use the old church until the new one was consecrated. It may be established from Buday's 1798 report that the foundation stone of the church was laid on 30 June 1792, in the time of the local parish priest Demeter Puskás, and that the completed church was also blessed by him, with permission from the bishop, on 5 July 1796. Out of the most outstanding benefactors, Buday highlights five individuals having contributed sums between 140 and 30 Rhenish guilders to support the construction work (*Appendix 7*).

The church of Cetăţele is situated on the edge of the settlement, perfectly positioned on the verge of a hill (*Fig. 3* and *4*). The nave with a rectangular floor plan is closed by a minimally narrower semicircular apse. Its only entrance, opening on the west façade, has a three-centred-arch frame; on the two sides of the cross set towards a rosette in the central axis of its stone frame, the date 1794 is displayed (*Fig. 12*). The nave is illuminated by four windows, while the sanctuary is illuminated by two identical windows terminating in segmental arches. Originally, an open-sided stone porch was built in front of the west façade. There are no plaster ornaments on the exterior of the church, except for a rather subdued striping pattern running across the entire surface from the base to the roof helping to break the monotonous smoothness of the walls. At the western end of the nave, a wooden gallery is built. It has a barrel vault, and the sanctuary is also vaulted. Out of the furnishing items of the church, the altar and the iconostasis are roughly coeval with the building, but, on the walls of the nave, earlier icons – perhaps once part of the iconostasis of the wooden church – are hung as well. The roof of the church is of a peculiar, garreted structure, with a tall, prismatic wooden steeple fitted with a four-turreted pyramidal spire at its western end. For the bells, a belfry was also constructed north-east of the sanctuary.

To date, no data have been found on either the master builder or the master carpenter. Notwithstanding the differences, the master builder might as well have been the same as the one working in Baia Sprie. The stone frames of the entrances of the two churches are very similar; the stone mason in both places was presumably a single person.

It seems likely that a monumental, garreted roof structure of this type appeared here for the first time in the region. A garreted roof cannot really have fulfilled any practical functions in a church. In its selection, considerations of aesthetics and impressiveness are more likely to have played a part. In Hungarian architectural practice, the garreted roof became popular for palaces in the second half of the 18th century, frequently as an accentuated element of the median risalit of the building, with a central floor plan (called 'Babylon'), though this roof pattern would be much appreciated on public institutions and on the houses of urban citizenry as well in later periods.[35] Sporadically, it also occurs on church roofs: In 1771, in his plans drawn for the reconstruction of the church of Uzhhorod (Mag. *Ungvár*) as a Greek Catholic cathedral, master builder Joseph Simmeth intended to give prominence to the nave and the sanctuary by covering each with



Fig. 13. *Buzeşti, western façade of the former Greek Catholic wooden church.* Credits: Szilveszter Terdik, 2011.



Fig. 14. *Buzeşti, southern façade of the former Greek Catholic wooden church.* Credits: Szilveszter Terdik, 2011.



Fig. 15. *Buzeşti, sanctuary of the former Greek Catholic wooden church.* Credits: Szilveszter Terdik, 2011.

such a garret-type roof structure.[36] All this could suggest that master carpenters also working on Greek Catholic churches at the end of the century, possibly by virtue of their employment by the Chamber or rather through their individual assignments received from the Chamber or noblemen, acquired the experience that enabled them to construct such boldly innovative roof structures, which would definitely be felt as 'revolutionary' in a rural setting.

This impressive arrangement proved to be appealing to other communities as well. Based on currently available data, among wooden churches, the formerly Greek Catholic wooden church of Buzeşti (Mag. *Szamosújfalu*, previously *Oláhújfalu*) dedicated to the Archangels Saint Michael and Gabriel, also located in Sătmar County, has a garreted roof structure similar to that of the church in Cetăţele (*Fig. 13-15*).

As the protocol of the 1751 visitation of the Eparchy of Mukacheve records, Buzeşti had a wooden church covered with a straw roof, tolerably well-supplied with the necessary icons. The church was consecrated by the Dean of Bor-

leşti (Mag. *Barlafalu*), its antimins dated from the period of Bishop Bizánczy, and, at that time, it was still dedicated to Saint Nicholas.[37] For the year 1775, it is recorded that the church was derelict and nearly collapsing, with three icons (viz. the iconostasis must have had so many sovereign-tier icons) and rather impoverished equipment.[38] According to the census of 1784/1785, the wooden church was inconvenient, covered with a straw roof and short of equipment.[39] From this, it seems obvious that the building's current rafter roof had to be built after 1785. The literature on this wooden church tends to date the building to the late 17th century, positing circa 1739 for the reconstruction, as indicated by the inscription on the façade of the church.[40] Some others argue that the construction of the church in Buzeşti began in 1799, a point more consistent with the stylistic properties of the building.[41] Naturally, this position does not preclude the possibility that sections of the log wall could come from the earlier building. For the roof, however, this late-18th-century date appears to be considerably more plausible. Garreted roof structures would continue to occur on some churches as late as the early 19th century: The stone church of Rus (Mag. *Kékesoroszfalu*), near Cetăţele, built in 1815 also has a roof of this type (*Fig. 16*).

The church of Buzeşti is linked to the church in Cetăţele not only by its roof structure but also by the interior wooden frame composed of fretwork floral ornaments around the icons, set in the log wall arches separating the female and male sections of the church space,[42] which, on criticism-of-style-related grounds, may be reasonably surmised to be the work of the master carver of the iconostases in Cetăţele and Baia Sprie.

Tăuţii de Sus: the Greek Catholic church of St Peter and Paul.

Tăuţii de Sus is located halfway between Baia Mare and Baia Sprie. In 1687 it was acquired by the Conventual Franciscans of Baia Mare as an estate. They were officially put in possession of the property in 1692, but, following a brief Jesuit- and subsequently Protestant-landowner interlude, their proprietorship was consolidated after Rákóczi's War of Independence. At that time, even the still extant medieval church, surviving into the present day, was taken from the Calvinists.[43]

According to the 1741 census of the Eparchy of Mukacheve, the local Greek Catholic community was administered by János Sztanka. It did not have a local church of its own; services were held in the Latin-rite church owned by the Conventual Franciscans. The community of Baia Sprie was also cared for by the same person simultaneously. They conducted services with their own liturgical equipment and books, though the community had no land or other revenues whatsoever. In that period, the priest resided locally in a house that had been ceded by the Conventual Franciscans for free use, with a suitably sized garden but without any additional components. He had 68 congregation members locally and 50 in Baia Sprie.[44] The 1747 census makes no mention of the village.[45]

The census of the Roman Catholic parish from 1749 written in Hungarian also survives, containing some data on the Greek Catholics as well (*Appendix 1*).[46] According to the description, the Latin-rite faithful and the Uniates had used the church jointly from the outset, which might refer to the years after 1711. Although the Romanians had built a church of their own two decades or so before, the Conventual Franciscans, on the pretext that their approval had not been sought and with reference to the size of the stone church, as well as driven by the fear that, persuaded by 'some wily priest of theirs', the Romanians might quit the union, had the church under construction demolished and its wood carried away. Subsequently, they conceded the use of the altar of saint Anthony of Padua in the stone church to them. They also allowed them to use the bells of the church: they could ring both the smaller bell for their services and the toll to commemorate their dead. As a rule, they would conduct their services in the morning, prior to those of the Latin-rite community. They did not have, at that time, a local priest any longer as the one ordained as a celibate priest for the community by the Conventual Franciscans jointly with the Bishop of Mukacheve (possibly János Sztanka, mentioned in 1741) had previously died. Thus, at that time, they were committed to the care of the priest from Chiuzbaia (Mag. *Kisbánya*). It is also noted that they had a school-master and a bell-ringer as well, without any permanent income though. They would observe their feast days in accordance with their own calendar; on the occasional absence of the priest, the morning service (matins) would be conducted by the school-master. The census recorder claims that these Romanians were much more educated in matters of the faith than their brethren in the neighbouring villages. In urgent cases, they would even receive the sacraments from the Latin-rite priest, even though, otherwise, they are described as sluggish with regard to church attendance. At the end of the census document, an inventory of the liturgical objects owned by the community is provided. This is followed by a register of the faithful by name: at that time, the village had 48 Roman Catholic adults and 14 children, 167 Greek Catholic adults (confessants) and 78 children, as well as 51 Calvinists.

The protocol of the 1751 Greek Catholic visitation reite-

Fig. 16. *Rus, Greek Catholic church, SE view.* Credits: Gellért Ámen, 2017.



rates in greater brevity the same data as the one two years prior. At that time, the parish priest of Dumbrăviţa (Mag. *Szakállasdombó*) catered for the community, which had 129 confessant congregation members and 36 newcomers. Each of them would pay one Mariengrosch per year, a third of which would go to the cantor. It is also remarked that they used the Latin-rite church, where an 'oratory' had been handed over to them. They had also begun building a church and completed most of it, but the Conventual Franciscan fathers, who owned the village, did not let them finish it and forced them to demolish the parts already constructed. They were even reprimanded and subsequently obliged to contribute towards the purchase of items required for the Latin-rite church (*e.g.* the church organ), as well as to rebuild the house of the Latin-rite cantor. In the Latin-rite church, services could not be conducted undisturbed without inconveniencing the Latin-rite faithful in their worship.[47] From this, it is easy to deduce that church use was not as unproblematic as it is suggested by the Latin-rite sources.

Tăuţii de Sus is not included in the census of 1775.[48] A visitation was done in the village in 1777, in the time of Károly Eszterházy, Bishop of Eger. By then, according to the report, the church had been in Catholic use again since 1641. It had three altars, two with portable altar stones, one of which had been conceded to the Greek Catholic Romanians for use.[49] The only comment given in conjunction with questions about their circumstances is that they did not have a church of their own but used the Latin-rite church as well.[50]

As part of the parish rearrangement of 1785, it still is recorded as an outparish of Satu Nou de Sus (Mag. *Felsőújfalu*), with the additional comment that they did not have a church because the landowners (i.e. the Conventual Franciscans) had refused to consent even to plot detachment. The reason for that is said to be known only by them.[51]

In 1789 the community approached the Bishop of Mukacheve with a petition (*Appendix 3*), articulating their wish to have a plot carved out for a church and obtain a permit to build a new church on it. The justification of the petition was organized in eight points: They had repeatedly applied for a permit but had not been granted one; 90 years (*sic!*) earlier, their ancestors had built a church, and only the shingle work was left to be added when the Conventual Franciscans had had it demolished;[52] afterwards, they had to use the Latin-rite church, where they frequently could not finish the services before those of Latin-rite community began though, and they would often be likened to cattle when they used green branches;[53] they were also burdened by large workloads for the good of the church, and, subsequently, those members of the congregation who participated in the inquiry led by the vicar were cudgelled;[54] they were not allowed to ring their own church bell; similarly to their four petitions submitted to the County, neither the inquiry conducted by the vicar nor their two petitions dispatched to the bishop had yielded any results. Furthermore, the final point seems to suggest that they had not been using even the Latin-rite church for as long as nine years. The petition, with a list of the names of the faithful enclosed, was written by local notary István Papolczy. From the list it may be established that the village had 315 Greek Catholics and 69 Roman Catholics. The number of the former substantially grew in the space of fifty years, while the size of the Latin-rite community would hardly change.

What exactly happened afterwards cannot be ascertained yet. However, almost a decade later, in May 1797, Bazil Kozák, Archdean of Sătmar, reported to Bishop Bacsinszky that the cause of the construction of the church in Tăuţii de Sus had been shouldered by Mihály Vankay. Kozák was quick to let András Fázsy, head of the Deanery of Baia Mare, know about the bishop's approval of the foundation stone laying ceremony (*Appendix 5*).

Only two years later, the church was already standing. In June 1799, the community requested the Bishop of Mukacheve to consecrate the almost fully finished building – the wooden parts of the tower were the only sections left to be completed – on the Sunday following the Feast of Saint Peter and Paul. From the letter, it may also be gathered that the congregation had received the plot four years earlier (*Appendix 8*). One month later, Mihály Vankay also informed the bishop that the church had been completed and blessed. The dedication must have taken place in mid-June as, according to the Old Style, the Feast Day of the Apostles also falls within that period. Vankay also pointed out to the bishop that it had taken him a sustained effort to prevail over the Conventual Franciscans in Baia Mare to agree to the detachment of a plot for the church. The situation did not improve in the meantime, but Vankay promised that he would do everything in order to have a parish building or a chaplain's house in the village eventhough he met opposition from the Conventual Franciscans (*Appendix 9*).

Mihály Vankay came from a noble family in Sătmar. His forebears lived in Răteşti (Mag. *Szakasz*); Simon Vank was ennobled by King Ferdinand II in 1634.[55] Mihály Vankay was a member of the Town Magistracy of Baia Mare as a councillor in 1795, as well as the following year.[56] His public engagements evidently helped him in representing the interests of his church against the Conventual Franciscans as well. As a curiosity, it may be noted that Vankay actively supported the Greek Catholic Church elsewhere, too: following the completion of the Greek Catholic church in Tăuţii de Jos (Mag. *Misztótfalu*), the construction of which began around 1805, he and the Dean of Baia Mare jointly requested its dedication from Bishop Bacsinszky in 1809. From the letter, it may be learnt that Vankay also had a silver-gilt chalice made for the church (*Appendix 10*). His patronage could also be accounted for by the fact that he had estates in the village.[57]

The nave of the church in Tăuţii de Sus is rectangular; its relatively narrower sanctuary has a semi-circular floor plan (*Fig. 5*). In front of the west façade, a four-turreted steeple with a wooden ambulatory, topped by a hexagonal base-plan pyramid (38 m (~125 feet)), soars into the sky. As testified by old photographs, the exterior was once segmented by plaster ornaments; by now, only the main cornice and the bare brick base of the additional cornices segmenting the body of the steeple have been preserved.[58] Its entrance closes in a three-centred arch and opens on the main façade of the tower. The nave is illuminated by three windows closing in three-centred arches on the south side, by one on the north side and one on the south side of the sanctuary, though an oval window also opens in the central axis of the latter space. Inside, the entire church is covered by a groined vault; at the western end of the nave, a new wooden gallery is fixed – there may have been one originally as well. An inscription on the west façade used to commemorate the construction, allegedly featuring the date 1773 as the time of construction, which, with reference to the construction history outlined above, cannot be considered realistic.[59] No data on the master builders and carpenters have been discovered as yet.



▲ Fig. 17. *Baia Sprie, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Ámen, 2017.

Out of the erstwhile furnishings of the church, only the altarpiece has been included in publications. It depicts the Holy Trinity, the patrons appearing in the company of angels, surrounded by clouds, as well as the Princes of the Apostles. On the reverse of the painting, a Romanian inscription written in the Cyrillic script in 1810 commemorates the donors and the painter, Ştefan de Fişeşti.[60]

Two peculiar iconostases.

Out of the four churches presented here, iconostases have been preserved only in the churches of Baia Sprie and Cetăţele. In the latter, even the main altar dates from the late 18th century. From a comparison of the two ensembles, it becomes clear that they were made in the same workshops. Their carver and painter must have been the same individuals (*Fig. 17-25*).

Experts of regional history and art history research have identified the master 'Ştefan din Şişeşti' as the painter of the two iconostases on the grounds of criticism-of-style. The earliest known works of the painter are the copies of two liturgical manuscripts, prepared in 1769 and 1770 respectively, as indicated by the annotations he added in them (County Library, Baia Mare). In Romanian scholarship, his name written in Cyrillic in the books is transliterated as 'Ştefan Fişeştean' or 'Fişeşteanu'. Fişeşt was probably a more archaic variant of the name of the nearby village of Şişeşti (Mag. *Lacfalu*), in allusion to the fact that the master was a native of that place. Several inscriptions on iconostases, murals and altars beginning to emerge from the 1780s featuring him as an artist have survived. A critical review of these would be outside the scope of the present paper. However, should any data emerge prompting a revision of current knowledge on the subject, the author will take the necessary steps to inform his audience. The relevant works are listed chiefly with recourse to Marius Porumb's collection.[61]

The painting of the 'altar' (*i.e.* the sanctuary, in this context) in the chancel of the Greek Catholic wooden church of Şurdeşti (Mag. *Sürgyefalva / Dióshalom*) is commemorated by an inscription dated to 1783, with the master Ştefan referring to the reign of Emperor Joseph in it.[62] It is probably for this reason that the icons of the monumental iconostasis of the church are also attributed to him. It is conceivable that the attribution is correct, but the iconostasis is likely to have been completed earlier since, as part of the 1775 census, its beauty is highlighted in particular: it is noted that its three regular doors are very elegant, and both the larger icons (*i.e.* the icons in the sovereign tier) and the smaller icons of the Twelve Apostles it is decked with are appropriate. Furthermore, a parenthetical comment is provided saying that these are not only artistically painted but also artistically carved![63]

Ştefan also painted the iconostasis of the former wooden church of his native Şişeşti in 1785, as suggested by its inscription.[64] It was at this time that the picture of the Holy Trinity crowning the Virgin Mary, displayed on the main altar of the church in Cetăţele, was painted as well. As has been demonstrated, the present church was built only ten



▲ Fig. 18. *Saint Nicholas. Baia Sprie, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Áment, 2017.



◥ Fig. 19. *Teaching Christ. Baia Sprie, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Áment, 2017.

▼ Fig. 20. *God the Father. Baia Sprie, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Áment, 2017.



years later, but, in all probability, this altar was already in use in its wooden predecessor.[65] The inscription of the altar appears to provide confirmation for attributing the iconostasis (most probably made between 1790 and 1800) to him as well (*Fig. 21-25*), and it should also prove true for the ensemble in Baia Sprie (*Fig. 17-20*).[66] An altarpiece showing the Coronation of the Virgin Mary also survives from Baia Mare. It is considered to be the work of the master Ştefan. He undoubtedly created the previously discussed altarpiece from Tăuţii de Sus in 1810, as indicated by the inscription on its reverse. The specimen that is currently regarded as his final known work was intended for the village of Plopiş: an altarpiece with the images of the patron saints of the church, the Archangels Michael and Gabriel, with the donation inscription, besides the name, also bearing the date 1811. He is also credited with the painting of the murals found here and some of the icons of the iconostasis.[67]

Despite the fact that it has been possible to identify fairly accurately the person painting the iconostases and the altars with the help of the method of criticism-of-style, to date, no data has been found on the woodcarvers. Seeing the iconostases and altars painted by the master Ştefan, one may easily conclude in several instances that the carver must have been a single person too - an observation applicable to both Baia Sprie and Cetăţele as well. In addition, in these two places, not quite undaringly, artistic arrangements rather uncommon in the territory of the Eparchy of Mukacheve and presumably regarded as completely new in their more closely defined regions were employed. Moreover, these innovations presupposed such a close collaboration between painter and carver

that was not always taken for granted in this age, either. However, it seems apposite to elaborate on this point more precisely. In fact, in these two iconostases, not only some of the ornamental structures and the wings of the Royal Doors are with fretwork carving – a set-up becoming almost ubiquitous as of the 17th century –, but, except for the sovereign tier and the feast tier, the backgrounds of the icons are also fretwork-type, in a way that the painted figures are fully cut around their body outlines, with the figures even fixed to the frame by the gilded fretwork ornaments of the background. It was in this manner that the icon of Christ the Great High Priest in the central axis, the icon of God the Father below it, as well as the icons of the half- or three-quarter-figure Prophets on the two sides, along with the full- and upright-figure Apostles and the icons of other saints completing these two rows (Angels and Martyrs), together with the Crucifixion at the apex, were made (*Fig. 17, 20, 21* and *23-25*). What is even more unusual is the fact that not only is the background of God the Father fretwork-type, but the figural segments of His image are also carved in a relief-style (*Fig. 20* and *23*).

The tendency to render the closed structure of the iconostasis more translucent at least at the level of the ornaments appeared in the art of the Eparchy of Mukacheve in the mid-18th century. Based on the previous research of the author, it is fair to assume that the iconostasis of Máriapócs was one of the first – or possibly the very first instance – where Konstantinos Thaliodoros, a woodcarver



Fig. 21. *Cetățele, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Áment, 2017.



Fig. 22. *Saint Nicholas Cetățele, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Áment, 2017.







Fig. 23. *God the Father. Cetățele, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Ámen, 2017.

Fig. 24. *Christ the Great High Priest and two Apostles. Cetățele, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Ámen, 2017.

Fig. 25. *Apostles and Prophets. Cetățele, iconostasis of the former Greek Catholic church.* Credits: Gellért Ámen, 2017.

of Balkan origin, fretted – from the first tier onwards – the backgrounds of the components separating individual rows, as well as of the ornaments of the lunettes above individual icons.[68] A few decades later, between 1776 and 1779, even the rear wall of the sovereign tier was fretted by the Vienna-educated masters Franz and Johann Feeg (Fech), working on the iconostasis of the Cathedral of Uzhhorod,[69] a feature that would be looked upon as a model in the whole of the Eparchy for a long time. Although the carvings of the iconostases in Máriapócs and Uzhhorod are completely different stylistically, they follow the same intention: lightening the previously closed, wall-like structure, aided by the light coming through the windows of the sanctuary. This was only made possible by well-illuminated, high-clearance stone churches, for, in wooden churches, the log wall separating the sanctuary and the nave, against which larger iconostases built at the end of the 18th century leant, prevented light from behind from shining through.

It seems that it was the intuitive discovery of precisely this relationship that motivated the master Ștefan, well-seasoned in iconostasis painting, and the carver working alongside him in the stone churches of Baia Sprie and Cetățele. Thus, they were enabled to create an aesthetic experience that was inconceivable in wooden churches. It will probably never be possible to tell which one of them should be credited with the inventive idea of fretting the rear wall of the icons in the upper rows. Fretwork background pictures demanded close cooperation between painter and carver as first the painter needed to sketch on wooden boards the figures to be painted subsequently, and only then could the carver fret the respective background surfaces.

Notwithstanding this major innovation, the structures of the two iconostases feature a large number of archaic patterns: The square shapes of the icons in the sovereign tiers, the gilded yet fine baroque-style backgrounds of the sovereign tier icons with ornamental floral patterns, as well as the tiered arrangement of the upper rows go back to the art of the second half of the 17th century or the first half of the 18th century (*Fig. 18, 19* and *21*). It is therefore very surprising that the half-figure God the Father depicted in the central axis was not only provided with a fretwork background but was also carved as a relief (*Fig. 20* and *23*). Thus, it becomes clear that the artists were testing the limits of convention observed in the Eparchy of Mukacheve: they could not undertake to employ three-dimensional sculptures out of respect for the eastern tradition, yet, through the application of fretwork backgrounds and reliefs, they aimed for an







Fig. 26. *Poroshkovo, Royal Doors of the former Greek Catholic church.* Based on Priymich (Приймич) 2014.

Fig. 27. *Pediment of the iconostasis in the Greek Catholic wooden church of Zboj Bardejov, Šariš Museum.* Credits: Szilveszter Terdik, 2009.

Fig. 28. *Górzanka, former Greek Catholic church. Reconstruction of the iconostasis.* Based on Zieliński 2015.

outcome in which the degree of spatiality of the depicted saints would exceed the effect normally achieved on wooden boards. Their experimentation may appear to be bold also because the then Bishop of Mukacheve, András Bacsinszky, is known to have been expressly opposed to the use of sculptures in Greek Catholic churches, even prohibiting them in certain cases, even though his predecessors – at least Mihály Mánuel Olsavszky without a doubt – had been more lenient in this regard.[70] They did not articulate their position on reliefs specifically; they might have interpreted these in the context of two-dimensional pictures.

From the territory of the Eparchy of Mukacheve, however, a few specimens survive that indicate that other artists also experimented with similar arrangements. In what follows, some highlights will be presented.

The centrally positioned stone church of the St Nicholas Monastery built in 1661 at Mukacheve was viewed by the aldermen of Bereg County in 1750, and a certificate was issued recording the fact that the church had been substantially refurbished by the Basilians from donations and at their own expense from 1744: the fragmented floor had been replaced, the walls had been mortared and whitewashed, seven of its windows had been newly glazed and fitted with lead-frames, and the furniture had been mended as well. In this relation, it is noted that the new gate of the sanctuary – in all probability referring to the Royal Door of the iconostasis – had been decorated with figural (*sculptoris*) and ornamental carvings (*ciradis*). The 'altar' had also been substantially renewed, decorated by statues of the Twelve Apostles. The word 'altar' could denote the main altar, but it cannot be ruled out that it was a reference to the iconostasis either, as it was frequently called by that name in Latin sources over the course of the 18th century. It is also mentioned in the description that the church was decorated with other sculptures as well, the chairs had been renovated, and a new cupboard had been made for the storage of the sacred vessels in the sanctuary. The report concludes by stating that the painting and gilding of the new carved works were still impending.[71] The description is all the more significant in light of the fact that the church was demolished in 1826, and its original furnishings have been lost.[72]

It may seem odd that in the church of the Monastery of Mukacheve even the 'door of the sanctuary' was decorated with figural carvings. To imagine this, a fitting analogy may be provided by the iconostasis of the church of

Poroshkovo (Mag. *Poroskó*), with the reliefs of the Theotokos and the Archangel Gabriel in the composition of the Annunciation on the Royal Doors filling the upper third of the door-wings (*Fig. 26*). Conversely, on the lateral boards of the door frame stand the two liturgy-composer Church Fathers, Saint Basil the Great and Saint John Chrysostom, with a relief representation of the Holy Mandylion also appearing above the arch of the doors. The name of the carver of the ensemble is unknown; the work is dated to the 1760s in the Ukrainian literature.[73]

In revisiting the Mukacheve context, it must also be remembered that, in this period, the Greek Catholics living under Polish jurisdiction with whom the Basilians maintained close ties were more permissive in relation to sculptures. After the 1720 Synod of Zamość, in many cases, even no iconostases were built, but, similarly to Latin altars, large reredoses were erected, frequently with adjoining smaller side altars in the line of the triumphal arch. For instance, the Basilian church of Pidhirtsi (pol. *Podhorce*) had such a structure, where the cornice connecting the three altars, as well as the pediments of the two side altars were decorated with the statues of the Twelve Apostles.[74] In the case of Mukacheve, apparently there is no reason to suppose such a radical Latin arrangement. Presumably, the reliefs were used to decorate a conventional iconostasis, and the statues of the Apostles must have stood on the reredos of the main altar. The use of altarpieces is, in itself, considered to be a sign of Latinisation, but, as of the second half of the 18th century, it would become regular practice in the territory of the Eparchy of Mukacheve.

However, there are also examples of placing sculptures on the iconostasis, though this would be restricted to the Crucifixion scene at the apex. As a rare instance, the iconostasis of Lukov-Venécia (Mag. *Lukó-Velence*), from the second half of the 18th century could be cited, with its Calvary set at the apex consisting of three statues.[75] An iconostasis design from 1781 is also evidenced, including two figures of the Calvary set at the top that may have been envisaged by the carver as sculptures.[76] The carvers, who were almost exclusively Roman Catholics in this period, must have felt an urge to show their sculptural skills among the richly ornate decorations of the pediment.





Fig. 29. *Christ the Great Hight Priest, relief in Bardejov, Šariš Museum.* Based on Grešlik 1994.

Fig. 30. *Dindeşti, Royal Doors of the iconostasis in the former Greek Catholic church.* Credits: Péter Szőcs, 2011.

This experimentation is also particularly noteworthy because, one century earlier, in some of the churches of the Moscow Kremlin, western masters also succeeded in endowing the Calvary scene with a three-dimensional quality in precisely the same spot, *i.e.* on the pediment: At the apex of the iconostasis of the Church of the Resurrection of Christ, the Crucifixion set is constituted by three statues.[77]

What is remarkable is that, in the Kingdom of Poland, attempts at cutting around the pedimental figures of iconostases were made as early as the beginning of the 16th century, which might as well be read as the first step



▲ Fig. 31. *Church Father, on the portal of the Dindeşti iconostasis' Royal Doors.* Credits: Szilveszter Terdik, 2002.



▲ Fig. 32. *Church Father, on the portal of the Dindeşti iconostasis' Royal Doors.* Credits: Szilveszter Terdik, 2002.

in the quest for three-dimensional techniques.[78] This is also illustrated by subsequent examples from the 18th, as well as the 19th centuries in the Eparchy of Mukacheve as well (*Fig. 27*).[79] It is possible that the highlighting of Calvary depictions could be accounted for by the influence of three-dimensional compositions set in the triumphal arches of medieval, less commonly baroque, churches.

In comparison with sculptures, the application of reliefs seems to be moderate. At the moment, the author of the present paper is aware of only one instance where the entire iconostasis is a compilation of reliefs: such a specimen has survived in fragments in Galicia at Górzanka, with the sovereign tier and the Apostle-tier consisting of reliefs with fretwork backgrounds and featuring half-figure Prophets (*Fig. 28*).[80] Although no similar ensemble is known from the territory of historic Hungary, a large-size relief with a fretwork background depicting Christ as the High Priest from Hradisko (Mag. *Kisvár*), does exist; it must have been part of an iconostasis (*Fig. 29*).[81]

Staying on the topic of reliefs from the Sătmar Region, it is important to mention the church of Dindeşti (Mag. *Érdengeleg*). Albeit built in the 1820s, the two upper rows of its iconostasis and its Royal Doors (*Fig. 30*) date from as early as the second half of the 18th century, implying that they either belonged to the furnishings of the previous wooden church standing in the same location or were possibly transferred here from elsewhere. This ensemble is relevant to the present focus with reference to the circumstance that the two Byzantine liturgy composer hierarchs on the portal of the Royal Doors do not appear painted, in the ordinary fashion, but carved as reliefs (*Fig. 31* and *32*).[82]

As it may be extrapolated from the discussion above, experimentation with the employment of three-dimensional elements posed a 'temptation' not only to Greek Catholic but Orthodox art as well. As a thorough analysis of this aspect would be slightly extraneous to the scope of this paper, only a few phenomena will be pointed to briefly. As of the 15th century, reliefs and frequently even outright sculpture-like icons are by no means unknown in the Russian tradition. At the end of the 17th century, in some parts of the iconostasis (pediment and, subsequently, the Royal Doors), three-dimensional elements could gain ever greater prominence under western influence as has been seen in the cited example from Moscow. Later, in the 18th century, even truly extreme arrangements may be encountered, especially from the start of the reign of Peter the Great.[83] In the Balkans, the use of sculptures was eschewed, even though in Bulgarian and Northern-Greek areas starting in the late 18th century figural scenes are also featured among the ornaments of the iconostasis screen in many places. A more moderate arrangement, comparable to the two Sătmar iconostases as parallel essays rather than direct analogies, is found on the island of Zakynthos (it. *Zante*), under Venetian rule at the time. The former church of St Dionysius in the eponymous city of the island had an iconostasis on which the Apostle-tier was made up of figures cut around along their outlines, placed in front of a wall. Also in Zakynthos, on the iconostasis of the Pilgrimage Church of St Timothy and St Mavra, in Macherado, regular statue niches were created in the Apostle-tier. However, the designers' ambition was limited to placing the icons of Christ and six Apostles cut around along the body outlines here as well.[84] Naturally, these specimens cannot be directly associated with the iconostases discussed in this paper but may only be assessed as parallel phenomena.

The exact dates of the construction and erection of the iconostases of Cetăţele and Baia Sprie are not known, but it seems likely that they were complete by the final years of the 18th century or the first few years of the 19th century. The post quem of creation could be specified as the construction dates of the respective churches, whereas the ante quem could be delimited with reference to the production date of the last known signed works of the master Ştefan, *i.e.* 1810-1811.

Concluding remarks.

On the basis of the churches presented in this paper, it may be deduced that the Greek Catholic construction projects taking place in this area during the final decades of the 18th century draw upon prior traditions from the region, while exemplifying unique arrangements and patterns that could only be interpreted as the exceptional marks of the individual adventurous spirit of the masters working here. In this regard, the iconostases of the churches of Cetăţele and Baia Sprie deserve a special place even if this boldly innovative fretwork aiming at the integration of light coming through the sanctuary could not create a school of its own, and the two iconostases would remain isolated phenomena even in the art of the region for a long time. The iconostasis of Cetăţele was restored a few years ago and is now in excellent condition. The iconostasis of Baia Sprie, however, is in need of urgent intervention. It is endangered, and some of its components have already been lost. It is hoped that perhaps even this paper will provide some good service in prompting the competent organisations to take action as they see appropriate and in a timely manner in order to save that iconostasis.

Notes:

1 This phenomenon is discussed in conjunction with the establishment of the parish of Baia Mare by Ghitta 2003.

2 Bendász, Koi 1994, p. 80-81. The situation was similar in 1806, the only difference being that the District of Baia Mare lost one parish, while one parish was added to the District of Baia Sprie. Udvari 1990, p. 126.

3 The localities of the area are described as Maramureș villages, for instance, by: Porumb 1998; Porumb 2003; Man 2005.

4 Medieval churches were adopted in several instances: Terdik 2010, p. 119-134. Terdik 2012, p. 85-106. Terdik 2014a, p. 178-188. On the formal characteristics of churches of indigenous Greek Catholic construction, see: Terdik 2007, p. 333-380, Terdik 2013, p. 89-95. A noteworthy selection of church construction plans from the Eparchy of Mukacheve was published by: Liška, Gojdič 2015, p. 22–86, ill. I–XXI. In Transylvania too, the construction of new Greek Catholic churches in major cities and towns began in the 1790s. These are more ostentatious than the churches discussed in this paper but, at the same time, they are also simpler than the comparable edifices of the Eparchy of Mukacheve. Rus 2013, p. 167-168.

5 Henszlmann 1973, p. 60-63.

6 Ghitta 2003, p. 303-315.

7 Ghitta 2003, p. 305.

8 Ghitta 2003, p. 306-307.

9 For a summary of the letter, see: Henszlmann 1973, p. 60.

10 Henszlmann 1973, p. 60-61; Ghitta 2003, p. 307.

11 Henszlmann 1973, p. 61-62.

12 Henszlmann 1973, p. 62-63. Ghitta 2003, p. 307-310. Documents pertaining to the case are also available in Vienna: ÖStA HKA, FHKA, Kamerale Ungarn, Rote Nr 719. 1775. Fasc. 33/3. No 63. fol. 81-92. As part of the *Cassa Parochorum* material, the 1775 census of the Greek Catholic faithful living in Baia Mare and its suburbs has also been preserved. At that time, the area had 579 congregation members. Published in: Ghitta 2003, p. 311-315.

13 Borovszky, p. 215.

14 MNL OL C 104, Volume 55, p. 323-324. The number of the faithful had also doubled by then. Referenced by: Ghitta 2003, p. 311.

15 *Schematismus* 1900, p. 222, *Schematismus* 1903, p. 201.

16 *Nagybánya és Vidéke*, 28 (1902) No. 2, p. 3.

17 « Forrongás egy gör. kat. Egyházközségben », *Budapesti Hirlap*, 26 (1906), No. 297, p. 9.

18 *Nagybánya és Vidéke*, 35 (1909) No. 48, p. 3. The iconostasis of the former church, painted by József Mezey in 1851, has allegedly been moved to Rus (*Kékesoroszfalu*): https://www.welcometoromania.ro/DN18b/DN18b_Rus_Biserica_de_zid_r.htm (accessed: 12/07/2018).

19 *Șematismul* 1936.

20 Fejős 2006, p. 230-243.

21 Szmik 1906, p. 251-252.

22 The report of Berényi Sándor, parish priest of Baia Mare and Canon of Eger, was enclosed and dispatched by Károly Eszterházy, Bishop of Eger, to the Council of the Governor-General on 20 December 1774. Henszlmann 1973, p. 60-61.

23 The parish priest's relationship with Krisán was not always friendly. From Buday's letter to the Bishop of Mukacheve from 1796, one can learn that the ward reported him to the bishop because the priest's horse and calf had been grazing in the churchyard. The priest explains the reasons for the incident to the bishop. He also intimates that Krisán wished to persuade him into celebrating three Divine Liturgies a week for his own intention in exchange for the larger sum of money he offered. Buday explained to him that this could only be possible if he did not need to do agricultural work for his livelihood, too. See: Appendix 4.

24 On Cetariu: Terdik 2016, p. 20-22, Picture 1. On smaller-size churches: Terdik 2016, p. 33-35, picture 9.

25 The church in Boldogkőváralja burned down at the beginning of the 19th century; its wooden tower was replaced by a brick structure in the second half of the 20th century. Terdik 2011, p. 30-31.

26 The text on the plan reads: 'Profill und Grund Rüs / Überdieney Erbauende Krüchisch / Katolische Kürchen zu Kanits / Mathias Stadler mp. / Königl. Zimmer Pallier' DAZO fond 151. opis 6. no 1203. fol. 5.

27 The budget: DAZO fond 151. opis 6. no 1203. fol. 6-9. Thus far one budgetary plan relative to the construction of a wooden church has been published: In 1782, in the village Bukovec (*Bükköspatak*) in the Verchoniva (*Verhoniva*) Region, Máramaros County, master carpenter Iván Bárnits accepted to build a wooden church (without furnishings) for only 240 Rhenish guilders. Baboș 2004, p. 114-115.

28 A photograph of the church was published by Vavroušek in 1929. However, it is rather dissimilar from the one in the plan, looking more like a traditional Máramaros / Maramureș church. Vavroušek 1929, p. 225-226, Syrokhman 2000, p. 554-555 and 650. The plan shows a close resemblance to another wooden church of Maramureș, that of Strâmtura (*Szurdok*), the construction date of which is usually identified as 1772, based on the date (4 January 1773) found on an icon inside the church. The interior of the church was painted by the painter Mihály in 1800. Brâțulescu 1941, p. 83-85, picture 135; Bratu 2015, p. 329; Man 2005, p. 344-346. This piece of data is substantiated by the fact that, as part of the 1777 parish census, it is stated that the wooden church was brought from the monastery in Rozavlea (*Rozavlya/Rozália*) in 1667, and, on account of its ruinous condition and the size of the congregation, it was completely rebuilt by the community by drawing on its own resources in 1771. Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga, Lágler 2016b, p. 433. This source, complete with references to the transformation of the church in 1837 and in the 19th century respectively, is known and cited by: Baboș 2004, p. 198-199. To clarify the possible connections between the plan published here and the church in Strâmtura, further research is necessary.

29 In the centre is placed the image of the Holy Trinity; the Evangelists are seen towards the four corners, painted on canvas; the Dream of Jacob and Elijah in the Fiery Chariot are shown on the two longitudinal sides, while, at the western end, the Assumption of the Theotokos is depicted.

30 Véghseő, Terdik, Simon 2014, p. 404.

31 Véghseő, Terdik 2015, p. 199.

32 Véghseő, Terdik, Simon, Majchrics, Földvári, Lágler 2015, p. 375.

33 Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga, Lágler 2016a, p. 378.

34 Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga 2017, p. 189.

35 Mojzer 1971.

36 On the plans: Terdik 2014, p. 78-79, pictures 91-93. However, such a garreted roof was indeed mounted on the Pilgrimage Church of Máriabesnyő, near Gödöllő, in 1769. On this subject: Varga 2010, p. 64-66.

37 Véghseő, Terdik, Simon, Majchrics, Földvári, Lágler 2015, p. 368.

38 Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga, Lágler 2016a, p. 291.

39 Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga 2017, p. 259.

40 Its dating: Iurașciuc, Șainelic 1975, p. 202; picture of the exterior with the façade: Fig. 3; drawing of the entrance: Fig. 18; On its painting, Iurașciuc, Șainelic 1975, p. 199–201. Porumb mentions the date 1737: Porumb 1998, p. 67.

41 'Construită în anul 1799 (inscripție). Picturile interioare datează din sec. XIX. Această biserică este unica clădire de acest fel din Maramureș care păstrează modelele arhitecturii baroce de lemn.' http://lacasedecult.cimec.ro/RO/Documente/lemnBazaDate.htm (accessed: 31/07/2018) The church has been restored recently; it was rededicated in 2015: http://www.graiul.ro/2015/08/26/biserica-din-buzesti-model-de-restaurare-si-punere-in-circuitul-turistic-religios/ (accessed: 31/07/2018).

42 Man 2005, p. 90-94.

43 Szirmay 1809, p. 237; Emődi 2011, p. 231-237.

44 Véghseő, Terdik, Simon 2014, p. 396.

45 This village is not included here. Véghseő, Terdik 2015.

46 The author expresses his gratitude to Tamás Emődi for his kind permission to use his photographs of the relevant sections of the records.

47 Véghseő, Terdik, Simon, Majchrics, Földvári, Lágler 2015, p. 380-381.

48 Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga, Lágler 2016a.

49 '*Respondeo ad Punctum eum: Extat hic loci Ecclesia anno 1641 partim ex lapidibus quadratis, partim vero exordinariis aedificata quo authore erectasit? ignoratur. Dedicata tamen est in honorem Decollationis Sti Joannis Baptistae. Consecrata (utfertur) erat olim quo anno, profanatasit nescitur, constat tamen quod é fincibus haeterodoxorum erepta, ritu catholico reconciliata sit. Altaria habet actu tria, duos uis portartilibus munita, quorum unum altarium pro interim cedit sacro usui sacerdoti Valachico unito, quod fabricam ejus concernit, est in statusatis misero, maxime Turris.*' The protocol of the 1777 canonical visitation of Tăuții de Sus. SZRKEL, *Canonica visitatio* 1777. The author is grateful to archivist Lajos Váradi for his permission to use photographs of the relevant parts.

50 '*Non habent ecclesiam distinctam sed nostram ecclesiam frequentant.*'

51 Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga 2017, p. 171.

52 However, previous sources reveal that a wooden church was built about 1730.

53 In Whitsuntide, it is customary to decorate the church with cut grass and green tree-branches. Perhaps this lay at the root of the conflict.

54 Presumably, it was the vicar of the Bishop of Mukacheve who made an attempt at investigating the complaints of the faithful.

55 Nagy 1865, p. 34.

56 Decsi 1795, p. 274; Decsi 1796, p. 273.

57 Szirmay 1810, p. 342.

58 Kovács 1988, p. 19-20.

59 The inscription was published by: Porumb 1998, p. 410.

60 Photographs of the obverse and reverse: Socolan, Toth 1969, p. 49, Fig-s 23 and 24. Porumb (1998) publishes a Latin-script transliteration of the inscription but, assuming the altarpiece to be a sovereign-tier icon of the iconostasis, identifies the title feast of the church incorrectly (the Holy Trinity, instead of Saint Peter and Paul): Porumb 1998, p. 403, 410. At the moment (2017), the picture is not in the church – it may have been transferred to a museum collection. Currently, the church does not have an iconostasis, either; the last one was made in 1974. https://www.welcometoromania.eu/DN18_Sighet_Baia_Mare/DN18_Sighet_Baia_Mare_Tautii_de_Sus_Biserica_Ortodoxa_m.htm (accessed: 01/07/2018).

61 With previous literature: Porumb 1998, p. 402-403; Porumb 2003, p. 135-136.

62 In the booklet describing the church, Ștefănescu was uncertain about the deciphering of the date. Ștefănescu 1967, p. 5.

63 Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga, Lágler 2016a, p. 367.

64 Sections of the sovereign tier and pediment of the iconostasis from the former wooden church are exhibited in a museum located in the basement of the Orthodox church of the Holy Trinity in Baia Mare: http://basilica.ro/icoane-vechi-din-bisericile-de-lemn-maramuresene-expuse-in-muzeul-eparhial-din-baia-mare/ (accessed: 01/07/2018).

65 In all probability, it is on these grounds that some hypothesise that the iconostasis may have been transferred to the church of Cetățele from a different location, though such speculations do not appear to be well-founded at all. Man 2005, p. 31-34.

66 No inscription by him is evidenced from the church of Baia Sprie. The altar of the church is from a much later period.

67 The iconostasis of the wooden church of Ulmeni (*Sülmend*) must also belong to the same series, featuring a similar Apostle-tier with a fretwork background, yet without the cutting around the figures. Man 2005, p. 366-368. This iconostasis was brought here from Șomcuta Mare (*Nagysomkút*) in 1895. Further pictures: https://www.welcometoromania.ro/DJ196/DJ196_Ulmeni_Biserica_lemn_r.htm (01/07/2018).

68 Terdik 2014b, p. 57-68.

69 Terdik 2014b, p. 92-106. Evidence that both had studied at the Arts Academy of Vienna was first published by Enikő Buzási: Buzási 2016, p. 122-123.

70 Terdik 2014b, p. 114-115.

71 '(…) *Religiosi* (…) *Graeci Ritus Ordinis Sancti Basilii in mentionato Monasterio* (…) *residentes*, (…) *ab Anno 1744to totum in restaurationem illius converte recoeperunt, convertum que etiam de praesenti: Unde ex integro jam ab intus de albata, padimentum inferius tam intrinsecus, quam extrinsecus lapidibus affabie per lapicidas, et murarios accomodatis expositum; Porta Sanctuarii nova, sculpturis, diversisque ciradis exornata, in sanctuario noviter facta Sacrorum Vasorum conservatoria distinctis seraturis munita; Ara ex fundamento nova, 12 Apostolorum, acaliae etiam diversae statuae, ad ornamentum Ecclesiae multum contribuentes, septem fenestrae plumbo inclusae, sedes omnes / novae, quae singula, per sculptores et arcularios jam jam adpromptata, solumodo Pictoriolabore, cum necessariis coloribus egerunt*. (…)' Signed by Jakab Herkály, Deputy-Lieutenant of Bereg County and Sheriff László Maholányi, in Mukacheve, on 8 October 1750. DAZO Fond 64. opis 1. no 342.

72 On the history of the church: Terdik 2014, p. 19-25.

73 Приймич 2007, p. 141-144; Приймич 2014, p. 134.

74 Kowalczyk 2000, p. 29, 36-37, photograph 36.

75 Picture: Dudáš, Jiroušek 2013, p. 106-107.

76 Terdik 2014, p. 95, picture 113.

77 Made between 1687 and 1680. Соколова 2003, p. 147-153, kat. 25. It appears that this set of statues created a 'trend' as emphatically and plastically carved relief representations of Christ of a comparable character emerged in several churches of the Kremlin on altar crosses or, in some cases, even at the top of the iconostasis: Соколова 2003, p. 153-172, kat. 26-30.

78 A Calvary scene composed of such cut-around figures (late 15th-early 16th century) is kept at the Andrey Sheptytsky Museum in Lviv. Гелитович 2010, p. 60-61, 199, kat. 11.

79 For example, on the iconostasis of the church of the Three Holy Hierarchs in Zboj, 1766. Currently: Bardejov, Šariš Museum. Grešlik 1994, p. 58. Surviving fragments of the iconostasis from the church of Boldogkőváralja, including the cross and the cut-around ensemble of the grievers, may date from the early 19th century. Picture: Puskás 1991, picture 75.

80 The former Greek Catholic church dedicated to Saint Paraskevi was built between 1835 and 1838, but the iconostasis is dated to the first half of the 18th century. During the second half of the 20th century, it was converted into a Roman Catholic church, but the lower rows of the iconostasis could have been destroyed earlier. Interestingly, this relief iconostasis was already covered by the Greek Catholics with painted icons at the beginning of the 20th century. To this day, only the Apostle-tier has been preserved. Zieliński 2015, p. 76-77. Including a computerised reconstruction of the original ensemble.

81 75 x 48 x 4 cm, 1740–70. k. Bardejov, Šariš Museum: Grešlik 1994, p. 54, 80, kat. 57. Puskás 2008, p. 174-175, picture 121.

82. The picture of one side of the portal: Bălu, Szőcs, Terdik 2007, p. 67.

83. On Russian ecclesiastical sculpture, carvings and icons: Соболев 2000, p. 153-291, 380-428. A catalogue of religious pictures and sculptures in the Kremlin: Соколова 2003. See also: Pirovano 2006.

84 The former was a work by Nicolaos Koutouzis (1743-1813), while the latter by Spiros Pelekasis. Zavis 2005, p. 27-28, fig. 15-16.

Bibliographic Abbreviations:

Baboş 2004 – Alexandru Baboş, *Tracing a Sacred Building Tradition, Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureş until the turn of the 18th Century*, Lund, Lund University, Sweden, 2004.

Bălu, Szőcs, Terdik 2007 – Daniela Bălu, Szőcs Péter Levente, Terdik Szilveszter, *Arhitectura eccleziastică din Satu Mare / Szatmár egyházi építészete / Ecclesiastical Architecture of Satu Mare*, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2007.

Bendász, Koi 1994 – Bendász István, Koi István, *A Munkácsi Görögkatolikus Egyházmegye lelkészségeinek 1792. évi katalógusa*, Nyíregyháza, 1994.

Borovszky 1902 – Borovszky Samuszerk, *Szatmár vármegye*, Budapest, [1902].

Bratu 2015 – Anca Bratu, *Pictura murală maramureşeană*, Bucharest, Editura ACS, 2015.

Brâţulescu 1941 – Victor Brâţulescu, "Biserici din Maramureş", *Buletinul Comisiuni Monumentele Istorice*, 1941, XXXIV, fasc. 107-110.

Buzási 2016 – *Buzási Enikő, Források a magyarországi, erdélyi, valamint magyar megrendelésre dolgozó külföldi művészek bécsi akadémiai tanulmányaihoz (1726–1810)*, Kivonatok az Akedemie der bildenden Künste Wien beiratkozási protokollumaiból és névjegyzékeiből, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Budapest 2016.

DAZO – Derzhahsky Arkhiv Zakarpatskoi Oblasty, Berehovo.

Decsi 1795 – Decsi Sámuel, *Magyar almanák MDCCXCV-dik esztendőre*, Bécs, Täubel Keresztély Gottlieb és Társai, [1794].

Decsi 1796 – Decsi Sámuel, *Magyar almanák MDCCXCVI-dik esztendőre*, Bécs, néhai Alberti Ignátz, [1795].

Dudáš, Jiroušek 2013 – Miloš Dudáš, Alexander Jiroušek, *Drevené Kostoly chrámy zvonice na Slovensku, Wooden Churches and Bell-Towers in Slovakia, Hölzerne Kirchen und Glockentürme in der Slowakei*, Košice, 2013.

Emődi 2011 – Emődi Tamás, «Giródtótfalu, római katolikus templom», in Kollár Tibor szerk., *Középkori egyházi építészet Szatmárban, Középkori templomok útja Szabolcs-Szatmár-Bereg megyékben*, Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Önkormányzat, Nyíregyháza, 2011, p. 231-237.

Fejős 2006 – Fejős Zoltán, «A néprajzi műgyűjtés kezdetei», in Barta Tímea, Fejős Zoltán, Lackner Mónika, Tasnádi Zsuzsanna szerk., *Huszka József a rajzoló műgyűjtő, Kiállítás a Magyar Néprajzi Múzeumban 2005. május 14 – 2006. március 5.*, Budapest, 2006, p. 230-243.

Ghitta 2003 – Ovidiu Ghitta, «Cum au ajuns românii să-şi facă biserică la Baia Mare? (Comment les Roumains ont-il réussi a fonder leur église)», in *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj, 2003, p. 303-315.

Grešlik 1994 – Vladislav Grešlik, *Ikony Šarišského Múzea v Bardejove, Icons of the Šariš Museum at Bardejov*, Bardejov, Ars Monumet, 1994.

Гелитович 2010 – Марія Гелитович, *Ікони старосамбірщини XIV-XVI століть зі збірки Національного Музею у Львові Імені Андрея Шептицького*, Львів, Свічадо, 2010.

Iurașciuc, Şainelic 1975 – Ivan Iurașciuc, Sabin Şainelic, "Monumente de arhitectură populară: bisericile de lemn din zona Codru, Satu Mare", *Studii şi Comunicări Istorie, etnografie, ştiinţele naturii, muzeografie*, Muzeul Judeţului Satu Mare, Satu Mare, III, 1975, p. 165–204.

Henszlmann 1973 – Henszlmann Lilla szerk., *Acta Cassae Parochorum, Egyházmegyék szerint besorolt iratok 4. füzet, Nagyváradi, Munkácsi, Besztercebányai, Nyitrai, Pécsi, Rozsnyói, Szombathelyi és Szepesi Egyházmegye 1733-1779*, Művészettörténeti Adatok, A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai IX, Budapest, 1973.

Kovács 1988 – Kovács József, *Fatemplomok Máramarosban*, Építésügyi Tájékoztatási Központ, Budapest, 1988.

Kowalczyk 2000 – Jerzy Kowalczyk, "Znaczenie wzorów Giovanniego Battisty Montano dla architektury barokowej w Polsce i na Litwie [The significance of Giovanni Battista Montano's Designs in the Baroque Architecture of Poland and Lithuania]", *Biuletyn Historii Sztuki* LXII, 2000, p. 9-49.

Liška, Gojdič 2015 – Anton Liška, Ivan Gojdič, *História a architektúra gréckokatolíckych murovaných chrámov tereziánskeho typu na Slovensku*, Prešov, Vydavatelstvo Prešovskej Univerzity, 2015.

Man 2005 – Grigore Man, *Biserici de lemn din Maramureş*, Editura „Proema", Baia Mare, 2005.

Mojzer 1971 – Mojzer Miklós, *Torony, kupola, kolonnád*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971. (Művészettörténeti füzetek 1.)

Nagy 1865 – Nagy Iván, *Magyarország családi czímerekkel és nemzékrendi táblákkal XII*, Pest, Ráth Mór, 1865.

ÖStA HKA – Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofakammerarchiv, Wien.

Pirovano 2006 – *Scultura lignea dalla Terre Russe dall' Antichità al XIX secolo*, a cura Carlo Pirovano, Milano, Electa, 2006.

Porumb 1998 – Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII–XVIII*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1998.

Porumb 2003 – Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania secolul XVIII*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2003.

Приймич 2007 – Михайло Приймич, *Перед лицем твоїм. Закарпатський Іконостас*, Ужгород, 2007.

Приймич 2014 – Михайло Приймич, *Іконостаси Закарпаття*, Ужгород, Всеукраїнське державне видавництво Карпати, 2014.

Puskás 1991 – Puskás László, *Házad ékessége, Görögkatolikus templomok, ikonok, ikonosztázok Magyarországon*, Nyíregyháza, Görögkatolikus Hittudományi Főiskola, 1991.

Puskás 2008 – Puskás Bernadett, *A görög katolikus egyház művészetet a történelmi Magyarországon, Hagyomány és megújulás*, Nyíregyháza, Szent Atanáz Görög katolikus Hittudományi Főiskola,

2008.

Rus 2013 – Gabriela Rus, «Paradigms of Ecclesiastical Architecture in Transylvania. Greek-Catholics in the Late–18th Century», in *Transylvania in the Eighteenth Century. Aspects of Regional Identity*, ed. Laura Stanciu, Cosmin Popa-Gorjanu, Cluj-Napoca, MEGA Publishing House, 2013, 160–172.

Schematismus 1900 – *Schematismus Cleri Dioecesis Szamosújváriensis Graeci Ritus Catholicorum pro anno a Christo nato* MDCCCC, Szamosújvár, 1900.

Schematismus 1903 – *Schematismus Cleri Dioecesis Szamosújváriensis Graeci Ritus Catholicorum pro anno a Christo nato* MDCCCCIII, Szamosújvár, 1903.

Şematismul 1936 – *Şematismul veneratului cler al eparhiei greco-catolice române a Maremureşului pe anul 1936*, Baia Mare, 1936.

Ştefănescu 1967 – I. D. Ştefănescu, *Biserica din Şurdeşti*, Baia Mare, Muzeul Regional Maramureş, 1967.

SZEL – Szatmári Római Katolikus Egyházmegye Levéltára, Episcopia Romano-Catolică, Arhivă, Satu Mare.

Szirmay 1809 – Szirmai Szirmay Antal, *Szathmár vármegye' fekvése, történetei, és polgári esmérete* I, Buda, Magyar Királyi Univesitas, 1809.

Szirmay 1810 – Szirmai Szirmay Antal, *Szathmár vármegye' fekvése, történetei, és polgári esmérete* II, Buda, Magyar Királyi Universitas, 1810.

Сирохман/Syrokhman 2000 – Михайло Сирохман / Mykhailo Syrokhman, *Церкви україні Закарпаття/Churches of Ukraine Zakarpathia*, Львів/L'viv, 2000.

Szmik 1906 – Szmik Antal, *Adalékok Felsőbánya szabad királyi bányaváros monografiájához*, Budapest 1906.

Соболев 2000 – Н. Н. Соболев, *Русская народная резьба по дереву*, Москва, Сварог и К, 2000 (reprint 1934)

Socolan, Toth 1969 – Aurel Socolan, Adalbert Toth, "Zugravi ai unor biserici de lemn din Nord Vestul României", *Marmatia* I, 1969, p. 33-57.

Соколова 2003 – И. М. Соколова, *Русская деревянная скульптура XV-XVIII веков, каталог.* Москва, 2003.

Terdik 2007 – Terdik Szilveszter, "Rácz Demeter, egy XVIII. századi görög katolikus mecénás", *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve* IL, 2007, p. 333-380.

Terdik 2010 – Terdik Szilveszter, "Középkori eredetű görög katolikus templomok a történeti Szatmár vármegyében", *Athanasiana* 32, 2010, p. 119-134.

Terdik 2011 – Terdik Szilveszter, „...a mostani világnak ízlésse, és a rítusnak módja szerint", *Adatok a magyarországi görög katolikusok művészetéhez*, Nyíregyháza, Szent Atanáz Görögkatoliksu Hittudományi Főiskola, 2011. (Collectanea Athanasiana I/5.)

Terdik 2012 – Terdik Szilveszter, «Biserici greco-catolice de origine medievală din Sătmarul istoric», in Szőcs Péter Levente szerk., *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania, Középkori egyházi építészet Erdélyben. Medieval ecclesiastical architecture in Transylvania*, Satu Mare 2012, p. 85–106.

Terdik 2013 – Terdik Szilveszter, "Görögkatolikus templomtervek a 18. század második feléből", *Ars Hungarica* XXXIX, 2013, Supplementum, Tanulmányok Kelényi György tiszteletére, p. 89-95.

Terdik 2014a – Terdik Szilveszter, «Középkori templomok görögkatolikus használatban Északkelet-Magyarországon», in Kollár Tibor szerk., *Művészet és vallás a Felső-Tisza-vidékén, Középkori templomok útja*, Harmadik kötet, Nyíregyháza 2014, p. 178-188.

Terdik 2014b – Terdik Szilveszter, Görögkatolikus püspöki központok Magyarországon a 18. században, *Művészet és reprezentáció,* (Collectanea Athanasiana VI/1.), Nyíregyháza, 2014.

Terdik 2016 – Terdik Szilveszter, «Újabb adatok Joseph Hoffmann nagyváradi építőmester tevékenységéhez», in Orbán János szerk., *Fundálók, pallérok, építészek Erdélyben*, Marosvásárhely-Kolozsvár, 2016, p. 19-53.

Udvari 1990 – Udvari István szerk., *A munkácsi görögkatolikus püspökség lelkészségeinek 1806. évi összeírása* (Vasvári Pál Társaság Füzetei 3.), Nyíregyháza, 1990.

Varga 2010 – Varga Kálmán, *Nagyboldogasszony Bazilika Máriabesnyő (1759–2000)*, Szeged, METEM, 2010.

Vavroušek 1929 – Bohumil Vavroušek, *Církevní památky na Podkarpatské Rusi*, Praha, 1929.

Véghseő, Terdik, Simon 2014 – Véghseő Tamás, Terdik Szilveszter, Simon Katalin, *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez. Az 1741. évi javadalom-összeírás*, Nyíregyháza, 2014. (Collectanea Athanasiana II/5.)

Véghseő, Terdik 2015 – Véghseő Tamás, Terdik Szilveszter, *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez, Az 1747. évi javadalom-összeírás*, Nyíregyháza, 2015. (Collectanea Athanasiana II/6.)

Véghseő, Terdik, Simon, Majchrics, Földvári, Lágler 2015 – Véghseő Tamás, Terdik Szilveszter, Simon Katalin, Majchrics Tiborné, Földvári Katalin, Lágler Éva, *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez, Olsavszky Mihály Mánuel munkácsi püspök 1750–1752. évi egyházlátogatásának iratai*, Nyíregyháza, 2015, (Collectanea Athanasiana II/7.)

Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga, Lágler 2016a – Véghseő Tamás, Terdik Szilveszter, Majchrics Tiborné, Földvári Katalin, Varga Anett, Lágler Éva, *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez. Munkácsi és nagyváradi egyházmegyés parókiák összeírása 1774-1782között. 1, Szabolcs, Bereg, Szatmár, Ugocsa vármegyék és a hajdúvárosok*, Nyíregyháza, 2016. (Collectanea Athanasiana II/8/1.)

Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga, Lágler 2016b – Véghseő Tamás, Terdik Szilveszter, Majchrics Tiborné, Földvári Katalin, Varga Anett, Lágler Éva, *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez. Munkácsi és nagyváradi egyházmegyés parókiák összeírása 1774-1782között. 2, Szepes, Abaúj, Zemplén és Máramaros vármegyék*, Nyíregyháza, 2016. (Collectanea Athanasiana II/8/2.)

Véghseő, Terdik, Majchrics, Földvári, Varga 2017 – Véghseő Tamás, Terdik Szilveszter, Majchrics Tiborné, Földvári Katalin, Varga Anett, *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez, A munkácsi egyházmegye parókiarendezési iratai 1782–1787. 1, A hajdúvárosok és Szatmár vármegye*, Nyíregyháza, 2017. (Collectanea Athanasiana II/9/1.)

Zieliński 2015 – Krysztof Zieliński, *Leksykon drewnianej architektury sakralnej Województwa Podkarpackiego*, Rzeszów, ProCarpathia, 2015.

Zivas 2005 – Dionysis A. Zivas, «Resti bizantini nella Zante veneziana», *Venezia e le Isole Ionie*, a cura di Chryssa Maltezoau e Gherardo Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005, p. 21-42.

Appendices; a selection of sources

(Abbreviations in Latin sources are eliminated without any indications)

1. Census of the church of Tăuţii de Sus from 1749; sections relevant to the Greek Catholics.

SZRKEL, Fond, Roman Catholic Parish of Baia Mare.

Book/volume title: *A Gyrod. Tót Falvi Parochialis Nagy Banyai Conventualis Minoritak eő Atyasagokat illető Templomoknak* [...] *Descriptioa Conscriptioja Anno 1749.*

(p. 19.)

A Tótfalusi Oláhok ritusát illető Dolgokrúl

A Tótfalusi Oláhok eleitül fogva a' Pápistákkal májnapig egy Templomba járnak, noha régentén, a' mint magok beszéllik egy Templomot kezdettek vala magoknak fábúl építeni, immár majd zsendelezetig fel is vittek vala. De Pater Bellevárii nagy Bányára jövén, mind ezért hogy a' Conventúl Consensust nem kértek; mind a' falusi Templom nagyságát s. capacitásságát tekéntvén; mind pedig hogy az unió valamely ravasz lehető papjok által fel ne bontassék, inkább szem előtt légyen Isteni Szolgálattyok, s. tanítatások; tehát elhányatta, s a' fáját a' Conventbe hordatta. Annak okáért, mint fellyebb is említtetett a' Convent maga Páduai Szent Antal oltárát engedte nékiek.

Nem külömben meg engedtetet nékik a' catholikusok harangjaival való harangozás a' kisebbikkel tudnia illik: Isteni Szolgálattyokra csak, mikor pedig halottyok vagyon Temetésre mind a' kettővel szabad harangozniok.

Isteni Szolgálattyokat reggel szokták végezni a' Pápisták előtt, úgy alkalmaztatván a dolgot, hogy a' pápistáknak akadállyokra ne legyenek.

Papjok ugyan most nem lakik a' faluban, mivel a pestisben meg hólt. Ezt a' Convent Munkácson az Orosz püspök által mint Convent jobbágyát ordináltatta volt papságra cum coelibatu. Most a' Kis Bányai oláh pap administrállya.

Vagyon az Oláhoknak deákjok és Egyházfiok is, kik az Úr dolgátul immunok Terminibus, hivatallyokért semmi fixum deputatumok vagy jövedelmek nincsen, sem valami ingatlan jószágok határozva, hanem a' néptül, a' mi csak accidensek ha volna fárattságokért.

Ünnep napokat magok Ritusok szerént valo kalendariummal tartani kötelesek, úgy a' magok Isteni Szolgálatokat gyakorlani kemény büntetesekkel. Amikor papjok nincsen, a Deák szokta végbe vinni a' matutinumat.

A papnak fizetése, ritusukon lévő hiveitül valamint eddig is, úgy most is meg jár egy egy máriássa, egy ágytúl, kinek harmadát meg osztya a' Két Deákkal és az Egyházfival osztoznak ujabban a' Deákik a' preskurábul.

Ezen Girot Totfalusi Oláhok mai oláh nemzeteknél sokkal cultusabbak, s. ez hit ágazatiban sokkal értelmesebbek. A Deák ritusrúl nem is olly idegenek mint más helység-béliek. Sőtt papjok közél nem lévén, in necessitate meg gyónnak a' Deák Rítuson lévő papoknak is, és más szentséget felvenni sem Cunctalodnak, csak hogy szokások szerént az Isteni Szolgálatra restecskék.

(p. 20.)

Az Oláh vagy Görög Ritushoz tartozandó Templom Eszközök

Vagyon egy kis réz kehely safranyosan aranyozva patenastul – 1

Réz Temiénező kalánnyaval – 1

Más Ón kalán Communióra Szolgálandó – 1

Ször Materiából való tarka Casula – 1

Stóla selyem materiábúl régi – 1

Manipulus veres gyapotbúl fejer réz csipkével – 2

Manipulus zöld selyem Materiábúl vastag vászonnal bellelve, réz csipkével prémezve – 2

Alba Humeráléjával – 1

Sub Corporale – 2

Kendo Ketto – 2

Oltári Abrosz – 2

Velum biszszir veres selyem Materiábul régi – 1

Más velum fél selyem viola szín – 1

Kereszt képfaragó munkája új, jó arannyal aranyozott – 1

Kereszt, fa festet régi – 1

Tarka Matéria gyapotbúl mint egy két singni Antipendium – 1

Krisztus képe fára írva körös körül aranyas – 1

Sz. Basilius püspök képe fára írva régi – 1

B. Szüz képe deszkára írva – 1

Papiros kép négy – 4

Zászló vászonyra irtott új, egy felöl a' közepén a' B. Szüz Sz. Fiát ölében tartó képe, más felől Sz. János feje vétele képe – 1

Zászló ócska vászonra írva – 1

Egy papiros kép deszkára ragasztva – 1

Egy szentnek a' képe deszkára írva régi – 1

Asztal – 1

Szék – 1

Temientartó fa scatula – 1

Oláh Mise mondó könyv in 4o veres fedelü két kapcsos – 1

Csengetyü mellyet Kaszapásza ajándékoz – 1

(p. 21.)

Magok a' Tóttfalusi Emberek a' kik öregebbek promiscue meg vallyák, hogy az egész Faluban, hogy egy Gál István nevü születet pápistáknál (ki is fellyebb is desummálván Instantiájoknak T[isztelendő] p[ate]r Minoriták ellen adatott párjábul az ország előtt forgatván a' dolgot pertinyáltatott) több nem volt. Az alább adnectáltatott Familiák I[ste]n kegyelmességével T[isztelendő] p[ate]r Minorita Atyánk Uraink által buzgón vezéreltettek az igaz Romai Catholica pápista Sz[ent] Hitre, nevezet szerént 1724 esztendőben kezdetett Matriculábul 1722dik esztendőtül fogva eddig személy és esztendő számai szerént ki nyilatkoztatnak tudni illik

A mostani Pápista híveknek communiora valóknak, és nem arra valóknak laistroma

	Communiora való	*Nem arra való*
Vig Janos Falusi Fő Bíró Házában	*5*	*2*
Kovács János senator Házában	*3*	
Toroczkai János senator Házában	*2*	
Toroczkai István házánál	*2*	*1*
Gulácsi Samuel senátor házánál	*2*	
Ugyan azon háznál Nagy Mátyás Szeremi Sára feleség.	*2*	*1*
Szőcs Márton senator	*2*	
Angyalosi István senator házánál	*3*	*1*
Vig István házánál	*3*	*2*
Beregi János senator házánál	*6*	
Beregi István házánál	*2*	*3*
Kusza Mihály leányával együtt	*2*	
Iffiabb Kusza Mihály feleségestül	*2*	
Antal István, és Ádám István	*2*	
Tamás Péter háza népével	*4*	
Zais Albert serfőző senator háza népével	*4*	*1*
Szilágyi István háza népével	*2*	*3*
Summa Animarum Catholicarum	*48*	*14*
A mostani Görög Rituson Oláhok Laistroma		
Stephan Andras hazánál	*5*	*1*
Molnar Vaszi házánál	5	*2*
Bercso Koszti házánál	*7*	*2*
Doma Illyes házánál	*2*	*3*
Santa Vaszil házánál	*3*	
Bencze Tódor házánál	*6*	*2*
Griga Jeremi Házánál	*3*	*1*
Bencze Vaszil házánál	*3*	
Kékesi Vircolom házánál	*2*	*3*
Csokán Jusu házánál	*4*	*2*
Kekesi Onyiga házánál	*4*	*2*
Mainsán Petru házánál	*4*	*2*
Fulóllyas Peter házánál	*4*	*1*
Lár Joan házánál	*3*	*2*
Alexa Lupuly házánál	*4*	

Leorgyián András házánál	*5*	*4*
Horgas Grigori Házánál	*4*	*2*
Latus		

(p. 22.)

Latus Translatum Communicantium et nondum Communicantium Valachorum Totfalusien. Registri

Kis Bányai Vaszily házánál	*3*	*3*
Molnár Lupuj házánál	*4*	*4*
Kerekes Tamás Házánál	*5*	
Kasrácson Jónás házánál	*3*	
Deák Vaszil házánál	*3*	*3*
Erdei Kirilla házánál	*6*	*1*
Kekesi Gergely házánál	*3*	*2*
Szilágyi Grigori házánál	*2*	*2*
Karacson Vaszil házánál	*6*	*2*
Béres Juon házánál	*5*	*2*
Kupás Jakab Házánál	*2*	*3*
Sóvágó Simon Házánál	*6*	
Molnár Júon házánál	*4*	*4*
Busán Lupuj házánál	*3*	*3*
Erdelyán Jakab házánál	*3*	*2*
Erdelyán Dánielnél	*4*	*1*
Csordás Demeternél	*6*	*2*
Rogozán Györgynél	*5*	*1*
Emberfő Makarinál	*2*	
Oláh Junonnál	*2*	*2*
Kis Bányai Juonnál	*5*	*3*
Murkes Junnénal	*3*	
Duma Györgynél	*4*	*4*
Kupás Vaszilnál	*1*	
Petricsán Mihálynál	*3*	*2*
Iloncsán Vaszilnál	*3*	*2*
Molnár Onulnál	*3*	*1*
Summa animarum Graeci Ritus	*167*	*78*

A Girót Tottfalusi Kálvinista Lelkeknek száma

Szilvási István házánál	*7*
Szilvasi Iffiabb István házánál	*3*
Karai Márton házánál	*6*
Kozma István házánál	*5*
Menyhárt István házánál	*4*
Beregi Mátyás házánál	*2*
Vas András házánál	*4*
Vári György házánál	*5*
Vas György házánál	*4*
Varga István házánál	*7*
Ambrus János házánál	*4*
Summa	*51.*

In summa summarum pagus Girot Totfalu complectitur annos 358 id est trecentas quinquaginta octo.

Ezen falusi emberek közöl voltak nemelly ünneprontók, de büntetésekete el vették, Vigh János és Kovács János, hallották, hogy a' Faluban valami botránkozás, és suspicio volna valakirül, de nyilván nem tudgyák, utána járnak.

A Régi Matricula szerént ab anno 1722 usque ad Annum 1745 inclusive 12 személy tér meg a Kálvinista vallásbul az igaz hitre említett Tótfaluban.

Item est F[rate]r Matthias Leszkay

2. The Greek Catholic faithful of Baia Mare seek the help of Bishop András Bacsinszky for the construction of the new parish building.

DAZO *fond 151. opisz 5. no 89.*

(fol. 42r)

Excellentissime Illustrissime, ac Reverendissime Domine Praesul!

Posteaquam Anno adhuc 1769 in hac Libera Regiaque ac Montana Civitate Nagy Bánya Graeci Ritus Catholici Incolae de novo pro se propriis sumptibus Ecclesiam aedificare inchoassent, et Anno 1775 cum summa sui enervatione, imo Contractis Debitis ad PStus in parte haud depuratis, verum ultro exhaerentibus consummassent, accidit, quod pro se destinatus Parochus Admodum Reverendus Dominus Gregorius Magyar propria domo residentiali provisus in eadem habitando curam parochialem gesserit, servitiumque praestiterit, quo defuncto jam talis, qui propria residentia provisus esset nequaquam repertus est, adeoque a praelaudata Civitati fundus quidem pro Parocho gratuito assignatus exstitit, aedificia vero erga 200 tract. florenorum persolutionem empta sunt, quia tamen eadem aedificia antiquata, et ruina proxima pro Residentia Parochiali amplius applicari nequirent, ex eo Nova Domus cum accessoriis necessariis superaedificanda restat. Praeterea Parocho ex quo hic Terrae Arabiles non darentur, solum Prata pro fundo extravillano excisa habentur, quae et si sufficentia essent, quia tamen in aratura defectus esset, concomitanter et in necessario (fol. 42v) proventu Parochi defectus enasci debet. Porro Incolae hi, hinc inde congregati, et nullo fundo provisi, ac unice penes Regias adjacentes fodinales manipulationes, jam manuali opera, jam etiam pauci jugalibus porovisi vectura miser vel semet sustentare publicaque onera supportare possunt non ut etiam Parochum sublevare, aut saltem competentem mercedem, aut stollam praestare valerent. Quin imo ob longaevas jam ac continuas novercantes temporum vicissitudinis, subsecutamque panis penuriam, ac omnium rerum adunitandam caristiam hujus Ritus Incolae adeo omnibus mediis destituti sunt, ut ex laborum mercedibus aeque admodum, imo miserium semet sustentare debeant, nulloque modo pro subsidio Parochi esse sufficiant minus seu eidem necessariam Domum cum accessoriis aedificare, aut eidem competentem annualem solutionem praestare possint.

Hinc provoluti humillime instant dignetur Excellentia Vestra Benignissime simul ac Paterne, hujus miserabilis Populi gravamine exaudire, et quia in continuis regiis proficuarum fodinalium negotiationum promotionibus totum vitae tempus sedulo impendere soleat, Altissimo Loco desolatam sortem ejusdem repraesentare et ut (fol. 43r) Deo etiam, quemadmodum Caesareo Regiae Majestati proficui servitores esse possint, tam pro erectione novae Domus Parochialis necessarium subsidium, quam et pro stabili Parochi subsistentia fixam ab Altissimo Aerario sublevationem, ac solutionem impetrare. Quam gratiam ultronei humillime instant.

Nagy Banyae 22a July 789.

Nagy Bányenses

Graeci Ritus Catholici Incolae

(fol. 43v)

22da July 789

Ad Excellentissimum Illustrissimum, ac Reverendissimum Dominum Andream Batsinszky, Sacrae Caesareo Regiae et Apostolicae Majestatis Intimum Consiliarium, nec non Graeci Ritus Catholicorum Episcopum Munkatsiensem

Nagy Bányenses Graeci Ritus Catholici Incolae instant sibi pro Novae Domus Parochialis aedificatione, ab Aerario subsidium impetrari.

3. Letter of the faithful of Tăuţii de Sus to Bishop András Bacsinszky on the matter of obtaining a plot for the church and church construction.

DAZO fond 151. opisz 5. no 89.

(fol. 44r)

Excellentissime Domine Praesul!

Az alább ki tett Hellység alázatos Instántiája által folyámodók mostonában is Excellentiádhoz, á már egy néhány ízben, Instált Templom helly, és arra Templom építésének Szabadsága véget, az alább ki tett okokra nézve

1ó Jollehet feles Számmal légyenek, az álább ki tett Hellységbéliek mindazonáltal

2o Mind ennyi időknek el folyása alatt is bár sokszor Instáltak légyen, arra a' boldogságra nem léphettek, hogy az Isteni Tiszteletnek Czéljánb magoknak az magok módjok szerént, Isten Házát építhessenek. Jollehet

3o Ez elött 90 Esztendőkkel a' mostani birtokosoknak Attyok, építtettek vala fa Templomot, éppen a' Zsendelyézés lévén hátra, de azt is a' minorita attyaságok el készűlni meg nem engették, azt állítván, hogy az Attyaságok Templomába járhatunk. Melyre nézve

4o sok Esztendőknek el folyása alatt, az oda való járást Gyakoroltuk is, melyből semmi hasznot jövendőre lelkünk csendességére nem gyűjthettünk, mivel töbnyire Isteni Tiszteletünknek a' közepén kelletett, buzgóságunkat félben szakasztani, 's akkor is a' márhákhoz hasonlíttattunk azért, hogy valamelly zőld ágal el maradoztak utánnunk. ezt mondván: Tisztítsátok ki é Templomot, mert mint a' marhák csak bé motskolni jártok ide. Jóllehet

5o Míg a' Templomban jártunk, Esztendőnként hat réteket kellett fel csinánlnunk, mellyeknek fel csinálása, minden embernek két napi Számban került. Ugy egyéb épületeket, 's kerteléseket conserválni kelletett. Nem különben

6o Mikor eö Excellentiája parantsolattyából investigatio esett falunkban, fő Tisztelendő Vicarius úr által, azon emberek, azon emberek, akik abban jártak, ki 12 ki 24 lapát ütéseket szenvedtek, ugy mint Moldován Kosztin, (fol. 44v) Morutsen Petrás, Krátson János, és Molnár János, azon kívül régtől fogván készen álló harangunk, még tsak halottunknak sem engedtetik a' meg vonásra. Effelett

7o Sem a' feo Tisztelendő Vicárius úr által tett Investigatiónknak, sem azon kívül Excellentiághoz nyujtott két rendbéli, ugy a' Nemes Várnegyéhez nyújtott 4 rendbéli Instantiánknak semmi használattyát, ez mái napig sem éreztük. Kire nézve

8o Mind eddig Excellentiádnak csak hírét hallottuk, nem lévén közelről semmi esméretségünk, ugy minden költségünk és fáratságunk, meszsziről lévén, csak híjában esett, azonban a' Lelki éhségben, és szomjúságban, majd mind el veszendők ugy kinlódtunk, már kilencz Esztendőktől fogva sem Templomot nem gyakorolván,

Alázatossan folyámodunk azért Excellentiádhoz, ha már az Isten illy kőzelről meg engedte Szemlélnünk, hogy méltóztasson, ezen mi el hagyattatott sorsunkra tekinteni, 's a' felséges rendelések szerént, az Isteni tiszteletnek Czéljául, a' földes Uraság által Templom helyét adsignálttani, hogy ennyi hoszszas várakozásunk után, mehessünk valaha arra a' boldog czélra, hogy a' mi Istenünket Lélekben és igasságban tisztelhessük. NBánya die 23a July 789.

Girót Tótfalusi Oláh

Ecclesia Tagjai közönsége

23a July 1789.

(fol. 45v)

Gyrodtótfaluenses facultatem Ecclesiam aedificandi instant.

A

Munkatsi Districtusbeli fő Tisztelendő Psüpök Bátsinczki András Úr, Eö Excellentiájához.

Alázatos Instántiája a' Gírot Totfalusi O. Ecclesiának, a' végre: hogy illy hoszszás szenvedése után már valaha az isteni tiszteletnek czéljában, boldogíttassék.

per Stephanum Papoltzy

Locorum Notarium manu propria

(fol. 46r)

+.

Excellentissime Praesul!

Catalugus Hospitum et Animarum Graeci Ritus Catholicorum in Gyrot Toth Falu existentium.

Hospites	*Animae*	*Hospites*	*Animae*
		Translatum 129.	
1o Zakarias Kerekes	*4*	*22. Kupás György*	*5.*
2do Kékes Kretsun	*4*	*23. Doma Demeter*	*2.*
3o Hueras Istratie	*8*	*24. Morkos Stéfán*	*7.*
4o Roman Gavrila	*4*	*25. Közbaján Irina*	*5.*
5o Láz Nekita	*6*	*26. Közbaján Lázár*	*7.*
6o Patrás János	*11.*	*27. Molnár János*	*5.*
7o Patrás György	*8.*	*28. Rogosán Simon*	*4.*
8o Papp János	*3.*	*29. Oláh Tamás*	*6.*
9o Vajda György	*6.*	*30. Oláh Simon*	*4.*
10o Közboján János	*8.*	*31. Papp László*	*2.*
11o Griga János	*5.*	*32. Moldován Mafté*	*4.*
12o Szebenyi Maftei	*9.*	*33. Vajda Gábor*	*4.*
13o Gotse Pásku	*5.*	*34. Both Stéfán*	*6.*
14o Doma Kosztán	*6.*	*35. Vajda Simon*	*5.*
15. Doma László	*4.*	*36. Szaltsán Simon*	*8.*
16. Lázár György	*6.*	*37. Molnár Tamás*	*3.*
17. Kosztin János	*4.*	*38. Argyilán Gyermán*	*5.*
18. Szeván László	*6.*	*39. Vajda Todor*	*5.*
19. Motsirán Grigore	*7.*	*40. Gavrán Lukáts*	*7.*
20. Petyeretsán Miklós	*6.*	*41. Gavrán János*	*5.*
21. Szarka János	*9.*		
Latus	*129.*	*Latus*	*228.*

(fol.46v)

Hospites Animae Translatum 228.

42. Vajda János	*6.*
43. Kapás Nekita	*5.*
44. Zetye János	*4.*
45. Molnár Lupuj	*3.*
46. Kretsun Maftei	*4.*
47. Kretsun Péter	*6.*
48. Gotse Demeter	*4.*
49. Közbán Gavrila	*6.*
50. Argyélán Zaharija	*4.*
51. Román Kelemen	*6.*
52. Olár László	*6.*
53. Sánta László	*4.*
54. Sánta Ilona	*3.*
55. Toma Grigor	*5.*
56. Sztrembán Filep	*3.*
57. Motsirán György	*3.*
58. Bertse Tódor	*7.*
59. Rogózán Péter	*8.*

Summa Animarum Graeci Ritus 315.

Catalogus Hospitum et Animarum
Romani Ritus in Gyrot Toth Falu existentium.

1o Kun János	*4.*
2o Mátyás Józsi	*3.*
3o Jósvai Jóseff	*10.*
4. Vég György	*2.*
5. Vég Ferentz	*5.*
6. Molnár István	*6.*
7. Mászkis Joseff	*6.*
8. Vég István	*2.*
9. Angyalosi István	*2.*
10. Beregi Márton	*6.*
11. Kusza János	*5.*
12. Kusza Mihály	*2.*
13. Beregi István	*7.*
14. Nagy János	*5.*
15. Nagy Márton	*2.*
16. Badolán Ferkö	*2.*
Summa Animarum Latini Ritus	*69.*

Signatum Giroth Toth falu die 23 July 1789.
Obsequentissima Communitas
Graeci Ritus Cat. Giroth Tothfalvensis

4. György Buday, Dean of Baia Sprie, seeks permission to bless the completed church of Cetățele; a report on the inquest against the priest of Sándorfalva and the charges brought against him in Baia Sprie.

DAZO *fond 151. opisz 5. no 1342.*

(fol. 42r)

Excellentissime Illustrissime, ac Reverendissime Domine Praesul,

Domine Praelate ac Patrone Gratiosissime!

In ingremiata Districtui meo Possessione Gyürkefalvensi, juvante supremo numine Ecclesia murata, ad eum statum jam perducta est, ut Divina in Eadem competenter peragi quaeant: hinc per me humillime ad pedes Praesuleae Excellentiae Vestrae suprafati Incolae Gyürkefalvenses provoluti recurrunt; quatenus Praesulea Excellentia Vestra pro suo quo ducente supremo Pastorali zelo (si Excellentia Vestra ad tantam distantiam pro ejsudem neo-erectae Ecclesiae conservatione fatigare dedignaribus individuum, quod Excellentia Vestra pro ejusdem Benedictione) idoneum judicaverit denominare gratiose non gravaretur, ut die 13a Julii stilo veteri benedici possit, Deoque primum offeratur holocaustum. Cum antiqua, jam ex toto ferme ruinata sit, et Anno adhuc 1794o Incolis Plopisiensibus divendita, urgaentque quantocius ejusdem transportationem. Humillime Excellentiam Vestram oro, quatenus gratiosi me de tempore informare dignaretur, ut apud eosdem competentes ordines previe pro easdem solemnitate facere valeam.

Alterum est, quod humillime subjudendum Praesuleae Excellentiae Vestrae habeo, de peracta inquisitione contra Parochum Sandorfalvensem Theodorum Rád, per Reverendum Dominum Vicarium Basilium Kozák, et Andream Fazsy ViceArchiDiaconum Nagy-Banyensem, ad quam solummodo illi testes contra miserum Parochum provocati sunt, quos interessatus cum Petro Lapusan Johannes Téglási Notarius admisit (homo pertinax, et omnibus viciis obnoxius) qui jam ex Notariatu complures Possessiones cum nota infamia degradarunt; quorum haud plena fides habenda est, cum talis notae homines sint, ut evidentissimam etiam veritatem abjurare parati sint; ab eadem inquisitione ego tanquam optime noscens illorum genium exclusus sum, et nec Parochus accersibus ad redendam factorum (fol. 42r) suorum rationem, sed solummodo totum duxit agmen suprafatus nameiflocci homo Téglásy, qui adhoc via sua nullum influxum habere debuisset, ad quam ego de necessario pro mei legitimatione, ubi intricatus coram Excellentiam Vestram expositus sim innocenter, influere debuissem, satis cum magno dispendio honoris mei fere debeo sinistram de me factamur informationem, non per homines fide dignos, coram Excellentiam Vestram, et subsecutam nefors malam de me apud Excellentiam Vestram opinionem; cum hactenus omnia qua gratiose mecum mandare dignata est, ad punctum tum in privatis, quam et in publicis exequi omnibus viribus adlaboravi.

Subjungo miseriarum mearum, et status mei aflictionem cum dissimulatione hucdum ducendo, ex quo hanc Parochiam per benignos, et favorabiles Praesuleae Excellentiae Vestrae Ordines inquibus tunc quod per bene etiam Excellentia Vestra gratiose recordare poterit, quod nullam exposuerim quaerelam a quoque Annis videndo Ecclesiae aedificationem, sed jam ultra fere non possum, me infestante Curatore Stephano Krisan, quin Excellentiae Vestrae pro statu notitiae non substernerem. A quinque enim Annis nullum accipiendo fructum ex fundo alioquin exiguo parochiali, cum cinctura omni ex parte carebat, et pervia totius oppidi libere, et circa Ecclesiam, et in toto fundo pascebantur, modo vero sumptibus non ipsius sed totius Communitatis ipso ferme invito circa circum sepibus cingi curavi, ut inde adminus sine verbo pro uno vitulo foenum conficere valeam, cum nullum falcastrum Parochia isthaec habeat; cum autem aliquos vicibus, unum equum (quoniam plura pecora non habeam) et unum vitulum dimiserim illico bonus vir Krisan Excellentiam Vestram cum disgustu informavit, quin de super prius animum suum adapermisset, quod intra cincturam Ecclesiae nulla cinctura detur; sed solummodo circa fundum. Hanc Excellentiae Vestrae ad ipsius informationem gratiosam inhibitionem filiali cum devotione audivi, in effectumque deduxi, nam miserum equelum, cum ubi pascatur in teritorio Felső-Banyensi non sit, coactus sum ad territorium Nagy-Banyensem pro pascuo dimittere. Idem Krisan (fol. 43r) petut sibi ab Excellentia Vestra Presbyterum ut pro stipendio singula hebdomada tria sacra in Parochiali mea Ecclesia celebrat, me inscio, et invito, cum ego alioquin omnibus ruralibus et aliis oeconomicis laboribus liber sim, libertissimo animo acceptarem, dum modo offerre vellett, sed hucdum etiam non frequenter recurrit.

Non secus accepta Excellentiae Vestrae inhibitione de non pascendo equo intra cincturam Ecclesiae tam altum sumpsit spiritum ut me inhibuerit etiam asservandis illis mediis in fundo parochiali qua quotidiano usui sunt necessaria, sine quibus vivere non possum, cum non semper detur modus ut exparato procurare possim, et nec aquirere semper facile est. Hinc humillime Praesuleam Excellentiam Vestram suplex oro quatenus limitare dignaretur potestatem, et Authoritatem, quam exercet in multis, quae non ad illum pertinent, et limites praescribere ut intra illos se contineat, et me in pace, et tranquilitate vivere permittat, ad minus si aliud beneficium mihi non praestat. In reliquo altissimo gratiis et favoribus recommendatus penes sacratae dexterae osculum filiali cum devotione emorior

Excellentiae Vestrae

Felső-Bányae 14a Junii 1796o

Indignus filius

Georgius Buday manu propria

Parochus et Vice Archi Diacono Felső-Banyensis

(fol. 43v)

14a Juny 1796

Gyűrkefalvensem neo-erectam Ecclesiam benedicendi facultatem petit

5. The report of Bazil Kozák, Dean of Sătmar, to the Bishop of Mukacheve: on the laying of the foundation stone of the church of Tăuţii de Sus (excerpt).

DAZO *fond 151. opisz 5. no 1671.*

(fol. 14r) (...)

Volebam etiam ad Districtum Nagy-Banyensem circa jacienda fundamenta Ecclesiae Graeco-Catholicae Gyirodt-Tótfalvensis excurrere; interim oportune reperto in Possessione Borhíd Perillustri Domino Michaele Vankay, qui totam curam dictae Neo-erigendae Ecclesiae Gyirodt-Tótfalvensis in se recepit. Transderivata in Admodum Reverendum Dominum Vice Archi Diaconum Districtualem Andream Fázsy circa depositionem primi lapidis Excellentiae Vestrae mihi gratiose impertita facultate...

(...)

Szathmár Némethini Die 16a Maji 1797

6. The letter of György Buday, Dean of Baia Sprie, to the Bishop of Mukacheve on the renovations required in the parish building.

DAZO *fond 151. opisz 5. no 1671.*

(fol. 29r)

Excellentissime Illustrissime, ac Reverendissime Domine Praesul,

Domine Praelate ac Patrone Gratiosissime!

Obligationi meae circa aedificia parochialia satisfacere diu noctuque satago, reliqua utcunque jam superata existunt; verum domus familiae, quam tantummodo unum fulcrum colocatum, in medio domus sustinet, eam reparandam meis auditoribus proposui, nullam tamen solicitudinem impendunt, licet saepius reiteraverim in comoditatem meam, damnum, et periculum subversans statumque ejusdem domus soli etiam videant esse periculosum, contra tamen ipsorum manifestam recognitionem eam irreparatam sinunt. Tanto periculo me et familiam subjicere in consultum esse videns, eam ipsis etiam repugnantibus ad evitandum periculum, damnum, et incomoditatem cogor reparare partim meis propriis sumptibus, et fatigiis partim vero ex collecta Ecclesiae summa (excepta illa 500 Rf. summa quam pie defunctus Stephanus Krisán Ecclesiae condonavit) cum in eodem cubiculo cum summa incomoditate, et damno cum familia convivere debeam. Humillime praesummo de incuria Parochianorum meorum circa aedificia parochialia Praesuleae Excellentiae Vestrae conqueri, ea cum demississima requisitione, quatenus non gravaretur ipsis serio intimare, ut ea in statu debito conservarent, cum nullam curam adhibeant, neque solus efficere valeo quidquam cum populus nimis contumax ex partibus confluctus incolet. Haec dum Paterno Praesuleae Excellentiae Vestrae substernarem repartitique clericalis subsidii quietantiam adjungerem sub patrocinantibus gratiis et favoribus penes reverentissimum sacrata dextera osculum emorior.

Excellentiae Vestrae obsequentissimus filius

Georgius Buday manu propria

Parochus et Vice Archi Diaconus Felső Bányensis

Felső-Banyae 4o Augusti 1797.

7. The report of György Buday, Dean of Baia Sprie, on the construction of the stone churches of Baia Sprie and Cetăţele.

DAZO *fond 151 opisz 5. no 2080.*

(fol. 6r)

Felső-Bánya Ecclesia Murata

Inicipit aedificari anno 1793 die 1a Junii sub parocho et Vice Archi Diacono loci Georgio Buday et benedicta anno 1795 die 7a 9bris stilo vetere per Reverendissimum Dominum Thomam Hajnal Cathedralis Ecclesiae Munkatsiensis, actualem canonicum. Ad hanc aedificandam plurimum opera et verbo Parochus loci permovit totam communitatem loci ad inchoandum et continuandum occeptum opus resolvendo, et effective eumerando pro occepta opere inchoando – Rf 50

Secundus Benefactor accessit magno fervore Stephanus Krisán curator primarius Ecclesiae qui tum autem opere desudavit in opere occepto tribuendo pro ecclesia levissimo catulo – 1500

Tertius accessit Pantelion Kadar, Incola Felső-Bányensis, resolvendo – 100

Quartus Antonius Molnár Incola Felső-Bányensis cum – 100

Quintus Jonannes Szabó Incola Felső-Bányensis cum – 85

Sextus Mathias Ladislaus Incola Gyiró Tótfalvensis cum – 85

Et hi sunt praecipui Ecclesiae Felső-Bányensis curatores et benefactores, cum adjutorio reliqua etiam communitatis.

Gyürkefalvae in Districtu Felső-Bányensi,

In Inclyto Comitatu Szathmáriensi Ecclesia murata

Occepta est aedificatio Anno 1792. die 30a Junii sub Parocho loci Demetrio Puskas et benedicta Anno 1796o 5a July stilo veteri per Georgium Buday Parochum et Vice Archi Diaconum Felső-Bányensem praehabita benedicendi facultate. Ad hoc opus diligentia et conatus Parochi localis plurimum fecit effective resolvendo et enumerando – Rf. 140

Secundus Benefactor accessit Rogossan Tanasia Incola Gyürkefalvensis Curator Ecclesiae cum – 200

Tertius Joannes Thomas Incola possessionis et curator – 107

Quartus Matheus Kosztin Incola Possessionis et curator – 140

Quintus Jeremias Flore cum – 30

In occepto et terminato aedificationis opere specificati plurimum conttriberunt.

Signatum Felső-Bányae 28a 8bris 1798.

Georgius Buday manu propria

Parochus et Vice Archi Diaconus Felső-Bányensis

8. Letter of the faithful of Tăuţii de Sus to the Bishop of Mukacheve requesting the dedication of their church.

DAZO *fond 151. opisz 6. no 273.*

(fol. 1r)

Excellentissime Domine Praesul!

Proxime praeterlapsi sunt duo anni sicut infra scripta Graeco Catholica communitas Giród-Tótfalvensis in exoperato pro Ecclesia fundo, jam amplius quam per 40. abhinc annos instato, muratae Ecclesiae cum fornice longitudinis 9 orgiarum, latitudinis 3 ½ , non secus turris ex solodis materiis edificationem indefesso, et omni laude digno conatu inchoavit, et jam adjuvante supremo Numine, sola dempta parte Turris ligneae, ad perfectum statum propriis solummodo viribus absque nullo strepitu deduxit, quin etiam vel amicus eorum hactenus in non expleto suo promisso executus fuisset; sic quanto zelo et fervore ducebatur in suprafatae Ecclesiae errectione, tanto majori desiderio nunc anhelat ejus jam perfectae Dedicationem, quae cum inter actus ordinis epsicopalis referri constat, ad pedes Excellentiae Vestrae Praesuleae prostratae demississime rogat, quatenus grationaretur benignam suam curam eo intendere, ut dominica prima post festum Sanctorum Apostolorum praedicta domus consecratione in Veram et Sanctam Dei Ecclesiam praeparetur, quam gratiosam dispositionem dum medio expressi

praesentium exhibitoris in spirituale solamen suprafatae comunitatis inefabili desiderio operiretur. In reliquo paternis gratiis, et favoribus comendata perseverat.

Excellentiae Vestrae Praesuleae

Nagy Banya die 28a Juny 799.

Obsequentissima Communitas

Giród-Totfalvensis

(fol. 1v)

Excellentissimo Illustrissimo, ac Reverendissimo Domino Domino Andreae Bácsinszky Episcopo Munkacsiensi Sanctorum Apostolorum Petris et Pauli de Tapolcza Perpetuo Abbati Sacratissimae Caesareo et Regio Majestatis A. Actualis Status Intimo Consiliario, Domino Domino Praesuli Gratiosissimo

Ungvarini

9. Mihály Vankay's letter to the Bishop of Mukacheve, noting the construction of the church of Tăuţii de Sus as well.

DAZO *fond 151. opisz 6. no 254.*

(fol. 25r)

Excellentissime Illustrissime Domine,

Praesul Domine Gratiosissime!

Reverendus Dominus Gregorius Kovács Parochus Tőkesiensis per me instat Excellentiam Vestram, ut filium suum Joanem Kovács in seminario Ungvariensi existentem dignaretur ad seminarium Possoniensem mittere cum modo essent valentiae ego etiam instant si possibelle (Sic!) dignaretur illi hanc gratiam graciose resolvere.

Ego etiam in proposito semper sumus Excellentiae vestrae possim personaliter in servire sed varii morbi et pedis fractura me inpedia sed spero quod adhuc habebo fortunam.

Cum gaudio informo Excellentia Vestra quod post multa mea fatigia quas habui cum hujatibus patribus Minoritis donec locum pro aedificanda Ecclesia asignarunt quae si recenserim Excellentiae Vestrae non posset credere quod a religiosis talia possint. Comisi sed semper sedao (!) qua jam ex adjutorio (fol. 25v) Cum adjutorio Divino ad stuporem cum quanta industria Giroth Totfalvenses aedifficurunt (!) ex solidis materialibus jam benedictam Ecclesiam de quibus Pater Guardianus in publica Comittatus Generali Congregatione assus est dicere quod numquam edifacabunt (...) incapaces fuit et etiam experitur Inclytus Comitatus sed frustra fuit ipsius conatus etiamsi omnia inpedimenta posuit illa ut nec frustrum legni dedit ipsis gratis ex silvis ipsis hactenus penes insinuationem pro necessariis aedificiis ipsis gratis asignarunt pro Ecclesia debuerunt solvere et aliae vexae et continuo ipsos vexant. Quando fundum pro Ecclesia assignarent ad huc tunc denegorunt quod pro Parocho non assignabunt ut de hac nec cogitint eo fine humillime insimno Excellentiae Vestrae ut si modus erit ut esset ibi parochia vel localis capellania etiam contra ipsorum voluntatem, osculando manus Excellentiae Vestrae cum tota mea familia maneo

Excellentissimi Domino Praesuli

Nagy Banyae 4a Augusti 1799

Obligatissimus servus

Michael Vankai manu propria

(fol. 26v)

9. Aug. 1799.

- D. Vankay

de Giroth-Tótfalvensi Ecclesia qualiter ad suum statum perducta

10. Letter of András Fázsy, parish priest of Baia Mare, and Mihály Vankay, on behalf of the community of Tăuţii de Jos, to the Bishop of Mukacheve, requesting the consecration of the newly built church and of the chalice.

DAZO *fond 151. opisz 6. no 1997.*

(fol. 8r)

Excellentissime Domine Praesul!

Posteaquam Misztótfalvenses Graeco-Catholici Parochiani nostri quinque ab hinc annis Ecclesiae muratae a solidis materiis aedificationem laudabiliter inchoassent, et jam adjuvante supremo numine ad perfectionem deduxissent, quin vel unicus contribuentium hactenus in non expleto totaliter suo eatenus facto ad promisso, executus fuisset, quanto proinde zelo et fervore erant incitati in suprafatae Ecclesiae erectionem tanto majori desideris unde anhelant ejus jam perfectae dedicationem, quae cum inter actus ordinis Episcopalis referri constat, ad pedes Excellentiae Vestrae Praesuleae prostrati demississime rogant quatenus grationaretus benignam suam curam eo intendere ut altefata dimus in mox imminente festo Sanctorum Archangelorum Michaelis, et Gabrielis mediante consecrationem in veram et sanctam Dei Ecclesiam praepararetur.

Alius rursus in commissio a Spectabili Domino Michaele Vankay habeo significandum, nimirum: Ille enim curavit per hujates auri argentique fabros calicem argenteum fieri, cujus consecrationem cum aeque ad actus Episcopales spectare sciat, verum quia exhibitori praesentium usque Unghvarinum fine consecrationis deportandum concredera matuit, proinde medio horum demisse rogat quatenus antelatus calix etiam occasione consecrationis altefatae Ecclesiae benediceretur. Quam gratiosem dispositionem, dum medio expressi nostri in spirituale solomen in effabili desiderio communiter operiremur, Praesule Paternis gratiis et favoribus commendati, penes humillimem Sacrarum Manuum osculum omni cum demissione perseveramus.

Excellentiae Vestrae Preasuleae

Nagy Bányae dia 10a Augusti 1809.

Obsequentissimi Filii

Andreas Fázsy manu propria

Parochus et Vice Archi Diaconus Nagy-Bányensis

Michael Vankai Juratus

et omnes Parochiani Misztótfalvenses

Linguistic revision:
Ioana Ursu (Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia / Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca).
Ileana Sasu (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).

Peer-reviewed by:
Xenia Golub (Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).
Ana Dumitran (Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia).
Mihaela Vlăsceanu (Universitatea de Vest, Timișoara).

heritage



patrimoine



Heritage Protection Measures and Propositions through the 'Ambulance for Monuments'

The Case of the Medieval Church of Strei (Hunedoara County)

Eugen Vaida | Ileana Burnichioiu
Asociația MONUMENTUM | Universitatea „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia

translation by Ioana Ursu

photos by I. Burnichioiu, E. Vaida, I. Vîlcelean, C. Băileștean, M. Radu

A long series of official and unofficial reports, experts' conferences, round tables and contemporary media illustrate some alarming (though justified) statistics that concern a highly deficient state protection (in both central special public authority and local public administration), in all levels.[1] Even though the causes have long been identified, firm and adequate measures are slow in coming, thus many of the monuments that have been neglected for decades reached collapse and pre-collapse. At the same time, nationally, the Romanian civil society has not yet become an important, countervailing agent in heritage maintenance, despite the fact that the last two decades encountered a series of initiatives and concrete programs belonging to associations, foundations and educated landlords that intervened for the safety of monuments, for financing research, the restoration and revitalisation of the traditional trades, also raising awareness of the values of cultural heritage.

In this context, MONUMENTUM[2] elaborated, in 2016, a pilot-project named the 'Ambulance for Monuments', that aimed to fulfil several interdependent objectives: 1) *field activities of monitoring and emergency intervention*; 2) *professional formation activities*, as well as *volunteering in the conservation of cultural heritage*; 3) *mobilizing communities to assume and transmit cultural heritage*; 4) *revitalising crafts and mobilizing local resources*; 5) *stimulating philanthropic activities* and *involving the civil society in the conservation of cultural heritage*.[3]

The project started under the coordination of MONUMENTUM, in partnership with *Pro Patrimonio Foundation*, *TransylvaNET Federation*, the *ASTRA National Museum Complex* as well as the *Regional Directions for Culture* from Sibiu, Mureș, Brașov, Caraș-Severin and Timiș. Initially financed by the *National Administration of the Cultural Fund* (AFCN) and by the *Anglo-Romanian Trust for Traditional Architecture* (ARTTA), the project was conceived to become a viable instrument that functioned even after the completion of the AFCN project; having its own utility vehicle, and disposing of donations for materials and equipment from the local authorities, from His Royal Highness the Prince of Wales, from the monument landlords, as well as from other private donors made aware through punctual fundraising campaigns, donations from other companies and also from the partner Romanian NGOs. The project also anticipated collaborations with experts certified by the Ministry of Culture, in order to prevent legal conformation and bureaucracy from obstructing the safeguarding of an endangered monument. At the same time, in order to attain the evaluations and the preliminary documentation needed for approvals (ground surveys, historical studies, technical expertise etc.), and also to ensure the direct involvement of the youth in practical monitoring activities as well as intervention on historical monuments activities, the project conceived partnerships with universities that hold programs of studies in the field of heritage: *Polytechnic Uni-*

◀ Fig. 1. *The church of Strei during the replacement of the roof tiles.*

▼ Fig. 2. *The rig of the 'Ambulance for Monuments' in front of the church of Streisângeorgiu.*





▲ Fig. 3. *Master Nicolae Toader working at the Vălari church, 2018.*

▼ Fig. 4a and b. *The medieval church in Gârbova de Sus before and after the roof installation.*

versity of Timișoara, *'1 Decembrie 1918' University Alba Iulia* (Department of History, Archaeology and Museology), and the *'Lucian Blaga' University* in Sibiu. Also, it partnered with craftsmen, in order to promote traditional materials and techniques. (*Fig. 3*).[4] In this manner, while prioritizing the condition of the monuments, the available resources and the historical and artistic value of the monuments, the 'Ambulance for Monuments' has so far intervened in the counties of Sibiu, Alba, Mureș, Brașov, Caraș-Severin, Timiș, Hunedoara and Maramureș, in order to safeguard the several monuments listed in the A and B categories of the *National Register of Historic Monuments*:

- the Orthodox Church of Gherdeal (Sibiu County), 18th c.;
- the Evangelical Church of Velț (Sibiu County), 13th, 16th, 18th c.;
- the Romanian Railways (CFR) Request Stop from Șaeș (Mureș County), 19th c.;
- the Brancovan Gate of Sâmbăta de Jos (Brașov County), 18th-19th c.;
- the Tower in Apața ("La Cetate") (Brașov County), 14th c.;
- the Tower of the fortified precinct of the Evangelical Church in Copșa Mare (Sibiu County), 14th-18th c.;
- the Romanian Railways (CFR) Request Stop from Apold (Mureș County), 19th c.;
- the fortified Evangelical church from Alțâna (Sibiu County), 13th 14th-15th, 19th c.;
- the "Church on the Hill" of Gârbova de Sus (Alba County), 15th-16th c. (*Fig. 4*);
- the Princely Palace, Alba Iulia (Alba County), 17th c.;
- the precinct of the fortified church of Filitelnic (Mureș County), 15th-18th c.;
- the Church of the St. Archangels Michael and Gabriel of Breb (Maramureș County, 17th-19th c.);
- the wooden Church of St. Nicolas of Vălari (Hunedoara County), 17th c. (*Fig. 3*);
- the "*Îndărătnica de la Părete*" Mill in Rudăria / Eftimie Murgu (Caraș-Severin County), 19th c.;
- the "Dormition of the Theotokos" Church of Strei (Hunedoara County), ca. 1300 (*Fig. 5*);
- the wooden Church of St. Paraskeve of Jupânești (Timiș County), 17th-18th c.

Currently, it is being worked on the recovery of the roof cover of the wooden church from Brusturi (Sălaj County), 18th century, and there are also construction works going on at the medieval churches from Strei and Streisângeorgiu (*Fig. 2*). In the first case, the open drainage ditch is being reconstructed, as for the second one, the tightness of the ceramic tile roof is being checked and the weathered pieces are being replaced.

Following a two-year experience, MONUMENTUM has added a new purpose / objective to its initial ones, namely to create a network of 'ambulances for monuments' under the co-ordination of other partner institutions. While initiating and executing interventions (which tested the level of youth involvement (of different ages and formation stages), the involvement of the communities and the local authorities, as well as that of the specialised partners and the cultural institutions), it has been found that the model proposed by the association's project can be adapted to different local circumstances according to regions or counties where it is urgently needed to act to safeguard monuments found in an advanced state of degradation. Thus, an independent structure of the civil society could be formed, gathering its support from local authorities, from landlords and other heritage lovers, involving volunteer work for documentation and execution (including experience exchanges between specialists and non-specialists), an independent structure whose functioning would be less affected by the fluctuations in financing, bureaucracy, the crisis of labour force, or even political decisions.

After having conceived and tested the project, MONUMENTUM concedes the implementation rights of this project to any organisation that fulfils the necessary conditions to follow the initial model, which has been perfected by the practice of nearly twenty monument interventions; MONU-







▲ Fig. 5. *The medieval church in Strei during the roof intervention.*







▶ Fig. 6, 7, 8. *The roof of the medieval church of Strei before the 'Ambulance for Monuments' intervention.*

MENTUM also provides support based on its experience. The project may thus be expanded from the south and central Transylvania to other regions and counties, as it has already happened during 2018 for the Banat region (Timiș and Caraș-Severin Counties), under the co-ordination of the *Association for Active Heritage in Timișoara* (PACT).

Of all the cases included in the 'Ambulance for Monuments' project, the medieval Church from Strei was perhaps given the most attention, despite the fact that works only began in September 2018, and the association's involvement has only targeted emergency salvaging until the launch of a more complex project of conservation / restoration. The association will continue to lobby in this direction towards the landlord (the Orthodox Parish of Ruși from the Bishopric of Deva and Hunedoara) and towards the central and local authorities.

The "Dormition of the Theotokos" Church of Strei is one of the most valuable medieval monuments in Romania. It is known for its architecture that dates back to approximately 1300, and also for its mural painting, from which large interior and exterior surfaces have been preserved. In its proximity, Roman ruins (*villa rustica*) and medieval remnants (from a noblemen's mansion) are found. Furthermore, the church has an old extension on the west side (marked by the restorers with a short wall), as well as a visible trace from a Reformed chapel belonging to the Zeik family, chapel which functioned on the northern side around 1700, and was demolished afterwards.

This entire complex gained a clearer contour after the 1967-1970 and 1970-1973 archaeological excavations, under the coordination of the *Direction of Historic Monuments in Bucharest* (DMI), searches which were followed by an extensive project of conservation-restoration.[5]

Previously, during the 1960s, the church had reached a deplorable state, after having been abandoned by the community in favour of a larger place of worship in the village (1946). It is known that the church used to be in a highly critical state even in the years when still used by the parish, in the mid and late 19th century.[6] An image from 1895 shows the degradation of all its roof covers (*Fig. 14a*). During this time, the *Commission of Monuments* in Budapest acted for its salvaging: the reports show that, during 1901-1903, restoration works were decided and executed under the supervision of István Möller. These saved the monument, but they were quite incisive: the ridge of the roof was moved down, tile covers were installed for the nave and sanctuary; a pseudo-vault was erected in the nave, and between the nave



▲ Fig. 9-13. *Degradations of the medieval exterior paintings of the Strei church, of the old colonnettes in the tower, and of the western portal (2017).*

▼ Fig. 14-18. *The church of Strei in 1895, 1930, 1983, 2017, 2018.*

and the sanctuary a brick iconostasis was built.[7]

In recent years, the media from Hunedoara, local community members, and several specialists noticed that the monument had once again fallen into oblivion. It is also rarely visited by tourists, since its local promotion and visiting conditions are rather inadequate.

A 2017 field research meant to identify models of protection for another medieval church (from Gârbova de Sus, Alba County) confirmed all the deficiencies signalled by non-experts regarding the protection of the monument from Strei. (*Figs. 4, 5, 12*).

In the protection perimeter, towards north-west, close to the Roman ruins, a GSM antenna was placed several years ago (paired with another one, located south of the church and the cemetery); funerary monuments made from inadequate materials increased in height on the southern and western sides; the surrounding ditche that absorbed the pluvial water, which was built during the restoration was now clogged. The stonework and the plastering from the restoration presented multiple deteriorations. The wooden tile roof was permeated by pluvial water in countless spots, through the ceiling of the nave and through the Gothic vault painted with frescoes, in the sanctuary. The lightning





▲ Fig. 19-21. *Details of the degradations of the western portal.*

protector was sectioned in several points, thus becoming non-functional, and on the exterior the roof gutter was not connected to the open drainage ditch, the water thus being thrown at the base of the wall and affecting the protective coating realised during the 1970s restoration. The painting from the inferior section of the interior walls, particularly from the northern side of the sanctuary and the inside ground floor of the tower, was evidently betraying the effects of an uncontrolled, lasting humidity, while the exterior surfaces (including those with remnants of medieval painting) were full of lichen. Furthermore, the damage in the paintings and the medieval exterior plastering (presenting detachments of the supportive layer, fissures, air pollution effects etc.), from the eastern side of the sanctuary, the southern side of the nave, and the western gate of the tower, was extremely advanced, imposing immediate conservation measures.

The binding agents placed between the pyramidal roof of the tower, that were used at the past restorations deteriorated, potentially causing the detachment of materials. These deficiencies were noticed not only in the building stone, but also in the two *in situ* Roman pieces – one of them from the southern side of the tower (a funerary stele bearing words and carvings),[8] while the other, possibly a Roman altar (whose inscription became almost unreadable), is placed on the north-west angle of the tower.[9] Apart from them, there are eight more colonnettes belonging to the bifora windows on the penultimate floor of the tower, three of which could be medieval.[10] The conservation state of the latter is a highly critical one: at least two of the three colonnettes have become so fragile that they could disintegrate or break into pieces any time. Fragments from these have already detached and fell down.

Due to this situation and the lack of immediate perspective in the elaboration and execution of a complex conservation-restoration project,[11] MONUMENTUM, along with Călin Șuteu, Ph.D. (*Gigapixel Art*, '1st December 1918' University Alba Iulia), and with the support of other collaborators certified by the Ministry of Culture (Loránd Kiss, painter-restorer and Valentin Stefan, sculpture restorer) have proceeded, in 2017, to establish intervention steps, to elaborate proposals, to build a 3D model of the church, as well as to elaborate the necessary documentation to obtain the approval of interventions from the habilitated institutions, while at the same time identified sources of financing in order to support urgent interventions.











The proposals concerned:

1) the emergency reconstruction of the nave and sanctuary roofs, which are in an advanced state of degradation;

2) the installation of a new lightning protector to replace the old, disaffected one;

3) the renewal of the exterior open drainage ditch of the sanctuary, and its correlation to the gutter;

4) identifying and stopping the action of the degradation agents of the exterior artistic components (the painting from the western portal, as well as from the southern and eastern sides of the church, and the series of lithic pieces: the Roman spoils, the old tower colonnettes) with the help of specialists;

5) the renovation of the illumination system and ensuring the security of the monument.

After a preliminary study of the state of the roof framing, which, during the 1970s restoration, proved to be well done and in a good state of conservation, the information on the historical roofs was verified, thus coming to the proposal they be made of wood pieces, as shown by most of








◤ Fig. 22-26. *Snapshots taken during the 'Ambulance for Monuments' intervention: dismantlement of the old roof and renewal of the exterior open drainage ditch.*

◢ Fig. 27-32. *Snapshots taken during the 'Ambulance for Monuments' intervention: installation of the new roof.*

the old images (except from the 1930s one, which shows the tile roof executed during the 1901-1903 restoration - *Fig. 15*). To obtain the number of horizontal lines, an 1895 image (*Fig. 14*) (one of the oldest visual representations of the church) was used as reference point: this also corresponds to the restoration supervised by the DMI. The results were: a 90-95 cm long, 17-25 cm wide and approx. 2 cm depth wood shingle. Its installation was multi-stratified and followed a preliminary immersion to enhance water resistance, biological attack etc.

The last roof cover, dating to 1999-2000, could not serve as a model for the 2018 one, since it was inaccurate, made of wood pieces resulted from mechanical cutting and not from manual one; it was also installed in two coatings,





◀ Fig. 33. *The team in situ.*
▲ Fig. 34. *Working on the roof cover of the nave.*
▼ Fig. 35, 36. *The church of Strei at the end of the 'Ambulance for Monuments' intervention.*

during wintertime.[12]

The execution site of the new covers for the nave and sanctuary took place during September 10-28, 2018, on a volunteer basis, under the co-ordination of MONUMENTUM, and had the participation of numerous, students, master of arts students, or graduates from the departments of Heritage, Architecture, Art History, Archaeology, and Cultural Tourism from the universities in Alba Iulia, Cluj, Bucharest, and Timișoara (Adrian Puiuleț, Ștefan Nechimiș, Mircea Braje, Alexandra Teodor, Corina Muntean, Ioan Vilcelean, Claudiu Băileștean, Madalina Varga, Laura Iacob, Cristian Anghelescu, Mihai Nuță, Adelina Scorobete, Ghita Cornea, Victor Andras, Celina Georgiana Gora, Alexandra Cătălina Florea, Mihai-Cristian Sava, Ana Nicola Bocănici, Dan Bera, Anda Todoran, Maria Mirea, Iulian Mirea, Dorel Jic, Nicoleta Marian, Adrian Scorobete, Dorin Cărăbeț, Oana Mager, Teo Raicu, Andrei Todoruț, Cosmin Vesa, Valentin Ștefan, Andrei Cosa, Vlad Cioran, Mircea Szombati, Ana Filip, Claudiu Purdea, Andrei Nasta, Bela Nicolae Farcas, Mihai Dan Ajtay, Aurora Pețan, Cătălin Marian Soare), also with support from the local communities in Călan and Strei. For a short time, craftsman Ioan Cioara also brought his con-





tribution. (*Fig. 22-34*).

The roof execution was concomitant to the re-functionalization of the drainage, the recovery of the electrical lighting system and the installation of video surveillance cameras.

This first stage of the works was financially and logistically supported by the Călan City Hall, the Ruși parish (reverend Emil Pop) and by private donors: Oliviu Boldura, Vladimir Agrigoroaei and Anca Crișan, Anamaria and Hari Dan Manolea, Dacica Foundation and Antoaneta-Aurora Pețan, Mihai Kovács, Péter Gál and Zsuzsanna Kopeczny, Ileana Moateru, Andrei Kovacs, Georgiana Cristina Zahariea, Cristian Nicolae Daniel, Benedek Nagy, Zalán Győrfi, Florin Cristian Șerban, Oana Rupacici, Miruna Chirea, Nicoleta Dascălu, Diana Diaconescu, Ioan Vilcelean, Simona Loredana Bogdan, Valentina Maria Cetean, László Péczi, Laura Ioana Zaharia, Mădălina Nicoleta Puiu, Ionuț Tăușean, Adriana and Ciprian Asaftei, Bogdan Călin Pintea, Paul Pătrățanu, Adrian Goia, Eugen Vasile.

Following the consolidation of the church tower, not later than 10 October 2018, the lightning protection system was also installed with the financial support of the Bishopric of Deva and Hunedoara. Currently, the open drainage ditch is being remodelled and made functional, to absorb the water from the roof slopes. Also, with the financial support granted by His Royal Highness the Prince of Wales, who has been a permanent supporter of the 'Ambulance for Monuments' project, and along with Loránd Kiss and Valentin Ștefan, the proposals for minimal emergency intervention are being elaborated, this time for the exterior painted surfaces, the simple plastering and the afore-mentioned lithic material (the Roman stones and the tower colonnettes). The emergency intervention could take place in early 2019.

Notes:

1 In this sense, see the *Strategy for development. 20. Monument Protection* / *Strategia de dezvoltare. 20. Protecția monumentelor.*

2 http://www.asociatiamonumentum.ro.

3 The creation of such a programme or of an entity that intervened in emergency situations for historical monuments found in precarious states of conservation appeared as a necessity for Romanian specialists (painters, restorers, architects, historians) even before 2016, under different forms and names.

4 With this purpose, a collaboration with the RURAL Work Group of the OAR (*The Order of the Romanian Architects*) is being developed. Since 2017, an extensive project financed from the *Architecture Revenue Stamp*: 'The Mapping of Traditional and Emergent Crafts and of Derived Products in the Field of Constructions in Romania' / *Cartarea meseriilor tradiționale și emergente și a produselor derivate în domeniul construcțiilor din România*; the project started with the inventory of traditional and emergent occupations and the derived products from the field of constructions, and their insertion into an online available map.

5 The work data was partially published right after the execution, while another part of the data remained in the DMI / INP archive and were capitalized by Ioana Rus-Cacovean in a 2013 paper.

6 Densușianu 1865, p. 160.

7 *Műemlékek Országos Bizottsága* (MOB), Budapest, Report nr. 312-430/1901; report nr.127-411/1902; Rus-Cacovean 2013.

8 https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD044865, accessed 20.09.2018.

9 https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD044 86, accessed 20.09.2018.

10 On each side of the tower, at the penultimate level, the colonnettes are tied together, two by two, by an impost. Part of them could be of medieval origin, while another part could come from the restoration (most probably the 1901-1903 one). The material is different: the old one is a claylike sandstone bearing traces of fire and pollution, while the contemporary material is a calcareous sandstone.

11 The local authorities did make an attempt to introduce the church-monument from Strei in the National Plan of Restoration in 2013, but it was fruitless, the same as the attempts of installing a temporary protection foil.

12 According to the details offered by reverend Emil Pop, which were also published by the local media (http://arhiva.replicahd.ro/?p=7802), the general entrepreneur, Company ASAR would have subcontracted the production and treatment phase of the shingle to a local producer. This local producer also ordered the shingle from a local craftsman in Batiz. The wood pieces were not, however, properly dried and were installed on the roof structure in December. Changing the shingle could not have waited for another six months (until summer), since financially that would have meant passing into another budgetary year, which would have eventually led to the loss of a consistent part of the money allocated for the execution. The entire restoration project was negotiated and contracted by the central structures of Ministry of Culture.

Bibliographic Abbreviations:

AFCN – Agenția Fondului Cultural Național, Bucharest.

Densușianu 1865 – Aron Densușianu, "Suveniri și impresiuni de călătorie", *Familia*, 13, October 1865, p. 160-161.

DMI – Direcția Monumentelor Istorice, Bucharest.

INP – Institutul Național al Patrimoniului, Bucharest.

Kriza KJNT_09225 – *Kriza János Néprajzi Társaság fotóarchívuma*, http://kjntfotoarchivum.adatbank.transindex.ro/kep.php?id=225&q=bWVneWU9U0hWdWVXRmtJQ2hJZFc1bFpHOWhjbVwJmtlemQ9MjE=&vissza=kepek, KJNT_09225, consulted 20.08.2018.

Călanul în imagini – Daniel Lăcătuș, *Călanul în imagini*, I, Iași, *s.a.*

Rus-Cacovean 2013 – Ioana Rus-Cacovean, "Lucrările experimentale de restaurare din anii 1970-1973 la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Strei, Hunedoara", în *Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat Profesorului Nicolae Sabău*, Cluj-Napoca, 2013, p. 461-470.

Strategia de dezvoltare. 20. Protecția monumentelor – "Strategia de dezvoltare teritorială a României. Studii de fundamentare". Servicii elaborare studii în vederea implementării activităților proiectului cu titlul „Dezvoltarea de instrumente și modele de planificare strategică teritorială pentru sprijinirea viitoarei perioade de programare post 2013". Beneficiar: Ministerul Dezvoltării Regionale și Administrației Publice. Studiul 20. Protecția monumentelor istorice și a patrimoniului construit, București, 2014 (http://sdtr.ro/upload/STUDII/20.%20Raport_Protectia%20 monumentelor%20istorice%20si%20a%20patrimoniu lui%20construit_.pdf consulted 2.10.2018).

Vatra – Vatra. Foaie ilustrată pentru familie, II, 1895, p. 153.

In the Reality of the Cross

Nagy Márta
University of Debrecen

photos by Aknay Csaba

> Viewed from outside, a human life – our lives – resemble a horizontal line stretching from the moment of birth to the grave. The actual reality of our lives, however, unfolds in a vertical plan of height and depth, or more precisely, on both plans simultaneously. That is, to say:"in the reality of the cross".[1]

This quote from János Pilinszky illustrates the basic coordinates of our existence. The cross, the simple geometric form – a horizontal and a vertical line intersecting in the middle – can also serve as a consciously assumed *ars poetica*. When summing up[2] a certain phase of an artist's life, the external world tends to seek a latent or specific expression of the presumed *ars poetica*. Let us therefore look at the cross in both of the forms it takes on in the works of János Aknay.

In this rich oeuvre, the cross appears in its own naturalistic manner on a total of four occasions. In his early (dating from 1990) work *Corpus*,[3] the cross is depicted in a quite abstract way, without the body. In his *Skull Hill*,[4] painted in 1996, Christ appears together with the two thieves, all three of them nailed to the cross, while in the two works titled *Redeemer*[5] (*Fig. 1*), dating from 2000 and 2001, the two thieves are also depicted as they are suspended on the cross, although Jesus is shown between them without a cross. The painter has, however, also created numerous paintings depicting the crucifixion.

In each work, a human body without limbs is depicted as a reminder of Christ's posture as he is hanging on the cross (*Fig. 2*). The faces – similar to Aknay's angels' – are generally divided vertically. The portrait *Kiskőrös Redeemer* provides the explanation. One half of the face recalls an earlier portrait of Mary, as a hidden reference to Jesus' human nature. The other half may symbolize his divine nature.

The Christ figures assuming the shape of the cross reveal how the Son of God endures his earthly mission to the end. The bodies are of the colour of blood, recalling the agonies and anguish caused by the physical wounds. The expressively rendered, sharp and skeletonlike lines of the ribs piercing half of the chest are also manifestations of earthly substance and the unbearable sufferings of the Son of Man.

In the dimension of the horizontal arm of the cross, painted with troubled, tense lines and in the colour of blood and adorned with crown of thorns, the heads evoke indescribable human agonies. The paintings are powerfully dominated by physical pain and suffering immeasurable by human scales, very nearly tearing apart the painted surface, even in the absence of the instrument of the Redemption, the cross. This absence could be a reference to the attitude of voluntary commitment: not only is the cross the infamous means of execution of the Roman era, but Christ himself is the cross.

At first reading, one might say that Aknay's vedutas of Szentendre and other planar architectural compositions



▲ Fig. 1. *The Redeemer*
2001, acrylic on wood, 80.00 x 34.50 cm



▲ Fig. 2. *Redeemer,*
2010, acrylic on canvas, 300.00 x 200.00 cm.



▲ Fig. 3. *City,*
2003, oil on particleboard and paper, 70.00 x 50.00 cm.

▼ Fig. 4. *Resurrection,*
2014, acrylic on wood, 60.00 x 40.00 cm.

▶ Fig. 5. *Guardian Angel,*
2013, acrylic on plywood and canvas, 69.00 x 66.00 cm.









◀ Fig. 6. *The Redeemer,*
2009, acrylic on canvas, 75.50 x 55.00 cm.

▲ Fig. 7. *Cross,*
2014, acrylic on wood, 60.00 x 40.00 cm.

and planar structures also evoke the earthly dimension. But not only this. His admirers note[6] that the large, smooth and expansive patches of pure, bright colours that make up these works seem to be originating not from human hands, but instead, strumming extrasensory strings, raising the sight from the earthly dimension, elevating the viewer to ethereal heights. They compel the beholder to stop, to perceive the vibration of inner sounds and, most of all, to quieten. They seem to anticipate some unique silence, such as, in Pilinszky's words, the unmistakable sign of God's glory and a premonition of the last dawn.[7]

The painter also uses other means to trace the passage between the two modes of existence. His cityscapes often include arched doorways without door leaves. His planar structures also often include a generally arch-like opening that, despite being small in size, is emphasised by its colours and position. Behind these apertures, stairways leading upwards appear,[8] or angels[9] (*Fig. 3*), as obvious indicators that the doors lead to a different reality, whose real nature is indicated by the direction of the stairways and the presence of the angels. An unusual feature is the absence of the door-leaves: the openings are not obstructed, meaning therefore that there is no way to close them. They are always open for everyone – the artist says.

The mandorla shape kept in white that dominates his painting *Resurrection* (*Fig. 4*) can be considered such a doorway. In and out of itself, the mandorla is a symbol of the union of heaven and earth.[10] It owes its shape to the almond: the shell represents the Holy Virgin, and the seed symbolises Jesus. This is the doorway that serves for crossing between the two worlds: the heaven and earth;[11] for this reason, it appears in Eastern Christian art in scenes of the *Birth of Jesus* (Mary is the gate to the heavens, through which Jesus came into this world), the *Descent into Hell* and the *Resurrection*.[12]

The winged angels emerging in the painter's Szentendre cityscapes and the heads of angels filling the entire canvas (*Fig. 5*) are also symbols of the passage between the two worlds. The angels, the angels of the Lord, are allowed to contemplate unceasingly the face – the "countenance" – of the heavenly Father. They deliver people's prayers to God, and God's commands to people. They travel between the heavenly world and the earthly one. They are the messengers. Their aim is to lead humans to God in accordance with His will.[13]

Aknay depicts the immaterial, spiritual beings[14] in a fashion similar to the technique of icon painting. He also opens a door to the transcendental with his other iconlike paintings as well. These include the portraits of Christ, such as the flaming-eyed *Redeemer* (*Fig. 6*), *St. Naum of Ohrid* and his work depicting his daughter Sárika (Sally).

This is because the main and fundamental function of the icons is to attempt to give a sample, along theologically defined principles, of the world emerging from the direction of the vertical spar of the cross. Approaching the principles of depiction used in this most characteristic form of visual manifestation in Eastern Christian art (two-dimensional depictions, the application of unchanging iconographic types in order to adhere to the prototype, symbolic depictions in place of a natural formation coming about as a result of a viewing perspective as the source of the illusion of reality, prohibiting the subject from seeing through his eyes etc.), the artist was presumably guided by intentions similar to the icon painters'.[15]

In Aknay's visual world, therefore, it is unambiguously the direction indicated by the vertical component of the cross that plays the leading role. All of this is consummated in the form that Christ's body assumes in the depictions of the Redeemer without a cross. The torso's vertical orientation points upward. The arms are not fixed to an imaginary horizontal spar. They unfold upwards like a blooming flower, symbolizing the ascent to the higher region and the resurrection. This motif is shown even more obviously in one of the pieces in his series from the Gospels, *Cross* (*Fig. 7*). Here, Jesus – rendered in a similar fashion – is elevated from the virtual cross by an angel at each arm to the world above.



The artist's *ars poetica* is thus summed up in the crossless cruciform Christ, in the reality of the horizontality and verticality of the cross defined by the reality of the *Tree of Life*.

Notes :

1 Pilinszky 1982a, p. 321.

2 The artist will turn 70 in 2019.

3 Novotny 2009, p. 159.

4 Novotny 2009, p. 265.

5 Novotny 2009, p. 266.

6 Novotny 2014, p. 335.

7 Pilinszky 1982b, p. 262.

8 Novotny 2009, p. 313, 314, 315, 320, etc.

9 Novotny 2009, p. 313, 315, etc.

10 Pál, Újvári 2005, p. 332.

11 Hoppál, Jankovics, Nagy, Szemadám 2000, p. 151.

12 Nagy 2015, p. 48.

13 Daniélou 1977, p. 81.

14 *Aquinas* 2002, p. 383.

15 Nagy 2013.

Bibliographic Abbreviations:

Aquinas 2002 – (Saint) Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, Part 1, translated into Hungarian by János Tudós-Takács, Budapest: Gede testvérek Bt., 2002.

Daniélou 1977 – Jean Daniélou, *Az angyalok és küldetésük az egyházatyák szerint* [The Angels and Their Mission: According to the Fathers of the Church], Budapest: Jel Kiadó, 1977.

Hoppál, Jankovics, Nagy, Szemadám 2000 – Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György, *Jelképtár* [An Illustrated Dictionary of Symbols], Budapest: Helikon, 2000.

Nagy 2013 – Nagy Márta, *Aknay és az Ikon. Aknay and the Icon*, Budapest: Balassi Kiadó, 2013.

Nagy 2015 – Nagy Márta, *Aknay János Csend történetei. János Aknay's Stories of Silence*, Budapest – Szentendre: Balassi Kiadó – Innoart Galéria, 2015.

Novotny 2009 – Novotny Tihamér, *Aknay János* [János Aknay], Szentendre: Szentendrei Közművelődési, Kulturális és Városmarketing Kht. – Debrecen: Modem, 2009.

Novotny 2014 – Novotny Tihamér, *Mint szakrális felhőből fakadó jóleső jeleső* [Like Pleasant Sain Rain Falling from a Sacred Cloud], in *A látható és a láthatatlan: Művészeti írások 2004-2013* [The Visible and the Invisible: Aristic Writings 2004-2013], Budapest: Magyar Művészeti Akadémia – Budaörs Város Önkormányzata – Érd Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2014.

Pál, Újvári 2005 – Pál József – Újvári Edit, (editor), *Szimbólumtár*, Budapest: Balassi Kiadó, 2005.

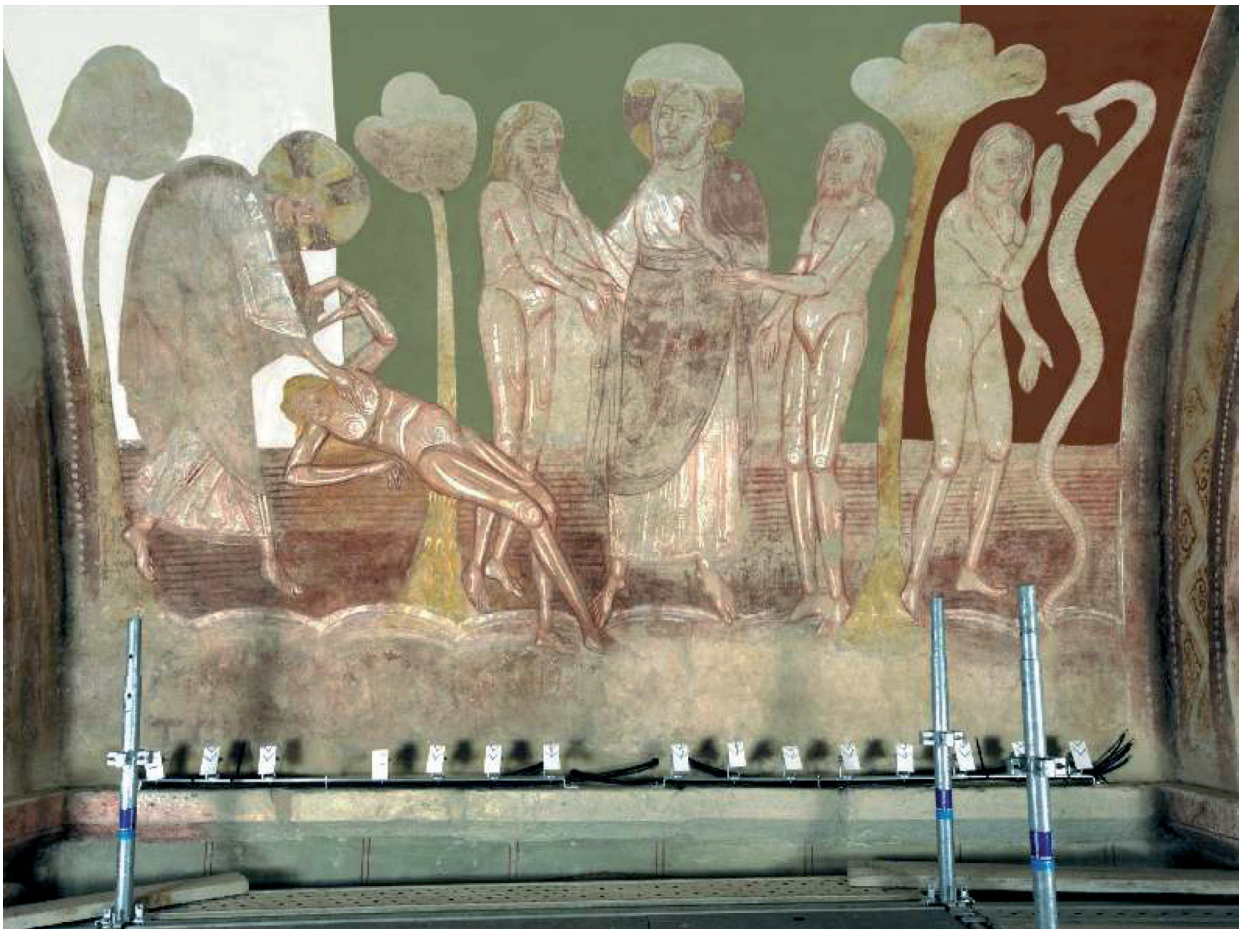
Pilinszky 1982a – Pilinszky János, *Egy lírikus naplójából (I.)* [From a Lyrical Diary (Part I)], in *Szög és olaj* [Nail and Oil], Budapest: Vigilia, 1982.

Pilinszky 1982b – Pilinszky János, *Isten dicsősége* [The Glory of God], in *Szög és olaj* [Nail and Oil], Budapest: Vigília, 1982.

Fig. 8. *The Redeemer,*
2002, acrylic on canvas, 30.00 x 30.00 cm.

Fig. 9. *Saint Naum of Ohrid,*
2010, acrylic on wood and canvas, 70.00 x 50.00 cm.







La mise en œuvre des peintures médiévales

Dialogue avec Carolina Sarrade, archéographe

INTERVIEWÉE PAR

Museikon et ses amis :
Vladimir Agrigoroaei, Vlad Bedros, Petruța Burcea, Ana Dumitran, Ciprian Firea, Ada Hajdu, Sophia Kalopissi-Verti, Elisabeta Negrău

Carolina Sarrade est Ingénieur d'études en production et analyse des données. Archéographe au sein du *Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale* (CÉSCM) depuis décembre 2010, elle est spécialiste de la technique des peintures murales romanes, leur matérialité, leur mise en œuvre et leur chronologie relative à l'intérieur d'un édifice. Depuis son arrivée au laboratoire, elle coordonne les moyens humains, techniques et financiers pour l'interventions sur le terrain en lien avec les différents axes qui s'intéressent au décor monumental : la nef de Saint-Savin sur Gartempe entre 2007 et 2010, les peintures gothiques et romanes de la chapelle hospitalière de Plaincourault en 2014, le cycle de saint Marin dans la chapelle axiale de Saint-Savin en 2016, entre autres. La valorisation des études est faite à travers des publication ou rapports d'intervention, ainsi que des communications scientifiques. Le but étant également de transmettre ce type de connaissance à travers l'enseignement et la formation des étudiants sur le terrain afin que les études des peintures murales soient basées sur une véritable critique d'authenticité du support.

MUSEIKON (M) : Selon qu'il s'agisse d'histoire de l'art, d'archéologie ou de philologie, l'*Archéographie* peut avoir des objets différents. Il peut s'agir de l'histoire des alphabets, de celle des représentations des monuments anciens, tout comme d'une archéologie de la représentation. Pourriez-vous nous expliquer quels sont ses buts et ses moyens ?

CAROLINA SARRADE (CS) : Je pense qu'il faudrait commencer par expliquer quels sont ses moyens. Dans le domaine de l'histoire de l'art, l'archéographie se base sur une observation minutieuse des peintures à l'aide de loupes et d'un éclairage froid, afin d'éviter toute altération des pigments. Cette approche permet de noter et de codifier un grand nombre d'informations qui sont parfois imperceptibles à l'œil nu. Nous pouvons ainsi mieux comprendre la technique utilisée pour la peinture ; et nous sommes en mesure de découvrir des superpositions de figures, des modifications diverses, des repentirs, des surpeints. L'archéographie nous fournit donc des connaissances importantes sur l'état de conservation d'une œuvre et sur ses éventuelles restaurations. Cette observation s'accompagne d'une reproduction des peintures sur un film plastique fixé sur les enduits de consolidation modernes. Grâce à cet outil, les traces les plus ténues de peinture nous permettent, par exemple, d'identifier des vestiges aujourd'hui presque entièrement disparus. Dans une phase successive, le film avec la reproduction peinte est numérisé, rassemblé et réduit sur ordinateur, afin d'être repris à l'aide d'un logiciel de dessin vectoriel qui permet de travailler, sur la base d'un code de nuancier Pantone, la gamme des couleurs précédemment identifiées sur le terrain. De cette manière, lors de la restitution des panneaux peints sur le tirage papier, la palette chromatique sera fidèlement reproduite dans tous ses détails.

M : Ces moyens expliquent déjà en partie les buts…

CS : Oui, effectivement. Pour revenir à la première partie de la question, le but de l'archéographie est de décomposer virtuellement le relevé en autant de calques qu'il y a d'étapes de mise en œuvre, et de séparer les différents types de données (incisions structurelles, dessin préparatoire, aplat de couleurs, reliefs, incrustations, négatifs du support). Nous pouvons sélectionner chaque donnée et ne visualiser que les esquisses initiales, ou encore suggérer l'aspect d'un panneau peint avant les restaurations qui en perturbent parfois la lecture. Le relevé, comme je le disais, rend visible ce que l'usure et la distance ne permettent plus de voir à l'œil nu. En présence de peintures plus dégradées, il permet de proposer une restitution de leur état d'origine, de combler certaines lacunes iconographiques, de compléter les formes, de restituer les surfaces colorées et d'homogénéiser l'ensemble en intervenant non pas sur la surface murale, mais à travers une suggestion informatique.

M : Est-ce que l'étude archéographique est, avant tout, une étude optique de la surface peinte ?

CS : Oui. Il s'agit d'une étude optique permettant d'identifier, par sa proximité au support matériel, les différentes couches picturales qui correspondent à la mise en œuvre ou bien aux éventuels repentirs et repeints survenus dans le temps.

M : On pourrait dire, en quelque sorte, que l'archéographe suit les pas du peintre médiéval, n'est-ce pas ?

CS : Oui et non. Il est impossible de se substituer au peintre médiéval. Comme toutes les méthodes de recherche, l'archéographie a bien évidemment ses limites. Mais il est vrai que, grâce à l'approche archéographique, nous pouvons aller plus loin dans la connaissance d'une œuvre et de ses

La Création, Fonds colorés. Nef de l'abbatiale de Saint-Savin.
Cliché : Jean-Pierre Brouard, 2008.

Relevé de la scène de la Création, restes romans dans la nef de Saint-Savin.
Cliché : Carolina Sarrade, 2011.



▲ *En mission dans la chapelle de Plaincourault (Indre, France), 2008.*

phases de réalisation. En particulier, le grand acquis de cette méthode de travail est représenté par le relevé sur film plastique, car ce dernier permet au chercheur – contraint parfois par la rapidité avec laquelle doivent s'effectuer les études de terrain – de prolonger son temps de réflexion. En effet, sur le terrain, le temps à disposition demeure insuffisant pour que l'analyse des strates de peinture puisse aboutir à une compréhension globale de leur ensemble. Mais, en vertu de sa précision, le relevé permet de se livrer à une étude plus rigoureuse et complète des œuvres, sans besoin d'être directement en contact avec celles-ci.

M : On parle donc bien d'archéologie, en quelque sorte. Dans quelle mesure cette nouvelle discipline est-elle inspirée par l'archéologie ?

CS : L'archéographie s'inspire surtout de l'archéologie du bâti, qui permet d'étudier la chronologie relative à la mise en œuvre d'un monument à travers l'analyse des matériaux de construction et des différentes phases de son évolution. Nous pouvons donc considérer l'archéographie comme étant le moyen qui permet de mieux analyser la composition des peintures murales et leur exécution. Il s'agit d'un outil de décomposition stratigraphique qui suit le principe utilisé pour les élévations en archéologie du bâti ; en effet, il permet d'apprécier la stratigraphie des couches picturales correspondant aux différentes étapes de la mise en œuvre ou bien aux interventions survenues dans le temps. À l'échelle de l'édifice, l'analyse archéographique est une méthode comparable à la phase d'enregistrement des données lors d'une fouille archéologique : chaque couche picturale correspond à une unité stratigraphique (CSP). Leur analyse permet non seulement de constituer le diagramme chronologique d'application des couleurs sur l'ensemble du programme peint, mais également de proposer au chercheur une interprétation graphique qui rendrait compte de la complexité des faits observés dans l'ensemble du monument.

M : Dans le domaine de l'archéologie – pour poursuivre avec la comparaison – on distingue plusieurs courants de pensée, plusieurs méthodes différentes et plusieurs manières d'interagir avec le restaurateur, auquel on laisse, plus ou moins, des choix à faire. Qu'en est-il dans le domaine de l'archéographie ?

CS : L'archéographie est une méthode nouvelle de valorisation et de conservation des peintures murales. Son histoire récente ne permet pas encore de distinguer entre plusieurs méthodes ou plusieurs courants de pensée. Il ne reste que le rapport avec le restaurateur, qui est au centre de cette discipline naissante.

M : À ce propos, est-ce que l'archéographie opère avant ou après le processus de restauration des peintures murales ? Si les deux cas sont envisageables, comment peut-elle changer le sort d'une peinture murale qui serait bientôt restaurée ?

CS : Le travail de l'archéographe se situe entre deux interventions de la part de l'équipe des restaurateurs : après la consolidation des supports, mais avant la reprise picturale. L'étude archéographique joue un rôle complémentaire vis-à-vis de la restauration, car elle fournit aux restaurateurs l'analyse historiographique et restitue virtuellement les différentes étapes. Elle permet notamment d'identifier l'évolution des peintures murales dans le temps, leur chronologie relative, les reprises, les repeints. Ces éléments font partie de l'histoire de la peinture, mais ils ne doivent en aucun cas être repris ou transformés par la restauration. Comment pourrait-on privilégier les reprises du XIVe, du XVe ou même du XIXe siècle d'une peinture romane ?

M : C'est dans le domaine de l'interprétation que le travail de l'archéographe sera alors valorisé comme il se doit. Est-ce qu'il y a eu des cas où ce travail a bouleversé les acquis des recherches traditionnelles en histoire de l'art ?

CS : Oui, notamment dans le cadre de l'étude des peintures de Saint-Savin-sur-Gartempe, maintes fois analysées, mais dont le relevé archéographique a permis d'élucider deux points essentiels. En ce qui concerne le cycle de la Genèse, dans les trois premières travées, les peintures avaient été étudiées, jusqu'à ce jour, comme étant des peintures réalisées par un atelier travaillant sur fond clair, à l'opposé de l'atelier du berceau continu qui, lui, travaillait sur un fond polychrome. Or, le relevé nous a permis d'identifier des vestiges presque imperceptibles. Grâce à un prélèvement du support, analysé au microscope électronique, nous avons eu confirmation de cette première identification et nous avons pu affirmer que ces fonds étaient également peints, mais sur un support qui était déjà trop sec et qui n'a pas tenu dans le temps. En conclusion, ces peintures doivent être étudiées, elles aussi, comme des peintures à fond polychrome et à registres verticaux qui différencient chaque scène. Dans le deuxième cas – celui du berceau continu – des retouches d'une couleur ocre rouge foncée avaient été attribuées par les historiens de l'art à un peintre de retouches du XVe siècle. En revanche, le relevé nous a permis de lire la stratigraphie de cette couleur par rapport à des éléments, notamment les carnations, que l'on sait être d'origine. Cette intervention s'est donc avérée d'origine romane et le peintre aurait utilisé cette couleur, soit parce qu'il ne possédait pas de noir dans sa palette pour foncer les détails, soit parce qu'il préférait l'ocre rouge plus foncée, cuite plus longtemps, à l'effet gris du noir de charbon mélangé à la chaux.

M : Vous avez souvent parlé de l'archéographe comme d'un « chercheur ». Il s'agit donc effectivement plus d'un métier de chercheur, que d'un métier de technicien…

CS : Je ne parlerais pas de l'archéographe comme d'un chercheur. Je dirais simplement que le relevé archéographique est un outil technique au service de la recherche et du chercheur. Il est à la fois essentiel à la bonne conservation du patrimoine, mais il fournit également des informations fondamentales à la recherche.

M : Est-ce que l'archéographe est alors en mesure de comprendre la manière dont un atelier fonctionnait dans la réalité des faits, la manière dont on se partageait le travail, qui faisait quoi et quand ?

CS : Grâce à l'archéographie, nous pouvons, en effet, avoir une approche plus humaine des chantiers et de la mise en œuvre des peintures médiévales, et nous pouvons comprendre le mode de fonctionnement d'un atelier ou de l'un de ses acteurs. La décomposition de l'œuvre dans chacune de ses couches picturales permet d'identifier et de différencier les ateliers ayant joué un rôle dans sa réalisation. L'analyse approfondie de ces couches peut ensuite nous renseigner sur leur méthode, leur style et leur approche. À Saint-Savin, par exemple, nous avons pu identifier l'intervention de plusieurs mains, car la couche picturale correspondant aux ombres des visages a été soit traitée en jaune soit traitée en vert, selon le goût des différents peintres.

M : Est-ce que vous utilisez un index des nuances et des couleurs pour les périodes déjà étudiées ?

CS : Comme je le disais, en ce qui concerne l'identification des couleurs sur les sites et leur reproduction numérique, nous utilisons un nuancier Pantone, qui permet d'attribuer un code à la couleur identifiée et qui permet, ensuite, de la reproduire. Nous évitons ainsi les erreurs dues à la perception subjective des différents observateurs. La nature du métier est technique et l'archéographie doit essayer de favoriser une approche assez neutre de son objet de travail. Or, la couleur est une propriété optique de la matière qui présente une façon de réagir à la lumière, mesurable et représentée par un spectre de réflectance. Nous pouvons obtenir cette mesure grâce à un spectroradiomètre qui indique, pour un matériau, les parties de lumière absorbées et celles qui, en revanche, sont réfléchies. À partir des spectres en réflectance mesurés sur le terrain et de la confrontation fondée sur les références de la base de données du CHSOS group (qui comprend les pigments les plus utilisés dans l'histoire de l'art), il nous est possible de connaître le pigment le plus proche et d'identifier les couleurs « énigmatiques » sur les peintures. Autrefois, l'identification se faisait d'après des comparaisons visuelles, donc subjectives. Aujourd'hui, afin de mener à bien cette identification chromatique, nous travaillons en collaboration avec le laboratoire XLIM. L'innovation que XLIM apporte lors de l'étude archéographique consiste dans l'utilisation d'une fonction de distance (*Kullback-Leibler Pseudo Divergence* – KLPD) qui calcule notamment la distance entre les spectres, en intensité et en forme. Ce faisant, les analyses obtenues sont effectuées sur de solides bases mathématiques et objectives.

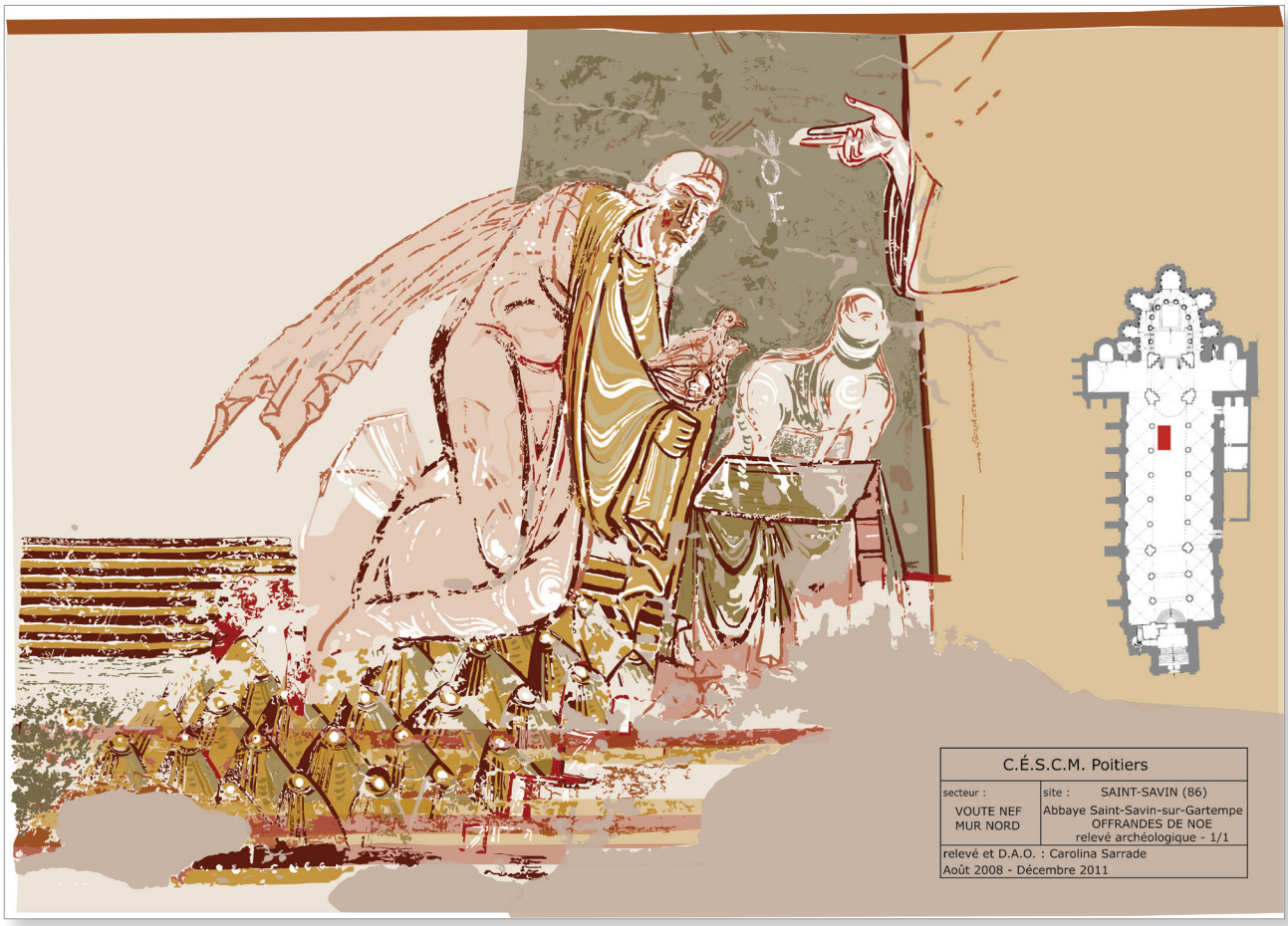
M : Est-ce qu'il existe une tentative de centralisation des in-



Scène de baptême collectif.
Chevet de l'abbatiale de Saint-Savin.
Cliché : Carolina Sarrade, 2015



Scène de baptême collectif, détail.
Chevet de l'abbatiale de Saint-Savin.
Cliché : Carolina Sarrade, 2015



▲ *Relevé de la scène du sacrifice de Noé. Nef de l'abbatiale de Saint-Savin.*
Cliché : Carolina Sarrade, 2011.

◢ *Relevé technique de la scène du sacrifice de Noé. Nef de l'abbatiale de Saint-Savin.*
Cliché : Carolina Sarrade, 2011.

formations obtenues ?

CS : Le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CÉSCM) de Poitiers étant à l'heure actuelle le seul laboratoire qui met en place ce type d'analyse, les informations obtenues sont propriété de l'État français, centralisées et consultables dans la *Photothèque* du laboratoire.

M : Revenons à cette subjectivité du chercheur que l'archéographie se propose d'éviter. Quelles sont les marges d'erreur et les précautions que vous prenez ?

CS : Dans le processus de transmission de la peinture vers le film plastique et dans la reprise informatique, l'erreur est quasi inexistante. Étant donné qu'il s'agit d'une reproduction de peinture murale sur calque, la méthode d'observation s'avère longue, mais finalement pas très compliquée. En revanche, il est essentiel de savoir discerner les différentes couches stratigraphiques des peintures et de connaître la matière picturale, car cela permet d'identifier visuellement les différents pigments, qui peuvent avoir perdu de leur intensité ou qui peuvent avoir subi un processus d'oxydation dû au passage du temps. Ainsi, afin d'éviter ce genre d'erreur, des prélèvements physiques sont effectués très ponctuellement et l'analyse au microscope électronique permet de vérifier les pigments ou la superposition des couches de peinture. L'analyse archéographique est un travail extrêmement délicat et méticuleux, où nous intervenons à proximité du support pictural. Pour diminuer tout risque d'endommagement, il est donc essentiel pour nous d'agir sur des peintures déjà consolidées. Aussi, afin d'éviter la multiplication des prélèvements qui pourraient endommager le support, nous essayons de repérer et de cibler les éléments d'information essentiels qu'une peinture peut nous donner. Qui plus est, la reproduction sur film plastique à l'échelle 1 reste consultable et constitue un témoin pérenne de l'état de la peinture qui peut à n'importe quel moment être comparé à l'original.

M : Est-ce qu'il existe des différences et des transformations des pigments utilisés au cours de la même période ou sur une même strate de peinture ? Seraient-elles repérables même au cas où cette strate aurait été recouverte par d'autres couches ? Autrement dit, dans quelle mesure les pigments sont-ils affectés par d'autres couches de peinture ou par le décapage ?

CS : L'aspect des pigments dépend essentiellement de leur mélange avec le liant. D'une façon générale, pour ce qui concerne la période romane, les pigments minéraux utilisés sont liés avec la chaux, leur aspect variant en fonction de la proportion pigment / eau / chaux obtenue. Le noir de charbon, par exemple, grise avec le lait de chaux (c'est ce que je vous disais à propos de la peinture de Saint-Savin, où le peintre aurait peut-être préféré l'ocre rouge plus foncée, à cet effet grisonnant du charbon) ; d'autres pigments, comme le minium, s'oxydent peu à peu au contact de l'air et leur tonalité orangée devient noire au fil du temps. D'habitude, lorsqu'on réalise un relevé archéographique, il est possible de détecter la superposition des différentes couches et, parfois, d'en suivre les traces en décelant l'épaisseur de la matière. Malheureusement, certaines

strates de peinture, recouvertes par d'épaisses couches de lait de chaux posées volontairement pour un recouvrement total du support, demeurent peu identifiables. J'ai déjà dit que la méthode a ses propres limites.

M : Est-ce que vous pouvez observer des préférences dans l'utilisation de certaines couleurs au sein d'un même atelier ?

CS : La palette de couleurs (d'origine minérale) étant assez restreinte pour la période romane, l'emploi de celles-ci n'est pas un critère discriminant. Plus que par leur utilisation de couleurs, on peut identifier et confronter les différents ateliers en fonction du traitement qu'ils destinent aux fonds des images (clairs, colorés, à registres verticaux ou en bandes horizontales), à la séparation des scènes et aux bandes ornementales. Mais on peut également identifier un atelier au regard de son style et de sa technique picturale, par exemple dans la réalisation des carnations, des ombres ou des lumières.

M : Cela veut dire que l'archéographie modifie la façon dont nous interprétons la peinture ?

CS : Assurément. L'archéographie nous permet avant tout de faire une critique d'authenticité des composants d'une peinture, de connaître son évolution et ses changements et, par conséquent, de l'interpréter de la façon la plus correcte possible. Il suffit de repenser à ce qui s'est passé dans le cas des peintures de Saint-Savin, où nous avons réussi à identifier des interventions attribuées au XVe siècle comme étant, en réalité, des exécutions d'origine, et ce grâce à l'étude de l'imperceptible superposition de certaines couches stratigraphiques.

M : Est-ce que l'archéographie corrobore également d'autres méthodes physiques, par exemple la datation des pigments et des supports par une analyse au radiocarbone, ou d'autres techniques de datation historiques ?

CS : L'archéographie s'accompagne, bien entendu, d'autres méthodes techniques. Le relevé permet d'observer une transformation des couleurs, alors que le prélèvement confirme la nature des pigments. Les charbons comme charge dans les enduits, prélevés et analysés au radiocarbone, nous permettent de préciser la datation. Toujours en matière d'identification historique, l'archéographie peut fournir, sans doute, des indices fondamentaux permettant de confirmer les hypothèses sur l'identification d'un personnage ou d'une scène.

M : Est-ce que la chronologie interne des pigments d'une strate de peinture pourrait nous fournir des informations sur les autres peintures voisines, pour faciliter la périodisation ? Pensez-vous que l'archéographie pourrait avoir une influence importante sur la datation des œuvres ?

CS : Non, je ne pense pas. L'archéographie ne fait que proposer une chronologie relative des œuvres. Pour être correctement interprétées, ces dernières se doivent obligatoirement d'être lues à la lumière d'autres données historiques et stylistiques en notre possession.

M : Il serait très utile d'utiliser les mêmes méthodes de recherche pour d'autres supports. Est-ce que, pour l'instant, elles ne s'appliquent qu'à la peinture murale ?

CS : À l'heure actuelle, les méthodes de l'analyse archéographique ne s'utilisent essentiellement que pour l'étude des peintures murales, toutes époques confondues. Mais vous avez raison. Leur emploi mériterait d'être étendu, car la capacité de conservation et de valorisation du patrimoine peint – en entrant le moins possible en contact avec le support – fait de l'analyse archéographique une approche à l'indéniable valeur scientifique.

M : Vous avez mentionné le CÉSCM comme étant le seul laboratoire qui centralise ce type de données dans sa *Photothèque*. Est-ce qu'il existe d'autres laboratoires qui appliquent, eux aussi, la méthode archéographique ?

CS : La méthode archéographique a été appliquée, pour la première fois, par l'équipe du Centre d'Études Médiévales (CÉM) d'Auxerre, dirigée par Christian Sapin, lors de l'étude des peintures de Saint-Germain d'Auxerre. Le CÉM et le CÉSCM sont actuellement deux centres de formation pour apprendre ce type d'analyse. Il me semble, d'ailleurs, qu'il s'agit des deux seuls laboratoires qui la mettent en œuvre.

M : Combien de temps faut-il pour obtenir des résultats fiables ? Et quels sont – question fondamentale – les coûts entrainés par cette méthode ?

CS : La méthode archéographique est une méthode très chronophage. En effet, elle demande beaucoup de temps non seulement pour ce qui est de la production de données sur le terrain, mais également lorsqu'on effectue la reprise numérique. Avant d'obtenir des résultats définitifs, il faut attendre environ quinze jours par mètre carré. Or, sachant que d'une façon générale les peintures murales s'étendent sur des surfaces assez conséquentes, l'analyse archéographique s'annonce de longue haleine et demande beaucoup de patience. Pour répondre à votre interrogatif sur les coûts, je dirais que ceux-ci correspondent normalement aux déplacements et à l'hébergement de l'archéographe durant sa mission.

M : Comment voit-on l'avenir du métier ?

CS : À partir des années 1990, les techniques sommaires employées depuis longtemps ont été progressivement remplacées par cette nouvelle méthode aux atouts remarquables. Grâce à l'analyse archéographique, l'approche scientifique des peintures monumentales a de plus en plus évolué vers une étude des œuvres qui s'effectue désormais de manière plus complète et approfondie. Au regard de ses



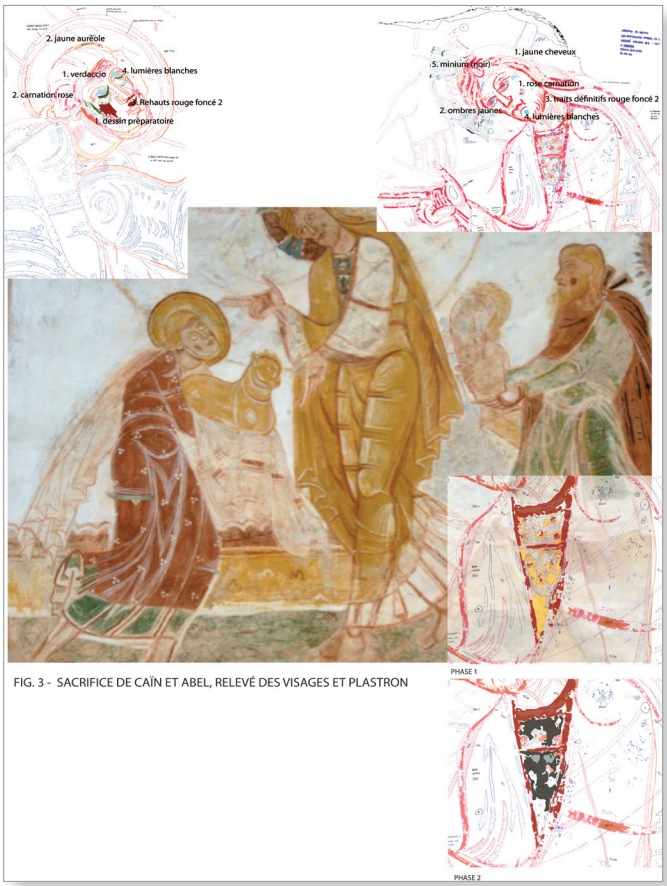
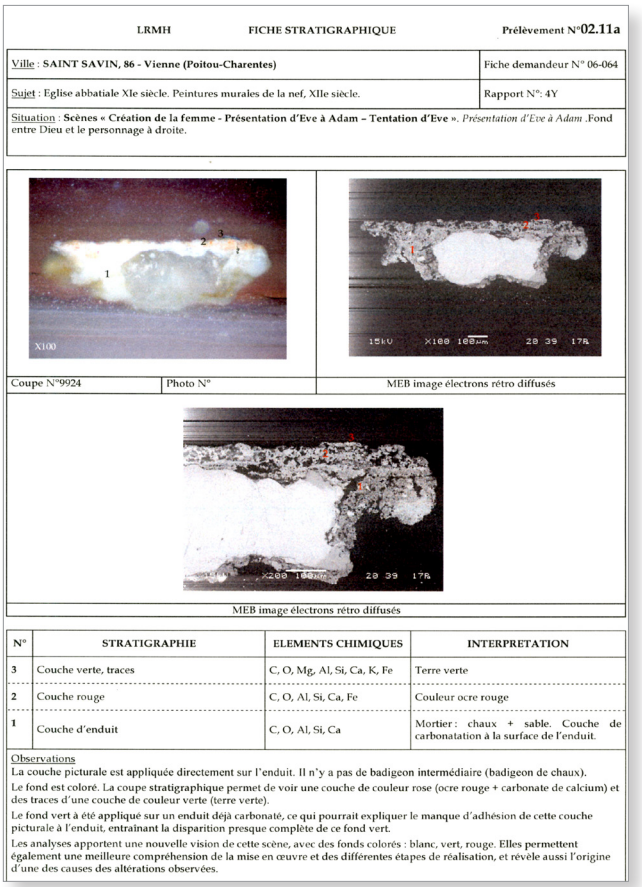


FIG. 3 - SACRIFICE DE CAÏN ET ABEL, RELEVÉ DES VISAGES ET PLASTRON



LRMH FICHE STRATIGRAPHIQUE Prélèvement N°02.11a

Ville : **SAINT SAVIN, 86 - Vienne (Poitou-Charentes)**	Fiche demandeur N° 06-064
Sujet : Eglise abbatiale XIe siècle. Peintures murales de la nef, XIIe siècle.	Rapport N°: 4Y

Situation : **Scènes « Création de la femme - Présentation d'Eve à Adam – Tentation d'Eve ».** *Présentation d'Eve à Adam* .Fond entre Dieu et le personnage à droite.

Coupe N°9924 | Photo N° | MEB image électrons rétro diffusés

MEB image électrons rétro diffusés

N°	STRATIGRAPHIE	ELEMENTS CHIMIQUES	INTERPRETATION
3	Couche verte, traces	C, O, Mg, Al, Si, Ca, K, Fe	Terre verte
2	Couche rouge	C, O, Al, Si, Ca, Fe	Couleur ocre rouge
1	Couche d'enduit	C, O, Al, Si, Ca	Mortier : chaux + sable. Couche de carbonatation à la surface de l'enduit.

Observations

La couche picturale est appliquée directement sur l'enduit. Il n'y a pas de badigeon intermédiaire (badigeon de chaux).

Le fond est coloré. La coupe stratigraphique permet de voir une couche de couleur rose (ocre rouge + carbonate de calcium) et des traces d'une couche de couleur verte (terre verte).

Le fond vert a été appliqué sur un enduit déjà carbonaté, ce qui pourrait expliquer le manque d'adhésion de cette couche picturale à l'enduit, entrainant la disparition presque complète de ce fond vert.

Les analyses apportent une nouvelle vision de cette scène, avec des fonds colorés : blanc, vert, rouge. Elles permettent également une meilleure compréhension de la mise en œuvre et des différentes étapes de réalisation, et révèle aussi l'origine d'une des causes des altérations observées.

▲ *Fiche de prélèvement.*

◤ *Relevés de la scène des offrandes d'Abel et Cain dans les peintures d'Issoire.*
Cliché : Carolina Sarrade, 2011.

objets d'étude, la recherche est donc en mesure d'avoir une meilleure connaissance de l'histoire, du support et de la matière, de la réalisation de l'image et du style pictural. Non seulement elle est en état de nous fournir des restitutions plus fidèles, mais elle répond également aux exigences d'une documentation plus précise. Afin de pouvoir assurer la bonne conservation du patrimoine, je pense que l'archéographie mériterait, sans doute, d'être plus connue et d'élargir ses domaines d'application. L'archéographe n'est pas un chercheur à proprement parler, mais il peut travailler au service des chercheurs et de la recherche. Pour cela, il serait important, pour l'avenir de cette méthode, que les centres de formations et les experts voient augmenter leur nombre.

M : Quelles sont les dernières recherches effectuées ?

CS : Au cours de l'hiver 2015, nous avons travaillé sur les peintures de la chapelle axiale de l'abbaye de Saint-Savin ; en octobre 2018, nous avons entamé l'étude des peintures de la tribune de la même abbaye, le but étant d'atteindre progressivement une compréhension de l'ensemble peint de cet édifice dont les premières analyses ont commencé en 2008. Enfin, pendant l'année 2017, en tant qu'accompagnateurs et producteurs de données, nous avons étudié deux chapelles en Touraine, notamment la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon et la chapelle de Rochecorbon. L'analyse des peintures et des pigments nous a permis d'aborder ces œuvres avec un nouveau regard. Nous avons pu fournir de nouveaux résultats concernant l'utilisation des pigments bleus, mais nous avons également pu identifier les personnages grâce à leurs traits physiques.

M : Dernière question : quel est le corpus sur lequel vous souhaiteriez travailler au cours des prochaines années ?

CS : Nos prochaines interventions auront pour but de terminer des chantiers déjà débutés, tels celui de la Chapelle Hospitalière de Lugaut ou celui de la crypte de Tavant. Comme vous le voyez, les chantiers sur lesquels la méthode archéographique peut être appliquée sont nombreux. Beaucoup de travail reste encore à faire. L'archéographie en histoire de l'art demeure encore partiellement méconnue, mais comme je vous le disais, son potentiel est énorme, non seulement pour une correcte conservation et restauration du patrimoine, mais également pour une meilleure connaissance de leur histoire.

M : Il ne nous reste qu'à vous remercier, Carolina Sarrade. Malgré la brièveté de cet entretien, vous nous avez permis de découvrir et de mieux connaître le métier d'archéographe et le rôle important qu'il peut jouer. Notre vœu est que l'archéographie puisse de plus en plus trouver la faveur des chercheurs.

Vérifications linguistiques :
Cinzia Pignatelli (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).
Alessia Chapel (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers).

echoes



échos



The Psalters in Vernacular Languages

AN EXHIBITION

June 27th-August 31st 2018, Museikon (Alba Iulia)

The translation of the Psalter into vernacular languages was one of the first cultural initiatives that foreshadowed what later came to be called the early 'vernacular' Europe. The Psalter was a capital reading for all literate Christians. However, the sacred texts were accessible only in the languages of knowledge and religion (Latin, Greek, Old Church Slavonic) and the Psalm translations into the spoken languages produced a real shock in society. It provided many people with a free access to the sacred texts, and it also created a multitude of 'textual communities', quite heterogeneous ones. From France to Hungary, the heretics, the heterodox, and the orthodox read the same Bible translations. In the Romanian lands, Protestants translated for Christians of Eastern rite. Thus, the early creation of these textual communities has had lasting effects on the creation of regional or linguistic identities. That is why the general public must be familiar with this phenomenon in its entirety.

The exhibition tried to focus on a particular feature of the first Romanian translations of the Psalms: their Western influences, a lesser known aspect of their history. Traditionally, the Orthodox Church encouraged the translation of the Bible. In the Byzantine world, the cornerstone of faith had to be laid through the translation of all the sacred texts. Thus, the Greek texts stood as base for the Slavonic culture, and the Psalter – by far the most popular book in terms of copies and printed versions in the Orthodox world – followed the same path. Nonetheless, the Old Romanian Psalters appeared only at the turn of the 16th century. The delay in the translation of the Bible had multiple causes. Possibly, the proximity with the Catholic world – where the translation of the Bible was a very delicate subject – may have played an important role. The Western translations gained traction only with the onset of the Reformation, in direct opposition with the Roman Catholic Church. For the Romanians, the Western model made it so that Slavonic became a language as Latin was for the Western world, thus following the template of Western languages in which the translations of the Bible were only timid attempts.



▲ Exhibition poster by Vladimir Agrigoroaei and Anca Crișan.

◆ Photos from the exhibition.
Crédits: Ana Dumitran and Vladimir Agrigoroaei.





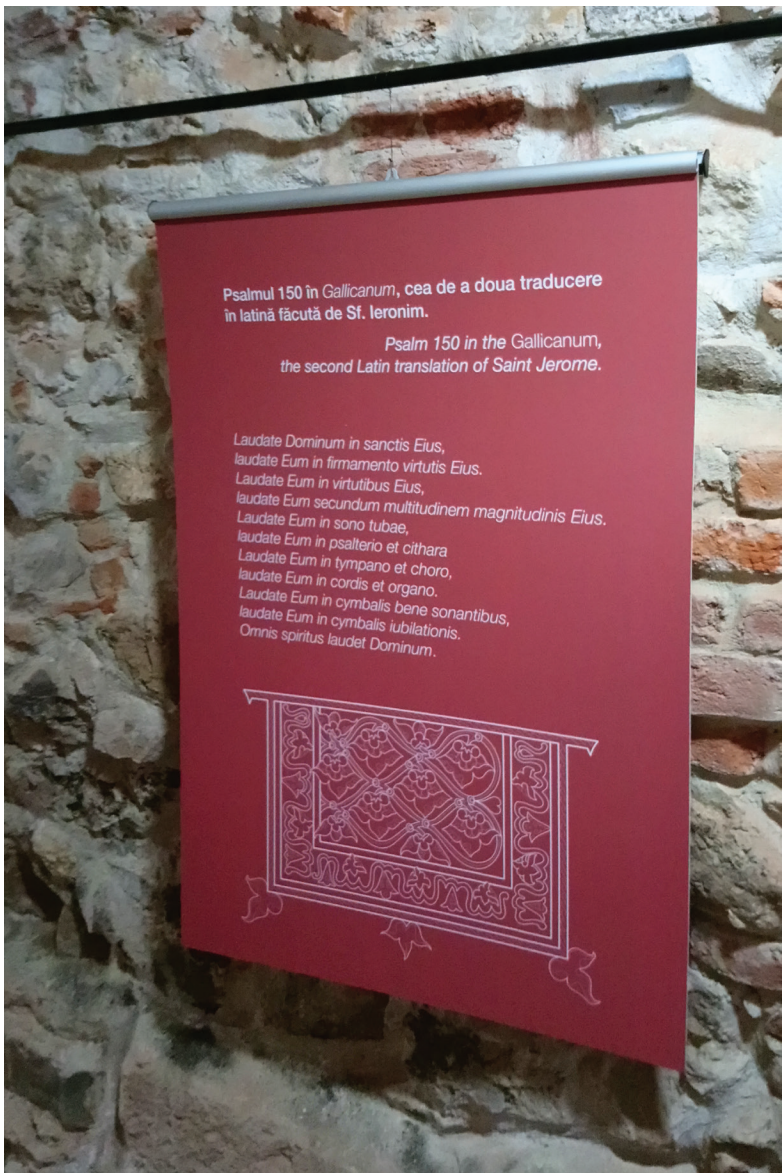
It should therefore come as no surprise that the exhibition's highlights were the Coresi *Psalter* of 1570, the *Romanian Metrical Psalters* of Viski and Istvánházi (written in Latin alphabet), and the *Metrical Psalter* of Dosoftei. All of these texts were presented in a much wider context, that of medieval Western practices, of the early translations of the Reformation, and of the Metrical Psalters in French, German, English, Czech, Hungarian, or even Polish.

The exhibition was organized by the *Museikon* section of the National Museum of the Union in Alba Iulia with the help of the Alba County Council. The lending institutions were the Cluj-Napoca Section of the Romanian Academy Library, the Orthodox Archbishopric of Alba Iulia, the Holy Synod's Library in Bucharest, the "Lucian Blaga" Central University Library in Cluj-Napoca, the Teleki Library (Special Collections Section of the Mureș County Library) in Târgu-Mureș, and the "Bethlen Gábor" Documentary Library in Aiud.





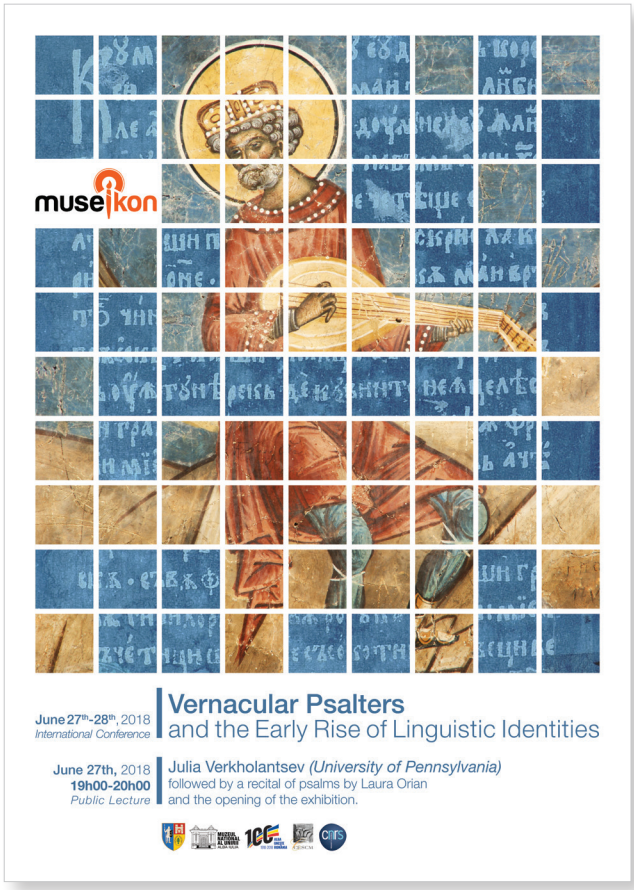



Psalmul 150 în Gallicanum, cea de a doua traducere în latină făcută de Sf. Ieronim.
Psalm 150 in the Gallicanum, the second Latin translation of Saint Jerome.
Laudate Dominum in sanctis Eius,
laudate Eum in firmamento virtutis Eius.
Laudate Eum in virtutibus Eius,
laudate Eum secundum multitudinem magnitudinis Eius.
Laudate Eum in sono tubae,
laudate Eum in psalterio et cithara
Laudate Eum in tympano et choro,
laudate Eum in cordis et organo.
Laudate Eum in cymbalis bene sonantibus,
laudate Eum in cymbalis iubilationis.
Omnis spiritus laudet Dominum.

Vernacular Psalters and the Early Rise of Linguistic Identities

International Conference

June 27th-28th 2018, Museikon (Alba Iulia)



The medieval translations of the Psalter into vernacular languages were among the first cultural initiatives that foreshadowed the 'vernacular' Europe of the Renaissance. The Psalter was a capital reading for all literate Christians. However, since the sacred texts were accessible only in languages of knowledge – the languages of liturgy (Latin, Greek, Old Church Slavonic) –, the translation of Psalms in the common tongue produced a shockwave in the entire society. It provided simple people with free access to the sacred texts, and it also created a multitude of 'textual communities', a very heterogeneous world.

The early beginnings of these textual communities had lasting effects on the creation of regional or linguistic identities. From France to Hungary, heretics, heterodox and orthodox were able to read the same Bible translations, because they shared a common linguistic and literary heritage. In the Romanian lands, more precisely in Transylvania - another land inhabited by Rumanian communities - Protestants translated for the Christians of Eastern Rite. The conference debated the manner in which the comparison between all these traditions should be done.

June 27th

9h00-10h00 Arrival of participants. Welcome Address.
10h00-10h10 Marius-Nicolae Șerban (Library of the Holy Synod, Bucharest), *The Psalter and Its Chant in the Romanian Tradition.*
10h10-10h30 Discussion.
10h30-10h40 Coffee Break.
10h40-10h50 Ovidiu Olar ('Nicolae Iorga' Institute of History, Bucharest), *Dositheos of Jerusalem and the Translations in 'Simple' Language.*
10h50-11h10 Discussion.
11h10-11h20 Ana Dumitran (National Museum of the Union, Alba-Iulia), *Making the Best of Both Worlds: The Historical Background of the Protestant and Orthodox Romanian Early Modern Psalters.*
11h20-11h40 Discussion.
11h40-11h50 Coffee Break.
11h50-12h00 Emanuel Conțac (Pentecostal Theological Institute, Bucharest), *'The Common Treasury of Good Doctrine': A Survey of the Sources Drawn upon in the Preface to the Reader of the Bălgrad Psalter (1651).*
12h00-12h20 Discussion.
12h20-12h30 Alin-Mihai Gherman ('December the 1st' University, Alba Iulia), *The Literary Status of the Romanian Metrical Psalters.*
12h30-12h50 Discussion.
18h00-18h15 Psalm recital by Laura Orian (*The Metrical Psalms of Dosoftei*).
18h15-19h00 Public Lecture by Julia Verkholantsev (University of Pennsylvania), *'Res' and 'Sermo': Ruthenian Biblical Translations and the Eternal Language Question.*
19h00-19h15 Psalm recital by Laura Orian (*The Huguenot Psalter*).
19h15-20h00 Opening of the Exhibition: *"Psaltirile în limbi naționale și începuturile identităților lingvistice".*

June 28th

9h00-9h10 Iosif Camară, Mădălina Ungureanu (University of Iași), *Notes on Several Archaisms of Latin Origin in the Oldest Romanian Versions of Psalter.*
9h10-9h30 Discussion.
9h30-9h40 Korondi Ágnes ('Res Libraria Hungariae' Research Group, Budapest), *Hungarian Psalm Translations and Their Uses in Late Medieval Hungary.*
9h40-10h00 Discussion.
10h30-10h40 Coffee Break.
10h00-10h10 Kateřina Voleková (Institute of the Czech Language, Prague), *Czech Psalters in the 15th century.*
10h10-10h30 Discussion.
10h40-10h50 Andrea Svobodová (Institute of the Czech Language, Prague), *The New Czech Translation of the Psalter in the First Printed Bibles.*
10h50-11h10 Discussion.
11h40-11h50 Coffee Break.
11h10-11h20 Vladimir Agrigoroaei, Ileana Sasu (CÉSCM Poitiers), *Quotations from the Vernacular Psalters in French and English Medieval Sermons.*
11h20-11h40 Discussion.
11h50-12h50 Vladimir Agrigoroaei, Ana Dumitran, *Conclusions.*

Devotional Literature in the Late Middle Ages and Early Modern Period

International Conference

May 31st-June 2nd 2018, "Lucian Blaga" Central University Library (Cluj-Napoca)

Between May 31th and June 2nd, 2018, the "Lucian Blaga" Central University Library in Cluj-Napoca hosted the international conference 'Devotional Literature in the Late Middle Ages and the Early Modern Period (15th-16th centuries)'. The event brought together specialists from Germany, Austria, Belgium, Switzerland, India, Hungary, and Romania, renowned scholars in fields such as bibliology, history of literature, art history, theology, philology, codicology, palaeography, and ecclesiastical history.

The event opened with a special section devoted to one of the most valuable manuscripts in the BCU Cluj collections (Ms. 683) - a richly decorated German prayer book, copied at the beginning of the 16th century. The presentations of this section had not only the merit of making this codex known, but also of setting out the main directions proposed for the conference's debate: the prayer book as a source for studying devotion, the relationship between text and image in devotional texts, the dissemination of religious literary manuscripts and prints, the circulation of books and ideas, as well as their reception in Transylvania. The interdisciplinary approach of the participants' papers helped clarify these issues in relation to their evolution before and after the Reformation.

The first day of the conference also saw the opening of the old book exhibition bearing the same title. The exhibition provided a direct contact with the much needed sources for the study of the 15th-17th centuriy religious literature, and the opportunity to present to the participants and the general public the heritage of the Cluj library. By bringing together Catholic, Orthodox, Lutheran, Calvinist, and Unitarian works, written in Latin, Old Church Slavonic, Romanian, Hungarian, and German, the exhibition highlighted the multicultural tradition as well as the ethnic and linguistic diversity of this geographical area.

This event strengthened the European academic collaborations and connections, provided the opportunity to promote the Transylvanian lands as an articulate example of multi-ethnic and multi-cultural coexistence, and provided a gateway towards exploration of the medieval and early modern cultural heritage of this area through the encounter of local specialists and worldwide scholars.



Tag 1/Day 1 – 31. Mai/May 31st

10:00-10:20 Welcoming address and introduction.
Begrüßung/Welcoming address – Dr. Ionuț Costea (Lucian Blaga Central University Library, Cluj-Napoca); Prof. Dr. Volker Leppin (Eberhard Karls Universität Tübingen).
10:20-11:30 Chair: Maria Crăciun.
Adinel Dincă (Universität Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca), *Einführendes Kurzreferat: Die Handschrift 683 der Universitätsbibliothek Klausenburg. Beschreibung und Analogien.*
Elena Firea (Lucian Blaga Central University Library, Cluj-Napoca), *The Full-page Illuminations of Ms. 683. Preliminary Observations.*
Paula Cotoi (Babeş-Bolyai University / Lucian Blaga Central University Library, Cluj-Napoca), *Media in change. Ms. 683 as Handwritten Book after the Emergence of Printing.*
Katalin Luffy (Zentrale Universitätsbibliothek Lucian Blaga, Cluj-Napoca), *Von Süddeutschland nach Klausenburg: die Geschichte der Handschrift Ms. 683.*
11:30-11:50 Coffee break.
11:50-12:50 Chair: Volker Leppin.
Regina Cermann (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien), *Individualstück oder Standardware? Über das deutschsprachige Gebetbuch Ms. 683 in Cluj.*
Ágnes Korondi (Széchényi National Library, Budapest), *Late Medieval Hungarian-Language Prayer Books: Types, Sources, Users.*
12:50-14:30 Lunch. **14:30-15:00** Exhibition's Opening.
15:00-16:00 Chair: Adinel Dincă.
Maria Crăciun (Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca), *From Prayer Book to Bible: the role of the written texts in Protestant devotional patterns.*
Volker Leppin (Eberhard Karls Universität Tübingen), *Der Hortulus animae. Ein spätmittelalterliches Gebetbuch.*
16:00-16:20 Coffee break.
16:20-17:50 Chair: Edit Szegedi.
Ulrich A. Wien (Universität Koblenz-Landau), *Die spirituellen Dimensionen von Moldners Gesangbuch (1544) in Kronstadt.*
Csilla Gábor (Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca), *Between Meditation and Prayer: Gergely Marosvásárhelyi's book from 1618*
Niranjan Goswami (University of Burdwan), *'Stinted Prayer':*

Puritan Dilemmas of Common-Prayer Worship in New England.

Tag II/Day II – 1. Juni/June 1st

10:00-11:00 Chair: Maria Lupescu.
Adrian Papahagi (Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca), *The Fate of Medieval Manuscripts from Cluj.*
Constantin Ittu (Lucian Blaga University of Sibiu), *A 16th Century Devotional Book: the Brukenthal Breviary.*
11:00-11:20 Coffee break.
11:20-12:20 Chair: Carmen Florea.
Patricia Stoop (University of Antwerp), *Women's Convents and the Circulation of Texts in the Southern Low Countries.*
Kata Szűcs (University of Szeged), *Saint Elizabeth of Hungary in Flemish Books of Hours.*
12:20-14:30 Lunch
14:30-16:00 Chair: Regina Cermann.
Michaela Schuller-Juckes (Universität Wien), *Illuminierte Gebetsliteratur aus der Werkstatt Ulrich Schreiers.*
Ciprian Firea (The Institute of Archaeology and Art History of the Romanian Academy, Cluj-Napoca), *Turning the "Pages" of the Altarpiece: Meditation and Devotion in Late Medieval Transylvanian Churches.*
16:00-16:20 Coffee break.
16:20-17:20 Chair: Dr. Elena Firea.
Carmen Florea (Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca), *Between norm and practice: devotional patterns promoted by Observant Franciscans.*
Maria Lupescu (Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca), *Typology of Devotional Practices in Medieval Transylvania.*

Tag III/Day III – 2. Juni/June 2nd

10:00-11:30 Chair: Ulrich A. Wien
Adinel Dincă (Universität Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca), *Andachtstexte in Siebenbürgen (ca. 1400-1530): Gattungen und Überlieferung.*
András Bándi (Zentralarchiv der Evangelischen Kirche in Rumänien, Sibiu), *Reste und Spuren vorreformatorischer Liturgie in siebenbürgischen Agenden.*
Edit Szegedi (Universität Babeş–Bolyai, Cluj-Napoca), *Adiaphora und „Recycling". Protestantische Heiligengebete?*
11:30-12:00 – Ulrich A. Wien, *Schlussworte und Verabschiedung.*



Cristina Cojocaru, Elisabeta Negrău, Sultana-Ruxandra Polizu, Monahia Atanasia Văetișii, *Iconostase din București. Secolele XVII-XIX*, Bucharest, Editura Cuvântul Vieții a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei, 2017.

...Colectivul de autori care s-a dedicat cu dăruire acestei cercetări a analizat un număr de 15 iconostase aparținând unor perioade istorice și stiluri artistice diferite. Au fost selectate cele mai vechi și reprezentative exemplare, toate restaurate în ultimii ani sub atenta supraveghere a Sectorului Patrimoniu și Pictură Bisericească al Arhiepiscopiei Bucureștilor, și au fost descoperite inscripții de zugravi provenind din Rusia, Grecia, Balcani, precum și din cunoscutele centre de pictură dezvoltate în secolul al XIX-lea pe lângă mănăstirile Cernica și Căldărușani, ori în cadrul Episcopiei Buzăului. Ansamblurile monumentale ale celor 15 iconostase au fost descrise în detaliu, în ceea ce privește influențele stilistice, etapele cronologice și programele iconografice, fiind identificate și numite toate scenele și toți sfinții pictați. Aceste informații au fost prezentate sintetic, pe de o parte, cu ajutorul textelor și al fotografiilor și, pe de altă parte, printr-un desen care rezumă grafic toate datele esențiale ale fiecărui monument în parte.

În acest mod lucrarea poate fi de folos deopotrivă specialiștilor în artă și restaurare, istoricilor celor care vor să cunoască monumentele de artă ale capitalei, dar și credincioșilor care se închină cu evlavie icoanelor aflate în aceste iconostase, cerând mijlocirea sfinților... (p. 5)

OUR TRANSLATION:

...The group of authors who dedicated themselves to this research devotedly analysed a number of 15 altarpieces belonging to different historical eras and art styles. They selected the oldest and the most representative pieces, all restored, in the recent years, under the careful supervision of the Ecclesiastical Heritage and Painting Department of the Archbishopric of Bucharest, and further discovered inscriptions belonging to painters hailing from Russia, Greece, the Balkans, as well as from the well-known painting centres blossoming, in the 19th century, around Cernica and Căldărușani Monasteries or within the bounds of Bishopric of Buzău. The monumental entirety of the 15 altarpieces has been described in detail as regards the style-related influences, the chronological stages and the iconographical programmes, all the scenes and all the saints painted being identified and named. This information has been systematically presented, on the one hand, with the help of texts and photographs and, on the other hand, via a drawing summarizing all the essential data of each monument.

Thereby, the work may be of use to both experts in art and restoration and to historians who wish to be acquainted with the capital`s art monuments, but also to the believers who piously worship the icons of these altarpieces, asking for intercession from the saints... (page 5).

CONTACT:

Editura Cuvântul Vieții a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei,
Bd. Regina Maria nr. 1, bl. P5B, et. 6, ap. 18, sector 4, Bucharest
editura@arhiepiscopiabucurestilor.ro

CONTACT:

Editura Universității din București

https://editura-unibuc.ro/

Redacția

Șoseaua Panduri nr. 90-92
Sector 5, București, România
+ (4) 021 410 23 84

editura@g.unibuc.ro

editura.unibuc@gmail.com

Librăria

Bd. Regina Elisabeta nr. 4-12
Sector 3, București, România
Tel: +(4) 021 305 37 03



Obiecte și urmele lor. Priviri istorice, povești antropologice, edited by Cristina Bogdan, Silvia Marin Barutcieff, Bucharest, Editura Universității din București, 2017

În cele cincisprezece studii din volumul colectiv coordonat de Cristina Bogdan și Silvia Marin Barutcieff (Obiecte și urmele lor. Priviri istorice, povești antropologice, București, Ed. Universității din București, 2017), obiectul este înțeles ca un mediator între observator și lumea studiată, prin intermediul lui pot fi descifrate ritualuri, coduri și semnificații ale unor gesturi sau activități. El poate oferi deslușiri importante pentru distincțiile de gen sau de vârstă, de statut social sau de rol în cadrul comunității, fiind o urmă palpabilă a unor rupturi, a metamorfozelor pe care le-au declanșat și a etapelor pe care un grup le-a parcurs. În el stăruie reziduurile tradiției, dar și amprentele contactelor cu alte culturi, cu alte experiențe. Rezervor al memoriei colective, artefactul retrasează aventura creării și folosirii lui, amintind mereu, în subtext, și de cel care l-a confecționat, l-a posedat sau l-a mânuit, devenind un element capabil să scrie o pagină din biografia celui care l-a inventat sau l-a utilizat la un moment dat.

În acest volum, obiectul este privit ca printr-un caleidoscop, ce reflectă succesiv secvențe din artă și literatură sau din istorie, antropologie și muzeografie. (p. 225)

OUR TRANSLATION:

The fifteen studies gathered in the collective volume *Objects and Their Traces. Historical Views, Anthropological Accounts* (Cristina Bogdan and Silvia Marin Barutcieff, eds., Bucharest, Bucharest University Press, 2017), investigate the object as mediator between the perceiver and the world perceived. It is a means to decipher rituals, codes and meanings of gestures or activities. It can provide important indications to clarify the distinctions of gender, age, social standing or roles played in community, as tangible trace of any rupture, any metamorphoses undergone or any path travelled by the members of a group. The object retains the imprint of tradition as well as the traces of contacts with other cultures and experiences. As a container of collective memory, the artefact records the adventure of its production and handling. It acts as a constant reminder of the person who made it, owned it, or used it, thus becoming an element able to render a moment in the life of the person who manufactured or employed it at some point.

In this book, the object is seen kaleidoscopically: it is successively viewed as a token of art, literature, or history, anthropology and museography. (p. 225)


АРХАНГЕЛЬ
МИХАИЛ
ІС
МІ
КА
ХС

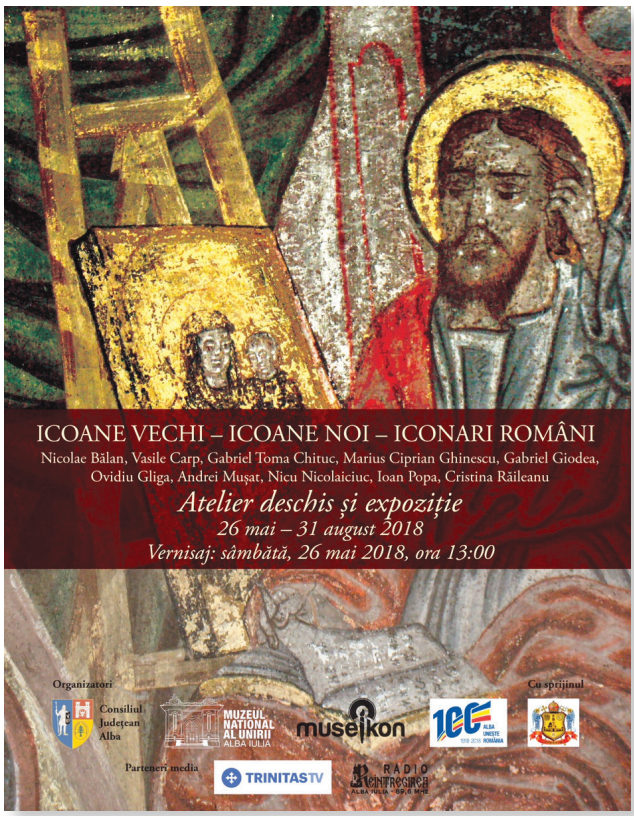
Les 'Ateliers Museikon' (II)

UN PARI

21-28 mai 2018

La deuxième édition des 'Ateliers Museikon' a tenté de répondre aux exigences de plus en plus précises de la jeune génération de peintres roumains d'églises, notamment sur la bonne voie du retour aux traditions. Le nouveau exergue étant 'Anciennes icônes – nouvelles icônes – iconographes roumains', le défi auquel ont été confrontés les peintres participants était de réfléchir à la création d'un 'bréviaire' pour les futures demandes de peindre les églises. Dans leurs missions de terrain, nos iconographes ont identifié plusieurs sources concrètes. Ces modèles ont été utilisés pour peindre les icônes de la deuxième édition des Ateliers. Le voyage dans le monde des grands maîtres de l'art ancien a été donc réel, palpable, et les iconographes ont visité plusieurs églises du département d'Alba, dont les peintures témoignent encore de l'évolution de l'art religieux transylvain. Dans ce voyage de découverte, presqu'initiatique, ils ont été accompagnés et guidés par les conférences de deux historiens de l'art : Acad. Marius Porumb (de l'Institut d'archéologie et d'histoire de l'art, Cluj-Napoca) et Ioan Ovidiu Abrudan (de l'Université 'Lucian Blaga', Sibiu).

Par groupes de trois, les neuf iconographes ont représenté les trois principales provinces historiques de la



Affiche de la deuxième édition des 'Ateliers Museikon', par Gabriela Comoli.

Clichés photographiques pris pendant et après la manifestation. Crédits: Ana Dumitran et les éditions Dar Development.













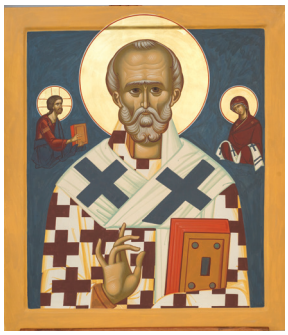
Iconographes participants:

Nicolae Bălan, diacre
Vasile Carp
Gabriel Toma Chituc
Marius Ciprian Ghinescu
Ovidiu Gliga
Andrei Mușat
Nicu Nicolaiciuc
Ioan Popa
Cristina Răileanu





Roumanie: Valachie, Moldavie et Transylvanie. Chaque iconographe a peint une icône inspirée de l'art de son province, le plus souvent des icônes royales. Résumant un demi-millénaire d'art local, les iconographes ont bien compris les difficultés de cette démarche et la nécessité de mener à bien une étude approfondie des anciennes peintures murales et icônes. La rencontre planifiée pour l'année prochaine insistera principalement sur la cueillette d'une première série de croquis et dessins, première étape dans la création d'un cahier de modèles : une erminie de l'iconographe contemporain désireux de capitaliser sur la tradition locale de peindre les églises.









Haute lecture by Colard Mansion

INNOVATING TEXT AND IMAGE IN MEDIEVAL BRUGES

Groeninge Museum, Bruges - March 1st-June 3rd 2018

Musea Brugge and the *Public Library of Bruges* have organized a large exhibition on Colard Mansion, a scribe, manuscripts producer, author, and printing pioneer in Bruges who transformed the book market in the second half of the 15th century. Mansion's manuscript and incunable oeuvre served as a starting point to discuss the production and trade of books and prints, innovations in book illustration, influences between various media, and connections between content and audiences. The scholarly preparation of the exhibition initiated in 2013.

The exhibition showcased 165 objects, all from the 15th century, on loan from 55 institutions in Europe and the USA, 68 incunables, 33 library manuscripts, 8 archival manuscripts, 1 blockbook, 39 engravings, 6 paintings, 4 drawings, and 6 metal ornaments and tools. A total of 41.409 people have visited the exhibition. The exhibition received a four-star (out of five) rating in *De Standaard*, an acclamatory review in *The Book Collector*, and was praised as a 'need-to-see' exhibition in *Apollo Art Magazine* and on the *British Library's Manuscripts Blog*. Along with a scientific exhibition catalogue, two newly created digital fonts based on Mansion's type ensure a long-lasting afterlife of the project.

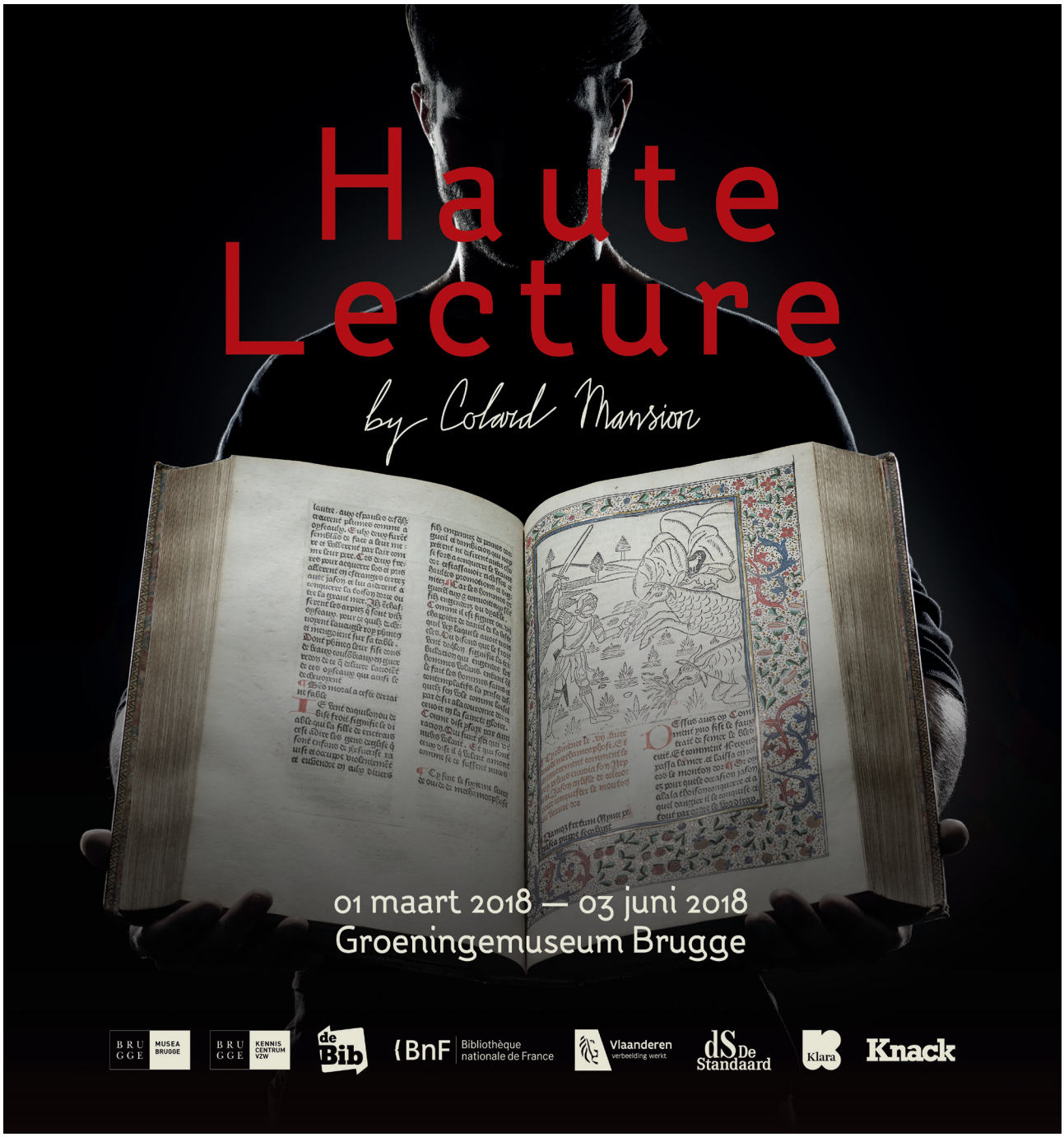
Lending institutions. AUSTRIA: Albertina, Österreichische Nationalbibliothek / BELGIUM: Plantin-Moretus Museum Antwerp, University of Antwerp, Bishopric Bruges, Public Library Bruges, Groeningemuseum, Bruggemuseum, State Archives Bruges, Grand Seminar Bruges, City Archives Bruges, Royal Library of Belgium, State Archives Brussels, Sint-Maartenskerk Kortrijk, State Archives Kortrijk / FRANCE : Bibliothèques d'Amiens Métropole, Bibliothèque municipale Besançon, Bibliothèque municipale Lille, Musée des Arts Décoratifs Paris, Musée du Louvre, Bibliothèque nationale de France, Petit Palais Paris / GERMANY : Staatliche Museen zu Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Universitätsbibliothek Erlangen, Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Dombibliothek Hildesheim, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena / NETHERLANDS: Rijksmuseum, Koninklijke Bibliotheek, Museum Meermanno, Noord-Hollands Archief Haarlem, Museum Boijmans Van Beuningen / SWITZERLAND: Private collection / UK: Alnwick Castle, Magdalene College Cambridge, University Library Cambridge, University Library Glasgow, British Library, British Museum, Lambeth Palace Library, Royal College of Physicians, Victoria & Albert Museum, John Ryland's Library, Holkham Hall Estate, Wormsley Library / USA: Museum of Fine Arts Boston, Metropolitan Museum of Art New York, The Morgan Library and Museum, Les Enluminures Ltd., The Huntington Library, National Gallery Washington.

Poster of the exhibition.

Photographic shots taken during the exhibition.

Credits: Groeninge Museum, Bruges.




Haute
Lecture
by Colard Mansion
01 maart 2018 — 03 juni 2018
Groeningemuseum Brugge
BRUGGE MUSEA BRUGGE
BRUGGE KENNIS CENTRUM VZW
de Bib
BnF Bibliothèque nationale de France
Vlaanderen verbeelding werkt
dS De Standaard
Klara
Knack


Beïnvloeding tussen prent en miniatuur
Influence entre gravure et miniature
Wechselwirkungen zwischen Druckgrafik und Miniatur
Mutual influence of print and miniature







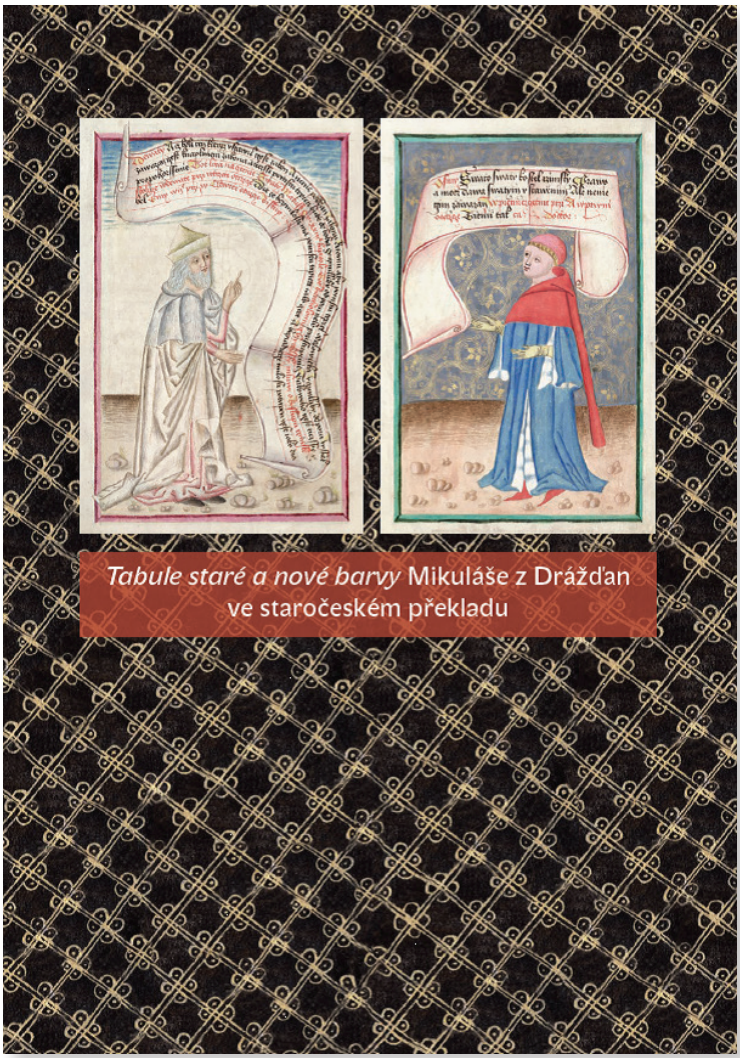


Curators: Evelien de Wilde (Assistant curator, Print Cabinet Groeningemuseum), Evelien Hauwaerts (Researcher, manuscripts collection Public Library of Bruges), Ludo Vandamme (Curator, manuscripts and rare books, Bruges Public Library).

Exhibition committee: Till-Holger Borchert (Director Musea, Brugge), Hubert De Witte (Managing director, Musea Brugge), Leen Speecke (succeeded by Koen Calis, Head librarian, Public Library of Bruges), Anne van Oosterwijk (Assistant curator, Groeningemuseum).

Scientific committee: Lotte Hellinga (em. Deputy Keeper, Printed Books British Library), Cristina Dondi (Research Fellow, University of Oxford), Huigen Leeflang (Curator, Print Room Rijksmuseum Amsterdam), Johan Oosterman (Professor, Radboud Universiteit Nijmegen), Noël Geirnaert (Head, Bruges City Archives), Renaud Adam (Department member, Transitions Research Unit Université de Liège), Hanno Wijsman (Department member, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Christof Metzger (Head, Graphic Collection Albertina), Dominique Vanwijnsberghe (Researcher, Royal Institute for Cultural Heritage Belgium), Eberhard König (Em. Professor, Freie Universität Berlin), Anne Dubois (Researcher, Université Catholique de Louvain), Lieve De Kesel (Researcher, Universiteit Gent), Nathalie Coilly (Curator, Rare Books (15th Century), Bibliothèque nationale de France).

Tabule staré a nové barvy Mikuláše z Drážďan ve staročeském překladu,
edited by Milada Homolková, Michal Dragoun,
Prague, Scriptorium, 2016.



CONTACT:

spolek Scriptorium
Nad Pazdernou čp. 397
252 41 Dolní Břežany
Czech Republic

http://www.scriptorium.cz
scriptorium@centrum.cz

The book *Tabule staré a nové barvy Mikuláše z Drážďan ve staročeském překladu* [The Tables of the Old and New Colour by Nicholas of Dresden in an Old Czech Translation] contributes to the topic of the polemic discourse of the Hussite period in the late medieval Bohemia. It brings the very first, annotated edition of an Old Czech translation of the work known under the title *Tabule veteris et novi coloris*, or *Cortina de Antichristo*. The author of this Latin treatise is German Master Nicholas of Dresden, who was a contemporary of the Czech theologian, priest and church reformer John Hus and is considered to be one of the leading spirits of reform efforts in the Czech lands at the time. He is likely to have written his *Tables* in 1412, soon after his arrival in Prague. In this polemic treatise, there are two disputing sides: the Old Color representing Christ and the Early Church, and the New Color representing the pope and the corrupted contemporary Church. The Latin tractate has been preserved in numerous copies from the 15th century. The Czech adaptation of *Tables* has been preserved in two illustrated versions. The earlier one can be found in the *Göttingen Manuscript*, the later copy is contained in the *Jena Codex*, famous for its illumination. The two sources testify to the changes in the content, form and function undergone by the Czech version of the Nicolas' tractate in the 15th-century manuscript tradition. They represent a specific type of work in which the written word and the painted image are in close and equivalent functional symbiosis. The antithesis as the basic and predominant principle of its structure is implemented here through both linguistic and visual means.

The first part of the book contains six essays, each of which views the *Tables* from a certain professional perspective (historical, art historical, philological, codicological, linguistic) but with respect to the common goal of the publication: to provide the first synthetic interpretation of this work. The second part of the book comprises the annotated edition of the Czech translation of *Tables*, accompanied also by Latin text. The edition attempts to take into account both the mutual connection between the written word and the painted image, implemented differently in the two manuscripts, and the placement of antithetic statements on two facing pages of an open codex. Therefore, a mirror edition has been selected to capture the relation between the Old Czech and Latin texts of the *Tables*, the arrangement of the text in the *Jena Codex* in comparison with the *Göttingen Manuscript* and vice versa as well as the correlation between antithetical images in the two sources. The edition is complemented by the entire image material of both surviving manuscripts of the *Tables*, and last but not least the German and English summaries.

The complexly conceived critical edition of the Old Czech *Tables* provides the prerequisites and incentives for further research into the Latin and Czech versions of this tractate. Moreover, it is a contribution to the discussion on the purpose and principles of publishing diverse types of early Czech texts and an invitation to prepare editions of also other religious polemic works contained in these two codices.

Summary / Table des matières

STUDIES / ÉTUDES

Francesca Tasca, *Il pozzo della stella in Betlemme. Sulle tracce di un immaginario mediolatino* 9

Natalia Rudyka, *Les colliers de type 'barmy' et l'art des orfèvres de la Rus' kiévienne* 25

Vladimir Agrigoroaei, *Les peintures de Strei et l'Union des deux Églises* 37

Anita Paolicchi, *Celestin e Johannis: alcune tracce documentarie su due orafi transilvani al servizio di Neagoe Basarab nel primo Cinquecento* 79

Elisabeta Negrău, *The Marian Inscription in the Sanctuary of the Hârlău St. George Church Revisited: The Early 16th Century Liturgical Context* 89

Carmen Tănăsoiu, *The Liturgical Silverware Donated by Boyar Șerban II Cantacuzino to his Main Monastic Foundations* 95

Archim. Policarp Chițulescu, *État de l'art des livres et objets sacrés ayant appartenu à saint Anthime d'Ivir* 105

Terdik Szilveszter, *Some Aspects of the History of the 18th-Century Greek-Catholic Stone Churches in the Area around Baia Mare (Nagybánya)* 117

HERITAGE / PATRIMOINE

Eugen Vaida, Ileana Burnichiou, *Heritage Protection Measures and Propositions through the 'Ambulance for Monuments' The Case of the Medieval Church of Strei (Hunedoara County)* 151

Nagy Márta, *In the Reality of the Cross* 153

Museikon (interview), *La mise en œuvre des peintures médiévales. Dialogue avec Carolina Sarrade, archéographe* 169

ECHOES / ÉCHOS

The Psalters in Vernacular Languages : exhibition 179

Vernacular Psalters and the Early Rise of Linguistic Identities : international conference 182

Devotional Literature in the Late Middle Ages and Early Modern Period : international conference 183

Latest publications / Actualité éditoriale 184

Les 'Ateliers Museikon' (II) : un pari 187

Haute lecture by Colard Mansion. Innovating Text and Image in Medieval Bruges: exhibition 190

Latest publications / Actualité éditoriale 193

Instructions for Authors

All articles and illustrations must be mailed to the addresses of the Editors. Manuscripts can be submitted in English, French, and Italian, without being formatted into journal style. They will need to be formatted for revision, after acceptance. There are no specific page limits for the articles. Illustrations, however, should be provided with a resolution of 300 dpi and a CMYK colour mode. The deadline to submit articles for each edition of Museikon is July the 31st.

The studies should present new discoveries, bringing insight to a relevant problem, and not be the simple extension of current knowledge. Submission of a manuscript implies that it reports unpublished work, that it is not under consideration for publication elsewhere and that, if accepted, it will not be published elsewhere in the same form. The Editors reserve the right to reproduce in another language and in a different form studies published in a language or in a publication with very little dissemination.

At least two recommended reviewers must be provided by the author at the submission stage. One or two more reviewers will be chosen by the Editors. Manuscripts that pass the pre-screening phase but have not yet been formatted in journal style will then be returned to the author for formatting. Authors should normally carry out any revision within two weeks including formatting the manuscript into journal style. The language of the articles will be then verified by a third party and finally by the language consultants of the journal.

In the matter of copyright, every author is responsible for the illustrations provided to the journal, as well as for the originality of the published work. Museikon allows and encourages the dissemination of its articles on online platforms. A PDF version of the article will be provided to its author, who may distribute it as he or she wishes. The paper will be freely available online immediately upon publication, under the Oxford Open initiative.

Note aux auteurs

Les articles et les illustrations doivent être envoyés aux secrétaires de rédaction directement. Les manuscrits peuvent être soumis en anglais, en français ou en italien, sans suivre les normes de présentation de la revue. Ils devront être formatés pour la révision après acceptation. Il n'y a pas de limite spécifique pour le texte des articles. Cependant, les illustrations doivent être fournies avec une résolution de 300 dpi et en mode couleur CMJN. La date limite pour la soumission annuelle des articles est le 31 juillet.

Les études doivent présenter de nouvelles découvertes, apporter une clarification sur un problème pertinent, et ne pas se limiter à un compte rendu de l'état de l'art du sujet. La soumission d'un manuscrit implique qu'il contient un travail non publié, qu'il n'est pas en cours de publication ailleurs et, s'il est accepté, qu'il ne sera pas publié ailleurs sous la même forme. Les secrétaires de rédaction se réservent toutefois le droit de reproduire, en autres langues et sous une forme différente, des études parues en une langue difficilement accessible ou dans une publication à diffusion restreinte.

Au moins deux évaluateurs doivent être recommandés par l'auteur lors de la phase de soumission. Un ou deux autres évaluateurs seront désignés par les secrétaires de rédaction. Les manuscrits sélectionnés seront ensuite retournés à leurs auteurs pour être formatés selon les normes de présentation de la revue. Les auteurs doivent normalement effectuer toute révision dans un délai de deux semaines, y compris la mise en forme du manuscrit selon les normes de la revue. La langue des articles sera ensuite vérifiée par une tierce partie et enfin par les superviseurs linguistiques de la revue.

En matière de droit d'auteur, chaque auteur est responsable des illustrations fournies à la revue, ainsi que de l'originalité de l'œuvre publiée. *Museikon* permet et encourage la diffusion de ses articles sur les plateformes en ligne. Une version PDF de l'article sera fournie à son auteur, qui pourra disposer librement de son étude. Le document sera disponible gratuitement en ligne dès sa publication, dans le cadre de l'initiative Open Access.

Ana Dumitran
Muzeul Naţional al Unirii
(National Museum of the Union),
Strada Mihai Viteazul 12-14,
Alba Iulia, România
anadumitran2013@gmail.com

Vladimir Agrigoroaei
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale,
CÉSCM – UMR 7302 CNRS / Université de Poitiers
24 Rue de la Chaîne - TSA 81118
86073 Poitiers Cedex 9, France
vladimir.agrigoroaei@gmail.com

STUDIES / ÉTUDES :

Francesca Tasca, *Il pozzo della stella in Betlemme. Sulle tracce di un immaginario mediolatino* … 9 — Natalia Rudyka, *Les colliers de type 'barmy' et l'art des orfèvres de la Rus' kiévienne* … 25 — Vladimir Agrigoroaei, *Les peintures de Strei et l'Union des deux Églises* … 37 — Anita Paolicchi, *Celestin e Johannis: alcune tracce documentarie su due orafi transilvani al servizio di Neagoe Basarab nel primo Cinquecento* … 79 — Elisabeta Negrău, *The Marian Inscription in the Sanctuary of the Hârlău St. George Church Revisited: The Early 16th Century Liturgical Context* … 89 — Carmen Tănăsoiu, *The Liturgical Silverware Donated by Boyar Șerban II Cantacuzino to his Main Monastic Foundations* … 95 Archim. Policarp Chițulescu, *État de l'art des livres et objets sacrés ayant appartenu à saint Anthime d'Ivir* … 105 — Terdik Szilveszter, *Some Aspects of the History of the 18th-Century Greek-Catholic Stone Churches in the Area around Baia Mare (Nagybánya)* … 117.

HERITAGE / PATRIMOINE :

Eugen Vaida, Ileana Burnichiou, *Heritage Protection Measures and Propositions through the 'Ambulance for Monuments' The Case of the Medieval Church of Strei (Hunedoara County)* … 151 — Nagy Márta, *In the Reality of the Cross* … 153 — Museikon (interview), *La mise en œuvre des peintures médiévales. Dialogue avec Carolina Sarrade, archéographe* … 169.

ECHOES / ÉCHOS :

The Psalters in Vernacular Languages : exhibition … 179 — *Vernacular Psalters and the Early Rise of Linguistic Identities : international conference* … 182 — *Devotional Literature in the Late Middle Ages and Early Modern Period : international conference* … 183 — *Latest publications / Actualité éditoriale* … 184 — *Les 'Ateliers Museikon' (II) : un pari* … 187 — *Haute lecture by Colard Mansion. Innovating Text and Image in Medieval Bruges: exhibition* … 190 — *Latest publications / Actualité éditoriale* … 193.

ISSN 2601 - 2200, ISSN-L 2601 - 2200

DAR DEVELOPMENT PUBLISHING