



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
(curriculum medievale-bizantino)

Tesi di Laurea

**L'immagine dell'Imperatrice a
Bisanzio nel corso dei secoli:**
tipologie e funzioni

Relatore

Chiar.mo Prof. Simone Piazza

Correlatore

Chiar.mo Prof. Antonio Rigo

Laureanda

Alice Bianchini

Matricola 856171

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

Introduzione.....	3
Cap. I: Statuaria.....	7
Cap. II: Monetazione.....	17
Cap. III: Avori	32
Cap. IV: Mosaici	56
Cap. V: Miniature.....	72
Cap. VI: Oreficeria.....	85
Schede di catalogo.....	98
Indice delle schede di catalogo	98
Conclusione.....	223
Bibliografia e abbreviazioni	227
Bibliografia	227
Abbreviazioni.....	252

INTRODUZIONE

Questo studio ha l'intento di indagare i differenti ritratti della *basilissa* e di tracciare un percorso di analisi dell'evoluzione della sua immagine lungo la storia millenaria dell'impero di Bisanzio. Attraverso l'indagine di taglio storico-artistico si è voluto esaminare non solo il ruolo che l'imperatrice rivestì all'interno del governo e della società, ma anche l'importanza che le sue raffigurazioni assunsero nel trasmettere valori dinastici e di potere. Nel tentativo di giungere al mio obiettivo ho ritenuto necessario scegliere le opere più emblematiche e dividerle per categorie di manufatti (ad esempio statuaria, numismatica, avori) che impongono riflessioni specifiche. All'interno di questi gruppi ho proceduto in ordine cronologico, ponendo a confronto i ritratti imperiali femminili sia tra loro che con le loro controparti maschili, ed esaminando le varie e differenti interpretazioni avanzate dagli studiosi.

La scelta di questo tema si basa sulla curiosità che mi ha spinto ad approfondire il peso e la funzione delle imperatrici nella raffigurazione del potere a Bisanzio, e come i primi si riflettano su quest'ultima. È noto a tutti il numero esiguo di ritratti imperiali femminili rispetto a quelli maschili, ciò è probabilmente da imputare in parte alla misoginia caratteristica della società tardo antica e bizantina, che in apparenza sembrava non offrire un posto di rilievo alle donne nel governo dello stato. Il potere risiedeva nelle mani del *basileus*, attorno al quale era plasmata l'immagine pubblica dell'impero, tuttavia anche le effigi dell'imperatrice venivano utilizzate per propagandare efficacemente l'ideologia politica dominante.

Considerando il numero piuttosto esiguo di testimonianze superstiti di ritratti femminili della corte bizantina ho puntato ad un'analisi che comprendesse un arco cronologico il più possibile ampio, dall'epoca di Costantino all'età tardo-paleologa. In alcuni casi mi sono imbattuta in sovrane celebri, che hanno rivestito un importante ruolo di governo e dinastico, come Ariadne, Sofia e Zoe Porfirogenita; in altri si è trattato di personalità meno note, conosciute storicamente proprio grazie alla sopravvivenza delle loro raffigurazioni. Del tutto particolare è poi il caso di Teodora moglie di Giustiniano I, che

seppur notissima, non godette di grande favore presso i contemporanei, come risulta dalle aspre invettive di Procopio di Cesarea nelle sue famose *Anekdoti*.

Per quanto riguarda la numismatica, dove incontriamo una produzione seriale della ritrattistica, ho optato per una scelta esemplificativa dei manufatti e delle iconografie, in quanto l'analisi di innumerevoli esemplari simili sarebbe stata ingestibile e ridondante. Oltre alle problematiche riguardanti la individuazione delle sovrane e la selezione degli oggetti, bisogna aggiungere che in alcuni casi l'identificazione dell'imperatrice è incerta, e tuttavia è stata mia premura raccogliere e indicare più ipotesi possibili.

Nelle descrizioni dei ritratti delle imperatrici ho cercato di soffermarmi maggiormente sull'esame del costume, delle insegne, dell'acconciatura e del modo in cui viene raffigurato il volto – oltre alle fattezze, si pone la questione se vi sia l'intento di riprodurre un ritratto più stereotipato o individualizzato –. Tali elementi distintivi sono poi stati messi sia in confronto con quelli delle raffigurazioni degli imperatori, sia in rapporto con le effigi delle regnanti che le hanno precedute, al fine di valutare il peso della tradizione. In tutta la trattazione, pur tenendo in considerazione come le differenti tecniche artistiche possano influenzare il risultato finale delle fattezze del ritratto imperiale, ho comunque preferito mettere in luce i nessi figurativi tra le varie categorie di oggetti. Ciò ha permesso di constatare che spesso e volentieri gli stessi temi e i medesimi attributi iconografici si ritrovano in versioni appartenenti a classi artistiche differenti.

Non nascondo di avere incontrato alcune difficoltà nell'affrontare il tema della tesi, soprattutto per il fatto che mi sono prefissa di individuare non solo i ritratti celebri, ma anche volti su cui finora è stato scritto ben poco, ma non per tale ragione meno significativi. Un altro ostacolo è stato quello della reperibilità della bibliografia, dovendo proseguire la mia ricerca lontano dalla sede universitaria, in un periodo segnato dall'emergenza pandemica. Dopo tante ricerche, tuttavia, sono riuscita a consultare molti dei testi necessari al mio lavoro. Come già detto in precedenza, dopo la raccolta dei dati, essendomi resa conto dell'ampiezza dell'arco cronologico ricoperto (dal IV secolo all'inizio del XV secolo) e della quantità eterogenea delle opere, si è preferito dividere le varie testimonianze in specifiche categorie di manufatti e procedere in ordine cronologico all'interno di esse.

Il primo capitolo, dedicato alla statuaria, ha inizio con un'opera marmorea di primo IV secolo, identificabile con l'*augusta* Fausta, moglie di Costantino I, e termina con un frammento di testa del VI secolo, raffigurante Teodora. In questi tre secoli l'arte plastica, pur volendo mantenere una relazione con la tradizione ellenistico-romana, sviluppa un linguaggio visivo suo proprio, al fine di idealizzare lo *status* imperiale. Il capitolo successivo tratta la numismatica, dalle prime effigi delle sovrane della dinastia costantiniana fino a quella dei Comneni, sottolineando il valore dinastico e propagandistico dell'ideologia imperiale. In seguito vengono analizzati gli avori: i dittici consolari con i clipei raffiguranti il busto dell'imperatrice Ariadne, raffigurata anche su due valve dei pentadittici di Firenze e di Vienna; la tavoletta eburnea raffigurante un'incoronazione da parte di Cristo di una coppia imperiale e la questione tuttora aperta della loro identificazione. Nel capitolo dedicato all'arte musiva si confrontano tra loro i due pannelli di Giustiniano e Teodora dell'abside di San Vitale a Ravenna e i celebri mosaici delle due coppie imperiali – Costantino IX Monomaco e Zoe Porfirogenita ai lati di Cristo, Giovanni II Comneno ed Irene d'Ungheria accanto alla *Theotokos* – presenti nella galleria della basilica di Santa Sofia a Istanbul. Dopo una rapida analisi della pagina miniata con il ritratto di Anicia Giuliana, nel quinto capitolo si analizzano le miniature che abbracciano il periodo che va dall'XI secolo fino al XV secolo, soffermandosi in particolare sulla motivazione della ripetizione del motivo iconografico dell'incoronazione divina della coppia imperiale. Il sesto capitolo tratta di manufatti di oreficeria, come la Crux Vaticana, il trittico Khakhuli e lo smalto dell'imperatrice Irene Ducaena nella Pala d'Oro della basilica marciana di Venezia.

Seguono la conclusione, nella quale saranno evocati gli esiti della ricerca, le schede di catalogo delle opere più emblematiche e significative, che sono servite come base della lettura analitico-interpretativa. Dopo un'attenta considerazione sulla base dello studio di alcuni cataloghi di mostre, ho deciso di suddividere quest'ultima parte in sezioni dedicate a ciascuna imperatrice. Inoltre ogni scheda di catalogo presenta il titolo dell'opera, l'immagine, i dettagli tecnici, una descrizione il più possibile particolareggiata, un'analisi critica – nella quale oltre all'identificazione dei soggetti raffigurati, si chiarisce brevemente anche il contesto della produzione del manufatto, il suo uso e la sua funzione – e una bibliografia.

Iniziando questa dissertazione è stato utile ricordare ciò che il padre della chiesa del IV secolo Atanasio scrisse nella sua *Oratio 3*, ossia che l'imperatore è presente nella sua *eidos* (forma), che la sua *mórfe* (figura) risiede nella sua *eikon* (immagine) e che perciò la forma nell'immagine è l'imperatore stesso. A Bisanzio i ritratti dell'imperatore e dell'imperatrice erano intesi come validi sostituti imperiali, per tale ragione essi erano presenti in luoghi particolarmente importanti in tutto l'impero. Non solo la loro immagine era riprodotta mediante tecniche sofisticate e materiali preziosi, come nel caso delle opere a mosaico e in marmo, ma anche su oggetti quotidiani, come le monete, destinati a un pubblico più ampio ma pur sempre riconosciuti come immagini simboliche del potere.

Prima di iniziare questo percorso storico-artistico della raffigurazione dell'imperatrice a Bisanzio, vorrei ringraziare il Professore Simone Piazza, per il suo supporto e aiuto che mi ha dimostrato durante il presente studio, e il Professore Antonio Rigo per la sua disponibilità ad assumere il ruolo di correlatore.

STATUARIA

La ritrattistica è intrinsecamente legata al soggetto, ma al tempo stesso, condivide le qualità stilistiche e interpretative dell'arte del luogo e tempo di produzione. In generale, nelle raffigurazioni, i membri imperiali femminili assumono significati dinastici, in quanto madri, mogli, figlie e, in alcuni casi, sorelle di chi detiene ed esercita il potere. A questo scopo le loro immagini riflettono tradizionali virtù e l'esemplare esercizio del ruolo pubblico assunto: in quanto rappresentanti e promotrici della famiglia dinastica si fanno garanti della stabilità dell'impero.

Durante i primi secoli dell'impero romano i ritratti delle imperatrici sono difficilmente distinguibili da quelli di private e aristocratiche cittadine, a differenza delle effigi imperiali maschili che risultano scrupolosamente individualizzati. Un cambio di tendenza avviene con la statuaria costantiniana che introduce una visione più idealizzata, spirituale e astratta dell'imperatore rivolta a enfatizzare lo status imperiale e non l'individuo¹. Nella nascente corrente astrattizzante sono incluse le raffigurazioni imperiali femminili, anche se persiste un richiamo alla tradizione della ritrattistica romana di stampo naturalistico². Questa nuova tendenza all'idealizzazione non deve essere confusa con un atteggiamento di repulsione verso la realtà fisica. Non che quest'ultima, venga ignorata: si tratta piuttosto di una nuova visione della realtà.

Con Costantino I (306-337) la statuaria presenta ancora un aspetto morbido della superficie, reso attraverso una modellazione del rilievo che volutamente si ispira alla plastica romana del primo impero, unitamente ad un'aspirazione all'idealizzazione della bellezza. A questa tendenza si conforma la testa marmorea (cat. 2.1) che, secondo la tradizionale interpretazione, raffigura Fausta (324-326), la prima moglie di Costantino, incoronata *augusta* nel 324. Le caratteristiche individuali del soggetto, come la mascella quadrata e le guance floride, sono sottomesse ad una predilezione verso l'astrazione e l'idealizzazione che coinvolge tutti i ritratti imperiali contemporanei, al fine di evidenziare la somiglianza dinastica. Le sopracciglia ad arco dettagliatamente delineate,

¹ R. R. R. Smith, *Review Articles: Roman Portraits: Honours, Empresses, and Late Emperors*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 75, 1985, pp. 209-221: 219-221.

² A. St. Clair, *Imperial Virtue: Questions of Form and Function in the Case of Four Late Antique Statuettes*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 50, 1996, pp. 147-162: 147-148.

gli occhi grandi dallo sguardo contemplativo, fisso verso l'alto, contornati da palpebre pesanti, sono elementi peculiari anche e soprattutto della ritrattistica maschile imperiale, come dimostra il confronto con la famosa testa di Costantino I (fig. 1), frammento di una statua marmorea di dimensioni colossali, databile al 325-326 e conservata nei Musei Capitolini a Roma³. I capelli del ritratto di Fausta sono acconciati secondo lo stile noto come *Scheitelzopf*, in voga tra le imperatrici verso la metà del III e l'inizio del IV secolo⁴: all'interno di una retina essi sono intrecciati con finte ciocche e portati verso la sommità della testa per formare un rotolo. I riccioli che incorniciano il viso di Fausta ricordano, sebbene più modestamente e schematicamente, quelli dei ritratti femminili della dinastia imperiale dei Flavi (69-96 d.C.)⁵.

Più tardi l'ideologia perseguita da Teodosio il Grande (379-395) tende ad esaltare ulteriormente il potere dinastico, le proprie qualità personali e quelle della sua famiglia, nelle quali l'imperatore capostipite vede l'unico mezzo per preservare e rafforzare lo stato, difendendolo dalla minaccia delle incursioni barbariche⁶. In questo processo di idealizzazione e valorizzazione dinastica si inseriscono anche le donne imperiali, tra cui ovviamente Elia Flacilla (383-386), moglie di Teodosio I e come lui di ispanica origine aristocratica, madre di Onorio (393-423) e di Arcadio (395-408), futuri imperatori rispettivamente dell'Impero di Occidente e di Oriente. La donna sarà incoronata come *augusta* nel 383, probabilmente da Teodosio stesso. Il suo *nomen* Aelia (Elia), proprio all'interno di questo processo di esaltazione dinastica, verrà attribuito come titolo

³ R. Delbrueck, *Spatantike Kaiserportrats: von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*, Berlin - Leipzig 1933 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts, 8), pp. 121-130; M. Radnoti-Alföldi, *Die constantinische Goldprägung: Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst*, Mainz 1963, p. 63; J. D. Breckenridge, *Colossal head of Constantine I*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 - 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 18-19, cat. 11.

⁴ Questa tipologia di acconciatura oltre ad essere riscontrabile sulle monete della madre di Costantino, Elena (cfr. cat. 1.1), e della stessa Fausta (cfr. cat. 2.2), ha come precedenti i ritratti di Ulpia Severina e Galeria Valeria sulla monetazione romana del III secolo, vd.: M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn 1977, p. 180.

⁵ Buccino descrive e sottolinea l'enfasi posta su queste acconciature che sembravano dei diademi di riccioli: L. Buccino, «*Morbidi capelli e acconciature sempre diverse*». *Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce e A. Lo Monaco (a cura di), «Ritratti: le tante facce del potere. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011)», Roma 2011, pp. 361-383: 370-372.

⁶ K. G. Holum, *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, p. 3.

distintivo a tutte le imperatrici orientali della famiglia teodosiana⁷. Nella sua orazione per la morte dell'imperatrice, avvenuta nel 386 a causa di una malattia, Gregorio di Nissa sottolinea l'importante ruolo rivestito da Flacilla nella *basileia* (dominio imperiale), sostenendo e cooperando con il marito e, allo stesso tempo, mostrando le proprie qualità⁸.

La statuetta tradizionalmente identificata con Elia Flacilla (cat. 3.1), rinvenuta a Cipro e ora conservata alla Bibliothèque nationale de France di Parigi, se da una parte mostra il desiderio di rafforzare il valore dinastico assimilando l'immagine dell'*augusta* a quella del suo corrispettivo maschile, dall'altra indica una volontà di distinzione di genere perché esibisce insegne differenti. La figura è elegantemente avvolta da una *palla*, il manto tipico delle donne aristocratiche romane, e non dal *paludamentum*⁹, il mantello militare portato dai rappresentanti maschili del governo imperiale, riscontrabile, ad esempio, indosso alle tre figure di regnanti del celebre *Missorium* di Teodosio (fig. 2)¹⁰. Confrontando il volto dell'imperatrice con quello della statua, pressoché contemporanea, dell'imperatore d'Occidente Valentiniano II (375-392; fig. 3)¹¹, conservata al Museo Archeologico di Istanbul, si nota il ripetersi dello sguardo fisso, pensoso, rivolto verso l'alto e la presenza di un diadema simile, costituito da file di perle con al centro una pietra preziosa. La capigliatura di Flacilla ricorda lo stile *Scheitelzopf* della testa di Fausta, tuttavia sono assenti i riccioli ad incorniciare il volto.

La figura di Ariadne (474-515) emblemizza la funzione e il valore sia dinastico che di trasmissione del potere incarnato dalle donne imperiali. Nata dal matrimonio tra l'imperatore Leone I (457-474) e Elia Verina, essendo la figlia maggiore e non avendo fratelli, ha il compito di trasmettere l'*imperium* tramite il matrimonio e il conseguente concepimento di un erede maschio. Dal suo matrimonio con Zenone (474-491) nel 466-

⁷ K. G. Holum, *Theodosian Empresses*, cit., p. 22.

⁸ Gregorio di Nissa, *Oratio funebris in Flacillam Imperatricem*, in W. Jaeger, H. Langerbeck e H. Dörrie (a cura di), «Sermones Pars I», Leiden 1992 (Gregorii Nysseni Opera, 9), p. 80.

⁹ A. Kazhdan e N. Patterson Ševčenko, *Chlamys*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 424.

¹⁰ R. Delbrueck, *Spatantike Kaiserportrats*, cit., p. 200, pls. 94-98; K. J. Shelton, *Missorium of Theodosius*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 74-76, cat. 64; G. L. Grassigli, *Il Missorium di Teodosio; tra iconografia e iconologia*, in *ASAtene*, vol. 81, 2003, pp. 511-533.

¹¹ La statua fu rinvenuta nel 1905 presso le terme di Afrodisia (Turchia), dove secondo Russo fu realizzata: E. Russo, *La scultura della seconda metà del IV secolo d.C.*, in *Acta ad archaeologiam et artium historia pertinentia*, vol. 30, 2019, pp. 249-308: 253, fig. 16.

467¹² nasce Leone II, che, designato erede dal nonno, governa brevemente dopo la morte di quest'ultimo. Nell'autunno del 474 Zenone diventa imperatore, dopo il breve regno del figlio, ma l'anno seguente viene usurpato del trono dal fratello di Verina, Basilisco¹³. Dopo un breve esilio Zenone riesce a riconquistare il suo ruolo di imperatore. Muore nel 491 e viene sostituito da Anastasio (491-518)¹⁴, uno dei tre decurioni dei *silentiarii* di palazzo, che poco dopo sposa la vedova Ariadne. Questo matrimonio è dovuto, probabilmente, alla volontà del neo-imperatore di legittimare e consolidare la propria posizione tramite l'unione con una figura imperiale. Ariadne riesce ad esercitare, durante il regno del suo secondo marito, solo un'influenza indiretta sulle questioni religiose¹⁵ e di governo, tuttavia la diffusa percezione della sua importanza come imperatrice è evidenziata dai pubblici consensi¹⁶. Ciò si deduce anche dalla proliferazione di sue immagini per tutto l'impero, come attestano, ad esempio i dittici consolari – di cui si tratterà più diffusamente più avanti –, nei quali appare rappresentata in coppia con l'imperatore¹⁷.

Il frammento scultoreo che raffigura una testa di imperatrice identificata con Ariadne (cat. 8.1), conservata al Musée du Louvre di Parigi, mostra come alcuni elementi si siano ormai stabiliti. La fissità dello sguardo dei grandi occhi, ad esempio, risalta su un volto quasi totalmente inespressivo, che, come si vedrà nei prossimi capitoli, è presente anche in altre tipologie di opere, soprattutto nella monetazione e fra gli avori. Questa caratteristica reca con sé un'ideologia simbolica: l'*imago composita*¹⁸ imperiale è incarnata dal sovrano, che è a sua volta racchiuso e bloccato nella raffigurazione scultorea, la quale in questo

¹² Teofane Confessore anticipa, nella sua *Chronographia*, il matrimonio di otto anni: C. Mango e R. Scott (trad. a cura di), *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History A.D. 284-813*, Oxford 1997, p. 171.

¹³ M. Whitby e M. Whitby (trad. a cura di), *Chronicon Paschale: 284-628 A.D.*, Liverpool 1989, p. 600.

¹⁴ Nella *Chronographia* Teofane Confessore narra che Anastasio fu incoronato nella tribuna dell'Ippodromo cinque giorni dopo la morte del suo successore, ossia il 14 aprile, un Venerdì Santo: C. Mango e R. Scott (trad. a cura di), *The Chronicle of Theophanes Confessor*, cit., p. 209.

¹⁵ Per diminuire la preoccupazione verso il credo monofisita del marito, Adriane lo convince a firmare una dichiarazione nella quale accetta la definizione di fede formulata dal sinodo di Calcedonia; ciò nonostante, Anastasio nomina alcuni vescovi monofisiti: A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, p. 68.

¹⁶ A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 69.

¹⁷ M. Delivoria, *Recherches sur l'iconographie d'impératrice byzantine*, tesi di dottorato, Sorbonne Université, Paris a.a. 1965-1966, p. 9.

¹⁸ L'*imago composita* è la "visione", l'immagine idealizzata e costruita del sovrano al fine di trasmettere l'ideologia imperiale.

senso viene considerata somigliante alla persona ritratta¹⁹. Dal confronto con le precedenti sculture si nota subito un mutamento sia nell'acconciatura (quest'ultima non è più resa nello stile *Scheitelzopf* visto che i capelli sono raccolti all'interno di una rigida cuffia), sia nel diadema, minuziosamente dettagliato, composto da più fasce di perle intrecci antesi tra loro. La corona, inoltre, se prima era tipologicamente uguale sia per i maschi che per le donne, ora si differenzia per l'uno e per l'altra. Ciò è facilmente riscontrabile confrontando i ritratti clipeati di Ariadne, a destra, e del marito Anastasio, al centro, nella parte superiore del dittico consolare eburneo di Anastasio (p. 51, fig. 4), conservato alla Bibliothèque Nationale de France²⁰: diadema femminile è formato da un rigido cerchio di perle con al centro una pietra preziosa rettangolare – presente pure nella versione maschile –, assicurato da dieci doppie file di perle, che partendo dall'attaccatura dei capelli arrivano e si congiungono in cima alla testa. Ai lati del cerchio rigido si scorgono i quattro *prependalia*²¹ di perle, mentre sulla sommità della testa si notano tre elementi verticali anch'essi costituiti di perle.

Simili caratteristiche stilistiche e tipologiche, sebbene in due tecniche artistiche differenti, sono riscontrabili tra la testa marmorea di Ariadne e il volto della Maria Regina (fig. 4)²² raffigurata sulla cosiddetta parete-palinesesto della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma. Tale pittura parietale si data ad un periodo leggermente posteriore, prima metà del VI secolo, rispetto a quello del frammento scultoreo. Il volto della Vergine, la quale è seduta su un trono e sorregge sulle ginocchia il piccolo figlio, è caratterizzato da grandi occhi dallo sguardo fisso, dalle lunghe sopracciglia arcuate e ben delineate, che si connettono quasi all'attaccatura del naso, sotto cui si intravede una bocca sottile: gli stessi tratti sono presenti sul viso dell'imperatrice. La cuffia purpurea sopra i capelli è ricoperta da placchette quadrangolari dorate, bordate di perle e con al centro pietre preziose alternate quadrate e circolari; inoltre al di sopra è attaccata una corona cuspidata e d'oro

¹⁹ A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 83.

²⁰ R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin - Lipsia 1929 (Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte, 2), n. 21; D. Gaborit-Chopin, *Diptyque du consul Anastasius*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 54-56, cat. 15.

²¹ Così chiamati per distinguerli dai *pendalia* propri delle corone imperiali maschili. M. McCormick, *Crown*, in *ODB*, cit., vol. I, p. 554.

²² M. Andaloro e G. Bordi, *La Maria Regina della 'parete-palinesesto'*, in M. Andaloro, G. Bordi e G. Morganti (a cura di), «Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua, 17 marzo – 11 settembre 2016)», Milano 2016, pp. 154-159.

(*stephanos*) con al centro una grande gemma affiancata da altre due più piccole, tutte contornate da perle. Rispetto al diadema indossato da Ariadne quello della Vergine è più prezioso, sontuoso, tuttavia entrambi sono cuciti su una cuffia contenente i capelli, e sono dorati e decorati da pietre preziose e perle.

Vengono poi, seguendo l'ordine cronologico, i ritratti di Teodora (527-548), l'imperatrice bizantina più celebre e discussa. Di origine costantinopolitana, o secondo un'altra tradizione proveniente dalla Paflagonia, prima di sposare, nel 525, l'imperatore Giustiniano I (527-565), che la incorona *augusta* due anni dopo, ha un trascorso come attrice ad Alessandria e Antiochia²³. Sostenitrice del monofisismo, attraverso l'influenza esercitata sul marito intercede a favore dei suoi seguaci, ponendo fine alle loro persecuzioni²⁴. Nell'ambito della produzione artistica compie importanti atti di patronato, promuovendo la costruzione di diverse chiese nella capitale²⁵. Rispetto all'immagine negativa, di matrice retorico-letteraria, contenuta nell'*Anekdotia (Storia segreta)*²⁶ dello storico contemporaneo Procopio di Cesarea, ove traspare un messaggio di aperta condanna nei confronti dei suoi costumi e dei suoi atteggiamenti, definiti addirittura perversi, i ritratti artistici pongono l'imperatrice su un piano elevato e idealizzato. Nella sua opera Procopio critica fortemente l'ingerenza di Teodora nel governo imperiale, ma in realtà tale avversione, più che esprimere un attacco diretto contro l'imperatrice, potrebbe nascondere una velata allusione alle deboli capacità caratteriali e di esercizio del potere da parte del marito²⁷.

Simile al diadema del frammento marmoreo di Ariadne è quello della testa di Teodora (cat. 10.2), conservato presso il Castello Sforzesco di Milano: dell'esemplare più antico quello milanese riprende anche la fissità e l'inespressività del volto, sebbene quest'ultimo risulti più allungato. Confrontandola con la testa in porfido di imperatore bizantino (fig.

²³ Per informazioni più approfondite sulla vita di Teodora consultare: F. Fèvre, *Teodora: imperatrice di Bisanzio*, Milano 1985; P. Cesaretti, *Teodora: ascesa di un'imperatrice*, Milano 2003.

²⁴ P. Cesaretti, *Teodora: ascesa di un'imperatrice*, cit., p. 172.

²⁵ Un esempio secondo Cyril Mango è la Chiesa dei SS. Sergio e Bacco all'interno del Palazzo del Bucoleone: C. Mango, *The Church of Saints Sergius and Bacchus in Constantinople and the Alleged Tradition of Octagonal Palatine Churches*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, vol. 21, 1972, pp. 189-193.

²⁶ Procopio di Cesarea, *Storia Segreta*, trad. a cura di F. M. Pontani, La Spezia 1981; Procopio, *Storie segrete*, trad. a cura di P. Cesaretti, Milano 1996.

²⁷ K. Cooper, *Insinuations of Womanly Influence: An Aspect of the Christianization of the Roman Aristocracy*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 82, 1992, pp. 150-164: 163.

5) – Giustiniano I secondo alcuni, o Giustiniano II il Rinotmeto (685-711) secondo altri²⁸ - esposta sulla facciata della basilica veneziana di San Marco, si notano fondamentali differenze: nel volto maschile i tratti hanno subito un'accentuata semplificazione, quasi geometrica, mentre la testa di Teodora presenta una maggiore finezza nel trattamento dei lineamenti. Si ipotizza che questo ritratto scultoreo dell'imperatrice sia stato portato a Milano dopo la conquista longobarda di Ravenna; se così fosse, il fatto che si trovasse nella capitale dell'esarcato bizantino, potrebbe essere interpretato come segno che anche le immagini femminili, e non solo quelle maschili, incarnassero l'autorità in tutto l'impero.

Alla fine dell'epoca tardoantica, nel IV secolo, la volontà di creare un legame di continuità con i fasti e la potenza dell'impero romano produce nell'arte plastica un trattamento morbido della superficie, una maggiore individualità nel ritratto e un richiamo alle precedenti figure imperiali, come si è visto anche attraverso l'acconciatura. Tra la fine del V secolo e il VI secolo, l'aspirazione all'elevazione e all'idealizzazione dello *status* imperiale, sia maschile che femminile, porta allo stabilirsi di elementi – occhi grandi e fissi, volti impassibili –, che vanno al di là dei tratti specifici, in quanto non si rappresenta una persona nella sua individualità ma l'*auctoritas* imperiale.

²⁸ La testa si riteneva tradizionalmente che raffigurasse il capitano generale della Repubblica di Venezia Francesco Bussone, detto il Carmagnola, che fu decapitato nel 1432 per tradimento. Tale frammento scultoreo fu portato da Costantinopoli come bottino dopo la conquista della città avvenuta nella quarta Crociata del 1204 e posta sul lato sud del loggiato della basilica marciana, fungendo da monito al visitatore. I. Favaretto, *Il gruppo dei Tetrarchi e la testa detta "del Carmagnola"*, in E. Vio, Rimini (a cura di), «Lo splendore di San Marco», 2001, pp. 162-163.



Fig. 1 Testa di Costantino I, 325-326 ca., marmo, 260 cm, Musei Capitolini, Roma.



Fig. 2 *Missorium* di Teodosio I, 387-388, argento, diam. 74 cm, Real Academia de la Historia, Madrid.



Fig. 3 Dettaglio della statua di Valentiniano II, 387-390, marmo, 188 cm, Museo Archeologico, Istanbul.

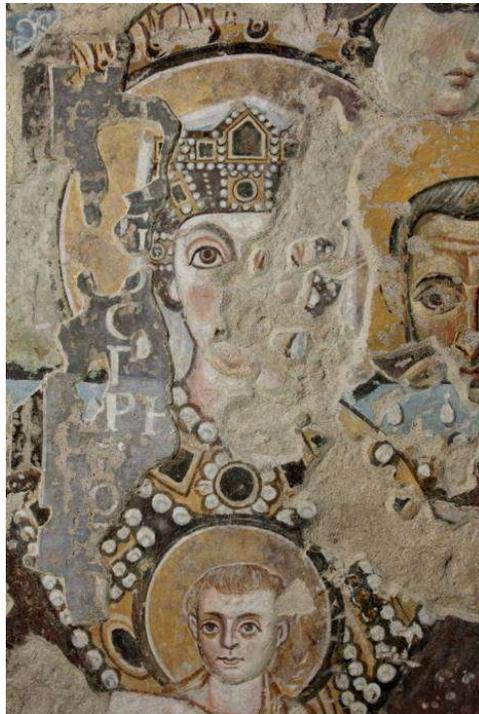


Fig. 4 Maria Regina col Bambin Gesù, particolare della parete-palinsesto, pittura parietale, prima metà del VI secolo, chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma.



Fig. 5 Testa detta del Carmagnola, VI secolo, porfido, 40 cm, Tesoro di San Marco, Basilica di San Marco, Venezia.

MONETAZIONE

Le effigi sulle monete, in particolare i ritratti degli imperatori e delle imperatrici, da un lato sono portatrici di significati ed informazioni, dall'altro fungono da garanti nelle transazioni commerciali quotidiane in tutto l'impero. Come si è già visto, l'arte ufficiale ha come scopo emblemizzare il potere del sovrano¹, la cui immagine costituisce la visione pubblica del governo. Nella società bizantina una donna non è ritenuta adeguata a ricoprire una funzione di governo o qualsivoglia altra carica pubblica all'interno dello stato², perciò nella formulazione dell'iconografia femminile imperiale si scontrano l'ideologia sociale di genere e la questione della raffigurazione del sovrano³: le imperatrici sono ritratte poiché portatrici di potere, non in quanto donne⁴. Le immagini delle sovrane sulla monetazione ufficiale non sono create per ritrarre la donna nella sua individualità, ma per trasmettere l'ideologia dominante del potere in ogni angolo dell'impero⁵.

Dinastia costantiniana e teodosiana

Le monete coniate all'epoca del regno di Costantino I (306-337) mostrano una certa continuità con il conio imperiale precedente: ne è un esempio il *folles* della madre dell'imperatore (cat. 1.1), Elena (324-329), che il figlio incorona *augusta* in concomitanza con la moglie Fausta (324-326), raffigurata anch'essa in altri *folles* (cat. 2.2). Ponendo queste monete a confronto con il ritratto dell'imperatrice romana Livia (31 a.C.-29 d.C.)

¹ Così sostengono André Grabar e Michael McCormick nelle loro opere: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936; M. McCormick, *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge 1990.

² A tal proposito una vasta letteratura di studi cerca di chiarire la posizione della donna all'interno della società, tra cui: A. E. Laiou, *The Role of Women in Byzantine Society*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, vol. 31.1, 1981, pp. 233-260; J. Herrin, *The Imperial Feminine in Byzantium*, in *Past & Present*, vol. 169, 2000, pp. 3-35; L. James, *Empresses and Power in Early Byzantium*, London 2001.

³ L. James, *Who's that girl? Personifications of the Byzantine empress*, in C. Entwistle (a cura di), «Through a Glass Brightly: studies in Byzantine and Medieval art and archaeology presented to David Buckton», Oxford 2003, pp. 51-56: 52.

⁴ Nelle effigi numismatiche e in qualsiasi altra raffigurazione si enfatizza lo status imperiale anche al fine di minimizzare il sesso delle imperatrici.

⁵ L. Brubaker e H. Tobler, *The Gender of Money: Byzantine Empresses on Coins (324-802)*, in *Gender & History*, vol. 12, n. 3, 2000, pp. 572-594: 573.

sul dupondio di Tiberio⁶ (fig. 1) si notano da una parte alcuni elementi iconografici comuni, come i busti ritratti di profilo e i lineamenti dei volti delicati, dall'altro l'associazione tra l'imperatrice e una virtù. Livia, inoltre, è identificata con la *Pietas* il cui nome appare in esergo sul recto, sotto al busto dell'imperatrice. Anche Elena e Fausta nelle loro monete sono associate a personificazioni di virtù, rispettivamente la *Securitas* e la *Spes*, ma l'evocazione di queste ultime avviene tramite una rappresentazione iconografica del soggetto, che prende posto sul verso. Analogamente a Livia e alle successive imperatrici romane dell'evo antico, anche le imperatrici bizantine risultano assimilate alle dee, o a virtù personificate e deificate, per enfatizzare il proprio ruolo nella continuità dinastica, attraverso la procreazione di eredi, nella conquista della vittoria e nel mantenimento della stabilità e del benessere dello stato⁷. La stessa equiparazione tra la figura imperiale e una divinità avviene anche per Costantino I, il quale è associato alla Vittoria alata sul suo *solidus* (fig. 2)⁸. Pur mantenendo tratti individualizzati, i ritratti di Elena, Fausta e Costantino sono messi in relazione tra loro tramite la ripetizione di un elemento incisivo: i grandi occhi rivolgono lo sguardo fisso verso l'alto per infondere l'idea della forza e stabilità del potere e del controllo imperiale.

La monetazione della dinastia teodosiana è contraddistinta da un triplice processo evolutivo dell'immagine imperiale: contemporaneamente, infatti, prosegue la consuetudine di identificare i sovrani con virtù e divinità, si delinea la tendenza a voler conformare l'iconografia a quella costantiniana, e infine emerge l'importanza conferita alle insegne di potere, dell'imperatore e dell'imperatrice. Sul *solidus* di Elia Flacilla (383-386; cat. 3.2), moglie di Teodosio I (379-395), come sui *folles* di Elena e Fausta, il busto dell'imperatrice è ritratto di profilo, il titolo di *augusta* è evocato nell'iscrizione del recto, sull'altro lato compare la personificazione della *Salus* dello stato, cristianizzata, però, tramite il monogramma di Cristo sullo scudo.

⁶ H. Mattingly e E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage: Augustus to Vitellius*, vol. I, London 1923, n. 43.

⁷ G. Grether, *Livia and the Roman Imperial Cult*, in *American Journal of Philology*, vol. 47, n. 3, 1946, pp. 222-252; T. Mikocki, *Sub specie deae: les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses*, Rome 1995, p. 125.

⁸ P. Bruun, J. P. C. Kent, C. H. V. Sutherland e A. R. Bellinger, *Late Roman Gold and Silver Coins at Dumbarton Oaks: Diocletian to Eugenius*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 18, 1964, pp. 161-236: 181, n. 51.

Analogamente si ravvisa un parallelismo tra le monete di Teodosio I (fig. 3)⁹, e quelle di Costantino I: la dinastia teodosiana si pone come restauratrice e continuatrice del prestigio e del potere di quella costantiniana¹⁰. Confrontando i *solidi* della prima coppia teodosiana si osservano gli stessi attributi iconografici, ossia il diadema, la *fibula*¹¹ e il *paludamentum*, che sono riscontrabili anche sulle monete di Arcadio (395-408; fig. 4)¹² e della moglie Elia Eudossia (400-404.; cat. 4.1), oltre che nella numismatica successiva per circa mezzo secolo¹³, allo scopo di uguagliare le due figure imperiali per evidenziare il loro ruolo di depositari del potere e della stabilità dell'impero.

La scelta degli elementi iconografici associati all'influente e molto devota Pulcheria (414-453), sorella maggiore di Teodosio II (408-450), ravvisabili nella numismatica, come pure in altre arti e perfino nelle testimonianze relative alla sua committenza¹⁴, è finalizzata alla creazione di uno stretto parallelismo tra questa imperatrice ed Elena, madre di Costantino. L'iconografia della Vittoria alata reggente una lunga croce (cat. 5.2), che inizia ad essere coniata sui versi delle monete tra il 420 e il 422, non solo rinvia alla maestosa croce fatta porre sul Golgota da Teodosio II e da Pulcheria in concomitanza con l'inizio della guerra contro i persiani¹⁵, ma simboleggia anche la leggenda del rinvenimento della Vera Croce da parte di Elena avvenuto a Gerusalemme¹⁶. Nel Concilio di Calcedonia del 451 si stabilisce definitivamente questo parallelismo: Pulcheria viene nominata «nuova Elena»¹⁷. Il tipo numismatico di verso raffigurante la Vittoria alata con la lunga croce dal 425 viene ripreso anche in Occidente, nelle monete di Galla Placidia

⁹ P. Bruun, J. P. C. Kent, C. H. V. Sutherland e A. R. Bellinger, *Late Roman Gold and Silver Coins at Dumbarton Oaks*, cit., p. 231, n. 272.

¹⁰ K. G. Holum, *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, pp. 31-33; L. Brubaker, *Memories of Helena: Patterns in Imperial Female Matronage in the Fourth and Fifth Centuries*, in L. James (a cura di), «Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium», London 1997, pp. 52-75: 60; L. Brubaker e H. Tobler, *The Gender of Money*, cit., pp. 578-579.

¹¹ S. D. Campbell e A. Kazhdan, *Fibula*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, pp. 784-785.

¹² P. Grierson e M. Mays, *Catalogue of late Roman coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Arcadius and Honorius to accession of Anastasius*, Washington D.C. 1992, p. 100, pl. 6, n. 161.

¹³ Si vedano i *solidi* di Elia Pulcheria (catt. 5.1, 5.2) e la *tremissis* di Eudocia (cat. 7.1).

¹⁴ Il ritrovamento da parte di Pulcheria delle reliquie dei martiri di Sebaste nelle vicinanze del santuario della San Tirso è stato interpretato come un'azione finalizzata a porre l'imperatrice in relazione ad Elena e alla scoperta della Vera Croce: L. Brubaker, *Memories of Helena*, cit., p. 62.

¹⁵ K. G. Holum, *Pulcheria's Crusade A.D. 421-22 and the Ideology of Imperial Victory*, in *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 18, n. 2, 1977, pp. 153-172: 163.

¹⁶ L. Brubaker e H. Tobler, *The Gender of Money*, cit., p. 580.

¹⁷ K. G. Holum, *Theodosian Empresses*, cit., p. 216.

(421-450; cat. 6.1), tuttavia nell'iscrizione del recto non viene inserito il *nomen* di Elia in quanto privo di significato nella parte occidentale dell'impero¹⁸.

Dalla dinastia giustiniana alla dinastia macedone

Sembra che, durante i propri regni, Giustino I (518-527) e Giustiniano I (527-565) abbiano deciso di non battere con i ritratti delle loro consorti. Quando l'emissione delle monete delle imperatrici ricomincia, le tipologie iconografiche sono completamente differenti da quelle precedenti. Per quasi un secolo le donne imperiali, se raffigurate, condividono le figurazioni numismatiche con gli imperatori¹⁹: sul recto può essere raffigurata la coppia in trono, oppure l'imperatore sul recto e sul verso l'imperatrice.

Le monete con inclusi i ritratti delle imperatrici ricominciano ad essere coniate sotto il regno di Giustino II (565-578) e della sua consorte Sofia (565-578), che succedono al governo di Giustiniano I nel 565. La nuova coppia imperiale vanta legami di sangue con la precedente²⁰, ciò potrebbe aver promosso la salita al trono di Giustino II e successivamente favorire la credibilità di Sofia come governante durante la malattia del marito. L'emissione delle monete con l'innovativa tipologia iconografica, raffigurante la coppia imperiale in trono sul recto, inizia già con l'insediamento di Giustino II e perdura durante l'intero corso del suo regno (cfr. cat. 11.2)²¹. La presenza dell'effigie di sua moglie, Sofia, attesta l'influenza e il prestigio acquisiti dalla consorte. Questa nuova iconografia ufficiale, che simboleggia l'unione coesa nell'autorità e nel governo dell'impero, da un lato riprende l'immagine del *solidus* di Giustino I e Giustiniano I (fig.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹ Precedentemente, come si è visto, il conio era occupato solamente da un'effigie imperiale, dell'imperatore o dell'imperatrice, non da entrambe: L. Brubaker e H. Tobler, *The Gender of Money*, cit., p. 583.

²⁰ Giustino II e Sofia sono rispettivamente i nipoti di Giustiniano I e Teodora (r. 527-548): L. Garland, *Byzantine Empresses: Women and Power in Byzantium AD 527-1204*, London – New York 1999, p. 40.

²¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

5)²² coniato durante l'anno di co-governo, dall'altro potrebbe alludere a Costantino ed Elena intesi come coppia, sebbene madre e figlio, e non come singoli²³.

Nell'VIII secolo l'imperatrice Irene (780-802) riveste un ruolo fondamentale nella lotta contro l'Iconoclastia. Si tratta della prima sovrana ad assumere il titolo greco di *basilissa* in sostituzione a quello latino di *augusta*, probabilmente adeguandosi alla generale tendenza di utilizzo della lingua greca anche per i documenti ufficiali²⁴. Nata ad Atene, proviene dalla famiglia Sarantapechos che riveste un ruolo importante nella politica della Grecia centrale; alla fine del 769 giunge a Costantinopoli per sposare Leone IV (775-780), figlio dell'iconoclasta Costantino V (741-775). Subito dopo il suo arrivo nella capitale, Irene viene incoronata imperatrice e nel gennaio del 771 dà alla luce il futuro erede al trono, Costantino VI (790-797)²⁵. Alla morte del marito, Irene diventa imperatrice reggente per il giovane figlio; in questo periodo, in contrasto ai due predecessori, persegue una politica iconofila²⁶. Nel 790 Costantino VI rivendica il suo ruolo legittimo come unico imperatore, esiliando la madre nel Palazzo di Eleuterio e privandola del suo titolo, tuttavia due anni più tardi, a causa di pressioni, la riammette a corte concedendole il titolo di imperatrice madre²⁷. In poco tempo Irene riesce a ristabilire la propria influenza, arrivando a detronizzare il figlio nel 797 e ad imporre la propria autorità come unica sovrana fino al 802, quando, attraverso una congiura, Niceforo I (802-811) la spodesta e la esilia.

²² A. R. Bellinger, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Anastasius I to Maurice (491-602)*, vol. I, Washington D.C. 1966, p. 66, pl. 12, n. 5b.

²³ L. Brubaker e H. Tobler, *The Gender of Money*, cit., pp. 583-584. Dopo il dono al papa di una croce d'argento dorato, detta Crux Vaticana (cat. 11.1), il letterato Venanzio Fortunato (530-609 ca.) paragona Giustino II e Sofia a Costantino ed Elena: A. Cameron, *The Early Religious Policies of Justin II*, in D. Baker (a cura di), «The Orthodox Churches and the West», Cambridge 1976 (Studies in Church History, 13), pp. 51-67: 57-59; M. Whitby, *Images for Emperors in Late Antiquity: A Search for New Constantine*, in P. Magdalino (a cura di), «New Constantines: the Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries», Aldershot 1994, pp. 83-93: 89.

²⁴ S. Runcimann, *Some Notes on the Role of the Empress*, in *Eastern Churches Review*, vol. 4, 1972, pp. 119-124: 119; E. Bensammar, *La titulature de l'impératrice et sa signification*, in *Byzantion*, vol. 46, n.2, 1976, pp. 243-291: 279.

²⁵ L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., pp. 73-74.

²⁶ Nel maggio del 787 Irene convoca a Nicea un concilio ecumenico che condanna l'iconoclastia come un'eresia, ristabilendo la venerazione delle icone: *Ibid.*, pp. 77-80; J. Herrin, *Woman in Purple: Rulers of Medieval Byzantium*, London 2001, pp. 83-89.

²⁷ Sebbene la sua reggenza di Irene termina ufficialmente a metà degli anni '80, ella continua a relegare il figlio ad una condizione subordinata; l'esilio è dovuto al suo ordine di arresto di Costantino e dei consiglieri di quest'ultimo: J. Herrin, *Woman in Purple*, cit., pp. 92-94.

Durante il regno di Leone IV Irene non viene raffigurata sulle monete, invece tra il 780 e il 792 la sua effigie come reggente inizia a comparire fra i conii emessi dal figlio, sia in coppia con lui, sul recto, che da sola, sul verso²⁸. Successivamente al rientro a corte, dopo il primo esilio, Irene introduce nell'iconografia numismatica un'innovazione che può definirsi quasi una trasgressione: pone infatti il suo ritratto sul recto della moneta e quello del figlio sul verso (cat. 12.1). Questa nuova tipologia, che non sarà ripetuta per nessun'altra imperatrice bizantina, rompe con la tradizione che non pone mai il ritratto femminile sulla faccia principale della moneta. Probabilmente la sua condizione di ex reggente e attuale co-imperatrice le permette di far risaltare se stessa e di mettere in una posizione subordinata il figlio²⁹. Come nei precedenti ritratti numismatici di Giustino II e Sofia, i volti di Irene e Costantino V non sono resi attraverso tratti individualizzati ma piuttosto stilizzati; inoltre, essi sono rappresentati secondo l'uso in voga durante il periodo iconoclasta³⁰.

Un'altra innovazione nell'iconografia numismatica avviene all'indomani della detronizzazione del figlio, ossia quando Irene decide di porre la propria effigie su entrambe le facce della moneta (cat. 12.2) e introduce il titolo di *basilissa* nell'iscrizione per sottolineare il suo *status* di unica sovrana. Successivamente solo tre imperatori riproporranno il doppio ritratto sulle proprie monete: Michele I (811-813) nell'811, Leone V (813-820) nell'813 e Michele II (820-829) nell'821³¹. Le immagini numismatiche di Irene rivendicano un intento autoritario, in particolare l'ultima tipologia analizzata, ove la *basilissa* acquisisce lo status di *autokrator*, condizione anomala nella concezione del potere imperiale ma evidentemente accettata³².

Come è noto, nonostante gli sforzi compiuti dall'imperatrice Irene per il ripristino delle icone, anche e soprattutto attraverso il concilio, il movimento iconoclasta riprende il sopravvento nell'815 e verrà definitivamente soppresso soltanto nell'842, grazie all'intervento di un'altra imperatrice reggente, Teodora Armena (830-856). Nata in

²⁸ P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Leo III to Michele III (717-867)*, vol. III, n. 1, Washington D.C. 1973, pp. 337-339.

²⁹ E. A. Gittings, *Solidus of Costantine VI*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 60-61, cat. 18.

³⁰ P. Grierson, *DOC*, vol. III, n. 1, pp. 226-230, 232-234, 291-292, 294-295, 325-326.

³¹ *Ibid.*, pp. 367, 375, 394.

³² L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., p. 87.

Paflagonia da una famiglia di origine caucasica, sposa nell'830 il fervente iconoclasta Teofilo (829-842) ed è incoronata imperatrice lo stesso anno³³. Dopo la morte prematura del marito, assume il ruolo di reggente per il figlio Michele III (842-867) e, come Irene, inverte la politica religiosa precedente, repressiva nei confronti degli iconofili: nel marzo dell'843 convoca un sinodo a Costantinopoli per ristabilire le decisioni del Concilio di Nicea II³⁴. Sul verso del *solidus* ove Teodora compare insieme a Michele III (cat. 13.1) vi è una duplice allusione: da una parte alla condizione dell'imperatrice come restauratrice delle icone tramite l'effigie di Cristo, che figura sul recto, dall'altra al suo *status* di reggente³⁵. Si ritiene che l'immagine del busto del Signore richiami l'icona sulla Porta della Chalke che fu distrutta durante il periodo iconoclasta, poi sostituita da Teodora con una nuova replica³⁶. La maggiore dimensione e la posizione in primo piano dell'imperatrice sul verso della moneta mettono in risalto l'autorevolezza della sua figura. Nell'856 Michele III ordina l'omicidio dell'eunuco Theoktistos, consigliere della madre, costringendo quest'ultima a ritirarsi nel monastero di Gastria, pur mantenendo il titolo. Oltre ad essere santificata come Irene, Teodora è commemorata attraverso la lettura della sua vita durante la Festa del Trionfo dell'Ortodossia³⁷.

Teodora Porfirogenita (1042-1056) è la seconda imperatrice ad assumere il ruolo di *autokrator*, dopo Irene d'Atene, e rappresenta l'ultima discendente della dinastia macedone. Figlia di Costantino VIII (1025-1028) e sorella minore di Zoe Porfirogenita (1028-1050), nel 1029 Teodora è accusata di essere implicata nel complotto contro Romano III Agiro (1028-1034), primo marito della sorella, perciò esiliata nel monastero di Petrión³⁸. Nell'aprile del 1042 viene coinvolta nella rivolta popolare contro il nipote adottivo di Zoe, Michele V il Calafato (1041-1042), che si conclude con l'incoronazione di Teodora come *basilissa* e con un breve periodo di governo congiunto con la riluttante sorella. Durante il regno di quest'ultima con il terzo marito, Costantino IX Monomaco (1042-1055), Teodora occupa una posizione un po' marginale, pur mantenendo le

³³ *Ibid.*, pp. 96-98; J. Herrin, *Woman in purple*, cit., pp. 191-193.

³⁴ L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., pp. 100-101; J. Herrin, *Woman in purple*, cit., pp. 206-210.

³⁵ Gittings, Elizabeth A., *Solidus of Theodora and Michael III*, in *Byzantine Women and Their World*, cit., pp. 96-97, cat. 37.

³⁶ L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., pp. 102-103.

³⁷ J. Herrin, *Woman in purple*, cit., pp. 234-235, 238-239.

³⁸ Prousius e Costantino Diogene organizzano il complotto contro Romano III, marito di Zoe; il primo è allontanato in un monastero ed accecato, il secondo viene imprigionato e anch'egli accecato: L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., pp. 161-162.

prerogative imperiali; finché alla morte del cognato ella assume su di sé pieni poteri e governa in autonomia come unica sovrana, poiché, non essendosi mai sposata, non è soggetta ad alcuna autorità maschile³⁹. Il *tetarteron* dell'Arthur M. Sackler Museum (cat. 15.4) mostra Teodora come *autokrator*, riprendendo la raffigurazione delle monete del suo predecessore Costantino IX, probabilmente con l'intento di creare e consolidare l'idea di una continuità governativa e dinastica. Sul recto della *nomisma histamenon* di Costantino Monomaco (fig. 6)⁴⁰ è raffigurato Cristo in trono, mentre sul verso vi è il busto dell'imperatore che indossa il *loros*⁴¹ e un diadema sul capo, reggente il *globus cruciger*⁴² nella mano sinistra e il *labarum* nella mano destra. Simili insegne imperiali si ritrovano sulla monetazione dell'imperatrice, il *labarum*⁴³ è sostituito con uno scettro e sul capo porta una differente corona. Entrambi i diademi sono formati da una fascia circolare di pietre preziose e perle, che sostiene in alto una croce, mentre ai lati in quello maschile si scorgono due *pendalia* e in quello femminile quattro *prependalia*, chiamati in tal modo per distinguerli da quelli maschili⁴⁴.

Dinastia dei Ducas e dei Comneni

La prima imperatrice della famiglia dei Ducas è Eudocia Macrembolitissa (1059-1071), nipote del patriarca Michele Cerulario e sposa di Costantino X Ducas (1059-1067), dal quale avrà sette figli. Dopo la morte del marito, per volere di quest'ultimo, assume il controllo totale del governo, affiancata dai due figli, Michele VII (1071-1078) e Costanzo (1071-1082)⁴⁵. La sua condizione politica più elevata si riflette nell'iconografia delle

³⁹ *Ibid.*, pp. 162-163, 165-167.

⁴⁰ P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III, n. 2, Washington D.C. 1973, p. 740, n. 2b.1.

⁴¹ Il *loros* è una lunga stola sontuosamente decorata che si avvolge attorno alle spalle, facendola ricadere sopra al braccio sinistro: N. Patterson Ševčenko, *Loros*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, pp. 1251-1252; J. L. Ball, *Byzantine Dress: Representation of Secular Dress in Eighth- to Twelfth-Century Painting*, Basingstoke 2005, pp. 12-13.

⁴² Il globo crucigero identifica l'imperatore come il sovrano cristiano che domina e governa l'intero globo terrestre: A. Kazhdan, *Sphaira*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York - Oxford 1991, p. 1936.

⁴³ Il labaro, essendo un'insegna militare, viene probabilmente ritenuta poco adatta per l'iconografia numismatica di una donna: T. E. Gregory e A. Cutler, *Labarum*, in *ODB*, cit., vol. II, p. 1167.

⁴⁴ M. McCormick, *Crown*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 554; J. L. Ball, *Byzantine Dress*, cit., p. 13.

⁴⁵ L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., pp. 169-172.

monete (cfr. cat. 16.1) coniate durante la sua reggenza, nelle quali la *basilissa* è raffigurata al centro e di dimensioni maggiori rispetto ai due figli che la affiancano.

Nonostante Costantino X, prima di morire, abbia vietato ad Eudocia la possibilità di risposarsi per tutelare il diritto dei figli ad accedere al trono, il patriarca la esonera dal voto a causa di esigenze militari, perciò nel 1068 va in sposa a Romano IV Diogene (1068-1071)⁴⁶. L'*histamenon* (cat. 16.2) commemora il matrimonio della coppia imperiale, la quale è raffigurata mentre viene incoronata da Cristo sul verso; il recto, ossia il lato più importante, è occupato dai tre figli dell'imperatrice, in tal modo viene evidenziata la loro superiore autorità. Il tema dell'incoronazione da parte di Cristo allude sia alla sacra benedizione del matrimonio che all'origine divina del potere: in questo modo viene legittimata non solo l'unione matrimoniale, ma anche la posizione dell'imperatore Romano IV⁴⁷.

Michele VII Ducas sposa Maria Bagrationi d'Alania (1071-1081), figlia del re georgiano Bagrat IV (1027-1072), verosimilmente prima del 1067, ossia in epoca precedente la morte di suo padre, Costantino X. Probabilmente Michele VII decide di includere la moglie sulla figurazione numismatica per questioni politiche e a tale scopo riprende l'esempio iconografico della madre (fig. 7)⁴⁸. Entrambe le monete presentano sul recto la Vergine Nikopoia, ossia «portatrice di vittoria». Vi è però una significativa differenza nella raffigurazione del verso: le mani di Eudocia Macrembolitissa e Romano IV impugnano l'asta alla stessa altezza, alludendo alla loro eguale importanza; invece la mano di Michele VII è posta sulla croce molto più in alto rispetto a quella della moglie per simboleggiare il suo *status* superiore⁴⁹. All'abdicazione di Michele VII nel 1078, Maria Bagrationi sposa il successore, l'anziano generale Niceforo III Botaniate (1078-1081), forse per preservare l'eredità del figlio Costantino Ducas (1075-1087). Fallirà,

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 173-175.

⁴⁷ V. Maladakis, *The Coronation of the Emperor on Middle Byzantine Coinage: a Case of Christian Political Theology (10th-mid 11th c.)*, in *Acta Musei Varnaensis*, vol. 7, n. 1, 2008, pp. 342-360: 351.

⁴⁸ P. Grierson, *DOC*, vol. III, n. 2, p. 791, n. 3.3; E. A. Gittings, *Tetareron of Eudokia and Romanos IV*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 103-105, cat. 43.

⁴⁹ E. A. Gittings, *Tetareron of Eudokia and Romanos IV*, in «Byzantine Women and Their World», cit., p. 104.

tuttavia, nell'intento, in quanto il marito priverà tempestivamente quest'ultimo del rango imperiale⁵⁰.

Alessio I Comneno (1081-1118) sposa Irene Ducaena (1081-1123/33) nel 1078, prima del colpo di stato con cui acquisisce il governo a discapito di Niceforo III Botaniate. La sovrana è figlia del generale e cugino dell'imperatore Michele VII Ducas, Andronico Ducas, e di Maria di Bulgaria. Tale legame con la precedente famiglia imperiale permette ad Alessio I di consolidare il proprio potere e di supportare l'incoronazione come *basilissa* della stessa Irene⁵¹. Sul verso dell'*aspron trachy* (cat. 18.2) viene celebrata l'associazione al trono del figlio della coppia imperiale, Giovanni II Comneno (1118-1143), attraverso la riproposizione del tema dell'incoronazione da parte di Cristo, già raffigurato sulle monete di Eudocia Macrembolitissa e Romano IV (cfr. 16.2); sul verso della stessa moneta Alessio I e Irene Ducaena reggono un lungo scettro terminante con una croce a doppia traversa, simbolo di potere imperiale. Ancora una volta si attribuisce un grande valore all'esibire da una parte l'origine divina del potere e il diritto di esercitarlo, dall'altra la continuazione dinastica.

Se la monetazione tra il IV e il V secolo è caratterizzata da ritratti individualizzati, dalla metà del VI secolo, dopo il breve periodo in cui non vengono coniate monete raffiguranti imperatrici, inizia una tendenza alla stilizzazione dei tratti dei volti. Allo stesso tempo le insegne imperiali assumono un ruolo maggiormente identitario e di esaltazione dello *status* imperiale. Inoltre, in sostituzione delle virtù deificate, compaiono le raffigurazioni di Cristo e della Vergine.

Al di là di tali differenziazioni, in senso generale, le monete incarnano probabilmente il mezzo più efficace di trasmissione dell'ideologia politica dominante nel corso della storia dell'impero. Tale constatazione riguarda anche i ritratti femminili, come risulta dai casi emblematici di Irene d'Atene, Teodora Armena, Teodora Porfirogenita ed Eudocia Macrembolitissa. Esse mettono in atto consapevolmente e sapientemente una

⁵⁰ Il matrimonio tra Maria Bagrationi e Niceforo III è dovuto principalmente alla volontà del neoimperatore di legittimare il suo potere attraverso l'unione con la moglie del suo predecessore. Questa scelta matrimoniale è ostacolata dall'opinione contraria della chiesa che la ritiene adultera, in quanto l'imperatrice non è vedova: L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., p. 182.

⁵¹ Dopo l'acquisizione e il rafforzamento del suo potere, Alessio I desidera estromettere la moglie, ma i legami famigliari con i Ducas, che prima hanno aiutato l'imperatore, adesso supportano l'incoronazione di Irene: L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., p. 193.

strumentalizzazione dell'iconografia numismatica finalizzata all'affermazione e all'accettazione del proprio ruolo come *basilissa* o reggente.



Fig. 1 Dupondio di Tiberio, 19-23 d.C., bronzo, diam. 2,8 cm, zecca di Roma, American Numismatic Society, New York.



Fig. 2 *Solidus* di Costantino I, 336-337, oro, diam. 2,0 cm, zecca di Costantinopoli, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.



Fig. 3 *Solidus* di Teodosio I, 379-383, oro, diam. 2,0 cm, zecca di Costantinopoli, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.



Fig. 4 *Solidus* di Arcadio, 393-395, oro, diam. 2,0 cm, zecca di Costantinopoli, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.



Fig. 5 *Solidus* di Giustino I e Giustiniano I, 527, oro, diam. 2,1 cm, zecca di Costantinopoli, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.



Fig. 6 *Nomisma histamenon* di Costantino IX Monomaco, 1042-1055, oro, diam. 2,6 cm, zecca di Costantinopoli, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.



Fig. 7 Tetarteron di Romano IV Diogene e Eudocia Macrembolitissa, 1068-1071, oro, diam. 1,9 cm, zecca di Costantinopoli, Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.1623), Harvard University Art Museums, Cambridge.

AVORI

Della produzione eburnea i dittici occupano una posizione rilevante, essi sono composti da due tavolette che presentano sulle facce esterne una ricca decorazione ad intaglio, unite tramite un fermaglio o un cardine in modo da potersi chiudere a libro. Attualmente nei musei le placche eburnee sono esposte aperte, tuttavia in origine erano ideate per rimanere chiuse con i lati intagliati verso l'esterno, non permettendo quindi una visione immediata e contemporanea di entrambe le valve, e con le facce interne rivestite di cera su cui venivano incise iscrizioni. Dall'ultimo quarto del IV secolo tali preziosi oggetti vengono distribuiti come doni da parte dell'aristocrazia in occasione della celebrazione della nomina ad una carica pubblica di prestigio. Tra di essi si analizzeranno in questo capitolo in particolare i cosiddetti dittici consolari, denominati così poiché distribuiti in occasione dell'elezione al consolato. A Costantinopoli e a Roma i consoli neoeletti, oltre alla distribuzione dei dittici ai membri dell'aristocrazia, avevano l'obbligo di organizzare a proprie spese dei giochi (per esempio combattimenti, corse dei carri), che duravano alcuni giorni, al fine di propiziarsi il popolo¹. Queste consuetudini sono protratte fino al 541, allorquando l'imperatore Giustiniano I decise di eliminare la carica consolare².

L'imperatrice Ariadne (474-515)³ appare raffigurata, insieme al secondo marito Anastasio I (491-518), in cinque dittici consolari – sebbene si suppone che in origine dovesse esistere un numero maggiore di esemplari – realizzati in un periodo breve, tra il 513 e il 517. Il più antico pervenutoci della serie è il dittico del console Clementino⁴ (cat. 8.2), datato al 513 e conservato a Liverpool, la cui decorazione si ripete praticamente senza differenze sul recto delle due valve. Al centro è rappresentato Clementino insignito

¹ A. Cameron, *The Origin, Context and Function of Consular Diptychs*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 103, 2013, pp. 174-207: 182.

² R. S. Bagnall, A. Cameron, S. R. Schwartz e K. A. Worp, *Consuls of the Later Roman Empire*, Atlanta 1987, p. 7.

³ Per informazioni biografiche e bibliografiche vd. capitolo *Statuaria* pp. 9-10.

⁴ Nominato console dell'impero romano d'Oriente nel 513, Clementino probabilmente appartiene ad una famiglia tra i cui membri annovera precedenti detentori di tale carica: R. S. Bagnall, A. Cameron, S. R. Schwartz e K. A. Worp, *Consuls of the Later Roman Empire*, cit., p. 561.

con gli elementi distintivi della sua carica: nella mano destra regge la *mappa*⁵, mentre in quella sinistra impugna lo scettro terminante con la testa dell'imperatore; inoltre un sontuoso e lungo manto di color porpora, noto come *trabea triumphalis* o *toga picta*⁶, gli avvolge il corpo⁷. Il console è seduto, appoggiando i piedi su un piedistallo a due livelli, sulla sella curule⁸ con teste e zampe di leone. Appare come un uomo di mezza età, i capelli sono tagliati a scodella secondo l'uso del tempo e la barba è corta e rada. Lo affiancano, davanti a due colonne corinzie, a sinistra la personificazione di Costantinopoli, reggente un *trochiskos* (disco di metallo, solitamente contrassegnato dalla lettera greca *α* per indicare il numero uno, utilizzato per i giochi) e uno scettro, e a destra quella di Roma, che mostra il fascio littorio su cui è ritratto il console⁹. Sotto la tribuna del console, nell'arena del circo, due giovani uomini svuotano i sacchi contenenti i premi, quali monete d'oro, foglie d'alloro di argento, piatti, dati dal console entrante ai vincitori delle gare. Sull'architrave sopra la testa di Clementino un'iscrizione in latino menziona il suo nome e il suo titolo¹⁰, il primo di essi è ripetuto anche in un monogramma a stella contenuto in uno scudo, che è posto tra la testa del soggetto centrale e l'architrave. Nella parte superiore del dittico una croce al centro separa due clipei raffiguranti l'imperatore Anastasio I a sinistra e l'imperatrice Ariadne a destra. La sovrana porta al collo uno sfarzoso collare costituito da perle e pietre preziose, alla cui estremità inferiore sono agganciati i pendenti. I suoi capelli sono acconciati all'interno di una retina, la quale è sormontata da un diadema costituito da un cerchio rigido di perle, sopra cui spuntano un'altra pietra, più grande e di forma circolare, e altre perle. Dalla struttura rigida

⁵ La *mappa* è un fazzoletto di stoffa piegato che viene gettato come segnale di inizio dei giochi; fu introdotta con tale funzione cerimoniale dall'imperatore romano Nerone (54-68 d.C.): A. Kazhdan, *Mappa*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, p. 1294.

⁶ R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin - Lipsia 1929 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 2), pp. 43-44, 53-54; N. Patterson Ševčenko, *Toga*, in *ODB*, cit., vol. III, p. 2091.

⁷ G. P. Galavaris, *The Symbolism of the Imperial Costume as Displayed on Byzantine Coins*, in *American Numismatic Society Museum Notes*, vol. 8, 1958, pp. 99-117: 101.

⁸ E. Capps, *The Style of the Consular Diptychs*, in *Art Bulletin*, vol. 10, n. 1, 1927, pp. 61-101: 62.

⁹ Per l'identificazione delle personificazioni consultare: J. M. C. Toynbee, *Roma and Constantinopolis in Late-Antique Art from 365 to Justin II*, in G. E. Mylonas e D. Raymond (a cura di), «Studies Presented to David Moore Robinson on his Seventies Birthday», vol. II, Saint Louis 1953, pp. 261-277: 275; G. Bühl, *Constantinopolis und Roma: Stadtpersonifikationen der Spätantike*, Kilchberg 1995, pp. 197-217; A. Cameron, *City Personifications and Consular Diptychs*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 105, 2015, pp. 250-287: 274-275.

¹⁰ La valva di sinistra reca FL[AVIUS] TAVRUS CLEMENTINVS ARMONIVS CLEMENTINVS, mentre quella di destra V[IR] IL[LVSTRIS] COM[ES] SACR[ARVM] LARG[ITIVM] EX CONS[ULE] PATRIC[IUS] ET CONS[VL] ORDIN[ARIUS].

circolare, assicurata all'acconciatura tramite fasce di perle, pendono ai lati del viso i quattro lunghi *prependalia*. L'imperatore indossa una clamide fissata alla spalla destra tramite una preziosa *fibula* con tre pendenti. Il diadema che porta al capo sembra simile a quello della consorte: è formato da un cerchio di perle al di sopra del quale una grande pietra circolare è affiancata da altre perle, mentre ai lati pendono i *pendalia*. I volti delle figure hanno tratti somiglianti e standardizzati: il volto ovale e paffuto è caratterizzato da nasi prominenti, occhi grandi, enfatici e sporgenti, che sono contornati e rimarcati da palpebre superiori e sopracciglia arcuate.

Le personificazioni di Roma e Costantinopoli sono raffigurate per la prima volta accanto ad un console nel *Missorium* di Ardaburio Aspare (fig. 1) conservato al Museo Archeologico Nazionale di Firenze¹¹. Come Clementino, il console occidentale Ardaburio è ritratto al centro, seduto sulla sella curule, reggente nella mano destra la *mappa* e nella mano sinistra lo scettro, simbolo di potere della sua carica. Nella parte superiore del piatto due clipei rappresentano i busti di due consoli precedenti – il padre di Ardaburio, console nel 427, e Plinta, console nel 419 e probabilmente legato da rapporti famigliari con il committente del manufatto¹² –, diversamente il dittico di Clementino presenta la coppia imperiale, Anastasio e Ariadne, racchiusa nei clipei: ciò esalta la superiorità dell'autorità imperiale, dalla quale deriva ed è legittimata quella consolare.

Della valva di dittico consolare di Antemio custodita precedentemente a Limoges¹³, ma purtroppo andata distrutta, si conserva un disegno settecentesco (fig. 2). Anch'essa, similmente al precedente dittico, era suddivisa in tre zone iconografiche distinte:

¹¹ L. A. Milani, *Il Regio Museo Archeologico di Firenze*, vol. I, Firenze 1912, p. 172; L. A. Milani, *Il Regio Museo Archeologico di Firenze*, vol. II, Firenze 1912, p. 30, tav. 132; *Capolavori & restauri*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 14 dicembre 1986 – 26 aprile 1987), Firenze 1986, p. 241f, cat. 19; K. Painter, *The Silver Dish of Ardabur Aspar*, in E. Herring, R. Whitehouse e J. Wilkins (a cura di), «Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology. Atti del convegno di studi (Londra 1990)», vol. II, 1991, pp. 73-80; A. Cameron, *Consular diptychs in their social context: new eastern evidence*, in *Journal of Roman Archaeology*, vol. 11, 1998, pp. 384-403: 386; G. L. Grassigli, *Il Missorium di Teodosio: tra iconografia e iconologia*, in *ASAtene*, vol. 81, 2003, pp. 511-533: 525; R. E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late Antiquity: Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot 2004, pp. 46-47, fig. 118; C. Zaccagnino, G. Bevan e A. Gabov, *The Missorium of Ardabur Aspar: New Considerations on its Archaeological and Historical Contexts*, in *Archeologia Classica*, vol. 63, 2012, pp. 419-454.

¹² C. Zaccagnino, G. Bevan e A. Gabov, *The Missorium of Ardabur Aspar*, cit., p. 424.

¹³ Antemio viene nominato console orientale nel 515: R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 121-122, n. 17; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3 ed., Mainz 1976, p. 35, cat. 16.

inferiormente sono raffigurate varie scene tratte dai giochi del circo, centralmente è presentato il console con *mappa* e scettro, nella parte superiore ci sono tre clipei con busti sopra ad un timpano retto da colonne. Il busto clipeato centrale è il ritratto dell'imperatore Anastasio, affiancato alla sua sinistra da Ariadne e alla sua destra da Antemio; questa disposizione segue le convenzioni della numismatica: dal punto di vista dello spettatore, la figura più importante è raffigurata al centro, la seconda a destra e la terza a sinistra¹⁴.

Lo schema compositivo tripartito si ripete anche nei tre dittici appartenenti al console orientale Anastasio, salito in carica nel 517 e pronipote dell'omonimo imperatore¹⁵. Una valva eburnea è conservata nella Biblioteca Capitolare di Verona¹⁶; di uno stesso dittico un pannello era custodito a Berlino, tuttavia è stato distrutto nella Seconda Guerra Mondiale¹⁷, l'altro è tuttora presente nelle collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 3)¹⁸; un esemplare ancora completo si trova attualmente nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, appartenente in precedenza al tesoro della cattedrale di Santo Stefano di Bourges¹⁹ (fig. 4). Analogamente agli esempi precedenti, i dittici consolari di Anastasio sono suddivisi in tre differenti registri iconografici: la parte inferiore è occupata da scene di giochi, al centro, entro uno spazio più ampio è raffigurato il console, e nella parte superiore la coppia imperiale e il console sono all'interno di clipei.

I ritratti di Ariadne presenti nei cinque dittici divergono tra loro per piccoli particolari, ad esempio il volto è più rotondeggiante nell'avorio di Clementino e nella valva conservata nel Victoria and Albert Museum, diversamente è più sottile ed ovale sia nel dittico di Antemio che nella metà ora distrutta, ma conosciuta attraverso le foto, di Berlino. In generale, tuttavia, l'*augusta* è raffigurata frontalmente a mezzo busto, indossa un

¹⁴ P. Grierson, *Byzantine Coins*, London - Berkeley 1982, p. 32.

¹⁵ R. S. Bagnall, A. Cameron, S. R. Schwartz e K. A. Worp, *Consuls of the Later Roman Empire*, cit., p. 569.

¹⁶ R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 126-127, n. 19; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., p. 36, cat. 20.

¹⁷ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., pp. 35-36, cat. 17.

¹⁸ R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 127-131, n. 20; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., p. 36, cat. 18.

¹⁹ Il verso delle due valve presenta una lista di vescovi che hanno retto la diocesi di Bourges: R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 131-134, n. 21; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., pp. 36-37, cat. 21; L. Cracco Ruggini, *I dittici tardoantichi nel Medioevo*, in L. Cristante e S. Ravalico (a cura di), «Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. Atti del convegno di studi (Trieste, 2010)», vol. IV, 2011, pp. 77-99: 85 fig. 12.

elaborato collare – solo quello sul dittico di Clementino presenta dei pendenti – e un diadema, più o meno sfarzoso, le cinge la testa. Esso è costituito da un cerchio rigido di perle e gemme preziose, che è assicurato tramite fasce alla retina che le contiene e copre i capelli, ai cui lati, nei dittici di Clementino e di Antemio, pendono lunghi *prependalia* che incorniciano il volto della sovrana. Soltanto nelle due valve di Berlino e Londra si vedono due trecce di capelli che, partendo da un'acconciatura sferica, si arrotolano e scompaiono sotto la corona²⁰.

Le piccole variazioni di dettagli iconografici e stilistici – la valva sinistra del dittico delle collezioni parigine è caratterizzata da un intaglio meno raffinato, più rozzo, rispetto all'altra – suggeriscono che la produzione di tali avori non sia assegnata a un solo artigiano e forse perfino neanche ad un'unica bottega²¹. I ritratti clipeati dell'*augusta* sui dittici di Anastasio sono postumi in quanto realizzati nel 517, ossia due anni dopo la sua morte. Ciò significa che una grande importanza è data non solo al suo ruolo di coregnante, ma anche alla sua nascita imperiale e alla sua condizione di legittimatrice: dal matrimonio con Ariadne Zenone (474-491) prima e Anastasio dopo hanno derivato la propria autorità come imperatore.

Il confronto tra la serie di avori raffiguranti Ariadne, appena analizzati, e il dittico consolare di Oreste (fig. 5)²², databile ad un periodo di poco posteriore, mostra come un linguaggio visivo si sia abbastanza standardizzato e accompagni l'entrata in carica del console. Proprio al fine di rafforzare tale raffronto visivo, quest'ultimo avorio è esposto accanto al pannello eburneo di Anastasio nel Victoria and Albert Museum. Il dittico di Oreste, nominato console d'Occidente nel 530 durante il regno ostrogoto di Atalarico (526-534), è proveniente da Roma, incarna il risultato di un'assimilazione e una rielaborazione visuale ostrogota del dittico costantinopolitano di Clementino del 513.

Il dittico segue la tripartizione iconografica dei precedenti avori analizzati: il registro inferiore mostra scene tratte dagli spettacoli; quello mediano è occupato dal console; nel

²⁰ R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., p. 129.

²¹ A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, p. 78.

²² R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 148-150, n. 32; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., pp. 40-41, cat. 31; N. Netzer, *Reading the Consular Ivory of Orestes*, in *The Burlington Magazine*, vol. 125, n. 962, 1983, pp. 265-271.

livello superiore sono ritratti nei clipei un re e una regina. Al centro delle valve eburnee Oreste è seduto sulla sella curule con teste e zampe di leone, è avvolto nella *trabea triumphalis*, stringe nella mano destra la *mappa* e in quella sinistra impugna lo scettro con il busto del re. Alla sua destra la personificazione di Costantinopoli regge un *trochiskos* e un bastone del comando, sull'altro lato Roma mostra il fascio littorio con il suo ritratto. Sotto il piedistallo della sella curule, sono rappresentati al centro dell'arena due giovani uomini che svuotano sacchi contenenti le monete elargite come premi per le gare. All'interno del tondo sopra la testa della figura centrale è inciso il monogramma con il nome del console – ORESTES V(IR CLARISSIMUS) –, invece nelle due fasce degli architravi corrono due iscrizioni riportanti ancora il suo nome e il suo titolo – RVF(II) GENN(ADII) PROB(I) ORESTIS / V(IRI) C(LARISSIMI) INL(USTRIS) CONS(UL) ORD(INARIUS) –. Nel registro superiore una croce inscritta in un tondo separa i clipei della coppia regia: a destra è ritratta la regina reggente Amalasueta – in corrispondenza di Ariadne nel dittico di Clementino – e a sinistra il figlio adolescente Atalarico. La sovrana (fig. 6) indossa al collo, come la sua controparte bizantina, un prezioso collare ingioiellato, invece sul capo il tipico berretto frigio caratterizzato dalla punta triangolare che si ribalta sul davanti e da due trecce incrociate che decorano la superficie: lo *status* di sovrana probabilmente le consente di indossare questo copricapo tipicamente maschile come simbolo di potere²³. L'abbigliamento di Atalarico è formato da un mantello con bordo di doppia fila di perline e da una tunica.

La coppia di madre e figlio possiede il diritto di essere raffigurata sul dittico consolare dove precedentemente c'erano l'imperatore e l'imperatrice in quanto essi sono i nominanti del console in Occidente. Infatti nel 497 a Teodorico il Grande (474-526), padre di Amalasueta, è concessa l'approvazione imperiale come re d'Italia e con essa la possibilità, almeno in parte, di scegliere i consoli occidentali²⁴. Le somiglianze iconografiche e tipologiche tra il dittico di Clementino e quello di Oreste – ad esempio la simile composizione, i volti uguali delle personificazioni – hanno portato Nancy Netzer ad affermare che siano contemporanei e provenienti dalla stessa bottega di Costantinopoli. In aggiunta la studiosa dichiara che l'avorio romano sia il risultato di un

²³ P. Amory, *People and Identity in Ostrogothic Italy, 489-554*, Cambridge 1997, p. 342.

²⁴ T. Hodgkin, *Theodoric the Goth, the Barbarian Champion of Civilisation*, New York - London 1906, pp. 134-136.

reimpiego e rilavorazione di un esemplare di quello costantinopolitano²⁵, in particolare sono state modificate le aree comprendenti l'iscrizione e il monogramma, il volto del console, i copricapi di Amalasueta e Atalarico e il vestiario di quest'ultimo. Tale ipotesi viene supportata adducendo in primo luogo la differenza di profondità del rilievo e la qualità inferiore dell'intaglio nelle zone rilavorate²⁶. Atalarico e Anastasio presentano caratteristiche facciali simili – allo stesso modo di Amalasueta ed Ariadne –, tuttavia non soltanto sono stati realizzati la tunica e il mantello in sostituzione della clamide, ma anche i capelli sono stati accorciati e il diadema dell'imperatore è stato eliminato²⁷. Sebbene anche nel caso della trasformazione di Ariadne in Amalasueta sia stata cancellata la corona per realizzare il berretto frigio, la Netzer nota come alcuni elementi del vestiario imperiale siano stati mantenuti nel ritratto della sovrana ostrogota. Quest'ultima, infatti, indossa sotto il suo copricapo la cuffia dell'acconciatura di Ariadne, inoltre è ancora più eclatante la presenza dei quattro *prependalia* sopra la collana ingioiellata, la quale non si spiega se non interpretandola come ciò che resta della rielaborazione del diadema dell'imperatrice²⁸.

Il fatto che solo il volto del console sia stato modificato e non anche quelli regi è spiegato dalla necessità di essere identificabile nella sua individualità, mentre la coppia di sovrani è facilmente riconoscibile dalle proprie insegne. Il console Oreste, secondo la studiosa, potrebbe aver deciso di riutilizzare un dittico preesistente a causa della scarsa disponibilità sia di avorio che di manodopera adeguata alla realizzazione di tali opere in Occidente²⁹. Se la tesi della Netzer è messa in dubbio, in modo poco convincente, da Cecilia Olovsson e Paul Williamson, essa è ampiamente apprezzata e sostenuta da Alan Cameron³⁰. Secondo quest'ultimo l'identificazione del dittico di Oreste come il risultato del riuso e rielaborazione di quello di Clementino è possibile grazie alla presenza della

²⁵ N. Netzer, *Reading the Consular Ivory of Orestes*, cit., pp. 265-271.

²⁶ Ad esempio il volto di Oreste è realizzato con un intaglio qualitativamente inferiore ed inoltre è tipologicamente differente da quello di Clementino: *ibid.*, p. 269.

²⁷ A riprova dell'eliminazione della corona di Anastasio vi sono sia la presenza di scanalature frastagliate che il rilievo decrescente velocemente nella parte superiore dei capelli: *ibid.*, p. 270.

²⁸ *Ibid.*, pp. 269-270.

²⁹ *Ibid.*, p. 270.

³⁰ C. Olovsson, *The Consular Image: an Iconological Study of the Consular Diptychs*, Oxford 2005 (BAR International Series, 1374), pp. 332-333; P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, London 2010, pp. 47-49; A. Cameron e D. Schauer, *The Last Consul: Basilius and His Diptych*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 72, 1982, pp. 126-145: 135; A. Cameron, *Basilius and his diptych again*, in *Journal of Roman Archaeology*, vol. 25, 2012, pp. 513-530: 525-526.

personificazione di Costantinopoli, poiché ella non ha nessun diritto legittimo di partecipare all'investitura di un console occidentale, oltretutto sottoposto alla sovranità ostrogota³¹.

In aggiunta a questi cinque dittici consolari, l'imperatrice Ariadne è tradizionalmente identificata con la sovrana raffigurata su due valve eburnee di pentadittici³², attualmente custodite una al Museo del Bargello di Firenze (cat. 8.3) e l'altra al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 7)³³. Sulla tavoletta fiorentina l'*augusta* è raffigurata stante su un *suppedaneum* all'interno di una fastosa architettura, ossia un'edicola a baldacchino. Quest'ultima è costituita da due colonne scanalate, a cui sono raccolte ed annodate due tende, con capitelli corinzi che sorreggono una cupola, anch'essa scanalata, sopra la quale, ai lati, due aquile reggono un festone di foglie d'alloro³⁴. La figura della sovrana, sopra alla tunica, è ammantata da una *chlamys*, decorata lungo i bordi da una doppia fila di perle e fissata alla spalla destra tramite una preziosa *fibula*. All'interno del *tablion*, ricamato sulla clamide, è rappresentato il busto di un regnante a cui sono attribuiti sia emblemi imperiali che consolari: il diadema, la *trabea*, la mano destra alzata che stringe la *mappa circensis* e lo scettro con il busto in cima impugnato nella mano sinistra³⁵. Anche all'imperatrice sono conferite le insegne imperiali: oltre al diadema sul capo, ella impugna

³¹ A. Cameron, *City Personifications and Consular Diptychs*, cit., pp. 274-275.

³² Lungo i lati di entrambe le valve si osservano scanalature che fanno supporre il loro originario inserimento al centro di un pentadittico, le cui tavolette laterali sono andate perdute: F. Zurli, *Valva di pentadittico imperiale con figura femminile (Ariadne?)*, in F. Bisconti e G. Gentili (a cura di), «La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 8 settembre – 18 novembre 2007)», Cinisello Balsamo (MI) 2007, p. 248, cat. 71.

³³ R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 205-208, n. 52; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., p. 49, cat. 52; J. D. Breckenridge, *Diptych leaf with Ariadne* in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 31-32, cat. 25; A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., pp. 172-178, fig. 7.6.

³⁴ Tale cornice architettonica, sebbene più austera, racchiude il ritratto di un patrizio in un dittico anonimo realizzato nell'Italia settentrionale intorno al primo quarto del V secolo e attualmente conservato a Novara. L'uso imperiale dell'edicola come elemento che funge contemporaneamente sia ad isolare che esaltare la figura imperiale è riscontrabile in una miniatura posteriore (XI secolo) raffigurante l'imperatore Niceforo III Botaniate, che è all'interno del manoscritto delle Omelie di Giovanni Crisostomo conservato nella Bibliothèque nationale de France. Per il dittico vd.: R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 248-250, n. 64; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., p. 57, cat. 64.

³⁵ Gli attributi consolari sono associati all'imperatore in scene trionfali, inoltre tale associazione permette di collegare la tavoletta e la sua iconografia alla classe dei dittici consolari: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936, p. 12.

con la mano sinistra uno scettro, mentre regge con la mano destra il globo sovrastato dalla croce. Il collo è cinto da una sfarzosa collana formata, come gli orecchini, da file e pendenti di perle. Il volto paffuto è caratterizzato da un modellato tenue e morbido, da cui risaltano gli occhi grandi, dallo sguardo impassibile, resi attraverso tratti più marcati. I capelli sono acconciati all'interno di una retina, che è sormontata da un diadema formato da un cerchio rigido di perle, al cui centro, sopra la fronte, una pietra preziosa rettangolare sostiene un giglio costituito da tre perle a forma di goccia rovesciata. Dal cerchio rigido, assicurato all'acconciatura tramite cinque fasce di doppie file di perle, pendono ai lati del viso i quattro lunghi *prependalia* costituiti anch'essi di perle.

La placchetta di Vienna è occupata quasi esclusivamente dalla figura imponente di un'imperatrice seduta su un trono al centro di un'edicola a baldacchino che riprende la tipologia rappresentata sull'esemplare del Bargello. Il petto della sovrana, a causa della sua posizione seduta, si inclina in avanti ponendosi sullo stesso piano delle ginocchia: ne risulta un effetto sgraziato, goffo, dell'intaglio del corpo. L'*augusta* regge nella sua mano sinistra il *globus cruciger*, mentre il braccio destro è scostato dal corpo e la mano ha il palmo rivolto verso l'esterno: è assente in questo caso l'insegna regale dello scettro. Ella indossa una tunica e una clamide, che è bordata da una doppia fila di perle ed è fissata alla spalla destra tramite una *fibula*. Il mantello è arricchito ulteriormente dal *tablion* ricamato d'oro, sul quale è raffigurato il busto di un imperatore purtroppo mal conservato e di difficile lettura, tuttavia non sembra che la mano destra sia alzata e che regga la *mappa*, quindi è in questo modo escluso l'attributo consolare. Anche in questo caso la sovrana ha il collo cinto da un collare di file e pendenti di perle, sul quale ricadono i pesanti orecchini. Le fattezze del volto – caratteristiche quasi identiche si riscontrano sull'esemplare fiorentino – sono realizzate in modo tale da esaltare i grandi occhi e lo sguardo deciso, distaccato. Il capo è incoronato da un diadema costituito da un cerchio rigido di perle, che è assicurato tramite cinque fasce di doppie file di perline alla cuffia contenente i capelli, e sempre di perle sono realizzati i quattro lunghi *prependalia* che incorniciano il viso.

La disposizione originale delle strutture dei pentadittici potrebbe seguire l'esempio del dittico Barberini³⁶ (fig. 8) – realizzato anch'esso a Costantinopoli e diviso in cinque parti distinte –, ossia la placchetta con il ritratto imperiale al centro e quattro tavolette di dimensioni inferiori che la circondano formando, in tal modo, una specie di cornice³⁷. Non solo all'imperatrice sono assegnate le insegne imperiali – la clamide con il *tablion*, lo scettro, il *globus cruciger*, il diadema – che la pongono in un diretto rapporto parallelo all'imperatore, ella è protagonista di una teofania imperiale: le tende aperte e annodate attorno alle colonne dell'edicola consentono la visione della sovrana, che in questo modo si mostra come una rivelazione, creando un confronto con la divinità³⁸.

Nonostante alcune divergenze iconografiche – le più evidenti sono, ad esempio, che l'imperatrice nel primo caso è raffigurata stante e provvista sia del globo crucigero che dello scettro, mentre nel secondo caso è seduta in trono e provvista solo della sfera – si ritiene che sia raffigurata la stessa imperatrice su entrambe le valve eburnee³⁹. La medesima sicurezza non è riscontrabile nell'identificazione di tale sovrana che, invece, ha suscitato discussioni e differenti ipotesi, alimentate anche dalla mancanza di iscrizioni sulle due placchette. L'interpretazione tradizionalmente e maggiormente considerata valida ritiene che sia ritratta Ariadne, tra i sostenitori James D. Breckenridge riconosce nel viso più allungato, piatto, e nella forma triangolare degli occhi le prove che tali manufatti siano stati realizzati o quando la sovrana era già di età avanzata oppure, perfino, dopo la sua morte⁴⁰. Non sono mancate ipotesi di identificazione differenti, ad esempio Richard Delbrueck suggerisce che sia Teodora, la moglie di Giustiniano I⁴¹. Hans Graeven per primo e, successivamente e più approfonditamente, Rüdiger Fuchs ritengono

³⁶ Ancora in discussione se l'imperatore a cavallo sia Anastasio I o Giustiniano I: A. Cutler, *Barberiniana: notes on the making, content and provenance of Louvre, OA. 9063*, in A. Cutler (a cura di), «Late Antique and Byzantine Ivory Carving», Aldershot 1998, pp. 329-339: 335-336.

³⁷ A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 173.

³⁸ Così l'imperatrice è posta in una sfera che trascende sia quella come donna che quella come essere umano: A. Grabar, *Une fresque visigothique et l'iconographie du silence*, in *Cahiers archéologiques*, vol. 1, 1945, pp. 124-133: 125; L. James, *Goddess, Whore, Wife, or Slave? Will the Real Byzantine Empress Please Stand Up?*, in A. J. Duggan (a cura di), «Queens and Queenship in Medieval Europe», Woodbridge 1997, pp. 123-140: 131.

³⁹ Al contrario Liz James crede che le tavolette raffigurino due imperatrici distinte, ma data la somiglianza iconografica questa ipotesi è da scartare: L. James, *Empresses and Power in Early Byzantium*, London 2001, p. 139.

⁴⁰ J. D. Breckenridge, *Diptych leaf with Ariadne*, cit., p. 32.

⁴¹ R. Delbrueck, *Portraits byzantinischer Kaiserinnen*, in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 28, 1913, pp. 310-352: 341-343.

che la sovrana raffigurata sia da cercare non in Oriente bensì in Occidente, nella fattispecie che essa sia identificabile con la regina ostrogota Amalasuunta⁴². Essendo tale individuazione basata sulla somiglianza facciale con il ritratto regio del dittico di Oreste, se si ritiene valida la tesi della Netzer sul fatto che sia un'immagine rielaborata di Ariadne, anche questa ipotesi decade.

Di opinione differente è Anne McClanan, la quale suggerisce che l'identificazione più probabile, sebbene fino ad allora non sia stata presa in considerazione, sia con l'imperatrice Sofia (565-578), moglie di Giustino II (565-578)⁴³. Se Ariadne detiene autorità essendo di nascita imperiale, anche Sofia riesce a trovare spazio a corte con la sua influenza e potere, condividendo in modo più attivo il trono con il marito malato. Ciò si riflette, ad esempio, nelle raffigurazioni numismatiche, nelle quali quest'ultima è effigiata in trono con Giustino II (cat. 11.2); seppur il ritratto di Ariadne appaia come pendant a quello del consorte, ella non è mai raffigurata seduta accanto a questi. La McClanan scorge affinità tra il busto imperiale all'interno del *tablion* della placchetta fiorentina e il ritratto dell'imperatore sul medaglione di Maurizio Tiberio (582-602), attualmente conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 9)⁴⁴. Sul verso di una medaglia l'*augustus* (fig. 10) è ritratto impugnante la *mappa* nella mano destra e nella sinistra lo scettro con l'aquila⁴⁵, inoltre la tipologia stessa del suo volto e il diadema sono simili a quelli del sovrano dell'esemplare del Bargello. André Grabar utilizza queste somiglianze per proporre Costantina (582-605), la moglie di Maurizio Tiberio, come soggetto delle due valve eburnee⁴⁶: ipotesi da respingere alla luce dell'insignificante peso politico e storico rivestito da tale imperatrice. L'assenza di immagini raffiguranti Ariadne

⁴² H. Graeven, *Elfenbeinportraits der Königin Amalasuintha*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, vol. 19, 1898, pp. 82-88; S. Fuchs, *Kunst der Ostgotenzeit*, Berlin 1944, pp. 64-70.

⁴³ A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., pp. 176-178. Delivorria aveva già proposto in precedenza tale identificazione, ma la sua dichiarazione non è stata presa in considerazione: M. Delivorria, *Recherches sur l'iconographie d'impératrice byzantine*, tesi di dottorato, Sorbonne Université, Paris a.a. 1965-1966, pp. 67-68.

⁴⁴ P. Grierson, *The Kyrenia Girdle of Byzantine Medallions and Solidi*, in *The Numismatic Chronicle*, vol. 15, n. 45, 1955, pp. 55-70; S. R. Zwirn, *Girdle of coins and medallions*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 71-72, cat. 61.

⁴⁵ Lo scettro sormontato da un'aquila è utilizzato in occasioni ufficiali dal console come simbolo di potere: A. Cutler, *Eagles*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669.

⁴⁶ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936, p. 13.

in trono, la presenza del *globus cruciger* e la posizione come co-regnante di Sofia spingono la McClanan a suggerire che sia quest'ultima da ritenersi ritratta sulle due valve di pentadittico⁴⁷. Se questa identificazione viene considerata valida, allora non solo si può ipotizzare che il busto del tablion ritragga l'imperatore Giustino II – e non Anastasio I –, ma anche che i due manufatti risalgano ad un periodo posteriore a quello finora proposto.

Compiendo un lungo balzo temporale ci si imbatte nel controverso cosiddetto avorio di Romano (cat. 14.1), la cui datazione ed identificazione sono tuttora fonti di discussione. La fine della controversia iconoclasta e la conseguente restaurazione dell'ortodossia (843) danno inizio, nel periodo compreso tra la metà del IX e il tardo XII secolo, ad una 'rinascenza'⁴⁸ dell'arti nell'impero bizantino. All'interno di questa rinascita artistica si combinano il recupero sia dei modelli ellenistico-romani che delle opere precedenti al periodo iconoclasta: in tal modo si esprime il desiderio di tornare alle proprie radici. Dal X secolo, con l'ascesa al trono di Costantino VII Porfirogenito (913-959), si riscontra una ripresa della produzione artistica eburnea – diversamente, sembra che tra la metà dell'VIII e la fine del IX secolo pochi manufatti in avorio siano stati realizzati, forse sia a causa dell'iconoclastia imperversante che per il difficile reperimento del materiale⁴⁹ –, che si concentra su soggetti che possano enfatizzare l'ideologia imperiale dominante o che possano rispondere ad esigenze di culto privato⁵⁰. L'avorio preso in esame è tradizionalmente inserito all'interno di un gruppo di manufatti eburnei detto di Romano⁵¹,

⁴⁷ A queste considerazioni McClanan aggiunge la ripresa della carica consolare per sé da parte di Giustino II, dopo un periodo di abbandono sotto il governo di Giustinione I: R. S. Bagnall, A. Cameron, S. R. Schwartz e K. A. Worp, *Consuls of the Later Roman Empire*, cit., p. 23; A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 176.

⁴⁸ Tale rinascenza prende vita sotto la dinastia macedone (867-1056) fondata da Basilio I il Macedone (867-886): R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford 2000, pp. 129-133; J. Durand, *Arte bizantina. Mille anni di splendore*, trad. it. a cura di M. Barboni, Santarcangelo di Romagna 2001, p. 77.

⁴⁹ Poche opere eburnee sono state prodotte nello stesso periodo anche in Occidente, a causa della scarsità e della difficoltà di reperire il materiale: M. Flamini, *Gli avori del «gruppo di Romano»*, in *ACME*, vol. 63, fasc. 2, 2010, pp. 121-152: 121.

⁵⁰ J. Beckwith, *L'arte di Costantinopoli: introduzione all'arte bizantina (330-1453)*, trad. it. a cura di M. P. Galatino, Torino 1967, p. 49; J. Durand, *Arte bizantina*, cit., p. 91; J. Norwich, *Bisanzio. Splendore e decadenza di un impero. 330-1453*, trad. it. a cura di C. Lazzari, Milano 2000, pp. 200-207; E. Concina, *Le arti di Bisanzio. Secoli VI-XV*, Milano 2002, p. 195.

⁵¹ Tra di essi si possono citare l'avorio di Mosca con l'incoronazione di Costantino VII Porfirogenito da parte di Cristo e il trittico con *Deesis* e santi custodito a Palazzo di Venezia a Roma. Per l'avorio di Mosca vd.: A. Lidov, *Tavoletta d'avorio con Cristo e l'imperatore Costantino VII Porfirogenito*, in G. Wolf, C. Dufour Bozzo e A. R. Calderoni Masetti (a cura di), «Mandyllion. Intorno al Sacro volto, da Bisanzio a Genova. Catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile – 18 luglio 2004)», Milano 2004, pp. 86-89; per il trittico di Roma vd.: A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994, pp. 649-650.

che ben incarnano la rinascenza macedone e si caratterizza per un'omogeneità stilistica e tecnica, le cui peculiarità sono: una ragguardevole eleganza formale, un equilibrio delle proporzioni, un forte modellato delle figure e una elevata raffinatezza della tecnica scultorea.

La tavoletta eburnea di Romano fungeva in precedenza da ornamento per la legatura di un evangelario – era sita al centro di una montatura in oro e pietre preziose distrutta durante la rivoluzione francese⁵² – di produzione posteriore (XI secolo) conservato nella cattedrale di Saint Jean a Besançon⁵³. Originariamente questa placchetta eburnea non è stata ideata e realizzata per essere parte di una legatura, ma presumibilmente costituiva l'elemento centrale di un trittico, sebbene non ci siano segni di cerniere per l'annessione delle due ante laterali che possano provare questa ipotesi⁵⁴.

Cristo, su un piedistallo a tre livelli, domina il centro della tavoletta, mentre benedice la coppia imperiale ponendo le mani sul loro capo, i quali si innalzano su una pedana. Il Signore ha i piedi calzati da sandali ed è vestito con una semplice veste e un mantello drappeggiato, in netto contrasto con il ricco e raffinato vestiario delle due figure imperiali. Dietro il suo volto barbato e dai lunghi capelli si staglia il nimbo crucisegnato e bordato da una fila di perline, ai cui lati si legge l'acronimo IC-XC (Gesù Cristo). A sinistra l'imperatore glabro indossa lo *skaramangion*, sopra a cui è avvolto il *loros* decorato da quadri bordati di perle e da una croce sulla fodera dello strascico. A lato opposto di Cristo l'imperatrice è ammantata, sopra ad una tunica simile a quella del consorte, da una clamide decorata con motivi circolari e con un *tablion*, ornato a sua volta da foglie d'edera e riquadri. Sono entrambi incoronati da diademi formati da tre file di perle con al centro una grossa pietra preziosa quadrata, tuttavia quello maschile sostiene in alto una croce, quello femminile è ornato da motivi triangolari traforati; dai lati pendono rispettivamente i due *pendalia* e *prependulia*. I loro volti sono circondati da nimbi semplici con bordi

⁵² La struttura che doveva accogliere l'avorio è mostrata da un'illustrazione di Gori: Gori 1759, p. 16, tav. 1. Successivamente alla distruzione della montatura, nel 1805 viene comprata, disgiunta dall'evangelario di cui faceva parte, dal barone Prudence-Guillaume de Roujoux per essere inserita all'interno della collezione del Cabinet des médailles dell'odierna Bibliothèque nationale de France, all'epoca Bibliothèque impériale: D. Gaborit-Chopin, *Plaque: Le Christ couronnant Romanos et Eudoxie*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 232-233, cat. 148: 233.

⁵³ J. M. A. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris 1858, p. 569.

⁵⁴ D. Gaborit-Chopin, *Plaque: Le Christ couronnant Romanos et Eudoxie*, cit., p. 233.

sottili di perle e sono rivolti verso l'osservatore, invece le loro mani si protendono verso Cristo in atto di gratitudine e supplica. Sopra la coppia imperiale le iscrizioni in greco inneggiano i loro nomi e la loro carica: «Romano imperatore dei Romani» e «Eudocia imperatrice dei Romani».

Diverse discussioni si sono sviluppate attorno all'identificazione dei due personaggi incoronati da Cristo poiché nella storia dell'impero ci sono state ben due coppie di sovrani con il nome di Romano ed Eudocia. La prima, in carica intorno alla metà del X secolo, è composta da Romano II (945-963), figlio ed erede di Costantino VII Porfirogenito, e Berta (945-949), figlia illegittima del conte di Arles e re d'Italia Ugo di Provenza (926-947)⁵⁵. Il matrimonio, organizzato dall'usurpatore e co-reggente Romano I Lecapeno (920-944), si celebra nel settembre 944, ossia quando Berta ha appena quattro anni e Romano sei. Per dare più prestigio a questa sposa bambina, quest'ultima viene ribattezzata Eudocia, un nome che spesso si ripete tra le donne della famiglia imperiale macedone⁵⁶. Pochi mesi dopo il matrimonio del figlio, Costantino VII diventa imperatore unico (27 gennaio 945) – grazie all'intervento dei figli di Romano I, che depongono il proprio padre nel dicembre del 944 – e il 6 aprile dello stesso anno incorona Romano II co-imperatore. Probabilmente anche Berta Eudocia viene elevata al ruolo d'imperatrice, tuttavia purtroppo muore ancora in tenera età (nove anni) nel 949⁵⁷.

La seconda ipotesi identifica le due figure con la coppia composta da Romano IV Diogene (1068-1071) ed Eudocia Macrembolitissa (1059-1071), quindi di conseguenza la datazione dell'avorio viene posticipata di circa un secolo, dalla metà del X secolo al terzo quarto dell'XI secolo. Eudocia Macrembolitissa, donna capace ed ambiziosa, ricopre un ruolo di primo piano ed influente durante il regno del primo marito, Costantino X Ducas (1059-1067), assumendo pieni poteri su di sé durante il governo retto assieme ai due figli Michele VII (1071-1078) e Costanzo (1071-1082). Anche dopo il matrimonio con

⁵⁵ G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, trad. it. a cura di P. Leone, Torino 1968, p. 249; W. Treadgold, *A History of the Byzantine State and Society*, Stanford 1997, p. 485; I. Kalavrezou, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n. 31, 1977, pp. 305-325: 308; M. G. Parani, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise: imperial costume ad a tool for dating Byzantine art*, in *Cahiers archeologiques*, vol. 49, 2001, pp. 15-28: 19.

⁵⁶ Per esempio così si chiamano sia la moglie di Basilio I (867-886), Eudocia Ingerina (867-882), che la terza moglie di Leone VI (886-912), Eudocia Baiana (900-901): G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, cit., pp. 212, 230.

⁵⁷ I. Kalavrezou, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, cit., pp. 308 e ss; M. G. Parani, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise*, cit., p. 19.

Romano IV, avvenuto nel 1068, Eudocia continua ad esercitare un certo potere, influenza⁵⁸.

Nel XIX secolo quest'ultima ipotesi era ritenuta la più valida, sulla base del fatto che la realizzazione del manufatto fosse da imputare alla volontà di celebrare e commemorare il matrimonio tra Romano IV Diogene e la consorte Eudocia Macrembolitissa. Per altro si trattava dell'unica coppia di regnanti conosciuta con tali nomi⁵⁹. I primi a teorizzare che fossero invece raffigurati Romano II e Berta Eudocia, e quindi a retrodatare di un secolo l'avorio⁶⁰, sono stati Hayford Peirce e Royall Tyler, basatisi sulla fisionomia giovanile dei volti – in particolare il volto imberbe di Romano è stato considerato assai significativo in tal senso, in quanto, secondo l'iconografia ufficiale dall'VIII secolo, gli imperatori dovevano portare la barba, eccetto nel caso che fossero bambini o associati al trono⁶¹ –. Questa ipotesi è accettata nell'importante studio sugli avori condotto da Adolph Goldschmidt e Kurtz Weitzmann⁶², ma viene rifiutata all'incirca quarantenni dopo da Ioli Kalavrezou in un suo articolo. La studiosa propose nuovamente di identificare i due personaggi imperiali con Romano IV ed Eudocia Macrembolitissa⁶³, adducendo come prima motivazione il fatto che il termine *basilissa* sia stato per la prima volta concesso a questa sovrana pur non essendo ufficialmente né un'imperatrice regnante né una reggente per i figli. Inoltre la Kalavrezou ha sottolineato come fossero scarse le testimonianze di raffigurazioni del tema dell'incoronazione imperiale da parte di Cristo prima della metà dell'XI secolo⁶⁴. Anthony Cutler, invece, ribadisce che la datazione più probabile è quella risalente all'epoca di Romano II e Berta Eudocia, ritenendo che le argomentazioni basate sulla titolatura, lo stile e l'iconografia portate dalla Kalavrezou non siano sufficienti per affermare un'identificazione o escluderne un'altra, se non si tiene in considerazione anche l'epigrafia e la tecnica d'incisione⁶⁵. Secondo lo studioso, poiché

⁵⁸ Vd. capitolo *Monetazione* pp. 24-25.

⁵⁹ J. M. A. Chabouillet, *Catalogue général er raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, cit., pp. 568-569; M. Flamme, *Gli avori del «gruppo di Romano»*, cit., p. 130.

⁶⁰ H. Peirce e R. Tyler, *Byzantine Art*, London 1926, p. 39; H. Pierce e R. Tyler, *Deux mouvements dans l'art byzantin du X^e siècle*, cit., pp. 129-136; H. Pierce e R. Tyler, *Three Byzantine Works of Art*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n. 2, 1941, pp. 12-18.

⁶¹ H. Pierce e R. Tyler, *Deux mouvements dans l'art byzantin du X^e siècle*, «Aréthuse», n. 16, 1927, pp. 129-136: 130; I. Kalavrezou, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, cit., p. 308.

⁶² A. Goldschmidt e K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, vol. II, Berlin 1934, n. 38.

⁶³ I. Kalavrezou, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, cit., pp. 305-325.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 305-325.

⁶⁵ A. Cutler, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Aldershot 1998, pp. 605-610.

nell'XI secolo generalmente gli imperatori sono effigiati con l'intento di essere fedeli alle loro effettive sembianze, l'assenza della barba sul volto è da ritenersi indice della giovane età del personaggio raffigurato che così non potrebbe essere Romano IV, avendo egli circa trentasette anni al tempo della sua incoronazione, ma il bambino Romano II, che ha all'incirca sei anni⁶⁶.

Un altro studio importante che apporta contributi alla questione identificativa, appoggiando l'ipotesi interpretativa di Peirce-Tyler e Cutler, è quello condotto da Maria G. Parani, la quale sostiene che il titolo *basilissa* sia utilizzato già a partire dalla metà del X secolo, in contesti non ufficiali o nelle opere d'arte, per identificare qualsiasi imperatrice a prescindere dalla posizione rivestita⁶⁷. La Parani osserva come il *loros* dell'imperatore non presenti il collare e sia ornato da quattro strisce verticali con decoro a quadri – quest'ultime si riducono a tre nell'XI secolo –, inoltre la fodera dello strascico è impreziosita da una croce, dettaglio riscontrabile anche sulla numismatica del X secolo ma non in quella del secolo successivo⁶⁸. Il fatto che la sovrana indossi una clamide invece che un *loros*, simbolo imperiale che indica l'imperatore come rappresentante in terra di Cristo⁶⁹, la porrebbe in una posizione subalterna non solo rispetto al consorte ma anche rispetto alla madre di questi, Elena (919-961)⁷⁰: ciò escluderebbe l'identificazione con Eudocia Macrembolitissa⁷¹.

È possibile porre in confronto iconograficamente e stilisticamente l'avorio di Romano con la tavoletta eburnea raffigurante anch'essa un'incoronazione, da parte di Cristo, di imperatori in questo caso d'Occidente (fig. 11)⁷². Nel 972 Ottone II di Sassonia (967-983) sposa Teofano (973-983) – di origine bizantina in quanto figlia del *patrikos* Costantino

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 606-607.

⁶⁷ M. G. Parani, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise*, cit., p. 20.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 22, 24, figg. 6, 9.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰ Essendo giovane, Romano II viene ritratto imberbe e ciò è sufficiente per distinguerlo dal padre Costantino VII, diversamente, per Berta Eudocia e Elena probabilmente si è sentita la necessità di raffigurarle con abbigliamenti differenti: M. G. Parani, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise*, cit., 2001, p. 22.

⁷¹ Nelle monete con i figli, Eudocia Macrembolitissa è effigiata con indosso il *loros* (cfr. cat. 16.1): M. G. Parani, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise*, cit., 2001, p. 20.

⁷² Si ipotizza che anche questa placca abbia ornato la rilegatura di un manoscritto: D. Gaborit-Chopin, *Plaque de reliure(?): le Christ bénissant Otton II et Théophano*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 247-249, cat. 160.

Skleros –, mentre l'anno successivo alla morte del padre Ottone I il Grande (962-973) succede al trono, ma solo nel 982 viene incoronato imperatore del Sacro Romano Impero d'Occidente. Sulla valva d'avorio i tre personaggi principali, stanti sopra a tre *suppedanei*, sono raffigurati in una specie di teofania imperiale, poiché due tende si aprono per fare assistere lo spettatore alla scena dell'incoronazione. Un ciborio, sostenuto da esili colonnine tortili e ornato da un fregio traforato, incornicia la scena. Al centro Cristo è vestito semplicemente con una veste e un mantello drappeggiato attorno al corpo; il suo volto barbato e dallo sguardo serio è l'unico ad essere circondato dall'aureola, in aggiunta crucisegnata. Egli pone le mani sul capo dei sovrani per incoronarli e benedirli; affianco al nimbo si legge l'acronimo IC-XC (Gesù Cristo). L'imperatore barbato alla destra di Cristo è ammantato da clamide decorata con un motivo di rosette alternate a losanghe. Il capo è incoronato da un diadema formato da una fascia circolare di perle e pietre preziose, ai cui lati scendono due pendenti. L'imperatrice, al lato opposto del Signore, indossa sopra alla tunica il *loros*, con ornamento geometrico di perle e pietre preziose rettangolari, e sopra la testa una corona simile a quella del consorte, sotto cui si scorgono i capelli. Sotto il piedistallo di Ottone II è prostrato un uomo barbuto vestito con un mantello, con incise stelle e bordato di perle, che è identificabile con il donatore dell'opera, l'arcivescovo Jean de Plaisance. La coppia imperiale e il dignitario sono identificabili attraverso le iscrizioni con lettere greche e latine: sopra all'imperatore si legge «Ottone, augusto imperatore dei Romani», sopra l'imperatrice «Teofano, augusta imperatrice dei Romani» e affianco alla gamba destra di Cristo «Signore, aiuta il tuo servitore Jean Amen».

Goldschmidt e Weitzmann assegnavano la tavoletta eburnea di Ottone II e Teofano al gruppo più ampio detto di Niceforo⁷³, che si caratterizza per i tratti marcati dei volti: labbra spesse, gli occhi infossati e i nasi grossi. Altri elementi, come i corpi tubolari delle figure imperiali e la mancanza totale di dolcezza nel viso di Cristo, hanno spinto Danielle Gaborit-Chopin ad asserire che questo manufatto non appartenga a tale gruppo, inoltre che la titolatura bizzarra e la scarsa qualità tecnica indichino una produzione occidentale piuttosto che costantinopolitana⁷⁴. L'avorio di Romano è generalmente considerato il

⁷³ A. Goldschmidt e K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, cit., n. 85.

⁷⁴ D. Gaborit-Chopin, *Plaque de reliure (?): le Christ bénissant Otton II et Théophano*, cit., pp. 248-249.

modello di questa placca, data la simile composizione, tuttavia si notano alcune differenze, a partire dall'assenza nel primo e dalla presenza nel secondo di un contesto architettonico. In questo caso, al contrario rispetto a Romano ed Eudocia, è Teofano ad indossare il *loros* e il consorte la clamide, inoltre, completamente assente nell'esemplare bizantino, vi è la raffigurazione del donatore prostrato e sottomesso sia al potere divino che al derivante potere imperiale terrestre.

Dall'esame degli esemplari eburnei raffiguranti Ariadne ancora una volta si evince l'importanza rivestita e percepita dei natali imperiali e del ruolo di legittimatrice del potere del consorte. Inoltre la presenza di Ariadne e soprattutto di Eudocia – sia essa indentificata con Berta Eudocia o con Eudocia Macrembolitissa – potrebbe avere l'intento di comunicare un messaggio di coesione tra i due consorti e il ruolo delle donne imperiali di tutela della continuità dinastica. Il dittico consolare di Oreste e l'avorio di Ottone II e Teofano provano la considerevole influenza esercitata dall'arte imperiale bizantina tanto da essere copiata, oppure perfino riutilizzata, dai governanti occidentali.



Fig. 1 *Missorium* di Ardaburio Aspare, 434, argento, diam. 42 cm, Museo Archeologico Nazionale, Firenze.



Fig. 2 Valva di dittico di Antemio, XVIII sec., disegno.



Fig. 3 Valva di dittico di Anastasio, 517, avorio, 36,2x12,7 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig. 4 Dittico di Anastasio, 517, avorio, 36x27 cm, Bibliothèque nationale de France, Parigi.



Fig. 5 Dittico di Oreste, 530, avorio, 34x23,2 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig. 6 Regina Amalasantha, dettaglio del dittico di Oreste, 530, avorio, Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig. 7 Valva di pentadittico di Ariadne, 500 ca., avorio, 26,5x12,7 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

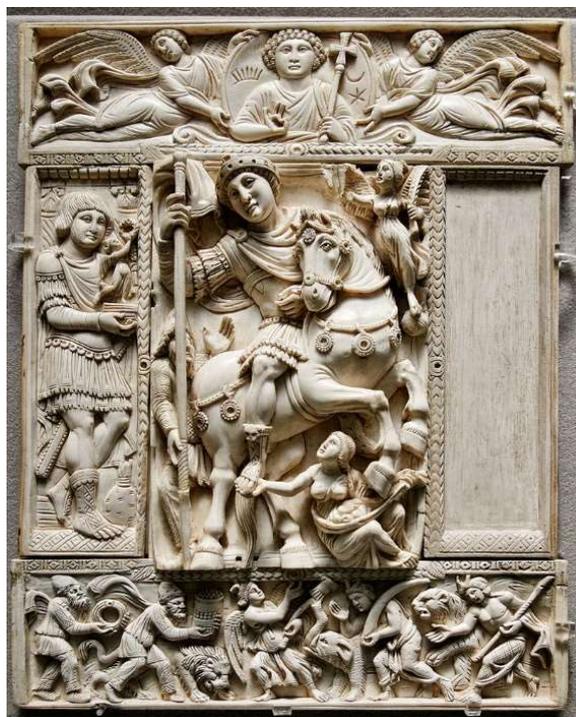


Fig. 8 Dittico Barberini, 525-550, avorio, 34,2x26,8 cm, Musée du Louvre, Parigi.



Fig. 9 Cintura di medaglie e monete, 583 ca., oro, 67,5x5x5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 10 Medaglia con busto dell'imperatore Maurizio Tiberio, dettaglio della cintura di medaglie e monete, 583 ca., oro, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 11 Cristo incorona Ottone II e Teofano, 982-983, avorio, 18,5x10,6 cm, Musée National du Moyen Age, Parigi.

MOSAICI

Le raffigurazioni tridimensionali in marmo e anche in bronzo, tipici mezzi del ritratto nell'antichità classica, vengono sostituite, fin dal V secolo ma soprattutto a partire dal VI, da forme artistiche bidimensionali, come i dittici in avorio, la monetazione e i mosaici. Quest'ultimi vengono prodotti tramite una tecnica ereditata dalla civiltà romana, impiegata sia in opere pubbliche che private. Oltre ad essere un mezzo artistico molto costoso, l'impiego del mosaico è consapevolmente finalizzato alla creazione di un'opera che persista nel tempo. Anche nei mosaici la figura imperiale femminile è inserita per propagandare la rilevanza della successione dinastica e l'autorità dell'impero bizantino. Le tre raffigurazioni musive degli imperatori e delle imperatrici che si analizzano in questo capitolo (i mosaici di Giustiniano I e Teodora nella chiesa di San Vitale a Ravenna e i due pannelli – Costantino IX Monomaco e Zoe Porfirogenita, Giovanni II Comneno e di Irene d'Ungheria – nella basilica di Santa Sofia a Istanbul) sono il segno tangibile della presenza imperiale sia nella capitale che nelle province.

Tra i mosaici bizantini più famosi d'Italia, per una serie di ragioni tra cui il campionario di magnifici costumi di corte, si annoverano i due pannelli di Giustiniano I (527-565) e Teodora (527-548)¹ nella chiesa di San Vitale a Ravenna, databili al 547 circa. Essi mostrano la tendenza dell'arte bizantina verso la bidimensionalità e l'astrazione, a vantaggio della presentazione iconica dei personaggi e della decorazione. Entrambi i riquadri sono stati commissionati dal vescovo Massimiano, insieme all'intera compagine musiva che riveste il coro della chiesa ravennate, al fine di valorizzare, nel modo più consona, lo spazio sacro e al tempo stesso commemorare la riconquista bizantina e la vittoria dell'ortodossia a Ravenna, avvenuta nel 540, dopo la dominazione degli ostrogoti di professione ariana. I pannelli, posti nella parte inferiore delle pareti, si fronteggiano attraverso lo spazio presbiteriale: sulla parete settentrionale l'imperatore al centro è affiancato dal suo seguito ecclesiastico e militare (fig. 1)², mentre sulla parete meridionale

¹ Per informazioni biografiche e bibliografiche vd. capitolo *Statuaria* p. 12.

² A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, pp. 106-107; D. Stricevic, *The Iconography of the Compositions Containing Imperial Portraits in San Vitale*, in *Starinar*, voll. 9-10, 1958-1959, pp. 75-76; D. Stricevic, *Sur le probleme de l'iconographie des mosaïques imperiales de Saint-Vital*, in *Felix Ravenna*, vol. 34, 1962, pp. 80-100; W. F. Volbach e M. Hirmer, *Early Christian Art*, New York 1962, nn. 164, 165; S. R. Zwirn, *The emperor Justinian and Archbishop Maximianus and members of their courts*, in K.

vi sono l'imperatrice e la sua corte³ (cat. 10.1). La coppia imperiale è raffigurata mentre omaggia Cristo, rappresentato nel catino absidale, con patena e calice liturgici conformemente alla scena dell'*oblatio Augusti et Augustae* – non alla cerimonia dell'*apokombion*⁴ –, che è una pratica ricorrentemente compiuta dai sovrani bizantini durante la consacrazione delle chiese sotto la loro giurisdizione. Tale raffigurazione di offerta doni è astorica, in quanto né l'imperatore né l'imperatrice si sono mai recati a Ravenna⁵, inoltre svolge la funzione più ampia di glorificazione imperiale.

I due ritratti imperiali si inseriscono perfettamente all'interno del contesto decorativo musivo dell'abside, nel quale è iterato il tema dell'offerta e della regalità: oltre al Cristo *Kosmokrator* (Signore del Mondo) affiancato da due angeli, San Vitale e il vescovo Ecclesio nel catino absidale, sono presenti gli apostoli sull'arco trionfale, l'*Agnus Dei* sulla volta del presbiterio e le storie tratte dall'Antico Testamento sul livello superiore delle pareti laterali del coro. I mosaici di Giustiniano e Teodora perseguono lo scopo di affermare e glorificare la coppia imperiale, alludendo anche all'origine divina del loro potere, e, in senso più ampio, l'intera istituzione autocratica imperiale in un territorio ad essa soggetta. Rispetto al colossale Cristo absidale, l'imperatore occupa una posizione di maggior prestigio in confronto a quella della sua consorte, in quanto egli è ritratto alla destra del Signore e l'imperatrice a sinistra. Tale collocazione del mosaico di Teodora potrebbe anche alludere alla posizione reale delle fedeli all'interno delle chiese, nelle quali il lato meridionale era riservato alle donne⁶.

Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 77-78, cat. 65; S. E. Bassett, *Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale*, in *Artibus et Historiae*, vol. 29, n. 57, 2008, pp. 49-57, fig. 2; C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011, pp. 142-144, fig. 132.

³ Il seguito dell'imperatrice all'interno del palazzo di Costantinopoli era denominato *sekreton ton gynaikon*: M. McCormick, *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West*, New York 1986, pp. 203-204.

⁴ L'*apokombion* è la deposizione di una borsa di soldi sull'altare da parte dell'imperatore: D. Stricevic, *The Iconography of the Compositions Containing Imperial Portraits in San Vitale*, cit., p. 75; A. Kazhdan, *Apokombion*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, pp. 135-136.

⁵ C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna*, cit., p. 144.

⁶ O. G. von Simson, *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago 1948, p. 30.

Stagliati su uno sfondo aureo, i personaggi del pannello dell'imperatore sono frontali, grandi – occupano quasi tutto lo spazio⁷ – e divisi in tre gruppi: al centro l'imperatore e i dignitari di corte, a destra il clero e a sinistra i soldati. Giustiniano regge nelle mani una patena d'oro come offerta al Cristo raffigurato nel catino absidale, e indossa, sopra a una tunica bianca lunga fino al ginocchio, una clamide porpora, che è decorata con un *tablion*⁸ ricamato d'oro e con disegni di pappagallini verdi. Il mantello è fermato alla spalla da una *fibula*, costituita da una pietra rotonda circondata da madreperle anch'esse rotonde e da tre pendenti di perline e perle a goccia; com'è prassi l'imperatore calza ai piedi stivali rossi, impreziositi da gioielli. Il suo volto ovale e austero (fig. 2) è reso attraverso tratti individualizzati – solo altri due volti sono caratterizzati, quelli del vescovo Massimiano e del dignitario a destra⁹ –: gli occhi grandi e fissi, le sopracciglia ampiamente arcuate, che si uniscono alla radice del naso prominente, la bocca piccola donano al soggetto imperiale un'espressione severa e attenta. Il capo, circondato da un nimbo, è incoronato da un diadema, che è formato da una alta fascia circolare, dorata e impreziosita da due file di perle alternate ad una di gemme preziose e dai cui lati pendono quattro corti *pendalia*¹⁰. Alla sinistra dell'imperatore sono raffigurati i membri del clero: due diaconi con vesti bianche e *clavi*¹¹ scuri reggono un libro gemmato e un turibolo per la celebrazione dell'Eucaristia; il vescovo Massimiano, identificato da un'iscrizione posta sopra alla sua testa, porta una croce astile ingioiellata. Alla sua destra e dietro la spalla sinistra di Giustiniano sono rappresentati i membri della corte imperiale in abiti bianchi

⁷ Già nel V secolo le figure assumono dimensioni maggiori e si stagliano audacemente sullo sfondo: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston 1964, p. 48.

⁸ Dal V secolo il *tablion* adorna la clamide, esso è un quadrato di tessuto prezioso, che è cucito sia sul fronte che sul retro all'altezza del petto, il suo colore simboleggia il rango sociale dell'individuo: N. Patterson Ševčenko, *Tablion*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York - Oxford 1991, p. 2004; G. Fauro, *I Costumi di Corte a Bisanzio*, in M. T. Lucidi (a cura di), «La seta e la sua via. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994)», Roma 1994, pp. 99-102: 100-102.

⁹ Proprio per i suoi tratti individualizzati tale dignitario ha suscitato varie ipotesi di identificazione, tra le quali le più accreditate lo propongono di individuarlo col munifico banchiere e finanziatore dei mosaici Giuliano Argentario, oppure col generale bizantino Belissario, colui che ha comandato la campagna bizantina nella guerra greco-gotica (535-553) in Italia: G. De Angelis D'Ossat, *Studi Ravennati. Problemi di architettura paleocristiana*, Ravenna 1962, p. 85; G. Bovini, *Edifici di culto di età teodoriana e giustiniana*, Bologna 1970, p. 253; F. W. Deichmann, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar*, vol. II, Wiesbaden 1976, p. 185.

¹⁰ In questo caso la corona di Giustiniano può essere identificata con il tipo *stemma*, perciò i pendenti laterali sono chiamati più specificatamente *kataseistà*: I. Baldini Lippolis, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999, pp. 53-54.

¹¹ N. Patterson Ševčenko, *Clavus*, in *ODB*, cit., vol. I, pp. 469-470.

con *tablia* viola; mentre all'estrema destra un gruppo di soldati è posto dietro un grande scudo verde decorato con il monogramma gemmato del nome di Cristo, *chi-rho*.

Anche nel pannello opposto le figure femminili e maschili sono frontali e alle loro spalle si vede non uno sfondo neutro, atemporale, bensì architettonico. All'estrema sinistra la tenda di una porta è scostata da un dignitario di corte, permettendo di scorgere un'apertura buia con al di sotto una fontana che si erge su un piedistallo. L'imperatrice, posizionata quasi al centro della rappresentazione, risulta incorniciata da una nicchia provvista di una piccola sorta di cupola a forma di conchiglia. A destra un'altra apertura permette l'entrata di sette dame di corte. I due personaggi maschili di sinistra indossano tuniche bianche lunghe fino al ginocchio e clamidi con *tablia*, mentre le cortigiane sono adorne di gioielli e vestite con lunghe tuniche e manti vivacemente decorati e colorati. Teodora, di dimensioni maggiori rispetto agli altri personaggi, è sfarzosamente vestita ed adorna di gioielli: indossa una tunica bianca dalla bordatura dorata, su cui è posta una clamide porpora decorata non da un *tablion* come il marito, ma sul bordo inferiore (*aurifrigium*) da tre figure dorate, i Re Magi, porgenti doni¹². L'imperatrice regge un calice dorato e gemmato che protende verso destra in direzione del Cristo absidale¹³; sul petto indossa il *maniakion*¹⁴, un pettorale di grandi dimensioni ornato con oro, perle e pietre preziose; al collo porta una collana d'oro e gemme azzurre.

Come Giustiniano, anche il volto lungo e ovale di Teodora (fig. 3) presenta tratti individualizzati che le conferiscono un'espressione seria, quasi ascetica: gli occhi grandi e fissi, di cui è enfatizzato il contorno delle palpebre, le sopracciglia arcuate, il naso prominente, la bocca piccola. I capelli sono raccolti all'interno di una cuffia, da cui si riescono a scorgere solo i lobi delle orecchie, dai quali pendono gli orecchini dorati con pietre preziose e perle. Un tipo di diadema differente da quello maschile incorona il capo nimbato dell'imperatrice: un cerchio rigido di file di perle, pietre e oro, sostiene il *lófos*,

¹² I Re Magi riflettono e sottolineano l'elargizione fatta dalla coppia imperiale all'altare: D. Stricevic, *The Iconography of the Compositions Containing Imperial Portraits in San Vitale*, cit., p. 75.

¹³ Secondo la tradizionale usanza bizantina, all'imperatrice non è permesso entrare nell'abside – come qualsiasi altra persona laica, eccetto l'imperatore – in quanto donna, perciò ella presenta l'offerta (*oblatio*) nel narcece, a cui si allude nel mosaico attraverso la tenda scostata dal dignitario e la fontana: A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, p. 129. Per quanto riguarda il divieto di accesso al presbiterio e all'abside nei confronti delle imperatrici vd.: R. F. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When—and Why?*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 52, 1998, pp. 27-87: 71.

¹⁴ S. D. Campbell e N. Patterson Ševčenko, *Torque*, in *ODB*, cit., vol. III, p. 2098.

costituito anch'esso di perle e gemme, e due piccoli preziosi triangoli. La corona è assicurata alla cuffia tramite tre fasce di perle che scendono frontalmente dal cerchio rigido; ai lati pendono i quattro *prependalia* di perle. Una corona simile, caratterizzata anch'essa dal *lófos*, è visibile anche nell'Icona di Santa Eudocia databile all'inizio del X secolo (cat. 7.2); invece il fatto che le fasce di perle assicurino il cerchio rigido alla cuffia sottostante e i quattro lunghi *prependalia* riprendono le tipologie di diademi utilizzate dall'imperatrice Ariadne sulle raffigurazioni degli avori, come si osserva nel dittico consolare di Clementino (cat. 8.2).

Se da una parte i pannelli, come immagini pendenti, condividono alcuni elementi e caratteristiche stilistiche, manifestando così una coerenza visiva – le singole figure sono statiche, frontali, si scontrano e sovrappongono tra loro in maniera illogica, inoltre poco rilievo è dato alla massa dei corpi –, dall'altra sono riscontrabili nette differenze. Innanzitutto, come si è osservato precedentemente, Giustiniano, Massimiano e il loro seguito non sono posti in una verosimile ambientazione spaziale, ma si stagliano su un fondale d'oro, atemporale, che li risalta e che inonda loro e lo spazio circostante di luce; mentre Teodora e la corte sono inseriti in un contesto architettonico elaborato. Il pannello sinistro ha ritmi costanti e verticali: i soggetti hanno dimensioni maggiori e simili tra loro, dominando lo sfondo neutro; eccetto l'imperatore e il vescovo, all'interno dei tre gruppi – soldati a sinistra, cortigiani al centro, chierici a destra – i personaggi indossano vestiti relativamente simili e semplici ed assumono pose identiche. Il campo figurativo del mosaico destro, invece, è quasi equamente occupato dagli edifici e dalle figure, quest'ultime, abbigliate con vesti sfarzose e diverse tra loro, appaiono più delicate e piccole rispetto alle altre, inoltre le loro pose sono varie e differenti. L'eterogeneità delle vesti, delle posture, dell'architettura e dei colori forniscono un ritmo più movimentato al campo visivo, in netto contrasto con la monotonia del mosaico di Giustiniano. In questo modo si crea un contrasto tra severità, austerità, e sfarzosità, elaborazione¹⁵: lo stesso si osserva prendendo in esame più nello specifico la coppia imperiale. Rispetto al marito, Teodora non solo è più adorna di gioielli, ma la sua posa risulta essere meno rigida, più aggraziata, il volto serio ma dolce. Pur avendo tratti individualizzati, le fisionomie della coppia imperiale sono in una certa qual misura idealizzate in quanto essi sono i

¹⁵ S. E. Bassett, *Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale*, cit., p. 52.

rappresentanti del potere imperiale¹⁶. È evidente la differenza tra i due diademi: a confronto della complessità strutturale e della sontuosità di quello femminile, il corrispettivo maschile sembra quasi essenziale.

La testa bronzea dell'imperatrice Eufemia (518-527)¹⁷, databile al 520-530 circa ed attualmente conservata al Museo di Niš in Serbia (fig. 4), presenta un diadema simile, sebbene meno elaborato, a quello indossato da Teodora: entrambi sono sormontati da due alette triangolari laterali, che Clementina Rizzardi ipotizzava fossero di derivazione sassanide¹⁸. Come l'imperatrice di San Vitale, Eufemia ha i capelli raccolti e nascosti in una cuffia secondo la moda in uso nel VI secolo, che probabilmente tende ad adeguarsi alla sobrietà e alla modestia lodate dalle norme religiose, allontanandosi pertanto dalle capigliature vistose in uso nei periodi precedenti¹⁹. Tale acconciatura, infatti, si è già riscontrata nei frammenti marmorei raffiguranti Ariadne (cat. 8.1) e Teodora (cat. 10.2). L'accentuazione dello sguardo è un'altra caratteristica condivisa dai quattro ritratti, e in generale dalla ritrattistica bizantina, che ha lo scopo di enfatizzare l'interiorità e la spiritualità del soggetto.

Un'altra scena di omaggio da parte di una coppia imperiale, in questo caso Costantino IX Monomaco (1042-1055) e Zoe Porfirogenita (1028-1050), a Cristo è raffigurata sulla parete orientale della galleria meridionale di Santa Sofia a Costantinopoli. L'imperatrice è figlia di Costantino VIII (1025-1028), il quale, poco prima della morte avvenuta nel 1028, la incorona *augusta* e dispone il suo matrimonio con Romano III Agiro (1028-1034), prefetto di Costantinopoli²⁰. L'anno successivo Zoe costringe la sorella minore

¹⁶ Ad esempio la loro maturità è resa in maniera più attenuata – all'epoca della realizzazione Giustiniano aveva circa 65 anni e Teodora circa 47 anni –, l'imperatrice è raffigurata più alta di quanto non fosse essendo il personaggio più importante del pannello: A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 128.

¹⁷ Eufemia è moglie dell'imperatore Giustino I (518-527), che succede nel governo ad Anastasio I (491-518) nel 518, dopo una lunga e proficua carriera militare. Per quanto riguarda la testa bronzea dell'imperatrice vd.: D. Srejšević e A. Simović, *Portrait d'une impératrice byzantine de Balajnac*, «Starinar», voll. IX-X, 1958-1959, pp. 77-86; K. Wessel, *Das Kaiserinnenporträt im Castello Sforzesco zu Mailand*, in *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, vol. 77, pp. 240-255: 247-253; S. Sande, *Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 6, 1975, pp. 65-106: 96-97; J. D. Breckenridge, *Head of Euphemia*, in *Age of Spirituality*, cit., p. 32, cat. 26.

¹⁸ C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna*, cit., p. 142.

¹⁹ I. Baldini Lippolis, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, cit., pp. 58-60.

²⁰ All'epoca Romano III Agiro è già sposato ma la moglie viene obbligata a ritirarsi in convento: L. Garland, *Byzantine Empresses: Women and Power in Byzantium AD 527-1204*, London – New York 1999, p. 137.

Teodora Porfirogenita (1042-1056) all'esilio nel monastero di Petrion, poiché accusata di essere implicata nel complotto contro Romano III²¹. Consapevole della sua posizione di vera erede e tramandatrice del potere imperiale, inoltre abituata ad una grossa disponibilità di denaro, l'imperatrice non tollera di ricevere un assegno fisso e di essere evitata dal marito dopo non esser riuscita ad avere figli. La sua insoddisfazione la porta ad uccidere Romano III con la complicità dell'amante, che sposa la notte stessa dell'omicidio e lo fa incoronare Michele IV il Paflagone (1034-1041)²². In mancanza di figli Zoe adotta il nipote del marito, Michele V il Calafato (1041-1042), che sale al trono alla morte dello zio nel 1041, tuttavia l'anno successivo viene depresso da una rivolta popolare che vede coinvolta Teodora, incoronata poi *basilissa*²³. Il breve periodo di governo congiunto delle due sorelle si conclude quando Zoe decide di convogliare a nozze, per la terza volta, con Costantino IX Monomaco (1042-1055) nel giugno del 1042. Pur non abbandonando mai il suo ruolo pubblico, l'imperatrice lascia la gestione del governo al marito²⁴, che le succede dopo la morte avvenuta a tarda età nel 1050. I riferimenti alla biografia dell'imperatrice sono stati qui riportati perché essenziali a comprendere alcune modifiche apportate al pannello musivo nel corso della vita della protagonista.

Partiamo prima dall'analisi di ciò che vediamo: al centro del mosaico (cat. 15.1) dallo sfondo dorato Cristo è seduto sopra un cuscino blu e oro di un trono aureo, impreziosito da perle e pietre preziose e sprovvisto dello schienale. Il Signore, vestito di una tunica e di un manto blu bordato d'oro, regge nella mano sinistra un libro, mentre con la mano destra compie un gesto benediciente nei confronti della coppia imperiale. Il volto barbato è incorniciato da un'aureola crucisegnata, su di esso risalta lo sguardo che è rivolto in direzione dell'imperatrice alla sua sinistra. La coppia imperiale - Costantino IX a sinistra e Zoe a destra - è nimbata e vestita sontuosamente: una tunica (*skaramangion*²⁵) blu presenta un decoro d'oro, inoltre sulle maniche sono cuciti due *segmenta* dorati, con perle e pietre; sopra ad essa è avvolto un *loros* anch'esso d'oro con gemme e perle. Un prezioso

²¹ Il complotto è organizzato da Prouzianos e Costantino Diogene, che successivamente vengono allontanati e accecati: *Ibid.*, pp. 161-162.

²² J.-C. Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, Paris 1990, pp. 44-45.

²³ L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., pp. 142-144.

²⁴ *Ibid.*, pp. 152-153.

²⁵ N. Patterson Ševčenko, *Skaramangion*, in *ODB*, cit., vol. III, p. 1908.

collare (*maniakion*) è posto sopra alla stola dell'imperatrice, mentre quello dell'imperatore è sotto ad essa. Il diadema di Costantino IX è composto da un'alta fascia dorata con perle e una gemma rettangolare centrale, sulla sommità cinque perle formano una piccola croce, anche i due *pendalia* sono di perle e pendono dai lati. La corona di Zoe è differente da quella del marito: essa è infatti costituita da due fasce dorate decorate alternativamente da perle e gemme rettangolari, in cima presenta tre punte triangolari d'oro incorniciate da piccole gemme, ai lati pendono i *prependalia*, che in questo caso non sono formati da file sottili di perle ma da fasce dorate con gemme e perle. Rispetto al volto di Cristo, più stereotipato, quelli delle figure imperiali possiedono lineamenti più individuali: il viso maschile è barbato con uno sguardo serio e deciso, quello femminile è modellato delicatamente e ha un'espressione più serena e dolce. La coppia imperiale è raffigurata mentre porge doni a Cristo: Costantino IX regge in mano l'*apokombion*, Zoe stringe una crisobolla arrotolata su cui si legge un'iscrizione in greco²⁶. Altre tre iscrizioni sono presenti sulla parte sommitale del pannello: Cristo è affiancato dall'acronimo IC-XC (Gesù Cristo), sopra agli imperatori si trovano i loro nomi e titoli²⁷.

Gran parte della superficie musiva è frutto di un intervento realizzato tra il 1028 e il 1042, tuttavia, da alcune discontinuità della tessitura tutt'intorno ai volti dei personaggi, l'opera risulta essere stata successivamente modificata, entro la morte di Zoe, ossia prima del 1050. Il mosaico è del resto ancora oggi al centro di una discussione, riguardante il rifacimento del volto e la posizione della testa dell'imperatore. Gli storici dell'arte si sono interrogati a proposito di quale tra i mariti di Zoe fosse inizialmente ritratto. Secondo Thomas Whittemore, il supervisore dei lavori durante il ritrovamento di tale pannello nel 1935, precedentemente era raffigurato Romano III Agiro, inoltre egli aggiunge che la sostituzione ha comportato la modifica anche della posizione dei volti delle altre due figure al fine di conservare l'armonia dell'intera scena²⁸. Molti autori generalmente

²⁶ L'iscrizione del rotolo inneggia all'imperatore: KONSTANT[I]N[OS] EN CH[RIST]O TO TH[E]O PISTOS BASILEUS R[OMAION]. MON[O]MACH[OS] (Costantino, secondo Cristo Signore, leale sovrano dei Romani. Monomaco).

²⁷ Costantino IX è indicato come «autocrate e leale sovrano dei romani» (KONSTANTINOS EN CH[RIST]O TO TH[E]O AUTOKRATOR PISTOS BASILEUS ROMAION O MONOMACH[OS]), Zoe come devota imperatrice (ZOE E EUSEBESTATE AUGOUSTA).

²⁸ T. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia. Third Preliminary Report: Work Done in 1935 and 1938. The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford 1942, pp. 1-87.

convengono con Whittemore sull'iniziale ritratto di Romano III Agiro²⁹, tuttavia Natalia Teteriatnikov è propensa a ritenere che il mosaico sia stato realizzato sotto il governo di Michele IV il Paflagone, tra il 1034 e il 1041, perciò che quest'ultimo fosse l'originale soggetto³⁰. Cyril Mango, invece, ipotizza che il volto dell'imperatore sia stato alterato due volte: la prima per rendere le fattezze di Romano III simili a quelle di Michele IV, la seconda per trasformare quest'ultimo in Costantino IX³¹.

Nel tema iconografico della donazione imperiale, riprodotto su questo mosaico, si introducono due nuovi elementi: l'*apokombion*³², una borsa contenente un'offerta cerimoniale in denaro; una crisobolla³³ arrotolata con appuntate le elargizioni monetarie imperiali concesse costantemente alla chiesa. Lo studioso Brian A. Pollick sostiene che questa innovazione iconografica rifletta il nuovo senso economico sorto nel XI secolo: la borsa allude al ruolo del denaro e della classe sociale commerciale, il rotolo accenna agli accordi commerciali internazionali e alla loro importanza³⁴.

In linea generale, Zoe non occupa una posizione privilegiata rispetto a Cristo, poiché in quanto donna non poteva essere ritratta in un modo meno sottomesso rispetto a quello di Costantino. Per lo stesso motivo, secondo Ioli Kalavrezou, viene alterata l'inclinazione della sua testa che non poteva risultare più frontale di quella del consorte³⁵. Ciò nonostante l'imperatrice è innegabilmente adorna di gioielli e vestiti non meno sontuosi e raffinati rispetto a quelli maschili: Zoe mostra di avere una grande consapevolezza del suo ruolo come detentrica e tramandatrice del potere imperiale.

²⁹ Tra gli studiosi che sostengono tale interpretazione: N. Oikonomidès, *The Mosaic Panel of Costantine IX and Zoe in Saint Sophia*, in *Revue des études byzantines*, vol. 36, 1978, pp. 219-232; R. Cormack, *Interpreting the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul*, in *Art History*, vol. 4, 1981, pp.131-149.

³⁰ N. Teteriatnikov, *Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors With Moneybags as Functional Setting*, in *Arte Medievale*, vol. 1, 1996, pp. 47-67: 54-57.

³¹ C. Mango, *The Mosaics of Hagia Sophia*, in H. Kähler (a cura di), «Hagia Sophia», London 1967, pp.54-66: 58.

³² A. Kazhdan, *Apokombion*, in *ODB*, cit., vol. I, pp. 135-136.

³³ N. Oikonomides, *Chrysobull*, in *ODB*, cit., vol. I, pp. 451-452.

³⁴ B. A. Pollick, *Sex, Lies, and Mosaics: the Zoe Panels as a Reflection of Change in Eleventh-Century Byzantium*, in *ARTiculate*, vol. 1, n. 1, 2012, pp. 22-38. In contrasto con quanto sostenuto da Teteriatnikov, la quale asserisce che il mosaico commemori la distribuzione di denaro da parte dell'imperatore ai clerici elencati sul rotolo; tuttavia la sua ipotesi non è supportata da una spiegazione esauriente sulla ragione della raffigurazione di questo rituale annuale in un costoso mosaico: N. Teteriatnikov, *Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors With Moneybags as Functional Setting*, cit., pp. 47-67: 53-54.

³⁵ I. Kalavrezou, *Irregular Marriages in the Eleventh Century and the Zoe and Constantine Mosaic in Hagia Sophia*, in A. E. Laiou e D. Simon (a cura di), «Law and Society in Byzantium: Ninth-Twelfth Centuries», Washington D.C. 1994, pp. 241-259: 256.

Una finestra al centro della parete separa il mosaico di Costantino IX e Zoe da quello di Giovanni II Comneno e Irene d'Ungheria realizzato quasi settant'anni dopo, tra il 1118 e il 1122. Piroška Irene d'Ungheria (1118-1134) è la prima imperatrice di origine straniera nella storia dell'impero bizantino³⁶: lontano dalla patria, dalla famiglia e dagli amici, essa non è in grado di interferire nelle questioni politiche come invece hanno fatto le sovrane costantinopolitane³⁷. Piroška è concessa in sposa a Giovanni II Comneno (1118-1143) dal re Colomanno d'Ungheria (1095-1116), diventato suo tutore dopo la morte del padre, re Ladislao I d'Ungheria (1077-1095), al fine di migliorare le relazioni tra il regno d'Ungheria e l'impero bizantino. Successivamente al matrimonio avvenuto nel 1104, essa adotta il nome Irene come quello della suocera, Irene Ducaena (1081-1123/33). Dopo essere incoronata *basilissa* insieme al marito nel 1118, ella si dedica a opere pie, tra le quali, congiuntamente a Giovanni II, la monumentale costruzione del monastero del Pantocratore³⁸ a Costantinopoli, dove viene sepolta alla morte. Diversamente dall'imperatrice Zoe Porfirogenita, che è presentata come una donna importante e influente – erede, detentrica del potere imperiale e spettante la funzione di assicurare la successione nel governo – nelle cronache bizantine dell'XI secolo, Irene è scarsamente menzionata. Nell'epitaffio funebre di Teodoro Prodromo ella è elogiata come una donna virtuosa, devota alla Chiesa e al marito³⁹ e non come donna potente.

Il mosaico con Giovanni II Comneno ed Irene d'Ungheria (cat. 19.1) ritrae la coppia imperiale nell'atto di porgere donazioni alla figura centrale di Cristo Bambino retto dalla *Theotókos*. Gesù indossa una veste dorata, stringe nella mano sinistra un rotolo, mentre con la mano destra benedice sia gli imperatori che gli spettatori. Il volto frontale, con la fronte aggrottata, ha un'espressione decisa, in contrasto con la calma e serenità emanate dalla Vergine, la quale è vestita con *maphorion*⁴⁰ blu orlato d'oro. Giovanni II e Irene,

³⁶ Con Giovanni II Comneno si inizia una nuova politica matrimoniale che punta all'unione e all'alleanza con le dinastie europee: R. Franchi, *Komnenian Empress: from Powerful Mothers to Pious Wives*, in M. Sághy e R. G. Ousterhout (a cura di), «Piroška and the Pantokrator. Dynastic Memory, Healing and Salvation in Komnenian Constantinople», Budapest 2019, pp. 121-141: 130.

³⁷ L. Garland, *Byzantine Empresses*, cit., p. 223.

³⁸ P. Gautier, *Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator*, in *Revue des études byzantines*, vol. 32, 1974, pp. 1-145; I. Vassis, *Das Pantokratorkloster von Konstantinopel in der byzantinischen Dichtung*, in S. Kotzabassi (a cura di), «The Pantokrator Monastery in Constantinople», Boston - Berlin 2013, pp. 203-250.

³⁹ R. Franchi, *Komnenian Empress: from Powerful Mothers to Pious Wives*, cit., p. 131.

⁴⁰ Mantello che copre sia la testa che le spalle: N. P. Patterson Ševčenko e A. Kazhdan, *Maphorion*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, p. 1294.

rispettivamente alla destra e alla sinistra della Madonna, indossano lo *skaramangion* con ricamo d'oro – di colore scuro per l'imperatore e rosso per l'imperatrice – e il prezioso *loros*, al collo portano *maniakion* – formato di sole perle quello maschile e di perle e pietre preziose quello femminile –. Il viso barbato dell'imperatore è incorniciato dai capelli lunghi e dai due *pendalia* che scendono dal *kamelaukion*⁴¹, ossia un tipo di diadema composto da una cuffia dorata su cui sono cucite perle e pietre preziose. Irene porta i capelli rossici raccolti in trecce ed orecchini di gemme da cui pendono tre sottili file di perle. Il suo maestoso diadema è formato da placchette dorate, rettangolari, triangolari od oblunghe, bordate da minuscole perle e al cui centro sono incastonate pietre di vari colori. I volti imperiali, dagli sguardi rivolti alle due figure centrali, sono seri e impassibili, appaiono immobili come i corpi, i cui gesti di offerta sembrano bloccati: Giovanni II porge l'*apokombion*, mentre Irene la crisobolla.

Affianco all'imperatrice, sulla parete adiacente, è ritratto un secondo imperatore (figg. 5-6), il figlio Alessio Comneno (1122-1142), che è aggiunto in un momento successivo alla sua incoronazione come co-imperatore nel 1122. Egli indossa, come il padre, uno *skaramangion* scuro con ricamo d'oro, un raffinato *loros* e al collo un *maniakion* di perle. Il viso serio è imberbe allo scopo di alludere alla sua giovane età e minor esperienza, ha i capelli lunghi e il capo incoronato dal *kamelaukion* con i due *pendalia*. Oltre a questi attributi imperiali, Alessio stringe nella mano destra un lungo scettro. Tutte cinque le figure sono nimbate, ma esclusivamente l'aureola di Cristo è crucisegnata; sulla parte sommitale del pannello corrono le iscrizioni in greco⁴². Pur cambiando le decorazioni delle vesti e differendo la tipologia dei diademi maschili da quella femminile, Irene è insignita degli stessi attributi del marito e del figlio.

Trovandosi il mosaico di Costantino IX Monomaco e Zoe Porfirogenita e quello di Giovanni II Comneno e Irene d'Ungheria sulla stessa parete, separati da una finestra, il loro confronto è immediato. Secondo Henry Maguire essi esprimono visivamente due tipi diversi di *encomium* imperiale: il primo mosaico è caratterizzato dallo stile classicista e

⁴¹ M. McCormick, *Crown*, in *ODB*, cit., vol. I, p. 554.

⁴² L'acronimo MP-ΘY (Madre di Dio) affianca l'aureola della Vergine; vicino a Giovanni II vi è l'iscrizione in lettere capitali rosse IO[ANNES] EN CH[RI]STO TO TH[E]O PISTOS BASILEUS PORFYROGENNETOS KAI AUTOKRATOR ROMAI[ON] O KOMNENOS (Giovanni, secondo Cristo Signore, leale sovrano porfirogenito e autocrate dei Romani, il Comneno), e attorno all'imperatrice EIRENE E EUSEBESTATE AUGOUSTA (Irene, l'augusta più religiosa).

naturalistico, il secondo da un linguaggio più astratto e schematico. Costantino IX e Zoe sono disposti ad un livello inferiore rispetto a Cristo in trono al fine di alludere alla loro sottomissione, inoltre hanno i corpi girati, non frontali, e sembrano incedere verso Gesù, suggerendo così un'idea di movimento. Al contrario, Giovanni II e Irene sono posti quasi allo stesso livello della Vergine e del Bambino, in posizione frontale, solo lo sguardo si rivolge a lei: si enfatizza in questo modo l'origine divina del potere imperiale e con essa l'associazione tra l'imperatore e Cristo Bambino⁴³. Un dibattito si è creato intorno alla questione del committente: secondo Nicolas Oikonomidès il patriarca ha commissionato il mosaico più antico in quanto la chiesa è sotto la giurisdizione patriarcale; di altro parere è Robin Cormack, che sostiene che la galleria è sotto l'autorità imperiale essendo il luogo riservato agli imperatori⁴⁴.

Come per Teodora e Giustiniano, sia Costantino IX e Zoe che Giovanni II e Irene sono caratterizzati da una maggiore enfattizzazione dello sguardo rispetto agli altri tratti al fine di esaltare l'interiorità e la spiritualità dei soggetti. Tuttavia ciò che risalta subito sono le differenze delle insegne imperiali – vestiario, pettinatura e gioielli – che intercorrono tra queste tre coppie. Il *loros*, ad esempio, inizia ad essere indossato nelle raffigurazioni sia dall'imperatore che dall'imperatrice a partire dall'VIII secolo fino al XII secolo⁴⁵, sostituendo la clamide con il *tablion* che ricopriva le tuniche di Giustiniano e Teodora. L'importanza delle donne nella successione dinastica, divenuta dal periodo medio-bizantino più stabile e patrilineare, come madri di eredi al trono, legittimatrici tramite il matrimonio o mantenitrici esse stesse del potere, comporta una maggiore presenza delle donne nei ruoli pubblici e di conseguenza una certa parificazione, senza distinzione di genere, dell'abbigliamento e delle insegne imperiali⁴⁶. Solo i capelli di Irene, legati in due lunghe trecce, sono in vista, mentre quelli di Teodora e Zoe appaiono rispettivamente acconciati all'interno di una cuffia e nascosti sotto la corona. Anche per i coniugi le capigliature sono differenti: sebbene Costantino IX abbia i capelli corti come Giustiniano,

⁴³ H. Maguire, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, in *Gesta*, vol. 28, n. 2, 1989, pp. 217-231: 228-229.

⁴⁴ N. Oikonomidès, *The Mosaic Panel of Costantine IX and Zoe in Saint Sophia*, cit., pp. 224-226; R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford 2000, p. 128.

⁴⁵ J. L. Ball, *Byzantine Dress. Representations of Secular Dress in Eighth- to Twelfth- Century Painting*, Basingstoke 2005, p. 19.

⁴⁶ R. Macrides, *Dynastic Marriage and Political Kinship*, in J. Shepard e S. Franklin (a cura di), «Byzantine Diplomacy. Papers from the Twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies: Cambridge, March 1990», Aldershot 1992, pp. 263-280: 270-279.

porta la barba come Giovanni II, i cui capelli sono lunghi quasi fino alle spalle. Non solo le corone delle imperatrici sono tra loro differenti, ma si può notare che sono più elaborate di quelle maschili⁴⁷.

I due pannelli di Zoe e Irene si trovano in una zona della basilica di Santa Sofia accessibile solo alla famiglia imperiale e al patriarca; alla maggior parte della popolazione era vietato l'accesso e di conseguenza a loro era impedita la visione di tali opere⁴⁸. I mosaici di Teodora e Giustiniano, invece, come afferma Anne McClanan⁴⁹, pur scarsamente visibili perché ubicati nell'abside, erano visibili al pubblico e quindi chiunque era in grado di ammirarli. Se i mosaici del VI secolo adempiono alla funzione di propaganda visiva per il clero e per la popolazione in un territorio straniero soggetto all'autorità bizantina, i pannelli musivi dell'XI e del XII secolo rimarcano il potere e la presenza imperiale al clero e all'aristocrazia costantinopolitana.

⁴⁷ Ad esempio la maggior raffinatezza nelle fattezze della corona di Zoe potrebbe alludere alla sua posizione come erede e legittimatrice del governo del marito: J. L. Ball, *Byzantine Dress*, cit., p. 22. Nonostante si siano utilizzate in tutto il periodo bizantino varie fogge di corone, sotto la dinastia dei Comneni i *kamelaukion* sono la tipologia più diffusa: A. P. di Cosmo, *Regalia Signa. Iconografia e simbologia della potestà imperiale*, in *Porphyra*, vol. 6, 2009, pp. 30-31. Inoltre sia l'imperatore che l'imperatrice possiedono e indossano, durante tutto il periodo dell'impero bizantino, non un unico tipo di corona ma svariate tipologie di diadema, le quali simboleggiano l'autorità imperiale: A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 78.

⁴⁸ S. Vryonis, *Byzantine Ahmokratia and the Guilds in the Eleventh Century*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 17, 1963, pp. 287-314: 307.

⁴⁹ A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., pp. 127-128.



Fig. 1 Giustiniano I e il suo seguito, pannello musivo, 547 ca, 2,64 x 3,68 m, chiesa di San Vitale, Ravenna.

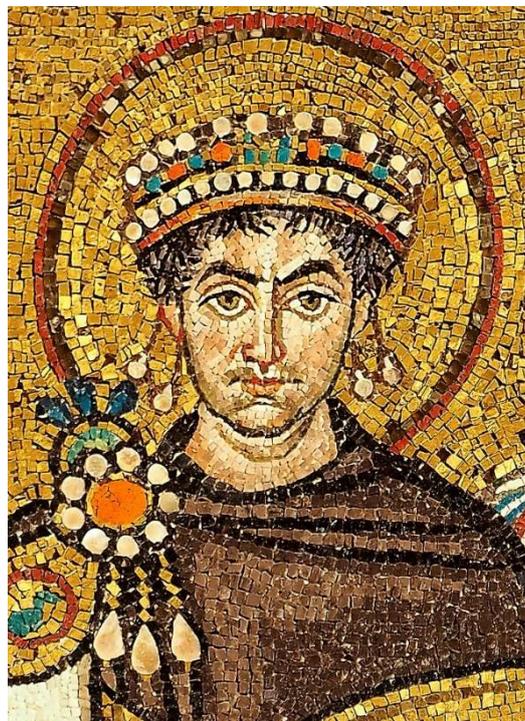


Fig. 2 Busto di Giustiniano I, dettaglio, pannello musivo, 547 ca, chiesa di San Vitale, Ravenna.

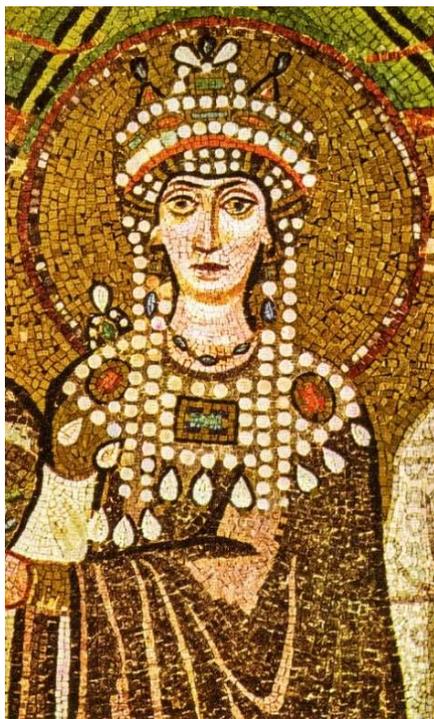


Fig. 3 Busto di Teodora, dettaglio, pannello musivo, 547 ca, chiesa di San Vitale, Ravenna.



Fig. 4 Testa di Eufemia, 520-530 ca, bronzo, 29 cm, Narodni Muzej, Niš (Serbia).



Fig. 5 Alessio Comneno, mosaico parietale, post 1122, galleria meridionale, basilica di Santa Sofia, Istanbul.

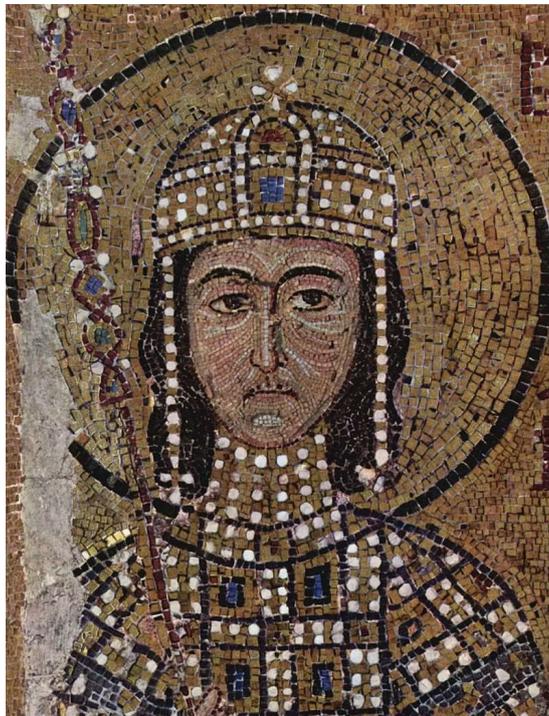


Fig. 6 Alessio Comneno, dettaglio, mosaico parietale, post 1122, galleria meridionale, basilica di Santa Sofia, Istanbul.

MINIATURE

In questo capitolo si intende analizzare, seppur brevemente, alcune miniature, partendo dal ritratto di Anicia Giuliana, continuando con le raffigurazioni di epoca macedone e terminando con quelle della dinastia dei Paleologi, di cui uno straordinario esemplare mostra Manuele II Paleologo e la sua famiglia. Come la miniatura del VI secolo propone richiami classici attraverso i putti e le allegorie delle virtù, così la pittura miniata che riparte e prende vigore sotto la dinastia macedone alla metà del IX secolo si inserisce all'interno di una 'rinascenza' delle arti che si sforza di creare una commistione di modelli antichi ellenistico-romani e la tradizione bizantina.

Il famoso ritratto di Anicia Giuliana all'interno del Dioscoride di Vienna rappresenta la più antica pagina miniata con immagine dedicatoria conosciuta (cat. 9.1). Anicia (463-528) è figlia dell'imperatore d'Occidente Flavio Anicio Olibrio (472) e di Placidia la Giovane, figlia dell'augusto d'Occidente Valentiniano III, ed è quindi discendente diretta di Teodosio I¹, nonché sposa del generale bizantino Flavio Areobindo Dagalaifo Areobindo, console d'Oriente nel 506. Al centro della pagina miniata una corda intrecciata forma una stella a otto punte racchiusa in un cerchio; gli spazi di risulta che ne derivano sono occupati dalla rappresentazione di alcuni putti che svolgono lavori edili. Al centro della stella una figura femminile vestita con una *trabea* lumeggiata d'oro, identificabile con Anicia Giuliana grazie alle otto lettere del nome YOULIANA campite in ciascuno dei piccoli otto compartimenti triangolari circostanti, siede su un trono e distribuisce monete con la mano destra, mentre nella mano sinistra regge un *codicillus*. Tre personificazioni la affiancano: alla sua destra la Magnanimità dona monete d'oro; inginocchiata in basso una figura purtroppo poco riconoscibile, a cui l'iscrizione si riferisce come «Gratitudine delle Arti», e un putto alato reggono la copia dedicatoria; dalla parte opposta la Prudenza sostiene sul ginocchio sollevato una pergamena che indica con la mano destra. A causa della caduta di colore si sono persi alcuni dettagli, circostanza che non consente un'ottimale lettura dei particolari dei volti. Ciononostante è possibile osservare l'incarnato chiaro e il modellato delicato. Un diadema, formato da una fascia

¹ M. Harrison, *A Temple for Byzantium: The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul*, Austin 1989, p. 36.

dorata con pietre, incorona la testa di Anicia: un ulteriore elemento che la distingue e la fa risaltare rispetto agli altri personaggi.

I putti impegnati in lavori edili, che sono raffigurati attorno all'immagine centrale, alludono all'importante e influente ruolo di mecenate rivestito da Anicia. Tra le opere più notevoli da lei finanziate vi è la chiesa costantinopolitana di San Polieucto, di cui restano avanzi *in situ* e frammenti di altissima qualità artistica, sia ad Istanbul che a Venezia. L'edificio venne eretto tra il 524 e il 527. Dagli scavi archeologici² e dall'analisi dei pezzi scultorei (come i due 'Pilastrini acritani' esposti accanto alla basilica di San Marco, portati in Laguna nel corso della quarta crociata, fig. 1), si è evinto che fosse una basilica di grandi dimensioni e riccamente ornata: l'intera costruzione mirava ad esaltare lo *status* e il benessere di Anicia Giuliana e della sua famiglia³.

Alla raffinata formazione e alle virtù di Anicia si riferiscono le personificazioni della Magnanimità e della Prudenza di evidente ispirazione classica. Nell'iscrizione dedicatoria del manoscritto, oltre ad essere messa in risalto la magnanimità di Anicia Giuliana, viene citata la sua appartenenza all'eminente famiglia degli Aniciai⁴. Il manoscritto è un dono della comunità del sobborgo costantinopolitano di Honoratae, in favore della quale Anicia ha patrocinato la costruzione di una chiesa, eretta entro il 512-513⁵: il *codex* ha funto così da segno di 'scambio sociale', un regalo di ritorno per ringraziare e omaggiare il patrocinio del destinatario⁶. La studiosa Liz James suggerisce che Anicia sia la patrona dell'opera⁷, il che può essere un'osservazione valida se si considera, come appena notato, che tale manufatto rappresenta un dono finalizzato ad onorare il suo mecenatismo. La posa del soggetto principale con il braccio destro teso in avanti e la mano aperta che lascia cadere a terra le monete si richiama al gesto classico del rito romano della *sparsio*, ossia

² *Ibid.*, p. 131.

³ Dall'analisi dei frammenti marmorei si è anche riscontrata la volontà della committente di tessere relazioni con le sue illustri antenate al fine di sottolineare la sua nobile ascendenza: C. Mango e I. Ševčenko, *Remains of the Church of Saint Polyeuktos at Constantinople*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n. 15, 1961, pp. 243-247.

⁴ Per l'iscrizione fare riferimento a: I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leida 1976, p. 147.

⁵ K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977, pp. 60-61, pl. 15: 61.

⁶ A. Cutler, *Uses of Luxury: On the Functions of Consumption and Symbolic Capital in Byzantine Culture*, in A. Guillou e J. Durrand (a cura di), «Byzance et les images. Ciclo di conferenze (Parigi, Museo del Louvre, 5 ottobre – 7 dicembre 1992)», Paris 1994, pp. 289-327: 298.

⁷ L. James, *Empresses and Power in Early Byzantium*, London 2001, p. 149.

la distribuzione di monete come doni dal console entrante in carica⁸. Il medesimo atto, ad esempio, è eseguito da Costanzo II raffigurato come console nella miniatura del *Cronografo* del 354 (fig. 2)⁹.

Il Codex Sinait. gr. 364 del Monastero di Santa Caterina del Monte Sinai, composto di quarantacinque omelie di Giovanni Crisostomo e databile al 1042, contiene una pagina miniata che ritrae l'incoronazione, direttamente delle mani di Cristo, di Costantino IX Monomaco (1025-1028) e delle due sorelle, Zoe (1028-1050) e Teodora (1042-1056) Porfirogenite (cat. 15.3). La miniatura, suddivisa su due registri, presenta in alto al centro Cristo barbato, affiancato da due angeli nimbati che reggono in mano una corona per le due imperatrici sottostanti. Il Signore è seduto all'interno della mandorla, ha il capo circondato da un'aureola crucisegnata ed è vestito di tunica e *himation*¹⁰ (mantello) drappeggiato. Egli allarga le braccia in atto benedicente, e sia dalle sue mani aperte che dai suoi piedi (sotto cui vi è la corona per l'imperatore) partono dei raggi luminosi verso i sottostanti personaggi imperiali. Quest'ultimi sono ritratti a figura intera nel registro inferiore: al centro è la figura più importante, cioè l'imperatore, a sinistra la sua consorte Zoe ed a destra Teodora. Indossano *skaramangia* – porpora per l'imperatore, blu per l'imperatrice a destra e rosso per quella a sinistra –, sotto ai preziosi *loroi*, che nella versione femminile hanno la parte inferiore a forma di scudo oblungo. L'imperatore è posto su un piedistallo, in una posizione quindi più elevata rispetto alle sovrane, simboleggiante il suo *status* superiore, e regge nella mano sinistra una pergamena arrotolata, mentre le imperatrici impugnano un lungo scettro. I volti, purtroppo poco leggibili a causa delle perdite di colore, sono resi da tratti essenziali e stilizzati. L'imperatore è barbato e le due imperatrici hanno i capelli scuri acconciati in trecce. I capi nimbati sono incoronati da diademi formati da ampie fasce dorate con pietre preziose. Quelli femminili, in aggiunta, sono impreziositi da un motivo dentellato lungo il bordo superiore. Le tre figure sono affiancate da iscrizioni identificative e glorificanti in greco: l'imperatore è «Costantino in Cristo Dio re fedele, imperatore dei Romani Monomaco»; l'imperatrice di sinistra «Zoe Augusta Porfirogenita la più devota»; quella di destra «Teodora Augusta Porfirogenita». L'intera miniatura è bordata da una doppia

⁸ A. Cutler, *Uses of Luxury*, cit., p. 295.

⁹ H. Stern, *Le Calendrier de 354, etude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953, pl. XIV.

¹⁰ N. Patterson Ševčenko, *Himation*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, p. 932.

fascia: quella interna contiene un motivo floreale, quella esterna una preghiera rivolta a Cristo, «Come l'unico Pantocratore della Trinità, o Salvatore, possa Tu proteggere la splendente trinità dei sovrani terreni, il più potente sovrano Monomaco e la coppia di sangue comune, le discendenti della porpora».

Il tema iconografico dell'incoronazione divina dell'imperatore, presente in questa miniatura e già incontrato nell'avorio di Romano (cat. 14.1), conosce ampia diffusione a partire dal X secolo e rispecchia l'ideologia della dinastia macedone (867-1056). L'imperatore non è più concepito come un dio terrestre, bensì come un uomo scelto ed eletto da Dio come suo rappresentante sulla terra, subordinato al Suo potere, a cui la Divina Provvidenza concede l'onore di governare l'impero bizantino, il quale a sua volta è un riflesso del Regno dei Cieli¹¹. L'arte è utilizzata dai sovrani della dinastia macedone per propagandare le loro pretese di governo del potere universale, che essi si sentono legittimati ad assumere in quanto considerano la propria autorità di origine divina e il loro fine è quello di guidare il popolo verso la salvezza¹². La miniatura del Codex Sinaitico è un esempio calzante di come venga raffigurata la delega del potere da parte del Signore al sovrano. Infatti i tre imperatori, oltre a ricevere le corone, vengono irradiati dalla Sapienza divina che conferisce loro l'autorità¹³. Come bene si può osservare su questa immagine miniata, la maestà sovrumana e la dignità inaccessibile sono entrambe riconoscibili e al tempo stesso intensificate dalla posa frontale e ieratica, dalla stilizzazione dei tratti del volto impassibile e dalla sontuosità delle vesti e delle insegne regali: l'imperatore e l'imperatrice scompaiono come individui, allo scopo di esaltare l'esercizio della carica che incarnano¹⁴. La presenza anche delle due basilisse ha intenti di propaganda dinastica e sottolinea anche la loro importanza nel governo: non è da dimenticare che Costantino IX diventa imperatore grazie al suo matrimonio con Zoe Porfirogenita, la quale, come indica il nome, è di stirpe imperiale.

¹¹ F. Dölger, *Byzanz und die europäischen Staatenwelt: Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Ettal 1953, pp. 10-13; H. Ahrweiler, *L'ideologie politique de l'Empire byzantin*, Paris 1975.

¹² C. Jolivet-Lévy, *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie Macédonienne (867-1056)*, in *Byzantion*, vol. 57, n. 2, 1987, pp. 441-470: 442.

¹³ Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as part of Byzantine Imperial Ideology*, in *Zograf*, vol. 11, 1980, pp. 44-52.

¹⁴ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936, pp. 8-10; A. Pertusi, *Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (a cura di), «Simboli e simbologia nell'alto Medioevo, atti di congresso (Spoleto 1975)», vol. XXIII, Spoleto 1976, pp. 481-563.

Il tema dell'incoronazione divina dell'imperatore continua ad essere utilizzato nell'arte anche dalle dinastie successive a quella macedone, come mostra la miniatura ritraente Niceforo III Botaniate (1078-1081) e Maria Bagrationi d'Alania (1071-1081) del manoscritto Ms. Coislin 79, conservato nella Bibliothèque nationale de France di Parigi, contenente le omelie di Giovanni Crisostomo (cat. 17.2). In alto al centro del fondo dorato della pagina miniata, bordata da una fascia con decoro geometrico rosso, aleggia il busto di Cristo barbato e nimbato, vestito di tunica e *himation* blu, che incorona e benedice la coppia imperiale sottostante. L'imperatore a sinistra e l'imperatrice a destra indossano *skaramangia* blu, ornati da fasce dorate sulle maniche e da un motivo geometrico e floreale rosso. Sopra a queste vesti sono intrecciati i *loroi* dorati, che nella versione femminile presentano, come già ricordato, la tipica parte inferiore a forma di scudo oblungo. Il volto barbato del sovrano ha la carnagione leggermente più scura in confronto a quello della consorte, incorniciato, quest'ultimo, dalle lunghe trecce. I due coniugi hanno un'espressione composta ed impassibile: lo sguardo dell'imperatrice è rivolto verso Cristo, mentre quello dell'imperatore è quasi frontale. Entrambi sono incoronati da un imponente diadema dorato riccamente adorno di pietre preziose e perle – in aggiunta quello maschile presenta dei corti *pendalia* – e inoltre sono nimbati da aureole di cui si vede solo la linea di contorno rossa. Oltre al diadema, la coppia di sovrani è insignita di altri due emblemi imperiali: nella mano destra l'imperatore regge il *labarum* e l'imperatrice un lungo scettro. Essi sono identificabili tramite le iscrizioni in greco che affiancano il busto di Cristo, mentre sul margine superiore della pagina corre l'iscrizione «Possa Cristo proteggerti, Re di Roma, benedicendoti insieme alla Regina più nobile».

Questa miniatura appartiene ad una delle due pagine di frontespizio del Ms. Coislin 79, posta frontalmente alla rappresentazione dell'imperatore in trono affiancato da due personificazioni di virtù, Verità e Giustizia, e da quattro cortigiani (fig. 3). Entrambe le pagine originariamente ritraevano l'imperatore Michele VII Ducas (1071-1078), in seguito sostituito, dopo la sua abdicazione, con il successore e secondo marito di Maria Bagrationi, Niceforo III Botaniate¹⁵. La sostituzione ha comportato l'alterazione dei lineamenti del viso, specialmente della barba e del naso per farlo sembrare più maturo,

¹⁵ Per riferimenti biografici e bibliografici di Maria Bagrationi d'Alania vd. capitolo *Monetazione* p. 25.

essendo Niceforo III di età già alquanto avanzata al momento dell'intronizzazione¹⁶. Allo stesso modo, grazie alla descrizione composta da Anna Comnena (1083-1153), si può pensare che il medesimo intento di somiglianza debba aver mosso il miniaturista nel dipingere Maria Bagrationi: il volto ovale, la carnagione molto chiara, le sopracciglia arcuate, i capelli rossicci¹⁷.

Nella pagina miniata dell'incoronazione si nota subito il contrasto tra la sobria figura di Cristo, che appare in movimento mentre emerge dal fondo, e la ieratica coppia imperiale, dai corpi smaterializzati sotto lo sfarzoso abbigliamento e dalle espressioni impassibili. Da una parte l'animazione di Cristo tende a richiamare la sua natura umana, dall'altra il fatto che non sia a figura intera ma a mezzo busto ribadisce la superiorità della sua essenza divina¹⁸. Al contrario, l'imperturbabilità della coppia imperiale – sottintendendo l'assenza di emozioni, la loro rettitudine e solidità di giudizio – vuole creare un legame con gli esseri immateriali, sovranaturali, che abitano la sfera celeste e la corte di Cristo, che da lì scende per incoronare i sovrani¹⁹. Si può notare la stessa ieraticità e alcune insegne in comune – il *loros* e il labaro – nelle raffigurazioni degli arcangeli, come ad esempio quelli ritratti sugli smalti della stauroteca del Tesoro della Cattedrale di Limburg an-der-Lahn (fig. 4)²⁰.

La ieraticità e la smaterializzazione dei corpi sotto le preziose vesti si rilevano immediatamente nella miniatura del terzo quarto del XII secolo conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (cat. 20.1), nella quale sono raffigurati Manuele I Comneno (1143-1180) e Maria d'Antiochia (1161-1183). La coppia si staglia, ergendosi su piedistalli, sullo sfondo dorato della pagina che sembra inglobarli. L'imperatore a sinistra e l'imperatrice a destra, dai corpi piatti, indossano gli *skaramangia* porpora e rosso, sopra a cui sono avvolti i *loroi* dorati e con pietre. Come i *loroi* indossati da Zoe e Teodora Porfirogenite e da Maria Bagrationi, anche quello di Maria d'Antiochia ha la

¹⁶ H. Maguire, *The Homilies of John Chrysostom*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997, pp. 207-209, cat. 143.

¹⁷ I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, cit., pp. 108-109.

¹⁸ H. Maguire, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, in *Gesta*, vol. 28, n.2, 1989, pp. 217-231: 227.

¹⁹ *Ibid.*, p. 224.

²⁰ A. Ginnasi, *La stauroteca di Limburg an-der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, in *ACME*, vol. 62, 2009, pp. 97-130.

parte inferiore a forma di scudo oblungo. Nella mano destra l'imperatore regge il *labarum* e nella mano sinistra l'*akakia*²¹, mentre l'imperatrice impugna un lungo scettro. I colli sono ornati di alti collari preziosi e i nimbi, riconoscibili solo grazie al contorno rosso, circondano le loro teste. Il volto barbato di Manuele I ha una carnagione leggermente scura, invece quello della consorte ha un incarnato chiaro ed è incorniciato da biondi capelli raccolti. Entrambi hanno un'espressione composta ed impassibile. L'imperatore è incoronato da un *kamelaukion* dorato con pietre preziose, ai cui lati sono agganciati *pendalia* di perle. Anche l'imperatrice è insignita di un maestoso diadema dorato finemente decorato con pietre preziose e perle, sostenente ai lati due *prependalia* sempre composti da perle. Un bordo di due sottili linee blu e rosse incornicia le figure e le iscrizioni rosse in lettere capitali greche: affianco all'imperatore vi è «Manuele Comneno in Cristo Dio fedele Basileus porfirogenito e autocrate dei Romani» e all'imperatrice «Maria la più pia Augusta». Anche in questo caso la ricchezza delle vesti, la loro immobilità e impassibilità sono tese ad enfatizzare la maestà e dignità imperiale, inoltre lo sfondo aureo pone la coppia in uno spazio fuori dal tempo che crea ed amplifica, in un certo senso, il loro carattere spirituale, quasi mistico.

L'ultima miniatura analizzata in questo capitolo è quella contenuta nel codice MR 416 del Louvre (Département des Objets d'Art), raffigurante l'imperatore Manuele II Paleologo (1391-1425), la sua consorte Elena Dragas (1392-1425) e i loro tre figli. Dal punto di vista compositivo si tratta di una variazione del tema iconografico dell'incoronazione-benedizione divina degli imperatori, ossia in questo caso a benedire la famiglia imperiale non è il Cristo ma la Vergine. In alto al centro aleggia la Vergine Blachernitissa²² a mezzo figura, nimбата, vestita con *maphorion* (mantello) blu orlato d'oro. Davanti alla Madre, posto all'altezza del ventre, il Bambino Gesù con un'aureola crucisegnata indossa una veste dorata. Il suo volto frontale, con la fronte aggrottata, ha un'espressione decisa, in contrasto con l'espressione calma e serena della Madonna.

²¹ L'*akakia* è un sacchetto contenente polvere che simboleggia la fugacità del mondo: A. Kazhdan, *Akakia*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 42.

²² Con Blachernitissa o Madre di Dio del segno si intende la rappresentazione della Vergine orante con l'immagine clipeata di Gesù bambino posta a metà busto; il nome deriva dalla Basilica costantinopolitana delle Blacherne dove c'era un mosaico absidale con tale raffigurazione: N. Patterson Ševčenko, *Virgin Blachernitissa*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York - Oxford 1991, pp. 2170-2171.

Entrambi allargano le braccia in gesto benedicente, che rivolgono alla famiglia imperiale sottostante, la quale è raffigurata in pose rigide e frontali. A sinistra Manuele II e il figlio Giovanni VIII (1425-1448) indossano *skaramangia* porpora scuro e *loroi* dorati; reggono nella mano destra un lungo scettro e in quella sinistra l'*akakia*. Entrambi sono nimbatì e incoronati da un *kamelaukion* dorato con pietre preziose, provvisto anche dei due *pendalia*. Invece i due bambini al centro – identificabili con Teodoro II Paleologo, futuro Despota di Morea (1407-1443), e Andronico Paleologo, futuro Despota di Tessalonica (1408-1423) – e l'imperatrice a destra indossano, sotto i *loroi*, *skaramangia* rossi di cui si intravede il ricamo dorato, che sui vestiti dei bambini presenta il motivo dell'aquila bicipite dentro *rotae*, simbolo dinastico dei Paleologi²³. Tutti e tre impugnano un lungo scettro dorato nella loro mano destra. Anche l'imperatrice è nimbatà e incoronata da un maestoso diadema svasato, dorato e finemente decorato con pietre preziose, perle e i due *prependalia* ai lati. I due bambini centrali, invece, non hanno l'aureola, ma sul capo portano una piccola corona dorata e gemmata. Le iscrizioni dorate in lettere capitali greche identificano le figure imperiali, mentre il comunissimo acronimo MP-ΘY (Madre di Dio) è, come di consueto, ai lati della Vergine.

Nel 1391 Manuele II diventa unico imperatore alla morte del padre Giovanni V Paleologo (1341-1391), l'anno seguente sposa Elena Dragas, figlia del principe serbo Costantino Dragas. L'imperatore si trova nella difficile posizione di dover fronteggiare un periodo di grande crisi sociale e militare dell'impero bizantino, che è minacciato dalla potenza dell'impero ottomano. Tra il 1399 e il 1402 il sovrano intraprende un viaggio per le corti europee alla ricerca di supporto politico e militare contro le pressioni turche. Il manoscritto MR 416, che oltre a questa miniatura contiene opere attribuite a Dionigi l'Areopagita, è uno dei doni fatti dall'imperatore, in questo caso all'Abbazia di Saint-Denis²⁴, per omaggiare e conquistarsi il favore delle potenze europee al fine di stringere possibili alleanze utili alla salvaguardia dei territori bizantini. La raffigurazione miniata della famiglia Paleologa persegue lo scopo di risaltare e propagandare un messaggio di forza e coesione non solo dinastica ma anche sociale di tutto l'impero. In particolare il fatto che Giovanni VIII sia ritratto con le insegne imperiali come il padre – a differenza

²³ J. Durand, *Saint Denis l'Aréopagite, Oeuvres*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 463-464, cat. 356: 464.

²⁴ I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, cit., p. 139.

dei fratelli rappresentati come principi – non solo allude al suo *status* di erede al trono, infatti verrà incoronato come co-imperatore nel 1421, ma è soprattutto una dichiarazione di continuità e solidità dinastica e di governo. L'incoronazione e la benedizione da parte della Vergine Blachernitissa fortifica il messaggio del potere imperiale, sottolineando la sua derivazione diretta da Dio.

I delicati volti delle figure, che il miniaturista tenta di rendere riproducendo i dettagli fisiognomici, contrastano con lo sfondo bianco atemporale e con gli abiti riccamente decorati, che appiattiscono i copi, bloccandoli nella loro solenne ieraticità, che tuttavia aumenta la loro maestosità²⁵. L'interesse nei confronti della somiglianza, o quantomeno una certa verosimiglianza, fisiognomica ed altrettanto verso una ricerca introspettiva e psicologica del soggetto è caratteristico della miniatura paleologa, che è possibile riscontrare, ad esempio, in un altro ritratto miniato dell'imperatore Manuele II (fig. 5)²⁶. La pagina miniata fa parte del manoscritto con l'orazione funebre composta dall'imperatore in occasione della morte del fratello Teodoro I despota della Morea (1383-1407) e ora conservato nell'alla Bibliothèque nationale de France. Il sovrano si erge sopra ad una specie di cuscino rosso con inserti dorati, stagliandosi contro uno sfondo aureo. Egli è insignito con tutti gli attributi propri della sua carica: *skaramangion* porpora scuro e *loros* dorato; lungo scettro stretto nella mano destra e l'*akakia* in quella sinistra; *kamelaukion* d'oro con pietre preziose e *pendalia*. Oltre al vestiario e le insegne anche il volto, seppur meno dettagliato, è simile – barba e capelli lunghi grigi, incarnato chiaro e delicato, naso lungo e sottile – a quello raffigurato sulla miniatura del manoscritto MR 416 di Parigi: prova che vi è uno sforzo teso alla somiglianza ritrattistica che muove l'operato dei miniaturisti.

Le miniature e i manoscritti in generale sono beni di lusso, perciò realizzati per un pubblico ristretto di persone – per esempio funzionari, nobili –, di conseguenza è a loro che il messaggio veicolato dall'immagine miniata si rivolge. Il tema dell'incoronazione-benedizione dell'imperatore da parte di Cristo raggiunge pienamente l'obiettivo

²⁵ J. Durand, *Saint Denis l'Aréopagite, Oeuvres*, cit., p. 463.

²⁶ I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, cit., pp. 233-234.; M.-O. Germain, *Manuel II Paléologue, Oraison funèbre de son frère Théodore, despote de Morée (d. 1407)*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, p. 465, cat. 357.

prefissato dall'ideologia dominante, ossia quello di propagandare la convinzione che l'imperatore sia un uomo eletto da Dio come suo rappresentante sulla terra, a cui è concesso di governare l'impero bizantino, riflesso del Regno dei Cieli. Il fatto che anche l'imperatrice sia partecipe a questa scena di delega del potere da parte del Signore dimostra l'importanza ad essa attribuita nel rappresentare la coesione e la forza della dinastia che non solo detiene ma simboleggia il governo. Oltre alla consorte, nella miniatura del manoscritto di Parigi Manuele II Paleologo fa ritrarre i propri figli, probabilmente per mostrare alle corti europee l'unità, la solidità e la continuità della famiglia e dell'impero, celando così la situazione di difficoltà causata dalle pressioni ottomane.



Fig. 1 Pilastri acritani, 524-527, marmo, Piazza San Marco, Venezia, già Chiesa di San Polieucto, Costantinopoli.



Fig. 2 Costanzo II come console, 354, miniatura del *Cronografo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.



Fig. 3 Niceforo III Botaniates in trono con cortigiani, 1071-1081 ca., miniatura del Ms. Coislin 79 (fol. 2 r), Bibliothèque nationale de France, Parigi.

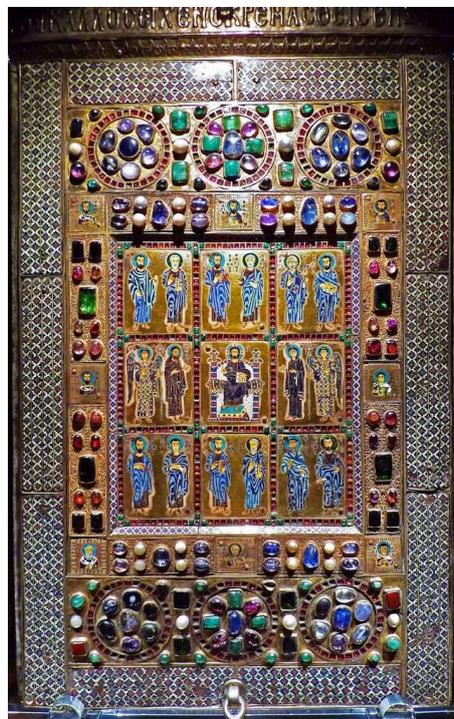


Fig. 4 Reliquiario della Vera Croce, 945-959, argento dorato con smalti e pietre preziose, Tesoro della Cattedrale di Limburg an-der-Lahn.



Fig. 5 Manuele II Paleologo, 1407, miniatura del Suppl. Gr. 309, Bibliothèque nationale de France, Parigi.

OREFICERIA

Si è già fatto notare che l'importanza rivestita dall'imperatrice Sofia (565-578)¹ nel governo congiunto con il marito Giustino II (565-578) è evidenziata dalla sua presenza nelle raffigurazioni monetarie accanto al consorte malato. Tale eminente ruolo è ulteriormente enfatizzato dal suo ritratto clipeato su una prestigiosa stauroteca, la Crux Vaticana (cat. 11.1), che la coppia imperiale dona al pontefice di Roma. Il lato anteriore della croce di argento dorato, lavorato a sbalzo, è riccamente decorato lungo i bordi da pietre preziose, appese anche sul braccio trasversale. Due iscrizioni latine incise sui bracci – su quello verticale *LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM / SUBDIT HOSTEM DAT ROMAE*, su quello orizzontale *IUSTINUS OPEM / ET SOCIA DECOREM* (per il legno [della croce] su cui Cristo umano fu vinto dal nemico, Giustino e consorte danno a Roma questa ricchezza e decorazione) – si intersecano al centro dove un medaglione con una croce funge da capsula-reliquiario. Sul verso i bracci della croce sono ornati da una decorazione vegetale che forma spirali fogliate, contornata da un motivo geometrico a zig-zag. Nel medaglione rotondo centrale, in corrispondenza della croce sul recto, l'*Agnus Dei* è raffigurato provvisto dell'aureola e della croce astile, mentre alle estremità dei bracci ci sono quattro busti clipeati. Nel medaglione superiore e inferiore è effigiato Cristo in atto benedicente, con barba e aureola, reggente nella mano sinistra rispettivamente un libro e una croce². La coppia imperiale è ritratta nei clipei del braccio trasversale, a sinistra l'imperatore e a destra l'imperatrice. Entrambi sono nimbatì e in posizione orante, indossano una tunica e un pettorale decorati con perle e pietre preziose. Il diadema del sovrano è formato da un sottile cerchio di perle con tre sporgenze allungate poste sulla fronte, mentre quello della sua consorte è composto da due file di perle, che sostengono al centro tre perle a goccia capovolta e ai cui lati pendono i tipici quattro *prependalia*. Probabilmente le quattro specie di fasce sporgenti che appaiono sopra al diadema e che sono divise dalle tre perle a lacrima individuano parte di una cuffia che contiene i capelli dell'imperatrice.

¹ Per informazioni biografiche e bibliografiche vd. capitolo *Monetazione* p. 20.

² Il clipeo in basso potrebbe raffigurare sia Cristo che Giovanni Battista: A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, p. 163.

Anche questo oggetto ha suscitato discussioni sull'identificazione della coppia imperiale: 'Justinus' si potrebbe riferire sia a Giustino I che a Giustino II. Secondo Richard Delbrueck la cuffia che contiene i capelli della sovrana è simile a quella raffigurata nel dittico consolare di Antemio del 515³ per l'imperatrice Ariadne, perciò lo studioso è più propenso a ritenere che la stauroteca sia un dono di Giustino I (518-527) ed Eufemia (518-527)⁴. Di tutt'altro parere è Ormonde Dalton che identifica le due figure con Giustino II e la sua consorte Sofia⁵: questa ipotesi è generalmente considerata la più valida. La datazione e l'attribuzione precise sono difficili da definire a causa delle numerose modifiche che la croce ha subito nel tempo. Le dimensioni attuali della croce sono inferiori rispetto a quelle originali, perciò non è possibile determinare la sua forma e funzione originaria, ad esempio se fosse una croce processionale, una croce sospesa oppure un reliquiario⁶. Rispetto al lato anteriore, che ha subito alterazioni circa a metà Ottocento⁷, quello posteriore sembra che sia stato modificato meno, eccezion fatta per il medaglione centrale con l'*Agnus Dei* che fu asportato e risaldato durante un restauro⁸. Lynda Garland suggerisce che la stauroteca sia stata donata nel 568 circa in concomitanza ad un'altra offerta imperiale di un frammento della Vera Croce inviata ad un convento di Poitiers⁹. Tale donazione perpetua una pratica consolidata di scambio di doni tra l'impero bizantino e il papato per affermare e consolidare le loro relazioni¹⁰.

Il diadema indossato dall'imperatrice Sofia, caratterizzato dalla cuffia con le quattro protuberanze, non appartiene alla tipologia normalmente indossata dalle imperatrici precedenti. Da ciò Christa Belting-Ihm ipotizza che la stauroteca sia o di un atelier provinciale, basatosi su informazioni approssimative nell'evocare il tipo della corona

³ Purtroppo il dittico è andato distrutto ma si è conservato un disegno settecentesco, vd.: p. 50, fig. 2.

⁴ R. Delbrueck, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 28, 1913, pp. 310-352: 340. Anche Charles de Linas è convinto che sia rappresentata la coppia imperiale della prima metà del VI secolo: C. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie*, vol. I, Paris, 1877, pp. 305-307.

⁵ O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 548.

⁶ V. H. Elbern, *Zum Justinuskreuz im Schatz von Sankt Peter zu Rom*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 6, 1964, pp. 24-38: 30; C. Belting-Ihm, *Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, in *Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, vol. 12, 1965, pp. 142-166: 142-144.

⁷ C. Belting-Ihm, *Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, cit., p. 151.

⁸ V. H. Elbern, *Zum Justinuskreuz im Schatz von Sankt Peter zu Rom*, cit., p. 33.

⁹ L. Garland, *Byzantine Empresses: Women and Power in Byzantium AD 527-1204*, London – New York 1999, p. 45.

¹⁰ A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, p. 167.

femminile – non conforme alla foggia tradizionale – e le sembianze della coppia imperiale – dai volti quasi triangolari –, sia un’imitazione medievale occidentale¹¹. Tuttavia il fatto che la Crux Vaticana rappresenti un dono dei sovrani bizantini al papa porterebbe ad escludere che essa possa essere stata prodotta al di fuori della capitale¹². John Beckwith e Anne McClanan suggeriscono che le succitate anomalie, come anche la posa orante resa senza modellato, si rifacciano alla volontà di utilizzare uno stile più religioso per affermare la natura astratta, spirituale, trascendentale, del tema stesso del manufatto¹³.

Un altro oggetto particolare è la Corona di Costantino IX Monomaco (cat. 15.2), rivenuta nel 1861 nella località di Nyitravánka, odierna Ivanka pri Nitre in Slovacchia, e attualmente conservata presso il Museo nazionale ungherese di Budapest. Essa è costituita da sette placchette dorate, ognuna delle quali è decorata da un personaggio a figura intera, nimbato e reso attraverso gli smalti *cloisonné*. Al centro è ritratto l’imperatore Costantino IX Monomaco (1042-1055), alla sua destra la moglie Zoe Porfirogenita (1028-1050), invece alla sua sinistra Teodora Porfirogenita (1042-1056)¹⁴. Tutte e tre le figure si ergono su piedistalli e sono circondate da racemi di vite su cui sono appollaiati uccelli colorati. Questo giardino rigoglioso abitato da volatili, che si ripete anche sulle altre quattro placchette, potrebbe essere un *encomium* visivo che rievoca un contesto di un creato in pace e governato dai tre sovrani¹⁵. Quest’ultimi indossano ai piedi scarpe rosse, portano *skaramangia* blu, decorati con ricami di foglie d’edera dorate e *segmenta* intarsiati sulle braccia, che sono sotto a preziosi *loroi* – quelli delle due imperatrici hanno la caratteristica parte terminante a forma di scudo oblungo, ornata inoltre da una croce a doppia traversa – e *maniakia*. L’imperatore regge il *labarum* e l’*akakia*, invece le imperatrici impugnano nella mano interna un lungo scettro, mentre con quella esterna indicano il sovrano. Tratti essenziali e stilizzati disegnano i volti sereni, le due imperatrici rivolgono il loro sguardo all’imperatore barbato. Le teste imperiali sono incoronate da diademi formati da un’ampia fascia dorata con pietre preziose, sormontata da tre pinnacoli arrotondati – nelle corone

¹¹ C. Belting-Ihm, *Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, cit., p. 160.

¹² A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 167.

¹³ J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1961, p. 47; A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses*, cit., p. 167.

¹⁴ Per informazioni biografiche e bibliografiche per l’imperatrice Zoe Porfirogenita vd. capitolo *Mosaici* pp. 61-62, per Teodora Porfirogenita vd. capitolo *Monetazione* pp. 23-24.

¹⁵ H. Maguire, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, in *Gesta*, vol. 28, n.2, 1989, pp. 217-231: 217-220.

femminili tra questi tre elementi ci sono piccole file dentellate –, dai lati scendono i *pendalia* e *prependalia* che seguono le rotondità dei volti e dei capelli. In alto le iscrizioni in greco li identificano: la figura dominante dell'imperatore è «Costantino Monomaco, autocrate dei Romani», la consorte è definita «Zoe, l'*augusta* più pia» e la cognata «Teodora, l'*augusta* più pia». Le due imperatrici sono affiancate da due danzatrici che ballano con movenze riconducibili all'arte islamica, che le fanno sembrare quasi delle grazie: fanno fluttuare una sciarpa sopra la testa, piegando all'indietro una gamba. Infine nelle placchette più piccole vi sono raffigurate due personificazioni di virtù identificate tramite le iscrizioni greche come Verità, che indica la propria bocca alludendo ad un discorso onesto, e Umiltà, la quale incrocia le braccia sul petto.

Per permettere di essere indossata più agevolmente originariamente la corona doveva essere costituita da un copricapo, una specie di cuffia, di tessuto o cuoio su cui erano cucite le placchette¹⁶. Al momento del rinvenimento, sono stati trovati anche due medaglioni raffiguranti le effigi dei santi apostoli e fratelli Pietro e Andrea, che si ritiene siano stati aggiunti successivamente¹⁷. Nicolas Oikonomidès suggerisce che questo manufatto sia un falso moderno a causa della presenza di errori sia nella decorazione che in particolar modo nelle iscrizioni¹⁸, ma la sua tesi viene accuratamente confutata da Etele Kiss, che sostiene che tali errori non sono inconsueti nei manufatti bizantini¹⁹.

La raffigurazione della triade imperiale in questa corona non solo riprende l'iconografia della miniatura del Monte Sinai (cat. 15.3) – posizione, vesti, insegne –, ma persegue anche lo stesso intento di comunicare la coesione, la stabilità e la forza del potere imperiale bizantino. La presenza delle due imperatrici ha implicazioni dinastiche che hanno lo scopo di esaltare la famiglia macedone, di cui esse sono le ultime discendenti, e il loro ruolo nella trasmissione del potere, in questo caso tramite il matrimonio tra Zoe e Costantino IX. All'epoca della realizzazione della corona le due sorelle Zoe e Teodora

¹⁶ T. G. Dawson, *The Monomachos Crown: Towards a Resolution*, in *Byzantine Symmeikta*, vol. 19, 2009, pp. 183-193: 183.

¹⁷ H. Maguire, *Enamel Plaques and Medallions: "The Crown of Constantine IX Monomachos"*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997, pp. 210-212, cat. 145: 210.

¹⁸ N. Oikonomidès, *La couronne dite de Constantin Monomaque*, in *Travaux et Mémoires*, vol. 12, 1994, pp. 241-262.

¹⁹ E. Kiss, *The state of Research into the Monomachos Crown and Some Further Thoughts*, in O. Z. Pevny (a cura di), «Perceptions of Byzantium and Its Neighbours (843-1261)» New York 2000, pp. 60-83.

hanno rispettivamente 64 e 58 anni, tuttavia le loro effigi non mostrano la loro età avanzata, bensì sono ritratte in modo idealizzato come giovani donne.

Costumi di corte e insegne imperiali simili a quelli riprodotti sulla Corona di Costantino IX Monomaco si ritrovano nello smalto (cat. 17.1) di Michele VII Ducas (1071-1078) e Maria Bagrationi d'Alania (1071-1081)²⁰. Questo piccolo oggetto è inserito all'interno del trittico Khakhuli (fig. 1), che fu commissionato dal re georgiano Dimitri I (1125-1146)²¹. La coppia imperiale è benedetta e incoronata da Cristo, che è posto sopra ad essi, all'interno di un semicerchio con un cielo azzurro stellato e l'acronimo IC-XC (Gesù Cristo). Il Salvatore, di cui si vede solo il busto, ha il volto barbato e circondato da un'aureola crucisegnata, inoltre è vestito con tunica e *himation* blu. L'imperatore e l'imperatrice, identificati tramite l'iscrizione greca posta tra di essi²², indossano gli *skaramangia* blu, ornati da un motivo geometrico, i *loroi* – la tipologia femminile termina sul davanti con una forma a scudo oblungo come quelli delle due imperatrici Porfirogenite – e i *maniakia* decorati con pietre preziose. Il sovrano strige nella mano destra il *labarum* e nella sinistra l'*akakia*, invece la sovrana impugna nella mano sinistra uno scettro terminante con una piccola croce. Entrambi sono nimbatì e caratterizzati da volti che, pur essendo resi tramite tratti essenziali e stilizzati, appaiono sereni. L'imperatore è imberbe, l'imperatrice ha una carnagione più chiara e i suoi capelli sono raccolti in due trecce che cadono sul davanti. Gli imponenti diademi sono entrambi dorati e adorni di pietre preziose e perle, tuttavia presentano alcune differenze: quello maschile è arricchito da una punta di perle e da due corti *pendalia*, anch'essi di perle, che scendono ai lati; invece quello femminile è caratterizzato da un bordo superiore dentellato.

Il tema iconografico della doppia incoronazione imperiale da parte di Cristo si è già incontrato sia sugli avori²³ che sulle miniature. In quest'ultimo caso è immediato il parallelismo tra il piccolo smalto e la miniatura raffigurante l'incoronazione divina di Maria Bagrationi e Niceforo III Botaniate (cat. 17.2), il cui ritratto è posto in sostituzione di quello di Michele VII. In entrambi i casi l'accento è posto sulla natura divina del potere

²⁰ Per informazioni biografiche e bibliografiche vd. capitolo *Monetazione* p. 25.

²¹ S. Amiranashvili, *Medieval Georgian Enamels of Russia*, New York 1964, pp. 100-101.

²² L'iscrizione recita «INCORONO MICHELE E MARIA DALLE MIE STESSE MANI»: T. Papamastorakis, *Re-Deconstructing the Khakhuli Triptych*, in *ΔΧΑΕ*, vol. 23, 2002, pp. 225-254: 240.

²³ Per esempio vd. cat. 14.1.

della coppia imperiale: essi sono scelti personalmente da Dio come suoi rappresentanti terreni, detenendo e svolgendo il compito di governare²⁴. Sia sullo smalto che sulla miniatura i coniugi imperiali sono ritratti rispettivamente con i medesimi costumi – *skaramangia* e *loroi* – e insegne – per Michele VII diadema, labaro e *akakia*, per Maria Bagrationi diadema e scettro –. Nel caso specifico dell'imperatrice inoltre si noti la stessa carnagione e la medesima acconciatura dei capelli rossicci, composta da due trecce che ricadono sul davanti.

Le raffigurazioni di altri tre smalti inseriti anch'essi nel trittico Khakhuli²⁵ hanno permesso di avanzare l'ipotesi che Maria Bagrationi non sia l'unica imperatrice bizantina presente nell'opera. In particolare si ritiene che siano proprio le due sorelle Porfirogenite, Zoe e Teodora, le figure imperiali ritratte in questi tre smalti. Nel primo esemplare (fig. 2) è riproposto nuovamente il tema iconografico dell'incoronazione divina, tuttavia in questo caso sono introdotte due novità: ad eseguire l'incoronazione non è Cristo bensì la Vergine Maria; la coppia che viene incoronata non è più costituita da un imperatore e da un'imperatrice, ma da due sovrane. Nell'immagine si può vedere centralmente la Madonna stante, posta su un *suppedaneum* – al fine di evidenziarla e isolarla mettendola ad un livello superiore rispetto alle altre due figure –, che alza le braccia e pone le mani aperte sul capo delle due imperatrici per incoronarle e benedirle. Ella è vestita con una tunica lunga bianca e con il tipico *himantion* blu che le copre il capo, circondato inoltre dall'aureola. Le due imperatrici indossano *skaramangia* blu, decorati con foglie d'edera e *segmenta* dorati, *loroi* con la parte terminante a forma di scudo oblungo, che è ornata da una croce a doppia traversa, e *maniakia*. Esse levano la mano destra aperta all'altezza del petto e stringono nella sinistra l'*akakia*, un'insegna che precedentemente si è trovata attribuita ad imperatori. I volti sono resi da tratti essenziali, stilizzati, e sono circondati da un'aureola. I diademi sono costituiti da un'ampia fascia dorata con pietre preziose, sormontata da tre pinnacoli arrotondati; sono mancanti i tipici *prependalia*, al cui posto sembrano esserci due veli rossi che scendono dietro alla testa e cadono sulle spalle.

²⁴ F. Dölger, *Byzanz und die europäischen Staatenwelt: Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Ettal 1953, pp. 10-13; H. Ahrweiler, *L'ideologie politique de l'Empire byzantin*, Paris 1975.

²⁵ S. Amiranashvili, *Medieval Georgian Enamels of Russia*, cit., pp. 93-123; S. Amiranashvili, *The Khakhuli Triptych*, Tbilisi 1972.

Il secondo smalto (fig. 3) rappresenta un angelo a sinistra nell'atto di benedire un'imperatrice posta a destra su un suppedaneo. La figura alata e nimbata è vestita con una lunga tunica azzurra, caratterizzata da striature rosse, con un manto blu. Infine sull'ultima placchetta (fig. 4) si vede un'imperatrice benedetta da San Giovanni Battista, la prima a sinistra e il secondo ritratto sulla destra. Il santo, posto sopra una collinetta con un piccolo arbusto, regge nella mano sinistra un bastone ed una tavoletta con un'iscrizione greca inneggiante al Salvatore, mentre alza la mano destra benedicente. San Giovanni è ritratto, seguendo l'iconografia tradizionale, con una lunga barba, lunghi capelli e l'aureola, vestito solo con un manto, che gli avvolge il corpo. Le imperatrici nimbate di questi due smalti sono abbigliate con i medesimi costumi delle sovrane incoronate dalla Vergine: *skaramangia* blu, *loroi* con croce a doppia traversa sulla parte terminante a forma di scudo oblungo, *maniakia* e il diadema con il velo. Per quanto riguarda le insegne, solo l'imperatrice benedetta dall'angelo stringe nella mano sinistra l'*akakia*, mentre alza la mano destra aperta; invece l'ultima sovrana porge le mani verso il santo.

Dimitrij Gordeev è il primo a porre in relazione i tre medaglioni del trittico Khakhuli con la Corona di Costantino Monomaco, di conseguenza propone l'identificazione delle imperatrici con le due sorelle Zoe e Teodora Porfirogenite²⁶. Questa interpretazione viene ripresa in tempi più recenti da Etele Kiss che mette in evidenza come ci siano similitudini nel vestiario: il *loros* con la parte terminante a forma di scudo oblungo decorata da una croce a doppia traversa; le maniche differenti tra loro – una aderente al braccio e una molto larga – dello *skaramangion*; la forma dei diademi²⁷. Sicuramente questi piccoli smalti sono di qualità inferiore rispetto alla Corona di Costantino Monomaco, tuttavia non si può negare che ci siano queste rassomiglianze nell'abbigliamento e nel diadema. È possibile inoltre trovare caratteristiche comuni tra gli smalti di Zoe e Teodora e quello dell'imperatrice Maria Bagrationi: i volti sono enfaticamente ovali, hanno piccole bocche rosse e sopracciglia arcuate che mettono in evidenza lo sguardo.

L'ultima rappresentazione di imperatrice su smalto che viene trattata in questo capitolo è quella riguardante Irene Ducaena (1081-1123/33)²⁸ inserita all'interno della celeberrima

²⁶ D. Gordeev, *K voprosu o razgrupirovanij emalej Hahul'skogo okladnja*, in *Mistezvoznavstvo Sbornik I*, Harkov 1928, pp. 149-169.

²⁷ E. Kiss, *The state of Research into the Monomachos Crown and Some Further Thoughts*, cit., p. 69.

²⁸ Per informazioni biografiche e bibliografiche vd. capitolo *Monetazione* p. 26.

Pala d'Oro (fig. 5), tuttora custodita nella basilica di San Marco di Venezia. Su questa placchetta (cat. 18.1) la sovrana nimbata appare ergersi su un suppedaneo al centro di un'esile architettura, composta da due colonnine ed un arco finemente decorati. L'imperatrice sembra avere il corpo appiattito dalle vesti: lo *skaramangion* blu, decorato da un motivo in oro a foglia d'edera; il *loros* con la terminazione a forma di scudo oblungo su cui è raffigurata una croce a doppia traversa; il *maniakion* al collo. I capelli raccolti incorniciano un volto dalle caratteristiche simili a quelle delle sovrane precedenti, infatti si vedono le sopracciglia arcuate che enfatizzano lo sguardo, un lungo e sottile naso e una piccola bocca. Tutti questi particolari fisiognomici concorrono a rafforzare l'espressione composta ed impassibile, quasi ascetica del volto, in netto contrasto con la sfarzosità del costume. Due insegne imperiali vengono attribuite alla figura: un lungo scettro stretto nella mano destra; un diadema dorato e con pietre preziose rettangolari, arricchito in cima da tre elementi triangolari, invece ai lati da due sottili *prependalia*. Il capo è nimbato e affianco vi è un'iscrizione greca che recita «Irene la più pia Augusta».

Gli smalti *cloisonné* del doge Ordelafo Falier (1102-1118), della Vergine e dell'imperatrice Irene Ducaena sono inseriti all'interno della parte centrale del registro inferiore della Pala d'Oro all'interno della basilica veneziana di San Marco (fig. 6). Bisogna precisare che l'attuale disposizione degli smalti è frutto di un intervento avvenuto tra il 1342 e il 1345 ad opera di Bonesezna e della sua bottega, commissionato dal doge Andrea Dandolo (1343-1354)²⁹. Il motivo per cui si decise di porre l'immagine di un'imperatrice bizantina accanto a quella del doge veneziano committente della pala, anziché del suo consorte desta, ovviamente molto stupore³⁰. Varie ipotesi si sono susseguite nel tentativo di giustificare tale scelta. Wolfgang Volbach (1994, pp. 6-7) sosteneva che precedentemente all'intervento di Bonesezna ci fossero, oltre alla triade formata dal doge, dalla Vergine e dall'imperatrice, anche gli smalti dell'imperatore Alessio I Comneno (1081-1118) e del figlio Giovanni II Comneno (1118-1143)³¹. Renato

²⁹ Bonesezna ricevette anche l'incarico di creare anche la decorazione in stile gotico della pala: S. Bettini, *Venice, the Pala d'Oro, and Constantinople*, in «The Treasury of San Marco, Venice. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984)», Milano 1984, pp. 35-64: 42-43.

³⁰ Si deve precisare che una prima pala fu commissionata dal doge Orseolo I (976-978) e una seconda, terminata entro il 1105, da Ordelafo Falier: R. Polacco, *La pala d'oro*, in M. Andaloro et alii (a cura di), «San Marco: Basilica patriarcale in Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'oro», Milano 1991, pp. 227-238: 228.

³¹ W. F. Volbach, *Gli smalti della Pala d'Oro*, in H. R. Hahnloser e R. Polacco (a cura di), «La Pala d'Oro. Il tesoro di San Marco», Venezia 1994, pp. 1-71: 6-7.

Polacco ritiene che lo smalto del doge Falier (fig. 7) sia il risultato di un riutilizzo, da parte degli artigiani della bottega di Costantinopoli, di una placchetta che originariamente ritraeva un alto funzionario di corte o un imperatore, a cui si sostituì sia il volto che l'iscrizione con il nome³². Invece David Buckton e John Osbourne sono inclini a credere che il progetto originale comprendesse sia il doge che l'imperatore e che successivamente essi subirono rimaneggiamenti in loco: la testa del primo fu probabilmente sostituita per consentire l'inserimento dell'aureola; il secondo fu rimosso durante l'intervento quattrocentesco per enfatizzare il ruolo di potere incarnato dal doge³³. Tuttavia quest'ultima ipotesi non spiega per quale motivo fu conservata la placchetta con l'imperatrice.

Gli smalti con i ritratti delle imperatrici mostrano alcune significative somiglianze iconografiche: i corpi appaiono schiacciati sul fondo dalle sontuose vesti; i *loroi* terminano davanti con una forma oblunga a scudo; i volti ovali sono caratterizzati da piccole bocche e sopracciglia arcuate. Questa tipologia di *loros* si è già vista in altre categorie di oggetto, come quella della numismatica, nel caso ad esempio dell'*histamenon* di Eudocia Macrembolitissa (cat. 16.1), e della miniatura, in riferimento alla quale si può citare la raffigurazione di Niceforo III Botaniate e Maria Bagrationi (cat. 17.2).

La presenza delle effigi di Sofia, Zoe e Teodora Porfirogenite, Maria Bagrationi e Irene Ducaena sottolinea ancora una volta l'importante ruolo rivestito dalle imperatrici nella propaganda imperiale. Nei manufatti esaminati³⁴ si vede chiaramente l'intento di comunicare un messaggio di coesione tra le figure imperiali, il ruolo delle sovrane non solo nella tutela della continuità dinastica, ma anche come detentrici e loro stesse esecutrici di potere (in particolare Sofia, Zoe e Teodora).

³² R. Polacco, *La pala d'oro*, cit., p. 229.

³³ D. Buckton e J. Osbourne, *The Enamel of Doge Ordelaaffo Falier on the Pala d'Oro in Venice*, in *Gesta*, vol. 39, n. 1, 2000, pp. 43-49: 44-47.

³⁴ Ciò è valido anche per lo smalto di Irene Ducaena nella Pala d'Oro se si prende per vera l'ipotesi che formasse un trittico con quelli della Vergine e di Alessio I Comneno: R. Polacco, *La pala d'oro*, cit., p. 229.



Fig. 1 Trittico Khakhuli, metà XI secolo, oro e smalti, 1,47x2,02 m, Museo Statale Georgiano di Belle Arti, Tbilisi.



Fig. 2 La Vergine incorona due imperatrici, particolare del trittico Khakhuli, metà XI secolo, smalto, 5x4,4 cm, Museo Statale Georgiano di Belle Arti, Tbilisi.

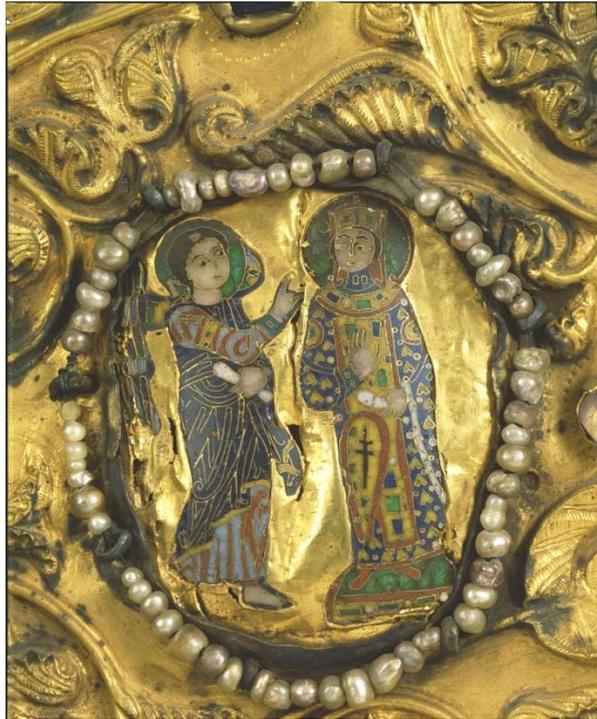


Fig. 3 Un angelo e un'imperatrice, particolare del trittico Khakhuli, metà XI secolo, smalto, 5x4,4 cm, Museo Statale Georgiano di Belle Arti, Tbilisi.



Fig. 4 San Giovanni Battista e un'imperatrice, particolare del trittico Khakhuli, metà XI secolo, smalto, 5x4,4 cm, Museo Statale Georgiano di Belle Arti, Tbilisi.



Fig. 5 Pala d'Oro, XII secolo, oro e smalto, 140x348 cm, basilica di San Marco, Venezia.



Fig. 6 Doge Ordelafo Falier, Vergine e imperatrice Irene Ducaena, particolare della Pala d'Oro, XII secolo, oro e smalti, basilica di San Marco, Venezia.



Fig. 7 Doge Ordelaaffo Falier, particolare della Pala d'Oro, XII secolo, smalto, 17,8 x 11,5 cm, basilica di San Marco, Venezia.

SCHEDE DI CATALOGO

Indice delle schede di catalogo

1. Elena	100
1.1 Follis di Elena.....	101
2. Fausta.....	103
2.1 Testa di Fausta.....	104
2.2 Follis di Fausta	107
3. Elia Flacilla.....	109
3.1 Statuetta di Elia Flacilla (o Pulcheria?).....	110
3.2 Solidus di Flacilla.....	113
4. Elia Eudossia	116
4.1 Solidus di Eudossia	117
5. Elia Pulcheria.....	120
5.1 Solidus di Pulcheria.....	121
5.2 Solidus di Pulcheria.....	123
6. Galla Placidia.....	126
6.1 Solidus di Galla Placidia	127
6.2 Medaglioni con Tre ritratti	129
7. Eudocia	131
7.1 Tremissis Eudocia	132
7.2 Icona di Santa Eudocia.....	134
8. Ariadne	138
8.1 Testa di Ariadne	139
8.2 Dittico di Clementino	142
8.3 Valva di pentadittico di Ariadne (?).....	145
9. Anicia Giuliana.....	149
9.1 Vienna Dioscoride, Anicia Giuliana	150
10. Teodora	152
10.1 Mosaico di Teodora e la corte	153
10.2 Testa di Teodora.....	157
11. Sofia.....	160
11.1 Crux Vaticana.....	161

11.2	Follis di Giustino II e Sofia	164
12.	Irene d'Atene	166
12.1	Solidus di Irene d'Atene e Costantino VI	167
12.2	Solidus di Irene d'Atene.....	169
13.	Teodora Armena	171
13.1	Solidus di Michele III e Teodora.....	172
14.	Berta Eudocia d'Italia	174
14.1	Avorio di Romano.....	175
15.	Zoe Porfirogenita e Teodora Porfirogenita	179
15.1	Mosaico di Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e Zoe Porfirogenita.....	180
15.2	Corona di Costantino IX Monomaco	184
15.3	Miniatura di Zoe, Costantino IX e Teodora	187
15.4	Tetarteron di Teodora Porfirogenita.....	190
16.	Eudocia Macrembolitissa.....	192
16.1	Histamenon di Eudocia Macrembolitissa.....	193
16.2	Histamenon di Romano IV Diogene ed Eudocia Macrembolitissa.....	195
17.	Maria Bagrationi d'Alania	197
17.1	Michele VII Ducas e Maria Bagrationi incoronati da Cristo	198
17.2	Miniatura di Niceforo III Botaniate e Maria Bagrationi	201
18.	Irene Ducaena	206
18.1	Smalto di Irene Ducaena	207
18.2	Aspron trachy di Alessio I Comneno	210
19.	Piroska Irene d'Ungheria	212
19.1	Mosaico della Vergine col Bambino tra Giovanni II Comneno e Irene d'Ungheria.....	213
20.	Maria d'Antiochia	216
20.1	Miniatura di Manuele I Comneno e Maria d'Antiochia.....	217
21.	Elena Dragas	219
21.1	Miniatura della Vergine col Bambino benedicente Manuele II Paleologo e la sua famiglia	220

1. Elena

Nome: Flavia Giulia Elena.

Dinastia: famiglia dei Costantinidi; moglie di Costanzo Cloro (305-06), madre di Costantino I (306-337).

In carica: 324-329.

Venerata come santa dal IV secolo.

1.1 Follis di Elena



Datazione: 325-326.

Categoria artistica: moneta di bronzo (*follis*).

Dimensioni: diam. 1,9 cm (peso 3,1 g).

Luogo di produzione: zecca di Antiochia.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.37), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Cabinet des Médailles et Antiques, Bibliothèque nationale de France, Parigi).

Stato di conservazione: abbastanza buono, superficie lievemente consunta dall'utilizzo.

Descrizione: sul lato frontale della moneta è raffigurato il busto di profilo di Elena circondato dall'iscrizione in senso orario FL[AVIA] HELENA – AVGVSTA. La figura di Elena è ammantata e al collo ha una collana formata da un doppio filo di perle; nonostante l'usura della superficie i lineamenti del volto sono ancora ben visibili e marcati, soprattutto i grandi occhi. L'elaborata acconciatura richiama quelle contemporanee mostrate dalle donne dell'aristocrazia: i capelli formano un rotolo sulla parte alta della testa e sono raccolti in un nodo sulla nuca. Adorna il capo una sottile corona a fascia.

Il verso del follis presenta la personificazione della Sicurezza, così identificata dall'iscrizione attorno SECVRITAS REIPUBLIC[A]E (Sicurezza dello Stato); in esergo vi è il marchio della zecca di Antiochia, SMANTS. La figura femminile indossa una lunga tunica drappugiata, mentre la mano sinistra è appoggiata al fianco, la mano destra regge

un ramo di ulivo o di alloro. Il volto di profilo e la capigliatura sono resi in maniera approssimativa e stilizzata, come del resto l'intera figura.

Analisi critica: questo tipo di moneta inizia ad essere coniato per celebrare la nomina ad *augusta* di Elena (324-329), madre di Costantino I (306-337), avvenuta nel 324. Nella stessa occasione Fausta (324-326), moglie dell'imperatore, viene elevata allo stesso rango imperiale e vengono coniate anche per lei monete celebrative, tuttavia con un'iconografia differente. L'iscrizione che circonda la figura reca il titolo di *augusta*, che dopo Elena e Fausta nessuna imperatrice avrà fino al 383 (Brubaker, 1997, pp. 69-70, nota 37); oltre a ciò, Elena porta la corona (Holum, 1982, p. 33), emblema imperiale.

Si può notare un'individualizzazione del ritratto nel tentativo di raffigurare l'età avanzata di Elena attraverso le guance scarnie. La figura dell'*augusta* madre viene associata a quella del figlio tramite la somiglianza del profilo affilato e dei grandi occhi rivolti verso l'alto (Gittings, 2003, pp. 58-59, cat. 16), che trasmettono forza e stabilità del potere e del controllo imperiale.

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Follis of the Empress Helena with Securitas*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 58-59, cat. 16.

HOLUM Kenneth. G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, pp. 32-33, fig. 3.

2. Fausta

Nome: Fausta Massima Flavia.

Dinastia: famiglia dei Costantinidi; moglie di Costantino I (306-337), madre di Costantino II (337-340), Costanzo II (337-361) e Costante I (337-350).

In carica: 324-326.

2.1 Testa di Fausta



Datazione: 320-325.

Categoria artistica: frammento statuario di marmo da Göktepe (Turchia).

Dimensione: 27,5 cm.

Luogo di provenienza: Roma (?).

Luogo di conservazione: William E. Nickerson Fund (inv. 62.662), Museum of Fine Arts, Boston.

Stato di conservazione: discreto; danni al naso, al mento e alla parte superiore della capigliatura. Una pulitura ha permesso di eliminare in parte un'incrostazione di segni di radice. Ciò che resta della patina è di colore giallo chiaro o marrone grigiastro.

Descrizione: il volto è caratterizzato dalla mascella quadrata, dalla bocca piccola con il labbro superiore fortemente modellato, e dalle guance floridee. Gli occhi grandi e fissi

guardano verso l'alto, resi attraverso pupille incise, contornate da palpebre pesanti, anch'esse incise, e da sopracciglia. I capelli sono tirati indietro e piegati sopra la fronte formando un rotolo, mentre sulla nuca si ripiegano verso l'alto e si intrecciano con false ciocche all'interno di una rete, resa attraverso un tratteggio incrociato. Una punteggiatura realizzata mediante punte di trapano rende le ciocche semicircolari che le incorniciano il volto.

Analisi critica: la frattura nella parte inferiore del collo fa dedurre che la testa marmorea appartenesse ad una statua di donna a figura intera (Breckenridge, 1977, p. 21, cat. 14). Tradizionalmente questo frammento viene identificato con Fausta (324-326), la prima moglie di Costantino I (306-337), perché i tratti del volto sono più simili ai suoi ritratti sulle monete (cfr. cat. 2.2) rispetto a quelli di Elena (324-329; Vermeule, 1964, pp. 339-340). I capelli sono acconciati in uno stile noto come *Scheitelzopf*, introdotto per la prima volta verso la metà del III secolo e ancora in voga tra la fine del III e l'inizio del IV secolo (Calza, 1972, n. 23).

Tipico dei ritratti famigliari costantiniani è lo sguardo deciso, grave e fisso verso l'alto, una somiglianza che enfatizza la volontà di comunicare continuità e coesione dinastica (Delbrueck, 1933, pls. 28, 29, 37-39, 61, 66, 67). Sono noti altri esempi molto somiglianti a questa testa di marmo, sebbene non così finemente intagliata, come l'esemplare custodito nel Palazzo dei Conservatori a Roma che presenta un'acconciatura e una fisionomia simili (Vermeule, 1964, p. 339). L'esistenza di molteplici copie, sebbene con lievi differenze tecniche, può suggerire che le statue siano state commissionate come ritratti ufficiali: rappresentazioni del governo in tutto l'Impero (Gittings, 2003, p. 76, cat. 24).

Bibliografia:

Art of the Late Antique from American Collections: A Loan Exhibition of the Poses Institute of Fine Arts, Rose Art Museum, Brandeis University, December 18, 1968-February 16, 1969, catalogo della mostra (Waltham, Rose Art Museum, Poses Institute of Fine Arts, 18 dicembre 1968 – 16 febbraio 1969), Waltham (Mass.), 1968, cat. 15.

BRECKENRIDGE James D., *Head of the empress Fausta (?)*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, p. 21, cat. 14.

COMSTOCK Mary B. e VERMEULE Cornelius C., *Imperial Lady of Constantine's Family: Helena or Fausta*, in «Sculpture in Stone: The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston», Boston 1976, pp. 242-43, cat. 380.

FOLDA Jaroslav T., *Head of Helena, Mother of Costantinus Magnus*, in «Ancient portraits: a show of Greek, Etruscan and Roman sculptured portraits in honor of the seventieth birthday of T. R. S. Broughton, Paddison Professor of classics: Ackland Art Center, University of North Carolina at Chapel Hill, April 5-May 17, 1970. Catalogo della mostra (Chapel Hill, *Ackland Art Center*, 5 aprile – 17 maggio 1970)», Chapel Hill (N.C.) 1970, cat. 24.

GITTINGS Elizabeth A., *Portrait Head, Perhaps of Fausta or Helena*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 76-78, cat. 24.

VERMEULE Cornelius C., *Greek, Etruscan and Roman Sculptures in the Museum of Fine Arts, Boston*, in *American Journal of Archaeology*, n. 68, 1964, pp. 328-341: pp.339-40, fig. 34, pl. 106, fig. 34.

2.2 Follis di Fausta



Datazione: 325.

Categoria artistica: moneta di bronzo (*follis*).

Dimensioni: diam. 1,9 cm (peso 2,92 g).

Luogo di produzione: zecca di Ticinum (Pavia).

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1942.176.465), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: sul lato frontale della moneta è raffigurato il busto di profilo di donna circondato dall'iscrizione in senso orario FLAV[IA] MAX[IMA] FAVSTA AVC[VSTA]. La figura indossa una veste, drappeggiata sulle spalle, e una collana di perle al collo; i capelli ondulati sono legati sulla nuca.

Sul verso del follis è rappresentata una figura femminile, stante e ammanta, con il volto di profilo, che regge in ogni braccio un bambino. Dall'iscrizione che corre sul bordo, SPES REI PUBLICA, si riesce ad identificare la figura con la personificazione della Speranza dello Stato; in esergo vi è il marchio di controllo della zecca di Ticinum, PUT.

Analisi critica: il follis celebra la nomina ad *augusta* di Fausta, moglie di Costantino I, avvenuta nel 324, contemporaneamente a quella di Elena, madre dell'imperatore. Questa commemorazione è sottolineata dall'iscrizione che reca il titolo di *augusta*, il quale, dopo

Elena e Fausta, nessuna imperatrice porterà fino al 383 (Brubaker, 1997, pp. 69-70, nota 37). Il legame di Fausta con l'impero e in particolar modo con il marito è reso più forte dalla somiglianza dei grandi occhi, emananti sicurezza e stabilità. Tuttavia il volto della sovrana ha tratti individualizzanti: il naso e il mento delicati sono simili ai suoi ritratti scultorei.

La personificazione sul verso della moneta con cui la sovrana viene associata è una commistione tra la Speranza, a cui si riferisce l'iscrizione, e la Fecondità, poiché tiene due bambini, identificabili con Costantino II e Costanzo II. Si enfatizza in questo modo l'adempimento del dovere dell'imperatrice verso il benessere dello stato, ossia generare eredi (Angelova, 2004, p. 7). Il ritratto numismatico e la connessione con Speranza-Fecondità pongono Fausta in una linea di continuità con la tradizione romana di assimilare le imperatrici a dee o a virtù deificate. In particolare si associa Fausta a Livia, la prima imperatrice a ricevere il titolo di augusta, e a due imperatrici antoniniane, Faustina maggiore e Faustina minore, che riecheggiano il suo nome (Gittings, 2003, pp. 58-59, cat. 17).

Bibliografia:

ANGELOVA Diliana, *The Ivories of Ariadne and Ideas about Female Imperial Authority in Rome and Early Byzantium*, in *Gesta*, vol. 43, n. 1, 2004, pp. 1-15: p. 7, fig.10.

GITTINGS Elizabeth A., *Follis of the Empress Fausta with Spes*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 58-59, cat. 17.

HOLUM Kenneth G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, p. 33, fig. 4.

3. Elia Flacilla

Nome: Elia Flavia Flacilla.

Dinastia: famiglia dei Teodosiani; moglie di Teodosio I (379-395), madre di Onorio (393-423), Arcadio (395-408).

In carica: 383-386.

Venerata come santa dal V secolo.

3.1 Statuetta di Elia Flacilla (o Pulcheria?)



Datazione: 380-90 ca.

Categoria artistica: statuetta di marmo.

Dimensione: 78 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di provenienza: Cipro.

Luogo di conservazione: Cabinet des Médailles et Antiques (inv. 57.13), Bibliothèque nationale de France, Parigi.

Stato di conservazione: discreto; mancanza della mano destra; la connessione tra la testa e il corpo è segnata da una frattura attorno il collo.

Descrizione: questa statuetta rinvenuta a Cipro rappresenta una figura femminile stante, che indossa un mantello (*palla*) sotto a cui vi si scorge una tunica (*dalmatica*) lunga fino ai piedi. Una fascia riscolpita scende dalla spalla destra fino alla gamba, passando sotto il mantello, quest'ultimo copre l'intero braccio sinistro, la cui mano regge un dittico. Questa lunga fascia sulla spalla destra si trova simmetricamente sulla spalla sinistra, inoltre su di queste (chiamate *clavi*) sono state rinvenute tracce di colore rosso o di preparazione, sotto a cui si osservano segni di scalpello per rinsaldare l'adesione. Il drappeggio sotto la frattura del collo è reso in modo approssimativo, probabilmente perché, in precedenza, era coperto da una collana ora scomparsa. I piedi, che ora sono mancanti, si ipotizza che fossero realizzati con un altro tipo di marmo colorato. In contrasto con la parte frontale, la parte posteriore della statua sembra più appiattita, ruvida, trattata in modo schematico e geometrico.

Il volto è molto delicato, su di esso risaltano gli occhi e le palpebre molto marcate e le guance paffute; il naso è sottile e lungo, la bocca sembra sorridere. La testa è coronata da un diadema formato da due file di perle che al centro reggono un grosso cabochon ovale, sul quale era presumibilmente montata una pietra preziosa ora persa. Questo gioiello centrale segna la separazione dei capelli che nascondono quasi completamente le orecchie. Nella parte posteriore i capelli suddivisi in due parti, separate a loro volta da una fascia verticale in rilievo, sono portati verso l'alto e arrotolati in modo da formare uno *chignon* appiattito, dalle cui piccole protuberanze superiori partono dei solchi obliqui che continuano sul retro. Questa capigliatura ricorda lo stile *Scheitelzopf* della testa di Fausta di Boston (cfr. cat. 2.1); si caratterizza per la finezza e regolarità delle ciocche. La fascia verticale la si trova anche sulla Fausta del Louvre (Heintze, 1971, pl. 8a), sebbene sia meno sporgente e più corta.

Analisi critica: tradizionalmente questa statuetta viene identificata con l'imperatrice Elia Flacilla (383-386), moglie dell'imperatore Teodosio I (379-395), invece un'attribuzione meno plausibile la riferisce a Pulcheria (414-453). Raissa Calza (1972, n. 88) osserva che la geometria della testa e soprattutto della capigliatura sono simili a quelle del colosso di Barletta, tuttavia sono più anticipazioni che segni della possibile attribuzione di questa statuetta a Pulcheria. Inoltre, a sostegno dell'identificazione con Flacilla, l'esecuzione elegante e la delineazione dell'occhio sono molto più vicini, come il trattamento dei

capelli, al busto di Valentiniano II di Budapest (Breckenridge, 1977, pp. 25-26, cat. 19). Il profilo della testa rimanda alle monete di questa imperatrice (cfr. cat. 3.2); il dittico retto nella mano sinistra propone una datazione posteriore alla nomina ad Augusta, che l'oggetto dovrebbe ricordare.

Bibliografia:

BRECKENRIDGE James D., *Statuette of Aelia Flacilla*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 26-27 cat. 20, pl. I.

SODINI Jean-Pierre, *Statuette d'impératrice: Aelia Flacilla ou Puchérie?*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 36-37, cat. 4.

CALZA Raissa, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma 1972 (*Quaderni e guide di archeologia*, 3), n. 88.

DELBRUECK Richard, *Spatantike Kaiserportrats: von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*, Berlin - Leipzig 1933 (*Studien zur spätantiken Kunstgeschichte im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts*, 8), pp. 163-165, pl. 62.

HEINTZE Helga von, *Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn. Zur stilistischen Entwicklung des Frauenbildnisses im 4. und 5. Jahrhundert*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, vol. 14, 1971, pp. 61-91: 83, 90.

HOLUM Kenneth G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, p. 43, fig. 11.

3.2 Solidus di Flacilla



Datazione: 383-387.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 2,2 cm (peso 4,50 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Münzkabinet (inv. 18201376), Staatliche Museen, Berlino.

Stato di conservazione: usurato; bordi frastagliati.

Descrizione: sul recto della moneta è raffigurato il busto di profilo di Elia Flacilla, circondato dall'iscrizione leggibile in senso orario dal basso a sinistra AEL[IA] FLAC – CILLA AVG[VSTA]. Il collo lungo e sottile, adorno di una collana di perle, esce dal mantello (*paludamentum*) drappeggiato, fissato alla spalla da una *fibula* con i tre pendenti, che caratterizzano gli stessi tipi di oggetti raffigurati sulle monete degli imperatori e sul *Missorium* di Teodosio (Volbach, 1921, n. 56; Delbrueck, 1933, pls. 94-98), marito di Flacilla. Il volto di profilo ha tratti eleganti: la bocca è piccola, l'occhio e le palpebre sono incisi marcatamente e sormontati da una sopracciglia squadrata. L'acconciatura è simile a quella della statuetta della BnF (cfr. cat. 3.1): partendo posteriormente le trecce dei capelli sono tirate verso l'alto per formare uno *chignon* appiattito. Questa acconciatura

viene arricchita da fili di perle disposti in onde verticali lungo le tempie e da spilloni, con la testa di perle, inseriti sotto le trecce. Si intreccia con lo *chignon* il diadema, che è formato da una fascia bordata di perle con al centro una grande pietra, e si lega sulla nuca attraverso fili sottili di perline.

Il verso del solido presenta l'iscrizione sul bordo SALVS REI – PVBLICAE (Salute dello Stato); in esergo vi è il marchio della zecca di Costantinopoli, CONOB. La figura femminile al centro della moneta è raffigurata di profilo seduta su un trono, ha una tunica drappeggiata da cui escono sul dorso due ali: incarna la personificazione della Vittoria. Essa regge e guarda uno scudo decorato con il *chrismon*, che è sostenuto da una bassa colonna.

Analisi critica: sulla moneta di Flacilla riappare nell'iscrizione il titolo di augusta, ricollegandosi con la numismatica imperiale di Elena e Fausta (cfr. catt. 1.1, 2.2). Diversamente da quest'ultime, Flacilla indossa insegne imperiali simili a quelle dell'imperatore: il *paludamentum* con la *fibula* e il diadema sono identici a quelli di Teodosio. Probabilmente questa assimilazione iconografica, ossia che insegne maschili siano utilizzate per le raffigurazioni femminili, riflette l'ideologia di Teodosio. Secondo questa ipotesi (Holum, 1982, p. 34), Teodosio durante l'incoronazione di Flacilla nel 383 presenta queste insegne per enfatizzare la fertilità dell'imperatrice e per equipararla alle funzioni dell'imperatore. A ciò si aggiunge sul verso del solido l'associazione di Flacilla alla Salute (iscrizione) e alla Vittoria cristianizza (monogramma di Cristo sullo scudo) al fine di esaltare il ruolo dell'imperatrice nel benessere dello stato.

Flacilla fu la prima imperatrice ad essere raffigurata con le insegne imperiali e il suo ritratto divenne il tipo standard per le *augustae* sulle monete del V secolo, suggerendo la stabilità e la sicurezza del governo della dinastia teodosiana. Nell'iscrizione sul recto viene indicato il *nomen* Aelia (Elia) di Flacilla che fa pensare ad un'origine aristocratica spagnola. Questo nome divenne un titolo di distinzione, riconoscimento ed esclusività dinastica femminile per tutte le imperatrici orientali della dinastia teodosiana, continuando ad essere presente sulle monete fino a oltre la metà del V secolo dopo la fine di questa dinastia (Holum, 1982, p.22).

Bibliografia:

DEPEYROT Georges, *Les monnaies d'or de Constantin II à Zénon (337-491)*, Wetteren 1996, n. 36, tav. 24.

HOLUM Kenneth G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, pp. 32-34, fig. 6.

PEARCE John W. E., *The Roman Imperial Coinage: Valentinian I – Theodosius I*, vol. IX, Londra 1951, n. 72.

4. Elia Eudossia

Nome: Elia Eudossia.

Dinastia: famiglia dei Teodosiani; moglie di Arcadio (395-408), madre di Teodosio II (408-450) e di Elia Pulcheria (414-453).

In carica: 400-404.

4.1 Solidus di Eudossia



Datazione: 403-404.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 2,1 cm (peso 4,40 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Byzantine Collection (inv. 48.17.1118), Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: sul recto del *solidus* vi è leggibile l'iscrizione AEL[IA] EVDO – XIA AVG[VSTA], all'interno della quale è rappresentato il profilo di un busto femminile rivolto verso destra. Al centro dell'iscrizione una mano regge una ghirlanda per incoronare l'imperatrice: è la *Manus Dei*. La figura è ammantata da un mantello (*paludamentum*) drappeggiato, fissato alla spalla destra da una *fibula* con i tre pendenti. Al collo porta una collana di perle, il volto è caratterizzato da una bocca piccola, mentre l'occhio e le palpebre sono incisi marcatamente. L'acconciatura è formata da una treccia che partendo da dietro viene portata in avanti, arricchita da fili di perle disposti in onde verticali lungo le tempie e da spilloni, con la testa di perle, inseriti sotto la treccia. Il diadema è costituito da una fascia bordata di perle con al centro una grande pietra, che si lega sulla nuca attraverso fili sottili di perline.

Il verso del solido presenta l'iscrizione sul bordo SALVS REI – PVBLICAE (Salute dello Stato); in esergo vi è il marchio della zecca di Costantinopoli, CONOB. La figura femminile al centro della moneta è raffigurata di profilo seduta su un trono, ha una tunica drappeggiata da cui escono sul dorso due ali: è la personificazione della Vittoria. Essa regge uno scudo su cui incide il *chrismon*, mentre dietro di lei, nella parte sinistra della faccia della moneta, c'è una stella.

Analisi critica: l'imperatrice raffigurata su questo solido è Elia Eudossia (400-404), moglie dell'imperatore d'Oriente Arcadio (395-408). La datazione è sicuramente posteriore all'incoronazione avvenuta nel 400 poiché nell'iscrizione frontale vi è il titolo di *augusta*. La stella sul verso, inoltre, permette di datare la moneta dopo il gennaio 403, infatti essa fu aggiunta per commemorare la nomina consolare del figlio, Teodosio II, avvenuta in quel periodo (Grierson e Mays, 1992, p.133).

La *Manus Dei* o *dextera Dei* appare già sulle monete nella prima metà del IV secolo, un esempio è la Medaglia di Costanzo II sul verso della quale una mano appare da una nuvola e incorona suo padre Costantino (Gnecchi, 1912, pl. 12). L'incoronazione divina raffigurata sul solido di Eudossia si riallaccia alle prime monete di suo marito (Grierson e Mays, 1992, pl. 3, nn. 47, 57, 58, 59, 60). L'idea ufficiale e tradizionale stabilisce che un imperatore riceve il potere dall'esercito. La *Manus Dei*, che simboleggia l'origine divina del potere, deve essere sembrata un'alternativa più appropriata sia per un augusto bambino che per un'imperatrice, la cui autorità, essendo donna, non era legata alle truppe (Holum, 1982, p. 66).

Si nota al primo sguardo la somiglianza con il ritratto di Elia Flaccilla sul solido (cfr. cat. 3.2), infatti simili sono l'acconciatura, il diadema, il *paludamentum* con la *fibula* e perfino la delicatezza del volto. Nell'iscrizione del recto vi è inserito il *nomen Aelia* che, come abbiamo detto, divenne dopo Flacilla un titolo distintivo delle imperatrici. Il richiamo a quest'ultima sovrana bizantina avviene anche attraverso la Nike cristianizzata raffigurata sul verso: come Flacilla, Eudossia è associata alla gravidanza, poiché la nascita di bambini imperiali è vista come un trionfo per un impero cristiano (Kalavrezou, 2003, p. 89). In questa moneta Eudossia è raffigurata, tanto quanto la sua predecessora, come un baluardo della dinastia e dell'impero.

Bibliografia:

GRIERSON Philip e MAYS Melinda, *Catalogue of late Roman coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Arcadius and Honorius to accession of Anastasius*, Washington D.C. 1992, pl. 11, n. 290.

HOLUM Kenneth G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, pp. 65-66, fig. 7.

5. Elia Pulcheria

Nome: Elia Pulcheria.

Dinastia: famiglia dei Teodosiani; figlia di Arcadio (395-408), sorella di Teodosio II (408-450), moglie di Marciano (450-457).

In carica: 414-453.

Venerata come santa da fine V secolo.

5.1 Solidus di Pulcheria



Datazione: 414-419.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 2,0 cm (peso 4,48 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Byzantine Collection (inv. 48.17.1182), Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: sul recto della moneta si staglia il busto di profilo di Elia Pulcheria, circondato dall'iscrizione leggibile in senso orario dal basso a sinistra AEL[IA] PVLCH – ERIA AVGV[VSTA], al cui centro la *Manus Dei* regge una ghirlanda per incoronare l'imperatrice. Essa indossa un mantello (*paludamentum*) drappeggiato, fissato alla spalla destra da una *fibula* con i tre pendenti; al collo porta una collana di perle, il volto delicato è caratterizzato da una bocca piccola, mentre l'occhio è più grande e marcato. L'acconciatura è formata da una treccia che partendo da dietro viene portata in avanti, arricchita da fili di perle disposti in onde verticali lungo le tempie e da spilloni, con la testa di perle, inseriti sotto la treccia. Il diadema è costituito da una fascia bordata di perle con al centro una grande pietra, che si lega sulla nuca attraverso fili sottili di perline.

Il verso del solido presenta l'iscrizione SALVS REI – PVBLICAE (Salute dello Stato); in esergo vi è il marchio della zecca di Costantinopoli, CONOB. Al centro della moneta la figura femminile, personificazione della Vittoria, è raffigurata di profilo seduta su un trono, ha una tunica drappeggiata da cui escono sul dorso due ali. Essa regge uno scudo su cui incide il *chrismon*, mentre dietro di lei, nella parte sinistra della faccia della moneta, c'è una stella.

Analisi critica: l'inusuale e precoce incoronazione come *augusta*, avvenuta il 4 luglio 414, probabilmente è stata voluta da Pulcheria stessa (414-453), sottolineando la sua influenza sul fratello minore, Teodosio II (408-450). Il ritratto numismatico dell'imperatrice è legato all'ormai tipologia standard delle imperatrici del V secolo, che si basa su quello di Flacilla (cfr. cat. 3.2). Sul recto Pulcheria riprende la *Manus Dei* dei *solidi* della madre Eudossia, da cui copia anche la stessa stella sul verso. L'uso di elementi delle monete di Flacilla ed Eudossia vuole suggerire continuità all'interno della dinastia teodosiana, tra di essi vi è anche la Nike cristianizzata, tuttavia in questo caso non è legata alla fertilità. Per impedire che un possibile futuro marito prevaricasse sul giovane fratello, mettendo a rischio la continuità e l'indipendenza della dinastia, Pulcheria pronuncia voto di celibato poco prima della sua incoronazione, costringendo le due sorelle minori a fare altrettanto (Holum, 1977, p. 158). Si può ipotizzare, perciò, che sia la Nike che l'iscrizione attorno ad essa si riferiscano ad un concetto più generale, ossia all'imperatrice come caposaldo del benessere dello stato e della dinastia stessa (Kalavrezou, 2003, p. 89). Questa moneta riflette sia l'importanza e il potere di Pulcheria nello stato, sia la sua forte devozione, di cui l'emblema è la *Manus Dei*: il suo potere le viene direttamente da Dio.

Bibliografia:

GRIERSON Philip e MAYS Melinda, *Catalogue of late Roman coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Arcadius and Honorius to accession of Anastasius*, Washington D.C. 1992, p. 391, pl. 17, n. 436.

HOLUM Kenneth G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley- Los Angeles 1982, p. 97, fig. 12.

5.2 Solidus di Pulcheria



Datazione: 422-429.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 2,2 cm (peso 4,49 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.157), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: sul recto della moneta è raffigurato il busto di profilo di Elia Pulcheria, circondato dall'iscrizione leggibile in senso orario dal basso a sinistra AEL[IA] PVLCH – ERIA AVG[VSTA], al cui centro la *Manus Dei* regge una ghirlanda per incoronare l'imperatrice. Essa indossa un mantello (*paludamentum*) drappeggiato, fissato alla spalla destra da una *fibula* con i tre pendenti; sotto la spalla destra la veste è decorata da fasce di perle con al centro una croce. La collana che porta al collo è anch'essa di perle; il volto delicato è caratterizzato da una bocca piccola in contrasto con l'occhio che è più grande e marcato. L'acconciatura è formata da una treccia che partendo da dietro viene portata in avanti, arricchita da fili di perle disposti in onde verticali lungo le tempie e da spilloni, con la testa di perle, inseriti sotto la treccia. Il diadema è costituito da una fascia bordata

di perle con al centro una grande pietra, che si lega sulla nuca attraverso fili sottili di perline.

Sul verso è raffigurata una Nike stante, rivolta verso sinistra, reggente una lunga croce tempestata di gioielli, sopra cui c'è una stella. La figura è circondata dall'iscrizione VOT[A] XX – MVLT[IS VOTIS] XXX (voti del 20° anniversario, con tanti voti per un 30° anniversario); in esergo è riportato il marchio della zecca di Costantinopoli, CONOB.

Analisi critica: la moneta è stata coniata per celebrare il ventesimo anniversario dell'elevazione di Teodosio II come augusto. Il verso con la Nike reggente una lunga croce rappresenta un nuovo tipo che inizia ad essere coniato nella zecca di Costantinopoli tra il 420 e il 422. L'importanza di questo solido risiede nel fatto che per la prima volta lo stesso identico tipo di verso è utilizzato sia per l'imperatore (Grierson e Mays, 1992, pl. 14, nn. 354, 355) che per il suo corrispettivo femminile, abbandonando la tradizionale distinzione. Inoltre nella zecca di Costantinopoli questo tipo di verso viene coniato anche per l'imperatore d'Occidente Onorio (395-423; Grierson e Mays, 1992, pl. 30, n. 789).

I versi con la lunga croce retta dalla Nike, associazione dell'emblema della passione di Cristo con la vittoria, richiamano la monumentale croce d'oro tempestata di pietre preziose eretta sul Golgota. Quasi contemporaneamente all'inizio della guerra contro la Persia, nel 420-21 Teodosio II invia all'arcivescovo di Gerusalemme, sotto l'influenza di sua sorella, questa maestosa croce da porre sul Golgota nel luogo della crocefissione di Cristo (Holum, 1977, p. 163): essa simboleggia la vittoria del Salvatore sulla morte e sul demonio. Sia quest'ultima che i solidi uguagliano Gesù e l'imperatore: come Cristo ha vinto sulla morte, così l'imperatore vincerà contro gli infedeli persiani.

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of the Augusta Pulcheria*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 88-91, cat. 30.

GRIERSON Philip e MAYS Melinda, *Catalogue of late Roman coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Arcadius and Honorius to accession of Anastasius*, Washington D.C. 1992, pl. 17, n. 438.

HOLUM Kenneth. G., *Pulcheria's Crusade A.D. 421-22 and the Ideology of Imperial Victory*, in *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 18, n. 2, 1977, pp. 153-172.

HOLUM Kenneth. G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, pp. 109-110, fig. 13.

KENT John P. C., *Auream monetam... cum signo crucis*, in *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, s. 6, vol. 20, 1960, pp. 129-132.

6. Galla Placidia

Nome: Elia Galla Placidia.

Dinastia: famiglia dei Teodosiani; figlia di Teodosio I (379-395), moglie del re dei visigoti Ataulfo (410-415) e successivamente di Costanzo III (421), madre di Valentiniano III (425-455) e di Giusta Grata Onoria.

In carica: 421-450.

6.1 Solidus di Galla Placidia



Datazione: 426-430.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 2,1 cm (peso 2,42 g).

Luogo di produzione: zecca di Ravenna.

Luogo di conservazione: Museum of Fine Arts (inv. 35.627), Boston.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: sul recto del *solidus* vi è leggibile l'iscrizione D[OMINA] N[OSTRA] GALLA PLA – CIDIA P[ERPETUA] F[ELIX] AVG[VSTA] (Nostra Signora Galla Placidia, Eterna, Fortunata Augusta), all'interno della quale è rappresentato il profilo di un busto femminile rivolto verso destra. Al centro dell'iscrizione una mano regge una ghirlanda per incoronare l'imperatrice: è la *Manus Dei*. La figura è ammantata da un mantello (*paludamentum*) drappeggiato, fissato alla spalla destra da una *fibula* con i tre pendenti, sotto la quale è ricamato sulla spalla la *Chi Rho*. Al collo porta una collana di perle, il volto è caratterizzato da una bocca piccola, mentre l'occhio e le palpebre sono incisi marcatamente; dall'orecchio pende un orecchino di perle. L'acconciatura è formata da una treccia che partendo da dietro viene portata in avanti, arricchita da fili di perle disposti in onde verticali lungo le tempie e da spilloni, con la testa di perle, inseriti sotto

la treccia. Il diadema è costituito da una fascia bordata di perle con al centro una grande pietra, che si lega sulla nuca attraverso fili sottili di perline.

Il verso del solido presenta l'iscrizione sul bordo VOT[A] XX MVLT[IS VOTIS] XXX (voti del 20° anniversario, con tanti voti per un 30° anniversario); a sinistra e a destra della figura centrale vi è recato il marchio della zecca di Ravenna, RV, mentre in esergo vi è quello di Costantinopoli, CONOB. La figura rappresenta una Nike stante, rivolta verso sinistra, che regge una lunga croce tempestata di gioielli, sopra cui c'è una stella.

Analisi critica: questa moneta è stata coniata nella capitale bizantina del nord Italia, Ravenna, dopo il ristabilimento del dominio bizantino avvenuto grazie a Teodosio II. La figura raffigurata è Galla Placidia (421-450), imperatrice reggente e tutrice dal 425 al 439 in Occidente per il figlio Valentiniano III (425-455). L'epiteto del recto, "Eternal Fortunate", si richiama a quello usato dagli imperatori romani e allude al suo status, unico nel suo genere, di sovrana anziana (Gittings, 2003, p.90). Il mantello decorato con il monogramma e la *Manus Dei* che la incorona sottolineano l'origine e il consenso divino del suo potere. Il verso del *solidus* presenta la Vittoria alata con la lunga croce, una nuova tipologia copiata dalle monete di Pulcheria (cfr. cat. 5.2) coniate a Costantinopoli.

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of the Augusta Galla Placidia*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 88-91, cat. 31.

HOLUM Kenneth. G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982, pp. 129-130.

Romans & Barbarians, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 17 dicembre 1976 – 27 febbraio 1977), Boston 1976, p. 162, cat. C143.

6.2 Medaglioni con Tre ritratti



Datazione: III secolo.

Categoria artistica: medaglione circolare in vetro dorato.

Luogo di produzione: Alessandria.

Luogo di conservazione: braccio inferiore della *Croce di Desiderio*, Museo di Santa Giulia, Brescia.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: il medaglione è incastonato nel braccio inferiore di una croce astile detta *Croce di Desiderio*, databile al IX secolo. Questo oggetto è decorato da un ritratto familiare composto dalla madre con i due figli, che si stagliano sopra uno sfondo blu scuro, su cui campeggia l'iscrizione in greco BOYNNNEPI - KEPAMI. A destra la madre indossa una tunica con sopra un mantello finemente ricamato, entrambi di colore marrone

chiaro, mentre al collo porta una collana di perle, come gli orecchini. La figlia, dietro al centro, è abbigliata anch'essa con una tunica marroncina e un mantello dello stesso colore allacciato sul davanti; invece il fratello, a sinistra, indossa vesti di colore bianco. I volti ovali delle figure sono molto simili, caratterizzati da incarnati morbidi e tenui, e dagli occhi grandi.

Analisi critica: tradizionalmente si riteneva che il medaglione fosse di produzione longobarda, risalente all'VIII secolo, perciò si identificavano le figure con la regina Ansa (756-774) e i figli Anselperga e Adelchi (759-774). Un'altra interpretazione, diffusasi nel XVIII secolo, riconosceva in questi personaggi i ritratti di Galla Placidia, Giusta Grata Onoria e Valentiniano III. Queste ipotesi di identificazione vengono confutate dallo storico Fernand de Mély che ritiene, basandosi su confronti e somiglianze con i ritratti ad encausto delle tombe del Fayyum, che il medaglione sia di produzione alessandrina del III secolo (de Mély, 1926, pp. 1-9, n. 10). L'iscrizione lungo il margine superiore dell'oggetto è stata considerata la firma dell'autore, ma studi più recenti ritengono che si riferisca al nome del *pater familias*.

Bibliografia:

BRECK Joseph, *The Ficoroni Medallion and Some Other Gilded Glasses in The Metropolitan Museum of Art*, in *The Art Bulletin*, vol. 9, n. 4, 1927, pp. 352-356, fig. 4.

DE MÉLY Fernand, *Le Médaillon de la Croix Byzantine au Musée chrétien de Brescia*, in *Arethuse*, 1926, pp. 1-9, n. 10.

PANAZZA Gaetano, *I Civici Musei e la Pinacoteca di Brescia*, Bergamo 1958, tavv. VIII, IX.

SENA CHIESA Gemma, *La "Croce di Desiderio"*, in R. Stradiotti (a cura di), «San Salvatore – Santa Giulia a Brescia», Milano 2001, pp. 355-366.

7. Eudocia

Nome: Elia Eudocia.

Dinastia: famiglia dei Teodosiani; moglie di Teodosio II (408-450).

In carica: 421-460.

Venerata come santa da fine V secolo.

7.1 Tremissis Eudocia



Datazione: 423-442.

Categoria artistica: moneta d'oro (*tremissis*).

Dimensioni: diam. 1,4 cm (peso 1,49 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.162), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: discreto.

Descrizione: sul piccolo recto il busto di profilo di Elia Eudocia è circondato dall'iscrizione che recita AEL[IA] EVDO – CIA AVG[VSTA]. L'imperatrice è sontuosamente vestita con un mantello (*paludamentum*) drappeggiato, fissato alla spalla destra dalla *fibula* con i tre pendenti, sotto la quale la veste è decorata da fasce di perle. La collana che porta al collo è anch'essa di perle; il volto delicato è caratterizzato da una bocca piccola in contrasto con l'occhio che è più grande e marcato. L'acconciatura è formata da una treccia che partendo da dietro viene portata in avanti, arricchita da fili di perle disposti in onde verticali lungo le tempie e da spilloni, con la testa anch'essa di perle, inseriti sotto la treccia. Il diadema è costituito da una fascia bordata di perle con al centro una grande pietra, che si lega sulla nuca attraverso fili sottili di perline. Nel centro

del verso campeggia una croce circondata da una ghirlanda, con in esergo il marchio della zecca di Costantinopoli, CONOB.

Analisi critica: Elia Eudocia (423-460), figlia di un sofista ateniese, viene incoronata *augusta* da Teodosio II il 2 gennaio 423 (Holum, 1982, p. 123), poco più di un anno dopo il matrimonio. Tra le imperatrici più colte, Eudocia scrive diversi poemi (Grierson e Mays, 1992, p. 155) e si distingue anche come patrona cristiana: è attribuita a lei l'arrivo a Costantinopoli dell'icona *Odigitra*. Durante gli anni che vanno dalla sua incoronazione sino alla fine degli anni '30 è una donna molto influente e potente a corte. Dopo essere accusata di una relazione extraconiugale, si ritira nella Terra Santa verso il 443, da cui comunque riesce ad esercitare una certa influenza e autorità (Holum, 1982, pp. 176-177). Questa piccola moneta, la *tremissis*, è una tipologia coniata probabilmente appositamente per l'elemosina, infatti la filantropia era ritenuto uno dei doveri delle imperatrici (Grierson e Mays, 1992, p. 156).

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Tremissis of the Augusta Eudokia*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 88-91, cat. 32.

GRIERSON Philip e MAYS Melinda, *Catalogue of late Roman coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Arcadius and Honorius to accession of Anastasius*, Washington D.C. 1992, pl. 18, n. 472.

7.2 Icona di Santa Eudocia



Datazione: inizio X secolo.

Categoria artistica: icona in *opus sectile*.

Dimensioni: 66 x 28 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di provenienza: esterno del tetto della cappella superiore a sud-ovest della chiesa della Vergine, monastero di Lips (ora moschea di Fenâri Isa).

Luogo di conservazione: Museo Archeologico di Istanbul (inv. 4309).

Stato di conservazione: discreto; danneggiati il lato destro del pannello e gli angoli della cornice; paste vitree mancanti negli occhi, nelle vesti e nell'iscrizione.

Descrizione: la placchetta di marmo bianco, su cui si staglia la figura femminile stante, è bordata da una cornice decorata da losanghe, che al centro sono ornate da intarsi alternati di pasta vitrea rossa e verde. Il personaggio è identificabile con una santa di rango imperiale grazie all'aureola che le circonda il capo, alla posizione orante, al diadema che la incorona e alle vesti stilizzate ma molto impregiate. La veste porpora è bordata lungo il collo, i polsi e il fondo da fasce dorate impregiate da paste vitree colorate e perle, inoltre presenta *segmenta*, anch'essi dorati con intarsi, sulle braccia e sotto il ginocchio sinistro. Sopra ad essa è avvolto un *thorakion*, arricchito con perle e paste vitree, che copre la gamba destra ed è stretto alla vita attraverso una preziosa cintura. Il volto stilizzato e allungato, su cui risaltano i grandi occhi, è incoronato da un diadema dorato, che riprende la decorazione ad intarsi di paste vitree, bordato da due file di perle. Sopra alla corona si innalza il *lófos* costituito di perle e pietre, affiancato da due alette di perle; dai lati scendono i *prependalia* di perle. In alto, a destra e sinistra dell'aureola, vi è l'iscrizione in greco ΗΑΓΙΑ ΕΥΔΟΚΗΑ (santa Eudocia).

Analisi critica: l'icona, che rappresenta santa Eudocia, è stata rinvenuta nella moschea di Fenâri Isa, già monastero di Lips, nel 1929 da Theodore Macridy (1964, pp. 253-277). La chiesa della Vergine viene inaugurata nel 907 in presenza del dignitario e finanziatore della ristrutturazione Costantino Lips (m. 917) e dell'imperatore Leone VI (886-912). Si ritiene che la realizzazione di questa placchetta intarsiata sia contemporanea alla chiesa, poiché mostra l'inclinazione verso la stilizzazione della figura umana congiuntamente alla tendenza alla policromia, presente sia in scultura che in architettura come si può notare nelle figure scultoree dello stesso periodo (Grabar, 1976, pp. 41-42, pls. V-IX) e nella figura a mosaico dell'imperatore Alessandro nella basilica di Santa Sofia (Underwood e Hawkins, 1961, pp. 187-217). Un *synaxarion* (calendario della chiesa) di Costantinopoli databile al tardo X secolo è la prima fonte scritta che nomina santa Eudocia, grazie ad esso tradizionalmente si identifica la figura con l'imperatrice Eudocia (421-460), moglie di Teodosio II (408-450), commemorata il 13 agosto presso la sua tomba nella Chiesa dei Santi Apostoli (Synax. CP, 1902, col. 890). Tuttavia Sharon E. J. Gerstel mette indubbio che si tratti di questa imperatrice, in quanto essa muore il 20 ottobre a Gerusalemme e viene sepolta nella Chiesa di Santo Stefano patrocinata dalla sovrana (Gerstel, 1997b, pp. 700-701).

Tra la fine del IX e l'inizio del X secolo, il nome Eudocia appare spesso tra le donne della famiglia imperiale. Questo nome trova particolari relazioni con l'imperatore Leone VI: così si chiama la madre, seconda moglie di Basilio I (867-886), una delle sue figlie e la terza moglie, Eudocia Baïane (m. 901). Tutte queste donne imperiali sono sepolte nella chiesa dei Santi Apostoli e secondo la Gerstel a una di esse si riferirebbe il *synaxarion* di Costantinopoli (Gerstel, 1997b, pp. 704-705). Eudocia Baïane, muore durante il parto del primo figlio maschio dell'imperatore, che viene a mancare anch'egli pochi giorni dopo, causando un grande dolore in Leone VI. Ciò potrebbe aver scaturito nell'imperatore la scelta di elevare – non ufficialmente e senza il supporto della chiesa ortodossa – a santa la moglie defunta, in questo modo la placchetta funge da testimonianza in un contesto legato alla corte e relativamente privato (Gerstel, 1997b, pp. 706-707).

Bibliografia:

BETTINI Sergio, *Plaque St. Eudokia*, in Dipartimento delle antichità e del restauro archeologico, Ufficio del Ministero del governo greco (a cura dei), «Byzantine art, a European art. Catalogo della mostra (Athens, Zappeion exhibition hall, 1964)», Athens 1964, pp. 138-139, cat. 24.

Exposition Internationale d'Art Byzantin, catalogo della mostra (Paris, Palais du Louvre, Musée des arts décoratifs, 28 maggio – 9 luglio 1931), Paris 1931, p. 196, cat. 761.

GERSTEL Sharon E. J., *Icon with Saint Eudokia*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997a, pp. 42-43, cat. 8B.

GERSTEL Sharon E. J., *Saint Eudokia and the Imperial Household of Leo VI*, in *The Art Bulletin*, vol. 79, n. 4, 1997b, pp. 699-707, fig. 1.

GRABAR André, *Sculptures byzantines de Costantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris 1963, pp. 100-122, pl. LXI, n. 2.

MACRIDY Theodore, *The Monastery of Lips and the Burials of the Palaelogi*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 18, 1964, pp. 253-277, fig. 79.

WEITZMANN Kurt, *The Icon: Holy Images, Sixth to Fourteenth Centuries*, Londra 1978, pp. 58-59, pl. 10.

PASINLI Alpay e KARAGÖZ Şehrazat, *Icon of Saint Eudocia*, in G. Renda (a cura di), «Woman in Anatolia: 9000 years of the anatolian woman. Catalogo della mostra (Istanbul, Topkapi Sarayi Museum, 29 novembre 1993 – 28 febbraio 1994)», Istanbul 1993, p. 161, cat. B75.

8. Ariadne

Nome: Elia Ariadne.

Dinastia: famiglia dei Leoniani; figlia di Leone I (457-474), moglie di Zenone (474-491) e di Anastasio I (491-518), madre di Leone II (474).

In carica: 474-515.

8.1 Testa di Ariadne



Datazione: 500 ca.

Categoria artistica: testa marmorea.

Dimensioni: 25.7 x 22.8 x 23 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Département des Sculptures (inv. R.F. 1525), Musée du Louvre, Parigi.

Stato di conservazione: discreto; restaurati la zona sotto il mento e il naso; graffi sul mento; danni alla corona e alla cuffia; alcune abrasioni.

Descrizione: la testa ritrae una donna di età matura, sul cui viso paffuto spiccano i grandi occhi con le iridi forate, nelle quali dovevano essere incastonate pietre preziose andate perdute, e le lunghe sopracciglia che si connettono quasi all'attaccatura del naso, sotto

cui vi è la bocca sottile. Una cuffia, increspata ai lati, le copre i capelli, lasciando intravedere le orecchie. Cinge la testa un diadema, che è formato da una fascia orizzontale bordata da perle, al cui centro in origine vi era una pietra preziosa rettangolare, anch'essa andata perduta. Dieci doppie file di perle partono dall'attaccatura dei capelli ed arrivano in cima alla testa, dove si congiungono.

Analisi critica: l'imperatrice Ariadne (474-515) è considerata il soggetto di questo ritratto scultoreo e di altre due sculture risalenti allo stesso periodo, che sono state trovate tutte a Roma, dove sono tutt'ora custodite: un esemplare è un busto al Museo del Laterano, l'altro è una testa nei Musei Capitolini. Tra le identificazioni ipotizzate, è stato suggerito che le sculture rappresentino la regina ostrogota Amalasantha (526-534) o sua figlia Matasantha (m. dopo 551), inoltre che il loro luogo di realizzazione sia Roma (Delbrueck, 1913, pp. 319-324; Fuchs, 1943, pp. 127-136). Tuttavia i confronti con i ritratti in alcuni dittici consolari (cfr. cat. 8.2), realizzati a Costantinopoli all'inizio del VI secolo, inducono a pensare che il soggetto rappresentato sia l'imperatrice bizantina Ariadne e che il modello comune alle tre statue sia di produzione costantinopolitana (Sande, 1975, pp. 67-81). Inoltre è Ariadne la prima sovrana ad introdurre nell'acconciatura femminile ufficiale imperiale il velo o la cuffia, sebbene fossero già utilizzati in epoca teodosiana.

Bibliografia:

BRECKENRIDGE James D., *Head of Ariadne*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 30-31, cat. 24.

DELBRUECK Richard, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 28, 1913, pp. 310-352: 319-324.

FUCHS Siegfried, *Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit*, in *Die Antike*, vol. 19, 1943, pp. 109-153: 127-136.

GABORIT Jean-René, *Tête dite d'Ariane*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 38-39, cat. 6.

McCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, pp. 83-87, fig. 3.6.

PRUSAC LINDHAGEN Marina, *Ritratto femminile (Ariadne?)*, in M. Andaloro, G. Bordi e G. Morganti (a cura di), in «Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua, 17 marzo – 11 settembre 2016)», Milano 2016, pp. 176-177, cat. 5.

SANDE Siri, *Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 6, 1975, pp. 65-106: 67-81.

8.2 Dittico di Clementino



Datazione: 513.

Categoria artistica: dittico in avorio con cornice lignea.

Dimensioni: 39 x 16 cm (ogni valva).

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Merseyside County Museums (inv. M 10036), Liverpool.

Stato di conservazione: buono; probabilmente nel tardo Settecento le valve furono montate in una cornice intarsiata in ordine inverso.

Descrizione: il recto del dittico, costituito da due valve incernierate insieme, è riccamente ornato con intagli, mentre il verso è iscritto con preghiere. Le facce anteriori delle due valve sono praticamente identiche, vi sono solo piccole differenze stilistiche. Al centro un personaggio maschile è raffigurato come console, seduto sulla sella curule con teste e zampe di leone, appoggia i piedi su un piedistallo a due livelli. È onorato con le insegne consolari: nella mano destra regge la *mappa*, mentre in quella sinistra lo scettro con in

cima la testa dell'imperatore. Il console, ammantato da un lungo panno di color porpora noto come *trabea triumphalis* o *toga picta*, sembra un uomo di mezza età con i capelli tagliati a scodella, secondo l'uso del tempo, e la barba corta e rada. Lo affiancano, davanti a colonne corinzie, due figure femminili: a sinistra la personificazione di Costantinopoli che regge un *trochiskos* e un bastone del comando, a destra quella di Roma che tiene il fascio littorio, su cui è ritratto il console. Sull'architrave, sopra la testa della figura centrale, corre una fascia con iscrizione in latino che menziona il nome del console rappresentato, Clementino, e il suo titolo: la valva di sinistra reca FL[AVIUS] TAVRUS CLEMENTINVS ARMONIVS CLEMENTINVS, mentre quella di destra V[IR] IL[LUSTRIS] COM[ES] SACR[ARUM] LARG[ITIONUM] EX CONS[ULE] PATRIC[IUS] ET CONS[UL] ORDIN[ARIUS]. Uno scudo contiene all'interno di un monogramma a stella il nome del console in greco ed è posto tra questo e l'architrave. Sopra a quest'ultima, una croce al centro separa due clipei: a sinistra il clipeo dell'imperatore, a destra quello dell'imperatrice. Sotto la tribuna del console, nell'arena del circo, due giovani uomini, che sono probabilmente degli schiavi, versano sacchi di monete d'oro con foglie d'alloro di argento, piatti e lingotti, che fungono da premi per le gare date dal console entrante.

I volti delle figure hanno tratti somiglianti e standardizzati: volto ovale e rotondeggiante; nasi prominenti, occhi grandi, enfatici e sporgenti; palpebre superiori e sopracciglia arcuate. L'imperatrice ha i capelli acconciati all'interno di una retina, che è sormontata da un diadema formato da un cerchio rigido di perle, sopra cui spuntano una grande pietra circolare e altre perle. Dal cerchio rigido, assicurato all'acconciatura tramite fasce di perle, pendono ai lati del viso, formati anch'essi da perle, i quattro *prependalia*, chiamati così per distinguerli dai loro corrispettivi delle corone imperiali maschili, i *pendalia*. Al collo la sovrana porta uno sfarzoso collare costituito da perle e pietre preziose, alla cui estremità inferiore sono agganciati i pendenti. L'imperatore porta una clamide (*chlamys*) fissata alla spalla destra tramite una preziosa *fibula* con tre pendenti; è incoronato da un diadema simile a quello dell'imperatrice: un cerchio di perle sostiene una grande perla circolare affiancata da altre perle, mentre ai lati pendono i *pendalia*.

Analisi critica: il dittico celebra e commemora l'elevazione a console d'Oriente di Clementino, avvenuta nel 513. Questo tipo di oggetto veniva distribuito come dono ad

una ristretta cerchia di alti funzionari il giorno del conseguimento della carica. Il verso del dittico doveva originariamente contenere cera su cui era incisa una lettera formale di notifica o invito, ma nel tardo VIII secolo è stato riutilizzato per inscrivere preghiere. I due ritratti clipeati del recto, identificabili con Anastasio I e Ariadne, mostrano l'imperatore e l'imperatrice non come due entità di potere distinte, ma come co-regnanti. La disposizione dei ritratti riflette quella della coppia sacra per eccellenza: come Cristo l'imperatore è posto a sinistra, così l'imperatrice è a destra come la Vergine (McClanan, 2002, p.71).

Bibliografia:

ANDERSON Jeffrey C., *Diptych of the consul Clementinus*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 48-50, cat. 48.

BOVINI Giuseppe, *Dittico di Clementino*, in G. Bovini e L. B. Ottolenghi (a cura di), «Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medio Evo. catalogo della mostra (Ravenna, Chiostri francescani, 9 settembre – 21 ottobre 1956)», Faenza 1956, pp. 65-66, cat. 57, figg. 92-95.

DELBRUECK Richard, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin - Leipzig 1929 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 2), pp. 117-121, n. 16.

GIBSON Margaret, *The Liverpool Ivories: Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and The Walker Art Gallery*, London 1994, pp. 19-22, pls. VIIa, VIIb.

McCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, pp. 70-74, fig. 3.1.

OLOVSDOTTER Cecilia, *The Consular Image: an Iconological Study of the Consular Diptychs*, Oxford 2005 (BAR International Series, 1374), pp. 44-47, pl. 10.

VOLBACH Wolfgang F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3^a ed., Mainz 1976, n. 15.

8.3 Valva di pentadittico di Ariadne (?)



Datazione: 500 ca.

Categoria artistica: valva di pentadittico in avorio.

Misure: h. 30 cm, l. 13,6 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Museo del Bargello (inv. 24C), Firenze (altro esemplare conservato: inv. X39, Kunsthistorisches Museum, Vienna).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: su un piedistallo (*suppedaneum*) è raffigurata un'imperatrice stante all'interno di una fastosa edicola a baldacchino: due colonne scanalate, a cui sono annodate due tende, terminano con capitelli corinzi che sorreggono una cupola, anch'essa scanalata. Quest'ultima è a sua volta sormontata ai lati da due aquile che reggono nei

becchi un festone di foglie d'alloro, a cui manca la pietra preziosa centrale. La figura indossa, sopra alla tunica, una clamide (*chlamys*), decorata lungo i bordi da una doppia fila di perle e fissata alla spalla destra tramite una preziosa *fibula*. Il mantello è arricchito ulteriormente dal riquadro ricamato d'oro (*tablion*), sul quale è raffigurato il busto di un sovrano con i suoi emblemi imperiali e consolari: il diadema, la *trabea*, la *mappa circensis* e lo scettro con il busto in cima. Anche l'imperatrice è fornita delle insegne imperiali, infatti, oltre al diadema, impugna con la mano sinistra uno scettro, mentre regge con la mano destra il globo con al di sopra una croce. Il collo è cinto da una sfarzosa collana formata da file e pendenti di perle; i lineamenti del volto presentano un modellato tenue e morbido, da cui risaltano i grandi occhi, dallo sguardo impassibile, resi attraverso tratti più marcati. I capelli sono acconciati all'interno di una retina, che è sormontata da un diadema formato da un cerchio rigido di perle, al cui centro, sopra la fronte, una pietra preziosa rettangolare sostiene tre perle a forma di goccia rovesciata, che sembrano formare un giglio. Dal cerchio rigido, assicurato all'acconciatura tramite fasce di perle, pendono ai lati del viso, formati anch'essi da perle, i quattro *prependalia*.

Analisi critica: si ipotizza che questa valva eburnea appartenesse originariamente a un pentadittico di cui costituiva la parte centrale, poiché le scanalature attorno ai lati permettono l'incastro di altre quattro placchette (Bisconti e Gentili, 2007, cat. 71, p. 248), ora sfortunatamente perdute. Si ritiene, grazie a similarità iconografiche e stilistiche, che la stessa imperatrice sia ritratta nell'avorio del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. X39), anch'esso attribuibile all'inizio del VI secolo e in origine, probabilmente, appartenente ad un altro pentadittico. In questo esemplare la figura è seduta su un sontuoso trono, regge nella mano sinistra il *globus cruciger*, mentre la mano destra è alzata in gesto benedicente con il palmo rivolto verso l'osservatore.

In questa placchetta eburnea l'imperatrice viene presentata come una teofania imperiale attraverso lo scostamento delle tende, che permettono la visione di uno spazio sacro normalmente proibito ai sudditi. Ciò allude a pratiche di corte tardoantiche che si ricollegano ai culti misterici (Grabar, 1945, p. 125), che esplicitano la volontà di far emergere il lato sovrumano dell'imperatrice (James, 1997, p. 131). Tra le insegne imperiali, il globo crucigero simboleggia l'egemonia di Cristo sul mondo, sotto la cui autorità l'imperatore e l'imperatrice regnano.

La figura imperiale raffigurata è tradizionalmente identificata con l'imperatrice Ariadne (474-515), moglie di Zenone (474-491) e successivamente di Anastasio (491-518). A supporto di questa interpretazione, si ritiene che il personaggio maschile rappresentato all'interno del *tablion* sia Anastasio I, grazie alle somiglianze ravvisate con il dittico Barberini del Louvre e con altri suoi ritratti (Wessel, 1964, pp. 374-379).

Tuttavia varie interpretazioni sull'identificazione dell'imperatrice si sono susseguite nel tempo, ad esempio l'ipotesi che essa sia Teodora (Delbrueck, 1913, p. 341). Alcuni studiosi hanno riconosciuto in Amalasantha, regina ostrogota (526-534), la figura rappresentata (Graeven, 1898, pp. 82-88; Fuchs, 1944, pp. 64-70), avendo individuato rassomiglianze con l'immagine femminile clipeata nel dittico consolare di Oreste, conservato nel Victoria and Albert Museum di Londra, tuttavia questa tesi è stata scartata dalla studiosa Nancy Netzer, che ha dimostrato che si tratta di un riutilizzo di una rappresentazione di Ariadne (Netzer, 1983, pp. 265-71).

Anne McClanan (2002, p. 176) ritiene che l'identificazione più plausibile sia con l'imperatrice Sofia, co-regnante con il marito Giustino II (565-578), poiché appare raffigurata sulle monete in trono e con il globo crucigero (cfr. cat. 11.2), mentre di Ariadne non si hanno esempi simili. Inoltre la studiosa sostiene che la figura maschile rappresentata all'interno del *tablion* sia Giustino II, basandosi sulla somiglianza con la monetazione della fine del VI secolo (McClanan, 2002, pp. 176-178).

Bibliografia:

DELBRUECK Richard, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 28, 1913, pp. 310-352: 341.

DELBRUECK Richard, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin - Leipzig 1929 (Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte, 2), pp. 201-205, n. 51.

FUCHS Siegfried, *Kunst der Ostgotenzeit*, Berlin 1944, pp. 64-70.

GABORIT-CHOPIN Danielle, *Placca centrale di un pentadittico con imperatrice (Ariadne?)*, in I. Ciseni (a cura di), «Gli avori del Museo nazionale del Bargello», Milano 2018, pp. 51-54, cat. 11.2.

GRAEVEN Hans, *Elfenbeinportraits der Königin Amalasuintha*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, vol. 19, 1898, pp. 82-88.

McCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, pp. 168-178, fig. 7.7.

PAOLUCCI Fabrizio, *Museo nazionale del Bargello: reperti archeologici*, Firenze 1994, pp. 16-18.

RUBERY Eileen, *The Vienna 'Empress' Ivory and its Companion in Florence: Crowned in Different Glories?*, in A. Eastmond e L. James (a cura di), «Wonderful Things: Byzantium through its Art. Atti del 42° Symposium primaverile degli Studi Bizantini (London, 20-22 marzo 2009)», London - New York 2016, pp. 99-114.

VOLBACH Wolfgang F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3^a ed., Mainz 1976, p. 49, n. 51.

WESSEL Klaus, *Wer ist der Consul auf der Florentiner Kaiserinnen-Tafel?*, in *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 57, 1964, pp. 374-379.

ZURLÌ Federica, *Valva di pentadittico imperiale con figura femminile (Ariadne?)*, in F. Bisconti e G. Gentili (a cura di), «La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 8 settembre – 18 novembre 2007)», Cinisello Balsamo (MI) 2007, p. 248, cat. 71.

9. Anicia Giuliana

Nome: Anicia Giuliana.

Dinastia: figlia dell'imperatore d'Occidente Flavio Anicio Olibrio (472), moglie del console d'Oriente Flavio Areobindo Dagalaifo Areobindo (consolato nel 506).

Cronologia: 463-528.

9.1 Vienna Dioscoride, Anicia Giuliana



Datazione: ante 512.

Categoria artistica: pergamena miniata.

Misure: 38 x 33 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Dioscoride (fol. 6v), Österreichische Nationalbibliothek (cod. med. gr. 1), Vienna.

Stato di conservazione: discreto.

Descrizione: una stella a otto punte è racchiusa in un cerchio, entrambi modellati da una corda intrecciata; negli spazi di risulta alcuni putti sono rappresentati nell'atto di svolgere lavori edili. Al centro della stella una figura femminile seduta su un trono indossa una *trabea* d'oro striato, distribuisce monete e regge nella mano sinistra un *codicillus*. Tre

donne la affiancano, identificabili con personificazioni: alla sua destra la Magnanimità dona monete d'oro; in basso è inginocchiata una figura purtroppo poco riconoscibile, a cui l'iscrizione si riferisce come "Gratitudine delle Arti", che regge insieme ad un putto la copia dedicatoria; dalla parte opposta la Prudenza tiene sul ginocchio sollevato una pergamena che indica con la mano destra. A causa della caduta di colore si sono persi alcuni dettagli, non consentendo una buona lettura dei particolari dei volti, nonostante ciò si possono osservare l'incarnato chiaro e il modellato delicato. Un diadema dorato incorona la testa della figura centrale, distinguendola e mettendola ulteriormente in risalto rispetto agli altri personaggi. Otto lettere, che formano il nome YOULIANA, sono campite in ciascuno dei piccoli otto compartimenti triangolari circostanti le figure centrali.

Analisi critica: in questo sfarzoso ed elegante erbario è contenuta la miniatura dedicatoria più antica ad oggi conosciuta, nella quale è raffigurata Anicia Giuliana (463-528). Questa immagine allude al suo importante mecenatismo architettonico, a cui si riferiscono anche i putti che lavorano come falegnami e muratori. Alla raffinata formazione e alle virtù di Anicia si riferiscono le personificazioni di ispirazione classica. La personificazione inginocchiata e il putto reggono in mano il libro con la copia della dedica, che fa riferimento al patrocinio di Anicia per la costruzione di una chiesa edificata entro il 512-513 in un sobborgo di Costantinopoli, la cui comunità di fedeli attraverso il dono del manoscritto mostra la propria gratitudine.

Bibliografia:

BUBERL Paul, *Die byzantinischen Handschriften*, vol. I, Leipzig 1937 (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, 8), 1ff.

McCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, p. 98, fig. 4.2.

WEITZMANN Kurt, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977, pp. 60-61, pl. 15.

10. Teodora

Nome: Teodora.

Dinastia: famiglia dei Giustinianidi; moglie di Giustiniano I (527-565).

In carica: 527-548.

10.1 Mosaico di Teodora e la corte



Datazione: 547 ca.

Categoria artistica: mosaico parietale.

Misure: 2,64 x 3,68 m.

Luogo di conservazione: parete destra absidale, chiesa di San Vitale, Ravenna.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: borda il pannello una cornice rossa con pietre preziose, al cui interno, ai lati, due pilastrini scanalati e decorati con oro, perle e gemme sostengono un architrave di tipo classico con ovuli. Al centro del riquadro, leggermente a sinistra, è raffigurata l'imperatrice, alla cui destra vi sono due dignitari di corte, che indossano tuniche corte fino al ginocchio e clamidi con *tablia*. La figura maschile all'estrema sinistra sposta una tenda, che permette di scorgere un'apertura buia con al centro una fontana su un piedistallo. Alla sinistra dell'imperatrice le sette dame di corte sono riccamente adorne di vesti – lunghe tuniche sotto a sfarzosi manti – e gioielli. Nello sfondo dorato risalta una nicchia con una piccola cupola a forma di conchiglia dietro l'imperatrice; il suolo su cui i personaggi appoggiano i piedi è di colore verde.

Le figure sono frontali con fisionomie simili: volto ovale e rotondeggiante; nasi prominenti, occhi grandi, enfatici e sporgenti; palpebre superiori e sopracciglia arcuate; bocche piccole e sottili. L'imperatrice è di dimensioni maggiori rispetto agli altri personaggi ed è l'unica con il capo circondato da un'aureola. Inoltre sembra possedere tratti più individualizzati: il volto è più allungato e magro, gli occhi sono più espressivi. La sovrana è vestita con una tunica bianca dalla bordatura dorata, su cui è posta una clamide porpora che mostra in basso figure d'oro porgenti doni, alludenti ai Re Magi. Sulla spalla destra la clamide è fermata da una *fibula* d'oro impreziosita da pietre preziose, perle e gemme. Sul petto indossa il *maniakion*, che è un pettorale di grandi dimensioni ornato di oro, perle e pietre preziose; al collo porta una collana d'oro e gemme azzurre, mentre dalle orecchie pendono gli orecchini di perle. I capelli sono raccolti all'interno di una cuffia, sormontata da un elaborato diadema formato da un cerchio rigido di file di perle, pietre preziose e oro, che sostengono il *lófos* costituito di perle e pietre, ai cui fianchi si innalzano due alette. La corona è assicurata all'acconciatura tramite tre fasce di perle e dai lati pendono, formati anch'essi da perle, i quattro *prependalia*. L'imperatrice incede verso destra reggendo tra le mani, in atto di consegna verso l'altare e verso il Cristo del catino absidale, un calice dorato decorato con pietre preziose.

Analisi critica: l'imperatrice raffigurata in questo mosaico absidale è Teodora (527-548), moglie di Giustiniano I (527-565), che è rappresentato nel pannello musivo sulla parete sinistra dell'abside, di fronte a quello della moglie in modo da costituire due immagini pendenti. Entrambi i mosaici sono stati commissionati dal vescovo Massimiano, che consacrò la chiesa nel 547, al fine di celebrare e commemorare la riconquista di Ravenna, avvenuta nel 540 sia da parte dell'impero bizantino che da parte dell'ortodossia dopo la dominazione degli ostrogoti, che professavano l'Arianesimo. A differenza del riquadro di Giustiniano, nel quale sono raffigurati il vescovo committente, ecclesiastici, alti dignitari e soldati, quello di Teodora è più cortigianesco, offre uno spaccato della vita di corte.

Oltre all'aureola, anche l'absidiola conchigliata funge ad aumentare l'aura di glorificazione e sacralizzazione dell'imperatrice, piuttosto che alludere al baldacchino del trono nel palazzo imperiale o ad una nicchia del nartece di San Vitale (Rizzardi, 2010, p. 208). I due pannelli imperiali sono raffigurazioni storiche dell'*oblatio Augusti et*

Augustae, ossia dell'offerta alla chiesa di doni imperiali – in questo caso la patena e il calice da parte rispettivamente di Giustiniano e di Teodora – in occasione della consacrazione. I Re Magi ricamati sul bordo della clamide dell'imperatrice sembrano sottolineare e richiamare questo tipo di donativo. I mosaici sono una rappresentazione astorica poiché ciò non avvenne realmente: la coppia imperiale non si recò mai a Ravenna, invece si ritiene che giunsero dei modelli da Costantinopoli con i loro ritratti (Rizzardi, 2011, p. 144).

Bibliografia:

BASSETT Sarah E., *Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale*, in *Artibus et Historiae*, vol. 29, n. 57, 2008, pp. 49-57, fig. 2.

GRABAR André, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936, pp. 106-107.

MCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, pp. 123-137, fig. 6.2.

RIZZARDI Clementina, *La figura femminile nei mosaici parietali bizantini: dal mondo terreno a quello divino (V-IX secolo)*, in *Felix Ravenna*, voll. 157-160 (2001-2004), 2010, pp. 201-223: 208-209.

RIZZARDI, Clementina, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011, pp. 142-144, figg. 133, 134, 135.

STRICEVIC Djordje, *The Iconography of the Compositions Containing Imperial Portraits in San Vitale*, in *Starinar*, voll. 9-10, 1958-1959, pp. 75-76.

STRICEVIC Djordje, *Sur le probleme de l'iconographie des mosaïques imperiales de Saint-Vital*, in *Felix Ravenna*, vol. 34, 1962, pp. 80-100.

VOLBACH Wolfgang F., e HIRMER Max, *Early Christian Art*, New York 1962, nn. 164, 165.

ZWIRN Stephen R., *The empress Theodora and members of her court*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 77-78, cat. 66.

10.2 Testa di Teodora



Datazione: 530-540 ca.

Categoria artistica: frammento di scultura marmorea.

Dimensioni: 18 x 22 x 27 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli (?).

Luogo di provenienza: Ravenna.

Luogo di conservazione: Civico Museo d'Arte Antica (inv. 755), Castello Sforzesco, Milano.

Stato di conservazione: discreto; collo rotto sotto il mento; mancanza del naso; abrasioni e graffi.

Descrizione: il volto magro di donna, probabilmente di età matura, è caratterizzato dalla bocca piccola, dagli occhi grandi ed enfatici, dalle pupille forate, dalle palpebre superiori e sopracciglia arcuate. Una cuffia a coste, denominata tipologia a “melone”, le copre i capelli ed è sormontata da un diadema, che è formato da due doppie file di perle – una longitudinale con al centro una grossa pietra rotonda da cui pendono tre perle, e una trasversale –. Inoltre un altro giro singolo di perle passa sotto la cuffia e, coprendo la nuca, si lega dietro.

Analisi critica: la testa fu rinvenuta nel 1846 a Milano, dove probabilmente fu portata dopo la conquista di Ravenna da parte dei Longobardi nel 751 e si ipotizza che fu reimpiegato nell’edificazione della cinta muraria. Numerose ipotesi hanno suggerito diverse identificazioni, ad esempio Helga von Heintze (1971, n. VI) ritiene che sia ritratta Galla Placidia, tuttavia questa tipologia di acconciatura non ha attestazioni precedenti al VI secolo. Si è poi consolidata l’attribuzione di questo frammento scultoreo all’imperatrice Teodora (527-548), moglie di Giustiniano I (527-565). Nonostante le somiglianze fisiognomiche che si possono riscontrare tra questa testa marmorea e il mosaico nella chiesa di San Vitale a Ravenna (cfr. cat. 10.1), l’identificazione con Teodora rimane incerta (McClanan, 2002, p. 140).

Bibliografia:

BRECKENRIDGE James D., *Head of Theodora*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, p. 33, cat. 27.

DELBRUECK Richard, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 28, 1913, pp. 310-352: 310-318.

HEINTZE Helga von, *Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn. Zur stilistischen Entwicklung des Frauenbildnisses im 4. und 5. Jahrhundert*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, vol. 14, 1971, pp. 61-91, n. 6, fig. 7.

McCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, pp. 140-144, figg. 6.5, 6.6.

SANDE Siri, *Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 6, 1975, pp. 65-106: 93-97.

WESSEL Klaus, *Das Kaiserinnenporträt im Castello Sforzesco zu Mailand*, in *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, vol. 77, 1962, pp. 240-255.

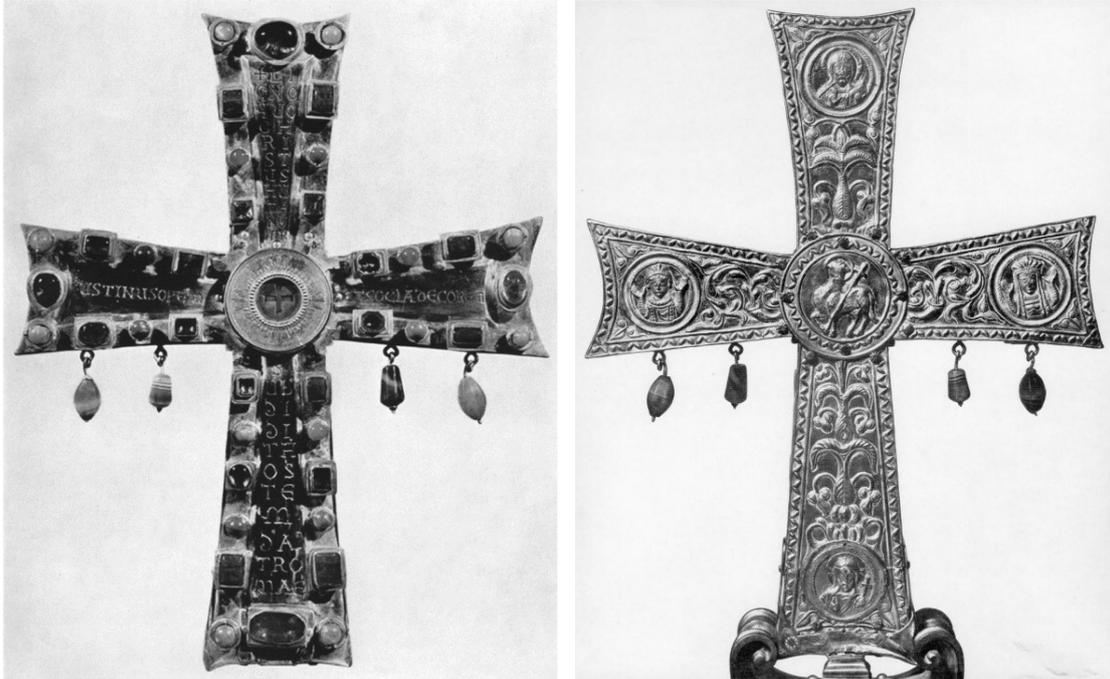
11. Sofia

Nome: Sofia.

Dinastia: famiglia dei Giustinianidi; moglie di Giustino II (565-578).

In carica: 565-578.

11.1 Crux Vaticana



Datazione: 565-578 ca.

Categoria artistica: argento dorato e lavorato a sbalzo con pietre preziose.

Dimensioni: 40 x 31 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli (?).

Luogo di conservazione: Museo del Tesoro della basilica di San Pietro, Vaticano.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: il lato anteriore della croce, riccamente decorato con pietre preziose, presenta al centro un medaglione centrale con una croce che funge da capsula reliquiario. Due iscrizioni latine sono incise sui bracci, su quello verticale *LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM / SUBDIT HOSTEM DAT ROMAE*, su quello orizzontale *IUSTINUS OPEM / ET SOCIA DECOREM* (per il legno [della croce] su cui Cristo umano fu vinto dal nemico, Giustino e consorte danno a Roma questa ricchezza e decorazione). Sul braccio trasversale sono anche appese quattro pietre preziose.

Sul verso, lungo i bracci della croce, contornati con un motivo geometrico a zig-zag, corrono degli elementi vegetali che formano spirali fogliate; al centro in un medaglione rotondo è raffigurato l'*Agnus Dei* con l'aureola e una croce astile, mentre quattro busti sono racchiusi nei clipei alle estremità dei bracci. Nei due medaglioni superiore e inferiore è raffigurato il busto di Cristo in atto benedicente, con barba e aureola, reggente nella mano sinistra rispettivamente un libro e una croce. Due busti di figure nimbate, in posizione orante, sono rappresentati nei clipei sul braccio trasversale, grazie ai diademi e al vestiario si possono identificare con l'imperatore, a sinistra, e l'imperatrice, a destra. Entrambi indossano una tunica e un pettorale decorati con perle e pietre preziose; il diadema maschile è formato da un sottile cerchio di perle con, sulla fronte, tre sporgenze allungate, mentre quello femminile è costituito da due file di perle, che sostengono al centro tre perle a goccia capovolta e ai cui lati pendono i tipici quattro *prependalia*. I capelli della sovrana sono raccolti all'interno di una cuffia, della quale si vedono quattro protuberanze a fascia che spuntano sopra al diadema accanto alle tre perle a lacrima.

Analisi critica: la stauroteca rappresenta un dono al papa da parte dell'imperatore Giustino II (565-578) e della sua consorte Sofia (565-578), menzionati nell'iscrizione sul lato frontale, tuttavia alcuni studiosi hanno ritenuto che "Iustinus" si riferisse a Giustino I (518-527; Delbrueck, 1913, p. 340). Non è chiara ancora la forma originaria di questa stauroteca, se fosse una croce processionale, una croce sospesa o un reliquiario (Elbern, 1964, p. 30; Belting-Ihm, 1965, pp. 142-144). Le dimensioni attuali della croce sono inferiori rispetto a quelle originali, inoltre il recto subì delle variazioni a circa metà Ottocento (Belting-Ihm, 1965, p. 151). Il lato posteriore sembra che abbia subito meno interventi e modifiche, a eccezione del medaglione centrale con l'*Agnus Dei* che fu asportato e risaldato durante un restauro (Elbern, 1964, p.33).

Bibliografia:

BELTING-IHM Christa, *Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, in *Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, vol. 12, 1965, pp. 142-166.

DELBRUECK Richard, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 28, 1913, pp. 310-352: 340.

ELBERN Victor H., *Zum Justinuskreuz im Schatz von Sankt Peter zu Rom*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 6, 1964, pp. 24-38.

KARTSONIS Anna, *Emancipation of the Crucifixion*, in A. Guillou e J. Durrand (a cura di), «Byzance et les images. Ciclo di conferenze (Parigi, Museo del Louvre, 5 ottobre – 7 dicembre 1992)», Paris 1994, pp. 153-187.

McCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002, pp. 163-168, figg. 7.4, 7.5.

11.2 Follis di Giustino II e Sofia



Datazione: 574-575.

Categoria artistica: moneta di bronzo (*follis*).

Dimensioni: diam. 3,1 cm (peso 13,19 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.550), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: cattivo.

Descrizione: lungo il bordo del recto della moneta si legge in senso orario dal basso a sinistra l'iscrizione D[OMINVS] N[OSTER] IVST[I]NVS P[ER]P[ETVVS] AVC[VSTVS] (Nostro Signore Giustino Eterno Augusto). Al centro due figure nimbate sono raffigurate sedute su un doppio trono: a sinistra, nella posizione d'onore, un imperatore regge un *globus cruciger* nella mano destra, mentre a destra un'imperatrice stringe uno scettro con la croce. A causa del pessimo stato di conservazione di questo *follis* la maggior parte dei dettagli e delle insegne imperiali non sono osservabili, nonostante ciò si possono intravedere i diademi con *pendalia* e *prependalia* che incoronano la testa dell'imperatore e dell'imperatrice.

Al centro del verso vi è indicato il valore del *follis* (M) e all'interno l'officina di produzione (E); a sinistra e a destra in verticale corre l'iscrizione ANNO X, che si riferisce all'anno di regno. Una piccola croce è posta sopra la M, mentre in esergo il marchio della zecca di Costantinopoli, CON.

Analisi critica: il *follis* è attribuibile a Giustino II e alla sua consorte Sofia, fu coniato in corrispondenza dell'inizio della malattia mentale dell'imperatore che non gli permise di svolgere il governo autonomamente. Ciò si esprime chiaramente nell'innovativa immagine ufficiale su questa moneta che raffigura sul trono i due consorti, riflettendo il ruolo di primo piano svolto da Sofia nella politica imperiale. Il recto del *solidus* raffigurante Giustino I (518-527) e Giustiniano I (527-565) in trono, coniato a Costantinopoli e risalente all'anno del loro co-governo, ossia il 527 (Bellinger, 1966, p. 66, pl. 12, n. 5b), costituisce il precedente più vicino al *follis* di Giustino II e Sofia: in entrambi si riproduce il governo congiunto e l'unità pubblica.

Bibliografia:

BELLINGER Alfred R., *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Anastasius I to Maurice (491-602)*, vol. 1, Washington D.C. 1966, p. 212, pl. 51, n. 38e.1.

GITTINGS Elizabeth A., *Follis of Justin II and Sophia*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 94-95, cat. 34.

12. Irene d'Atene

Nome: Irene Sarantapechaina d'Atene.

Dinastia: famiglia degli Isauriani; moglie di Leone IV (775-780), madre di Costantino VI (790-797).

In carica: reggenza 780-790; co-governo 790-797; regnante come *basileus* 797-802.

Venerata come santa dall'864 col nome di Santa Irene la Giovane.

12.1 Solidus di Irene d'Atene e Costantino VI



Datazione: 792-797.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 1,9 cm (peso 4,39 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.1117), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: il recto del *solidus* è occupato dal ritratto frontale a mezzo busto di un'imperatrice che indossa un *loros* riccamente decorato, regge nella mano destra un *globus cruciger* e in quella sinistra uno scettro con terminazione a croce. Il diadema che le incorona il capo è costituito da due file di perle, sostenenti una croce centrale e quattro elementi triangolari, mentre ai lati pendono i tipici quattro *prependalia*. Sul verso è raffigurato un imperatore imberbe, vestito con una clamide, che è fermata alla spalla destra tramite una *fibula* e risulta meno ornata rispetto al *loros* della figura femminile. Anch'egli tiene nella mano destra un *globus cruciger*, mentre è sprovvisto dello scettro. Sul capo porta una corona formata da due sottili cerchi di perle con una croce che si alza centralmente sulla fronte, e due *pendalia* che scendono ai lati del viso. I volti sono

raffigurati attraverso tratti essenziali resi schematicamente: bocca piccola, naso lungo, occhi grandi, sopracciglia arcuate che si uniscono alla radice del naso. Entrambe le figure sono circondate da due iscrizioni greche in lettere capitali che le identificano: sul recto «A Irene, Imperatrice», sul verso «Costantino, Imperatore».

Analisi critica: nonostante l'emittente di questo *solidus* sia Costantino VI (790-797), il suo ritratto occupa il verso, mentre sua madre Irene d'Atene (780-802) è raffigurata sulla faccia principale, ossia il recto. Questa innovativa iconografia numismatica inizia ad essere conosciuta dopo l'esilio e il successivo rientro a corte dell'imperatrice madre (Herrin, 2001, pp. 92-94), ribaltando non solo la tradizionale raffigurazione che prevedeva l'imperatore sulla faccia principale e l'imperatrice sulla secondaria, ma anche attribuendo alla basilissa le insegne di potere più importanti, ossia il *loros*, il *globus cruciger* e lo scettro. Inoltre nell'iscrizione il nome di Irene e il suo titolo sono declinati nel caso vocativo e ciò sostiene l'ipotesi che questo tipo di moneta sia dedicato a lei (Gittings, 2003, p. 63).

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of Costantine VI*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 60-61, cat. 18.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Leo III to Michele III (717-867)*, vol. III, n. 1, Washington D.C. 1973, p. 342, n. 3a.5.

12.2 Solidus di Irene d'Atene



Datazione: 797-802.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 2,0 cm (peso 4,32 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Byzantine Collection (inv. 48.17.2543), Dumbarton Oaks, Washington D. C. (altro esemplare conservato: British Museum, Londra).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: entrambe le facce del *solidus* presentano un'iscrizione lungo il bordo, EIRINH BASILISSH, e un busto femminile, che grazie agli attributi è identificabile con una persona di rango imperiale. La sovrana indossa un *loros* riccamente decorato, regge nella mano destra un *globus cruciger* e in quella sinistra uno scettro con terminazione a croce. Il volto è raffigurato attraverso tratti essenziali, resi schematicamente: bocca piccola, naso lungo, occhi grandi, sopracciglia arcuate che si uniscono alla radice del naso. Il diadema che incorona l'imperatrice è costituito da due file di perle, sostenenti una croce centrale e due elementi triangolari, mentre ai lati pendono i tipici quattro *prependalia*. Sul verso l'iscrizione termina con la lettera di controllo ⊕, ciò permette di distinguere i due lati della moneta che altrimenti sarebbero quasi identici.

Analisi critica: il *solidus* è attribuibile all'imperatrice Irene d'Atene, che fa coniare queste monete dopo aver detronizzato il figlio Costantino VI. La sovrana decide di porre il suo ritratto su entrambe le facce della moneta, di conseguenza non usa l'espedito, introdotto da Costantino V (741-775), di apporre l'effigie del predecessore imperiale (Grierson, 1973, p. 300, pl. 8, n. 2c.2). Inoltre Irene è la prima imperatrice bizantina ad adottare il titolo di *basilissa* nell'iscrizione sulle monete, sottolineando il suo *status* di regnante unica dell'Impero. I tratti stilizzati e stereotipati del volto seguono la tendenza, iniziata già con l'imperatrice Sofia (565-578), di eliminare caratteristiche individualizzanti, di conseguenza vi è una perdita di identità nei ritratti numismatici (Brubaker e Tobler, 2000, p. 590).

Bibliografia:

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Leo III to Michele III (717-867)*, vol. III, n. 1, Washington D.C. 1973, p. 349, pl. 15, n. 1a.5.

GRIERSON Philip, *Byzantine Coins*, London - Berkeley 1982, p. 158.

KOTSIS Kriszta, *Defining Female Authority in Eighth-Century Byzantium: The Numismatic Images of the Empress Irene (797-802)*, in *Journal of Late Antiquity*, vol. 5, n. 1, 2012, pp. 185-215, fig. 1.

WROTH Warwick (a cura di), *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, vol. II, London 1908, p. 400, pl. 66, n. 1.

13. Teodora Armena

Nome: Teodora Armena.

Dinastia: famiglia degli Amoriani; moglie di Teofilo (829-842), madre di Michele III (842-867).

In carica: 830-856, reggenza 842-856.

Venerata come santa dal tardo IX secolo.

13.1 Solidus di Michele III e Teodora



Datazione: 843-856.

Categoria artistica: moneta d'oro (*solidus*).

Dimensioni: diam. 2,0 cm (peso 4,42 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.1209), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: occupa il recto del *solidus* il busto barbato di Cristo, che indossa una tunica e un *himantion* (mantello) drappeggiati, la sua mano destra accenna un gesto benedicente, mentre la sinistra non si vede ma presumibilmente regge da sotto il libro. Da dietro il suo capo si intravedono i bracci terminanti di una croce; un'iscrizione in greco circonda il busto, IHSYSX RISTOS* (Gesù Cristo).

Sul verso due busti sono affiancati, tramite gli attributi si possono distinguere un imperatore a sinistra ed un'imperatrice a destra, quest'ultima di dimensioni maggiori rispetto al primo. L'imperatore indossa una clamide drappeggiata e fissata alla spalla destra da una *fibula* con tre lunghi pendenti. Sul capo porta una corona formata da due

sottili cerchi di perle, con una croce che si alza centralmente sulla fronte, e due *pendalia* che scendono ai lati del viso. L'imperatrice, vestita con un sontuoso *loros*, è incoronata da un diadema costituito da due file di perle, che sostengono al centro una croce e due elementi triangolari, mentre ai lati pendono i tipici quattro *prependalia*. I volti sono resi schematicamente attraverso tratti essenziali: bocca piccola, naso lungo, occhi grandi, sopracciglia arcuate che si uniscono alla radice del naso. Centralmente sopra le teste vi è una piccola croce, mentre lungo il bordo corre un'iscrizione in greco con i nomi delle due figure rappresentate, + MIXAHLS Θ€ ODORA (Michele e Teodora).

Analisi critica: il *solidus* appartiene alla monetazione che presenta Teodora Armena (830-856) insieme al figlio Michele III (842-867), ed è coniata nel periodo della reggenza dell'imperatrice, durata quattordici anni e conseguente alla morte del marito, l'imperatore Teofilo (829-842). Michele III occupa la posizione più importante, ossia la destra (sinistra per l'osservatore), ed è rappresentato senza barba per alludere alla sua giovane età ed inesperienza, mentre Teodora è raffigurata di dimensioni maggiori. La rappresentazione di Cristo sul recto della moneta si riferisce al ruolo di primo piano avuto dall'imperatrice nell'invertire la politica iconoclasta di Teofilo, quindi nel ripristinare le immagini sacre (Gittings, 2003, p. 96).

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of Theodora and Michael III*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 96-97, cat. 37.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Leo III to Michele III (717-867)*, vol. III, n. 1, Washington D.C. 1973, p. 463, pl. 28, n. 2.2.

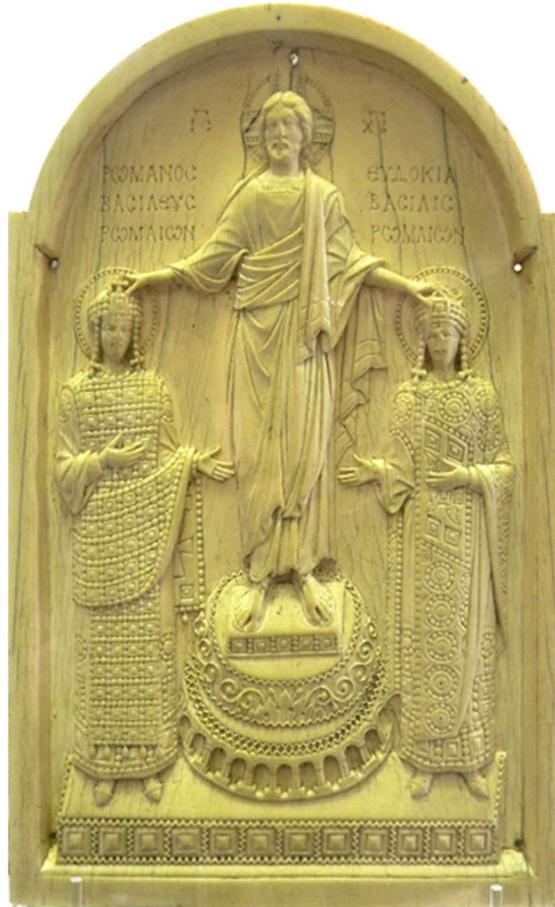
14. Berta Eudocia d'Italia

Nome: Berta Eudocia d'Italia.

Dinastia: famiglia dei Macedoni; figlia illegittima di Ugo di Provenza conte di Arles e re d'Italia (926-947), moglie di Romano II (945-963).

In carica: 945-949.

14.1 Avorio di Romano



Datazione: 945-949 o 1068-1071.

Categoria artistica: placca in avorio.

Dimensioni: 24,5 x 15,6 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Cabinet des Médailles et Antiques (inv. 55.300), Bibliothèque nationale de France, Parigi.

Stato di conservazione: discreto; abrasioni sui volti.

Descrizione: tre personaggi a figura intera e stanti sono rappresentati sulla placca d'avorio: Cristo, dominante al centro, pone le mani in atto benedicente sul capo di un imperatore alla sua destra e su quello di un'imperatrice alla sua sinistra. Il Salvatore si innalza su un piedistallo a tre livelli, ognuno con un differente decoro: il livello inferiore

circolare presenta un motivo architettonico costituito da archi; anche quello intermedio è circolare, ma con un ornamento a racemi; l'ultimo è rettangolare con un motivo a scacchiera. Cristo ha i piedi calzati da sandali, è vestito con una veste e un mantello drappeggiato. Il suo volto è incorniciato da barba e da lunghi capelli, dietro cui si staglia il nimbo crucisegnato e bordato da una fila di perline; ai lati vi è inciso l'acronimo IC-XC (Gesù Cristo).

La coppia imperiale è stante su una pedana, calzano entrambi scarpette impreziosite da perle. L'imperatore imberbe indossa lo *skaramangion* (lunga tunica ornata da cerchi e perle), sopra cui è avvolto il *loros*, decorato da quadri bordati di perle e da una croce, ricamata sulla fodera interna del lato ricadente sul braccio sinistro. L'imperatrice indossa una veste simile a quella del consorte, sopra alla quale una clamide è decorata con motivi circolari e con un *tablion*, ornato a sua volta da foglie d'edera e riquadri. Sono entrambi incoronati da diademi di pietre preziose: quello maschile sostiene in alto una croce, mentre quello femminile è ornato da motivi triangolari traforati; ai lati sostengono rispettivamente i due *pendalia* e *prependalia*. I loro volti, circondati da nimbi semplici con bordi sottili di perle, sono rivolti verso l'osservatore; al contrario le loro mani si protendono verso Cristo in atto di gratitudine e supplica. La coppia imperiale è identificata dalle iscrizioni in greco che affiancano il busto di Cristo: «Romano imperatore dei Romani» e «Eudocia imperatrice dei Romani».

Analisi critica: questa placca eburnea ornava la legatura di un evangelario risalente all'XI secolo, che era conservato nella cattedrale di Saint-Jean a Besançon, in Francia, ma nel 1805 fu acquistata per la Bibliothèquè impériale, l'odierna Bibliothèquè nationale de France a Parigi (Chabouillet, 1858, p. 569). Si è ipotizzato che originariamente questa placchetta potesse costituire la parte centrale di un trittico, tuttavia non ci sono tracce di cerniere o altri mezzi per una tale disposizione (Gaborit-Chopin, 1992, p. 233).

La questione dell'identificazione degli imperatori, tuttora aperta, ha portato alla formulazione di due differenti ipotesi poiché i nomi Romano ed Eudocia ricorrono in due coppie imperiali. La prima tesi propone che la placchetta ritragga Eudocia Macrembolitissa (1059-1071) e il suo secondo marito, Romano IV Diogene (1068-1071), datandola tra il 1068 e il 1071. La seconda ipotesi, formulata per la prima volta nel 1926 da Hayford Peirce e Royall Tyler (p. 39), identifica i soggetti con Romano II (945-963) e

Berta d'Italia (945-949). Quest'ultima, dopo il matrimonio con Romano II, alla giovane età di 4 anni, viene ribattezzata Eudocia, nome prestigioso che compare spesso tra le donne della famiglia macedone. Gli studiosi si sono soffermati sui volti dalle sembianze giovanili e sul volto maschile imberbe, che è segno, nell'iconografia ufficiale bizantine dall'VIII secolo, di una posizione come imperatore associato al trono, in questo caso del padre Costantino VII Porfirogenito (911-959), che lo incoronò nel 945 (Peirce e Tyler, 1927, p. 130). Nel suo articolo del 1977 la studiosa Ioli Kalavrezou (p. 312) riprende la prima tesi di identificazione adducendo che il titolo di *basilissa* è dato alle donne solo se sono regnanti o reggenti: Eudocia Macrembolitissa fu reggente per i figli nel 1067 dopo la morte di Costantino X Ducas (1059-1067). Inoltre sottolinea la scarsità delle raffigurazioni di Cristo incoronante una coppia imperiale prima dell'epoca di Eudocia Macrembolitissa e Romano IV. La questione sull'identificazione della coppia imperiale è ancora irrisolta, poiché vi sono critici che propendono per entrambe le ipotesi, come Anthony Cutler (1998, pp. 605-610) che non ritiene sufficientemente supportata la prima proposta identificativa, né le spiegazioni della Kalavrezou.

Bibliografia:

CHABOUILLET Jean M. A., *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris, 1858, p. 569.

CUTLER Anthony, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Aldershot 1998, pp. 605-610.

FLAMINE Marco, *Gli avori del «gruppo di Romano»*, in *ACME*, vol. 63, fasc. 2, 2010, pp. 121-152: 123-136.

GABORIT-CHOPIN Danielle, *Plaque: Le Christ couronnant Romanos et Eudoxie*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 232-233, cat. 148.

GOLDSCHMIDT Adolf e WEITZMANN Kurt, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, vol. II, Berlin 1934, n. 38.

KALAVREZOU Ioli, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 31, 1977, pp. 305-325.

PARANI Maria G., *The Romanos ivory and the New Tokali kilise: imperial costume as a tool for dating Byzantine art*, in *Cahiers archeologiques*, vol. 49, 2001, pp. 15-28.

PEIRCE Hayford e TYLER Royall, *Byzantine Art*, London 1926, p. 39.

PEIRCE Hayford e TYLER Royall, *Deux mouvements dans l'art byzantin du X^e siècle*, in *Aréthuse*, vol. 16, 1927, pp. 129-136.

PEIRCE Hayford e TYLER Royall, *Three Byzantine Works of Art*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 2, 1941, pp. 12-18.

15. Zoe Porfirogenita e Teodora Porfirogenita

Nome: Zoe Porfirogenita.

Dinastia: famiglia dei Macedoni; figlia di Costantino VIII (1025-1028); moglie di Romano III Argiro (1028-1034), di Michele IV il Paflagone (1034-1041), di Costantino IX Monomaco (1042-1055), sorella di Teodora Porfirogenita (1042-1056), zia adottiva di Michele V il Calafato (1041-1042).

In carica: co-governo 1028-1050.

Nome: Teodora Porfirogenita.

Dinastia: famiglia dei Macedoni; figlia di Costantino VIII (1025-1028), sorella di Zoe Porfirogenita (1028-1050).

In carica: co-governo 1042-1055, regnante unica 1055-1056.

15.1 Mosaico di Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e Zoe Porfirogenita



Datazione: 1028-1055.

Categoria artistica: mosaico parietale.

Misure: 2,44 x 2,40 m.

Luogo di conservazione: parete orientale, galleria meridionale, Basilica di Santa Sofia, Istanbul.

Stato di conservazione: discreto; perdita di tessere musive nell'angolo in basso a destra.

Descrizione: il pannello presenta al centro Cristo seduto su un trono dorato, che è impreziosito da perle e pietre preziose, senza schienale, ma provvisto di un cuscino blu e oro per la seduta. Egli indossa una tunica e un manto blu bordato d'oro; la sua mano destra compie un gesto benediciente, mentre con quella sinistra regge un libro, che è abbellito centralmente da una croce di perle e ai quattro angoli da gemme che formano una foglia d'edera. Il suo volto è barbato e cinto da un'aureola crucisegnata, lo sguardo è rivolto verso la sovrana alla sua sinistra. Un imperatore e un'imperatrice, rispettivamente a

sinistra e a destra, sono raffigurati nell'atto di compiere una donazione a Cristo: il primo regge in mano l'*apokombion*, una borsa contenente un'offerta cerimoniale in denaro; la seconda porge una crisobolla arrotolata con scritte le elargizioni imperiali alla chiesa, su cui si può leggere l'iscrizione in greco KONSTANT[I]N[OS] EN CH[RIST]O TO TH[E]O PISTOS BASILEUS R[OMAION]. MON[O]MACH[OS] (Costantino, secondo Cristo Signore, leale sovrano dei Romani. Monomaco). Entrambe le figure imperiali sono vestite sontuosamente: sopra ad una tunica (*skaramangion*) blu con decoro geometrico dorato, impreziosita sulle maniche da *segmenta* dorati con perle e pietre, è avvolto un *loros* anch'esso d'oro, sul quale sono cucite gemme e perle; l'imperatrice indossa un prezioso collare sopra alla stola, mentre l'imperatore lo indossa sotto ad essa.

Il volto di Cristo ha tratti più stereotipati, invece quelli delle figure imperiali sembrano possedere lineamenti più individualizzati: il viso barbato maschile ha uno sguardo serio e deciso, mentre quello femminile è modellato delicatamente ed ha uno sguardo più dolce. Entrambi hanno il capo nimbatto e incoronato: il diadema maschile è composto da un'alta fascia dorata con perle e una gemma rettangolare centrale, mentre sulla sommità alcune perle formano una croce e dai lati pendono due *pendalia* anch'essi di perle; invece la corona femminile è costituita da due fasce dorate decorate alternativamente da perle e gemme rettangolari, in cima ci sono tre punte triangolari d'oro incorniciate da piccole gemme, ai lati pendono i *prependalia*, che in questo caso non sono formati da file sottili di perle ma da fasce dorate con gemme e perle.

Sulla parte sommitale del pannello tre iscrizioni in greco si stagliano sullo sfondo d'oro; l'aureola di Cristo è affiancata dall'acronimo IC-XC (Gesù Cristo). Sopra l'imperatore vi è l'iscrizione in lettere capitali KONSTANTINOS EN CH[RIST]O TO TH[E]O AUTOKRATOR PISTOS BASILEUS ROMAION O MONOMACH[OS] (Costantino, secondo Cristo Signore, autocrate, leale sovrano dei romani, Monomaco), e sull'imperatrice ZOE E EUSEBESTATE AUGOUSTA (Zoe, l'augusta più religiosa).

Analisi critica: il pannello musivo, ritrovato da Thomas Whittemore tra il 1935 e il 1938, rappresenta una donazione a Cristo da parte della coppia imperiale composta da Costantino IX Monomaco (1042-1055) e Zoe Porfirogenita (1028-1050). Si è molto dibattuto riguardo ai rifacimenti e all'identificazione dell'imperatore, a cui seguirono anche modifiche nelle iscrizioni. Secondo Whittemore (1942b, pp. 9-20) il committente

del mosaico è il primo marito di Zoe, Romano III Agiro (1028-1034), sostituito successivamente alla sua morte da Michele IV Paflagonio (1034-1041; Kiilerich, 2005, pp. 100-108), il secondo marito. Infine il volto viene rifatto una seconda volta raffigurando il terzo marito di Zoe, Costantino IX. Nonostante quest'ultimo occupi la posizione privilegiata alla destra di Cristo, è l'imperatrice ad indossare le vesti e il diadema più sontuosi ed elaborati, probabilmente per sottolineare la sua nascita imperiale e di conseguenza il suo ruolo di legittimatrice della posizione di governo dei tre mariti.

Bibliografia:

CORMACK Robin, *Interpreting the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul*, in *Art History*, vol. 4, 1981, pp.131-149.

KALAVREZOU Ioli, *Irregular Marriages in the Eleventh Century and the Zoe and Constantine Mosaic in Hagia Sophia*, in A. E. Laiou e D. Simon (a cura di), «Law and Society in Byzantium: Ninth-Twelfth Centuries», Washington D.C. 1994, pp. 241-259.

KIILERICH Bente, *Rifacimenti nel pannello macedone in Santa Sofia di Costantinopoli: Zoe i suoi tre mariti*, in A. C. Quintavalle (a cura di), «Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002)», Milano 2005, pp. 100-108.

OIKONOMIDÈS Nicolas, *The Mosaic Panel of Costantine IX and Zoe in Saint Sophia*, in *Revue des études byzantines*, vol. 36, 1978, pp. 219-232.

TETERIATNIKOV Natalia, *Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors With Moneybags as Functional Setting*, in *Arte Medievale*, vol. 1, 1996, pp. 47-67.

WHITTEMORE Thomas, *The Unveiling of the Byzantine Mosaics in Hagia Sophia in Istanbul*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 46, n. 2, 1942a, pp. 169-171.

WHITTEMORE Thomas, *The Mosaics of St. Sophia. Third Preliminary Report: Work Done in 1935 and 1938. The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford 1942b, pp. 1-87.

WHITTEMORE Thomas, *A portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX*, in *Byzantion*, vol. 18, 1946-1948, pp. 223-227.

15.2 Corona di Costantino IX Monomaco



Datazione: 1042-1050 ca.

Categoria artistica: sette placchette d'oro e smalti *cloisonné*.

Dimensioni: 8,7-11,5 x 4,2-5 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Ungheria.

Stato di conservazione: perdita di smalto su tutte le placchette.

Descrizione: ogni placchetta dorata, a terminazione semicircolare, di questa corona contiene un personaggio nimbato a figura intera a smalti *cloisonné*. Le tre figure centrali sono di rango imperiale, un imperatore e due imperatrici, posano i piedi calzati di scarpe rosse su un suppedaneo, ai loro lati uccelli colorati sono appollaiati su racemi di vite. I loro *skaramangia* blu sono decorati da ricami d'oro a forma di foglia d'edera e *segmenta* intarsiati sulle braccia, sopra ad essi indossano ciascuno un prezioso *loros* e *maniakion*; i

loroi femminile hanno la parte inferiore a forma di scudo oblungo su cui è raffigurata una croce a doppia traversa. L'imperatore regge nella mano destra il *labarum* e nella sinistra l'*akakia*, ossia un sacchetto contenente polvere che simboleggia la fugacità del mondo; invece le imperatrici impugnano nella mano interna un lungo scettro, mentre con quella esterna indicano il sovrano. I volti sereni sono resi da tratti essenziali e stilizzati, le due figure femminili rivolgono il proprio sguardo all'imperatore barbato. Il capo nimato è incoronato da un diadema formato da un'ampia fascia dorata con pietre preziose, sormontata da tre pinnacoli arrotondati, nelle corone femminili tra di essi c'è una piccola fila di sporgenze dentellate; dai lati scendono i *pendalia* e *prependalia* che seguono la rotondità del volto e dei capelli. In alto le iscrizioni in greco li identificano: la figura dominante dell'imperatore è «Costantino Monomaco, autocrate dei Romani», alla cui destra vi è «Zoe, l'*augusta* più pia» e a sinistra «Teodora, l'*augusta* più pia». Affiancano i personaggi imperiali due danzatrici che ballano tra uccelli e racemi, facendo fluttuare una sciarpa sopra la testa e piegando una gamba. Infine nelle placchette più piccole vi sono, tra cipressi, due personificazioni di virtù identificate tramite le iscrizioni greche, Verità e Umiltà: la prima indica la bocca per mostrare la fonte di un discorso onesto, la seconda incrocia le braccia sul petto.

Analisi critica: la corona fu rivenuta nel 1861 nella località di Nyitravánka, odierna Ivanka pri Nitre, in Slovacchia. Queste placchette dovevano essere originariamente cucite ad un copricapo di tessuto o cuoio per essere indossate come corona (Dawson, 2009, p. 183). Insieme ad esse sono stati rinvenuti due medaglioni effigianti i busti dei santi apostoli e fratelli Pietro e Andrea, di cui si ritiene che siano stati inseriti successivamente e in un modo differente dall'attuale (Maguire, 1997, p. 210). Oikonomidès (1994, pp. 241-262) ritiene che questo manufatto sia un falso moderno a causa della presenza di errori sia nella decorazione che nelle iscrizioni.

La triade imperiale rappresenta centralmente l'imperatore Costantino IX Monomaco, a sinistra la moglie, Zoe Porfirogenita, e a destra la sorella di questa, Teodora Porfirogenita (r. 1042-1056), raffigurati insieme anche su una miniatura di un manoscritto del Monte Sinai (Ms. 364, f. 3r; Weitzmann and Galavaris, 1990, p. 66, fig. 185). Le due sorelle Zoe e Teodora, che all'epoca della realizzazione del manufatto avevano rispettivamente 64 e 58 anni, sono ritratte in modo idealizzato come giovani donne. Le ballerine, dalle

movente riconducibili all'arte islamica, potrebbero incarnare delle grazie associate alle virtù che precedono. Il giardino rigoglioso abitato dagli uccelli potrebbe rimandare ad un contesto di mondo in pace creato e governato dalle tre figure imperiali, a cui rimandano anche le virtù: un *encomium* visivo verso la triade imperiale (Maguire, 1989, pp. 217-220).

Bibliografia:

BÁRÁNY-OBERSCHALL, Magda, *The Crown of the Emperor Constantine Monomachos*, Budapest 1937 (Archaeologia Hungarica, 22).

DAWSON Timothy G., *The Monomachos Crown: towards a resolution*, in *Byzantine Symmeikta*, vol. 19, 2009, pp. 183-193.

GRABAR André, *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 3, n. 2, 1951, pp. 32-60: 42-47, fig. 6.

MAGUIRE Henry, *Enamel Plaques and Medallions: "The Crown of Constantine IX Monomachos"*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997, pp. 210-212, cat. 145.

OIKONOMIDÈS Nicolas, *La couronne dite de Constantin Monomaque*, in *Travaux et Mémoires*, vol. 12, 1994, pp. 241-262.

WESSEL Klaus, *Byzantine Enamels, from the 5th to the 13th Century*, Greenwich (Conn.) 1967, pp. 96-104, fig. 32.

15.3 Miniatura di Zoe, Costantino IX e Teodora



Datazione: 1042.

Categoria artistica: pergamena miniata.

Misure: 33 x 25 cm.

Luogo di produzione: Monte Sinai.

Luogo di conservazione: Codex Sinait. gr. 364 (fol. 3r), Monastero di Santa Caterina, Monte Sinai (Egitto).

Stato di conservazione: discreto; perdita di colore.

Descrizione: sulla pagina miniata sono raffigurate sei figure su due registri. In quello superiore vi è al centro Cristo, barbato e con aureola crucisegnata, seduto all'interno della mandorla. Egli è vestito di tunica e *himation* (mantello) drappeggiato e allarga le braccia in atto benedicente, dalle sue mani aperte e dai suoi piedi partono dei raggi luminosi verso

i personaggi sottostanti di rango imperiale. Cristo è affiancato da due angeli nimbati che reggono in mano una corona per le due imperatrici laterali, mentre la corona per l'imperatore è posta al centro sotto i piedi del Signore.

Nel registro inferiore le tre figure imperiali sono stanti, solo quella centrale è posta su un suppedaneo che si intravede con fatica. Indossano *skaramangia*, porpora per l'imperatore, blu per l'imperatrice a destra e rosso per quella a sinistra, sotto a preziosi *loroi*, che nella versione femminile hanno la parte inferiore a forma di scudo oblungo. L'imperatore regge nella mano sinistra una pergamena arrotolata, invece le imperatrici impugnano un lungo scettro. I volti, sebbene a causa delle perdite di colore sono poco leggibili, sono resi da tratti essenziali e stilizzati: l'imperatore è barbato; le due imperatrici hanno i capelli scuri acconciati in trecce. I capi nimbati sono incoronati da diademi formati da ampie fasce dorate con pietre preziose, inoltre quelli femminili sono sormontati da una fila dentellata. Le tre figure sono affiancate da iscrizioni in greco in lettere capitali che le identificano: per l'imperatore vi è «Costantino in Cristo Dio re fedele, imperatore dei Romani Monomaco», per l'imperatrice a sinistra «Zoe Augusta Porfirogenita la più devota», per quella a destra «Teodora Augusta Porfirogenita». La miniatura è bordata da una doppia fascia: la parte più interna contiene un motivo floreale, quella più esterna un'iscrizione rossa in lettere capitali greche, «Come l'unico Pantocratore della Trinità, o Salvatore, possa Tu proteggere la splendente trinità dei sovrani terreni, il più potente sovrano Monomaco e la coppia di sangue comune, le discendenti della porpora».

Analisi critica: questa miniatura contenuta nel Codex Sinait. gr. 364, che è composto da quarantacinque omelie di Giovanni Crisostomo, ritrae l'imperatore Costantino IX Monomaco e le due sorelle Zoe e Teodora Porfirogenite incoronati da Cristo e dagli angeli. Questa immagine evoca l'origine divina del potere imperiale, che viene accordato alle figure imperiali insieme alla Sapienza divina simboleggiata dai raggi luminosi (Jolivet-Lévy, 1987, p. 451). La presenza di Zoe e Teodora, che all'epoca della realizzazione dell'immagine avevano un'età avanzata e che sono qui ritratte idealizzate come giovani donne, sottolinea la loro importanza nel governo e soprattutto nella trasmissione del potere: Costantino IX viene incoronato imperatore grazie al matrimonio con Zoe, in quanto figlia dell'imperatore Costantino VIII (1025-1028).

Bibliografia:

JOLIVET-LÉVY Catherine, *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie Macédonienne (867-1056)*, in *Byzantion*, vol. 57, n. 2, 1987, pp. 441-470: 450-451, fig. 7.

SPATHARAKIS Iohannis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, pp. 99-102, fig. 66.

15.4 Tetarteron di Teodora Porfirogenita



Datazione: 1055-1056.

Categoria artistica: moneta d'oro (*tetarteron*).

Dimensioni: diam. 1,9 cm (peso 4,0 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.1435), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: occupa il recto del *solidus* il busto barbato di Cristo, vestito di tunica e *himantion* (mantello) drappeggiati; la sua mano destra accenna un gesto benedicente, mentre la sinistra regge da sotto il libro. Da dietro il suo capo si vede un'aureola crucisegnata, affiancata dall'acronimo IC XC (Gesù Cristo).

Sul verso è raffigurato frontalmente un busto femminile imperiale che indossa un *loros*, con una fascia ornamentale centrale e un alto collo decorato con perle. Nella mano sinistra regge un *globus cruciger* e nella destra uno scettro terminante con perle; la testa è incoronata da un ampio diadema con perle preziose, sostenente in alto una croce e ai lati quattro *prependalia*. I corpi dei due busti sono piatti, l'espressione seria dei visi è resa

sinteticamente, di cui sono enfatizzati i grandi occhi. Lungo il bordo del verso corre un'iscrizione in greco, leggibile dal basso a sinistra, che identifica l'imperatrice: «Teodora, Augusta».

Analisi critica: l'imperatrice Teodora Porfirogenita è raffigurata su questo *tetarteron* come unica regnante, tuttavia, diversamente da Irene d'Atene (cfr. cat. 12.2), l'imperatrice non pone il suo ritratto su entrambe le facce della moneta, ma lascia il recto, ossia la faccia più importante, alla raffigurazione del busto di Cristo. Teodora governa, ad età avanzata, come autocrate nel 1055-1056 dopo la morte del marito della sorella, Costantino IX Monomaco, costituendo l'unico esempio d'imperatrice con pieni poteri, da sola e senza mai esser stata sposata, quindi dispensata dal sottostare ad un'autorità maschile (Garland, 1999, p. 167). Del predecessore ricalca l'iconografia delle monete, sulle quali anch'egli si mostra con un'espressione severa ed autoritaria (Grierson, 1973, pl. 58, n. 2.2).

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Tetarteron of Theodora as Sole Ruler*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 98-101, cat. 40.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III, n. 2, Washington D.C. 1973, p. 753, pl. 62, n. 2.2.

16. Eudocia Macrembolitissa

Nome: Eudocia Macrembolitissa.

Dinastia: famiglia dei Ducas; moglie di Costantino X Ducas (1059-1067) e di Romano IV Diogene (1068-1071), madre di Michele VII Ducas (1071-1078), di Costanzo Ducas (1071-1082) e di Andronico Ducas.

In carica: 1059-1071.

16.1 Histamenon di Eudocia Macrembolitissa



Datazione: 1067.

Categoria artistica: moneta d'oro (*nomisma histamenon*).

Dimensioni: diam. 2,7 cm (peso 4,41 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Byzantine Collection (inv. 48.17.3221), Dumbarton Oaks, Washington D.C. (altro esemplare conservato: Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: al centro del recto della *nomisma histamenon* è seduto su un trono Cristo, vestito di tunica e *himation* (mantello) drappeggiato. La sua mano destra compie un gesto benedicente, mentre con la mano sinistra regge un libro; il suo volto barbato è circondato da un'aureola crucisegnata.

Sul verso sono raffigurati con insegne imperiali tre personaggi a figura intera e stanti: un'imperatrice affiancata da due imperatori. Indossano *skaramangia* e *maniakia* sopra ai *loroi*, quest'ultimo nella versione femminile ha la parte inferiore a forma di scudo oblungo. L'imperatrice, su un *suppedaneo*, regge nella mano destra lo scettro terminante con alcune sfere, mentre gli imperatori sostengono nella mano esterna un *globus cruciger* e nella mano interna l'*akakia*. Tutte e tre le figure sono incoronati da diademi: quelli

maschile sostengono in alto una croce, quello femminile è ornato da motivi triangolari; dai lati pendono rispettivamente i *pendalia* e *prependalia*. Lungo i bordi vi sono le iscrizioni in greco, leggibili dal basso a sinistra: sul recto «Gesù Cristo, Re di Chi Regna», sul verso «Michele, Eudocia, Costanzo».

Analisi critica: la *nomisma histamenon* raffigura sul verso Eudocia Macrembolitissa (1059-1071) e due suoi figli, a sinistra Michele VII Ducas (1071-1078) e a destra Costanzo Ducas (1071-1082). L'imperatrice divenne reggente per i suoi figli alla morte del marito nel 1067, l'imperatore Costantino X Ducas (1059-1067), che aveva richiesto che l'imperatrice detenesse il controllo totale del governo, affiancata dai due figli (Garland, 2002, pp. 169-172). Probabilmente per questa ragione essa è ritratta insolitamente al centro come figura più importante, sottolineando la sua autorità, nonostante il figlio Michele non fosse più minorenne.

Bibliografia:

GITTINGS, Elizabeth A., *Histamenon of Eudokia Macrembolitissa as Regent*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 102-105, cat. 41.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III, n. 2, Washington D.C. 1973, p. 783, pl. 65, n. 1.3.

16.2 Histamenon di Romano IV Diogene ed Eudocia Macrembolitissa



Datazione: 1068-1071.

Categoria artistica: moneta d'oro (*nomisma histamenon*).

Dimensioni: diam. 2,6 cm (peso 4,38 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.1611), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: sul recto dell'*histamenon* sono raffigurati con insegne imperiali tre personaggi a figura intera, di cui quello centrale di dimensioni maggiori, ed ognuno stante sopra un cuscino. Indossano *skaramangia* e *loroi*, sopra a cui vi sono i *maniakia*. La figura centrale regge nella mano destra il *labarum* e nella mano sinistra l'*akakia*, mentre i due imperatori laterali sostengono nella mano esterna un *globus cruciger* e nella mano interna l'*akakia*. Sono incoronati da diademi che supportano in alto una croce, mentre dai lati pendono rispettivamente i *pendalia*.

Anche sul verso sono rappresentate due figure imperiali stanti che affiancano la figura di dimensioni maggiori di Cristo, che si erge su un suppedaneo. Cristo, vestito con una veste e un *himantion* drappeggiato, pone le mani in atto benedicente sul capo dell'imperatore

alla sua destra e su quello dell'imperatrice alla sua sinistra. Il suo volto è incorniciato da barba e da lunghi capelli, dietro cui si staglia il nimbo crucisegnato e bordato da una fila di perline; ai lati vi è inciso l'acronimo IC-XC (Gesù Cristo). La coppia imperiale indossa anch'essa, come le figure del recto, *skaramangia, loroï*, che nella versione femminile ha la parte inferiore a forma di scudo oblungo, e i *maniakia*; nella mano interna reggono il *globus cruciger*, mentre tengono la mano esterna sul petto. Sono incoronati da diademi: quello maschile sostiene in alto una croce, quello femminile è ornato da motivi triangolari; dai lati pendono rispettivamente i due *pendalia* e *prependalia*. Lungo i bordi vi sono le iscrizioni in greco, leggibili dal basso a sinistra, che li identificano: sul recto «Costanzo, Michele, Andronico», sul verso «Romano, Eudocia».

Analisi critica: l'*histamenon* è una moneta commemorativa matrimoniale che raffigura sul verso Eudocia Macrembolitissa e Romano IV Diogene (1068-1071), suo secondo marito, incoronati da Cristo; sul recto sono ritratti i tre figli maschi dell'imperatrice: a sinistra Costanzo, al centro Michele VII e a destra Andronico. Ad Eudocia Macrembolitissa fu vietato di risposarsi dal suo primo marito, Costantino X Ducas, per motivi dinastici, ma a causa di esigenze militari il patriarca la esonerò dal voto (Graland, 2002, pp. 173-175). Ciò probabilmente spiega la rappresentazione del tema insolito della doppia incoronazione, allude alla benedizione e all'ottenimento del potere di governo da parte di Cristo (Gittings, 2003, p. 104). Il recto della moneta, ossia il lato più importante, è occupato dai tre figli dell'imperatrice per sottolineare la loro superiore autorità rispetto alla coppia imperiale.

Bibliografia:

GITTINGS, Elizabeth A., *Histamenon of Eudokia and Romanos IV*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 102-105, cat. 42.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III, n. 2, Washington D.C. 1973, p. 790, n. 1.5.

17. Maria Bagrationi d'Alania

Nome: Maria Bagrationi d'Alania.

Dinastia: famiglia dei Ducas e dei Botaniate; figlia del re Bagrat IV di Georgia (1027-1072), moglie di Michele VII Ducas (1071-1078) e di Niceforo III Botaniate (1078-1081), madre di Costantino Ducas (1075-1087).

In carica: 1071-1081.

17.1 Michele VII Ducas e Maria Bagrationi incoronati da Cristo



Datazione: entro 1072.

Categoria artistica: placchette d'oro e smalto *cloisonné*.

Dimensioni: 7,4 x 7,2 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: trittico Khakhuli, Museo Statale Georgiano di Belle Arti, Tbilisi.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: in alto al centro vi è il busto di Cristo barbato, con aureola crucisegnata e vestito di tunica e *himation* blu. Il Salvatore è incorniciato da un semicerchio con al suo interno un cielo azzurro stellato, due croci dorate e l'acronimo IC-XC (Gesù Cristo). L'imperatore e l'imperatrice sono rappresentati rispettivamente a sinistra e a destra. Sulle loro teste Cristo pone le mani nell'atto di incoronazione e benedizione. La coppia di

regnanti indossa gli *skaramangia* blu, ornati da un motivo geometrico, i *loroi* e i *maniakia* decorati con pietre preziose: l'unica differenza riguarda il *loros* femminile che termina sul davanti con una forma di scudo oblungo. Il sovrano strige nella mano destra il *labarum* e nella sinistra l'*akakia*, ossia un sacchetto contenente polvere che simboleggia la fugacità del mondo; invece la sovrana impugna nella mano sinistra uno scettro terminante con una piccola croce. I volti sereni sono resi da tratti essenziali e stilizzati: l'imperatore è sbarbato e ha una carnagione più scura rispetto all'imperatrice, la quale ha i capelli raccolti in due trecce che cadono sul davanti. Entrambi sono nimbatì e incoronati da imponenti diademi dorati adorni di pietre preziose e perle: quello maschile presenta sopra centralmente una punta di perle e ai lati due corti *pendalia* anch'essi di perle, invece quello femminile termina in alto con una piccola fila di sporgenze dentellate. Le due figure sono identificate tramite l'iscrizione rossa in lettere capitali greche posta tra esse.

Analisi critica: sullo smalto apicale del trittico Khakhuli sono raffigurati l'imperatore Michele VII Ducas (1071-1078) e la sua consorte Maria Bagrationi d'Alania (1071-1081) mentre sono incoronati e benedetti da Cristo. Il trittico, voluto dal re georgiano Dimitri I (1125-1146), è di grandi dimensioni ed è complessivamente composto oltre che dall'icona centrale della Theotokos, anche da più di cento smalti, per la maggior parte raffiguranti santi, che sono databili tra l'VIII e il XII secolo e risalgono a luoghi di produzione differenti. Originariamente esso era custodito nel monastero di Khakhuli, ora Haho in Turchia, ma successivamente fu inserito all'interno dell'apparato decorativo dell'altare della chiesa del monastero georgiano di Gelati. È probabile questa piccola placchetta smaltata sia stata portata in Georgia dall'imperatrice Maria Bagrationi in seguito alla morte del padre, re Bagrat IV, avvenuta nel 1072. Il tema iconografico dell'incoronazione da parte di Cristo delle due figure imperiali, che è riprodotto su questo piccolo smalto, allude all'origine divina del loro potere. L'imperatore e la sua consorte sono scelti da Dio come suoi rappresentanti in terra per svolgere il compito di governare.

Bibliografia:

AMIRANASHVILI Shalva, *Medieval Georgian Enamels of Russia*, New York 1964, pp. 93-123.

AMIRANASHVILI Shalva, *The Khakhuli Triptych*, Tbilisi 1972.

WESSEL Klaus, *Byzantine Enamels, from the 5th to the 13th Century*, Greenwich (Conn.) 1967, pp. 115-116, n. 38.

17.2 Miniatura di Niceforo III Botaniate e Maria Bagrationi



Datazione: 1071-1081 ca.

Categoria artistica: pergamena miniata.

Misure: 52,5 x 31 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Ms. Coislin 79 (fol. 2 bis v), Bibliothèque nationale de France, Parigi.

Stato di conservazione: discreto; perdita di colore.

Descrizione: in questa pagina miniata bordata da una fascia con decoro geometrico rosso tre figure si stagliano su un fondo d'oro. In alto al centro aleggia il busto di Cristo barbato e nimato, vestito di tunica e *himation* blu, che incorona la coppia imperiale sottostante. L'imperatore a sinistra e l'imperatrice a destra, dai corpi piatti, indossano i *skaramangia*

blu, ornati oltre che dalle fasce dorate sulle maniche, anche da un motivo geometrico e floreale rosso lungo tutta la veste, sopra a cui sono intrecciati i *loroi* dorati, che nella versione femminile presenta la tipica parte inferiore a forma di scudo oblungo. Nella mano destra l'imperatore regge il *labarum* e l'imperatrice un lungo scettro. Il volto barbato della figura maschile imperiale ha la carnagione leggermente meno chiara rispetto a quello femminile, incorniciato dalle trecce. Hanno un'espressione composta ed impassibile: lo sguardo dell'imperatrice è rivolto a Cristo, invece quello dell'imperatore è più frontale. Entrambi sono incoronati da un imponente diadema dorato riccamente adornato di pietre preziose e perle, quello maschile presenta anche dei corti *pendalia* di perle, e inoltre sono muniti del nimbo, di cui si vede solo la linea di contorno rossa. La coppia imperiale è identificata tramite le iscrizioni in greco che affiancano il busto di Cristo, sul margine superiore della pagina corre l'iscrizione «Possa Cristo proteggerti, Re di Roma, benedicendoti insieme alla Regina più nobile».

Analisi critica: questa miniatura appartiene ad una delle due pagine di frontespizio del Ms. Coislin 79 contenente le omelie di Giovanni Crisostomo, che originariamente ritraevano l'imperatore Michele VII Ducas, in seguito sostituito da Niceforo III Botaniate (1078-1081). La pagina miniata raffigura Cristo incoronante l'imperatore e la sua consorte, Maria Bagrationi d'Alania, ed in origine era posta frontalmente alla miniatura (fol. 2 r) rappresentante l'imperatore in trono affiancato da due personificazioni di virtù, Verità e Giustizia, e da quattro cortigiani. Questa sostituzione, che comportò l'alterazione dei lineamenti del viso, specialmente della barba e del naso per farlo sembrare più maturo, avvenne dopo l'abdicazione di Michele VII Ducas nel 1078 e il successivo matrimonio tra Maria Bagrationi e Niceforo III Botaniate.

La figura di Cristo appare in movimento mentre emerge dal fondo astratto dorato, diversamente dalla coppia imperiale che risulta statica, dai copri smaterializzati e dall'espressione impassibile. Questa loro imperturbabilità potrebbe alludere ad una loro associazione con esseri immateriali, sovranaturali, come gli arcangeli; oppure simboleggiare non solo la loro rettitudine e solidità di giudizio e di carattere, ma anche un'assenza di emozioni che li avvicina alla sfera celeste di Cristo (Maguire, 1989, p. 224). Quest'ultimo è ritratto in un atteggiamento movimentato e con un'espressione più vivace per accennare alla sua natura umana, compensata dall'evocazione della natura divina

tramite la raffigurazione solo del suo busto (Maguire, 1989, p. 227). Dalla descrizione composta da Anna Comnena (1083-1153) si può pensare che il miniaturista dipinse un ritratto piuttosto somigliante dell'imperatrice: il volto ovale, la carnagione molto chiara, le sopracciglia arcuate, i capelli rossicci (Spatharakis, 1976, pp. 108-109).

Bibliografia:

MAGUIRE Henry, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, in *Gesta*, vol. 28, n.2, 1989, pp. 217-231: 221-228, fig. 7.

MAGUIRE Henry, *The Homilies of John Chrysostom*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997, pp. 207-209, cat. 143.

SPATHARAKIS Iohannis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, pp. 108-110, fig. 70.

17.3 Tetarteron di Michele VII Ducas e Maria Bagrationi



Datazione: 1071-1078.

Categoria artistica: moneta d'oro (*tetarteron*).

Dimensioni: diam. 1,8 cm (peso 4,0 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Arthur M. Sackler Museum (inv. 1951.31.4.1623), Harvard University Art Museums, Cambridge (altro esemplare conservato: Byzantine Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.).

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: sul recto del *tetarteron* è raffigurato frontalmente il busto della Vergine, che è vestita con tunica e *maphorion*, il quale presenta in corrispondenza delle spalle e della fronte tre croci. Cristo Bambino, con dietro al capo una croce, è inserito in un medaglione retto dalla Madonna all'altezza del petto. Una prima iscrizione è posta leggermente sopra le spalle della Madre ed è l'acronimo MP-ΘY (Madre di Dio), mentre una seconda iscrizione corre lungo il bordo della moneta ed invoca l'aiuto di Cristo, «Portatore di Dio, Aiuto».

Sul verso due figure imperiali a mezzo busto, anch'esse frontali, reggono insieme una croce astile centrale, indossano *loroi* riccamente ornati sulla parte anteriore, sul capo

diademi di perle. La tipologia maschile di corona sostiene in alto una croce e ai lati i *pendalia*, mentre quella femminile delle punte terminanti con perle in alto e ai lati i *prependalia*. Lungo il bordo sono leggibili da sinistra a destra in senso orario i nomi dei personaggi, «Michele e Maria».

Analisi critica: il *tetarteron* presenta la Vergine Nikopoia, ossia “portatrice di vittoria”, sul recto e la coppia imperiale costituita da Michele VII Ducas, a sinistra, e da Maria Bagrationi a destra. È possibile che Michele VII Ducas sia stato indotto ad includere la moglie sul conio imperiale per questioni diplomatiche in quanto figlia del re georgiano Bagrat IV (1027-1072; Gittings, 2003, p. 105). Nel 1078 Michele VII abdicò ritirandosi ad una vita religiosa, nello stesso anno l'imperatrice Maria Bagrationi sposò Niceforo III Botaniate, legittimando la sua ascesa al trono imperiale.

Bibliografia:

GITTINGS Elizabeth A., *Tetarteron of Michael VII Doukas and Maria of Alania*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 103-105, cat. 44.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III, n. 2, Washington D.C. 1973, p. 808, n. 4.2.

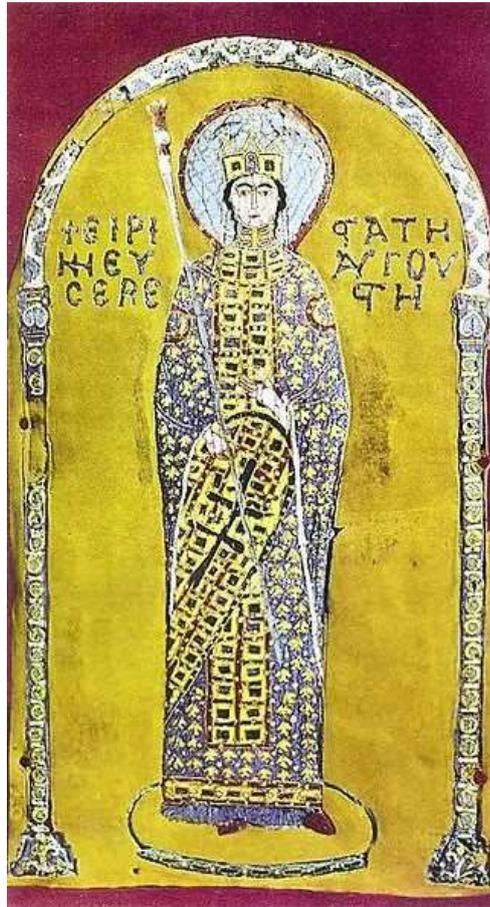
18. Irene Ducaena

Nome: Irene Ducaena.

Dinastia: famiglia dei Comneni; moglie di Alessio I Comneno (1081-1118), madre di Giovanni II Comneno (1118-1143) e di Anna Comnena (1083-1153).

In carica: 1081-1123/33.

18.1 Smalto di Irene Ducaena



Datazione: entro 1105.

Categoria artistica: placchette d'oro e smalto *cloisonné*.

Dimensioni: 17,4 x 11,3 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: parte centrale del registro inferiore della Pala d'Oro, presbiterio della Basilica di San Marco, Venezia.

Stato di conservazione: buono.

Descrizione: su uno sfondo dorato si staglia innalzandosi su un suppedaneo un'imperatrice nimбата, incorniciata da due esili colonnine e un arco finemente decorati con piccole pietre preziose. La figura imperiale, dal corpo piatto, calza ai piedi le scarpette porpora, indossa lo *skaramangion* blu, ornato oltre che dalla fascia inferiore e dai

segmenta sulle maniche, anche da un motivo a foglia d'edera dorato lungo tutta la veste, sopra a cui si intreccia il *loros* dorato, decorato con pietre preziose e con la terminazione a forma di scudo oblungo su cui è raffigurata una croce a doppia traversa. Al collo indossa il *maniakion*, nella mano destra regge un lungo scettro. I capelli raccolti incorniciano un volto dall'espressione composta ed impassibile, quasi ascetica; lo sguardo frontale è contornato superiormente da sopracciglia arcuate che si uniscono alla radice di un lungo e sottile naso, sotto vi è una piccola bocca. L'imperatrice è incoronata da un diadema dorato e adorno di pietre preziose rettangolari, sormontato da tre elementi triangolari, ai cui lati pendono due sottili *prependalia*. L'iscrizione in lettere capitali greche che affianca la testa imperiale recita «Irene la più pia Augusta».

Analisi critica: questa placchetta in smalto *cloisonné* raffigura l'imperatrice Irene Ducaena (1081-1123), moglie dell'imperatore Alessio I Comneno (1081-1118), ed insieme agli smalti ritraenti il doge Ordelauffo Falier (1102-1118) e la Vergine orante costituisce la parte centrale del registro inferiore della Pala d'Oro della Basilica Marciana. L'attuale disposizione degli smalti è il prodotto di un intervento avvenuto tra il 1342 e il 1345 e commissionato dall'allora doge Andrea Dandolo. Volbach (1994, pp. 6-7) ipotizzava che precedentemente a questo intervento quattro figure fiancheggiassero la Madonna, ossia Alessio I Comneno, Irene, il loro figlio Giovanni II Comneno (1118-1143) e il doge Falier. L'ipotesi più accreditata attualmente ritiene che originariamente come pendant dell'imperatrice, affianco alla Vergine, non ci fosse il doge Ordelauffo Falier, ma Alessio I Comneno. Si ipotizza che nella bottega costantinopolitana dove furono prodotti gli smalti, si utilizzò una placchetta proveniente da un altro oggetto su cui si sostituì il volto e il nome di un alto funzionario di corte o di un imperatore inserendovi quello del doge (Polacco, 1991a, p. 229). Di opinione differente sono Buckton e Osbourne (2001, p. 44), che ritengono che la placca fosse già originariamente concepita con il ritratto del doge Falier e che la sua testa subì successivamente a Venezia una sostituzione per consentire l'inserimento anche dell'aureola. Essi ritengono inoltre che durante lo stesso intervento lo smalto dell'imperatore Alessio I Comeno fu rimosso, lasciando il doge come unica figura maschile di potere (Buckton e Osbourne, 2001, pp. 46-47).

Bibliografia:

BETTINI, Sergio, *Venice, the Pala d'Oro, and Constantinople*, in «The Treasury of San Marco, Venice. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984)», Milano 1984, pp. 35-64.

BUCKTON David e OSBORNE John, *The Enamel of Doge Ordelaaffo Falier on the Pala d'Oro in Venice*, in *Gesta*, vol. 39, n. 1, 2000, pp. 43-49.

DE LUIGI-POMORISAC Jasminka, *Les émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'église de Saint Marc à Venise*, Zurigo 1966.

DEMUS Otto, *The church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington D.C. 1960, pp. 24-26.

POLACCO Renato, *La pala d'oro*, in M. Andaloro et alii (a cura di), «San Marco: Basilica patriarcale in Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'oro», Milano 1991a, pp. 227-238.

POLACCO Renato, *San Marco: la basilica d'oro*, Milano 1991b, pp. 151-159.

POLACCO Renato, *Una nuova lettura della Pala d'oro (gli smalti, le oreficerie e il Ciborio)*, in H. R. Hahnloser e R. Polacco (a cura di), «La Pala d'Oro. Il tesoro di San Marco», Venezia 1994, pp. 113-147.

VOLBACH Wolfgang F., *Gli smalti della Pala d'Oro*, in H. R. Hahnloser e R. Polacco (a cura di), «La Pala d'Oro. Il tesoro di San Marco», Venezia 1994, pp. 1-71.

18.2 Aspron trachy di Alessio I Comneno



Datazione: 1092-1093.

Categoria artistica: moneta di elettro (*aspron trachy*).

Dimensioni: diam. 3,0 cm (peso 4,34 g).

Luogo di produzione: zecca di Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Byzantine Collection (inv. 1969.8), Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Stato di conservazione: cattivo.

Descrizione: sul recto della moneta si vede a destra, sebbene sia poco leggibile, la figura stante e nimbata di Cristo che allunga il braccio destro per benedire un imperatore imberbe, posto su un suppedaneo e reggente il *labarum*.

Sul verso un altro imperatore, barbato, indossa un *loros* e sul capo una corona con due *pendalia*; è raffigurato affiancato da una croce astile a doppia traversa, che tiene insieme ad un'imperatrice. Quest'ultima, vestita con un *loros* con la particolare terminazione anteriore a forma di scudo oblungo, è incoronata da un diadema con tre elementi triangolari superiori e quattro *prependalia* laterali.

Analisi critica: sul verso di questa moneta è ritratta la coppia imperiale composta da Alessio I Comneno e Irene Ducaena, mentre sul recto il giovane Giovanni II è benedetto

e incoronato dalla figura possente di Cristo. L'imperatore avvia nel 1092 una riforma della monetazione che introduce nuove tipologie numismatiche: *hyperpyro*, moneta aurea concava; *aspron trachy*, nominali in elettro e in mistura; *tetarteron*, conio più piccolo di bronzo (Grierson, 1982a, p. 11). Nell'autunno dello stesso anno Alessio I associa al trono il figlio, ciò non solo viene celebrato sulle monete, ma ad esso si sovrappone il tema tradizionale della provenienza divina del potere imperiale e del diritto ad esercitarlo.

Bibliografia:

HENDY Michael F., *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Alexius I to Alexius V (1081-1204)*, vol. IV, n. 1, Washington D.C. 1999, p. 224, n. 21.

19. Piroska Irene d'Ungheria

Nome: Piroska Irene d'Ungheria.

Dinastia: famiglia dei Comneni; moglie di Giovanni II Comneno (1118-1143), madre di Alessio Comneno (1122-1142) e Manuele I Comneno (1143-1180).

In carica: 1118-1034.

19.1 Mosaico della Vergine col Bambino tra Giovanni II Comneno e Irene d'Ungheria



Datazione: 1118-1122.

Categoria artistica: mosaico parietale.

Misure: 2,20 x 2,40 m.

Luogo di conservazione: parete orientale, galleria meridionale, Basilica di Santa Sofia, Istanbul.

Stato di conservazione: discreto; mancante la parte inferiore del pannello.

Descrizione: su uno sfondo dorato si staglia centralmente la Vergine nimбата e vestita con *maphorion* (mantello) blu orlato d'oro. La Madonna regge con entrambe le mani il Bambino Gesù, che indossa un abito dorato e tiene nella mano sinistra un rotolo, mentre con la mano destra compie un gesto benedicente. Il capo del Salvatore è circondato da un nimbo crucisegnato; il volto frontale, con la fronte aggrottata, ha un'espressione decisa, differentemente da quella della madre che sembra essere calma e serena. Alla destra della Vergine un imperatore con in mano l'*apokombion* è vestito con uno *skaramangion* scuro con ricamo d'oro, sopra a cui è avvolto un prezioso *loros*; il collo è cinto dal *maniakion* di perle. Il volto barbato e dai capelli lunghi è nimbato e incoronato da un *kamelaukion*, ossia un diadema composto da una cuffia dorata su cui sono cucite perle e pietre preziose

e ai cui lati pendono i *pendalia*. Un'imperatrice nimbata è raffigurata alla sinistra della Madonna, a cui porge un rotolo, ed indossa anch'essa uno *skaramangion*, in questo caso rosso, con decori dorati, su cui è avvolto un prezioso *loros* e attorno al collo porta il *maniakion* di perle e pietre. I suoi capelli rossici sono raccolti in trecce, gli orecchini sono formati da gemme da cui pendono tre sottili file di perle; sul capo è posto un maestoso diadema dorato finemente decorato con pietre preziose e perle. I volti imperiali, dagli sguardi rivolti alle due figure centrali, sono seri e impassibili, appaiono immobili come i corpi, i cui gesti di offerta sembrano bloccati.

Sulla parte sommitale del pannello si stagliano sullo sfondo d'oro le iscrizioni in greco; l'aureola della Vergine è affiancata dall'acronimo MP-ΘY (Madre di Dio). Vicino all'imperatore vi è l'iscrizione in lettere capitali rosse IO[ANNES] EN CH[RIST]O TO TH[E]O PISTOS BASILEUS PORFYROGENNETOS KAI AUTOKRATOR ROMAI[ON] O KOMNENOS (Giovanni, secondo Cristo Signore, leale sovrano porfirogenito e autocrate dei Romani, il Comneno), e attorno all'imperatrice EIRENE E EUSEBESTATE AUGOUSTA (Irene, l'augusta più religiosa).

Analisi critica: in questo pannello musivo, ritrovato da Thomas Whittemore tra il 1935 e il 1938, è raffigurata una donazione alla Vergine col Bambino da parte della coppia imperiale composta da Giovanni II Comneno (1118-1143) e Irene d'Ungheria (1118-1134). Si trova sulla stessa parete del mosaico con Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e Zoe Porfirogenita del 1028-1055, formando così un pendant visivo del precedente mosaico. Costantino IX e Zoe hanno i corpi rivolti verso Cristo, suggerendo così un'idea di movimento, e sono disposti ad un livello inferiore. Diversamente, la coppia imperiale di Giovanni II e Irene è posta quasi allo stesso livello della Vergine e in posizione frontale, solo gli occhi si rivolgono a lei; ciò non solo enfatizza l'origine divina del potere imperiale, ma anche l'associazione tra l'imperatore e Cristo Bambino (Maguire, 1989, pp. 228-229). Affianco all'imperatrice, sulla parete adiacente, è ritratto un secondo imperatore imberbe e nimbato: si tratta del figlio Alessio Comneno (1122-1142) che fu aggiunto successivamente alla sua incoronazione come co-imperatore nel 1122.

Bibliografia:

MAGUIRE Henry, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, in *Gesta*, vol. 28, n.2, 1989, pp. 217-231: 228-229, fig. 22.

MOREY Charles R., *The Mosaics of Hagia Sophia*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 2, n. 7, 1944, pp. 201-210: 204-205.

WHITTEMORE Thomas, *The Unveiling of the Byzantine Mosaics in Hagia Sophia in Istanbul*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 46, n. 2, 1942a, pp. 169-171.

WHITTEMORE Thomas, *The mosaics of St. Sophia. Third preliminary report work done in 1935 and 1938: the imperial portraits of the south gallery*, Oxford 1942b, pp. 21-27.

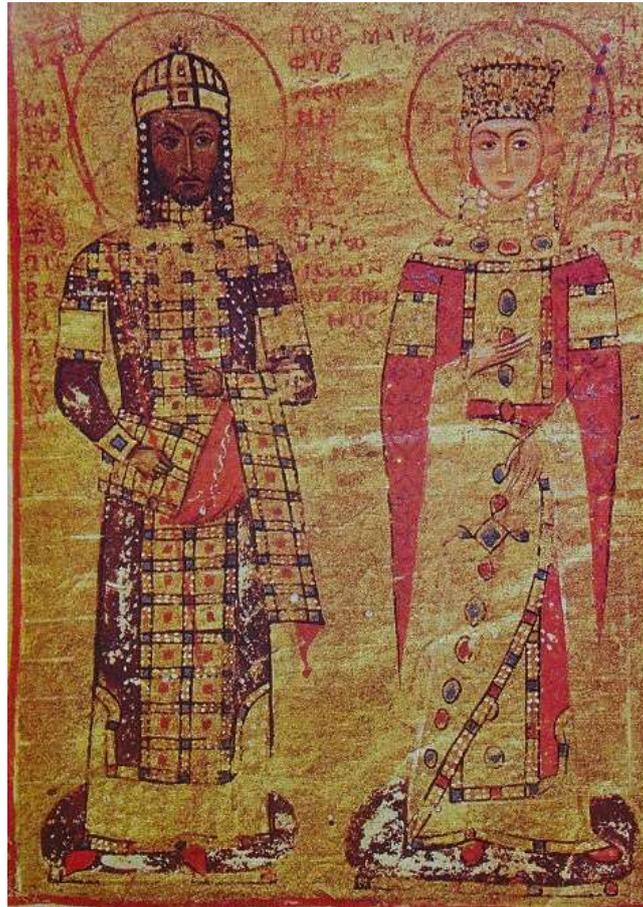
20. Maria d'Antiochia

Nome: Maria d'Antiochia detta Xene.

Dinastia: famiglia dei Comneni; moglie di Manuele I Comneno (1143-1180), madre di Alessio II Comneno (1180-1183).

In carica: 1161-1183.

20.1 Miniatura di Manuele I Comneno e Maria d'Antiochia



Datazione: 1166 ca.

Categoria artistica: pergamena miniata.

Misure: 25,5 x 18 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di conservazione: Vat. gr. 1176 (fol. 2 r), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

Stato di conservazione: discreto; perdita di colore.

Descrizione: sullo sfondo dorato di questa pagina miniata si stagliano due personaggi a figura intera su suppedanei, di status imperiale, frontali e nimbate. L'imperatore a sinistra e l'imperatrice a destra, dai corpi piatti, indossano i *skaramangia* porpora e rosso, sopra a cui sono avvolti *loros* dorati e con pietre, che nella versione femminile

presenta la tipica parte inferiore a forma di scudo oblungo. I colli sono cinti da alti collari preziosi; nella mano destra l'imperatore regge il *labarum* e nella mano sinistra l'*akakia*, l'imperatrice ha in mano un lungo scettro. Il volto barbato della figura maschile imperiale presenta una carnagione leggermente scura, invece quello femminile ha un incarnato chiaro ed è incorniciato da biondi capelli; entrambi hanno un'espressione composta ed impassibile. L'imperatore è incoronato da un *kamelaukion* dorato con pietre preziose e ai cui lati pendono i *pendalia* di perle; l'imperatrice porta sul capo un maestoso diadema dorato finemente decorato con pietre preziose e perle, che sostiene ai lati due *prependalia* anch'essi di perle. Un bordo di due sottili linee blu e rosse incorniciano le figure e le iscrizioni rosse in greco in lettere capitali: affianco all'imperatore «Manuele Comneno in Cristo Dio fedele Basileus porfirogenito e autocrate dei Romani», mentre all'imperatrice «Maria la più pia Augusta».

Analisi critica: la miniatura è contenuta all'interno del manoscritto Vat. gr. 1176 con gli atti del Concilio del 1166, e raffigura l'imperatore Manuele I Comneno (r. 1143-1180) e la sua seconda moglie Maria d'Antiochia detta Xene (r. 1161-1180). Il Concilio fu convocato principalmente per discutere sull'affermazione di Cristo riportata dal Vangelo di Giovanni, ossia «Mio Padre è più grande di me» (14:28), si tenne a Costantinopoli sotto la supervisione dell'imperatore Manuele I (Spatharakis, 1976, p. 209).

Bibliografia:

MAGDALINO Paul e NELSON Robert, *The Emperor in Byzantine Art of the 12th Century*, in *Byzantinische Forschungen*, vol. 8, 1982, pp. 123-183: 139-140.

SPATHARAKIS Iohannis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, pp. 209-210.

21. Elena Dragas

Nome: Elena Dragas.

Dinastia: famiglia dei Paleologi; moglie di Manuele II Paleologo (1391-1425), madre di Giovanni VIII Paleologo (1425-1448), del Despota di Morea Teodoro II Paleologo (1407-1443) e del Despota di Tessalonica Andronico Paleologo (1408-1423).

In carica: 1392-1425.

21.1 Miniatura della Vergine col Bambino benedicente Manuele II Paleologo e la sua famiglia



Datazione: 1403-1405.

Categoria artistica: pergamena miniata.

Misure: 27,3 x 20 cm.

Luogo di produzione: Costantinopoli.

Luogo di provenienza: Tesoro dell'Abbazia di Saint-Denis, Saint-Denis.

Luogo di conservazione: MR 416 (fol. 2 r), Département des Objets d'art, Museo del Louvre, Parigi.

Stato di conservazione: discreto; perdita di colore.

Descrizione: in questa pagina miniata si stagliano su due livelli su un fondo bianco sette figure. In alto al centro aleggia la Vergine Blachernitissa nimbata, vestita con *maphorion* (mantello) blu orlato d'oro; sul suo ventre Bambino Gesù, con un'aureola crucisegnata, indossa una veste dorata. Il volto frontale, con la fronte aggrottata, ha un'espressione decisa, differentemente di quella della madre che sembra essere calma e serena. Madre e Figlio allargano le braccia in gesto benedicente, che è rivolto alle figure imperiali stanti e frontali che sono raffigurate sotto di Loro. A sinistra un imperatore barbato e un bambino indossano *skaramangia* porpora scuro e i *loros* dorati; reggono nella mano destra un lungo scettro e in quella sinistra l'*akakia*. Entrambi sono nimbati e incoronato da un *kamelaukion* dorato con pietre preziose e ai cui lati pendono i *pendalia*. L'imperatrice porta sul capo un maestoso diadema dorato finemente decorato con pietre preziose e perle, che sostiene ai lati due *prependalia* anch'essi di perle. Invece i due bambini al centro e l'imperatrice a destra indossano, sotto i *loros*, *skaramangia* rossi di cui si intravede il ricamo dorato, che sui vestiti dei bambini presenta il motivo dell'aquila bicipite dentro *rotae*; tutti e tre impugnano un lungo scettro dorato nella loro mano destra. L'imperatrice è nimbata e porta sul capo un maestoso diadema svasato e dorato finemente decorato con pietre preziose e perle, che sostiene ai lati due *prependalia* anch'essi di perle. I due bambini centrali non hanno la testa circondata da un'aureola, tuttavia sul capo hanno una corona dorata e gemmata. Iscrizioni dorate in lettere capitali greche identificano le figure imperiali, mentre l'acronimo MP-ΘY (Madre di Dio) è ai lati della Vergine.

Analisi critica: la miniatura raffigura la benedizione da parte della Vergine Blachernitissa dell'imperatore Manuele II Paleologo (r. 1391-1425), della sua consorte Elena Dragas (r. 1392-1425), e dei figli Giovanni VIII Paleologo (r. 1425-1448), Teodoro II Paleologo, futuro Despota di Morea (r. 1407-1443), e Andronico Paleologo, futuro Despota di Tessalonica (r. 1408-1423). A differenza dei fratelli rappresentati come principi, Giovanni VIII è ritratto con le insegne imperiali come il padre per alludere al suo status di erede imperiale, infatti verrà incoronato come co-imperatore nel 1421. I delicati volti delle figure contrastano con lo sfondo bianco e con gli abiti riccamente decorati che appiattiscono i copi, bloccandoli nella loro solenne ieraticità (Durand, 1992, pp.463-464, cat.356). La miniatura del manoscritto MR 416, che contiene le opere tradizionalmente attribuite a San Dionigi l'Areopagita, è un dono del 1408 dell'imperatore Manuele II

all'Abbazia di Saint-Denis dopo la sua visita avvenuta nel 1401 (Spatharakis, 1976, p. 139). Tra il 1399 e il 1402 l'imperatore intraprese un viaggio per le corti europee alla ricerca di supporto politico e militare contro le pressioni turche.

Bibliografia:

DURAND Jannic, *Saint Denis l'Aréopagite, Oeuvres*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 463-464, cat. 356.

DE MONTESQUIOU-FEZENSAC Blaise e GABORIT-CHOPIN Danielle, *Le Trésor de Saint-Denis*, vol. III, Paris 1973-1977, p. 68-69, pl. 53.

SPATHARAKIS Iohannis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, pp. 139-144.

CONCLUSIONE

La ritrattistica maschile e femminile costantiniana, sia plastica che numismatica, segue due tendenze apparentemente contrastanti ma che approdano a risultati complessivamente armoniosi. Da una parte persiste un richiamo al naturalismo tradizionale dell'arte romana, di cui un esempio sono il modellato morbido e l'individualizzazione dei tratti fisiognomici della testa marmorea dell'*augusta* Fausta (cat. 2.1). Dall'altra parte, la tendenza verso l'astrazione e l'idealizzazione sottomette le spinte naturalistiche all'esigenza di evidenziare la somiglianza dinastica tra i soggetti maschili e quelli femminili. Infatti come per la monetazione e statuaria di Costantino I, anche i ritratti di Elena e Fausta sono caratterizzati da un'estrema enfaticizzazione dello sguardo rivolto verso l'alto, reso grazie all'ingrandimento degli occhi, allo scopo di trasmettere forza, stabilità e potere.

Le versioni femminili della ritrattistica imperiale del regno di Teodosio I seguono la tendenza all'assimilazione del corrispettivo maschile sviluppatasi nell'arte costantiniana e dal punto di vista figurativo si rifanno ai modelli prodotti da quest'ultima. Il richiamo alle rappresentazioni precedenti ha lo scopo di esaltare Teodosio I come un nuovo Costantino I e la famiglia teodosiana come restauratrice e continuatrice del potere di quella precedente. Da un confronto tra il *solidus* di Elia Flacilla (cat. 3.2) e i *folles* di Elena (cat. 1.1) e Fausta (cat. 2.2) emergono evidenti somiglianze: le sovrane sono ritratte di profilo, insignite con il titolo di *augustae* e associate a una personificazione di virtù (*Salus, Securitas, Spes*). Anche la presenza di quest'ultimo elemento, oltre a creare un ulteriore parallelismo con le imperatrici romane, è finalizzato all'enfatizzazione del ruolo fondamentale che le sovrane esercitano nella continuità dinastica, attraverso la procreazione di eredi, nella conquista della vittoria e nella tutela del benessere della società e dello stato. A differenza della ritrattistica precedente, si aggiunge in quella di tutta la dinastia teodosiana una maggiore attenzione e importanza attribuita alle insegne di potere. Fino a metà V secolo sia gli imperatori che le imperatrici indossano modelli simili di diademi, *fibulae* e *paludamenti*, circostanza interpretabile come volontà di trasmettere un messaggio di coesione e stabilità del potere appartenente alle figure imperiali.

Tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, la *basilissa* Ariadne incarna la funzione e il valore sia dinastico che di trasmissione del potere delle donne imperiali, poiché legittima, grazie al matrimonio, l'autorità e il governo di Zenone prima e di Anastasio I poi. Nei ritratti dei due consorti, Ariadne e Anastasio, riprodotti su cinque dittici consolari – un esempio è quello del console Clementino (cat. 8.2) – si possono notare due importanti differenze rispetto alla produzione precedente. In primo luogo non troviamo più alcun intento naturalistico nella resa fisiognomica, in quanto i tratti risultano essere somiglianti e standardizzati: i nasi prominenti, gli occhi grandi, enfatici e sporgenti, contornati da palpebre e sopracciglia arcuate risaltano sui volti ovali e in carne. In secondo luogo le insegne imperiali iniziano a subire una diversificazione di genere, in particolare il diadema. Infatti la corona di Ariadne, nel dittico consolare di Clementino, è costituita da fili di perle, sopra cui spuntano un'altra pietra, più grande e di forma circolare, e altre perle. Da questa struttura rigida circolare, assicurata all'acconciatura tramite fasce di perle, pendono ai lati del viso i quattro lunghi *prependalia*. Pur sembrando simile a quello della consorte, il diadema di Anastasio presenta alcune differenze: è formato da un cerchio di perle al di sopra del quale una grande pietra circolare è affiancata da altre perle, mentre ai lati pendono i *pendalia*. Rispetto ai ritratti femminili imperiali precedenti si nota un ulteriore cambiamento, infatti i capelli sono raccolti all'interno di una rigida cuffia e non più acconciati secondo lo stile *Scheitelzopf*.

Allo stesso modo di Ariadne, anche le altre imperatrici del VI secolo, Teodora e Sofia, mostrano nelle loro effigi diademi differenti rispetto a quelli dei consorti. Le loro elaborate raffigurazioni a fianco di quelle degli imperatori – Ariadne e Anastasio sui dittici consolari, Teodora e Giustiniano nell'abside della chiesa di San Vitale di Ravenna (cat. 10.1), Sofia e Giustino II sulla Crux Vaticana (cat. 11.1) e sulle monete (cat. 11.2) – sono un chiaro segno dell'importanza e influenza che rivestivano nel governo.

Dopo la fine della controversia iconoclasta e la conseguente restaurazione dell'ortodossia, tra la metà del IX e il tardo XII secolo fiorisce la cosiddetta 'rinascenza' dell'arti nell'impero bizantino: in essa si combinano il recupero sia dei modelli antichi ellenistico-romani che di quelli precedenti al periodo iconoclasta. Dalla metà del IX secolo, grazie alla dinastia macedone, si riscontra una ripresa della produzione artistica eburnea e miniata atta ad enfatizzare l'ideologia imperiale dominante. Nell'avorio di

Romano (cat. 14.1) si possono ammirare le peculiarità tipiche dell'arte macedone, ossia una ragguardevole eleganza formale, un equilibrio delle proporzioni e un'elevata raffinatezza tecnica. In quest'epoca si sviluppa un tema iconografico che sarà ripreso nei secoli successivi: l'incoronazione divina della coppia imperiale. Come Romano ed Eudocia sulla tavoletta eburnea, anche Costantino IX Monomaco e le due sorelle Zoe e Teodora Porfirogenite vengono benedetti e incoronati dal Salvatore nella miniatura sinaitica (cat. 15.3). Questo tema iconografico si propone di esaltare l'esercizio del potere teocratico da parte dell'imperatore, che governa sull'orbe terrestre grazie al mandato ricevuto direttamente da Dio.

Da un confronto tra le raffigurazioni delle imperatrici dell'epoca preiconoclasta e quelle d'età medio-bizantina si nota un significativo cambiamento nella foggia del costume. Nel mosaico di San Vitale, ad esempio, Teodora è vestita con tunica e clamide, su cui è posto il *maniakion*. Pur portando anch'esse questo pettorale, le imperatrici effigiate sugli smalti della Corona di Costantino IX Monomaco (cat. 15.2) indossano *skaramangia* e *loroi* (quest'ultimi caratterizzati dalla parte inferiore a forma di scudo oblungo, che li distingue da quelli maschili). Anche i loro diademi sono differenti rispetto a quelli della moglie di Giustiniano I: pur mantenendo l'uso dei *prependalia* presentano infatti ampie fasce dorate con pietre preziose. Nelle insegne, quindi, vi è la tendenza sia ad una continuità con la tradizione, che ad un'introduzione di simboli nuovi.

Sul recto del *histamenon* di Romano IV Diogene ed Eudocia Macrembolitissa (cat. 16.2) si può vedere che la figura centrale della *basilissa* stringe nella mano destra il *labarum* e nella sinistra l'*akakia* (innovativo attributo iconografico), mentre sul verso l'imperatrice regge il *globus cruciger* come Ariadne sulle valve dei pentadittici costudite a Firenze (cat. 8.3) e a Vienna. Quest'ultima sovrana nell'esemplare fiorentino impugna un lungo scettro, che viene utilizzato in tutta la produzione artistica imperiale femminile come emblema di potere, infatti si può notare riprodotto in mano ad Irene Ducaena sullo smalto della Pala d'Oro veneziana (cat. 18.1). Questi elementi del vestiario di corte e delle insegne imperiali femminili sono ripresi anche nella produzione artistica della dinastia dei Ducas – si veda la miniatura di Maria Bagrationi d'Alania e Niceforo III Botaniate (cat. 17.2) –, dei Comneni – come in un'altra miniatura di Manuele I Comneno e Maria

d'Antiochia (cat. 20.1) – e dei Paleologi – ad esempio la pagina miniata ritraente l'imperatore Manuele II, Elena Dragas e i loro figli (cat. 21.1) –.

Nei secoli XI e XII i volti imperiali femminili – al pari di quelli maschili – sono resi ancora attraverso tratti stilizzati ed essenziali, sebbene risultino caratterizzati da una maggiore enfaticizzazione dello sguardo, al fine di esaltare l'interiorità e la spiritualità del personaggio. In alcuni casi i ritratti tendono ad un'idealizzazione del soggetto, come nel caso delle due imperatrici Porfirogenite che sono raffigurate come giovani donne nonostante fossero, in realtà, di età avanzata. La ritrattistica della dinastia paleologa, invece, cerca di raggiungere una certa verosimiglianza fisiognomica, interessandosi perfino ad una ricerca introspettiva e psicologica degli individui riprodotti: ciò è evidente nella miniatura del manoscritto di Parigi che presenta imperatore Manuele II Paleologo, la sua consorte Elena Dragas e i figli benedetti dalla Vergine.

Come si è potuto appurare in questo percorso storico-artistico, durante il lungo millennio della storia dell'impero di Bisanzio i ritratti delle imperatrici sono molteplici ed eterogenei. Le loro raffigurazioni si evolvono nel corso del tempo, pur nel tentativo di mantenere un legame con la tradizione e con le sovrane precedenti. L'intera moltitudine delle effigi imperiali non solo evidenzia l'influenza esercitata dalle basilisse, ma persegue anche lo scopo di comunicare un messaggio di coesione e continuità dinastica e di potere durante i secoli.

BIBLIOGRAFIA E ABBREVIAZIONI

Bibliografia

Art of the Late Antique from American Collections: A Loan Exhibition of the Poses Institute of Fine Arts, Rose Art Museum, Brandeis University, December 18, 1968-February 16, 1969, catalogo della mostra (Waltham, Rose Art Museum, Poses Institute of Fine Arts, 18 dicembre 1968 – 16 febbraio 1969), Waltham (Mass.) 1968.

AHRWEILER Helene, *L'ideologie politique de l'Empire byzantin*, Paris 1975.

AMIRANASHVILI Shalva, *Medieval Georgian Enamels of Russia*, New York 1964.

AMIRANASHVILI Shalva, *The Khakhuli Triptych*, Tbilisi 1972.

AMORY Patrick, *People and Identity in Ostrogothic Italy, 489-554*, Cambridge 1997.

ANDALORO Maria, BORDI Giulia, *La Maria Regina della 'parete-palinese'*, in M. Andaloro, G. Bordi e G. Morganti (a cura di), «Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua, 17 marzo – 11 settembre 2016)», Milano 2016, pp. 154-159.

ANDERSON Jeffrey C., *Diptych of the consul Clementinus*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 48-50, cat. 48.

ANGELOVA Dilia, *The Ivories of Ariadne and Ideas about Female Imperial Authority in Rome and Early Byzantium*, in *Gesta*, vol. 43, n. 1, 2004, pp. 1-15.

Art of the Late Antique from American Collections: A Loan Exhibition of the Poses Institute of Fine Arts, Rose Art Museum, Brandeis University, December 18, 1968-February 16, 1969, catalogo della mostra (Waltham, Rose Art Museum, Poses Institute of Fine Arts, 18 dicembre 1968 – 16 febbraio 1969), Waltham (Mass.) 1968.

BALDINI LIPPOLIS Isabella, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999.

BAGNALL Roger S., CAMERON Alan, SCHWARTZ Seth R. e WORP Klaas A., *Consuls of the Later Roman Empire*, Atlanta 1987.

BALL Jennifer L., *Byzantine Dress: Representation of Secular Dress in Eighth- to Twelfth-Century Painting*, Basingstoke 2005.

BÁRÁNY-OBERSCHALL, Magda, *The Crown of the Emperor Constantine Monomachos*, Budapest 1937 (Archaeologia Hungarica, 22).

BASSETT Sarah E., *Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale*, in *Artibus et Historiae*, vol. 29, n. 57, 2008, pp. 49-57.

BECKWITH John, *The Art of Constantinople*, London 1961.

BELLINGER Alfred R., *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Anastasius I to Maurice (491-602)*, vol. I, Washington D.C. 1966.

BELTING-IHM Christa, *Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, in *Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, vol. 12, 1965, pp. 142-166.

BENSAMMAR Elisabeth, *La titulature de l'impératrice et sa signification*, in *Byzantion*, vol. 46, n.2, 1976, pp. 243-291.

BERGMANN Marianne, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn 1977.

BETTINI Sergio, *Plaque St. Eudokia*, in Dipartimento delle antichità e del restauro archeologico, Ufficio del Ministero del governo greco (a cura di), «Byzantine art, a European art. Catalogo della mostra (Athens, Zappeion exhibition hall, 1964)», Athens 1964, pp. 138-139, cat. 24.

BETTINI Sergio, *Venice, the Pala d'Oro, and Constantinople*, in «The Treasury of San Marco, Venice. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984)», Milano 1984, pp. 35-64.

BOVINI Giuseppe, *Dittico di Clementino*, in G. Bovini e L. B. Ottolenghi (a cura di), «Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medio Evo. Catalogo della mostra (Ravenna, Chiostri francescani, 9 settembre – 21 ottobre 1956)», Faenza 1956, pp. 65-66, cat. 57.

BOVINI Giuseppe, *Edifici di culto di età teodoriana e giustiniana*, Bologna 1970.

BRECK Joseph, *The Ficoroni Medallion and Some Other Gilded Glasses in The Metropolitan Museum of Art*, in *The Art Bulletin*, vol. 9, n. 4, 1927, pp. 352-356.

BRECKENRIDGE James D., *Colossal head of Constantine I*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 18-19, cat. 11.

BRECKENRIDGE James D., *Head of the empress Fausta (?)*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, p. 21, cat. 14.

BRECKENRIDGE James D., *Statuette of Aelia Flacilla*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 26-27 cat. 20, pl. I.

BRECKENRIDGE James D., *Diptych leaf with Ariadne*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 31-32, cat. 25.

BRECKENRIDGE James D., *Head of Ariadne*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 31-32, cat. 25.

della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 30-31, cat. 24.

BRECKENRIDGE James D., *Head of Theodora*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, p. 33, cat. 27.

BRUBAKER Leslie, *Memories of Helena: Patterns in Imperial Female Matronage in the Fourth and Fifth Centuries*, in L. James (a cura di), «Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium», London 1997, pp. 52-75.

BRUBAKER Leslie e TOBLER Helen, *The Gender of Money: Byzantine Empresses on Coins (324-802)*, in *Gender & History*, vol. 12, n. 3, 2000, pp. 572-594.

BRUUN Patrick, KENT John P. C., SUTHERLAND Carol H. V. e BELLINGER Alfred R., *Late Roman Gold and Silver Coins at Dumbarton Oaks: Diocletian to Eugenius*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 18, 1964, pp. 161-236.

BUBERL Paul, *Die byzantinischen Handschriften*, vol. I, Leipzig 1937 (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, 8).

BUCCINO Laura, “*Morbidi capelli e acconciature sempre diverse*”. *Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all’età costantiniana*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce e A. Lo Monaco (a cura di), «Ritratti: le tante facce del potere. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011)», Roma 2011, pp. 361-383.

BUCKTON David e OSBORNE John, *The Enamel of Doge Ordelaaffo Falier on the Pala d’Oro in Venice*, in *Gesta*, vol. 39, n. 1, 2000, pp. 43-49.

BÜHL Gudrun, *Constantinopolis und Roma: Stadtpersönifikationen der Spätantike*, Kilchberg 1995.

CALZA Raissa, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma 1972 (*Quaderni e guide di archeologia*, 3).

CAMERON Alan e SCHAUER Diane, *The Last Consul: Basilius and His Diptych*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 72, 1982, pp. 126-145.

CAMERON Alan, *Consular diptychs in their social context: new eastern evidence*, in *Journal of Roman Archaeology*, vol. 11, 1998, pp. 384-403.

CAMERON Alan, *Basilius and his diptych again*, in *Journal of Roman Archaeology*, vol. 25, 2012, pp. 513-530.

CAMERON Alan, *The Origin, Context and Function of Consular Diptychs*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 103, 2013, pp. 174-207.

CAMERON Alan, *City Personifications and Consular Diptychs*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 105, 2015, pp. 250-287.

CAMERON Averil, *The Early Religious Policies of Justin II*, in D. Baker (a cura di), «The Orthodox Churches and the West», Cambridge 1976 (Studies in Church History, 13), pp. 51-67.

CAMPBELL Sheila D. e KAZHDAN Alexander, *Fibula*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, pp. 784-785.

CAMPBELL Sheila D. e PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Torque*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669, vol. III, p. 2098.

Capolavori & restauri, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 14 dicembre 1986 – 26 aprile 1987), Firenze 1986.

CAPPS Edward, *The Style of the Consular Diptychs*, in *Art Bulletin*, vol. 10, n. 1, 1927, pp. 61-101.

CESARETTI Paolo, *Teodora: ascesa di un'imperatrice*, Milano 2003.

CHABOUILLET Jean M. A., *Catalogue général er raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris 1858.

- CHEYNET Jean-Claude, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, Paris 1990.
- COMSTOCK Mary B. e VERMEULE Cornelius C., *Imperial Lady of Constantine's Family: Helena or Fausta*, in «Sculpture in Stone: The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston», Boston 1976, pp. 242-43, cat. 380.
- COOPER Kate, *Insinuations of Womanly Influence: An Aspect of the Christianization of the Roman Aristocracy*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 82, 1992, pp. 150-164.
- CORMACK Robin, *Interpreting the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul*, in *Art History*, vol. 4, 1981, pp.131-149.
- CORMACK Robin, *Byzantine Art*, Oxford 2000.
- COSMO Angelo P. di, *Regalia Signa. Iconografia e simbologia della potestà imperiale*, in *Porphyra*, vol. 6, 2009.
- CRACCO RUGGINI Lellia, *I dittici tardoantichi nel Medioevo*, in L. Cristante e S. Ravalico (a cura di), «Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. Atti del convegno di studi (Trieste, 2010)», vol. IV, 2011, pp. 77-99.
- CUTLER Anthony, *Eagles*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669.
- CUTLER Anthony, *Uses of Luxery: On the Functions of Consumption and Symbolic Capital in Byzantine Culture*, in A. Guillou e J. Durrand (a cura di), «Byzance et les images. Ciclo di conferenze (Paris, Musée du Louvre, 5 ottobre – 7 dicembre 1992)», Paris 1994, pp. 289-327.
- CUTLER Anthony, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994.
- CUTLER Anthony, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Aldershot 1998.
- DALTON Ormonde M., *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911.

- DAWSON Timothy G., *The Monomachos Crown: towards a resolution*, in *Byzantine Symmeikta*, vol. 19, 2009, pp. 183-193.
- DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, *Studi Ravennati. Problemi di architettura paleocristiana*, Ravenna 1962.
- DEICHMANN Friedrich Wilhelm, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar*, vol. II, Wiesbaden 1976.
- DELBRUECK Richard, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 28, 1913, pp. 310-352.
- DELBRUECK Richard, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin - Leipzig 1929 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 2).
- DELBRUECK Richard, *Spatantike Kaiserportrats: von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*, Berlin - Leipzig 1933 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts, 8).
- DE LINAS Charles, *Les origines de l'orfèvrerie*, vol. I, Paris 1877.
- DELIVORRIA Maria, *Recherches sur l'iconographie d'impératrice byzantine*, tesi di dottorato, Sorbonne Université, Paris a.a. 1965-1966.
- DE LUIGI-POMORISAC Jasminka, *Les émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'église de Saint Marc à Venise*, Zurigo 1966.
- DE MÉLY Fernand, *Le Médaillon de la Croix Byzantine au Musée chrétien de Brescia*, Arethuse 1926, pp. 1-9.
- DE MONTESQUIOU-FEZENSAC Blaise e GABORIT-CHOPIN Danielle, *Le Trésor de Saint-Denis*, vol. III, Paris 1973-1977.
- DEMUS Otto, *The church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington D.C. 1960.

DEMUS Otto, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston 1964.

DEPEYROT Georges, *Les monnaies d'or de Constantin II à Zénon (337-491)*, Wetteren 1996.

DÖLGER Franz, *Byzanz und die europäischen Staatenwelt: Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Ettal 1953.

DURAND Jannic, *Saint Denis l'Aréopagite, Oeuvres*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 463-464, cat. 356.

DURAND Jannic, *Arte bizantina. Mille anni di splendore*, trad. a cura di M. Barboni, Santarcangelo di Romagna 2001.

ELBERN Victor H., *Zum Justinuskreuz im Schatz von Sankt Peter zu Rom*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 6, 1964, pp. 24-38.

Exposition Internationale d'Art Byzantin, catalogo della mostra (Paris, Palais du Louvre, Musée des arts décoratifs, 28 maggio – 9 luglio 1931), Paris 1931.

FAURO Guido, *I Costumi di Corte a Bisanzio*, in M. T. Lucidi (a cura di), «La seta e la sua via. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994)», Roma 1994, pp. 99-102.

FAVARETTO Irene, *Il gruppo dei Tetrarchi e la testa detta "del Carmagnola"*, in E. Vio, Rimini (a cura di), «Lo splendore di San Marco», 2001, pp. 162-163.

FÈVRE Francis, *Teodora: imperatrice di Bisanzio*, Milano 1985.

FLAMINE Marco, *Gli avori del «gruppo di Romano»*, in *ACME*, vol. 63, fasc. 2, 2010, pp. 121-152.

FOLDA Jaroslav T., *Head of Helena, Mother of Costantinus Magnus*, in «Ancient portraits: a show of Greek, Etruscan and Roman sculptured portraits in honor of the seventieth birthday of T. R. S. Broughton, Paddison Professor of classics: Ackland Art

Center, University of North Carolina at Chapel Hill, April 5-May 17, 1970. Catalogo della mostra (Chapel Hill, *Ackland Art Center*, 5 aprile – 17 maggio 1970)», Chapel Hill (N.C.) 1970, cat. 24.

FRANCHI Roberta, *Komnenian Empress: from Powerful Mothers to Pious Wives*, in M. Sághy e R. G. Ousterhout (a cura di), «Piroska and the Pantokrator. Dynastic Memory, Healing and Salvation in Komnenian Constantinople», Budapest 2019, pp. 121-141.

FUCHS Siegfried, *Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit*, in *Die Antike*, vol. 19, 1943, pp. 109-153.

FUCHS Siegfried, *Kunst der Ostgotenzeit*, Berlin 1944.

GABORIT Jean-René, *Tête dite d'Ariane*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 38-39, cat. 6.

GABORIT-CHOPIN Danielle, *Diptyque du consul Anastasius*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 54-56, cat. 15.

GABORIT-CHOPIN Danielle, *Plaque: Le Christ couronnant Romanos et Eudoxie*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 232-233, cat. 148.

GABORIT-CHOPIN Danielle, *Plaque de reliure(?): le Christ bénissant Otton II et Théophano*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 247-249, cat. 160.

GABORIT-CHOPIN Danielle, *Placca centrale di un pentadittico con imperatrice (Ariadne?)*, in I. Ciseni (a cura di), «Gli avori del Museo nazionale del Bargello», Milano 2018, pp. 51-54, cat. 11.2.

GALAVARIS George P., *The Symbolism of the Imperial Costume as Displayed on Byzantine Coins*, in *American Numismatic Society Museum Notes*, vol. 8, 1958, pp. 99-117.

GARLAND Lynda, *Byzantine Empresses: Women and Power in Byzantium AD 527-1204*, London – New York 1999.

GAUTIER Paul, *Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator*, in *Revue des études byzantines*, vol. 32, 1974, pp. 1-145.

GAVRILOVIĆ Zaga, *Divine Wisdom as part of Byzantine Imperial Ideology*, in *Zograf*, vol. 11, 1980, pp. 44-52.

GERMAIN Marie-Odile, *Manuel II Paléologue, Oraison funèbre de son frère Théodore, despote de Morée (d. 1407)*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, p. 465, cat. 357.

GERSTEL Sharon E. J., *Saint Eudokia and the Imperial Household of Leo VI*, in *The Art Bulletin*, vol. 79, n. 4, 1997, pp. 699-707.

GERSTEL Sharon E. J., *Icon with Saint Eudokia*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997, pp. 42-43, cat. 8B.

GIBSON Margaret, *The Liverpool Ivories: Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and The Walker Art Gallery*, London 1994.

GINNASI Andrea, *La stauroteca di Limburg an-der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, in *ACME*, vol. 62, 2009, pp. 97-130.

GITTINGS Elizabeth A., *Follis of the Empress Helena with Securitas*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 58-59, cat. 16.

GITTINGS Elizabeth A., *Follis of the Empress Fausta with Spes*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 58-59, cat. 17.

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of Costantine VI*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 60-61, cat. 18.

GITTINGS Elizabeth A., *Portrait Head, Perhaps of Fausta or Helena*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 76-78, cat. 24.

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of the Augusta Pulcheria*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 88-91, cat. 30.

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of the Augusta Galla Placidia*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 88-91, cat. 31.

GITTINGS Elizabeth A., *Tremissis of the Augusta Eudokia*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 88-91, cat. 32.

GITTINGS Elizabeth A., *Follis of Justin II and Sophia*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 94-95, cat. 34.

GITTINGS Elizabeth A., *Solidus of Theodora and Michael III*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 96-97, cat. 37.

GITTINGS Elizabeth A., *Tetarteron of Theodora as Sole Ruler*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 98-101, cat. 40.

GITTINGS, Elizabeth A., *Histamenon of Eudokia Macrembolitissa as Regent*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 102-105, cat. 41.

GITTINGS Elizabeth A., *Tetarteron of Eudokia and Romanos IV*, in «Byzantine Women and Their World», in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 103-105, cat. 43.

GITTINGS Elizabeth A., *Tetarteron of Michael VII Doukas and Maria of Alania*, in I. Kalavrezou (a cura di), «Byzantine Women and Their World. Catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museums, 25 ottobre 2002 – 28 aprile 2003)», Cambridge - New Haven - London 2003, pp. 103-105, cat. 44.

GOLDSCHMIDT Adolf e WEITZMANN Kurt, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, vol. II, Berlin 1934.

GORDEEV Dimitrij, *K voprosu o razgrupirovanij emalej Hahul'skogo okladnja*, in *Mistezvoznavstvo Sbornik I*, Harkov 1928, pp. 149-169.

GRABAR André, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936.

GRABAR André, *Une fresque visigothique et l'iconographie du silence*, in *Cahiers archéologiques*, vol. 1, 1945, pp. 124-133.

GRABAR André, *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 3, n. 2, 1951, pp. 32-60.

GRABAR André, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris 1963.

GRAEVEN Hans, *Elfenbeinportraits der Königin Amalasuintha*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, vol. 19, 1898, pp. 82-88.

GRASSIGLI Gian Luca, *Il Missorium di Teodosio; tra iconografia e iconologia*, in *ASAtene*, vol. 81, 2003, pp. 511-533.

GREGORIO DI NISSA, *Oratio funebris in Flacillam Imperatricem*, in W. Jaeger, H. Langerbeck e H. Dörrie (a cura di), «Sermones Pars I», Leiden 1992 (Gregorii Nysseni Opera, 9), p. 80.

GREGORY Timothy E. e CUTLER Anthony, *Labarum*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669, vol. II, p. 1167.

GREYER Gertrude, *Livia and the Roman Imperial Cult*, in *American Journal of Philology*, vol. 47, n. 3, 1946, pp. 222-252.

GRIERSON Philip, *The Kyrenia Girdle of Byzantine Medallions and Solidi*, in *The Numismatic Chronicle*, vol. 15, n. 45, 1955, pp. 55-70.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Leo III to Michele III (717-867)*, vol. III, n. 1, Washington D.C. 1973.

GRIERSON Philip, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III, n. 2, Washington D.C. 1973.

GRIERSON Philip, *Byzantine Coinage*, Washington D.C. 1982a.

GRIERSON Philip, *Byzantine Coins*, London - Berkeley 1982b.

GRIERSON Philip e MAYS Melinda, *Catalogue of late Roman coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Arcadius and Honorius to accession of Anastasius*, Washington D.C. 1992.

HARRISON Martin, *A Temple for Byzantium: The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul*, Austin 1989.

HEINTZE Helga von, *Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn. Zur stilistischen Entwicklung des Frauenbildnisses im 4. und 5. Jahrhundert*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, vol. 14, 1971, pp. 61-91.

HENDY Michael F., *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection: from Alexius I to Alexius V (1081-1204)*, vol. IV, n. 1, Washington D.C. 1999.

HERRIN Judith, *The Imperial Feminine in Byzantium*, in *Past & Present*, vol. 169, 2000, pp. 3-35.

HERRIN Judith, *Woman in Purple: Rulers of Medieval Byzantium*, London 2001.

HODGKIN Thomas, *Theodoric the Goth, the Barbarian Champion of Civilisation*, New York-London 1906.

HOLUM Kenneth. G., *Pulcheria's Crusade A.D. 421-22 and the Ideology of Imperial Victory*, in *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 18, n. 2, 1977, pp. 153-172.

HOLUM Kenneth. G., *Theodosian Empresses: Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles 1982.

JAMES Liz, *Goddess, Whore, Wife, or Slave? Will the Real Byzantine Empress Please Stand Up?*, in A. J. Duggan (a cura di), «Queens and Queenship in Medieval Europe», Woodbridge 1997, pp. 123-140.

JAMES Liz, *Empresses and Power in Early Byzantium*, London 2001.

JAMES Liz, *Who's that girl? Personifications of the Byzantine empress*, in C. Entwistle (a cura di), «Through a Glass Brightly: studies in Byzantine and Medieval art and archaeology presented to David Buckton», Oxford 2003, pp. 51-56.

JOLIVET-LÉVY Catherine, *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie Macédonienne (867-1056)*, in *Byzantion*, vol. 57, n. 2, 1987, pp. 441-470.

KALAVREZOU Ioli, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 31, 1977, pp. 305-325.

KALAVREZOU Ioli, *Irregular Marriages in the Eleventh Century and the Zoe and Constantine Mosaic in Hagia Sophia*, in A. E. Laiou e D. Simon (a cura di), «Law and Society in Byzantium: Ninth-Twelfth Centuries», Washington D.C. 1994, pp. 241-259.

KARTSONIS Anna, *Emancipation of the Crucifixion*, in A. Guillou e J. Durrand (a cura di), «Byzance et les images. Ciclo di conferenze (Parigi, Museo del Louvre, 5 ottobre – 7 dicembre 1992)», Paris 1994, pp. 153-187.

KAZHDAN Alexander, *Akakia*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 42.

KAZHDAN Alexander, *Apokombion*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, pp. 135-136.

KAZHDAN Alexander, *Mappa*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, p. 1294.

KAZHDAN Alexander, *Sphaira*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York - Oxford 1991, p. 1936.

KAZHDAN Alexander e PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Chlamys*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 424.

KENT John P. C., *Auream monetam... cum signo crucis*, in *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, s. 6, vol. 20, 1960, pp. 129-132.

KIILERICH Bente e TORP Hjalmar, *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*, Oslo 1998.

KIILERICH Bente, *Rifacimenti nel pannello macedone in Santa Sofia di Costantinopoli: Zoe i suoi tre mariti*, in A. C. Quintavalle (a cura di), «Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002)», Milano 2005, pp. 100-108.

KISS Etele, *The state of Research into the Monomachos Crown and Some Further Thoughts*, in O. Z. Pevny (a cura di), «Perceptions of Byzantium and Its Neighbours (843-1261)» New York 2000, pp. 60-83.

KOTSIS Kriszta, *Defining Female Authority in Eighth-Century Byzantium: The Numismatic Images of the Empress Irene (797-802)*, in *Journal of Late Antiquity*, vol. 5, n. 1, 2012, pp. 185-215.

LAIU Angeliki E., *The Role of Women in Byzantine Society*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, vol. 31.1, 1981, pp. 233-260.

LEADER-NEWBY Ruth E., *Silver and Society in Late Antiquity: Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot 2004.

LIDOV Alexei, *Tavoletta d'avorio con Cristo e l'imperatore Costantino VII Porfirogenito*, in G. Wolf, C. Dufour Bozzo e A. R. Calderoni Masetti (a cura di), «Mandyllion. Intorno al Sacro volto, da Bisanzio a Genova. Catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile – 18 luglio 2004)», Milano 2004, pp. 86-89.

MACRIDES Ruth, *Dynastic Marriage and Political Kinship*, in J. Shepard e S. Franklin (a cura di), «Byzantine Diplomacy. Papers from the Twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies: Cambridge, March 1990», Aldershot 1992, pp. 263-280.

MACRIDY Theodore, *The Monastery of Lips and the Burials of the Palaelogi*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 18, 1964, pp. 253-277.

MAGDALINO Paul e NELSON Robert, *The Emperor in Byzantine Art of the 12th Century*, in *Byzantinische Forschungen*, vol. 8, 1982, pp. 123-183.

MAGUIRE Henry, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*, in *Gesta*, vol. 28, n.2, 1989, pp. 217-231.

MAGUIRE Henry, *The Homilies of John Chrysostom*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997, pp. 207-209, cat. 143.

MAGUIRE Henry, *Enamel Plaques and Medallions: "The Crown of Constantine IX Monomachos"*, in H. C. Evans e W. D. Wixom (a cura di), «The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997)», New York 1997, pp. 210-212, cat. 145.

MALADAKIS, Vangelis, *The Coronation of the Emperor on Middle Byzantine Coinage: a Case of Christian Political Theology (10th-mid 11th c.)*, in *Acta Musei Varnaensis*, vol. 7, n. 1, 2008, pp. 342-360.

MANGO Cyril e SEVČENKO Ihor, *Remains of the Church of Saint Polyuktos at Constantinople*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n. 15, 1961, pp. 243-247.

MANGO Cyril, *The Mosaics of Hagia Sophia*, in H. Kähler (a cura di), «Hagia Sophia», London 1967, pp.54-66.

MANGO Cyril, *The Church of Saints Sergius and Bacchus in Constantinople and the Alleged Tradition of Octagonal Palatine Churches*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, vol. 21, 1972, pp. 189-193.

MANGO Cyril e SCOTT Roger (trad. a cura di), *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History A.D. 284-813*, Oxford 1997.

MATTINGLY Harold e SYDENHAM Edward A., *The Roman Imperial Coinage: Augustus to Vitellius*, vol. I, London 1923.

McCLANAN Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002.

- McCORMICK Michael, *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge 1990.
- McCORMICK Michael, *Crown*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 554
- MIKOCKI Tomasz, *Sub specie deae: les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses*, Rome 1995.
- MILANI Luigi A., *Il Regio Museo Archeologico di Firenze*, voll. I-II, Firenze 1912.
- MOREY Charles R., *The Mosaics of Hagia Sophia*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 2, n. 7, 1944, pp. 201-210.
- NETZER Nancy, *Reading the Consular Ivory of Orestes*, in *The Burlington Magazine*, vol. 125, n. 962, 1983, pp. 265-271.
- OIKONOMIDÈS Nicolas, *The Mosaic Panel of Costantine IX and Zoe in Saint Sophia*, in *Revue des études byzantines*, vol. 36, 1978, pp. 219-232.
- OIKONOMIDES Nicolas, *Chrysobull*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669, vol. I, pp. 451-452.
- OIKONOMIDÈS Nicolas, *La couronne dite de Constantin Monomaque*, in *Travaux et Mémoires*, vol. 12, 1994, pp. 241-262.
- OLOVSDOTTER Cecilia, *The Consular Image: an Iconological Study of the Consular Diptychs*, Oxford 2005 (BAR International Series, 1374).
- PAINTER Kenneth, *The Silver Dish of Ardabur Aspar*, in E. Herring, R. Whitehouse e J. Wilkins (a cura di), «Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology. Atti del convegno di studi (London 1990)», vol. II, 1991, pp. 73-80.
- PAOLUCCI Fabrizio, *Museo nazionale del Bargello: reperti archeologici*, Firenze 1994.
- PANAZZA Gaetano, *I Civici Musei e la Pinacoteca di Brescia*, Bergamo 1958.

PAPAMASTORAKIS Titos, *Re-Deconstructing the Khakhuli Triptych*, in *ΔΧΑΕ*, vol. 23, 2002, pp. 225-254.

PASINLI Alpay e KARAGÖZ Şehrazat, *Icon of Saint Eudocia*, in G. Renda (a cura di), «Woman in Anatolia: 9000 years of the anatolian woman. Catalogo della mostra (Istanbul, Topkapi Sarayi Museum, 29 novembre 1993 – 28 febbraio 1994)», Istanbul 1993, p. 161, cat. B75.

PARANI Maria G., *The Romanos ivory and the New Tokali kilise: imperial costume as a tool for dating Byzantine art*, in *Cahiers archeologiques*, vol. 49, 2001, pp. 15-28.

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Clavus*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669, vol. I, pp. 469-470.

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Himation*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, p. 932.

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Loros*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, pp. 1251-1252

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Skaramangion*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669, vol. III, p. 1908.

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Tablion*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York - Oxford 1991, p. 2004

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Toga*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, New York - Oxford 1991, p. 669, vol. III, p. 2091

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy, *Virgin Blachernitissa*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III, New York - Oxford 1991, pp. 2170-2171.

PATTERSON ŠEVČENKO Nancy e KAZHDAN Alexander, *Maphorion*, in A. P. Kazhdan e A.-M. Talbot (a cura di), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. II, New York - Oxford 1991, p. 1294.

PEARCE John W. E., *The Roman Imperial Coinage: Valentinian I – Theodosius I*, vol. IX, Londra 1951.

PEIRCE Hayford e TYLER Royall, *Byzantine Art*, London 1926.

PEIRCE Hayford e TYLER Royall, *Deux mouvements dans l'art byzantin du X^e siècle*, in *Aréthuse*, vol. 16, 1927, pp. 129-136.

PEIRCE Hayford e TYLER Royall, *Three Byzantine Works of Art*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 2, 1941, pp. 12-18.

PERTUSI Agostino, *Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (a cura di), «Simboli e simbologia nell'alto Medioevo, atti di congresso (Spoleto 1975)», vol. XXIII, Spoleto 1976, pp. 481-563.

POLACCO Renato, *La pala d'oro*, in M. Andaloro et alii (a cura di), «San Marco: Basilica patriarcale in Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'oro», Milano 1991a, pp. 227-238.

POLACCO Renato, *San Marco: la basilica d'oro*, Milano 1991b.

POLACCO Renato, *Una nuova lettura della Pala d'oro (gli smalti, le oreficerie e il Ciborio)*, in H. R. Hahnloser e R. Polacco (a cura di), «La Pala d'Oro. Il tesoro di San Marco», Venezia 1994, pp. 113-147.

POLLICK Brian A., *Sex, Lies, and Mosaics: the Zoe Panels as a Reflection of Change in Eleventh-Century Byzantium*, in *ARTiculate*, vol. 1, n. 1, 2012, pp. 22-38.

PROCOPIO DI CESAREA, *Storia Segreta*, trad. a cura di F. M. Pontani, La Spezia 1981.

PROCOPIO DI CESAREA, *Storie segrete*, trad. a cura di P. Cesaretti, Milano 1996.

PRUSAC LINDHAGEN Marina, *Ritratto femminile (Ariadne?)*, in M. Andaloro, G. Bordi e G. Morganti (a cura di), in «Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, basilica di Santa Maria Antiqua, 17 marzo – 11 settembre 2016)», Milano 2016, pp. 176-177, cat. 5.

RADNOTI-ALFÖLDI Maria R., *Die Constantinische Goldprägung: Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst*, Mainz 1963.

RIZZARDI Clementina, *La figura femminile nei mosaici parietali bizantini: dal mondo terreno a quello divino (V-IX secolo)*, in *Felix Ravenna*, voll. 157-160 (2001-2004), 2010, pp. 201-223.

RIZZARDI Clementina, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011.

Romans & Barbarians, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 17 dicembre 1976 – 27 febbraio 1977), Boston 1976.

ROSS Marvin C., *A Byzantine Bronze Weight*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 50, n. 3, 1946, pp. 368-369.

RUBERY Eileen, *The Vienna 'Empress' Ivory and its Companion in Florence: Crowned in Different Glories?*, in A. Eastmond e L. James (a cura di), «Wonderful Things: Byzantium through its Art. Atti del 42° Symposium primaverile degli Studi Bizantini (London, 20-22 marzo 2009)», London - New York 2016, pp. 99-114.

RUNCIMANN Steven, *Some Notes on the Role of the Empress*, in *Eastern Churches Review*, vol. IV, 1972, pp. 119-124.

RUSSO Eugenio, *La scultura della seconda metà del IV secolo d.C.*, in *Acta ad archaeologiam et artium historia pertinentia*, vol. 30, 2019, pp. 249-308.

SANDE Siri, *Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts*, in *Acta ad archaeologiam et artium historia pertinentia*, vol. 6, 1975, pp. 65-106.

SENA CHIESA Gemma, *La "Croce di Desiderio"*, in R. Stradiotti (a cura di), «San Salvatore – Santa Giulia a Brescia», Milano 2001, pp. 355-366.

SHELTON Kathleen J., *Missorium of Theodosius*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 74-76, cat. 64.

SIMSON Otto G. von, *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago 1948.

SMITH Roland R. R., *Review Articles: Roman Portraits: Honours, Emperresses, and Late Emperors*, in *The Journal of Roman Studies*, vol. 75, 1985, pp. 209-221.

SODINI Jean-Pierre, *Statuette d'impératrice: Aelia Flacilla ou Puchérie?*, in «Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1° febbraio 1993)», Paris 1992, pp. 36-37, cat. 4.

SPATHARAKIS Iohannis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

SREJOVIĆ Dragoslav e SIMOVIĆ Aleksandar, *Portrait d'une impératrice byzantine de Balajnac*, in *Starinar*, vol. 9-10, 1958-1959, pp. 77-86.

ST. CLAIR Archer, *Imperial Virtue: Questions of Form and Function in the Case of Four Late Antique Statuettes*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 50, 1996, pp. 147-162.

STERN Henri, *Le Calendrier de 354, etude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953.

STRICEVIC Djordje, *The Iconography of the Compositions Containing Imperial Portraits in San Vitale*, in *Starinar*, voll. 9-10, 1958-1959, pp. 75-76.

STRICEVIC Djordje, *Sur le probleme de l'iconographie des mosaïques imperiales de Saint-Vital*, in *Felix Ravenna*, vol. 34, 1962, pp. 80-100.

TAFT Robert F., *Women at Church in Byzantium: Where, When—and Why?*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 52, 1998, pp. 27-87.

TETERIATNIKOV Natalia, *Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors With Moneybags as Functional Setting*, in *Arte Medievale*, vol. 1, 1996, pp. 47-67.

TOYNBEE Jocelyn M. C., *Roma and Constantinopolis in Late-Antique Art from 365 to Justin II*, in G. E. Mylonas e D. Raymond (a cura di), «Studies Presented to David Moore Robinson on his Seventies Birthday», vol. II, Saint Louis 1953, pp. 261-277.

VASSIS Ioannis, *Das Pantokratorkloster von Konstantinopel in der byzantinischen Dichtung*, in S. Kotzabassi (a cura di), «The Pantokrator Monastery in Constantinople», Boston - Berlin, 2013, pp. 203-250.

VERMEULE Cornelius C., *Greek, Etruscan and Roman Sculptures in the Museum of Fine Arts, Boston*, in *American Journal of Archaeology*, n. 68, 1964, pp. 328-341.

VOLBACH Wolfgang F. e HIRMER Max, *Early Christian Art*, New York 1962.

VOLBACH Wolfgang F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3^a ed., Mainz 1976.

VOLBACH Wolfgang F., *Gli smalti della Pala d'Oro*, in H. R. Hahnloser e R. Polacco (a cura di), «La Pala d'Oro. Il tesoro di San Marco», Venezia 1994, pp. 1-71.

VRYONIS Speros, *Byzantine Ahmokratia and the Guilds in the Eleventh Century*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 17, 1963, pp. 287-314.

WEITZMANN Kurt, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977.

WEITZMANN Kurt, *The Icon: Holy Images, Sixth to Fourteenth Centuries*, Londra 1978.

WESSEL Klaus, *Das Kaiserinnenporträt im Castello Sforzesco zu Mailand*, in *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, vol. 77, 1962, pp. 240-255.

WESSEL Klaus, *Wer ist der Consul auf der Florentiner Kaiserinnen-Tafel?*, in *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 57, 1964, pp. 374-379.

WESSEL Klaus, *Byzantine Enamels, from the 5th to the 13th Century*, Greenwich (Conn.) 1967.

WHITBY Michael e WHITBY Mary (trad. a cura di), *Chronicon Paschale: 284-628 A.D.*, Liverpool 1989.

WHITBY Michael, *Images for Emperors in Late Antiquity: A Search for New Constantine*, in P. Magdalino (a cura di), «New Constantines: the Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries», Aldershot 1994, pp. 83-93.

WHITTEMORE Thomas, *The Unveiling of the Byzantine Mosaics in Hagia Sophia in Istanbul*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 46, n. 2, 1942a, pp. 169-171.

WHITTEMORE Thomas, *The Mosaics of St. Sophia. Third Preliminary Report: Work Done in 1935 and 1938. The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford 1942b, pp. 1-87.

WHITTEMORE Thomas, *A portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX*, in *Byzantion*, vol. 18, 1946-1948, pp. 223-227.

WILLIAMSON Paul, *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, London 2010.

WROTH Warwick (a cura di), *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, vol. II, London 1908.

ZACCAGNINO Cristiana, BEVAN George e GABOV Alexander, *The Missorium of Ardabur Aspar: New Considerations on its Archaeological and Historical Contexts*, in *Archeologia Classica*, vol. 63, 2012, pp. 419-454.

ZURLÌ Federica, *Valva di pentadittico imperiale con figura femminile (Ariadne?)*, in F. Bisconti e G. Gentili (a cura di), «La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 8 settembre – 18 novembre 2007)», Cinisello Balsamo (MI) 2007, p. 248, cat. 71.

ZWIRN Stephen R., *Girdle of coins and medallions*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 71-72, cat. 61.

ZWIRN Stephen R., *The emperor Justinian and Archbishop Maximianus and members of their courts*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 77-78, cat. 65.

ZWIRN Stephen R., *The empress Theodora and members of her court*, in K. Weitzmann (a cura di), «Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)», New York 1980, pp. 77-78, cat. 66.

Abbreviazioni

DOC

Catalogue of the Byzantine coins in the
Dumbarton Oaks collection and in the
Whittemore collection

ODB

The Oxford Dictionary of Byzantium