STORIADELMONDO

Periodico telematico di Storia e Scienze Umane
http://www.storiadelmondo.com (.it)
Numero 77 (2014)

per le edizioni

DRENGO

Drengo Srl
Editoria, Formazione, ICT
per la Storia e le Scienze Umane
http://www.drengo.it/

in collaborazione con

Medioevo
Italiano
Project
Associazione Medioevo Italiano
http://www.medioevoitaliano.it/

Sisaem
Società Internazionale per lo Studio dell'Adriatico nell'Età Medievale
http://www.sisaem.it/

© Drengo 2002-2014 - Proprietà letteraria riservata
Periodico telematico a carattere tecnico scientifico professionale
Registrazione Tribunale di Roma autorizzazione n. 684/2002 del 10.12.2002
Direttore responsabile: Roberta Fidanzia
ISSN: 1721-0216

Antonio Pio Di Cosmo

Le mnemotattiche e la rèclame di Stato a Bisanzio: il fondamentale ausilio delle «strategie dell'occhio» alla costruzione di una memoria condivisa dello Stato

«*Le miroir invente des dieux qui ne sont pas à son image*»
(J. COCTEAU, *Le Testament d'Orphee*, 1960).

L'edificazione di una memoria dello Stato attraverso le raffigurazioni dell'eventologia gioiosa d'ascesa al trono presuppone una precisa scelta ed una tecnica di *ministratio* capace di selezionare le immagini più efficaci e quindi più atte ad incidere la stessa.
Sulla scorta degli antichi maestri delle mnemotecniche, poi, deve riconoscersi la cogenza di quelle immagini che riescono quasi a "volo d'uccello" a riassumere con poche figure e con altrettanto parvi dettagli tutta una serie di significanti; gli elementi rappresentati, poi, devono evocare l'evento ed il concetto sotteso, tanto da assurgere a "luoghi mnemonici" dell'eventologia di Stato.[1]
Più segnatamente, questi compendi visivi e materiali dell'erigenda memoria di Stato devono essere considerati quali immagini altamente efficaci a rimanere impresse nella memoria particolare dei fruitori delle stesse. Tutto quanto innanzi avviene in ragione della carica emozionale che le rappresentazioni suscitano nell'immediato allo sguardo, nonché per la loro magnificenza, sia sul piano visuale, sia sul piano prossemico; tant'è che risultano estremamente facili da memorizzare.
Ebbene, il sottile gioco sotteso alle facoltà mnemoniche, come ben presente ai politologici, consta nell'evocare i «*fatti significanti*»[2] attraverso l'apparato iconografico inscritto nelle fonti materiali di produzione.
Eppure le compendiose scene inscritte su questi documenti visuali non sempre raccontano nel concreto lo svolgersi dei fatti, giacché esse costituiscono una mera sintesi delle sequenze prossemiche; tali rappresentazioni, mutuate dal ricchissimo corredo della "fede" laica del potere romano, tuttavia, narrano con un linguaggio altamente incisivo le azioni più efficaci ed i particolari più avvincenti e, comunque, facilmente imprimibili dell'ascesa al trono.
Questa menomotecnica associa ad ogni immagine-sequenza un concetto della "religione" del potere, che sta alla base della teoria dello Stato romano orientale, sicché a loro tramite i politologi possono imprimere nella memoria dei fruitori i significanti altamente meditati.
Gli scienziati "politici", allora, consci di questa tecnica, nell'erudire gli artisti a riguardo dell'apparato scenico e simbolico da adoperare, veicolano tutta una serie d'immagini, che nella loro onnipotenza icastica sono facilmente imprimibili ed assimilabili, dacché devono perpetrare la *ministratio* di tutta una serie di significanti.

---

[1] Per un'introduzione all'*ars memoriae*: A. YATES, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993; P. FABIANI, *Il cerchio delle illusioni - Arte della memoria ed esperienza dell'immaginazione*, LibriLiberi, Firenze 2010; ID., *Ricordo e immaginazione - Introduzione didattica all'arte della memoria*, LibriLiberi, Firenze 2011.

[2] H. TAINE, *Sur les éléments derniers des choses. Notes philosophiques inédites*, in «Revue philosophique de la France et de Pétrange » 40, Presses universitaires de France, Paris 1895, pp. 1-10.

Per tali ragioni si scelgono icone dall'immediata pregnanza visiva, quali il *locus* dell'*elvatio* sullo scudo per riassumere il gesto di riconoscimento della suprema carica, a cui si aggiunge l'icastica imposizione della corona. Queste memorie compendiose dell'evento devono comunicare nella loro immediatezza anche epistemica, significanti univoci e idee piuttosto precise, al di là di ogni effettiva ricostruzione degli accadimenti.

Tanto premesso, ben si comprende come la mnemotattica basa tutta la sua efficienza sulla forza d'impatto della figura da memorizzare, sicché essa deve essere fortemente connotata, sia essa una singola raffigurazione monetale, sia essa una miniatura o un qualsiasi altro oggetto suntuario.

S'affida proprio alla particolare scelta iconografica, placidamente evocata al pensiero, il concetto politico volutamente veicolato, di talché quei sunti dell'evento e le rappresentazioni concettuali in loro contenute fanno riaffiorare nell'approccio visivo anche l'idea che ad essi viene significativamente accostata nell'universale linguaggio delle immagini.

E seppur il precedente postulato appare un artificio, sul livello meramente strategico non può negarsi la pregevolezza e la fondatezza delle succitate scelte, giacché, avendo la necessità di fissare molti concetti, quei politologi hanno pure l'esigenza di stimolare gli artisti ad inserire nella loro opera una serie ordinata di immagini che devono connotare e riempire le sacche iconiche dell'immaginario.

Tali icone del "potere" devono pure permettere di rivisitare i "luoghi" della memoria in "avanti" o "indietro" con estrema facilità in ragione della loro estrema pregnanza iconica.

In tal guisa, si può ben comprendere l'esistenza di un ampio novero di *loci,* selezionati, di volta in volta, in ragione dell'idea che si vuole trasmettere ai fruitori, senza trascurare l'esigenza di un continuo *maquillage* e di un adeguamento-aggiornamento dei medesimi; *ergo*, sul versante delle mnemotattiche si può propinare una serie alquanto ampia di concetti, tanto "voluminosa", quant'è ingente la varietà di figure selezionate.

Indi per cui, anche l'utenza meno avvezza alla "teologia del potere", con la messa a disposizione di un vasto corredo iconico, ha la possibilità di percepire quella memoria collettiva e, al contempo, può costruirne finanche una propria che partecipa dei concetti opportunamente "preconfezionati" e oggetto di *ministratio* anche a medio di tecniche inconsce.

Una simile teoria aumenta esponenzialmente la valenza dei *loci* selezionati, allorché si tengono in conto le infinite possibilità combinatorie delle immagini, che rendono maggiormente efficace la potenzialità concettuale.

La mnemotecnica, dunque, pone qual proprio scopo la strutturazione della dimensione psitica, dacché volta al ricreare il mondo su un piano immateriale, spostando ed agevolando l'incrementazione politicamente orientata della conoscenza.

I politologi, a cui è certamente presente la cognizione della mnemotecnica, a medio delle scelte iconografiche ipostatizzate nei documenti visuali rendono possibile e plausibile visualizzare gli accadimenti dello Stato, senza ricorrere ad un eccessivo sforzo d'associazione fantastico.

I soggetti, le figure e gli eventi fungono poi da "sostrato" ove allocare e organizzare le idee, che configurano i dati mnemonici riguardanti i momenti di gioia dello Stato; questi ultimi, che si vogliono "effettivamente" rimembrare, vengono abilmente congiunti agli elementi visuali nelle raffigurazioni considerate.

Pertanto, una delle maggiori preoccupazioni nella costruzione di una memoria legata all'eventologia di Stato inerisce alla possibilità d'influenzare la pubblica opinione, dacché non si può prescindere dalla gestione dell'elemento visuale che deve necessariamente corrispondere alle esigenze estetiche dei fruitori.

Ebbene, considerati previgentemente i dati mnemonici e le aspettative dei fruitori, i *loci*, opportunamente selezionati, vanno poi associati attraverso l'efficace elemento emozionale alla

prossemica fattuale e, a medio di adeguati riferimenti a segni altrettanto complessi, vanno ascritti alla strutturazione dell'accadimento.

Le mnemotattiche, allora, fungono quale sorta di *fil rouge* capace di rinsaldare i legami intessuti dai politologi, che congiungono la mera fattualità degli accadimenti ai prodotti da loro "preconfezionati", che, attraverso le presunte "istantanee" del rito o a medio dei reperti visuali, avverano l'apposita *ministratio ad memoriam*.

Si ravvisa, dunque, una precisa codificazione dell'eventologia e delle sue tracce visuali, che discerne delle regole sottese alla «*messa in scena*»[3] del rito, quasi si trattasse di un fisicissimo "teatro". Tale sistematizzazione viene ad investire persino gli specifici contenuti sottesi: siano essi iconici, semantici ed immaginifici che, poi, vengono selezionati e veicolati dai precisi scenari mnemonici appositamente evocati.[4]

Al di là d'ogni specifica applicazione di tale scienza, le mnemotattiche in astratto rappresentano un concreto esempio di arte «*combinatoria fantastica*».[5] Esse, più segnatamente, fungono da "cartine tornasole" sia dell'illimitato potenziale rappresentativo delle immagini, sia della versatilità delle stesse dovuta alla loro ontologica neutralità, nonché svolgono il ruolo di indicatori dell'efficacia mnestica di queste ultime.

L'ipotesi perorata è quindi quella d'una rappresentazione iconografica "organica", da comporsi e combinarsi di volta in volta, al fine d'adattare la singola effige al contenuto concreto che si vuole veicolare a suo diretto tramite; un'effige che, in vero, è declinata secondo parametri volti comunque al consenso dei fruitori.

Il punto di forza d'una siffatta tecnica, come intuito dai politologi, riposa per l'appunto, nella facoltà in capo agli artisti di costruire *ad hoc* gli "scenari", che fungeranno da *tabula*, su cui imprimere le rappresentazioni mnemoniche, come segnacoli efficacissimi di quanto si vuol rendere memorizzabile.

Ebbene, si raffronta una precisa didassi che sorregge la ragione selettiva dei *loci* adoperati, atta a fungere da incunabolo per lo sviluppo di più efficaci mnemotecniche; essa, a sua volta, incita alla ricerca di ulteriori prospettive sia metodiche sia d'interpretazione, nonché pertinenti all'uso ed alla gestione dell'*ars memoriae* nello svolgersi dell'Impero Romano d'Oriente.

Ergo, è possibile ricostruire la complessità di un sistema di informazioni o concetti attraverso l'iconografia o, per meglio dire, a medio della struttura e della forma della rappresentazione succitata.

In questo modo, da un punto di vista meramente tecnico, non v'è possibilità di fuoriuscire dalla pratica canonizzata, ovvero dai *loci* tipizzati dall'aspettativa, né, al contempo, dai "luoghi", né dalle immagini, e, neppure dalle regole altrettanto consolidate e codificate, pena l'irriconoscibilità e l'inefficacia dell'immagine proposta. Ciò, salvo piccole innovazioni che aggiornano un linguaggio altamente pregevole, perché facilmente riconoscibile.

Pertanto, stando a quanto innanzi, l'operazione approntata tende ad ordinare l'impiego delle immagini secondo un *modus operandi* che risulta sostanzialmente più efficace, più razionale e coerente con la finalità di rappresentare l'eventologia per mezzo di "segni" piuttosto sensibili e riconoscibili.

D'altro canto, sul piano della mera eventologia la presente ricerca pone alcune problematiche che di seguito si cerca di districare prontamente e che, così, si elencano.

In prima istanza si richiede un estremo sforzo sintetico, al fine di «*dominare i singoli fatti*» "significanti", ossia, un'azione che pone non indifferenti problematiche metodologiche

---

[3] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere: immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 10.

[4] M. MATTEOLI - N. TIRINNANZI - R. STURLESE (a cura di), J. Bruno, *Ars memoriae*, Adelphi, Milano 2004.

[5] *Ibidem*.

pertinenti al rischio della perdita dei singoli indizi atti alla costruzione del «*discorso storico*».[6] L'interpretazione degli accadimenti, allora, viene subordinata all'estrazione della «*linfa*» d'oggettività contenuta nelle fonti, e, l'opera viene indirizzata alla necessaria ricostruzione del "verosimile".[7]

Un simile lavoro appare eticamente degno nell'ottica dell'umile «*servizio del vero*», dove con audacia si ricerca la significanza e lo «*spirito del mondo*».[8] Eppure, tale cognizione come rivela Carandini è subordinata «*al dramma della perdita dell'oggettività*» e al trionfo del soggettivismo dell'autore.[9] La probabile perdita insita *in re ipsa* viaggia, pertanto, di pari passo con l'incertezza metodologica d'aver usufruito d'ogni "minimo" indicatore; si specifica così un modello immaginifico di lavoro, sorretto da un'architettura intellettuale volta «*a catturare quello che resta della verità dopo averla smontata*».[10] Un'opera certosina dunque, che tuttavia non può tabuizzare il «*delirio unificante della teoria*», ma che tende comunque alla necessaria sistematizzazione nonostante le perplessità implicite nell'applicazione del metodo stesso.[11]

Questo processo di distillazione dell'eventologia traduce «*il disordine indefinibile dei mondi trascorsi in stati di cose organizzate e configurate*».[12] In tal modo si rivelano verità sconcertanti, saldamente fondate sulle «*particelle*» ultime del patrimonio culturale e della «*materia storica*», sicché anche le forme più «*banali*» della storia, a guisa degli oggetti posti alla lente del microscopio, dismettono le forme più ragionevoli e banali e rilevano aspetti pittoristici e funzionalità *borderline* che molto si allontanano dalla piatta uniformità che si riscontra nella dottrina.[13]

La ricerca premette un "cripto-elemento" che riemerge nel lavoro d'anamnesi e postula un'ulteriore strategia connessa alla *ministratio ad memoriam*. Questa, a sua volta, stigmatizza l'elemento emozionale, implicito nell'efficacia dell'*ars memoriae*, a cui le tecniche di rappresentazione teleologicamente tendono; il fine perseguito, poi, è proprio quello di perpetrare persino i significanti sottesi ai modelli di comportamento. Orbene, le azioni, scandite prossemicamente, comunicano un significato "socialmente noto" che segue uno schema fisso, sebbene permeabile, da celebrarsi in determinate circostanze.[14]

Eppure, premessa la consapevolezza ontologica delle differenze dei diversi elementi del patrimonio materiale e immateriale, che si riporteranno a riprova della presente tesi, nonché delle molteplici tattiche d'approccio alle fonti medesime, deve predicarsi a guisa di monito l'assioma perorato dal Carandini secondo «*cui tutte le fonti, siano esse letterarie o stratigrafiche, hanno pari dignità, se non pari linguaggio, perché forniscono notizie di genere diverso, per cui maneggiarle si hanno analoghi doveri di probità -sicché- in questa prospettiva le diverse filologie appaiono come lingue differenti, che possono essere subordinate le une alle altre, né essere unificate in un unico idioma, ma soltanto comparate e tradotte le une nelle altre*».[15]

L'opera d'introduzione alla tracce materiali della fenomenologia della regalità, allorché declinata nell'eccezionale specie delle liturgie del gaudio della corte romano orientale, deve discernere necessariamente di elementi "sensibilissimi" della politologia statale.

---

[6] A. CARANDINI, *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico*, Einaudi, Torino 1996, pp. 138-139.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.
[15] A. CARANDINI, *Storie della terra. Manuale* … cit., p. 7.

Tanto premesso, abbisognano ulteriori ed opportune precisazioni, dacché nell'analizzare le modalità di celebrazione dell'eventologia di Stato non si può prescindere dall'ovvio riferimento ad una prossemica estremamente codificata ed articolata quale quella della corte romano orientale.

Ebbene, l'azione della liturgia imperiale, istituzionalizzata nel concetto di *taxis* e nel crisma della legge, deve essere considerata quale certezza semiotica che garantisce ad ogni singolo atteggiamento rituale un «*più ampio e prosastico respiro*» e significato, giacché ogni cosa trova il suo «*senso primigenio*» e la propria «*cauzione macroscopica*».[16]

Una traccia comportamentale che non può perciò essere ignorata dai reperti materiali che raffigurano le singole prossemiche.

Ogni azione o comportamento sul piano sociologico rimanda, pertanto, ad un modello o "situazione culturale", costituendone una sua elaborazione in termini di prossemica, sicché qualsiasi norma comportamentale risponde ad esigenze specifiche del rito e a modi di agire socialmente approvati.

Qualsivoglia comportamento s'innesta, poi, in un *ordo* più grande, che tende a fissare nella memoria, attraverso procedimenti visualizzati e visualizzabili, la struttura della *res publica* romana, pagana prima e poi cristiana, che si proietta in un tempo "eterno" attraverso le sue liturgie, quali espressioni d'un disegno totale di salvezza.

Tuttavia nell'ottenere una piena penetrazione della significatività di tali etimi, cristallizzati in *ordines*, in formule e in prassi comportamentali si presentano ben due limiti. Il primo di natura ricognitiva che è legato ai modelli tipologici trasmessi dalle fonti, dacché queste ultime non sono certo asettiche, ma sempre ideologicamente orientate, tant'è che manipolano la sfera semantica dell'eventografia, ampliandola fino al rischio di essere scarsamente utile all'archeologo e relativamente utile allo storico. Il secondo è di natura meramente cognitiva, legato alle problematiche ermeneutiche della sfera percettiva e della sua conoscibilità attraverso il mediato e l'immediato, allorquando si ricorre allo strumento visuale e si regola la ricerca sul piano ideologico dei significanti.

Ebbene, una volta individuate le problematiche fondamentali del metodo di studio della fenomenologia degli eventi, appare più facile comprendere la trappola che si nasconde nell'abitudine d'applicare agli accadimenti presi in esame uno schema di sistemazione connotato da una scarsa rigidità; più segnatamente, un modello in cui le situazioni reali vengono ad essere maldestramente inserite secondo una logica che definisce come assoluto "a priori" un mero elenco. Pertanto, non si deve ridurre l'operazione esegetica all'inserimento del fatto in una mera "casella" cognitiva che, partendo dal presupposto del modello canonico del rito, individua gli elementi considerati tipici e crea una rete cognitiva di interrelazioni funzionali tra gli stessi elementi indispensabili alla riconoscibilità. Al contempo, nemmeno si deve operare quella sorta di processo di compensazione logica che si basa sulla postulata sufficienza autoreferenziale dei *loci* consolidati, dacché la presenza di uno solo o poco più di essi, fa ritenere plausibile l'esistenza di tutti i restanti elementi tipici del modello-schema.[17]

L'uso di una corretta strategia cognitiva sottende l'esigenza di una previa alfabetizzazione al linguaggio peculiare appena preso in considerazione, e, richiede la piena consapevolezza metodologica della necessità d'adeguare ed affinare gli strumenti cognitivi ed esegetici per il cui tramite s'appresta all'opera d'analisi; in tal modo si può vincere la sfida d'archiviare e catalogare per elementi iconici il cangiante «*patrimonio materiale e immateriale*» prodotto

[16] M. PANASCIÀ (a cura di), Cost. Porf., *Il libro delle cerimonie*, Sallerio, Palermo 1993, pp. 9 ss.

[17] A. CARANDINI, *Storie della terra. Manuale* … cit., pp. 12 ss.

dall'estro romano orientale, allorquando la sua cultura si raffronta con l'eventografia della gioia.[18]

1. Le «*strategie dell'occhio*» e le tracce visuali della prossemica del rito d'ascesa

Le forme di rappresentazione della regalità e, nel caso di specie, della fenomenologia della gioia connessa al rito d'ascesa sviluppano a Costantinopoli sin da subito un immaginario piuttosto coerente; tuttavia, solo più tardi, si da il via alla produzione di reperti iconici che sul piano delle «*strategie dell'occhio*»[19] manifestano per immagini la particolare prossemica connessa all'*ordo* di creazione dell'*Augustus-Basileus*.

Eppure, parallelamente allo sviluppo di simili strategie visuali che cercano di "fotografare" le istantanee dell'eventologia di Stato, prendono piede ulteriori *loci* di rappresentazione che configurano piuttosto un prolungamento del momento dell'ascesa. Ebbene, questi ultimi solitamente vengono preferiti alla rappresentazione *tout court* dell'elezione, anche perché rendono icasticamente quelle idee che sono espresse aulicamente nei panegirici.

Per meglio intendere il carattere piuttosto pratico della produzione artistica pertinente al rito dell'ascesa, quale *species* del più ampio immaginario connesso all'ideologia della regalità, occorre rilevarne le tracce fenomenologiche attraverso l'analisi degli indicatori iconici della presenza imperiale, al fine d'intendere alcune premesse essenziali alla comprensione della suddetta materia.

Orbene, si riscontra una forte volontà sistematizzante che si esprime su due piani paralleli: da un canto, vi è lo sforzo dei politologi volto all'ampia opera di codificazione della prossemica delle liturgie di corte; dall'altro canto, si rileva una accurata selezione dei *loci* visuali attuata dagli artisti, e, ovviamente diretta ed ispirata dai politologi, che ipostatizza nei reperti visuali del rito d'ascesa i *topoi* ritenuti più efficaci. Entrambe, poi, sono teleologicamente finalizzate a coattare e dirigere le condotte degli attori-partecipanti all'evento.

Tale volontà si esprime attraverso un protocollo atto a scandire il racconto gaudioso dentro «*spazi ordinati*», secondo precise cadenze di «*tagli scenici*» e di interventi gestuali, che rinviano a «*una metafisica idea di teatro*»;[20] indi, parrebbe fuori d'ogni errore considerare l'*ordo* qual *fil-rouge*, che s'appaga di finalità essenzialmente pragmatiche di cui il canone ne costituisce una chiara riprova. Sennonché, sarebbe altrettanto erroneo parlare di realismo *tout court*, allorquando s'individua in esso il mero campo prossemico della liturgia d'ascesa, inteso, ancora, quale immediata e, altresì, mediata rappresentazione del reale; ivi, piuttosto, s'argomenta inequivocabilmente la "qualità paradigmatica" dell'evento significante.[21]

Nello spazio della festa il corpo sociale, dunque, si ricostruisce come «*comunità di immaginazione*»,[22] giacché «*produce dal basso attraverso pratiche sociali ed immaginative le trame di un'esistenza dai confini variabili*» ove diviene possibile ricomporre l'unità del corpo stesso.[23]

---

[18] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere* … cit., p. 14.

[19] F. FAETA, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003.

[20] M. PANASCIÀ (a cura di), Cost. Porf., *Il libro* … cit., pp. 9 ss..

[21] *Ibidem*.

[22] H. MALKKI, *News and Culture: Transitory Phenomena and the Fieldwork Tradition*, in A. GUPTA – J. FERGUSON (a cura di), *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*, University of California Press, Berkeley 1997, pp. 86-101; M. HERZFELD, *Antropologia. Pratica della teoria nella cultura e nella società*, Seid, Firenze 2006, p. 368.

[23] R. PARISI, *Immagini di festa*, in P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere: immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, Franco Angeli, Milano 2010.

Un tempo, quello della gioia, che ha una duratura ben precisa nonché scandita, attuata per «*sequenze narranti*»: quelle medesime sequenze che vengono sommate e in genere compongono il repertorio iconico dell'eventologia di Stato; difatti è attraverso l'evocazione mnemonica, e non a tramite del preciso e puntuale riferimento, che si «*racconta*» la storia dello Stato, una storia «*che si avvale del potere iconico e della valenza estetica delle immagini*».[24] Queste immagini, per di più, ci pervengono, quasi scampate all'*invida aetas*, a medio d'opere d'arte minore e qualche volta di natura suntuaria o, comunque, implicite nei messaggi propagandistici dei conii.
Ebbene le fonti materiali anche nella loro compendiosità vogliono lasciare tracce inequivoche della bellezza intrinseca all'evento, della spettacolarizzazione a cui tende, e, di cui sono una riprova, sicché non ci si può esimere dal definire la celebrazione come «*bella da vedere*»[25] o, per lo meno, esteticamente valida.
Più segnatamente, la memoria iconica affida all'emblema-insegna l'ineludibile compito d'assurgere a indispensabile anello di congiunzione fra le istanze ontologiche e la *pratiké*. Una prassi della resa iconica che, vertendo su materie politico-funzionali alla costruzione della memoria di Stato, seleziona consuetudini e costumi atavici; la descrizione-narrazione meticolosa del fasto di corte, una volta «*svelato, esibito, ostentato* -racconta per immagini- *dello splendore gerarchico*» del Capo della corte terreste, qual perfetto riverbero della corte celeste.[26]
S'evidenzia così l'essenza concettuale delle strategie cognitive impresse nell'*ordo*, a guisa di un vero e proprio "*politicum*" «*universale che valga, altresì, a fissare gli accadimenti entro la trama prefigurata di un ordinamento antico*»:[27] si raffronta quell'*externus et regius mos* importato dalla Persia per aggiornare anche la liturgia della gioia, dopo averlo opportunamente risemantizzato secondo le finalità teleologiche implicite nell'istituto monarchico romano e romano orientale.[28]
In quell'*hortus conclusus* dalle configurazioni spaziali e temporali che pertengono al tempo gaudioso, ogni «*sequenza*» assume una precisa funzione all'interno della trama d'un *ordo* unico, che al testimone s'imprime prima nell'occhio e poi nella memoria; tale *opus mirabilis*, quale stadio ultimo della glorificazione dello Stato Romano, genera a sua volta una serie di «*quadri*» cognitivi, che l'artista tramanda *ex post* in pregevoli materiali, dopo un adeguato ripensamento sui fatti e a seguito della scelta di una tipologia iconica significante e socialmente condivisa.[29]
Ebbene il documento iconico «*nasce in virtù di questo continuo scambio di doni fra la trama e l'ordito*»,[30] dacché composto di *loci* significativi e socialmente condivisi, e, si rivela pur sempre insito ed incorporato nella ritualità. Tutto quanto innanzi s'ipostatizza, indi, in una precisa dialettica dell'evento, laddove l'occhio che ne fissa le «*sequenze sceniche*», a guisa di «*diaframmi*», e, ne «*sottolinea o ne trascura le sequenze*» entro un discorso di possibilità rappresentative declinabile *ad infinitum*, sebbene ne privilegia gli aspetti politicamente rilevanti e socialmente significanti.[31]
Quest'*ars memoriae,* che cela *in nuce* le strategie d'auto-rappresentazione della *rèclame* statale, necessita di un lavoro esegetico certosino, capace di spiegare il significato di ogni scelta metodologica da parte dei politologi; essa si configura, ancora, quale lucida cogitazione delle categorie cogenti adoperate.

---

[24] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere* … cit., p. 14.
[25] *Ibidem*.
[26] M. PANASCIÀ (a cura di), Cost. Porf., *Il libro* … cit., pp. 9 ss.
[27] *Ibidem*.
[28] R. TEJA, *Il cerimoniale imperiale*, in A. CARANDINI - L. RUGGINI - A. GIARDINA (a cura di), *Storia di Roma: L'eta tardoantica*, Einaudi, Torino 1993, p. 615, tale espressione, afferibile ad Ammiano, viene riportata da Lattanzio.
[29] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere* … cit., pp. 14 ss.; F. FAETA, *Strategie dell'occhio* … cit., pp. 15-29.
[30] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere* … cit., p. 14.
[31] *Ibidem*; F. FAETA, *Strategie dell'occhio* … cit., pp. 15-29.

Questo *modus operandi* concretizza, a medio d'un sottile orientamento politico sottostante, l'indirizzo strategico volto a migliorare le "vie di comunicazione" della politica, giacché la commemorazione dell'eventologia che si esplica in tutte le ricorrenze dello Stato non s'esaurisce nell'auto-referenzialità, ma punta alla *reductio ad unum*.
Attraverso l'analisi del documento iconico si cerca, pertanto, di ritrovare il senso dell'accadimento, ovvero di comprendere perché l'evento ha senso di per sé e per chi vi partecipa; si cerca di intendere come i "partecipanti-attori" vi diano un senso, partecipandovi ed appropriandosene.[32] Eppure questo «*esercizio fenomenologico ed ermeneutico*»[33] apre al rischio dello spaesamento cognitivo, dacché richiede un ulteriore sforzo: necessita il far propri i «*fatti significanti*»,[34] sia secondo l'ottica «*del nativo*» astante e sia secondo l'osservatore-artefice del documento.[35]
La prospettiva esegetica dell'evento attraverso il documento iconico viene limpidamente evocata per via mediata e rimanda alle forme con cui si è già dispiegata all'attenzione sia del testimone, sia all'autore della narrazione; tutti costoro sono sollecitati dagli espedienti che stimolano i sensi a tramite delle icastiche percezioni. Questi ultimi poi, oberati da un siffatto novero di sensazioni, rielaborano le informazioni recepite e, nel contempo, contrattano «*il proprio sguardo, fondendo, per ciò che -é- possibile, il proprio e l'altrui*».[36]
Ebbene, la disquisizione approntata s'innesta sui "relitti" che sono stati generati dall'esito della negoziazione dei sensi -prendendo in prestito un termine dal vocabolario dell'antropologia visuale- e, più specificatamente, della «*dialettica dello sguardo*».[37] Quei reperti visuali celebrano le tattiche orientate a migliorare l'incisività delle percezioni visive, che avverano una elevata cognizione e fondano gli etimi ideologici che sorreggono la metodologia d'impatto delle «*strategie dell'occhio*».[38]
In ultima analisi deve concludersi che il senso mnemonico degli accadimenti è tutto insito nel «*mettersi in mostra*»[39] dell'evento e nell'azione prossemica operata, che viene infine iscritta nel reperto iconico documentale quale sua ragione macroscopica.

2. Le "strategie" visuali della numismatica: i *loci* e le manifestazioni dell'immaginario dell'ascesa

La riflessione sul rapporto tra immagine e conoscenza e tra queste ultime due e la memoria si fonda sull'egemonia dello sguardo, nonché sulla preoccupazione che il dominio della vista suscita nelle scienze sociali.[40]
Da un lato, deve considerarsi il carattere probatorio dell'immagine che perpetua la memoria dell'evento, col suo prolungare la visione nello spazio e nel tempo. Dall'altro, devono tenersi presenti i processi di selezione che hanno portato alla costruzione dell'immagine, contro ogni "ingenua" pretesa di una riproduzione oggettiva dell'accadimento.
Tuttavia, deve segnalarsi che alla base di un tale atteggiamento vi è quel bisogno reduplicativo degli accadimenti, specie nella perpetuazione della memoria dell'eventologia di Stato, i quali

[32] C. GEERTZ (trad. it.), *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 412-453.
[33] *Ibidem*.
[34] H. TAINE, *Sur les éléments* … cit., pp. 1-10.
[35] C. GEERTZ (trad. it.), *Interpretazione* … cit., pp. 412-453.
[36] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere* … cit., p. 10.
[37] *Ivi*, p. 14; F. FAETA, *Strategie dell'occhio* … cit., pp. 15-29.
[38] F. FAETA, *Strategie dell'occhio* … cit..
[39] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere* … cit., pp. 10 ss.
[40] P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere* … cit., p. 14; F. FAETA, *Strategie dell'occhio* … cit., pp. 15-29; 33-34.

non costituiscono un mero ricordo, ma si presentano altamente manipolati a fini politici. L'immagine diventa uno strumento tanto flessibile quanto potente, giacché nel creare il nesso tra visione e conoscenza, sottrae l'evento al flusso del tempo e lo cristallizza in un documento oggettivo, seppur soggettivamente connotato; il reperto visuale in ragione della sua natura ausiliare al formarsi ed al perdurare della memoria assume un carattere inoppugnabile, dotato di significatività ed operosità comunque non esente da critiche.

Tanto premesso, la presente analisi non può prescindere da una preliminare disquisizione sull'effettivo valore «*fortemente simbolico*» della moneta e della sua efficacia nella diffusione di contenuti altamente selezionati ed icastici attraverso l'inscrizione di «*leggende, figurazione, elementi decorativi*».[41]

La moneta, altresì, sviluppa e perfeziona un modello di comunicazione orientato a suscitare il consenso dell'utenza, ossia della totalità della popolazione, alle scelte del governo ed a conformare la pubblica opinione alla propaganda ideologica, informandola o meglio ancora persuadendola, di volta in volta, con una selezione di immagini fortemente celebrative.

Quanto innanzi significa che la comunità romano orientale deve riconoscersi nell'ambito di una serie di immagini-base, che formano la memoria comune di un gruppo alquanto eterogeneo come quello dei popoli riuniti nell'Impero. Appare così naturale e necessaria la selezione di immagini comprensibili a tutta la comunità da inscrivere nei conii, giacché riferibili al mito di fondazione e perpetuazione della *basileia*, specie quella cristiana; una comunità, dunque, che si riconosce nel doppio polo politico dell'unico sovrano e dell'unico Dio, che spiega la vita dello Stato, l'immagine, la narrazione ed il mito.

Per tali ragioni la moneta è considerata il mezzo vettoriale privilegiato per la circolazione dei più significativi *loci* della *rèclame statuale*, e, delle idee della sovranità, su cui sovente vengono inscritte le più efficaci tra le immagini della regalità ed anche le rappresentazioni dell'eventologia di Stato connesse alla memoria del cerimoniale di ascesa.

Deve ancora segnalarsi, allorché si prende in considerazione la monetazione emessa durante il millennio bizantino quale oggetto d'indagine, che quest'ultima assume alcune valenze peculiari; essa sviluppa, a sua volta, un particolare idioma iconico, che conseguentemente sottende specifiche strategie di rappresentazione.

Bisogna, poi, considerare, da un lato, il valore eminentemente politico di questo vettore iconico dell'ideologia palatina, che origina nella prassi della Roma imperiale, tanto da rappresentarne il suo inequivoco perpetuarsi. Tuttavia, come d'altro canto sottolinea Alteri, diversamente dalla pratica romana, nell'Impero romano d'Oriente la moneta «*polarizza e sottolinea quasi esclusivamente uno di quei principi cardine dell'immaginario, che hanno prevalso in questo campo nel mondo antico: la religione di stato, le sue divinità, i suoi simboli, evitando qualsiasi aspetto laico della vita reale*».[42]

Più segnatamente, in piena età romana l'emissione numismatica, quale promanazione diretta dell'autorità sovrana e quale strumento propagandistico dell'ideologia imperiale, deve necessariamente rispecchiare Roma, il suo impero e la vita del corpo politico, secondo un idioma ufficiale, condiviso e conforme all'aspettativa sociale; il conio deve ancora concentrare l'attenzione della compagine sociale sul sovrano, quell'Augusto che viene considerato quale unica costituzione materiale posseduta dall'Impero.

Eppure, l'elemento numismatico a Costantinopoli sviluppa differenti applicazioni ideologiche dalla sua matrice culturale. Alla più squisita ideologia politica "laica" dapprima si somma un afflato cristiano dilagante. Poi, a seguito dell'affermarsi dell'assioma pertinente all'esistenza di

---

[41] E. A. ARSLAN, *Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Ed. Electa, Milano 2004.

[42] G. ALTIERI, *Immagini della storia sulle monete bizantine*, in G. MORELLO (a cura di), *Splendori Di Bisanzio*, Fabbri Editore, Milano 1990, p. 71.

un unico corpo politico che fonde l'Impero e la Chiesa, il sentimento cristiano può imporre i suoi stilemi ed un proprio linguaggio iconografico che sostituisce quello pregresso; ciò fino a giungere a permeare l'intero idioma rappresentativo, di talché inficia persino la costruzione della memoria collettiva dell'Impero d'Oriente e ne declina le fattispecie concrete.

Per meglio comprendere i meccanismi di costruzione della "memoria" di Stato occorre analizzare uno ad uno i più accreditati *loci* del potere e, più specificatamente, quelli evocanti la cerimonia d'ascesa, al fine di intendere le tecniche che esplicano l'immaginario metafisico connesso a questo momento fondamentale della vita dello Stato e le pertinenti strategie visive.

Pertanto, il primo *locus* che si preferisce prendere in considerazione attiene all'incoronazione mistica, ciò in ragione della sua fortuna e del conseguentemente attecchimento nell'inconscio collettivo.

Ebbene, i prodromi iconografici e concettuali di questo *topos* si riscontrano in germe già nella specifica figura dell'incoronazione dell'imperatore pagano da parte della Vittoria o di una qualche divinità olimpica. In ragione della sua efficacia, poi, questo *locus* presenta un idioma retorico costante, capace di superare persino lo spartiacque della svolta costantiniana. Eppure, una volta incuneato nella cultura cristiana, il *locus* non si limita a perpetuare l'asettica locuzione "*a deo coronato*", ma viene opportunamente risemantizzato e rifunzionalizzato; ciò fino ad essere inserito sia nella splendida forma narrativa della *Laus Justini* di Corippo,[43] sia nel resoconto più astratto ma altrettanto ricco di Giorgio di Pisidia per l'ascesa al trono di Eraclio.[44] Agli sforzi retorici corrispondono, altresì, sul piano della cultura materiale i reperti i iconici di questa ideologia, di talché si annovera nella prassi della produzione delle arti visive la presenza della mera mano divina stefanofora che compare sin dai tempi dei costantinidi.[45]

Sul versante del protocollo, più specificatamente, il *locus* dell'elezione divina s'apprezza ancora *infieri*, come s'evince anche dalle soluzioni adoperate per ottimizzare la prossemica del cerimoniale dell'incoronazione; tuttavia, in maniera criptica concorre a creare un'aspettativa sociale, che giustifica il continuo ricorrere in un mondo ormai cristiano ad un'immagine così antica, seppure neutralizzata nella sua memoria atavica.

In quest'ottica meglio si comprendono le acclamazioni trascritte negli *ordines* di Pietro Patrizio, confluite poi nel *De Cerimoniis*, laddove la preghiera-acclamazione al sovrano terrestre subisce un attento lavoro di cesello e selezione di temi, opportunamente trattati in chiave retorica; ciò fino al consolidarsi in una prassi costante e cristallizzata nell'aulico protocollo redatto dal Porfirogenito e riaggiornato dallo Pseudo Codino.[46]

E se questi protocolli primigeni attraverso la rituale acclamazione *«Dio ti ha dato, Dio ti preservi»*[47] ripropongono l'atavica convinzione dell'origine divina del potere secolare, a tale *locus* già sul finire del tardo antico si affianca nell'artificio retorico la più icastica incoronazione onirica per mano della *Theotokos* che ha interessato Giustino II.[48]

Eppure, quanto innanzi dimostra la preminenza della corona su tutto il resto del corredo delle *regalia insigna*, dacché, una volta emancipata da tutta una serie di riti connessi alla consegna di onorificenze marziali e sportive, costruisce a livello segnico una rete di significanti intorno all'atto della sua imposizione.

---

[43] Cor., *De Laud. Just.* 2, 130-158.

[44] Giorg. Psid., *In Heraclium ex africa redeuntem* 8, 25, 53, 81, 72, 76 ss..

[45] S. MACCORMACK, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Einaudi, Torino 1995, imm. 51, la moneta è conservata al Koninklijk penning kabinet dell'Aja; *La moneta al tempo di Costantino*, in Moneta e civiltà, http://www.monetaecivilta.it/storia/costantino.html

[46] Pseudo Codino, *De Officiis* 287.

[47] Const. Por., *De cer.* 411-412.

[48] Cor., *De laud. Iust.* 1, 49-51.

Si bypassa così il già consolidato gesto dell'imposizione-vestizione della porpora che fin dall'antica Roma è considerato il momento icasticamente rilevante dell'ascesa al trono, salvo la soddisfazione dei requisiti *de iure*.[49]

Orbene, fuori d'ogni metafora e a conferma del recepimento di una simile prossemica da parte del corpo sociale, il cronista può placidamente affermare che l'Augusto è incoronato direttamente da Dio.

Degno di particolare nota è questo slancio di enfasi retorica, che prescinde dal mero resoconto delle lodi consuete, giacché appalesa una strategia di manipolazione dei fatti e costruisce attraverso connotazioni soggettive, una memoria peculiare e politicamente orientata degli accadimenti.

In Tal guisa ben si comprendono le lodi riferite a Niceforo che lo acclamano quale eletto da Dio.[50]

Tuttavia, deve segnalarsi l'esistenza di una dicotomia tra immaginario collettivo ed effettiva produzione visiva. E se già nella prima Bisanzio sul piano retorico si suole ricorrere placidamente all'invocazione-acclamazione che dichiara l'imperatore quale eletto di Dio, le strategie di auto-rappresentazione della regalità hanno avuto uno sviluppo peculiare, dacché gli indicatori materiali evidenziano una prudenza politica nel ricorrere al succitato idioma iconico. Ebbene, gli artisti, per lo meno nel tardo antico, sembrano essere alquanto restii ad effigiare nel medesimo prodotto visivo o nel contesto pertinente sia la divinità sia l'Augusto. Una possibile spiegazione origina forse dalla diatriba concernente il veto veterotestamentario pertinente alla rappresentabilità di Dio e dei suoi *famuli*.

Più segnatamente, le rare evidenze materiali fanno propendere verso questa soluzione, dacché l'imperatore, seppur è oggetto dell'atto dell'imposizione su di sé della corona da parte della divinità, vede che a compierlo non è né Dio e nemmeno Cristo; compare, bensì, il succitato e impersonale iconema della mano uranica.

Tale *locus* immaginifico, che evoca immediatamente la moneta di Costanzo II sulla quale è effigiato pure l'imperatore Costantino "coronato da dio", ha lunga vita e fortuna, tant'è che lo si ritrova finanche nella monetazione emessa all'inizio V secolo. *Ex plurimis* si prendono in considerazione i conii risalenti sia al regno di Onorio e Arcadio, sia di Zanonia e, ancora, di Basilisco, laddove nel diritto dei reperti numismatici è effigiata la *silhouette* imperiale che viene incoronata con il diadema dalla mano Divina.

Ma non solo, un'altra serie di monete, coniate per Onorio, Valentiniano III e Leone, fonde i molteplici *loci* del complicato immaginario che circonda la "teologia di Stato," dacché riporta ancora sul rovescio l'immagine dell'imperatore che riceve la corona dalla mano di Dio e la fonde insieme alle concreta ipostasi della «*Teologia della Vittoria*»[51] ormai cristiana, ossia alle virtù sauroctone del sovrano.

---

[49] I. ZIEGLER, *Die Konigsgleichnisse Des Midrasch: Beleuchtet Durch Die Romische Kaiserzeit*, Nabu Press, Breslau 1903, p. 2; S. MACCORMAK, *Arte* …cit., pp. 248-250; P. DE FRANCISCI, *Arcana Imperii*, A. Giuffrè, Milano 1949, vol. III, p. 159.

[50] Const. Por., *De cer*. 439.

[51] M. MCCORMICK, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and Early Medieval West*, Cambridge University Press, Cambridge- Paris 1990.

Fig. 1- Onorio imperatore, Zecca di Ravenna, successivo al 408-423 d. C.. Dritto con la dedica DN HONORIVS P F AVG, il profilo imperiale compare con elmo-diadema ed in vesti militari. Rovescio con la dedica VICTORIA AVGGG, che unisce il *locus* dell'*imperator a deo coronato* e dello stornatore di mali, che impugna la lancia terminante col *Crismon* e schiaccia il demone. (Immagine all'indirizzo: http://www.wildwinds.com/coins/ric/honorius/RIC_1310.jpg).

Degno di particolare nota è il conio che rappresenta Valentiano, poiché meglio riuscito sul piano strettamente artistico ma anche più ricco a livello ideologico. Esso, dopo aver imparato la lezione iconografica dal predecessore, porta a compimento la risemantizzazione cristiana della figura dell'*invictus* pagano e lo rappresenta mentre calpesta con il piede un serpente dal volto umano, simbolo *ktonio* e allegoria dei Vandali ariani.[52]
Orbene, deve segnalarsi in quest'emissione la commistione-affiancamento di due tra i *loci* "classici" dell'immaginario della regalità: il *victor* cristiano e l'incoronazione mistica. I temi, posti entrambi sulle facce della medesima moneta e, più specificatamente, sul dritto l'immagine sauroctona e sul rovescio quella del *theostheptos,* si pongono in relazione di causa effetto e fanno della vittoria un sottoprodotto dell'elezione divina all'impero.

Fig. 2- Valentiniano III sauroctono (425-455 d. C.) solido aureo, Zecca di Ravenna, gr. 4, 36 (Immagine all'indirizzo: http://www.deamoneta.com/en/auctions/view/83/3349).

Questo particolare repertorio iconografico e numismatico perdura, poi, fino al regno di Leone I, il quale, stando a quanto riferisce il *De Ceremoniis*, viene pure acclamato come il "prescelto" da Dio. Il *locus* si svincola, così, dalla creazione di una specifica memoria connessa all'eventologia di Stato, sicché, una volta opportunamente manipolato, viene a costituire un *memorandum* ideologico della propaganda statuale.
E se il *locus* dell'imperatore "stornatore" del male, simboleggiato dalla creatura dalle caratteristiche ibride o dal mero sauro, viene abbandonato, tuttavia non si può certo ovviare la presenza dello strumento che ha concesso la vittoria, ossia la lancia-croce che questi imperatori detengono nelle mani.
Tale richiamo, che *ex latere* sviluppa una peculiare soteriologia di Stato, si ritrova pure nella croce-scettro che Eraclio sostiene con la destra nelle monete datate al 629-630 d. C.; palese è la volontà di corroborare la memoria collettiva connettendo la croce-scettro alla commemorazione

[52] A. PERTUSI, *Il pensiero politico bizantino*, in A. CARILE (a cura di), Patron Ed., Bologna 1991, p. 44.

dell'eventologia di Stato, ovvero alla riconquista di Gerusalemme. Pertanto, senza timore si raffigura la Santa Croce che l'imperatore ha recuperato dopo lo smacco persiano del 624 d. C., e, che egli stesso ha solennemente reintrodotto nella Città Santa nel 629 d. C.. La scelta iconografica sul piano ideologico vuole alludere, poi, ad uno strumento niceforo e, forse, sottende la volontà di risemantizzare e rifunzionalizzare in chiave cristiana alcuni *loci* iconici della propaganda pagana connessa alle virtù dell'esercito e delle loro insegne castrensi.

Tuttavia, deve segnalarsi che il repertorio del *theosteptos*, che rappresenta la mano di Dio stefanofora, dopo essersi palesato nei conii d'Arcadio e d'Onorio, viene assorbito dall'iconografia delle auguste, tant'è che si rinviene piuttosto nelle emissioni dedicate alle imperatrici; Maccormack così sentenzia: «*nel V secolo l'iconografia della mano di Dio che incorona l'imperatore venisse forse sentita come un'affermazione troppo esplicita e diretta del legame tra imperatore e Dio*».[53]

A tal riguardo, pare opportuno fare menzione di un amuleto d'oro raffigurante un imperatore, giacché configura un ulteriore sviluppo dell'incoronazione mistica, e, dacché pone in essere la commistione di questo *locus* con altri iconemi tipici della periferia dell'Impero. Il sovrano, difatti, è ritratto frontalmente con in mano un globo e una croce, mentre ai suoi fianchi le allegorie del sole e della luna sono colte nell'atto di avvicinarsi; al centro ed al di sopra del capo dell'effigiato vi è anche la mano uranea che impone il serto glorioso. Eppure, all'iconografia del presente amuleto non può essere attribuita un'eccessiva importanza in quanto, a differenza dalle emissioni numismatiche, è concepito per un contesto non "ufficiale", come si rileva anche dall'assenza di indicatori pertinenti al contesto della corte, tanto che lascia maggior libertà d'esecuzione.

Ciò nonostante si tratta comunque di una mirabile raffigurazione declinata secondo crismi cristiani del tema della scelta dell'imperatore da parte di Dio, commisto al simbolismo del governo cosmico opportunamente rifunzionalizzato e risemantizzato; si assecondano così in un contesto cristiano le esigenze legate ad un idioma tipico delle forme di rappresentazione della regalità durante l'impero pagano.

Tale iconema, tuttavia, predica la memoria atavica dell'immaginario sotteso ed allude ambiguamente ad una descrizione di carattere "quasi" ufficiale, in cui si incuneano elementi estranei al contesto di corte *tout court*; questi *loci* imprescindibili dell'immaginario del potere riemergono, poi, nelle lodi ufficiali e, più specificatamente, nel canto cosmico dell'elevazione sullo scudo approntato da Corippo.[54]

Più segnatamente, tale immaginario non si limita alle monete ma sviluppa un altro filone parallelo, dacché ne troviamo esemplari poziori nell'arte suntuaria. Dalla fine del IX secolo e agli inizi del X, viene realizzata una serie di avori raffiguranti l'imperatore mentre è incoronato direttamente da Cristo o ancora dalla Vergine, laddove nel post-Nicea II viene risolta la problematica sulla rappresentabilità del divino; l'Eterno o il Figlio non sono più evocati da un simbolo, bensì il Cristo, di per sé ed in quanto epifania del Padre, è rappresentato a compiere l'imposizione nella sua intera *silhoutte*.

In epoche più viciniori poi si aggiungono le rappresentazioni di pochi santi stefanofori, che sono evocati finanche nella duplice funzione di *comites* e *patroni* del sovrano regnate.

Deve così significarsi come le strategie di costruzione della memoria ricorrono continuamente ad un immaginario essenzialmente religioso, da intendersi quale didassi e *pratikè* del corredo ideologico di questa fede. Esso trova un ampio spazio nella vita e nel pensiero del tempo, fin tanto da creare un'aspettativa sociale al ricorso ai medesimi *loci*, e, da influenzare i modi di percezione e cognizione degli eventi riportati; in tal modo si plasma persino il prodotto finale

[53] S. MACCORMACK, *Arte* … cit., p. 382.

[54] Cor., *De Laud. Just.*, 2, 130-158.

portato a conoscenza dell'utenza, riconducendolo all'ideologia dominate. In questo processo, in ultima analisi, viene forgiata la memoria collettiva, dacché connessa all'eventologia che da esso deriva.

Contestualmente si denota l'adeguamento del linguaggio iconico alle necessità succitate, di talché le vecchie raffigurazioni simboliche, ereditate dalla tradizione iconologica, vengono rifunzionalizzate e risemantizzate, tant'è che la sfera di significanti connessi scivola verso il senso cristiano; la Vittoria, per esempio, o la personificazione della città ora presentano insegne cristiane quali la croce, il monogramma del *Crismon*, il *labarum* o ancora lo *sphaeron* crucigero.[55]

Sotto Eraclio, poi, questi soggetti, sebbene opportunamente riqualificati e resi consoni alla teoria cristiana del potere, perdono parte della propria efficacia comunicativa e vengono oramai sostituiti; ciò a testimonio di una colonizzazione dell'inconscio della compagine sociale da parte del pensiero cristiano.[56]

Si appalesa la necessità di una nuova semantica più rispondente all'aspettativa sociale, dacché le precedenti immagini risultano comunque inadeguate alla rappresentazione ideologica ed evocativa dei fondamenti del potere così configurati.

Di talché si giunge a sostituire definitamente la Vittoria con la croce svettante su una serie di gradini, intorno alla quale si dispiega, per più di un secolo, la leggenda: VICTORIA AUGG; i reperti d'argento del medesimo sovrano ostentano invece la croce infissa sul globo che poggia a sua volta sui consueti gradini, nel numero di due o tre, mentre l'accompagna la leggenda: DEUS ADIUTA ROMANIS.[57]

Ebbene, l'immagine della croce, raffigurata indipendentemente dai fatti contingenti, sviluppa un *locus* autonomo che predomina nelle scelte di rappresentazione; sicché si vede scivolare la perpetuazione della memoria del singolo evento verso la narrazione del mito, e, nel caso particolare del mito di Stato, che si inserisce nella più generale economia della salvezza.

A riconferma dello sforzo d'adeguamento semantico dei termini iconici della propaganda all'aspettativa cristiana, deve segnalarsi, mentr'è regnante Giustino II, l'introduzione della nuova tipologia dell'effigie del Salvatore. Il Signore è rappresentato in un busto frontale, col nimbo crucigero, il Vangelo chiuso sorretto dalla sinistra e la destra nell'atto di benedire-prendere la parola; la leggenda iscritta lo dichiara, poi, REX REGNANTIUM; l'imperatore, in segno di umiltà ed in maniera speculare, è additato quale SERVUS CHRISTI.

Tuttavia, le rappresentazioni dell'immaginario religioso connesso alla regalità, vengono travolte dalla crisi iconoclasta, che sperimenta poziori strategie di rappresentazione dell'etimo religioso, che si coagulano piuttosto intorno all'immagine della croce.

Ebbene, sotto Leone III Isaurico e col patrocinio imperiale si da adito al movimento iconoclasta che nel 726 d. C. produce un decreto atto ad abolire *de jure* l'uso delle immagini; più specificatamente, tale interdizione si limita alle sole immagini religiose ed esclude quelle connesse all'immaginario laico della regalità, quale, *ex plurimis*, l'imperatore-auriga vittorioso, nonché la più classica scena della caccia.[58]

Tale vuoto iconico d'assenza apofatica del divino viene così ad essere sostituito sulle monete emesse in questo periodo dalle divinità terrene, ovvero dalla *domus imperialis*; sicché si rileva

---

[55] G. ALTIERI, *Immagini della storia sulle monete bizantine*, in G. MORELLO (a cura di), *Splendori …* cit., pp. 72-74; K. WESSEL - E. PILTZ - C. NICOLESCU, *Art. Insignien, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Anton Hiersemann, Stuttgart 1973-1975, vol. 3, pp. 369-498; A. SCHLACHTER, *Der Globus, seine Entstehung und Verwendung in der Antike*, Friedrich Gisinger Publisher, Leipzing-Berlin 1927, pp. 95-97.

[56] G. ALTIERI, *Immagini della storia sulle monete bizantine*, in G. MORELLO (a cura di), *Splendori …* cit., p. 75; P. D. WHITTING, *Byzantine coins*, Barrie & Jenkis, London 1973, pp. 163-164; 169.

[57] *Ibidem*.

[58] H. BELTING, *Il culto delle immagini*, Carrocci Ed., Roma-Urbino 2001, p. 202.

una chiara tendenza a rappresentare più di uno degli appartenenti alla famiglia imperiale nella medesima emissione.

E se per decisione imperiale l'effigie di Cristo non può trovare più spazio nelle monete, essa viene "tabuizzata" anche dalla *Chalké*, la porta del Sacro Palazzo; in piena coerenza con il *back ground* noumenico di una simile dottrina, poi, l'icona del Salvatore deve cedere il passo alla mera presenza della croce.

In assenza di altro ornamento la croce assume forme di rappresentazione sempre più complesse, che ovviamente devono colmare quel vuoto iconico e costituire una memoria visuale parallela; a tal riguardo si segnala la croce patriarcale, connotata dalle doppie braccia, rappresentata da Teofilo nei solidi del 829-842 d. C., a cui si aggiunge la leggenda: CVRIE bOHQΞH TO SO dOVLO, che è possibile ancora riscontrare sia sui sigilli sia su altri monumenti del periodo.

Fig. 3- Teofilo (829-830 d. C.), solido aureo, Zecca di Costantinopoli, gr. 4, 40.
(Immagine all'indirizzo: http://www.wildwinds.com/coins/byz/theophilus/sb1655.jpg).

Teodora, vedova di Teofilo e reggente del figlio Michele, ripristina il culto delle immagini e rende nuovamente lecita la presenza sui solidi del busto di Cristo, rappresentato in trono e col nimbo crucigero; sui reperti d'argento con insolita continuità viene ancora rappresentata la croce, forse ad evitare lo spaesamento visivo e a perpetuare una memoria oramai consolidata.

Contestualmente la numismatica sviluppa altri *topoi* iconografici in cui compare la Vergine[59] a testimoniare il successo e l'efficacia di un tale *locus* presso la compagine sociale, in uno con l'universale diffusione del suo patronato. A tal riguardo si citano le emissioni argentee di Niceforo II, il quale si fa raffigurare fianco a fianco alla Madre di Dio, rappresentata secondo il consueto schema iconografico: nimbo, *maphorion* con tre stelle e cuffia-velo, entrambi a mezzo busto e intenti a sorregge la croce patriarcale.

Questi *loci* prodomi fungono da incunaboli per ulteriori sviluppi iconografici, dacché appare ben più articolata la rappresentazione dei solidi emessi sotto Giovanni I Zimisce. Qui la Vergine, nuovamente a mezzo busto e ritratta secondo consolidata iconografia, perpetua il *locus* dell'incoronazione mistica; al contempo dal cielo aperto irrompe la *manus Dei* tesa a benedire il sovrano ed a rafforzare l'iconema dell'incoronazione.

Un'altra moneta argentea forse ascrivibile al 972 d. C., impone una strabiliante novità segnica, che perpetua risemantizzando e rifunzionalizzando l'antico *topos* del ritratto clipeato

[59] Una poziore e persino rilevante innovazione sul piano segnico si ha sotto Leone VI che introduce al posto del Cristo la Theotokos, raffigurata a mezzo busto, tutta conclusa nel velo e nel manto, mentre le braccia sono poste nell'atto di perpetuare il *topos* rappresentativo dell'orante. L'immagine è ancora accompagnata dalla leggenda: MARIA METER THEOU. La presente rappresentazione della Madre di Dio, che nel disegno esprime estrema finezza e compostezza prossemica, risulta di grande fascino estetico ma ancor più di grande efficacia visiva, tanto da poterla ritrovare in parecchie emissioni coniate persino molto tempo più tardi, tra cui si citano gli esemplari delle monete di Costantino IX Monomaco e di Costantino X Ducas.

moltiplicandolo per ben due volte, dacché il busto della Madre di Dio inscritto nel clipeo della moneta, ostenta sul petto il secondo *clipeus* col Figlio divino.
Questa novità segnica viene giustificata dalla tradizione, di talché si vuole che Giovanni I Zimisce abbia imposto sulle sue monete l'effige della Madonna; ciò poiché attribuisce alla protezione di Lei la sua vittoria sui Russi. Lo Zimisce ha pure inscenato una singolare prossemica che rifunzionalizza persino l'antico rito del trionfo, laddove il ruolo del generale vittorioso viene officiato dalla Vergine, la cui effige posta sul cocchio compie la pompa rituale.
L'iconografia della Vergine ha ancora a mutare e, su un solido di Romano III Argiro, quest'ultima compare in tutta la sua statura accanto all'imperatore, dove entrambi in piedi; ivi si introduce pure la prossemica della benedizione materna. E sebbene entrambe le figure siano effigiate perfettamente di fronte, viene rispettato il criterio della rappresentazione gerarchica e, nonostante sia lapalissiana l'intenzione dell'artista di far trasparire la maestà del sovrano, l'imperatore viene sempre raffigurato di dimensioni di poco inferiori.
Il *basileus* resta comunque inscritto nello spazio offerto dalle linee del ricco manto gemmato, sfoggia il diadema, e, ostenta con la sinistra il globo crucigero, mentre la destra è ripiegata sul petto; la Vergine viene invece rappresentata secondo consuetudine, con *maphorion*, cuffia, tunica ed il nimbo.
Una struttura compositiva assimilabile si ritrova nella allocazione spaziale dei personaggi rappresentati nel solido emesso da Teodora, che vede l'esile figura imperiale, con la destra *in sinu* mentre la sinistra sorregge il labaro. Alla destra di lei la Vergine con grande novità è ritratta per la prima volta di dimensioni del tutto speculari alla *basilissa*; Questa, poi, aiuta la sovrana nel reggere con la sua destra il labaro. Tale passaggio funge da indicatore di una svolta autarchica nell'ideologia imperiale e dimostra una raggiunta maturità segnica, sicché presuppone un pubblico capace di recepire un cambiamento epocale nelle strategie di rappresentazione. Al rovescio si ritrova la figura del Cristo in piedi, ritto sul *suppedion*, nell'atteggiamento di colui che prende la parola a raddoppiare la funzione apotropaica del patronato celeste.
Romano IV recupera il tipo numismatico della "Vergine del segno" inaugurato da Giovanni I Zimisce. Qui la figura della Madre di Dio viene ritratta con un'estrema *humanitas,* che quasi esula il contesto dell'epifania divina, e, canonicamente abbigliata si concede in posizione frontale; più specificatamente, essa è rappresentata a mezzo busto a sorregge con le mani il clipeo col Figlio.
Come già segnalato, Alessandro, fratello di Leone VI, introduce sulle monete la non troppo lunga teoria dei santi. Alessandro si pone così sotto la protezione del santo suo omonimo, che è rappresentato barbato, a capo scoperto, vestito di tunica e manto, con lunga croce nella sinistra e con la destra levata in alto, in atto d'incoronare l'imperatore.
Giovanni II Comneno, poi, amplia il novero dei patronati celesti che si aggiunge alle tipologie già note, tant'è che introduce S. Giorgio, non a caso un altro santo niceforo. Quest'ultimo in corrispondenza all'aspettativa sociale e secondo consuetudine è rappresentato giovane e bellissimo, imberbe, nonché col nimbo; secondo il *locus* del militare il santo indossa la corazza, una corta tunica e il corto mantello, posa ancora la sinistra sull'elsa della spada, mentre con la sua destra aiuta l'imperatore a sorregge una croce patriarcale.
Manuele I Comneno, a sua volta, preferisce farsi accompagnare sulle emissioni numismatiche dagli altri *milites Christi*: S. Teodoro o S. Demetrio, i quali nimbati ed in piedi accanto all'imperatore, di volta in volta, sorreggono insieme a lui sia la croce patriarcale sia il labaro. S. Demetrio, come di consuetudine è rappresentato imberbe, in modo da distinguersi dal barbato S. Teodoro, mentre, vestito con la corazza, ha la sinistra ripiegata sul petto.
Come segnalato ancora da Alteri «la *caratteristica fondamentale di questi pezzi è che l'artista non si è mai allontanato da quel parallelismo che è quasi come una seconda natura di quell'arte:*

l'imperatore, in genere, imita l'atteggiamento del santo, nel senso che se quest'ultimo ha, per esempio, la destra sull'impugnatura della spada posata a terra, ciò vale anche per l'imperatore. Oppure, hanno entrambi la mano sulla spalla attaccata alla cintola, e, se poi il santo non è armato, allora l'imperatore sorregge la mappa. Entrambe le figure si presentano, altresì, ora col mantello ora senza e sono sempre di uguale altezza nonché di uguali dimensioni».[60]

Tale scelta estetica non pare certo casuale ma le dimensioni e la prossemica speculare inviano dei cripto-messaggi di cui la moneta si fa vettore, sicché le «*ways of seeing*»[61] vogliono agevolare la creazione di uno *status* divino del sovrano e la corrispondente memoria presso la comunità. Il *basileus* ancora in vita è rappresento alla pari dei santi e persino della Madre di Dio; attraverso le dimensioni del corpo, poi, si vuole avvalorare e forse s'allude al potere di questi *in sacris*.

L'idioma iconico abbina al tema del patronato e del mandato divino all'Impero un'ulteriore iconografia che ha il senso precipuo d'esprimere la continuità della *basileia*; di talché si affiancano nello stesso reperto numismatico uno o più sovrani al fine di creare una memoria dinastica.

Ebbene, le «*ways of seeing*»[62] instaurano un proficuo dialogo con le strategie della memoria perpetuando un duplice scopo: non solo l'instaurare-ratificare a livello visivo il regno della dinastia al potere, ma si caricano, altresì, di un ulteriore fine e tentano di rendere meno traumatica, attraverso la pubblica notifica dell'emissione monetaria, l'avvenuta cooptazione al trono, e, persino la successione in caso di dipartita del sovrano anziano.

Ora la semantica di rappresentazione pertinente si divide in plurimi *loci:* il primo *topos* che vale la pena indagare è quello che raffigura l'immagine dell'imperatore sul trono, quale prolungamento immaginifico ed effetto precipuo derivante dall'ascesa.

Una simile immagine che rafforza nell'immediatezza la memoria-cognizione del regnate, tuttavia, non viene utilizzata nella prima Bisanzio così spesso come in epoca tardoantica; eppure, esiste ancora una serie di monete con l'immagine di Giustino e Giustiniano seduti sul trono fianco a fianco, nonché del solo Giustiniano assiso sullo scranno quando questi diviene l'unico sovrano.

Fig. 4- Giustino I e Giustiniano I (527 d. C.), solido aureo, Zecca di Costantinopoli, gr. 4, 47, con la dedica DN IVSTIN ET IVSTINIAN PP AVG
(Immagine all'indirizzo: http://www.wildwinds.com/coins/byz/justin_I-justinian_I/sb0120.jpg).

Eppure, con ulteriore novità segnica persino Giustino II e Sofia sua moglie sono ritratti affiancati sul trono, ad indicare l'effettivo co-regno della coppia imperiale, di talché si crea una nuova memoria visuale che compensa quel vuoto iconico dovuto all'assenza di eredi diretti; si genera così un precedente iconico che non avrà però vita troppo lunga in questa specifica

[60] G. ALTIERI, *Immagini della storia sulle monete bizantine*, in G. MORELLO (a cura di), *Splendori* … cit., p. 81.
[61] J. BERGER, *Way of seeing*, Penguin Book, London 2008; F. FAETA, *Le strategie* … cit., p. 119.
[62] *Ibidem*.

declinazione. Tale iconografia, indi, si muove parallelamente alla creazione del genio poetico di Corippo che nella sua *Laus* dedicata a Giustino II propina il precedente logico di queste immagini, laddove esprime il concerto di potere congiunto dell'imperatore e dell'imperatrice, indicata allegoricamente dalla santa Sophia.[63]
Maurizio, altresì, si fa effigiare sulle monete in una posa analoga, seduto sul trono accanto alla sposa Costantina. Alcune emissioni, poi, ratificano una chiara espressione di politica dinastica, giacché sul rovescio delle emissioni rappresentano Teodosio, suo successore designato.

Fig. 5- Giustino II e Sofia in trono (565-578 d. C.), *follis* bronzeo, Zecca di Tessalonica, con la dedica: DN IVSTINVS PP AVG,
(Immagine all'indirizzo: http://www.wildwinds.com/coins/byz/justin_II/sb0360.jpg).

Persino Foca, nonostante la ben nota usurpazione non prescinde dal *locus* succitato, ma imita il modello del predecessore e si fa ritrarre in piedi con la moglie Leontia.
L'iconografia numismatica consegna, altresì, una lunga galleria di ritratti di donne della casa imperiale a dimostrazione di un'aspettativa sociale, e, della propensione da parte dell'opinione pubblica a riconoscere alle spose e alle madri degli imperatori un ruolo attivo e persino legittimante in alcuni casi, tanto che le «*ways of seeing*»[64] non possono ignorarlo e le strategie della memoria sfruttano opportunamente.
Si rinvengono sulle monete, o al diritto, o al rovescio, oltre alle succitate Sofia, moglie di Giustino II e Costantina, moglie di Maurizio nonché Leonzia, moglie di Foca, ancora Martina, moglie di Eraclio e persino Anastasia, moglie di Tiberio II. Non si possono poi dimenticare le esponenti della casa imperiale che hanno officiato quale effettivo *basileus* anche in assenza di un marito, quali Irene, madre di Costantino VI, nonché le ultime discendenti della casa macedone, ovvero, Teodora e Zoe. In tempi più recenti si annoverano ancora Irene, madre di Costantino VI ed, altresì, Maria, moglie di Michele VII Ducas e persino Anna, moglie di Andronico III Paleologo e madre di Giovanni V.
Esse si mostrano sedute in trono o sovente in piedi, in pose frontali, accanto ai rispettivi sposi o piuttosto alla Vergine, a ribadire la cripto-memoria di un potere femminile atavico e legittimatore; più volte, però, sono effigiate a mezzo busto, sole o insieme ad ulteriori membri della *domus imperialis*.
Le «*ways of seeing*»[65] selezionano gli iconemi piuttosto efficaci, sicché queste ultime, in realtà, assomigliano in tutto a mariti: per la *silhoutte*, per l'atteggiamento, per le vesti indossate e per gli attributi; tant'è che sono rappresentate sempre coronate ed a reggere la croce o il labaro o, ancora, il globo crucigero.

---

[63] Cor., *De Laud. Just.*, 2, 173.
[64] J. BERGER, *Way* … cit.; F. FAETA, *Le strategie* ... cit., p. 119.
[65] J. BERGER, *Way* … cit..

L'espediente del perorare attraverso le monete il criterio dinastico trova una ulteriore specificazione sotto Eraclio, che nel tentativo di imporre una propria dinastia ne crea una memoria iconica peculiare; sicché, dati i numerosi figli, stabilisce e codifica l'uso di imporre al diritto e sovente sul rovescio delle sue emissioni i vari personaggi della sua *domus*.[66]

Fig. 6- Eraclio, Eraclio Costantino ed Eracleona (610-641 d. C.) solido aureo, Zecca di Costantinopoli. (Immagine all'indirizzo: http://wildwinds.com/coins/byz/heraclius/sb0771.jpg).

Tuttavia, il criterio dinastico può essere meglio rappresentato e reso più efficace se albergato sotto l'ombra della protezione divina, sicché Basilio II, sebbene non mostra rilevanti novità iconografiche sui solidi, pone sui suoi conii argentei una croce potenziata, che è contornata, a sua volta, a sinistra da un piccolo busto dello stesso Basilio e a destra da quello di Costantino VIII.

Michele VII Ducas adotta finanche questo *locus* di rappresentazione e mostra la stessa distribuzione dello spazio attorno alla croce, ma opta per l'allocazione del suo busto e per quello dell'imperatrice Maria, sua moglie.

In tal guisa, si sviluppano apposite strategie di rappresentazione che enfatizzano la "vocazione" all'imperio della coppia imperiale, sicché alla croce nicefora viene a sostituirsi quale garante dello *status* Il Cristo stefanoforo; il Signore, pertanto, in prima persona coopta all'impero i regali sposi. In tal modo si modifica, raddoppiandolo, il *locus* dell'incoronazione mistica, tanto da solidificare in quelle forme la memoria di un evento fondamentale della vita dello Stato.

Romano IV Diogene, difatti, si fa rappresentare in compagnia della moglie Eudocia, mentre entrambi sono ritti in piedi ed incoronati dal Cristo assiso sul *suppedion* posto in mezzo ad essi. Al rovescio il criterio dinastico è ribadito, anzi, è rafforzato nel concetto di successione all'impero della discendenza; ivi sono effigiate ben tre figure, ovvero i tre figli di Eudocia e di Costantino X, primo marito dell'imperatrice: Michele, Andronico e Costantino, tutti e tre rappresentati ritti in piedi, in ricche vesti e col diadema.

---

[66] G. ALTIERI, *Immagini della storia sulle monete bizantine*, in G. MORELLO (a cura di), *Splendori* … cit., p. 75; P. D. WHITTING, *Byzantine* … cit., pp. 142-143.

Fig. 7 – Romano IV e la moglie Eudocia (1067-1071 d. C.), *histamenon nomisma*, Zecca di Costantinopoli, gr. 4, 32 (Immagine all'indirizzo: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Romanus_IV_histamenon_with_co-rulers.jpg).

In ultima istanza deve segnalarsi che il *locus* del patronato uranico funge da ulteriore passaggio concettuale che favorisce poziori sviluppi del tema, tanto che si fa largo e si consolida attraverso l'immagine l'idea e la memoria di una vera e propria diarchia, che coinvolge allo stesso tempo nel governo dell'Impero il Sovrano celeste e il sovrano terrestre.
Tale *locus* iconografico si sviluppa sul parallelismo che investe entrambe le facce della moneta e coinvolge la scelta della *silhouette* dei rappresentati, e se da una lato appare il busto di Cristo o della Madre di Dio, dall'altro lato si riverbera il busto dell'imperatore e persino della sua sposa; quando i celesti sono rappresentati nell'interezza della figura, anche la figura del sovrano si concede in tutta la sua maestà ed in posizione eretta.
Con Isacco II Angelo, forse in ossequio al gentilizio della famiglia, si sviluppa una nuova iconografia che aggiorna l'istituto del patronato celeste: vengono, difatti, inseriti per la prima volta gli arcangeli a conforto dell'imperatore. E se sul rovescio vi è sempre la Vergine col Bambino, nel diritto si contrappone l'imperatore eretto ed in posizione frontale, barbato e coronato, con clamide e *loros*. Il sovrano tiene nella sinistra lo scettro crocigero e con la destra sorregge insieme all'arcangelo Michele una lunga spada; dall'alto irrompe ancora la *manus Dei* che ripete il *locus* della benedizione. Anche l'arcangelo, che qui fa per la prima volta la sua apparizione nelle emissioni numismatiche, viene rappresentato secondo lo schema iconografico consueto e pienamente conforme alle aspettative sociali: è giovane ed imberbe, col nimbo e naturalmente alato.
Con Isacco II ritorna ancora il *locus* dell'incoronazione mistica officiata dal suo patrono: l'arcangelo Michele, che è ritratto con l'insegna dell'ostiario, ovvero con la lunga asta nella mano sinistra; l'imperatore, poi, sta ritto innanzi all'entità uranea mentre sostiene la croce e la mappa.
L'arcangelo Michele è, altresì, presente nel conio di Michele VIII Paleologo suo omonimo, laddove, rappresentato alato e col nimbo, accompagna e quasi sorreggere con le sue mani l'imperatore che sta inginocchiato innanzi al Salvatore benedicente.
Sul piano squisitamente artistico deve segnalarsi come l'efficacia concettuale viene preferita alla mera resa estetica. E se sul piano delle «*ways of seeing*»[67] l'immagine appare incisiva, tuttavia, la fattura risulta alquanto rozza e poco curata, sia per la mancata resa calligrafica, sia a livello di progettazione spaziale, laddove in un piccolo spazio si affollano ben tre personaggi dalla variegata prossemica.

[67] J. BERGER, *Way* … cit.; F. FAETA, *Le strategie* ... cit., p. 119.

Fig. 8- Michele VIII Paleologo (1261-1282 d. C.), *hyperpyron* aureo, Zecca di Costantinopoli, gr. 4, 18 (Immagine all'indirizzo: http://www.wildwinds.com/coins/byz/michael_VIII/sb2242.jpg).

3. La memoria e le presunte "istantanee" del rito: la grande assenza e le parve presenze delle rappresentazioni dell'ascesa

Sul piano delle strategie visuali, tuttavia, deve segnalarsi la non poca difficoltà nel rinvenire immagini raffiguranti il rito d'accesso al trono. Tale vuoto rappresentativo soprattutto per i primi secoli trova la propria causazione nell'assenza di un protocollo stratificato, dacché non si contempla un cerimoniale fisso per l'ascesa, tale da poter essere placidamente rappresentato nel suo svolgimento. Eppure, tale assenza è dovuta piuttosto alle circostanze concrete in cui il rito d'scesa si celebra e non all'assenza di una volontà sistematizzante delle istituzioni. Questa fattualità produce a corollario della fenomenologia della regalità un protocollo aperto ed estremamente permeabile, che prescinde dalle esigenze della memoria di Stato.
E se i panegiristi tentano di volta in volta di creare *loci* specifici, capaci di legittimare la situazione di fatto, intramandoli in un ordito a "maglie larghe" ed estremamente ricettivo, il rito d'ascesa viene comunque permeato da una grande varietà nella prassi d'esecuzione; da qui emergono peregrini alcuni atteggiamenti prossemici fondamentali, che fungono da incunabuli per gli ulteriori sviluppi di una "trama" coerente, come sottolineato dalla MacCormack.[68]
Ebbene, se l'arte retorica cerca di portare in essere una cristallizzazione della prossemica attraverso il richiamo continuo ad un *usus* che si vuole far solidificare, sul piano della condotta si fornisce una particolare enfasi ad alcune procedure opportunamente selezionate; lo stesso però non avviene nel mondo dell'arte, dacché veramente rare sono le testimonianze che forniscono "istantanee" del rito o, per lo meno, le descrizioni esaustive dello stesso.
Uno di questi rari esempi d'arte commemorativa dell'eventologia di Stato viene rappresentato dall'intaglio di *Romulus,* databile agli inizi del V sec.
Qui il *locus* dell'incoronazione mistica viene rappresentato nella sua sembiante più antica, ovvero attraverso l'esplicitazione visiva della «*Teologia della Vittoria*»;[69] s'innesta, altresì, in un contesto rappresentativo "classico" l'elemento cristiano, dovuto alla presenza dell'enorme *Crismon* fra le lettere apocalittiche, quale simbolo dell'epifania cristica per eccellenza e pegno sotherico della parusia. Ebbene, si inscena l'accesso al trono di un giovane imperatore, che sta assiso su tre gradini. Ma non solo, al contempo, si suole rappresentare la gerarchia all'interno del collegio imperiale o addirittura della *domus augusta*, allorché i tre sovrani sono raffigurati secondo proporzioni gerarchiche, ad indicare la loro graduale cooptazione al trono.
Particolarmente degna di interesse è la prossemica ivi rappresentata, dacché il *Maximus Augustus*, palesemente raffigurato di statura maggiore, provvede all'imposizione della clamide; il "relitto" comportamentale fotografato attraverso "l'istantanea" dell'intaglio vuole significare

[68] S. MACCORMAK, *Arte* …cit., pp. 248-250.
[69] M. MCCORMICK, *Eternal* … cit..

come, in antico attraverso la raffigurazione della *traditio* del manto di porpora, sia possibile riassumere tutta la gestualità primaria connessa al rito di accesso al trono.[70]
Tuttavia, in questa fase il diadema-infula svolge solo un ruolo poziore, tant'è che è imposto dall'altro co-imperatore.
Come già segnalato si aggiunge alla scena un reflusso dell'antica «*Teologia della Vittoria*»[71] dacché entrambi i sovrani che procedono al rito sono a loro volta incoronati da individui maschili alati, che raffigurano una risemantizzazione ed una rifunzionalizzazione cristiana delle antiche Vittorie. Gli esseri uranici sono, poi, raffigurati nella veste degli *angeloi* ostiari, mentre stanno per imporre con la destra la corona-serto; essi sono forieri nella sinistra della lunga asta, tipica insegna del messaggero. Si porta in scena un *locus* iconico corrispondente all'aspettativa sociale, giacché si pone nell'alveo della continuità con le immagini dei predecessori pagani, ciò senza creare nessuno strappo nelle tradizione rappresentativa; una simile scelta evoca immediatamente negli astanti l'idea dell'elezione celeste, che conferma attraverso l'angelofania il divino Consiglio.[72]

Fig. 9- Creazione di un imperatore da parte dei due colleghi anziani.
Intaglio proveniente dell'Impero d'Occidente eseguito da *Romulus*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (foto di A. P. Di Cosmo).

Col tempo la cerimonia d'accesso al regno inizia a sviluppare un'*ordo* specifico comprendente atteggiamenti rituali che si cristallizzano in una prossemica peculiare, la quale, a sua volta, fornisce finalmente agli artisti *loci* iconici altamente significativi, che diverranno corrispondenti all'aspettativa sociale. I *loci*, poi, una volta consolidati vengono ampiamente rappresentati, anche perché riassumono in un compendio di gesti un accadimento fondamentale nell'eventologia di Stato.
Le presunte "istantanee" del rito, tuttavia, trovano un più ampio spazio nella produzione miniaturistica posta a corollario dei codici, sia storici sia religiosi; il *locus* dell'incoronazione-ascesa anche di biblica memoria, poi, sembra predominare nelle miniature dei salteri, che sono preferite alle opere d'arte maggiore.
Tale scelta si spiega forse con l'estrema compendiosità ideologica della scena, nonché con l'esaustività della rappresentazione grafica, che slega il sovrano *pro tempore* da ogni accadimento umano e trova in Cristo la sola causazione macroscopica.
Nel salterio *Chludov* conservato a Mosca, per l'appunto, viene selezionata una di queste prossemiche fondamentali, giacché compendiosa e capace, una volta estrapolata dalla *consecutio*

---

[70] «*Le legioni rivestivano di porpora un dux. Quali erano state le sue azioni? Aveva condonato le tasse arretrate, bruciato i relativi documenti e guidato le legioni. Questo è quanto conosciamo come l'inizio del suo regno*». Cit. in I. ZIEGLER, *Die Konigsgleichnisse* … cit., p. 2; S. MACCORMAK, *Arte* … cit., pp. 248-250; P. DE FRANCISCI, *Arcana* … cit., p. 159.
[71] M. MCCORMICK, *Eternal* … cit..
[72] *Liber Proverbiorum*, Septuaginta VIII, 15-16.

del protocollo, di evocare alla mente dell'osservatore l'intero rito: sicché l'imperatore viene raffigurato sullo scudo sollevato da tre uomini.[73]

Orbene, qui si rappresenta una cerimonia d'ascesa che mette in atto una prossemica ed un *usus* cristallizzato dai resoconti di Pietro Patrizio e iniziato sin dalla cerimonia d'ascesa improvvisata per Giuliano.[74]

Eppure la foggia delle vesti del sovrano rimanda piuttosto ai costumi della corte macedone, allorquando il sovrano inuente è vestito del *loros*, di una lunga ed ampia tunica ed è coronato di un ricco stemma.

Tuttavia deve segnalarsi che a quell'epoca il rito dell'*elevatio* è andato in disuso, giacché la sua ultima apparizione si ha con l'ascesa di Giustino II.[75]

Seppure appare placido sul piano della storia del costume il riferimento cronologico all'alto-medioevo, si rileva ben più arduo l'accostamento alla codificazione dell'etichetta redatta dallo Pseudo-Codino, il quale constata la reintroduzione proprio del rito dell'*elevatio*; ciò a causa di un troppo ampio iato cronologico. Eppure, deve ravvisarsi un'aberrazione del protocollo riferito dallo Pseudo-Codino: non sono infatti i soldati a compiere l'atto dell'innalzamento, come tra l'altro la miniatura rappresenta, ma il patriarca, l'imperatore anziano, qualora vivente, e gli altissimi dignitari della corte; le seguenti premesse rendono improbabile lo spostamento in avanti della reintroduzione di un costume, ossia l'*elevatio*, che si ha solo nel XIV sec. e con più preciso riferimento al complesso dei riti attuati per Andronico III.[76]

Ebbene, quella che viene ad essere descritta in ambiente russo è una mera memoria dell'evento e non certo una perfetta citazione dell'*ordo*, dacché elementi del cerimoniale anche più antico e cifre della moda del tempo del miniaturista vengono a confondersi e sovrapporsi nel più ampio ed epico ricordo dell'eventologia di Stato citata.

Si raffronta ancora la presenza di precise scelte di stilemi che, come evidenziato da Bernabò,[77] a prescindere dal precipuo richiamo a un ciclo rappresentativo che evoca la teatralità della figura, fa trasparire una finalità piuttosto allusiva, palpabile nell'immediatezza e nell'estemporaneità della resa iconica del personaggio. L'immediatezza è rafforzata soprattutto dalla scelta della prossemica dei soggetti rappresentati, specie nell'estrema frontalità, come nel caso dell'imperatore innalzato sullo scudo; si rimanda, ancora, ad un artificio teatrale antico, laddove un attore attira l'attenzione del pubblico rivolgendosi di "faccia" ed a mezzo del monologo.[78] Tale frontalità, che in vero è alla base del novero dei precetti che costituiscono l'intelaiatura noumenica dell'iconografia, sfrutta ancora l'archetipo dell'interlocutore "quasi" fisico, che l'icona vuole rappresentare e proporre.[79]

A latere deve considerarsi che la rappresentazione, allorché inserita nel contesto dell'intero ciclo iconografico del presente salterio, configura l'erudita riproposizione di schemi del teatro tardo-antico ed una sorta di cimelio dell'antichità. Si evidenzia, poi, una serie di "relitti" comportamentali riportati in auge attraverso l'icastica prossemica e la forte espressività dei volti, che qui viene tradita persino dai soldati che compiono l'*elevatio*; non a caso il soldato è un personaggio "tipo" del teatro.

---

[73] R. CORMACK, *Writing in Gold, Byzantine Society and its Icons*, Ed. George Philip, London 1985.

[74] Pietro Patrizio, *Sulla scienza politica*, 91-92, in J. REISKE (a cura di), Const. Por., *De cerimoniis aulae byzantinae*, Weberi Ed., Bonn 1829; Giul., *Ep. Ad athen*., p. 366, II ss.; Amm., XX 4, 12-64.

[75] Cor., *De Laud. Just*., 2, 130-158.

[76] G. RAVEGNANI, *Imperatori di Bisanzio*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 82-83.

[77] M. BERNABÒ, *Un repertorio di figure comiche del teatro antico dalle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali*, in «Rivista di Bizantinistica» 2, 6, Pátron Ed., Bologna 2004, pp. 21-31.

[78] *Ibidem*.

[79] J. HERRIN, *Bisanzio*, Corbaccio, Milano 2007, pp. 134-143.

Non si deduce, dunque, la presenza di "un'istantanea" del rito ma piuttosto si raffronta una citazione erudita ed autoreferenziale dei significanti che si esauriscono nella mera prossemica, e, che nella perpetuazione della condotta trovano la loro ragione iconica.

Fig. 10- *Elevatio* sullo scudo di un imperatore,
Salterio Chludov, IX sec., Mosca, museo di storia dello Stato Russo, suppl. 129, fol. 18v. 152.
(Immagine all'indirizzo: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chludov_proclamation.jpg?uselang=it).

Ebbene bisogna segnalare come le miniature rinvenibili nei codici non vogliono affatto raffigurare "un'istantanea" del rito, ma piuttosto una memoria del protocollo. Esse non solo violano il dato temporale e l'effettivo svolgersi degli eventi, privilegiando una visione sincronica ed adattando le insegne del potere e sovente la prossemica a quelle più viciniori al periodo della redazione del codice in questione, ma confondono pure i singoli momenti del cerimoniale. In tal guisa, si predilige piuttosto una visione compendiaria degli eventi, che nella sua immediatezza ed in una sola occhiata sia capace di trasferire tutti i significanti sottesi.
Si rinviene un esempio paradigmatico di questi compendi visuali nella miniatura del codice dello *Skyllitzes Matritensis*, che rappresenta in uno la sollevazione sullo scudo e l'imposizione della corona all'imperatore inuente Michele I.
La costruzione di tale immagine, per le ragioni elencate *ut supra* appare alquanto significativa. D'un canto, viene rappresentato il rito dell'*elevatio* sullo scudo da parte dell'esercito, con una verosimiglianza straordinaria, dacché pare persino percettibile lo sforzo impiegato dai militi che ottemperano all'atto protocollare. I soldati sono qui presenti in gran quantità, come è pure evincibile dalla presenza delle molteplici trombe, estranee al rito urbano; gli strumenti possono rimandare piuttosto ad un contesto prettamente castrense, qualora si postula per l'occasione una rifunzionalizzazione delle stesse e l'inserimento nel rito di creazione del *basileus*.[80]
Un secondo aspetto da considerare investe la natura squisitamente iconografica, e, riguarda le insegne che sono rivestite dai due sovrani, l'anziano e l'inuente; essi indossano entrambi *sakkos* e *loros*, nonché il *kamaleukion*, tanto da ricondurre il costume alla memoria della moda in voga sotto i Comneni.
Altresì, degna di nota è la presenza del labaro nelle mani d'entrambi i sovrani, che rimandano al *revival* nostalgico dei segni del potere di Costantino, eminentemente segnalato dalla dottrina,

[80] S. MACCORMAK, *Arte* …cit., p. 245.

che riferisce l'immagine ad una specifica temperie culturale che vuole recuperare attraverso la cifra erudita delle antiche insegne i connotati atavici della regalità.
Un terzo elemento che connota il linguaggio iconico è la costruzione di un'immagine riassuntiva che compendia lo svolgersi dell'atto, raffigurando in un unico momento due prossemiche separate nel tempo e nello spazio, ossia unisce all'elevazione sullo scudo l'atto di imposizione della corona, che solitamente si svolge sull'ambone purpureo in Santa Sophia.[81]
Tanto premesso, la sagace costruzione dell'immagine configura un *compendium* visivo di lapalissiana vivacità descrittiva e funge da ottimo vettore non solo delle ideologie sottese, ma nell'immediato degli elementi contestuali pertinenti all'eventologia di Stato.
Altresì appare degno d'attenzione il contesto di produzione, ovvero la Palermo del XIII sec., laddove tanto la presente miniatura quanto l'intero salterio appaiono quali segni tangibili di quella vivacità della cultura greco–italiota; ciò a riprova degli effetti dell'onda lunga di Bisanzio e della straordinaria «*continuità etnica*» che diventa cifra stilistica di una «*tipologia della cultura*».[82] Quell'ironia della storia, che ha visto l'affermarsi dell'arte bizantina in Italia meridionale dopo la fine della bizantinocrazia, contempla la cultura figurativa costantinopolitana oggetto di rielaborazione da parte degli artisti dell'*atelier* palermitano; costoro, a loro volta, declinano la figura della *majestas* bizantina secondo una scelta cromatica e formale delle insegne che risente della cultura materiale normanna, nonché delle forme di rappresentazione dei sovrani meridionali riscontrabili nei mosaici palatini. Tuttavia, si nota un reflusso d'autoctono sentire nelle strategie di rappresentazione della regalità, come di seguito si elenca.
Le vesti del sovrano bizantino, che i re normanni hanno di buon grado mutuato per sé, dopo averle riqualificate e risemantizzate nel contesto della propria corte, vengono tradotte nel color blu cobalto; ebbene la dalmatica del precitato colore viene, a sua volta, ritrasferita *tout court* all'imperatore anziano a scapito della *nuance* porpora. Allo stesso modo il *kamaleukion* con le sue fattezze piuttosto schematiche sembra evocare la foggia della corona cosiddetta di Costanza;[83] il labaro dalla corta asta, poi, non è altro che l'insegna la quale sovente appare a guisa di scettro nelle effigi dei re normanni.[84]
Pare, indi, inequivoco, come l'artista abbia trasferito nella sua miniatura alcuni dettagli della propria esperienza della fenomenologia del potere, fors'anche perché conformi ad un'aspettativa sociale, da cui il miniaturista non può esimersi; con una certa probabilità si può postulare che la collettività è oramai abituata a percepire quelle specifiche forme delle insegne e quei particolari colori, tanto da spingere l'artista a conformarsi a tale esigenza.

---

[81] Il rito d'incoronazione si stabilizza in S. Sofia con Costante II (Niceforo, *Cronografia*, p. 30); Leone (Niceforo, *Cronografia* III, p. 52 ed inoltre in Const. Porp., *De cer.* 7, 71, 76, 78, p. 299); A. PERTUSI, *Le insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in XII Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 3-9 Aprile 1975), Ed. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1976, p. 529.
[82] H. BELTING, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, in «Dumbarton Oaks Papers» 27, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 1974, p. 3; N. LAVERMICOCCA, *Puglia Bizantina, Storia e cultura di una regione mediterranea (876-1071)*, Ed. Capone, Cavallino 2012, pp. 38-39.
[83] A. LIPINSKY, *Le insegne regali dei sovrani di Sicilia e la scuola orafa palermitana*, in Atti del Congresso internazionale di studi sulla Sicilia normanna (Palermo 4-8 dicembre 1972), ed. Istituto di storia medievale Università di Palermo, Palermo 1973, pp. 169 ss.
[84] P. DELOGU, *La committenza degli Altavilla: produzione monumentale e propaganda politica*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), I *Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*. Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, 28 gennaio - 30 aprile 1994), Ed. Marsilio, Venezia 1994, pp. 188-192.

Fig. 11- Michele I Rangabe viene proclamato imperatore, miniatura dal codice *Skyllitzes Matritensis*, fol. 10v. (Immagine all'indirizzo: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chronicle_by_John_Skylitzis,_he_elevation_of_the_emperor.jpg?uselang=it).

Ma vi è di più. Questa memoria iconografica del rito d'accesso al trono dell'Impero Romano d'Oriente produce pure dei sottoprodotti, dacché i *loci* consolidati di rappresentazione e, più specificatamente, i noti costumi del periodo tardoantico e bizantino vengono applicati in ragione di un'aspettativa sociale diffusa ad epoche remote quali quelle menzionate nella Bibbia; di talché alcune eleganti miniature sono testimoni di questo processo di espansione della memoria prossemica.

Una di queste si rinviene nel Salterio *de Paris* del X sec., conservato presso la *Bibliotèque Nazionale* di Francia. Essa chiaramente illustra le modalità con cui viene messo in scena il rito di incoronazione-ascesa attraverso il cerimoniale militare dell'*elevatio* del candidato su uno scudo da parte dell'esercito; orbene, è questo l'atteggiamento prossemico fondamentale, considerato anche quale atto spiccatamente visuale dell'accesso al trono, con cui gli stessi soldati riconoscono il proprio capo. Più segnatamente, tale narrazione per immagini assume maggior significato, allorché, si proietta *ex ante* un linguaggio iconico ed un uso tipico della Costantinopoli del IV-V sec., che al tempo della stesura della miniatura è già un "relitto" prossemico ed una mera memoria comportamentale. La specifica scelta iconografica, adoperata per significare l'elezione di biblica memoria del re Davide, funge da ulteriore riprova dell'esistenza di una precisa aspettativa sociale al perpetuarsi di una stratificata consuetudine rappresentativa.

Infine un particolare interesse desta il proliferare e il ripetersi nel contesto vetero testamentario e, più segnatamente, nelle raffigurazioni degli eventi del racconto delle gesta davidiche di evocazioni del protocollo bizantino d'ascesa al trono. La peculiare opzione iconica, che amplia l'orizzonte delle strategie di rappresentazione del sovrano, introduce in un contesto estraneo il costume e l'*ordo* bizantino; e se, da un canto, si vuole alludere piuttosto ad un archetipo della regalità sacra biblica innestato sagacemente nel contesto romano del potere, dall'altro canto, si restituisce un documento iconico di forte impatto sociologico che funge ancora da indicatore dell'aspettativa sociale.

Ebbene, tali immagini, seppur riservate ad un pubblico piuttosto ristretto, ovvero i possessori del singolo salterio, fungono da elemento probatorio dell'esistenza di un'aspettativa diffusa, che rende imprescindibile la comunicabilità del rito d'accesso al potere da simili schemi mentali penetrati nella memoria collettiva.

E se con Cantarella si può riferire che la puntuale evocazione di Davide è «*un lemma pieno di lessemi*»,[85] la singola figura del profeta appare funzionale ad un'allusione messianica ed escatologica del potere dei sovrani bizantini che si estende ai sacri misteri; la suddetta presenza in contesti non strettamente legati alla corte funge da riprova di un'urgenza segnica che viene acquietata dalla rassicurante presenza del re biblico, quale allegoria del sovrano regnante.

La scelta di una rappresentazione così complessa, sovente abbinata all'altra miniatura dell'unzione, funge da inequivoca ed ulteriore allegoria, dacché connubia i momenti civil-religiosi al protocollo prettamente marziale che insieme compongono l'unico rito d'accesso al regno; non si può, altresì, negare che l'evocazione davidica voglia fare una qualche allusione al sacerdozio regale fortemente rivendicato dagli imperatori.

Ebbene, l'aspettativa sociale genera come corollario una memoria iconografica puntuale, che prescinde dalle "istantanee" del rito e produce una particolare fenomenologia che assolutizza il protocollo oltre i limiti dello spazio e soprattutto del tempo, tant'è che quella prossemica assurge ad assoluto comportamentale.

Quest'ultima scelta iconografica costituisce ancora un ulteriore *locus* dei *kaiserische wandermotive* che si diffonde nell'area della *koinè* mediterranea e specificatamente nella Sicilia normanna ove origina la dibattuta questione sull'evocazione davidica nell'iconografia pertinente Guglielmo II.[86]

---

[85] G. M. CANTARELLA, *Divagazioni preliminari*, in G. I. SABELLA (a cura di), *«C'era una volta un re…». Aspetti e momenti della regalità,* Clueb, Bologna 2005, pp. 9-24.

[86] P. DELOGU, *Idee sulla regalità: l'eredità normanna*, in R. LICINIO - F. VIOLANTE, *Potere, società e popolo tra età normanna ed età sveva, 1189-1210*, Atti delle quinte Giornate normanno-sveve, Centro di Studi Normanno-Svevi, (Bari-Conversano, 26-28 ottobre 1981), Dedalo, Bari 1983, p. 195; G. M. CANTARELLA, *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*, Einaudi, Torino 1997; ID., *Divagazioni preliminari …* cit., pp. 9-24; M. VAGNONI, *Evocazioni davidiche nella regalità di Guglielmo II di Sicilia*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI - U. PAOLI - P. PIATTI (a cura di), *Hagiologica. Studi per Réginald Grégoire*, Ed. Bibliotheca Montisfani Monastero San Silvestro Abate, Fabriano 2012, Tomo II, pp. 780-781.

Fig. 12- Davide viene incoronato re di Israele, miniatura del salterio di Paris, X sec. d.C., BnF MS Grec 139, folio 6v (Immagine all'indirizzo: http://es.wikipedia.org/wiki/Esp%C3%ADritu_Santo#mediaviewer/Archivo:Paris_psaulter_gr139_fol6v.jpg).

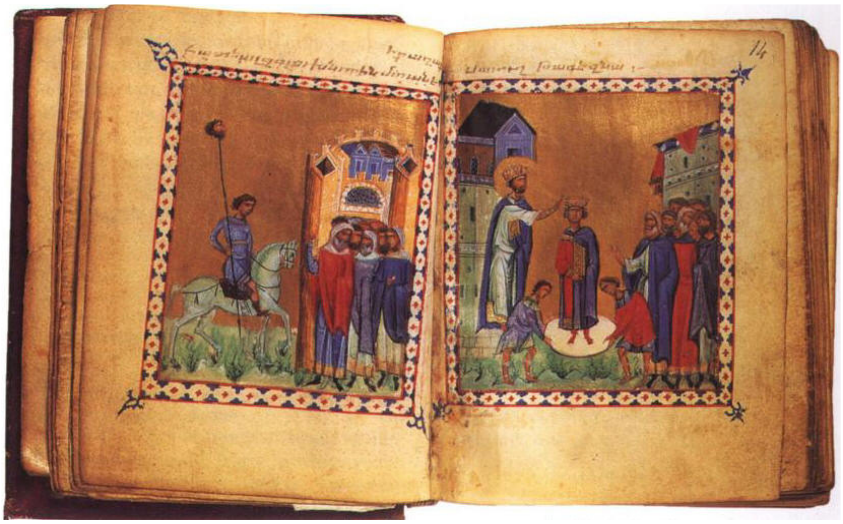

Fig. 13- Ritorno trionfale di Davide ed incoronazione a tramite dell'*elevatio*, Salterio, Monastero di Vatopedi, Monte Athos, pergamena fol. 761, ff 1088, 13v 14. (Immagine all'indirizzo: http://slav.uni-sofia.bg/index.php/component/content/article/1-latest-news/1240-specifiki).

Eppure una simile costruzione può bypassare persino la fattualità di eventi molto più antichi, dacché la consuetudine iconografica di riassumere in un'unica immagine più atti prossemici può essere applicata non solo alla narrazione dell'eventologia di Stato, ma anche ad altri accadimenti che non sarebbero altresì comunicabili se non in forme note ai fruitori del documento. Ciò anche a scapito di perdere parte del contenuto storico e, tampoco, sia a vantaggio della pura ideologia di Stato, sia in favore della mera comprensibilità dell'evento stesso oltre lo iato temporale.

Nel caso di specie, si porta a riprova una doppia e splendida miniatura, conservata in un libro sacro del monastero Vatopedi, che contempla sia l'ingresso di Davide dopo la sconfitta di Golia, sia il suo trionfo; l'evento, poi, viene placidamente tradotto con una cooptazione al potere secondo il costume bizantino. Il miniaturista così confonde la *consecutio* degli eventi biblici a vantaggio della prossemica di corte saldamente consolidata nella memoria collettiva e corrispondente all'aspettativa della società del tempo.[87]

Ebbene, deve ancora denotarsi che, per ottenere un'efficace cognizione- memorizzazione dell'evento, l'artista ha sentito la forte necessità di adattare gli accadimenti oltre ogni "verosimile" storico al protocollo di corte consolidato. Quest'ultimo, adoperando una simile resa iconica, ha appalesato la problematica connessa alla fruizione, giacché -con buona probabilità- ha presente i rischi pertinenti all'incomprensibilità di un evento che sfrutta ulteriori forme di rappresentazione, inaspettate e, quindi, scarsamente fruibili. L'artista, difatti, sente quasi l'obbligo di esprimersi secondo un linguaggio comune, condiviso e conforme all'aspettativa sociale, anche qualora i fruitori del libro liturgico risultano essere meramente i soli componenti della comunità monastica.

Più segnatamente, l'evento viene tradotto secondo forme iconografiche note e con un linguaggio più consono al tempo, diffuso ed incontestabile, sicché il miniatore non può che adoperare il *locus* tipico dell'ascesa al trono bizantina; ciò a riprova della sua valenza universale, che riassume nella sua compendiosa iconografia tutti i controversi passaggi che portano Davide al titolo di re d'Israele.[88]

Anche qui in un'unica immagine si celebra il rito dell'*elevatio* e l'imposizione della corona, laddove due soldati in corta tunica innalzano su un piccolo scudo il giovanissimo Davide. Entrambi i personaggi biblici, rappresentati come se fossero il sovrano anziano ed un inuente, vestono una clamide purpurea-violacea dal ricco *tablion*; tuttavia il giovane cooptato si distingue per la tunica di un acceso color carmineo, mentre l'imperatore regnante veste la più classica tunica bianca riccamente decorata, specie negli orli, e stretta in vita dalla *zone*.[89]

Altre figure maschili vengono qui rappresentate, dove a guisa dei dignitari "barbati" si affollano a completamento della scena. Costoro osservano l'atto di creazione alludendo ad un contesto urbano di celebrazione del rito, che viene richiamato pure dalla presenza delle costruzioni che si stagliano sullo sfondo.

E se nel ritorno trionfale Davide viene raffigurato come un eroe bizantino che porta la testa del re-usurpatore sconfitto su una lancia,[90] gli individui maschili col capo velato che lo attendono sembrano alludere piuttosto all'iconografia tipica dell'ebreo, secondo un *locus* di rappresentazione che possiamo ritrovare anche nelle icone dell'ingresso di Cristo a Gerusalemme che l'artista ha mutuato *tout court*.[91]

Tuttavia gli uomini che assistono all'*elevatio* perdono questa connotazione etnica, assumendo il ruolo degli abitanti della «*Città Regina*».[92]

---

[87] C. FORMIS, *La miniatura bizantina. I manoscritti miniati e la loro diffusione,* Jaka Book, Milano 2001.

[88] 1 Samuele 17, 48-51.

[89] G. RAVEGNANI, *La corte di Giustiniano*, Jouvence, Roma 1989, p. 27; J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople*, Leroux, Paris 1923, pp. 18-20. Il *division* era una tunica di colore rosso o bianco simile ad una dalmatica ornata di clavi aurei, la cintura era contornata da gemme; la fibula costa di una pietra rossa circondata di perle, da cui pendono tre catenelle terminanti in grosse perle, che Belisario aveva conquistato nella battaglia contro i Goti: Const. Porp., *De cer.* II, 40

[90] M. MCCORMICK, *Eternal …* cit..

[91] G. PASSARELLI, *Icone delle dodici Grandi Feste bizantine*, Jaca Book, Milano 1998; M. ZIBAWI, *Icone: senso e storia,* Jaca Book, Milano 1993.

[92] Temistio, *Orazione* 3, 50, 19.

Si fa così largo l'evocazione mnemonica dell'evento gioioso e gli accadimenti storici sfumano i loro contorni a favore delle strategie di rappresentazione di una fenomenologia del potere che nemmeno i monaci del lontano Monte Athos, seppur esterni alla capitale ed alle sue consuetudini politicizzate, possono ignorare. Ebbene, persino i monaci atoniti sentono l'esigenza di rappresentare gli eventi biblici connessi all'accesso al potere secondo una consuetudine piuttosto familiare; con buona probabilità, anch'essi sentono l'esigenza di ricorrere a prossemiche conosciute, condivise e, indi, rassicuranti, sicché l'evocazione mnemonica della prassi bizantina è l'unica forma di rappresentazione possibile, capace di trasmettere i significanti impliciti nel racconto. Ma non solo, essa sembra essere *de plano* l'unica forma rappresentativa efficace a veicolare il significato, e, l'unica corrispondente all'aspettativa sociale; pertanto, essa è l'unica richiesta dai fruitori al di fuori di ogni rigore della ricostruzione storica.
Ebbene, queste memorie iconografiche del rito alludono piuttosto ad un compendio visivo altamente evocativo, capace di suscitare nell'immediato impatto visivo l'idea verosimile degli accadimenti, svincolandosi dall'esigenza di richiedere vere e proprie "istantanee" del rito; ciò anche quando le strategie rappresentative sono applicate a fatti verificatesi ancor prima della consolidazione del costume rappresentato, giacché si ritengono altamente soddisfacenti per i fruitori.

Conclusioni

Orbene, si rivela il grande arcano, ovvero l'*imprinting* mnestico, consistente nel propinare alla memoria altrui ciò ch'essi stessi dovrebbero autonomamente decidere d'assimilare, coattando la fondamentale libertà constante nella possibilità d'eleggere autonomamente quale modello assimilare e chi e cosa ricordare.
Questa memoria di Stato viene così costruita tramite l'attenta selezione dei *loci* più idonei a veicolare immagini e significanti altamente meditati ed all'uopo selezionati. Una delle maggiori preoccupazioni contemplate nella costruzione di una memoria legata all'eventologia di Stato si coagula, dunque, intorno alla necessità d'influenzare la pubblica opinione, dacché non si può prescindere dalla gestione dell'elemento visuale che deve necessariamente corrispondere alle esigenze comportamentali ed estetiche dei fruitori, proferendo loro forme e prossemiche consuete e atte ad evitare lo spaesamento visivo.
Tanto premesso si può concludere che attraverso le "strategie della memoria" si codificano le regole di rappresentazione del «*teatro del mondo*» secondo un codice conosciuto e comprensibile ai fruitori del reperto. A suo tramite si veicolano specifici contenuti iconici, semantici o immaginifici, e, infine si producono precisi scenari mnemonici; ciò allo scopo di rappresentare secondo un linguaggio pienamente comprensibile nozioni altamente meditate e volute da coloro che hanno commissionato l'opera. In tal modo ben si comprende quanto la visibilità del sovrano, specie in effige, fosse essenziale anche per le "vie dell'occhio" e della memoria alla continuità di vita dell'istituto monarchico. Ebbene, al fine di rafforzare la memoria si chiede il necessario moltiplicarsi quasi *ad infinitum* delle occasioni di presenza del sovrano, anche dove egli non può che essere assente; tale onnipresenza si estende anche all'indietro, allorquando narrando di episodi atavici e di biblica memoria si evoca e si narra la prassi della fenomenologia della regalità pertinente all'aspettativa sociale del tempo dell'autore del reperto.
Esse non si limitano a selezionare solamente gli scenari statici o le sterili immagini collocate nelle effigi, ma indicano veri e propri "percorsi" ricchi di scene suggestive ed emozionali, di personaggi che agiscono e si relazionano con altri, nonché improvvisi mutamenti di moda,

stravolgimenti iconografici e figurazioni a volte paradossali, connotate comunque dall'immensa ricchezza espressiva ed emotiva, che tanto è funzionale all'assimilazione mnestica.
Eppure questi reperti, al di là d'ogni specifica applicazione dell'arte e delle logiche dell'occhio ad esse sottese, rappresentano un concreto esempio di «*combinatoria fantastica*» e, più segnatamente della possibilità consapevole di moltiplicare il potenziale rappresentativo delle immagini, e, finanche la suggestione mnestica.[93]
Tutto quanto innanzi, viene operato per assecondare al meglio la complessità della voluttà e la velleità della coscienza immaginifica dei fruitori dei reperti materiali; il reperto stesso, poi, funge da indicatore del consenso raggiunto tramite l'uso di un linguaggio comune, altamente condiviso ed in ultima analisi imprescindibile.
In tal guisa, seguendo l'intenzione didattica connessa alla ragione selettiva dei *loci*, s'aprono i "sigilli" mnemotecnici approntati sulla realtà così com'è concepita dall'*homo byzantinus*, ed, in ragione delle novelle metodologie d'approccio, si individuano poziori prospettive d'interpretazione; ciò al fine d'una significativa gestione dell'*ars memoriae* connessa alla solidificazione e percezione di una memoria di Stato per immagini.

Bibliografia essenziale

H. BELTING, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, in «Dumbarton Oaks Papers», 27, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 1974.
ID., *Il culto delle immagini*, Carrocci Ed., Roma-Urbino 2001.
M. BERNABÒ, *Un repertorio di figure comiche del teatro antico dalle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali*, in «Rivista di Bizantinistica» 2, 6, Pátron Ed., Bologna 2004, pp. 21-31.
G. M. CANTARELLA, *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*, Einaudi, Torino 1997.
ID., *Divagazioni preliminari*, in G. I. SABELLA (a cura di), «*C'era una volta un re…*». *Aspetti e momenti della regalità*, Clueb, Bologna 2005.
A. CARANDINI, *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico*, Einaudi, Torino 1996.
R. CORMACK, *Writing in Gold, Byzantine Society and its Icons*, Ed. George Philip, London 1985.
P. DELOGU, *Idee sulla regalità: l'eredità normanna*, in R. LICINIO - F. VIOLANTE, *Potere, società e popolo tra età normanna ed età sveva, 1189-1210*, Atti delle quinte Giornate normanno-sveve, Centro di Studi Normanno-Svevi, (Bari-Conversano, 26-28 ottobre 1981), Dedalo, Bari 1983.
ID., *La committenza degli Altavilla: produzione monumentale e propaganda politica*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*. Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, 28 gennaio - 30 aprile 1994), Ed. Marsilio, Venezia 1994.
J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople*, Leroux, Paris 1923.
P. FABIANI, *Il cerchio delle illusioni - Arte della memoria ed esperienza dell'immaginazione*, LibriLiberi, Firenze 2010.
ID., *Ricordo e immaginazione - Introduzione didattica all'arte della memoria*, LibriLiberi, Firenze 2011.
C. FORMIS, *La miniatura bizantina. I manoscritti miniati e la loro diffusione*, Jaka Book, Milano 2001.
A. YATES, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993.

[93] M. MATTEOLI - N. TIRINNANZI - R. STURLESE (a cura di), J. Bruno, *Ars* … cit..

J. HERRIN, *Bisanzio*, Corbaccio, Milano 2007.
N. LAVERMICOCCA, *Puglia Bizantina. Storia e cultura di una regione mediterranea (876-1071)*, Ed. Capone, Cavallino 2012.
A. LIPINSKY, *Le insegne regali dei sovrani di Sicilia e la scuola orafa palermitana*, in Atti del Congresso internazionale di studi sulla Sicilia normanna (Palermo 4-8 dicembre 1972), ed. Istituto di storia medievale Università di Palermo, Palermo 1973.
S. G. MACCORMACK, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Einaudi, Torino 1995.
M. MCCORMICK, *Eternal Victory, Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the early Medieval West*, Cambridge University Press, Cambridge – Paris 1986.
M. MATTEOLI - N. TIRINNANZI- R. STURLESE (a cura di), J. Bruno, *Ars memoriae*, Adelphi, Milano 2004.
R. PARISI, *Immagini di festa,* in P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere: immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, Franco Angeli, Milano 2010. A. PERTUSI, *Il pensiero politico bizantino*, in A. CARILE (a cura di), Pàtron Ed., Bologna 1991.
ID., *Le insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in XII Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 3-9 Aprile 1975), Ed. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1976.
G. RAVEGNANI, *La corte di Giustiniano*, Jouvence, Roma 1989.
ID., *Imperatori di Bisanzio*, Il Mulino, Bologna 2008.
P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere: immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, Franco Angeli, Milano 2010.
M. VAGNONI, *Evocazioni davidiche nella regalità di Guglielmo II di Sicilia*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI - U. PAOLI - P. PIATTI (a cura di), *Hagiologica. Studi per Réginald Grégoire*, Ed. Bibliotheca Montisfani Monastero San Silvestro Abate, Fabriano 2012, Tomo II.
H. TAINE, *Sur les éléments derniers des choses. Notes philosophiques inédites*, in «Revue philosophique de la France et de Pétrange » 40, Presses universitaires de France, Paris 1895, pp. 1-10.
R. TEJA, *Il cerimoniale imperiale*, in A. CARANDINI - L. RUGGINI - A. GIARDINA (a cura di), *Storia di Roma: L'eta tardoantica*, Einaudi, Torino 1993.
I. ZIEGLER, *Die Konigsgleichnisse Des Midrasch: Beleuchtet Durch Die Romische Kaiserzeit*, Nabu Press, Breslau 1903.