

**La funzionalità del potere romano orientale passa per la moda.
Iconografia ed abbigliamento del *basileus***

**The functionality of the Eastern Roman power goes through fashion.
Iconography and outfits of *basileus***

Antonio Pio DI COSMO
Universidad de Córdoba
apiocosmo@outlook.it

Recibido: 05/10/2017

Aprobado: 21/11/2017

Riassunto: Il contributo analizza il ruolo giocato dai segni di *status* ed in particolare la funzione dell'abbigliamento. Questa ricerca applica le conoscenze in materia archeologica, sociologica e storica, per raccontare l'azione della corte imperiale, che risolve le questioni circa i problemi di rappresentazione nell'iconografia imperiale. In questo modo si vagliano le strategie di comunicazione orientate al *timor reverentiae* che modellano le immagini ufficiali dei sovrani bizantini. S'apre così ad un nuovo orizzonte di ricerca per la fenomenologia della regalità.

Parole chiave: *Basileus*, iconografia, abbigliamento, insegne, maestà.

Abstract: This contribution analyzes the role of status symbols and in particularly the role of imperial outfit. This inquiry applies archeological, sociological and historical effectiveness and reports themselves to the work of sovereign's entourage, that concludes questions about the representation problems in imperial iconography. In this way, scrutinizes communication's strategies of *timor reverentiae*, that model the official image of byzantine sovereign. So can be seen a new horizon in the research regarding the phenomenology of regality.

Keywords: *Basileus*, iconography, outfit, insignia, maiestity.

Sumario: 1. La veste, l'iconografia ed il protocollo: una dialettica complessa per la ricerca di una stabilità formale. 2. La resa formale e l'ideologia del potere: tradurre per immagini il corpo dell'imperatore. 3. La veste e la *majestas* imperiale. Costruzione ed evoluzione di una formula complessa: il Tardoantico e la Prima Bisanzio. 4. Il guardaroba del *basileus* nella Media e nell'Ultima Bisanzio: l'iconografia e le sue soluzioni di sintesi per la maestà romano orientale. 5. Conclusione. Fonti. Bibliografia.

*Λόγοι δὲ τὰς σὰς εἰκόνας τιμῶσι καὶ λόγων ἀγῶνες,
καὶ διὰ τούτων αἱ Μοῦσαι.¹*

La rappresentazione dell'imperatore romano orientale contenuta nei documenti visuali utilizzati dalla propaganda costituisce il prodotto finale di un lungo confronto dialettico concernente le formule di traduzione di una determinata idea del potere. Formule che hanno uno scopo preciso:

¹ "le tue effigi sono onorate con preghiere, e nelle dispute oratorie le Muse ti rendono onore." Procopius Gzaeus, *Panegyricus* 29-30.

ottimizzazione le strategie di auto-rappresentazione dell'Istituzione monarchica. Eppure l'immagine performante che ne deriva non potrebbe essere così efficace, se privata di uno dei suoi elementi essenziali: l'abbigliamento, adeguato per di più allo stato di imperatore. La veste allora si presenta quale elemento essenziale nelle politiche di auto-rappresentazione.

Si può così affermare che sono proprio le vesti ed il dettaglio prezioso a dar prova dell'eccellenza del rango ed a rendere i *basileis* quel che sono, in quanto medio più immediato per la ricognizione del rango. L'abbigliamento si configura dunque quale dato che l'iconografia non può ignorare. Anzi, l'enfatizzazione dell'apparato esteriore dei segni fatti propri dalla monarchia romano orientale spinge ad una revisione del fenomeno, così come viene rilevato nella produzione iconografica finalizzata alla propaganda. Le informazioni acquisite suscitano la necessità euristica di una reinterpretazione delle strategie di auto-rappresentazione del *basileus*, almeno rispetto a questa realtà di fatto. Una revisione che appare indispensabile. Hanno così a chiarirsi alcuni aspetti della fenomenologia della regalità non adeguatamente indagati e s'aggiorna l'insieme di conoscenze relative alla storia del costume bizantino. Nondimeno si mira a dare evidenza archeologica ad una serie di questioni concernenti la moda di corte. Ciò a maggior ragione, se si considera la forte deperibilità dei tessuti, la grave lacuna di capi di vestiario pertinenti la corte bizantina e la conseguente necessità di doverli ricostruire filologicamente attraverso i documenti visuali.

Al contempo si vogliono spiegare una serie di meccanismi sociali e psicologici che sono innescati dall'ostentazione di un preciso abbigliamento e che potenziano quei sistemi di deferenza, volti a suscitare rispetto. I segni sensibili del potere sono così opposti ad ogni idea di sovversione, in quanto espressioni di un codice cognitivo efficace; le ricadute di un tale sistema di codici non hanno ottenuto sin ad ora il giusto spazio nella letteratura scientifica.

La ricerca viene pure orientata alla ricostruzione dei messaggi che si trasmettono attraverso la veste ostentata dall'imperatore in un medio durevole come il documento visuale. Si ha così a dimostrare che il potere passa necessariamente per la moda, perché sul versante sociologico le vesti, risultano essere uno degli elementi che precede l'iconografia. Anzi, i vezzi della moda possono rinnovare le immagini della propaganda medesima, tanto quanto fanno le idee circa la monarchia, che progressivamente vanno ad affermarsi.

Queste formule di descrizione possono essere intese in quest'ottica come sottoprodotti del costume della cronologia di riferimento e quindi della moda stessa. Ciò è ancor più vero se si considerano le opere ufficiali prodotte dalla corte. Diversamente accade per quelle non ufficiali, laddove si apre alla possibilità di reflussi e di alterazioni. Interpretazioni e variazioni però non hanno ad incidere troppo l'efficacia del documento, ma dimostrano l'ammissibilità di possibili alterazioni.

Le vesti hanno un valore ontologico in sé, in quanto sono un prodotto delle riflessioni sullo *status* imperiale. Allo stesso modo della dottrina politica possono essere intese come soluzioni, operanti sul piano visivo, alle problematiche d'auto-affermazione del *basileus*, che la vita della *Basileia* pone. Questa necessità sentita dalla monarchia ha dunque un contraltare: i fruitori del

documento, che devono essere in grado di riconoscere il rappresentato. L'abito pertanto si inserisce in un preciso programma di propaganda che aumenta la riconoscibilità del rango. Si può dire che la veste con i suoi segni significanti, le insegne, sta alla base del sistema cognitivo e diventa lo strumento gnoseologico per eccellenza per comunicare l'idea del potere.

L'iconografia poi deve rendere presente il sovrano assente. La clausura degli imperatori romano orientali è ben nota e la loro visibilità in pubblico viene attentamente calibrata nelle cerimonie. Quest'assenza viene riempita dalle rappresentazioni che devono necessariamente avere un certo quoziente di fedeltà, devono essere riconosciute nell'immediato e non possono permettere l'ingenerarsi dello spaesamento visivo dei fruitori rispetto a chi detiene il potere.

1. La veste, l'iconografia ed il protocollo: una dialettica complessa per la ricerca di una stabilità formale

La ricerca cerca di chiarire tutti quegli aspetti che non sono stati adeguatamente messi in luce dalla dottrina. Aspetti quali i meccanismi che incidono sulla coscienza dei fruitori dell'immagine del *basileus*. Si procede da una necessità fortemente sentita dalla propaganda e volta a convincere i fruitori di un assunto fondamentale: la *Basileia* riproduce l'equilibrio del cosmo. Siamo di fronte ad una presa di posizione, che è nulla più di un assioma speculativo, che pertanto può essere facilmente sottoposto a critica.

La scelta di una precisa strategia per rappresentare il *basileus* non è estranea a questa forte necessità ed ha un puntuale contraltare nel suo abbigliamento. Deve considerarsi poi l'impatto suscitato dalle vesti, medi potenziati dall'iconografia, capaci di rendere stabili quelle che non sono nulla più che effimere manifestazioni dell'apparato scenico della monarchia. E se sul piano speculativo il protocollo mistifica una realtà e la nobilita infine,² l'iconografia si pone al contrario come dato stabile, che costituisce un trucco del politologo prima e dell'artista poi. Essa si oppone nella sua dattità materiale a quell'insieme di suggestioni spesso indefinite che sono suscitate dalle pubbliche cerimonie. Anzi come una sorta di *frame* è quel che rimane di esse, quale documento dall'alto valore ontologico, che presentifica l'assente grazie alla sua potenza comunicativa.

Al contempo si osserva che l'iconografia deve opporsi necessariamente al protocollo. Quest'ultimo si presenta diversamente come rete a "maglie larghe" ed è sempre aperto. Il suo compito è molto semplice. Da un lato deve porre dei limiti al gusto più o meno raffinato dei singoli imperatori, sovente rozzi generali, che non hanno quella cognizione estetica sufficiente per poter scegliere un'adeguata strategia di auto-rappresentazione, né risultano abbastanza autorevoli per modificare un costume. La volontà di tutelare il decoro dell'istituzione è spiegata dalla formula: «*bisogna sapere che*» adoperata dal *de*

²Otto TREITINGER, *Die oströmische Kaiser und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell vom Oströmischen Staats und Reichsgedanken*, zw. Aus, Darmstdt, Frommann, 1956, pp. 289-290.

caerimoniis.³ Dall'altro deve mostrarsi versatile e performante per rispondere nel miglior modo possibile alle diverse esigenze che la dialettica della vita della *Basileia* pone. Ciò implica anche l'uso di specifiche vesti durante le differenti cerimonie. Il protocollo configura un "bene" e un "capitale culturale", finalizzato alla produzione di «traiettorie» comportamentali.⁴

I documenti visuali, seppur stabili, però non possono essere considerati obbiettivi in sé e per sé.⁵ La dottrina ha già evidenziato la falsificazione del codice iscritto, perché si limita a descrivere una realtà ideale. Le raffigurazioni della maestà nella loro dorata uniformità rappresentano una *fictio*. I documenti indugiano su quel carattere di asetticità spersonalizzante che sembra avvolgere gli eletti alla *Basileia*. Le stesse formule, che sul piano retorico ed iconografico dichiarano i *basileis* icone di Dio in terra, non li possono imprigionare entro i limiti di un preciso schema concettuale, ma al massimo possono limitarli.

Quella patina aulica che uniforma le formule rappresentative attraverso l'introduzione di ricche e ingombranti vesti sembra approdare ad un paradosso: l'effimero. Tuttavia a Bisanzio l'effimero non è però ammesso ed il *basileus* non può essere tacciato di vanità, almeno sul piano del politicamente corretto. L'opulenza, almeno a livello concettuale, è un simbolo di una realtà trascendente. Ogni eccesso d'effimero è continuamente corretto ed edulcorato da atti rituali. Le ostentazioni del lusso vanno ricondotte al più pregnante concetto di *τάξις* (*taxis*). E se l'imperatore sta a Cristo in questo complesso sistema, l'abito che indossa deve rafforzare e rendere credibile questa pretesa. L'opulenza diviene quindi un catalizzatore del processo gnoseologico. Le strategie rappresentative non possono esimersi da quell'assonanza concettuale fra l'idea di bello e di ricco e, tutto ciò, al di là del forte moralismo della letteratura agiografica. Il lusso dunque sublima l'emblema del rango e ne garantisce la spendibilità sul piano cognitivo. Esprime un dover essere: incarna l'idea dell'ufficio. Ha un valore non solo indicale, ma anche sostanziale concluso nella forma. In quest'ottica si comprende meglio l'enfatizzazione di questi segni rispetto all'approfondimento psicologico dei singoli rappresentati. L'identità di costoro viene fatta poi salva dal *titulus*.⁶

Al contempo bisogna considerare l'abbigliamento quale fenomeno *in fieri*, perché soggetto ai vezzi della moda ed espressione di dinamiche d'interazione alquanto complesse. Una realtà che si evolve nel corso del lunghissimo ciclo vitale della società di riferimento. Un dato di fatto che si contrappone all'ideale di una società che tramanda «paradigmi e forme mentali», che sopravvivono

³ Costantino Porfirogenito, *Il libro delle cerimonie*, (Edición de Marcello PANASCIÀ), Palermo, Sallerio, 1993, pp. 45-47.

⁴ Pierre BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 112-144.

⁵ Victor V. BIČKOV, *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, Bitonto, Cogedo, 1983, pp. 100-102.

⁶ Il patriarca Niceforo a proposito della funzione gnoseologica del *titulus* ha ad affermare: "spesso ciò che l'intelletto non afferra con l'ausilio delle parole intese, la vista percependolo in maniera non falsata, lo spiega con maggiore chiarezza" NICEPHORUS PATRIARCHA, SANTO, *Opera*, PG 100, 380.

intatti anche in circostanze differenti;⁷ il loro perdurare instaura un rapporto di fiducia fra formula e fruitore. La fiducia si declina nella stabilità morfologica. La stabilità sostiene l'idea di un ordine previsto dal Cielo e giustifica il dispendio di forze spese per conservarlo. Al contempo, il cambiamento delle formule di rappresentazione deve essere considerato come una presa di coscienza della necessità di rispondere alle sollecitazioni delle contingenze.

2. La resa formale e l'ideologia del potere: tradurre per immagini il corpo dell'imperatore

La concezione di un abbigliamento adeguato all'istituzione implica una serie di precetti da osservare minuziosamente, concernenti materiali, fogge e colori. Queste componenti devono evocare l'eccellenza dell'ufficio che rappresentano, in quanto proiezioni del grado ricoperto nella scala sociale. La dottrina del potere sistematizza questi mezzi di comunicazione, disegnando così un sistema di produzione etero-referenziale di identità sociale, che lascia poco spazio all'arbitrio destrutturante.

Sul versante percettivo i dati materiali devono fornire informazioni sul soggetto che indossa il capo, lo connotano e suscitano suggestioni ed impressioni nei fruitori. Permettono poi la distinzione non solo dalla massa, ma dagli altri membri della gerarchia. Pertanto l'abito deve necessariamente corrispondere ad un sentire diffuso, al fine di esteriorizzare l'ufficio ricoperto. Un assunto che si basa su un dato di fatto: i politologi hanno ben presenti alcuni dei principi base della "psicologia di massa". Costoro risultano in grado di sfruttarli a vantaggio dell'istituto e guidano gli artisti nella produzione dei documenti visuali. Espedienti utili ad ottenere nell'immediato la riconoscibilità, migliorare la visibilità, ottimizzare la percezione sociale ed il gradimento.

La dottrina del potere bizantino ha così sviluppato un linguaggio comunicativo eccellente, le cui opzioni formali rilevano poi bisogni profondi, commisurati alla percezione dell'individuo e della collettività; elementi tutti che si ritrovano nell'iconografia. Sul piano della comunicazione, la veste deve apparire utile ad attirare l'attenzione e l'ammirazione, mentre la sua funzione gnoseologica viene migliorata attraverso l'aggiunta delle insegne.⁸ Segni che nel caso del *basileus* diventano esclusivi. Questi trasferiscono maggiore *auctoritas* a colui che li indossa ed obbligano il fruitore a quelle necessarie comportamentali connesse al normale *timor reverentiae*, che accompagna il rango esternato dalla veste. Si può parlare di valore sostanziale delle insegne, che deve escludere ogni ipotesi di abbigliamento alternativa, perché è un oggetto non alterabile culturalmente. E seppur è determinato storicamente, risulta precondizionato dall'idea

⁷ Paolo LAMMA, "Pubblicazioni relative alle fonti della storia bizantina", in *Le fonti del medioevo europeo*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1995, pp. 236-257.

⁸ Agostino PERTUSI, "Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina", in *Simboli e simbologia nell'alto medioevo. XIII Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 aprile 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1976, pp. 481-568.

dell'individualità oggettiva della carica assunta, come espressione di uno *status* predefinito. È il frutto ultimo di quell'ordine che regge la società bizantina e non tollera né eccezioni, né particolarismi e nemmeno infrazioni. Realizza una reificazione della coscienza sociale, che si conclude tutta nella percezione puntuale della monarchia e dei suoi segni di *status* che partono dal vestiario. L'abito diventa non solo uno strumento per la dimostrazione della potenza del rango, ma la sua causa efficiente nei processi di comunicazione. Tale funzionalità apre alla possibilità di sublimare il potenziale di rappresentabilità posseduto dalla veste attraverso una specifica formula che descrive l'ufficio, adeguandolo alla grandezza dell'idea. Soluzione che è efficace perché condivisa e pertanto facilmente riconoscibile. Eppure analizzando la storia dell'evoluzione delle insegne bizantine si constata la quantità di significanti aggregati e stratificati intorno ad un nucleo fondamentale. Tuttavia nel lungo periodo parte della sfera semantica sembra divenire però indecifrabile. Ciò spiega l'esigenza sentita dallo Pseudo Codino di precisare il senso dei simboli.⁹ Forse perché le insegne includono una sfera di significanti molto più ampia di quella che emerge alla mera percezione autoptica. Ma si sa, le immagini sono polisemantiche ed anche quelli avvezzi ad un certo linguaggio, da un certo punto in poi, hanno bisogno di fissare il senso di una materia che appare magmatica. Significati che una volta precisati aumentano l'efficienza della strategia di comunicazione dello Stato.

Sul piano della costruzione formale dell'immagine "ufficiale" del sovrano si osserva che nel Tardoantico si porta in essere una revisione della figura imperiale e dei suoi criteri di rappresentazione. L'aggiornamento si colloca in un'epoca di passaggio in cui la monarchia romana utilizza nel raccontarsi oltre ai motivi pagani, che assumono significanti diversi e non previsti, anche i motivi cristiani. In questo periodo si ridefinisce il programma iconografico ufficiale che introduce nell'arte imperiale tradizioni formali del «linguaggio plebeo»¹⁰, declinate in formule dal sentire tutto ottico. Queste immagini rappresentano il frutto della ricerca di una legittimazione formale del potere assoluto degli imperatori e vengono prodotte per acquistare il pubblico consenso; sono finanche studiate per trasmettere determinate sensazioni e fomentare la sicurezza del corpo sociale in un periodo di generale instabilità.

Il programma iconografico imperiale del Tardoantico viene progettato per incidere sul versante emotivo e per parlare alla parte irrazionale dell'essere umano attraverso il simbolo. Le formule devono rispondere ad un cambiamento della cognizione del potere nell'inconscio collettivo. Difatti vengono meno i freni inibitori che considerano l'esercizio dell'*imperium* un libero *certamen* tra aristocratici e la teoria della potestà si apre alla considerazione del monarca divino. Il potere appare come concessione soprannaturale e chi lo detiene deve

⁹ PSEUDO-KODINOS, *Traité des offices* (Edición de Jean VERPEAUX), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1966, p. 201.

¹⁰ Ranuccio BIANCHI BANDINELLI, "Arte Plebea", *Dialoghi di Archeologia* n° 1, 1976, Milano, Il Saggiatore, pp. 7-19.

essere rappresentato come essere soprannaturale.¹¹ L'iconografia imperiale deve gestire questo carattere sacro e il sentimento irrazionale che suscita, mentre la prossemica e la mimica facciale svelano il "mistero" della regalità.

Sotto l'influsso della componente neoplatonica il criterio numerico delle proporzioni non è più sufficiente a descrivere l'ideale di bellezza, né può regolare aspetto, forma ed equilibrio del corpo umano.¹² L'arte deve risalire alle cause e cancellare ogni elemento carnale. L'iconografia supera il punto di vista classico circa la resa del corpo umano, ponendosi però in continuità con la tradizione, anche attraverso la predisposizione di un sistema di formule descrittive capaci di interpretare con un sentire tutto Tardoantico il corredo formale dalla classicità. Per far ciò si reinventa la *forma corporis* imperiale: i prototipi "classici" sono rivisti in funzione tutta disegnativa ed a scapito della volumetria. La concezione trascendente del potere emerge allora da una raffigurazione non organica, che presenta il sovrano di maggiori dimensioni rispetto alle altre figure. Il gigantismo dimensionale si affianca alla manipolazione delle proporzioni delle membra e alla semplificazione anatomica, in cui predomina solitamente l'enfasi della testa.

L'estrema frontalità poi si riconduce ad un linguaggio simbolico che comunica lo *status* superiore del rappresentato. Conseguentemente il sovrano divino viene raffigurato nella contemplazione del trascendente, lontano dal mondo e dai piaceri, tutto dedito al pubblico bene.¹³ La formula rappresentativa "canonizzata" prevede pure un volto caratterizzato da occhi grandissimi ed un'espressione ieratica, una ricca acconciatura ed un atteggiamento pacato, mentre le *imperialia insignia* si concentrano sul corpo.

Questi motivi del repertorio iconografico tardoantico vengono trasmessi alla Prima Bisanzio, laddove sono vivificati e rinnovati dal ripetersi ciclico di una serie di stilemi, che suggeriscono un «ellenismo perenne».¹⁴

E se il monarca si isola, diventando invisibile, l'iconografia deve stabilizzare i "luoghi" d'incontro visivo fra sovrano e popolo, mentre il culto dell'immagine imperiale esalta col ritratto la significatività dell'isolamento.

Il formulario del Tardantico appare pure utile a tradurre un'immagine compatibile con la teoria cristiana del potere. Dalla Prima Bisanzio in poi si rimodulano le proporzioni degli arti, che si allungano enormemente per far

¹¹ Ramon TEJA, "Il cerimoniale imperiale", en Andrea CARANDINI et alii, *Storia di Roma, III, L'età Tardo Antica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 635.

¹² PLOTINUS, *Enneades*, I, 6, 8-9.

¹³ Mario TORELLI y Mauro MENICETTI y Gian Luca GRASSIGLI, *Arte e archeologia del mondo romano*, Milano, Longanesi, 2008, p. 212.

¹⁴ Ernst KITZINGER, "On the Interpretation of Stylistic Changes in Late Antique Art", *Brucknell Review* n° 15 (3), 1976, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 1-10; Ernst KITZINGER, "Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art", en W. Eugene KLEINBAUER, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington-Londra, Indiana University Press, 1976, pp. 256-269; Ernst KITZINGER, "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries", en W. Eugene KLEINBAUER, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington-Londra, Indiana University Press, 1976, pp. 357-388.

emergere l'uomo adamitico, il cui volto, dall'ovale sovente allungato e con le orecchie piccolissime, vuole rappresentare un monarca rivolto tutto al mondo interiore. Alla guisa di un santo questi si presenta, nonostante l'attributo proprio della barba, «androgino» ed «efebico».¹⁵

Le rappresentazioni perorano un'idea precisa: l'imperatore è il primo salvato. Il soggetto ritratto viene così transumanato rendendo visibile il *vir spiritualis*. L'effigie propone una traduzione tutta formale della visione cristiana di un sovrano trascendente. Un'idea che il diacono Agapito riassume:

Τη μὲν οὐσία τοῦ σώματος ἴσος παντὶ ἀνθρώπῳ ὁ Βασιλεύς, τὴ
ἐξουσία δὲ τοῦ αξιώματος ὁμοίως ἐστὶ τῷ ἐπὶ πάντων Θεῷ.¹⁶

Le immagini ufficiali hanno così ad estendere il concetto del «materialismo mistico» all'arte.¹⁷

Nel modellato dell'iconografia imperiale dalla fine della Prima Bisanzio e fino alla cosiddetta rinascenza dei Paleologi si ricorre a formule che rimandano ad un ellenismo medievalizzato su più livelli, cioè ridotto alle parti costitutive, parti come quelle del corpo che compiono movimenti spesso meccanici. Parti le cui pose standardizzate vengono montate in ragione delle eventuali esigenze compositive ed enfatizzano la forza narrativa della rappresentazione.¹⁸

Una descrizione che non vuole concepire un *analogon*, ma interpreta i tratti dell'effigiato, degradandoli a fisiognomica. Nonostante ciò la rappresentazione conserva una relazione di somiglianza col rappresentato, che minimizza lo scarto e permette la riconoscibilità. La connessione col prototipo apre alle «somiglianze dissomiglianti», che pongono la raffigurazione e le sue soluzioni formali in una realtà terza al reale.¹⁹ La rassomiglianza e la connessione col rappresentato spiegano come i ritratti vengano combattuti alla stregua di persone fisiche. Ciò giustifica il rituale abbattimento o l'innalzamento delle effigi dell'imperatore da parte del popolo. Un rito quello di *damnatio* che prevede l'eliminazione di tutte le immagini e del nome del sovrano dannato dai pubblici monumenti, salvo coinvolgere le monete. Si comprendono così i tentativi di Andronico I che, per ben predisporre l'opinione pubblica, si fa rappresentare nei panni del contadino con falce fra le mani e produce ritratti imbruttiti dell'imperatrice Xenia.²⁰

¹⁵Mohammed ZIBAWI, *Icone, senso e storia*, Milano, Jaka Book, 1993, p. 65.

¹⁶“per quanto concerne la realtà del corpo, l'imperatore è uguale ad ogni uomo, per il potere della dignità è simile a Dio sopra a tutti” AGAPETUS CONSTANTINOPOLITANUS DIACONUS, *Exposito Capitem admonitorum*, PG 86 1. 21, c. 1172.

¹⁷Wilhelm GASS, *Die Mystik des Nikolaus Cabasilas vom Leben in Christo*, Istanbul, Greifswald C.A. Koch 1849, p. 49.

¹⁸Eugenio DELLA ROCCA, “Divina ispirazione”, in Eugenio DELLA ROCCA y Serena ENSOLI, *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, L'Erma, 2000, pp. 1-37.

¹⁹Michelis PANAGIŌTĒS ANDREOU, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London, Dufour Editions, 1955, p. 73

²⁰Aleksandr Petrovič KAZHDAN, *Bisanzio e la sua civiltà*, Roma-Bari, La Terza, 1983, p. 131.

La messa in codice delle pratiche concernenti l'uso dell'immagine imperiale apre alla cristallizzazione di un vero e proprio *ius imaginum*. L'effigie, eretta nel foro o in uno spazio degno, non deve essere affiancata da rappresentazioni sconvenienti come quelle di attori e ballerine.²¹ Ad essa è pure annesso il diritto di asilo acquistabile *per amplexum*, sempre se in presenza di una giusta causa.²²

3. La veste e la *majestas* imperiale. Costruzione ed evoluzione di una formula complessa: il Tardoantico e la Prima Bisanzio

L'iconografia imperiale della Prima Bisanzio sviluppa da una precisa scelta di campo nelle strategie di auto-rappresentazione. Scelta che prende atto dell'abbigliamento fatto proprio dall'imperatore romano orientale. Un guardaroba peculiare rispetto alla storia del costume e all'idea classica di un vestiario ispirato a semplicità e chiarezza, perché predilige complessità e sfarzo.²³

È noto che l'imperatore dell'Alto Impero, quale primo *inter pares*, nel quotidiano veste la toga come uno qualsiasi dei senatori, a distinguerlo è solo uno spillone. Le cose cambiano con Aureliano che ha ad introdurre il diadema,²⁴ mentre Diocleziano più tardi impreziosisce i sandali imperiali con le pietre preziose.²⁵ Ben si comprende l'espressione ironica del prefetto Ablabio: "*Saturni aurea seda quis requirat? Sunt haec gemmae (...)*".²⁶

Il distico riportato da Sidonio Apollinare ed attribuito all'intimo collaboratore di Costantino, nella sua sarcastica critica al rafforzamento delle strategie di auto-rappresentazione che guardano all'Oriente e nello specifico alla Persia, puntualizza il contegno dell'aristocrazia verso la nuova formula di propaganda. Una critica, seppur sommessa, che induce alla riflessione sui modi ed i termini scelti dal potere romano per auto-rappresentarsi, rispetto alla percezione dei sottoposti.

La propaganda si orienta verso tre formule che devono ottimizzare le differenti situazioni in cui l'imperatore esplica il suo officio; situazioni che richiedono ognuna un abbigliamento adeguato. Pertanto si annoverano l'abito militare, quello "consolare" e l'abito cosiddetto "civile".

La veste militare appare essenziale per le strategie di rappresentazione di un monarca che si confronta con l'esercito.

Il costume marziale iscritto nei documenti visuali rimanda piuttosto ad un corredo da parata, poco funzionale in battaglia, ma efficace ad additare il condottiero invitto a capo degli eserciti. Le vestigia nel Tardoantico sono

²¹ C. J., 1. 29. 5.

²² C. J., 1. 24. 1-4; 1. 25. 1a, 386.

²³ Arnold TOYNBEE, *Costantino Porfirogenito e il suo mondo*, Firenze, Sansoni, 1981; Hans Georg BECK, *Il Millennio bizantino*, Roma, Salerno Editrice, 1981,

²⁴ *Epitome de Caesaribus* 35, 5.

²⁵ EUTROPIUS, *Breviarium ad urbe condita* 9, 26.

²⁶ "Chi può rimpiangere l'età d'oro di Saturno. Queste sono fatte di pietre preziose..." ABLABLIUS CONSUL, in SIDONIUS APOLLINARES, 1, 5, *Epistula* 8.

composte da una corazza, da un *paludamentum*, un mantello di porpora non troppo lungo, e da calzari, sovente i *coturni* ornati con pelle di leoncini. Le effigi poi attestano la presenza di un diadema, della cosiddetta *toupha* o del *pilleus pannonicus* (copricapo cilindrico) riscontrabile nella rappresentazione porfirea dei tetrarchi di Venezia. L'elmo caratterizzato dal *Chrismon* compare nella numismatica costantiniana. Sotto l'influenza di Ambrogio (340?-397 d.C.), che riferisce la commistione di questo col diadema contenente il chiodo di Cristo,²⁷ diviene poi un attributo utilizzato massicciamente, specie da Giustiniano (482-565 d.C.) e Maurizio (539?-602 d.C.).



Fig. 1. Avorio Barberini, avorio inizio IV sec.. Museo del Louvre, Parigi. Imagen tomada de https://it.wikipedia.org/wiki/Avorio_Barberini#/media/File:Diptych_Barberini_Louvre_OA9063_who le.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

L'avorio Barberini (Fig. 1) può costituire una rappresentazione paradigmatica delle vestigia militari del Tardoantico e della Prima Bisanzio: raffigura un imperatore, identificato con Anastasio (430-518 d.C.), che cinge un diadema rigido, indossa una tunica con galloni a motivo intrecciato ai polsi ed una cotta completata con borchie. La corazza piuttosto aderente, tenuta da stringhe, fa risaltare la massa muscolare ed è fornita di *segmenta*, strisce di pelle o cuoio, piuttosto sottili. Compagno pure il corto *paludamentum* e gli stivali con leoncini.

Il cosiddetto "Colosso di Barletta" poi indossa una doppia tunica, un *interior* (tunica intima) a maniche lunghe ed al di sopra una tunica a maniche corte che giunge al ginocchio. La lorica presenta *pteryges*, strisce di pelle o cuoio, quelle che proteggono gli arti superiori sono fissate con borchie decorate con *gorgoneia* (testa di gorgone); quelle a protezione dell'inguine sono invece trattenute da

²⁷AMBROSIUS, *De Obitu Theodosii*, 40-48.

cordoncini, assicurati da fiocchi. La vita è stretta da un *cingulum* (cintura) fermato sul ventre, mentre il *paludamentum* è trattenuto sulla spalla destra da una spilla andata perduta. Cinge poi la corona con placca sul lato anteriore e *prependulia*.

Si contempla poi l'uso della veste trionfale, che si slega dalla *formula consulatus* e si arricchisce di dettagli preziosi come le perle e le gioie che decorano la *trabea*, mentre i sandali diventano color porpora, rispetto ai *calcei* di cuoio bianco attribuito del console ordinario. L'abbigliamento per Sinesio (370-413 d.C.) è adoperato ogni volta che l'imperatore si reca in Senato.²⁸ Una scelta che suggestiona l'immaginario collettivo fin a diventare *locus*. Questa toga, decorata con palme, denominata *vestis palmata* ricorda per Dionigi di Alicarnasso (60 a.C.-7 d.C.) la «χιτώνα τε πορφυρούν χρυσόσημον» dei re;²⁹ veste che Ausonio (310-395 d.C.?) chiama «*toga picta*» per il color porpora.³⁰ La *trabea* è costituita da un panno circolare che si avvolge più volte attorno al corpo per modellare il rigonfiamento sulla spalla, il *balteus* (balteo), la *remeatio* (secondo passaggio sulla schiena) e la *tabula* (fascia che dalla spalla pende sul petto); si prevede pure uno strascico da poggiare sul braccio: la *falda*. La stoffa solitamente è ornata con un motivo a rosette inscritte in forme geometriche, noto come *segmenta*. Il decoro può prevedere anche elementi aniconici o antropomorfi, come i busti presenti nelle raffigurazioni di Costanzo II (317-361 d.C.) e Gallo (326?-354 d.C.) consoli del calendario di Filocalo ai ff. 20-21.

Nel Tardoantico si aggiunge una sopravveste color porpora: il *colubium* con galloni d'oro al collo e al bordo inferiore, nonché ricche passamanerie. Un indumento che in oriente non ha maniche, mentre a Roma le presenta cortissime. Secondo Lido (490-557 d.C.?) Giustiniano trionfante veste la tunica purpurea, il *colubium* intessuto d'oro ed un *loros*.³¹ La nuova denominazione dimostra l'aggiornamento della nomenclatura di indumenti classici nel guardaroba dell'imperatore-console e diviene la base per la cristallizzazione del *loros* come costume autonomo.³² La *vestis triumphalis* quando la carica consolare è soppressa da Giustiniano non scompare, ma progressivamente si scolla dal rito di trionfo. Viene risemantizzata e rifunzionalizzata nel contesto cristiano e diventa preferenzialmente l'*habitus* di Pasqua del sovrano.

Il Tardoantico conosce pure l'«abito civile» dell'imperatore in quanto massimo gerarca dell'amministrazione statale. Quale pubblico funzionario

²⁸ SINESIUS, *De regno* c. 16.

²⁹ “tunica di porpora intramata d'oro” DIONYSIUS HALICARNASSENSIS, *Antiquitates Romanae* 3 c. 61. 1.

³⁰ “toga tinta” AUSONIUS DECIMUS MAGNUS, *Liber Protrepticus ad nepotem* 13, 90.

³¹ JOHANNES LYDIUS, *De magistratibus* 2 c. 2.

³² Emil CONDURACHI, “L'origine et l'évolution du *loros* impérial”, *Arta si Archeologia* nn° 11-12, 1935-1936, Iasi, Institutul de Arte Grafice “Brawo”, pp. 37-35; Agostino PERTUSI, “Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina”, in *Simboli e simbologia nell'alto medioevo. XIII Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 aprile 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1976, pp. 481-568.

indossa la corta tunica bianca, che per ragioni di dignità diventa di seta, ornata da *segmenta* d'oro, i clavi. Condivide per Lido i segni del pubblico servizio: il *cingulus* o ζώνη, una cintura, che diviene di pelle rossa, insieme al fermaglio d'oro, quali distintivi del rango di *illustris*, nonché la *chlamys* che è di color porpora.³³ Questa è decorata sempre per Lido da un *segmentum* o *tablion*,³⁴ mentre una *fibula* ricordata da Giovanni Crisostomo (354?-407 d.C.) fra le *imperialia insignia*, la trattiene sulla spalla destra.³⁵ La veste quale singolare segno del rango contempla ancora i *campagia* di porpora e pietre preziose, nonché lo stemma. Un abbigliamento conosciuto in dottrina piuttosto come *chlamys costume*.

Il più immediato dei segni del potere è la corona. Costantino, quale «ierofantes» (iniziatore ai sacri misteri), inaugura la *teniè*-diadema, un segno della sacralità assimilabile alle infule sacerdotali, decorato con quelle gemme che tanto incidono la fantasia di Ablabio. Un segno esteriore dello *status* di «vescovo universale»,³⁶ che ritiene superata la *corona triumphalis*. Di questo tipo di insegna se ne conoscono due varianti: una con chiusura a cerniera sul capo del Magnenzio del lapidario di Vienne, nonché del Valentiniano II di Budapest. L'altra presenta la giuntura sulla nuca ed è corredata di pendenti, che però raramente compaiono nella plastica, stante l'ovvia difficoltà nel tradurli.

Sotto Giustiniano o fors'anche fin da Anastasio I, si attesta una corona fatta da un anello rigido decorato di gioie, che si differenzia dallo *stephanos* greco per la presenza dei *prependulia*, corti pendenti laterali di perle, che originano dai *pendulia* femminili.³⁷

Una variante dello stemma prevede la presenza di penne di pavone alla sommità: la *toupha*, quale attributo dell'imperatore trionfante. Tale insegna è attestata da Procopio di Cesarea sul capo della statua del Giustiniano all'*Augusteon*,³⁸ ciò si evince anche da un disegno del 1340 del cod. ital. III, f. 144 v di Budapest.

A partire da Eraclio la corona viene strutturata in più placche giunte tra loro da cerniere, forse influenzata dalle insegne dei sovrani sasanidi e kusciani afgani.

Dopo l'intervento di Diocleziano i sandali diventano un segno del potere. Per la loro speciale confezione si usa il cuoio di Persia o di Cordova, tinto di porpora, tanto che sembrano più «rosse delle rose».³⁹ Insieme ai bassi *campagia* l'imperatore si riserva il *coturno*, alto fino al ginocchio, usato da Giustino II per la cerimonia di incoronazione.

³³ JOHANNES LYDIUS, *De magistratibus* 1. c. 17.

³⁴ JOHANNES LYDIUS, *De magistratibus* 2. c. 13.

³⁵ JOHANNES CHRYSOSTOMUS, *In epistula II ad Thessalonicensis* PG 47, c. 2.

³⁶ EUSEBIUS CAESARIENSIS, *Vita Constantini* IV, 24.

³⁷ Maria G. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2003, p. 28; AA. VV., *La corona e i simboli del potere*, Rimini-Siena, Il Cerchio, 2000.

³⁸ PROCOPIUS CAESARIENSIS, *De aedificiis* I, 2, 10-12.

³⁹ FLAVIUS CRESCONIUS CORIPPUS, *In Laude Iustini Minoris*, 293, 306.

L'iconografia contempla l'uso del globo, quale segno della totalità e della "sovranità assoluta" derivante dalla monarchia uranica, simbolo dell'unicità del "reame umano". Quest'insegna non è annoverata da Giovanni Crisostomo tra i segni del potere; tale assenza ha fatto sorgere dubbi sull'effettivo utilizzo.⁴⁰ Eppure la numismatica le afferisce un valore non trascurabile. La croce infissa sul globo poi diviene un segno di potenza da cui si trae forza. In un soldo di Giustiniano II l'orbe porta persino incisa la scritta «PAX» ed evoca l'imperatore *pacificator orbis*.⁴¹

La croce non costituisce solo un trofeo, ma valorizza pure la pietà religiosa dell'imperatore e rafforza l'immagine ufficiale del sovrano "ortodosso", quale simbolo della sua fede nel Cristo. L'insegna è introdotta da Teodosio II (401-450 d.C.), che adopera una croce astile, mentre Leone I (411-474 d.C.) utilizza uno *stauròs* aureo (croce) durante le processioni imperiali. E se Irene (752-803 d.C.) in un suo solido della zecca di Costantinopoli sostiene una croce dalla fattura abbastanza semplice, si considerano varianti complesse, come quella nel solido della zecca di Costantinopoli di Giustiniano II che origina da un podietto fatto di tre gradini. Teofilo poi sperimenta la morfologia cosiddetta "patriarcale" aggiungendovi la doppia traversa.

L'iconografia imperiale mutua per i *divi* consacrati lo scettro lungo a due pomi, quale attributo degli dei. L'insegna però si discosta dal contesto sacro quando Traiano (53-117 d.C.) si fa raffigurare in un'emissione mentre la regge e sta assiso sulla *sella curulis*.⁴² Torna poi negli aurei di Costantino Magno e dei figli Costanzo II e Costante. Appare ancora nel cammeo Rothschild del 398 d.C. e Onorio (384-423 d.C.) la impugna nella valva sinistra del dittico di Probo del 406 d.C.

Si conosce una variante più corta dello scettro a due sfere, che è prerogativa dell'imperatore in vesti militari; questa sin da Domiziano diventa pure attributo del *Princeps Juventutis*. Per la Prima Bisanzio la sua presenza si attesta nel dittico consolare del 500 d.C. al Bargello, inscritta nella sinistra di un'imperatrice (Fig. 2); ricompare solo più tardi nelle monete di Giustino II e Costantino IV (771-797 d.C.).

Fra le insegne compare anche il labaro, che secondo un passo contestato di Eusebio di Cesarea (265-340 d.C.) viene prodotto su ordine di Cristo.⁴³ Questo è composto da una lunga *stulis* (asta), su cui è applicata una traversa da cui pende il *supparum*, un velo color porpora. Una sua copia viene destinata per ogni legione e, dopo essere sottratta da Giuliano, si afferma definitivamente con Gioviano; resta poi in voga nell'iconografia per tutto il regno della casa di Teodosio.

⁴⁰ JOHANNES CHRYSOSTOMUS, *De Perfecta Caritate* 6, PG 56, 287 a.

⁴¹ Percy Ernst SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elizabeth II*, Stuttgart, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, 1958.

⁴² Marco RICCI, "Elementi per la ricostruzione delle insegne", in Clementina PANELLA, *I segni del potere: realtà e immaginario della sovranità nella Roma imperiale*, Bari, Edipuglia, 2002, pp. 191-198.

⁴³ EUSEBIUS CAESARIENSIS, *Vita Constantini* I, 28, 2, 60.



Fig. 2. Valva di dittico con imperatrice, forse Ariadne, fine V-inizi VI secc.. Museo del Bargello, Firenze. Imagen tomada de <http://www.bisanzioit.blogspot.it/2013/06/ariadne-e-amalasantha.html> (Último acceso: 02/04/2018).

Il dibattito dottrinale si concentra attorno alle modalità di traduzione della figura imperiale e alle problematiche concernenti la scelta di un preciso abbigliamento che deve caratterizzare la immagini ufficiali prodotte dalla corte. Fra le molte si considera quella di maggiore impatto, che può essere considerata la più ufficiale fra le immagini ufficiali dell'imperatore: la *majestas*.

S'osserva che per la costruzione di questa formula si predilige solitamente la soluzione dello "staccato". Si ricorre pertanto ad uno o due personaggi essenziali ed isolati da un contesto più ampio, che si adattano alle differenti strutture compositive; si opta ancora per formule che devono far percepire nell'immediato al fruitore l'esercizio dell'impero. Non meraviglia che per ottimizzare la trasmissione di questo significante l'immagine ritenuta "classica" ha a svilupparsi dalla figura dell'intronizzato, quale compimento del processo che lo colloca al «centro del mondo» e nel mobile che lo contiene.⁴⁴ La formula può pure prevedere che sul seggio si affianchino più co-imperatori, quale pubblica notifica della cooptazione o della successione. Scelta che richiede un abbigliamento atto a sottolineare tale stato di potenza.

L'iconografia prodotta dalla Tetrarchia si coagula attorno ai due augusti e al doppio trono che rifunzionalizza la formula consolare, mentre il Dominato più in generale sviluppa il *locus* dell'unico imperatore intronizzato, che prende spunto dalla formula del magistrato effigiato nei dittici a presiedere i giochi dalla *sella curulis*.

La formula ammette però varianti, anche corali, come lo ieratico Costantino (274-337 d.C.) assiso sul trono dall'alta spalliera fra i figli nella multipla d'oro della zecca di Costantinopoli all'Aja, quale *majestas domini*. La figura imperiale

⁴⁴Gérard DE CHAMPEAUX, *I simboli del medioevo*, Milano, Jaka Book, 1981, p. 394.

è raffigurata in rigidissima frontalità ed il braccio destro levato regge lo scettro lungo, rimandando al tipo dello *Juppiter Conservator*. Costantino diversamente rinuncia alle nudità divine e preferisce rappresentarsi con l'abito civile, costante in una tunica con lacinie, l'ampia clamide fermata sulla spalla destra che tutto lo avvolge ed i sandali. La sacralità imperiale è ratificata dall'attributo del nimbo che sopravvive nel contesto cristiano. Una formula che addita il *sother* divino e si ritrova pure per Gioviano (331-364 d.C.). Una scelta, quella di rappresentare la veste come segno sensibile del potere del sovrano, non certo di secondaria importanza. L'abito funge allora da spartiacque nell'iconografia imperiale e si oppone ad una rappresentazione della *majestas* in nudità eroiche, come quella che si ritrova anche a Luxor per la descrizione della Tetrarchia. L'abbigliamento deve rafforzare il sentore di una regalità che va differenziandosi e vuole essere gradita ai fruitori cristiani. La veste così si oppone alla raffigurazione del sovrano che si auto-rappresenta come figura di Giove, costituendone un'alternativa altrettanto valida sul piano visuale e dei significanti; un dettaglio che non può sfuggire al pubblico.

Tuttavia il *locus* dell'intronizzato sembra perdere vigore e non viene utilizzato con frequenza nella Bisanzio del V-VI sec.. Nonostante ciò si ricordano i solidi al Dumbarton Oaks raffiguranti l'uno Valentiniano I (321-375 d.C.) e Valente (328-378 d.C.) della Zecca di Costantinopoli, entrambi rappresentati sul doppio trono ed in vesti consolari; nonché l'altro con Teodosio (347-395 d.C.) e Valentiniano II della Zecca di Milano, sempre assisi sul doppio scranno ma clamidati.

E se la veste trionfale rimane legata ad un contesto d'esaltazione per Valentiniano I e Valente (Fig. 3), questi imperatori devono necessariamente mostrarsi sul doppio seggio consolare con a corollario le figure dei prigionieri sottomessi. Un dettaglio che completa l'alea di significato della scena ed ottimizza la trasmissione di un messaggio, che non dice nulla di più di quello che si sapeva già. La veste trionfale evoca l'alea della vittoria e sta per quel che vuol significare: esprime così la potenza dello Stato opposta agli sconfitti.

Al contrario la clamide accompagna la *majestas*: coloro che condividono l'impero vestono l'abito di corte, quello con cui ordinariamente il sovrano si presenta ai fruitori in udienza (Fig. 4). Un'immagine che è tutto, ma non quotidiana. L'alea di senso non è solo rafforzata dal doppio gesto del reggere il globo, ma viene caratterizzata piuttosto dalla presenza della Vittoria, che si fa compagna e protegge i sovrani con le sue ali. E se la veste ordinaria ha ad inserire in un contesto consueto la scena, l'allegoria l'innalza a manifesto ideologico. La Vittoria assicura il suo patrocinio e spiega le ragioni del dominio degli imperatori. Si nota che un attributo come la veste trionfale, allorché viene negato, attraverso l'evocazione della presenza costante nella gestione dell'Impero della divinità garante del suo significato, può essere sostituito; il segno viene scambiato con quello a cui esso rimanda. E se il senso è fatto salvo, si dimostra pure che gli abiti sono versatili e, come le immagini, possono caricarsi di un senso non posseduto in origine.



Fig. 3. *Valentiniano I e Valente intronizzati ed in vesti consolari, solido, 364-375 d. C.?* Zecca di Costantinopoli, Dumbarton Oaks Collection, Whashington D.C.. Imagen tomada de http://www.wildwinds.com/coins/ric/valentinian_I_constantinople_RIC_029a.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Fig. 4. *Teodosio e Valentiniano II, solido, 389-391 d. C.* Zecca di Milano, Dumbarton Oaks Collection, Whashington D.C.. Imagen tomada de https://it.wikipedia.org/wiki/Teodosio_I#/media/File:Solidus_Valentinian_II_trier_RIC_090a.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

La prossemica dell'intronizzato secondo il tipo dello *jovius* ritorna con Giustiniano in un *follis* della Zecca di Antiochia: la posa è frontale e solenne. L'imperatore riveste ancora una volta la veste civile, mentre ostenta l'orbe e lo scettro lungo. L'immagine rappresenta allora un relitto iconografico che fa propria la lezione costantiniana, ma vuole pure spiegare come certe abitudini (anche iconografiche) sono dure a morire e certe soluzioni dall'alto potenziale comunicativo difficilmente possono essere cancellate dall'inconscio collettivo, ma devono necessariamente tornare. Per questo richiedono sovente dei correttivi, che in fin dei conti costituiscono un'evoluzione della stessa, permettendogli di sopravvivere.

Giustiniano contemporaneamente si rappresenta in un altro solido della zecca di Costantinopoli in compagnia di Giustino I (450-527 d.C.), laddove entrambi siedono in *majestas* su un doppio trono e mostrano l'attributo della sfera. Siamo di fronte ad un'immagine quotidiana, ma non banale. È la maestà che richiede ai cooptati all'impero un abbigliamento adeguato. La moda detta e la politica esige. Pertanto l'imperatore deve mostrarsi ai fruitori nella pienezza dei segni del suo potere, anche quelli ordinari. Sono proprio i segni condivisi a dar forza a questa scena quotidiana della vita di corte, che può trasmettere una serie di significanti altamente rassicuranti. Una scena in fin dei conti riconoscibile nell'immediato e destinata ai fruitori abituali di essa, come aristocrazia ed esercito. La soluzione s'aggiorna con Giustino II (520-578 d.C.), che è ritratto in un *follis* con Sofia sua moglie, divenuta ormai allegoria della santa Sapienza; ciò in assenza di eredi diretti. Una soluzione grafica che la fantasia trasfiguratrice di Corippo (500-568

d.C.) suggella nell'affermazione «*regnate pares in saecula*».⁴⁵ Una scelta che predilige ancora una volta la veste civile per entrambi i coniugi e vede la presenza ingombrante della clamide che tutti li avvolge; l'abbigliamento ottimizza quel senso di solennità da trasmettersi. Un precedente che sopravvive fino a Maurizio, raffigurato con la sposa Costantina, mentre mantiene la medesima tipologia di vestiario.



Fig. 5. *Giuliano imperatore*, scultura proveniente da una provincia sconosciuta, 360 circa. Louvre, Parigi. Imagen tomada de https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Julien_1.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Fig. 6. *Statua di Valentiniano II*, Terme di Adriano, 390 circa. Galleria orientale, Afrodisia, num. Inv. 2264, Museo Archeologico, Istanbul. Imagen tomada de <http://www.390archo.it/mediagallery/fotogallery/1029> (Último acceso: 02/04/2018).

La declinazione iconografica della *majestas* romana prevede pure la formula del mezzo busto del sovrano posto di fronte, che sviluppa dall'estrema frontalità delle icone religiose, quale interlocutore per il fruitore. A questa si aggiunge la soluzione del monarca raffigurato ritto ed in piedi, irrigidito in una asettica frontalità che prescinde dal trono. Una soluzione descrittiva che viene ereditata dalla plastica del Tardantico. Eccezionalmente Giuliano imperatore (331-363 d.C.) nella statua ora al Louvre sceglie di auto-rappresentarsi come filosofo, vestendo il pallio (Fig. 5).⁴⁶ Una scelta votata all'insuccesso, perché la monarchia privata dei propri attributi non può che attirare il biasimo collettivo. Inutile negarlo, la maestà obbliga.⁴⁷ Al contrario il Valentiniano II (371-392 d.C.) di

⁴⁵ “regnate pari nei secoli” FLAVIUS CRESCONIUS CORIPPUS, *In Laude Iustini Minoris*, II, 173.

⁴⁶ JULIANUS IMPERATOR, *Misopogon* III, 4, 10, 19; Ranuccio BIANCHI BANDINELLI y Mario TORELLI, *L'arte dell'antichità classica, Etruria e Roma*, Torino, Utet, 1976, n. 1795.

⁴⁷ *Constitutum Constantini* 257.

Afrodisia in *vestis triumphalis* mostra un aspetto consueto dell'istituzione: il sovrano trionfante, la cui veste ne ipostatizza appieno le qualità e la propensione alla vittoria (Fig. 6). Una strategia banale insomma, ma che risponde all'aspettativa sociale e viene, pertanto, accettata; anzi si può dire che i fruitori se l'aspettano o addirittura la esigono.

3. Il guardaroba del *basileus* nella Media e nell'Ultima Bisanzio: l'iconografia e le sue soluzioni di sintesi per la maestà romano orientale

L'abbigliamento del sovrano nella Media Bisanzio ha ad innovarsi rispetto al guardaroba divenuto "classico" nel periodo precedente. La veste militare muta e la sua foggia si deduce da una miniatura del menologio di Basilio II (958-1025 d.C.), BNM, Ms. gr. 17 f. 3r (Fig. 7). Le vestigia comprendono una tunica dal colore scuro, solitamente porpora, a maniche lunghe che giunge al ginocchio, con armille ai polsi ed ornata nel bordo inferiore da una lacinia dorata. La corazza è composta da squame auree e termina a circa metà del quadricipite, mentre i gambali da parata sono adorni di perle. L'ampio mantello di una variante del porpora, è annodato sul petto. Un'armatura simile è visibile in una miniatura dello *Skyllitzes Matritensis*, un sottoprodotto della cultura bizantina del sec. XII, che ritrae Teofilo (813-842 d.C.) ed informa che il costume militare rimane sostanzialmente invariato all'alba dell'Ultima Bisanzio.

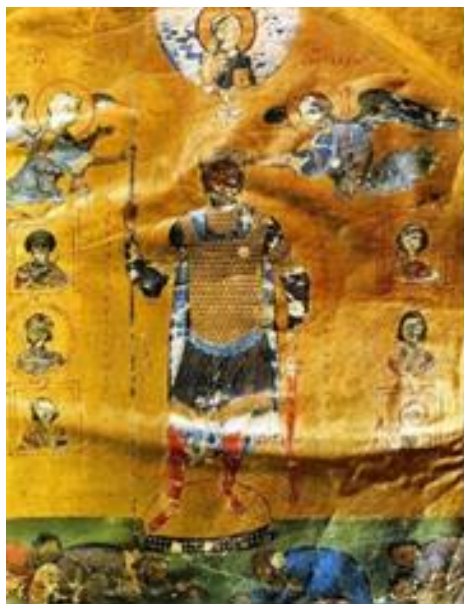


Fig. 7. *Basilio II in trionfo*, Salterio di Basilio II, 1019 circa. BNM, Ms. gr. 17, f. 3r. Imagen tomada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BasillII.jpg> (Último acceso: 02/04/2018).

L'iconografia del *basileus* della Media Bisanzio deve prendere atto dell'ipertrofia di un guardaroba imperiale arricchitosi di numerosi capi.⁴⁸ I protocolli riconoscono la possibilità d'optare per alcuni abiti invece che altri o di alternarli, lo stesso viene previsto pure per i colori dei capi in alcune feste

⁴⁸ CONSTANTINUS PORPHIROGENITUS, *Liber de caerimoniis aulae byantinae*, I, 46, 37.

specifiche. L'iconografia si limita a selezionare determinate soluzioni di vestiario, che sono preferite a tutte le alternative.

Appare lo *skaramagion*, una lunga tunica aderente e stretta in vita. Questo capo color porpora, unito al *loros*, viene legato ai riti della Pasqua per costituire un *locus* "classico" che addita il *Typus Christi*. I significanti del *loros* si evincono dalla *Constitutum Constantini* e, salvo l'erroneo riferimento al *frigium*, evocano le bende funeree, che risplendono della luce del Cristo risorto e sole di giustizia.⁴⁹ Il *de caerimoniis* sottolinea gli stretti tempi d'apparizione del *loros*, confinato poi alla festa della Trasfigurazione, al Natale ed a qualche occasione speciale, come la visita degli ambasciatori arabi provenienti da Tarso.⁵⁰ Anzi precisa come in feste importanti quali quelle della Madre di Dio o in occasione della commemorazione dell'eventologia della vita del Cristo, la clamide sia ritenuta un abito adeguato.⁵¹

L'iconografia della Media Bisanzio prende atto dell'aggiornamento della foggia del *loros*, che assume una forma ad Y e da ampio drappo circolare si riduce a una sciarpa da modellare sul corpo. Le pieghe ad incrocio sul petto ricordano la *remeatio* ed il *balteus* della *trabea*, mentre lo strascico che poggia sul braccio sinistro rimanda alla *falda*.



Fig. 8. *Giovanni II Comneno*, mosaico, 1118 d.C.. Galleria Santa Sophia, Istanbul. Imagen tomada de https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_II_Comneno#/media/File:Jean_II_Comnene.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Sul finire della Media Bisanzio il *loros* si tramuta però in un lungo «scapolare» accompagnato da un *maniakis* (collare); una semplificazione che ne

⁴⁹ *Constitutum Constantini* 257.

⁵⁰ CONSTANTINUS PORPHIROGENITUS, *Liber de caerimoniis aulae byantinae*, I 46, 37; COSTANTINO PORFIROGENITO, *Il libro delle cerimonie*, (Edición de Marcello PANASCIÀ), Palermo, Sallerio, 1993, p. 194, nota 13; Giorgio RAVEGNANI, *Imperatori di Bisanzio*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 114.

⁵¹ CONSTANTINUS PORPHIROGENITUS, *Liber de caerimoniis aulae byantinae*, I cap. 46, 37.

migliora la vestibilità. Il lembo della parte posteriore dello scapolare viene poi avvolto attorno alla vita e poggiato sull'avambraccio sinistro, si fa così salva la *falda*. Una foggia che si riscontra nei mosaici della galleria di S. Sophia (Fig. 8) rappresentante Giovanni II Comneno (1087-1143 d.C.) e nella miniatura al f. 2 del cod. Vat. Gr 1176.

L'iconografia può mostrare il *divitision*, una veste assimilabile alla dalmatica occidentale, che è indossata sopra lo *skaramagion*.

Rarissimo attributo è il *thôrakion*, un capo che in origine indica una sorta di corazza, ma nel sec. X è ridotto ad un corsaletto di stoffa a forma di scudo ovale ornato da una croce in filo d'oro; un attributo che diviene più consueto per le *basilisse*.

Altrettanto raro è il *kolobion*, perché difficilmente distinguibile dallo *skaramagion* ed intuibile solo per via dei clavi all'altezza della spalla. Questo capo sopravvive nell'Ultima Bisanzio ed è avvicinato all'abito monastico, il *sakkos* di colore scuro attestato quale $\rho\acute{\upsilon}\theta\acute{\omicron}\chi\ \text{ov}\ \kappa\acute{\omicron}\kappa\kappa\iota\nu\upsilon\nu$ e presente nei documenti visuali del periodo.⁵²

Il *chlamys costume* diventa desueto sotto Manuele I Comneno (1118-1180 d.C.) e si impone il *loros costume*. L'ultima apparizione iconografica della clamide si riscontra nel manoscritto Vaticano gr 6c6 f. 2r del 1109-1111, rappresentante Alessandro Comneno. I successivi documenti raffiguranti il *chlamys costume* additano però "relitti" iconografici, che rispondono ad un'aspettativa sociale generalizzata.

Deve segnalarsi l'esistenza di uno stretto novero di documenti visuali che attestano la commistione del *loros costume* e del *chlamys costume*, nonostante il protocollo non li renda intercambiabili. La combinazione è probabilmente ascrivibile ad una licenza iconografica realizzata in un periodo di transizione. Una formula descrittiva che costituisce un reflusso in un momento in cui il *loros* si sta affermando come abito-manifesto della monarchia.⁵³ Tale soluzione trova riscontro nel tondo al Dumbarton Oaks, speculare a quello di calle Angaran in Venezia.

Per Parani la capitolazione di Costantinopoli del 1204 favorisce il declino del *chlamys costume*, che rappresenta l'imperatore amministratore di una compagine al collasso. L'iconografia si orienta così verso una formula di maggior gradimento e più efficace, che enfatizza il ruolo del sovrano vittorioso, protettore del popolo e portatore di pace, un *Typus Christi* che il *loros costume* spiega.⁵⁴ Proprio nella mistica della Vittoria riposa la fortuna del *loros costume*, che soppianta da un certo punto in poi la veste civile del sovrano. La volontà di riaffermare tutti i significanti della «Teologia della Vittoria» è volta a minimizzare l'*horor vacui* che il trauma del 1204 ed il sentore dell'imminente

⁵² PSEUDO-KODINOS, *Traité des offices* (Edición de Jean VERPEAUX), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1966, p. 201; Thomas J. TIERNEY, *Byzantine Fashions*, New York, Dover, 2002.

⁵³ Maria G. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2003, p. 14, nota 10.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 15-16.

fine della *basileia* portano con sé.⁵⁵ Si comprende bene il motivo che spinge le «strategie dell'occhio» ad orientarsi verso un abbigliamento come il *loros* carico di significati rassicuranti.⁵⁶

Il *loros* dell'Ultima Bisanzio si evolve e viene identificato quale *diadema*.⁵⁷ La foggia aggiornata consta in una cintura con ampio drappeggio da portare avvolta attorno all'avambraccio sinistro, quale memoria della *falda*.

La clamide diventa prerogativa delle cariche immediatamente inferiori: il *despotes* ed il *sebastokrator*, come attesta la miniatura al f. 2r del Codice Ivories a53 (Fig. 9); ai tempi dei Paleologo viene denominata poi *porphyras*.



Fig. 9. *Manuele II Paleologo e la sua famiglia*, miniatura, XV sec.. Codice Ivoires a 53, (o 100) f. 2, Louvre, Parigi. Imagen tomada de https://it.wikipedia.org/wiki/Manuele_II_Paleologo#/media/File:Manuel_II_Helena_sons.JPG (Último acceso: 02/04/2018).

La corona che Costantino IX (1000?-1055 d.C.) indossa nel mosaico della galleria di S. Sophia ricorda le corone ornate da croci nel *pentapirgion* e prevede un cerchio d'oro tempestato di perle e gioie, nel cui medio si colloca una grossa gemma, contornata da perle e sormontata da una croce (Fig. 10). La completano i *prependulia* che nella Media Bisanzio “matura” si nominano *ormathoi*.⁵⁸

Mentre è regnante Alessio Comneno (1056-1118 d.C.) la corona prende il nome di *kamelaukion* e assume una morfologia a calotta. Una variazione così

⁵⁵Michael MCCORMICK, *Eternal Victory, Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the early Medieval West*, Cambridge-Parigi, Cambridge University Press, 1986.

⁵⁶ Francesco FAETA, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.

⁵⁷ Giorgio RAVEGNANI, *Imperatori di Bisanzio*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 110-119.

⁵⁸ ANNA COMNENA, *Alessiade* (Edición de Bernard LEIB), Parigi, Edición Leroux, 1974, pp. 113-114.

importante richiede tempi lunghi di metabolizzazione, tanto che il nuovo simbolo del potere si afferma in iconografia solo nella numismatica dei Paleologi.⁵⁹

In dottrina si è postulato che sotto i Paleologi le insegne vengano rappresentate nelle immagini ufficiali molto più ricche di quanto negli effetti siano.⁶⁰ A confermare l'ipotesi vi sono due indizi, uno diretto ed uno indiretto. Il primo è riferito da Niceforo Gregora (1295?-1360? d.C.) che riscontra un notevole livellamento del lusso della corte. Dacché lamenta che per l'incoronazione imperiale di Giovanni Cantacuzeno (1292-1383 d.C.), svoltasi al termine di una devastante guerra civile, l'insegna principale del potere è costituita da mero cuoio d'orato al posto del materiale prezioso, mentre le gemme sono sostituite da semplici vetri colorati. L'altro è indiretto e deriva dalle cerimonie che concernono l'eventologia della famiglia imperiale, altro luogo di ostentazione rituale d'abbondanza, che molto ha da riferire sul volume delle casse dello Stato. Entrambi i consueti, i Paleologi, imperatori regnanti, sia Giovanni Cantacuzeno sembrano essere così "poveri" da permettere che la corona usata per gli sposi durante la celebrazione delle nozze fosse di mero piombo.⁶¹ Tali fattualità illuminano la prassi concernente la costruzione delle effigi del *basileus*. Si comprende come la tradizione iconografica possa creare documenti fittizi, conformandoli alle mere aspettative sociali o alle esigenze della propaganda; ciò anche a scapito della traduzione della realtà. Si può dire che l'iconografia crea immagini ideali.

Intanto i *campagia* assumono la forma di ricche pantofole color porpora, ornate di gemme, conosciute come *pedilia*.⁶² Tuttavia con la ridefinizione dei segni del potere della fine della Media Bisanzio e l'inizio dell'Ultima Bisanzio i *pedilia* vengono ridenominati *tzangia*. I documenti iconografici dell'epoca dei Paleologi rappresentano calzature ornate di perle e gioie composte a forma di croce. Dalla letteratura invece sappiamo di aquile ricamante in oro o perle anche sulle calze.⁶³

L'insegna denominata *akakia*, «bontà», o *anexikakia*, «sopportazione dei mali»,⁶⁴ costituisce sul piano visivo un contrappeso ed un calmiera alla superpersonalità di cui è investito il *basileus*. L'insegna si presenta come un

⁵⁹ Elisabet PILTZ, "Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques", *Uppsala Studies in the History of Art, nova series* 15, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1977.

⁶⁰ Maria G. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2003, pp. 30-31.

⁶¹ NICEFORO GREGORA, *Historia Byzantina* (Edición de Immanuel BEKKER) Vol. III., Bonn, Weber, 1985, pp. 788-789.

⁶² CONSTANTINUS PORPHIROGENITUS, *Liber de caerimoniis aulae byantinae*, II 40, 639, 9-14.

⁶³ Agostino PERTUSI, "Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina", en *Simboli e simbologia nell'alto medioevo. XIII Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 aprile 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1976, pp. 214-226; Steven RUNCIMANN, *La teocrazia bizantina*, Firenze, Sansoni, 2003, p. 185; Silvia RONCHEY, *Lo Stato bizantino*, Torino, Einaudi, 2002.

⁶⁴ PHILOTEUS, *Kletorologion* 8-9.

cilindro color porpora, ma è ricondotta in letteratura scientifica alla *mappa*, ornamento dei «man of power» che nei dittici è descritto piegato ad arte a formare un corpo con protuberanze ellittiche.⁶⁵ L'*album pannulum*, visibile negli avori consolari nella destra del magistrato che organizza i giochi, nelle mani degli imperatori diventa color porpora. Tuttavia si distingue nettamente tra l'*akakia*, segno dell'instabilità del potere che passa dall'uno all'altro, ed il fazzoletto. L'*akakia* è descritta pure come una scatola d'oro che contiene terra.⁶⁶ Nondimeno sappiamo dell'esistenza di un'insegna chiamata μαξιλάρια, detta anche προσκεφάλιον, un cuscino riempito di sabbia o terra.⁶⁷ Quest'unica menzione dimostra la sovrapposizione o la confusione dell'insegna con un altro attributo. L'*akakia* tuttavia può essere ricondotta anche ad una rappresentazione del rotolo della legge della salvezza, legge di cui l'imperatore cristiano è garante: un segno che rafforza la *christomimesis* pasquale.⁶⁸



Fig. 10. Costantino IX Monomaco, mosaico, 1034-1042. Galleria Santa Sophia, Istanbul. Imagen de https://it.wikipedia.org/wiki/Costantino_IX_Monomaco#/media/File:Emperor_Constantine_IX.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Sotto Costantino IX la cimasa cruciforme dello scettro si arricchisce pure del motivo vegetale che allude alla croce-ancora, come attestato da un *Histamenon Nomisma* della zecca di Costantinopoli.

⁶⁵ Gilbert DAGRON, “From the mappa to the akakia: symbolic drift”, en Hagit AMIRAV y Bas TER HAAR ROMENY, *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*, Leuven-Paris-Dudley, Peeters, 2007, p. 218

⁶⁶ IBN ROSTEH, *Il libro delle cose preziose*, (Edición de Marcello PANASCIÀ, Costantino Porfirogenito, *Il libro delle cerimonie*), Palermo, Sallerio, 1993, pp. 166-167.

⁶⁷ Gilbert DAGRON, “From the mappa to the akakia: symbolic drift”, en Hagit AMIRAV y Bas TER HAAR ROMENY, *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*, Leuven-Paris-Dudley, Peeters, 2007, p. 216.

⁶⁸ *Ivi*, p. 218



Fig. 11. *Alessandro*, mosaico, sec. X. Santa Sophia, Istanbul. Imagen tomada de [https://it.wikipedia.org/wiki/Alessandro_\(imperatore\)#/media/File:Alexandros_mosaic_Hagia_Sophia_ed_it.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Alessandro_(imperatore)#/media/File:Alexandros_mosaic_Hagia_Sophia_ed_it.jpg) (Último acceso: 02/04/2018).

Il mosaico in S. Sofia raffigurante Alessandro (872-913 d.C.), figlio di Basilio I, ornato delle vesti Pasquali, mostra l'orbe e l'*akakia* quale insegna alternativa alla croce-scettro (Fig. 11).

La sfera, seppur scompare dai documenti a circolazione elitaria come le miniature, continua a sopravvivere nella produzione numismatica, quale attributo principale del *basileus*; ciò a dimostrazione del perdurare di una precisa immagine del detentore del potere come sovrano ecumenico.

Nonostante l'origine pagana il bastone con pomi, inteso quale segno del potere, viene sentito come cristiano, tanto che è identificato o confuso con la verga di Mosè. Un'insegna religiosa insomma, che fa dell'imperatore una guida spirituale per il popolo con poteri *in sacris*, da non confondere però con il *nàrthex* del rango di *deputatos* acquisito alla fine della Media Bisanzio.⁶⁹ Un segno da identificarsi col bastone con pennacchio o «fiorito» ravvisabile nella numismatica di Costantino VII (905-959 d.C.) e Costantino IX.⁷⁰ Sotto i Comneni poi si introduce nei conii una variante con cimasa fatta di 3 lobi sovrapposti.

Il labaro, segno che accompagna Costantino, dopo il successo del Tardantico scompare per un breve periodo, per essere riscoperto sotto Teofilo. La dinastia

⁶⁹ Protocollo di Manuele II, 335, 5-7; GIOVANNI CANTACUNZENO, *Storie, Protocollo di Andronico III*, 1, 41, 198, 8-10.

⁷⁰ Giancarlo ALTERI, "Immagini della storia sulle monete bizantine", en Giovanni MORELLO, *Gli splendori di Bisanzio*, Milano, Fabbri Editori, 1990, pp. 71-83; George P. GALAVARIS, "The Symbolism of the Imperial Costume as Displayed on Byzantine Coins", *American Numismatic Society, Museum notes* 8, 1958, New York, American Numismatic Society, pp. 99-117.

macedone lo ripropone sostanzialmente invariato quale esempio di oreficeria acherotipa in ragione della sua origine divina, tanto che la dottrina parla di nostalgia dei simboli di Costantino.⁷¹

Ad un certo punto l'immagine laica della *majestas* in trono viene trasferita all'immaginario cristiano e sperimenta una seconda gioventù. Da quel punto in poi al *basileus* non resta che farsi rappresentare ritto in piedi. È Basilio I (811?-886 d.C.) che per primo sceglie di farsi effigiare stante, mentre il trono, ora vuoto, viene occupato dal Cristo, che si mostra come *Pambasileus* e fonte di ogni potere.



Fig. 12. Leone IV ed Alessandro intronizzati, follis, 912 d. C.?. Zecca di Costantinopoli
Imagen tomada de http://www.wildwinds.com/coins/byz/leo_VI/sb1730.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Tuttavia la propaganda della dinastia macedone esige l'adoperarsi della formula dell'intronizzato. Dopotutto Basilio I giunge sul trono dopo l'omicidio del predecessore Michele III (840-867 d.C.) e sente l'esigenza di riproporre sul piano visuale un documento, che deve rafforzare la sua posizione e convincere della sua adeguatezza a reggere l'impero. Dopo di lui, anche suo figlio Leone VI (866-912 d.C.) si fa ritrarre accanto all'erede su uno scranno doppio (Fig. 12). Entrambi rivestono il *loros*, insegna del *Megas Basileus*, a ratificare sul piano visivo la costruzione della dinastia. La duplicazione della veste, sebbene appare atipica, ha un preciso sentore, che i fruitori non ignorano. Entrambi i chiamati all'impero sono figura del Cristo, in modi diversi, ma incarnano la medesima idea o, meglio, la rappresentano nei tempi propri dell'ordinamento della *Basileia*. Essa dipende dal Cristo e dal Cristo assume senso e finalità. Quello del Cristo escatologico è il volto ufficiale che la monarchia vuole offrire e per ciò si ostenta un segno sensibile che lo presentifica. Attraverso lo splendore della resurrezione si pone poi la vittoria imperiale su un piano escatologico. Pertanto coloro che hanno la pretesa di regnare attraverso Cristo devono mostrarsi ai fruitori delle proprie immagini, come se fossero essi stessi i vincitori pasquali.

⁷¹ Ibid.; Philip D. WHITTING, *Byzantine Coins*, London, Barrie & Jenkins, 1979.



Fig. 13. *Niceforo Botoniate intronizzato*, miniatura, Codice delle Omelie di San Giovanni Crisostomo, Manoscritto Coislin, f. 79, 1074-1081. Bibliothèque nationale de France, Parigi. Imagen tomada de https://it.wikipedia.org/wiki/Niceforo_III_Botoniate#/media/File:Jean_Chrysostome_Hom%C3%A9lies_btv1b8470047d.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Il *topos* dell'intronizzato sopravvive nella miniaturistica della Media ed Ultima Bisanzio. Sul finire della Media Bisanzio Niceforo Botoniate (1001-1081 d.C.) si fa rappresentare nella miniatura al f. 79 del codice Coislin assiso su di un trono a lira, fra i dignitari eunuchi e barbati (Fig. 13). Questi riveste l'abito civile, perché la miniatura vuole raffigurare un momento della vita quotidiana della corte: un'udienza imperiale in un qualsiasi giorno dell'anno. Una celebrazione che non richiede un abbigliamento speciale come il *loros*, ma si limita all'ostentazione della clamide.



Fig. 14. *Giovanni Cantacuzeno presiede un concilio tra vescovi ed alti dignitari*, miniatura, Ms gr. 1242, f. 5, 1370-1375. Bibliothèque nationale de France, Parigi, Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/John_VI_Kantakouzenos.Jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Il documento al f. 5 del Ms gr. 1242 raffigura invece il co-imperatore Giovanni Cantacuzeno, che presiede un concilio tra vescovi ed alti dignitari e ne ratifica i dettami (Fig. 14). La scelta iconografica dimostra la versatilità del *locus*

base e la possibilità di incorporare elementi accessori. L'uso del *loros* non pare certo casuale, viene utilizzato piuttosto per potenziare l'impatto sul fruitore. E se è vero che ormai il *loros* è diventato l'abito consuetudinario per le rappresentazioni del *basileus*, deve piuttosto sottolinearsi come presiedendo il concilio, Giovanni sta in vece di Cristo. Anzi si pone come *alter Christus* e suo valido sostituto. Un significante che viene rafforzato da questa veste escatologica e connessa alla potenza vivificante della Pasqua. E ciò a maggior ragione, se si considera che la miniatura ignora la presenza dell'Evangelo, solitamente rappresentato al centro, con l'imperatore al lato. Indi per cui si osserva che grazie a questa veste si compie la *christomimesis* del *basileus*. Un elemento essenziale per la validità del concilio può essere così assorbito da questo segno fortemente significativo sul piano comunicativo, generando una soluzione descrittiva di sintesi.



Fig. 15. Giovanni Vataze intronizzato, *folles*, circa 1222-1254. Zecca di Magnesia. Imagen tomada de http://www.wildwinds.com/coins/byz/john_III/sb2099.jpg (Último acceso: 02/04/2018).

Un *folles* emesso sotto Giovanni III Vataze (1192-1254 d.C.) reintroduce temporaneamente nella produzione numismatica la soluzione del *basileus* intronizzato (fig. 15). Il tipo rimanda alla miniatura dell'*Exultet* salernitano raffigurante l'autorità temporale datata al 1221-1227.⁷² Ciò a dimostrazione di un'ampia circolazione delle formule nell'area mediterranea e pure della possibilità di reflussi. La riacquisizione di una specifica formula, viene mediata dalla produzione visuale degli svevi. Tuttavia deve considerarsi che la reintroduzione è agevolata dal matrimonio di questo *basileus* con Costanza, figlia di Federico II (1194-1250 d.C.) e Bianca Lancia. I catastrofici eventi del 1204 e la costituzione dell'Impero latino confinano al margine la compagine bizantina. Questa momentaneamente non possiede la forza di imporre i propri modelli culturali. Si devono pertanto importare formule autorevoli dall'esterno, capaci di rafforzare la propaganda del sovrano. Un'importazione che equivale ad una riscoperta della tradizione. Un'immagine autarchica destinata al grande pubblico, che si oppone a quella degli imperatori d'Occidente e si rafforza nel sentore escatologico evocato dal *loros*. La formula autocratica funge da contraltare alla

⁷²Antonia D'ANIELLO, "Salerno, Museo diocesano, *Exultet*", in Guglielmo CAVALLO, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 393-407; Thomas FORREST KELLY, "Gli *Exultet*. Cerimonia liturgica e melodia", in Guglielmo CAVALLO, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 19-38.

nuova immagine che la retorica diffonde: un *basileus*-operario, contadino ed apicoltore, una sorta di ricostruttore della *Basileia*, che attraverso il lavoro delle proprie mani riguadagna grandezza.⁷³

Tuttavia il tipo del sovrano stante si afferma come formula autonoma solo nella Media Bisanzio ed i documenti, specie numismatici, tramandano in base all'abbigliamento due tipologie descrittive: il monarca rivestito della clamide o del *loros*. Un *locus* che diventa immediatamente un "classico" e comprende la variante del leggero tre quarti, che si ritrova nei sigilli di epoca paleologa al Vaticano, e del netto tre quarti nelle scene di *deesis*.

5. Conclusione

La veste, attraverso l'iconografia, diviene un segno sensibile che esprime all'esterno un ordine gerarchico e, al contempo, si mostra quale proiezione della coscienza del rango. Deve manifestare infine a chi la osserva la potenza di colui che la ostenta. Diventa dunque strumento di consapevolezza di un'identità, che si spalma sulla scala sociale e si oppone al resto del gruppo.

L'abito poi appartiene a quel linguaggio espressivo che si muove sul piano del segno, agevola la ricognizione del rango e lo mette sotto "copertura". Si può perfino dire che il rango presuppone un codice vestiario adeguato. Indi per cui il potere ha a passare anche per la moda. Questo richiede una formula che stimola la produzione, gestisce ed impone un preciso abito.

Ogni scelta nelle formule d'auto-rappresentazione ha ragioni molto profonde, che paradossalmente trovano origine nell'endemica fragilità della monarchia. Quest'istituzione sente la continua necessità di offrire ai fruitori elementi utili alla propria legittimazione. I momenti in cui si avvera una più incisiva sottolineatura del potere e dei suoi segni, sembrano solitamente coincidere con i momenti di crisi dello stesso o di una sua debolezza. La *Basileia* nei fatti è un'istituzione instabile, in ragione dei continui attentati alla persona che la rappresenta, proprio quella che in fin dei conti si ritiene immagine di Cristo. Indi sacra.⁷⁴

I segni del potere, già posti sotto "copertura" attraverso la tutela penale, devono allora rafforzare tale sentore di sacralità e suscitare reverenza fino a costituire essi stessi una "copertura" per l'istituzione. La ricercatezza delle componenti del vestiario che l'iconografia registra, configura dunque una clausola di salvaguarda "materiale" del potere costituito, serve a "blindare" l'istituto monarchico e non deve essere considerata come una delle sovrastrutture dell'istituto. La creazione di spazi di "copertura" entro cui inserire le prerogative

⁷³ Agostino PERTUSI, *Il pensiero politico bizantino*, Bologna, Patron, 1991, pp. 31-85.

⁷⁴ Irene J. WINTER, "Touched by the Gods: Visual Evidence for the Divine Status of Rulers in the Ancient Near East", en Nicole BRISCH, *Religion and Power. Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, Chicago, Oriental Institute Press, 2007, pp. 75-103; Glauco Maria CANTARELLA, "Le basi concettuali del potere", en Franco CARDINI y Maria SALTARELLI, *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*, Rimini-Siena, Il Cerchio, 2002, pp. 193-207; Glauco Maria CANTARELLA, "Qualche idea sulla sacralità regale alla luce delle recenti ricerche: itinerari e interrogativi", *Studi Medievali* n° 44, 2003, Spoleto, CISAM, pp. 911-927.

immateriali come la sacralità o materiali come l'abbigliamento costituisce, in fin dei conti, una messa in codice. Il meccanismo di codificazione, aumentando la spendibilità degli attributi, rientra fra i tentativi svolti con diverso risultato per evitare emorragie di significato che, sfuggendo pericolosamente, possano aprire crepe nell'impianto ontologico del proprio sistema culturale ed attentare alla concezione del cosmo bizantino, inteso come ordine costituito.

Fonti e Bibliografia

1. Fonti

- AGAPETUS CONSTANTINOPOLITANUS DIACONUS, *Exposito Caputum admonitorum*, (Edición de Jaen P. MIGNE), PG 86, Paris, Gaume, 1865.
- AMBROSIUS MEDIOLANENSIS EPISCOPI, SANCTUS, *De Obitu Theodosii oratio*", (Edición de Jaen P. MIGNE), PL 16, Paris, Galiacis, 1845.
- ANNA COMNENA, *Alessiade* (Edición de Bernard LEIB), Parigi, Edición Leroux, 1974, pp. 113-114.
- Anonimo, *Constitutum Constantini* (Edición de Lorenzo VALLA), Renaissance Society of America, Toronto, University Press, 1993.
- AUSONIUS DECIMUS MAGNUS, *Liber protrepticus ad nepotem* (Edición de Hugh G. EVELYN-WHITE) Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1921.
- CONSTANTINUS PORPHIROGENITUS, *Liber de caerimoniis aulae byantinae* (Edición de Johann Jacob REISKE), Bonn, Weber, 1830.
- COSTANTINO PORFIROGENITO, *Il libro delle cerimonie*, (Edición de Marcello PANASCIÀ), Palermo, Sallerio, 1993.
- DIONYSIUS HALICARNASSENSIS, *Antiquitates Romanae* (Edición de Floriana CANTARELLI), Milano, Rusconi, 1984
- FLAVIUS CRESCONIUS CORIPPUS, *In Laudes Justini Minoris*, (Edición de Avril CAMERON), London, Bloomsbury, 2000.
- Epitome de Caesaribus* (Edición de Jörg SCHLUMBERGER), München, Beck, 1892
- EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, (Edición de Luigi TARTAGLIA) Napoli, D'Auria, 2001.
- EUTROPIO, *Storia di Roma*, (Edición de Fabrizio BORDONE), Sant'Arcangelo di Romagna, Rusconi, 2014.
- FILOTEO, *Kletorologion* (Edición de Nicolas OIKONOMIDES), Paris, Fonkich, 1972.
- Gai Sollii Apollinaris Sidonii Epistylae et Carmina* (Edición de Brvno KRVSCH), Monumenta Germaniae Historica, Tomus VIII, Berolini, Weidmannos, 1887.
- GIULIANO IMPERATORE, *Lettera agli ateniesi* (Edición de Isabella LABRIOLA), Firenze, La nuova Italia, 1975.
- GIULIANO IMPERATORE, *Misopogon* (Edición de Carlo PRATO y Dina MICALELLA), Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979.

- IBN ROSTEH, *Il libro delle cose preziose*, (Edición de Marcello PANASCIÀ, Costantino Porfirogenito, *Il libro delle cerimonie*), Palermo, Sallerio, 1993.
- JOHANNES CANTACUZENUS, *Opera omnia*, PG 153-154, Turnhout, Editions Brepols, 1975.
- JOHANNES CHRYSOSTOMUS, *Opera Omnia*, (Edición de Jaen P. MIGNE), PG 47-64, Paris, Gaume, 1836.
- JOHANNES LYDUS, *De magistratibus populi Romani libri tres* (Edición de Richard WUENSCH), Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Lipsiae, Teubner, 1967.
- NICEFORO GREGORA, *Historia Byzantina* (Edición de Immanuel BEKKER) Vol. III, Bonn, Weber, 1885.
- PLOTINO, *Enneadi* (Edición de Giuseppe FAGGIN), Milano, Rusconi, 1992.
- PROCOPIO DI GAZA, *Panegirico per l'imperatore Anastasio* (Edición de Giuseppina MATINO), in *Quaderni Accademia Pontiana*, 41, Napoli, Giannini, 2005.
- PROCOPIUS CASARENSIS, *De aedificiis* (Edición de Karl W. DINDORF), CSHB, vol. III, Bonn, Weber, 1833.
- PSEUDO-KODINOS, *Traité des offices* (Edición de Jean VERPEAUX), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1966.
- Theophylacti Simocattae Historiarum. Libri Octo*, (Edición de Immanuel BEKKER) in CSHB 22, Bonn, Weber, 1834.

2. Bibliografia

- AA VV., *La corona e i simboli del potere*, Rimini-Siena, Il Cerchio, 2000.
- ALTERI, Giancarlo, "Immagini della storia sulle monete bizantine", en MORELLO, Giovanni, *Gli splendori di Bisanzio*, Milano, Fabbri Editori, 1990, pp. 71-83.
- BECK, Hans Georg, *Il Millennio bizantino*, Roma, Salerno Editrice, 1981.
- BECKWITH, John (trad. it.), *L'arte di Costantinopoli*, Torino, Einaudi, 1967.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, "Arte Plebea", *Dialoghi di Archeologia* 1, 1976, Milano, Il Saggiatore, pp. 7-19.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio y TORELLI, Mario, *L'arte dell'antichità classica, Etruria e Roma*, Torino, Utet, 1976.
- BIČKOV, Victor V., *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, Bitonto, Cogedo, 1983.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- CANTARELLA, Glauco Maria, *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*, Torino, Einaudi, 1997.
- CANTARELLA, Glauco Maria, "Le basi concettuali del potere", en CARDINI, Franco y SALTARELLI, Maria, *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*, Rimini-Siena, Il Cerchio, 2002, pp. 193-207.
- CANTARELLA, Glauco Maria, *Medioevo. Un filo di parole*, Milano, Garzanti, 2002.

- CANTARELLA, Glauco Maria, “Qualche idea sulla sacralità regale alla luce delle recenti ricerche: itinerari e interrogativi”, *Studi Medievali* n° 44, 2003, Spoleto, CISAM, pp. 911-927.
- CANTARELLA, Glauco Maria, “Divagazioni preliminari”, en ISABELLA, Giovanni, «C’era una volta un re... » *Aspetti e momenti della regalità. Seminario del Dottorato in Storia Medievale dell’Università di Bologna* (Bologna, 17-18 dicembre 2003), Bologna, CLUEB, 2005, pp. 9-24.
- CARILE, Rocco A., “Le cerimonie musicali alla corte bizantina”, en CATTIN, Giulio, *Da Bisanzio a San Marco*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 43-60.
- CARILE, Rocco A., “Seneca e la regalità ellenistica”, en DIONIGI, Ivano, *Seneca nella coscienza dell’Europa*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 58-80.
- CARILE, Rocco A., “Le insegne del potere a Bisanzio”, en AA.VV., *La corona e i simboli del potere*, Rimini-Siena, Il Cerchio, 2000, pp. 65-124.
- CARILE, Rocco A., “Roma e Romania dagli Isaurici ai Comneni”, en CARILE, Rocco A., *Immagine e realtà nel mondo bizantino*, Bologna, Lo Scarabeo, 2002, pp. 531-582.
- CARILE, Rocco A., “Gerarchie e caste”, en CARILE, Rocco A., *Immagine e realtà nel mondo bizantino*, Bologna, Lo Scarabeo, 2002, pp. 123-176.
- CARILE, Rocco A., “Produzione e usi della porpora nell’Impero bizantino”, en CARILE, Rocco A., *Immagine e realtà nel mondo bizantino*, Bologna, Lo Scarabeo, 2002, pp. 243-269.
- CARILE, Rocco A., *Immagine e realtà nel mondo bizantino*, Bologna, Lo Scarabeo, 2002.
- CARILE, Rocco A., “Roma vista da Costantinopoli”, en *Roma fra Oriente e Occidente. Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo* (19-24 aprile 2002, Spoleto), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2002, pp. 19-24.
- CARILE, Rocco A., “Regalità sacra ed iniziazione nel mondo bizantino”, en PANAINO, Antonio, *Sulla soglia del sacro: esoterismo ed iniziazione nelle grandi religioni e nella tradizione massonica*, *Atti del Convegno di Studi del GOI*, Milano, Mimesis, 2002, pp. 75-96.
- CARILE, Rocco A., “La sacralità rituale dei Βασιλεῖς bizantini”, en CARDINI, Franco y SALTARELLI, Maria, *Per me reges regnant. La regalità sacra nell’Europa medievale*, Rimini-Siena, Il Cerchio, 2002, pp. 53-95.
- CARILE, Rocco A., “La prossemica del potere: spazi e distanze nei cerimoniali di corte”, en *Uomo e spazio nell’Alto Medioevo. Atti della L Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo* (4-8 aprile 2002, Spoleto), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2003, pp. 589-656.
- CARILE, Rocco A., “Credunt aliud romana palatia caelum. Die Ideologie des Palatium in Konstantinopel dem Neuen Rom”, en KÖNIG, Margarethe; BOLOGNESI RECCHI FRANCESCHINI, Eugenia; RIEMER, Ellen, *Palatia. Kaiserpaläste in Konstantinopel, Ravenna und Trier*, Trier, Rheinisches Landesmuseum, 2003, pp. 27-32.
- CONCINA, Ennio, *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*, Milano, Mondadori, 2002.

- CONDURACHI, Emil, "L'origine et l'évolution du loros impérial". *Arta si Archeologia* nn° 11-12, 1935-1936, Iasi, Institutul de Arte Grafice "Brawo", pp. 37-35.
- DAGRON, Gilbert (trad. it.), *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*, Torino, Einaudi, 1991.
- DAGRON, Gilbert, "From the mappa to the akakia: symbolic drift", en AMIRAV, Hagit y TER HAAR ROMENY, Bas, *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*, Leuven-Paris-Dudley, Peeters, 2007, pp. 203-220.
- D'ANIELLO, Antonia, "Salerno, Museo diocesano, Exultet", en CAVALLO, Guglielmo, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 393-407.
- DELLA ROCCA, Eugenio, "Divina ispirazione", en DELLA ROCCA, Eugenio y ENSOLI, Serena, *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, L'Erma, 2000, pp.1-37.
- KANTOROWICZ, Ernest, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- DEMUS, Otto, *Byzantine mosaic decoration*, Torino, Einaudi, 1947.
- DI COSMO, Antonio Pio, "Regalia signa: iconografia e simbologia della potestà imperiale", *Porphyra. International academic journal in Byzantine Studies*, 2009, anno VI, suppl. 10, Venezia.
- FAETA, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- FORREST KELLY, Thomas, "Gli Exultet. Cerimonia liturgica e melodia", en CAVALLO, Guglielmo, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 19-38.
- GALAVARIS, George P., "The Symbolism of the Imperial Costume as Displayed on Byzantine Coins", *American Numismatic Society, Museum notes* n° 8, 1958, New York, American Numismatic Society, pp. 99-117.
- GASS, Wilhelm, *Die Mystik des Nikolaus Cabasilas vom Leben in Christo*, Istanbul, Greifswald C.A. Koch, 1849.
- DE CHAMPEAUX, Gérard, *I simboli del medioevo*, Milano, Jaka Book, 1981.
- GRABAR, Andre, *L'empereur dans l'art byzantin*, Parigi, Les Belles Lettres, 1936.
- IACOBINI, Antonio y ZANINI, Erico, *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma, Argos, 1995.
- KAZHDAN, Aleksandr Petrovič, *Bisanzio e la sua civiltà*, Roma-Bari, La Terza, 1983.
- KITZINGER, Ernst, "On the Interpretation of Stylistic Changes in Late Antique Art", *Brucknell Review* n° 15 (3), 1976, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 1-10
- KITZINGER, Ernst, "Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art", en KLEINBAUER, W. Eugene, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington-Londra, Indiana University Press, 1976, pp. 256-269.
- KITZINGER, Ernst, "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries", en KLEINBAUER, W. Eugene, *The Art of*

- Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington-Londra, Indiana University Press, 1976, pp. 357-388.
- JONES, Lynn, *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the visual Construction of the Medieval Armenian Rulership*, Ashgate, Aldershot, 2007.
- LAMMA, Paolo, "Pubblicazioni relative alle fonti della storia bizantina", en *Le fonti del medioevo europeo*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1995.
- LAZAREV, Viktor, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, 1967.
- MCCORMICK, Michael, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the early Medieval West*, Cambridge-Parigi, Cambridge University Press, 1986.
- MACCORMACK, Sabine G. (trad. it.), *Arte e cerimonia nell'antichità*, Torino, Einaudi, 1995.
- MANGO, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood, University of Toronto Press, 1972.
- PARANI, Maria G., *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2003.
- PERTUSI, Agostino, "Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina", en *Simboli e simbologia nell'alto medioevo. XIII Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 aprile 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1976, pp. 481-568.
- PERTUSI, Agostino, *Il pensiero politico bizantino*, Bologna, Patron, 1991.
- PANAGIŌTĒS ANDREOU, Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London, Dufour Editions, 1955.
- PILTZ, Elisabet, "Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques", *Uppsala Studies in the History of Art, nova series 15*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1977.
- RAVEGNANI, Giorgio, *Imperatori di Bisanzio*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- RICCI, Marco, "Elementi per la ricostruzione delle insegne", en PANELLA, Clementina, *I segni del potere: realtà e immaginario della sovranità nella Roma imperiale*, Bari, Edipuglia, 2002, pp. 191-198.
- RONCHEY, Silvia, *Lo Stato bizantino*, Torino, Einaudi, 2002.
- RONCHEY, Silvia, "L'ultimo bizantino. Bessarione e gli ultimi regnanti di Bisanzio", en BENZONI, Gino, *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 75-92.
- RONCHEY, Silvia, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano, BUR, 2006.
- RUNCIMANN, Steven, *La teocrazia bizantina*, Firenze, Sansoni, 2003.
- SAXL, Fritz, *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- SCHRAMM, Percy Ernst, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elizabeth II*, Stuttgart, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, 1958.
- TEJA, Ramón, "Il cerimoniale imperiale", en CARANDINI, Andrea et alii, *Storia di Roma, III, L'età Tardo Antica*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 613-642.

Antonio Pio DI COSMO, *La funzionalità del potere romano orientale passa per la moda. Iconografia ed abbigliamento del basileus*

TIERNEY, Thomas J., *Byzantine Fashions*, New York, Dover, 2002.

TOYNBEE, Arnold, *Costantino Porfirogenito e il suo mondo*, Firenze, Sansoni, 1981.

TORELLI, Mario y MENICHETTI, Mauro y GRASSIGLI, Gian Luca, *Arte e archeologia del mondo romano*, Milano, Longanesi, 2008.

TREITINGER, Otto, *Die oströmische Kaiser und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell vom Oströmischen Staats und Reichsgedanken*, zw. Aus, Frommann, Darmstadt, 1956.

WINTER, Irene J., "Touched by the Gods: Visual Evidence for the Divine Status of Rulers in the Ancient Near East", en BRISCH, Nicole, *Religion and Power. Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, Chicago, Oriental Institute Press, 2007, pp. 75-103.

WHITTEMORE, Thomas F., "A Portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX", *Byzantion* n° 18, 1946-1948, Paris, Peeters Publishers, pp. 223-227.

WHITTING, Philip D., *Byzantine Coins*, London, Barrie & Jenkins, 1979.

ZIBAWI, Mohammed, *Icone, senso e storia*, Milano, Jaka Book, 1993.