

STORIADELMONDO



Periodico telematico di Storia e Scienze Umane
<http://www.storiadelmondo.com> (.it)
Numero 73 (2013)

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/>



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

© Drengo 2002-2013 - 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 tracce oftalmiche della maiestas:
strategie visuali nella costruzione dell'immagine del sovrano***

«per quanto concerne la realtà del corpo, l'imperatore è uguale ad ogni uomo,
per il potere della dignità è simile a Dio sopra a tutti».
(Agapeto diacono, *Expositio capitum admonitorium*, 21, c. 1172.)

La famosa espressione del diacono Agapito citata *ut supra*, compendia una lunga tradizione di ricerca operata a livello teorico dai politologi e pratico dagli artisti, per il cui medio questi ultimi hanno espresso in forme esteriori la fenomenologia della regalità, e, hanno tradotto in una fisiognomica autonoma e peculiare il ritratto regio.

Questo “luogo” visivo deve essere inteso attraverso le sue molteplici componenti ideologico-speculative, quale frutto delle esigenze, dei fermenti e delle forze che lo hanno “generato”.

Ogni singolo reperto si configura, altresì, quale *step* di un'opera totale ed *in fieri* e, al contempo, quale traguardo di ogni singola ricerca, in cui è stato “metabolizzato” un patrimonio di tradizioni alquanto eterogenee, che ha determinato un affascinante processo di pseudo-morfosi o mutazione delle fattezze della persona privata; la fisionomia, dunque, si trasmuta in fisiognomica al fine d'assurgere alla *facies* pubblica ed imperiale, che si ravvisa nella concreta ipostasi d'ogni ritratto.

E sebbene si tiene in conto il pregresso panorama di studi in materia, che rimane comunque oggettivamente valido, non ci si può esimere da un aggiornamento filologico dell'interpretazione degli idiomi visivi, in ragione dei postulati assunti dalla moderna antropologia visuale, che hanno indagato la sfera delle interazioni visive ed in particolare l'uso e l'impatto sociale del ritratto.

Tale innovativa ottica d'indagine permette, così, una rivisitazione della figura dell'*Augustus*, attraverso il sommo strumento di «ricerca del consenso»¹ e della pretesa «d'affermazione d'universalità»² che è l'effigie, al fine di vagliare il successo e l'attecchimento delle modalità e delle forme di auto-rappresentazione del potere monarchico, monitorando la percezione sociale delle stesse presso l'*homo romanus* e *byzantinus*.

Occorre, pertanto, aprire lo studio dell'iconografia della regalità ad una dialettica interdisciplinare, che deve esser confortata da una tradizione di resa formale piuttosto stratificata, e, connotata da una pretesa fissità archetipa, data e immutabile nella sua ieraticità; tale idioma visivo, che per tali ragioni risulta sfuggente nella sua “ossessiva” ripetitività, attraverso un fecondo incontro di indirizzi ermeneutici differenti viene reinterpretato e reso leggibile.

Stante l'ingente documentazione iconica, a medio d'un approccio che contempla una triplice analisi per tematiche, fonti e metodologie, si giunge a decifrare una massa di *images* che seguono ognuna un proprio linguaggio e proprie “regole” di rappresentazione.

¹ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia del mondo romano*, Longanesi, Milano 2010, pp. 121-122; 210-218.

² A. CARANDINI, *Storia di Roma*, Einaudi, Torino 1992, p. XXXIV.

L'approccio antropologico visuale, approntato alla "fenomenologia della regalità" con una tecnica sperimentale ed in affinamento progressivo, consente di scoprire aspetti nuovi e riformulare radicalmente quelli noti, divenuti ora "oggetto" di «*precisazioni, di revisioni e ricollocazioni entro reti di temi*». ³

Bisogna, indi, addivenire ad una interpretazione iconografica "totale", secondo prospettive tematiche circoscritte e ben definite, tenendo conto dell'osmosi tra i precetti delle discipline antropologiche e artistico-archeologiche, che interessano problemi, metodi e risultati; necessita, ancora, enfatizzare il riscontro archeologico e figurativo sotteso alle questioni d'ermeneutica dell'idioma dell'icona, giacché foriero di un'ampia potenzialità ed assai promettente nei risultati, seppur fin troppo poco indagato.

Ergo, pare cosa sempre più complicata giungere ad un'unica *definitio*, che sottende un'interpretazione univoca degli sviluppi formali dell'idioma visivo, che fa da "cerniera" tra il termine della classicità e il medioevo.

Nell'analisi del medesimo taglio sincronico si avverte, attraverso la pluralità dei metodi rappresentativi adoperati e degli stilemi culturali rappresentati, la presenza di un preciso *kunstwollen* (volontà artistica), che tra continuità e discontinuità strutturali di forma e pensiero, si presenta in nuclei variabili in ambito tematico e geografico.

1. Immagini, immaginario ed approccio metodologico dell'antropologia visuale.

La catalogazione delle complesse «*strategie dell'occhio*»⁴ sottese alle effigi imperiali, intese quali strumenti di "consenso sociale", che imprimono nell'inconscio dell'*homo romanus* e *byzantinus* le forme dell'ineffabile missione soterica della *basileia*, chiarisce le ricadute empiriche delle medesime tattiche; di talché, attraverso il presente studio, si porta in essere una approfondita autopsia di *loci*, stilemi e tecniche rappresentative tra le più significative dell'idioma visivo e del *bildprogramm* dell'Impero Romano.

In tale prospettiva occorre, dunque, disegnare le linee guida di un modello euristico e d'approccio metodologico alla materia, premettendo le problematiche insite nei paradigmi visuali al fine di «*restituire pienezza allo sguardo*»,⁵ e, indi alla "visione"; pertanto, «è opportuno rimettere il percepito al suo flusso segnico, addentrarsi nella miriade delle -effigi- e cogliere l'oggetto all'interno del suo sistema, e, nei limiti dell'immanenza diacronica, a guardare le cose con gli occhi dei soggetti nel tempo e nello spazio in cui le res sono state prodotte, consci del presupposto implicito che questi custodiscano, una radicale diversità di visione e d'immaginazione». ⁶

Tanto premesso, il "ricercatore" deve sottoporsi ad un previo processo di «*alfabetizzazione visiva*»,⁷ a guisa dell'apprendimento d'una lingua, assimilando non solo i meccanismi elementari del procedimento biologico-cognitivo sotteso alla visione ma, finanche, le regole e gli ordini segnici della cultura di riferimento; questi applica quanto appreso in prima istanza alla realtà degli oggetti in sé e, per quel che è possibile, alle linee "elementari" della resa iconica in un orizzonte sincronico e diacronico. Ebbene, a tramite della «*propedeutica dello sguardo*»⁸ s'elabora una chiara «*grammatica*»⁹ ed una «*sintassi*»¹⁰ visiva delle *res*, che sottende un'attenta e

³ F. FAETA, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 63.

⁴ F. FAETA, *Strategie...* op. cit.

⁵ *Ivi*, p. 23.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 73.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 114.

sistematica anamnesi del quadro visivo predisponendo processi altamente impliciti, tanto da sembrare “naturali”.¹¹

A tal riguardo giovano i precetti del Bateson pertinenti alle modalità di costruzione del dato ottico, dacché, secondo lo studioso, la *visio* dell’oggetto non configura un mero processo meccanico, ma consta piuttosto d’un processo percettivo inconscio;¹² lo sguardo, orbene, non solo contiene «*le relazioni di struttura della realtà raffigurata*»,¹³ ma fornisce un documento dei processi di traduzione dello «sguardo»¹⁴ in «*visione*»,¹⁵ e, di inserimento di quest’ultima nel campo storicamente segnato dall’osservazione.¹⁶

L’indagine cognitiva organizza una rete di dati, volta a creare una griglia di lettura di tipo critico, che consente la classificazione della realtà osservata, individuando «*le chiavi di volta di un sistema di rappresentazione e i suoi schemi di lettura paradigmatica e sintagmatica*». ¹⁷ In simile modo s’individua, altresì, il «*manifestarsi storico del soggetto e della sua vicenda significativa*». ¹⁸

Il “ricercatore”, ancora, comprende attraverso una *pratiké* scientificamente codificata il “senso” dello sguardo e dei processi di costruzione e di stratificazione immaginifica delle rappresentazioni mentali o iconiche, che vengono prodotte «*in un sistema di rappresentazione - come quello approntato dall’arte del tardo antico- al cui interno le regole razionalistiche della prospettiva frontale possono non essere note e praticate*»;¹⁹ ebbene tali regole rappresentative, certamente dissimili da quelle della comune esperienza, postulano piuttosto una *facies* che rappresenta gli aspetti simbolici, enfatizzandone le intrinseche regole a scapito della resa naturalistica, al fine di suggestionare lo spettatore.

Ma vi è di più. Il “ricercatore” raffrontandosi con lo scenario creativo, assume -a suo modo- l’*habitus* dell’*artifex*, tentando di penetrare il processo cognitivo-costruttivo dell’immagine, che ha orientato le forme e gli stilemi con cui si è tradotta una determinata realtà; costui, ancora, scruta l’ideologia che ha condizionato, modellandole, le ricadute empiriche dell’*usus*.

Il delineato atteggiamento metodologico viene sviluppato da un’intuizione, che pretende di costruire un’identità “possibile” tra una modalità iconica di trasmissione delle *res* e un peculiare idioma, che nella letteratura scientifica antropologica è espressione d’una necessità metodica approntata allo studio diretto delle culture contadine nonché delle tradizioni e mentalità “orali”.

In tal guisa, s’esaltano, comunque, le «*strategie dell’occhio*»,²⁰ che devono comunicare gli etimi dello Stato Romano, non solo al raffinato patrizio, ma, nella *reductio ad unum*, gli stessi concetti s’estendono a tutti i sudditi o ai “peregrini” dell’Impero. E sebbene, a dire del Faeta, il ritratto nelle società-culture dell’antichità assurge a *symbolon* culturale, anche «*se le sue valenze più immediatamente realistiche, collegate con le scadenze della vita sociale e civile, sono vissute in forma accentuatamente cerimoniale e caricate di un valore liminare e iniziatico assai più tenue nella realtà colta e urbana*»;²¹ l’*imago*, nelle esigenze della *réclame* imperiale, assume maggior valenza proprio nel contesto urbano, sicché gli Augusti vi ricorrono soprattutto nei luoghi pubblici, sostenuti dalla convinzione che le loro effigi costituiscono “ipostasi partecipative” del prototipo, a

¹¹ *Ivi*, p. 53.

¹² G. BATESON, *Una sacra unità. Altri passi verso un’ecologia della mente*, in R.E. DONALDSON (a cura di), Adelphi, Milano 1997; F. FAETA, *Strategie...* op. cit., pp. 51- 53.

¹³ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 26.

¹⁴ *Ivi*, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Lo sguardo, in altre parole, costituisce un insostituibile strumento di «*decostruzione*» delle *res* e di individuazione dei codici che operano all’interno del processo cognitivo.

¹⁷ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., pp. 25-27.

¹⁸ *Ivi*, p. 27.

¹⁹ *Ivi*, p. 28.

²⁰ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

²¹ *Ivi*, p. 118.

garanzia della loro effettiva presenza. Pertanto, in assenza di una “chiave” semantica condivisibile ed in ragione del diffuso analfabetismo, il momento essenziale della comunicazione è tradotto col solo medio visivo, che ha il logico sopravvento sul documento scriptorio.

Le esigenze della *réclame* statuaria, indi, operano un processo di «domesticazione -nonché- di plasmazione culturale»²² della visione in relazione con i «procedimenti di selezione culturale»;²³ sicché ogni icona presuppone una «scelta e un'omissione, uno sguardo e una voluta cecità»,²⁴ altresì, postula «immagini latenti o consciamente rifiutate». ²⁵ Ebbene, la letteratura scientifica antropologica ha compendiato l'insieme delle tattiche oftalmiche in una lapidaria *definitio*: «determinazioni coniche extrareferenziali o iperreferenziali». ²⁶

Occorre, dunque, muoversi con grande cautela al cospetto della fonte iconica, operando attraverso una metodologia non “ingenua” che possa comprendere l'essenza peculiare della testimonianza iconografica; tale tecnica euristica ed ermeneutica del reale deve, poi, tener di conto l'elevato potere probatorio del reperto iconico, giacché “mediata” testimonianza della persona o dell'accadimento da cui trae la propria origine.

Eppure, questo luogo dell'esperienza e della cognizione del reale, costituisce il perimetro all'interno del quale si realizza una situazione di «*spaesamento visivo*»,²⁷ in cui l'oggetto smarrisce la sua «*datità fenomenica*»²⁸ e, laddove, si riformulano le logiche della “negoiazione” tra osservante e osservato e le dinamiche dell'interpretazione. Indi per cui, sovviene una matura consapevolezza dell'incrinarsi della fiducia nel reperto-effigie, nella sua oggettività e verosimiglianza, giacché costretto all'ideologia e sottendente significati documentari meno immediati e certamente più complessi.²⁹

Ebbene e non senza ingenuità deve riferirsi che l'effigie non può costituire una mera *repetitio* del reale, ma solo un *minus quam* dello stesso, che nella *traditio* perde parte dell'essenza, riducendosi a “feticcio”; essa appare soltanto e non è da considerarsi una copia “fedele” di ciò che rappresenta, ma piuttosto configura uno strumento critico delle abili elucubrazioni dei politologi.³⁰

Tuttavia, deve precisarsi che nella metafisica “bizantina” il valore dialettico dell'effigie riposa nella somiglianza dei tratti carnali e nella percezione oggettiva del prototipo, che l'*homo byzantinus* occasionalmente può riscontrare; si esaltano, così, le istanze soggettive dell'*artifex* che ritrae, sicché deve sempre tenersi in conto che l'effigie non rassomiglia del tutto all'archetipo, essendo una mera riduzione mentale mediata dall'occhio dell'esecutore. Le mani cesellatrici della *silhouette* evidenziano alcuni aspetti e ne occultano altri e riplasmano il *continuum* della realtà in un gioco dialettico di *velatio* e *revelatio* delle fattezze estetiche del soggetto, secondo «istanze *discrezionali*»³¹ e politicamente orientate che devono avverare il *kalòs kai agathòs*.³²

L'effigie, pertanto, non “registra” la realtà, né configura una mera descrizione, ma avvera una sua interpretazione, di talché, mutuando ancora una *dictio* tipica dall'antropologia visuale, la si può definire: «*un'espressione discontinua e discrezionale del reale*». ³³ S'inscrive, così, nel legno, nel

²² *Ivi*, p. 111.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 110.

²⁶ *Ivi*, p. 120.

²⁷ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 51.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 116; M. FOCALTY, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967.

³⁰ J. FABIAN, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, L' Ancora del Mediterraneo, Napoli 2000, p. 106; C. GEERTZ, *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna 1987.

³¹ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 109.

³² Per la configurazione estetica del ritratto imperiale di particolare interesse risulta: E. DELLA ROCCA, *Divina ispirazione*, in E. DELLA ROCCA - S. ENSOLI (a cura di), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, L'Erma, Roma 2000, p. 3.

³³ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 109; M. MERLEAU-PONTY, *Il corpo vissuto*, in F. FERGNANI (a cura di), *Il*

marmo e nel metallo l'attività del guardare, effettuata in «*circoscritti segmenti spazio-temporali*»,³⁴ che permette d'osservare, in un ambito “nuovo”, politicamente e ideologicamente determinato, ciò che la realtà, *illo tempore*, ha offerto allo sguardo.

L'icona, orbene, poco testimonierà del reale, costituendo piuttosto un «*campo di tensione*»³⁵ o modulo conoscitivo, che a tramite dell'osservazione permette la «*messa in codice*»,³⁶ rendendo persino esplicito e visibile lo speciale nesso che lega il reperto alla fenomenicità, e, ne fornisce al contempo le “coordinate di lettura”, che consentano all'osservatore di «*transitare agevolmente dal piano della forma a quello dell'idea*»³⁷ e da questi al prototipo.

A suo tramite, dunque, si rivelano gli “scarti” esistenti tra realtà e conoscenza attraverso la dimensione dell'autorialità, e, vengono messi a “nudo” i campi di tensione intercorrenti intorno alla vasta alea del procedimento d'osservazione, sicché l'altro acquista la sua dimensione di “terzo”.

Tale *ordo* cognitivo sintetizza nell'oggetto mnestico le «*determinazioni autoriali*»,³⁸ i «*segni reverenziali*»³⁹ del ritratto, nonché le aspettative e le ansie dell'osservatore, collocate in un preciso tempo e in un dato spazio; esso disvela, persino, il rapporto dialettico d'interazione fra loro, “testimoniando” degli uni e degli altri, senza costituire però una lapalissiana certezza, al di là di autodichiarazioni o autocertificazioni poste al vaglio dell'onestà intellettuale. *In hoc modo*, si genera una «*descrizione densa*»,⁴⁰ frutto di un processo di “incontro” e “scontro”, di “transazione” e “scambio” nonché di “negoiazione” dei tratti subliminali, rimossi e finanche oscuri del rapporto d'osservazione.⁴¹

L'effigie, tuttavia, restituisce comunque informazioni di qualità estetico-formale piuttosto elevata, quale sintesi equilibrata di «*determinazioni emiche*»⁴² ed «*etiche*»,⁴³ declinate nella personale visione e nella «*volontà figurale*»⁴⁴ non solo dell'*artifex*, ma finanche di chi è rappresentato.

L'*imago*, dunque, isola in forme idealizzate ed “autoriali”, coadiuvata sovente dallo splendore del fondo aureo, una *tranche* dal «*flusso della realtà*»⁴⁵ di cui il prototipo è protagonista, tale da considerarsi «*esemplare*»⁴⁶ nel suo manifestarsi; *ergo* il momento si fa “monumento”. L'icona, pertanto, opera direttamente sull'elemento cronico, generando una «*disgiunzione chiarificatrice tra tempo reale e tempo rappresentato*»⁴⁷ e «*mantiene aperti gli istanti che la spinta del tempo richiude*»;⁴⁸ s'impedisce, così, «*l'urgenza temporale*»⁴⁹ propria del movimento, cristallizzando il prototipo in un'eterna “fissità”. Un siffatto *medium* formale prego d'un sentire paradigmatico

Saggiatore, Milano 1979, p. 235.

³⁴ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 109.

³⁵ *Ivi*, p. 107.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 108.

³⁸ *Ivi*, p. 52.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 105.

⁴¹ L'immagine, dunque, “attenta” alla datità dell'oggetto, contemplato nel suo «*spessore*» referenziale, dacché non è soltanto ingenua mimesi o mero «*analogo*» della realtà, che mortifica il potenziale euristico ed ermeneutico rilevante della *res*.

⁴² K. L. PIKE, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour*, Mouton & Co., Den Haag-Paris 1967.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 52.

⁴⁵ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 120.

⁴⁶ *Ivi*, p. 77.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Il corpo...* op. cit., p. 56; F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 121.

⁴⁹ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 121.

e sintagmatico dell'idioma visuale costituisce infine uno strumento di «reintegrazione»⁵⁰ e di «superamento».⁵¹

A tal riguardo, il Faeta s'esprime con simili parole, sicché il ritratto «costruisce (...) una descrizione nella quale si ricompona il regime di ontologica separazione connesso con l'osservazione, un documento creato in una prospettiva intermedia, a metà strada tra le intenzioni e le determinazioni dell'osservatore e quella dell'osservato»,⁵² laddove si ravvisano i tratti portanti della «densità della descrizione»,⁵³ il cui risultato avvera le interazioni interpretative intercorrenti tra osservatore e osservato.

Tanto premesso, si rinviene un poziere elementare concettuale, giacché nell'esecuzione di ciascuna immagine-*documentum* si presuppone il “segno” e l'espressione di una marcata volontà del soggetto ritratto, che necessariamente deve «apparire nella scena»,⁵⁴ dacché col Faeta si può affermare che «il ritratto è il luogo iconico dell'incontro»,⁵⁵ sicché «nel momento in cui lo si esegue, occorre tenere presenti tutte le determinazioni emiche esistenti sul terreno e i bisogni, le aspettative, i timori del soggetto che si va a ritrarre».⁵⁶

I rapporti volumetrici tra il corpo del soggetto e il campo assolvono, ancora, a funzioni informative essenziali, di talché, al «progressivo svuotamento dello sfondo della scena»⁵⁷ corrisponde in genere un infittirsi dei segni “significativi” o *insignia*, posti sulla persona e sul volto. Sovviene, pertanto, l'opinione del Faeta che esplica le chiavi cognitive di questo procedimento metodologico: «un'attività rappresentativa di media complessità necessaria di una quantità di segni e di punti di codificazione per essere efficaci. Se per motivi accidentali, per scelta del ricercatore o dell'oggetto, questi segnali convenzionali dell'identità vengono espunti dalla scena, sarà necessario farli riapparire sul corpo, nell'ambito all'interno dell'atteggiamento mimico e gestuale, onde recuperare quel criterio di significanza reintegratoria».⁵⁸

Il ritratto, orbene, deve costruire il “luogo” del senso euristico di quanto è all'attenzione dell'*artifex*, attraverso la consuetudine ritrattistica, costruita a medio del “compromesso” tra forme della realtà ed idealizzazione, per ottenerne il “verosimile” iconico.

A quanto innanzi, s'aggiunge l'elemento soggettivo e personale dell'osservatore, in particolare dell'*homo romanus* e *byzantinus*, orientato da codici peculiari del suo sistema culturale. Suddetti codici vengono abilmente manipolati dai politologi, che giovandosi delle «strategie dell'occhio»,⁵⁹ affermano a medio d'esse una realtà poziere, sovente, criptica, che genericamente si cela dietro la scelta tipologica dell'iconografia del prototipo. L'effigie, orbene, evidenzia una «tensione documentale»⁶⁰ “prossima” ed una sostanza storica “immediata”, che testimonia un «altrove più dilatato»,⁶¹ definibile placidamente come «meta-storico»,⁶² e, presuppone ragioni culturali e sociali alquanto profonde, certamente molto più significative di quanto non appaia *ictu oculi*.

Ergo, s'appalesano i vettori ideologici dialetticamente dispiegati dall'osservato e dall'osservante, che concepiscono, in un coacervo “intenso” eppur difficilmente leggibile di sostrati nascosti e di concetti saturati, «documenti inquietanti»⁶³ del reale, nonché morfologie ed eventi palesi; si

⁵⁰ *Ivi*, p. 118.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 119; all'uopo il Faeta parla di «bisogno reintegratorio» del soggetto ritratto.

⁵⁵ F. FAETA, *Fotografi e fotografie: il luogo iconico dell'incontro*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 94.

⁵⁶ *Id.*, *Strategie...* op. cit., p. 103.

⁵⁷ *Ivi*, p. 76.

⁵⁸ *Ivi*, p. 102.

⁵⁹ *Ivi*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 53.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

ravvisa, dunque, il “trionfo” del significante che si raffronta con l’osservatore. In ultima istanza, si discerne di un’inadeguatezza “immediata” delle nostre categorie cognitive a documentare tutto l’universo polisemantico concernente l’icona.⁶⁴

Ebbene, non solo l’*homo romanus* e *byzantinus* subisce l’imposizione di questo strumento di comunicazione di massa *ante litteram*, ma persino il “ricercatore”, alfabetizzato e avvezzo a tale idioma culturale, versa in difficoltà di fronte a documenti di storia spesso antichissima; rispetto a tali tracce materiali occorrono tutte le cautele cognitive e metodologiche che si raccomandano per questo tipo di fonti materiali, giacché frutto di una cultura lontana nel tempo e nello spazio. Codeste s’avvicinano, difatti, a “tracce” significative di un evento, seppur “addomesticate” attraverso l’*interpretatio* politicamente orientata, tanto più rilevante sul piano conoscitivo, quanto più insiste *«l’inesplicito o, addirittura, il misconosciuto»*.⁶⁵

L’immagine nell’ottica del “ricercatore”, orbene, ambisce a porsi quale strumento per una critica dei fatti sociali e culturali, tali da *«disciplinarne la spontaneità ed affinarne lo studio»*,⁶⁶ a medio della *teknè* d’ipostasi del prototipo o dell’azione; essa dispone, perciò, di un apparato metodologico non elementare, ma specificamente “orientato” dalle scelte consigliate dall’ingegno dei politologi.

2. L’occhio, la forma, le figure.

Per meglio intendere le finalità delle *«strategie dell’occhio»*⁶⁷ occorre premettere il concetto di *bildprogramm* o programma iconografico, che in dottrina è stato introdotto dallo Zanker per decodificare l’iconografia d’età augustea.⁶⁸ Esso, inteso quale canone, rimane comunque valido ed utilizzabile per ogni epoca dell’Impero, stante, d’un canto, nel caso specifico l’immancabile richiamo agli stilemi dell’arte di quel periodo e, d’altro canto, afferendosi alla più generale cogitazione d’un apparato epistemico, che corrobora la concezione dell’opera e indirizza la mano dell’artista.

Questa sapiente manipolazione dell’iconema sotteso e la sottile strutturazione del ritratto imperiale, che si ritrovano comunque nella resa iconica dell’immaginario connesso al potere, selezionano, centellinandoli, significati e significanti e li veicolano attraverso l’opera d’arte, generando un preciso messaggio che il committente intende trasmettere a loro tramite.

Il tardo antico, orbene, costituisce un’epoca di passaggio, spesso soggetta a processi di reflusso, a cui la neutralità delle immagini non può sottrarsi, di talché le medesime sovente ritornano veicolando però significanti diversi.

S’assiste, allora, ad una certa ambiguità nei prodotti del *bildprogramm*, sicché la *réclame* attuata dal potere centrale, per esigenze in *re ipsa*, di volta in volta manipola gli iconemi, vagliando i temi d’immagine che possono essere compresi e tollerati sia dal pagano e dal cristiano.

Il risultato della riflessione congiunta di politologi ed artisti porta all’elaborazione di un idioma iconico che, senza trascurare le problematiche della resa estetica, avvera il transito dalla *terribilitas* del ritratto tetrarchico alla ripresa di stilemi classicistici, connotati da un certo naturalismo; costoro sfruttano, all’uopo, tutta la *vis* evocativa, immaginifica e significativa delle diverse tradizioni formali ed in particolare, come sottolineato dal Torelli, del *«linguaggio plebeo»*⁶⁹ in un approccio *optisch*, come codificato dal Riegl.⁷⁰

⁶⁴ *Ivi*, pp. 119 ss.

⁶⁵ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., pp. 103 ss.

⁶⁶ *Ivi*, p. 127.

⁶⁷ *Ivi*.

⁶⁸ P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 1989; ID., *Un’arte per l’impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Electa, Milano 2002.

⁶⁹ R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L’arte romana nel centro del potere*, Rizzoli, Milano 2002.

⁷⁰ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia ...* op. cit., pp. 10-11; 210-218.

I politologi ben rappresentano a se stessi la necessaria ricerca di una legittimazione formale al potere assoluto degli imperatori, allorché s'attraversa un periodo di cambiamento e trasformazioni; in tal guisa l'opera, sovente monumentale, «*non sempre corrispondente alla forza propulsiva reale della città*»⁷¹ ed è frutto del solo sostentamento imperiale, giacché finalizzata allo scopo di fomentare quell'*affectio societatis*, in uno, col pubblico consenso al rappresentante dell'istituto.⁷²

Il favore della pubblica opinione, dunque, deve esser coattato attraverso le «*strategie dell'occhio*», di talché rappresenta il fine teleologico dello stesso *bildprogramm*. L'arte, attraverso il suo filone simbolico, capace di esprimere concetti astratti ed incisive sensazioni, funge da efficace “viatico” di comunicazione, dacché *instrumentum* alquanto incisivo sul versante emotivo, ovvero sulla parte irrazionale dell'essere umano.

Fautrice e complice di una simile resa formale è la situazione di instabilità e precarietà generale che, come lapidarmente riassunto dal Torelli, produce un cambiamento-aggiornamento della cognizione del potere sul piano dell'inconscio collettivo.⁷³

Si porta, così, a compimento un processo iniziato con la creazione del *Genius Augusti*, volto, nonostante i problemi di metabolizzazione palesati sia dalla concezione romano-senatoriale del potere, inteso quale “libero” *certamen* tra aristocratici, sia dalla tradizione cristiana monoteista *tout court*, a far scemare «*i freni radicali della cultura romana alla considerazione divina del sovrano*»;⁷⁴ si giunge «*infine alla concessione soprannaturale del potere stesso e di conseguenza di colui che lo detiene*». ⁷⁵ Il nuovo *arcanum imperii*, dunque, non è osteggiato dai cristiani ed è imposto *ipso facto* al Senato, sicché viene recepito a tramite del concetto “sfumato” ed essoterico della «*divinità imperiale*». ⁷⁶

Indi per cui, come inteso dal Torelli, «*la concezione soprannaturale del potere, infatti, che si lega al prevalere dell'irrazionale, implica una gestione della figura dell'imperatore connessa all'espressione del suo carattere sacro. Proprio come un dio, egli appare e scompare, esiste e agisce nel mistero del segreto, il suo svelarsi è sempre accompagnato da una ritualità solenne e complessa, che si definisce in una vera e propria liturgia, funzionale a metterne in evidenza la qualità divina*». ⁷⁷

S'apprezza, dunque, a tramite delle strategie di auto-rappresentazione, la divinizzazione del monarca attraverso l'isolamento di carattere sacro, che confina l'imperatore *extra omnes*; la clausura «*che separa il divino dall'umano*»⁷⁸ deve interpretarsi quale precipua conseguenza dell'assolutismo, giacché: «*il potere assoluto è un corrispettivo dell'isolamento assoluto*». ⁷⁹

A corollario di quanto innanzi si inaugura un “vuoto” che concettualmente molto rassomiglia al «*vuoto teoptico*»⁸⁰ di biblica memoria, anzi per certi versi viene modellato su una simile categoria. Eppure esso non s'arrende all'assenza, ma fa sì che l'invisibilità si tramuti in un segno di realtà, l'imperatore, dunque, oltre ogni sguardo “profano”, si cela nella solitudine e nel segreto del velano; al contempo, nella prassi si stratifica un'opportuna prossemica capace di addomesticare e di valorizzare la situazione di fatto.

⁷¹ *Ivi*, p. 211.

⁷² *Ivi*, p. 210.

⁷³ *Ivi*, pp. 210-213.

⁷⁴ *Ivi*, p. 211.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ A. CARILE, *La sacralità rituale dei basileis bizantini*, in A. CARILE - M. SALTARELLI (a cura di), *Adveniat regnum. La regalità sacra nell'Europa medievale*, Il Cerchio, Rimini-Siena 2002, pp. 53-96.

⁷⁷ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 212.

⁷⁸ R. TEJA, *Il cerimoniale imperiale*, in A. CARANDINI - L. RUGGINI - A. GIARDINA (a cura di), *Storia di Roma...* op. cit., Einaudi, Torino 1993, p. 619.

⁷⁹ K. HOPKINS, *Eunuchs in Politics in the Later Roman Empire*, Proceedings of the Cambridge Philological Society CXXXIX, Cambridge University Press, Cambridge 1963, pp. 62-80.

⁸⁰ M. ZIBAWI, *Icone. Senso e storia*, Jaka Book, Milano 1993, p. 8.

Il tardo antico, a ragione, come riferito Marrou, è feudo dell'invisibile e la sua ideologia, altresì, postula che *«le cose invisibili sono più reali di quelle concrete e materiali»*.⁸¹

Un protocollo così stringente intorno alla persona imperiale non ammette la confidenza della visione, dissuadendola piuttosto, ma presuppone una mediazione del *velum* o *parapetasma*,⁸² al medesimo modo, non si può nemmeno ammettere l'ascolto diretto della sua parola, a guisa degli oracoli d'un dio "nascosto", richiedono la mediazione del *quaestor sacri palatii*⁸³ che funge da suo profeta, mentre l'etichetta pretende il silenzio di coloro che gli stanno intorno.

Tale aspetto della "fenomenologia della regalità" è persino predicato dall'Arce, il quale pone attenzione al sapiente uso del gioco fra visibile ed invisibile, corollari naturali dell'isolamento imperiale, sicché il *«cerimoniale e questo rituale possiedono, fra l'altro, una doppia componente o aspetto: l'aspetto del visibile e l'aspetto dell'invisibile. Entrambi sono, alla pari, fondamentali. E nella loro strumentazione adeguata risiede in gran parte il loro esito e la loro efficacia. Quanto più assoluto è il potere, tanto più si accentua il suo aspetto invisibile, per rinforzare così e accentuare gli aspetti invisibili»*.⁸⁴

L'invisibilità, qual fonte ed espressione del potere, configura orbene una realtà dell'invisibile, secondo la felice espressione del Marrou e tende a *«rafforzare l'autorità imperiale»*.⁸⁵

A risolvere il *«vuoto teoptico»*⁸⁶ creato dall'invisibilità e dall'isolamento della *«divinità imperiale»*⁸⁷ è posta la sua effigie, che condividendo la funzione base dell'elemento tipologico: *«rende presente l'assente»*.⁸⁸

L'espedito iconografico, attraverso le strategie di auto-rappresentazione, corrobora quel *lusus* visuale con cui i politologi creano "luoghi" d'incontro visivo fra sovrano e popolo, e, sfrutta la dialettica fra il visibile e l'invisibile tipizzandola. L'effigie diviene, allora, luogo iconico della visibilità, anzi dell'onnipresenza *«di colui che è di per sé invisibile e inaccessibile»*.⁸⁹ Per di più la diffusione dell'immagine del sovrano, postulando *ante litteram* alcuni principi dell'odierna *«psicologia di massa»*,⁹⁰ opera quale contraltare segnico alla clausura dell'imperatore, sicché *«il culto dell'immagine esalta ciò che l'isolamento intende trasmettere»*.⁹¹

Essa, ancora, funge da segnacolo della divina presenza, a cui sin dal regno di Augusto è associato, per osmosi dal costume persiano, il culto del fuoco. A tal riguardo il Teja riferisce: *«al fuoco si attribuiva il potere purificatore proprio della divinità. Da qui il costume di bruciare incenso davanti alle immagini, come lo si brucia davanti alla persona del monarca nel palazzo, e da qui deriva anche la norma per cui le immagini esposte al pubblico sono accompagnate da veli, torce o candelabri»*.⁹²

L'associazione col fuoco, poi, rimanda nell'immediato alla luce, ed è proprio una *«luce perpetua»*⁹³ che l'imperatore emana, ipostatizzata nel nimbo di tradizione orientale che gli

⁸¹ H. I. MARROU, *La storiografia ecclesiastica nella tarda antichità*, Atti del Convegno (Erice 3-8 dicembre 1978), Industria poligrafica della Sicilia, Messina 1980, p. 355; EAD., *Décadence romaine ou antiquité tardive? III-VI^e siècle*, Éd. du Seuil, Paris 1977.

⁸² Aus., *Discorso di ringraziamento*, 5, 10; Euseb., *Vita Constantini* 3, 5; C.Th 6. 91; esso è definito, altresì *«aulaerum»* in Ammiano: Amm. Marc., 14, 9.

⁸³ R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 623.

⁸⁴ J. ARCE, *La iconografia del ceremonial imperial ...* cit. in R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 624.

⁸⁵ H. I. MARROU, *La storiografia...* op. cit.; R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 620.

⁸⁶ M. ZIBAWI, *Icone...* op. cit., p. 8.

⁸⁷ A. CARILE, *La sacralità rituale...* op. cit., pp. 53-96.

⁸⁸ M. ZIBAWI, *Icone...* op. cit., p. 8.

⁸⁹ R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 632.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 631.

⁹³ *Ibidem*.

circonda il capo; a riprova dell'efficacia icastica di una simile tattica di auto-rappresentazione la si ritrova come *locus* poetico persino nella panegiristica di corte.⁹⁴

Ancora col Torelli si può affermare che «anziché descrivere la realtà così come appare (...), si vuole offrire piuttosto in questo caso un'interpretazione della realtà che sveli e riveli le forze nascoste, che la giustificano e la spiegano, capacità quest'ultima propria di un'espressione figurata di tipo simbolico».⁹⁵

Diretto corollario della divinità del sovrano è la sua *silhouette*, che si traduce in una posa ieratica, la più adatta a rendere per immagine l'isolamento imperiale, giacché connotata da una rigidità straordinaria che verrà ereditata dalle icone di Cristo.

Orbene il «*sacer vultus*»⁹⁶ imperiale, «*tremendum et fascinans*»,⁹⁷ spiega l'asetticità espressiva dello sguardo e l'inalterabilità emozionale della fisiognomica facciale del Costanzo II nel *missorium* dell'Hermitage di Leningrado o del Teodosio I del *missorium* di Madrid.⁹⁸

Quell'uomo "simbolo dello Stato" si configura, dunque, come il traguardo cristiano della continua ricerca dei politologi romani, atta a concepire uno studio finalizzato a consacrare il fondamento epistemico "assoluto" e incontestabile della potestà regia; l'*Augustus*, rinunciando alla sua identità umana, assume infine le qualità della «*divinità imperiale*».⁹⁹

Questi si manifesta perciò in un «*pacato autocontrollo*»,¹⁰⁰ quale «*bronzo vivente*»,¹⁰¹ e si concede esclusivamente in atteggiamenti connotati da un'imperturbabile serenità. Questa sembianza, intrisa di stupefacente tranquillità, è sancita fin dall'epoca di Marco Aurelio tra il novero dei canoni della regalità; solo in tal guisa si crede esser possibile rendere in maniera icastica e lapalissiana il tenore assoluto della somma carica statale.¹⁰²

Una siffatta esigenza richiede, pertanto, un sicuro linguaggio simbolico che, nella sua resa formale, risulta viciniora ad una sensibilità avvezza all'irrazionale, giacché ontologicamente adeguata a tradurre la concezione divina del potere e a rappresentare l'eccezionale *forma corporis*, dell'*Augustus*, sia nelle dimensioni sia nella fisiognomica.

Tali espedienti, differentemente dal naturalismo che implica una rappresentazione mimetica della realtà ed una sua aderente descrizione, postulano la possibilità di esprimere, a medio di simboli, «*concetti astratti e di suggerire atmosfere ed effetti emotivi*»;¹⁰³ ma vi è di più, l'idioma simbolico, «*appare adatto a veicolare un'interpretazione della realtà -sfuggente e incontrollabile, aggiogata attraverso la resa iconica della gestualità prossemica delle cerimonie di corte, cristallizzata negli *ordines* e trasposta nelle immagini ufficiali del potere che svela e rivela- le forze nascoste, che la giustificano e la spiegano*».¹⁰⁴

Ma non solo. Questa sottile operazione politica di *maquillage* attuata sul versante cognitivo e culturale, a tramite di un raffinato richiamo alla tradizione augustea, come ben ha notato anche lo Zanker, accentua la sensibilità religiosa dell'*Augustus* tutto preso dalla contemplazione estatica della divinità, giacché lontano dal mondano e dal sensuale e da ogn'uno dei suoi piaceri;

⁹⁴ R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 632.

⁹⁵ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 212.

⁹⁶ R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 632.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ J. ARCE, *El missorium de Teodosio I. Precisiones y observaciones*, in «Archivo Español de Arqueología», CSIC, Madrid 1976, pp. 119-140; R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 632.

⁹⁹ A. CARILE, *La sacralità...* op. cit., pp. 53-96; l'effigie regia era oggetto di particolare rispetto, si vedano tra le fonti: E. MEDDA (trad.), *Lisia, Orazioni*, B.U.R., Milano 1999, 6, 15, pp. 20-33; Dione Crisostomo, *Oratio*, 31, 82, 152-154.

¹⁰⁰ E. DELLA ROCCA, *Divina...* op. cit., p. 3.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² E. CONCINA, *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*, Mondadori, Milano 2002, pp. 73 ss.

¹⁰³ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 212.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

se ne sottolinea, così, la «*tempra morale*»¹⁰⁵ e la dedizione al pubblico bene, quale corollario del contatto con i celesti.¹⁰⁶

Attraverso l'abile gioco di riferimenti iconici ed artifici estetici dei politologi viene reinventata la *silhouette* imperiale, in funzione ideologica e in ragione del contingente storico; di talché le nuove soluzioni iconografiche e gli idiomi iconici sperimentati devono apparire con piglio sagace, qual placito “recupero” di forme di rappresentazione più antiche, “tipiche” -si permetta d'aggiungere- del Popolo Romano.

Ebbene lo schema iconografico dei rappresentati, allorché recupera prototipi classici, rivela la peculiare «*sensibilità tardo antica nel carattere superficiale, di maniera dell'adesione ai modelli classicisti, così come mostra la realizzazione tutta disegnativa*»;¹⁰⁷ indi, si punta piuttosto alla mera linea di contorno, con un'enfasi dal carattere pittoricistico che segna la figura stessa a palese scapito della volumetria, «*nonché in viraggio in senso schiettamente decorativo di elementi, altrimenti di sostanza quale il panneggio*».¹⁰⁸

Pur tuttavia, occorre precisare, come sottolineato d'innanzi, che la scelta tipologica della sembianza imperiale caldeggiata e diffusa in tutto l'Impero attraverso gli artifici della *réclame*, non può prescindere dalle tipologie classiche, sebbene tradotta in forme connotate da una resa simbolica e disegnativa d'ottica memoria.

Orbene, «*le figure dei sovrani, di dimensioni maggiori ad ogni altra, -si dislocano in uno spazio che non ubbidisce alla resa naturalistica, bensì ad una definizione gerarchica dei personaggi (...). La resa delle figure definite semplicemente dal perimetro delle vesti, dalla forma del capo e dagli arti, piccoli, che spuntano nelle loro estremità, è realizzata (...) con un rilievo ormai sostanzialmente disegnativo. L'elemento classicista è da individuare, semplicemente nella resa, pur sempre disegnativa, del panneggio e negli atteggiamenti composti. Anche in questo caso assistiamo a una sorta di sublimazione della realtà corporea dell'imperatore, in perfetta coerenza con la concezione trascendente del potere, da cui discende questa sottrazione del corpo dalla rappresentazione e quindi l'impossibilità di una raffigurazione organica del personaggio*».¹⁰⁹

Indi, non si può negare che, a tramite di tale idioma, s'esprimono i crismi di una “scienza” del *transumanar* elaborata dai politologi, dacché costoro puntano all'idealizzazione della *sema* umana attraverso l'icastica emersione dalla materia del *vir spiritualis*.

Ebbene non c'è passione in questo sovrano che, nella eterna fissità della sua pacatezza, si dona all'occhio nell'ossimoro della sobrietà e nitidezza degli incarnati e dell'ovale, a cui si contrappone sovente la ricca elaborazione dell'acconciatura e lo splendore fastoso delle *regalia insignia*.

Il *revival* del linguaggio naturalistico, che riempie d'un sapore classicista le *silhouette* dal gusto disegnativo, genera un modello idealizzato imprescindibile ed, indi, un *locus* iconico. Tale “luogo” nella sperimentazione artistica e ideologica amalgama e porta *in nuce* significati, significanti, problematiche e scopi, comunque differenti *ab origine* da quelli della temperie culturale che li ha generati agli albori dell'Impero. Quanto innanzi spiega, pertanto, non solo le differenze idiomiche e topiche delle «*strategie dell'occhio*» nel tardo antico e nell'epoca bizantina, ma ne esplica persino il differente “effetto emotivo” sull'*homo romanus* e *byzantinus*.

Tuttavia, nonostante le evidenti “sinfonie” d'intenzioni, una volta preso atto della diversa resa formale dei prodotti culturali, non si può parlare *de plano* di una «*riproduzione meccanica*»,¹¹⁰ giacché il messaggio veicolato risulta sovrapponibile, ma non proprio perfettamente

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ P. ZANKER, *Augusto...* op. cit.; ID., *Un'arte per...* op. cit.; M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., pp. 199; 210.

¹⁰⁷ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 220.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 218-219.

¹¹⁰ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 110.

combaciante; ciò accade anche in ragione delle plurime esperienze accumulate *medio tempore* nella “gestione” del regime, sicché si raffrontano modelli riqualificati e risemantizzati secondo una sensibilità e una finalità poziori ed, in vero, profondamente differenti dagli originari.

Ma non solo, l’icastica presenza imperiale, nei luoghi in cui non può essere presente la persona fisica, estende l’alea semantica e funzionale dell’effigie *ad infinitum*, fino a trasferire ai governatori l’autorità giudicante e i poteri istituzionali, ratificando a tramite della *factio* d’un tacito assenso ogni loro decisione.

E vi è di più. L’associazione del dignitario con l’immagine imperiale a livello delle strategie di auto-rappresentazione suole giustificare la *potestas* dei magistrati, sicché essi appaiano nei dittici, come finanche nella *Notitia Dignitatum*, sempre in compagnia di un’effigie dell’imperatore, sovente rappresentato nella forma aulica del clipeo.¹¹¹

3. L’effigie–ritratto: una restituzione possibile dell’iconologia di Stato connotata da bisogni reintegratori.

Il ritratto costituisce nel panorama delle «*auto mise en scène*»¹¹² uno strumento imprescindibile e per la «*catalogazione*»¹¹³ e la «*classificazione*»,¹¹⁴ che tiene sempre in conto «*le interferenze di ambienti (...) accadimenti e oggetti del sembiante individuale e comunitari, come immagine ricapitolativa dell’identità personale di genere e sociale*». ¹¹⁵ Esso configura a sua volta uno strumento euristico fondamentale, riassuntivo ed esplicativo dell’approccio visuale, connotato dalle immediate valenze di verosimiglianza; orientando i vettori iconici, introduce ancora alla dimensione «*simbolica - e- rituale*»¹¹⁶ e traduce in forma metastorica i segni storicamente rilevanti e relativi al soggetto rappresentato, quale espressione reintegratoria avversa all’*invida aetas*.

Il ritratto giacché ben lontano dall’essere una mera ripetizione della morfologia fisionomica, non si riduce a puro fatto «*fenomenalistico*»,¹¹⁷ ma costruisce una «*descrizione densa*»,¹¹⁸ frutto di stratificazioni di significato e operazioni interpretative d’una attenta valutazione della situazione socio politica.¹¹⁹

3.1 Il colosso di Costantino: le strategie oftalmiche di rifunzionalizzazione ed innovazione.

La presente effigie, oggi custodita ai Musei Capitolini di Roma, rappresenta un esempio paradigmatico della selezione di elementi visuali. A suo tramite s’evidenzia la meditazione sottesa alle «*strategie dell’occhio*» dell’età costantiniana e del tardo antico in generale, laddove vengono in essere i *loci* di un idioma visuale che, nelle sue forme immediate, può essere avvicinato ad una sensibilità simbolicamente connotata; si genera, così, un linguaggio peculiare, efficace e capace di attecchire, giacché conforme all’aspettativa sociale.

La scelta dei *loci* iconici, orbene, punta ad un compromesso semantico, laddove la resa formale che predilige stilemi classicistici viene rivisitata secondo un sentire “nuovo”, giacché s’adeguata la *silhouette* ai significanti che attraverso di essa si vogliono veicolare.

¹¹¹ C. LOERKE, *The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospel*, in «Art Bulletin» 43, CAA Editorial Associate, New York 1961, pp. 172-186.

¹¹² P. RESTA, *Belle da vedere: immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 10.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ F. FAETA, *Strategie...* op. cit., p. 117.

¹¹⁶ P. RESTA, *Belle da vedere...* op. cit., p. 10.

¹¹⁷ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

¹¹⁸ *Ivi*, p. 105.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 118-119.

Ebbene, tale produzione dal gusto realistico-naturalistico in letteratura scientifica è definita «*rinascenza costantiniana*».¹²⁰

Tale categoria risente, orbene, nella sua creazione dottrinale, di un ben noto pregiudizio, che vede nell'applicazione di un idioma naturalistico un indicatore del progresso delle forme di rappresentazione ed, al contrario, crede un sintomo di decadenza l'uso di un linguaggio simbolico.

La novità *in nuce* al fenomeno artistico propone una ripresa naturalistica del corpo umano che amplia la sfera percettiva del *volkunst* e s'oppona, tuttavia, ad un eccesso d'astrattezza, già in voga durante la Tetrarchia, che lumeggia il disfacimento della forma umana; quegli stilemi, difatti, enfatizzano le espressioni grottesche della mimica facciale e della fisiognomica, allorché descrivono nell'icastico artificio della *terribilitas* tutta la forza del potere assoluto.

La "reazione" dell'età costantiniana predilige, orbene, una resa iconica teleologicamente orientata ad esprimere l'atemporalità dell'istituto attraverso un «*processo di trasformazione del volto del sovrano in icona, -che- prevede un meccanismo di idealizzazione, o meglio di astrazione dei tratti somatici, a tutto vantaggio della ieraticità del volto espressa tramite la fissità dello sguardo e la sua dilatazione*»;¹²¹ tale stilema ha come corollario e controindicazione la «*spersonalizzazione*»¹²² degli effigiati, sicché «*rende molto simili tra loro i ritratti di principes diversi*».¹²³

Una siffatta fisiognomica predica, a medio di una lapalissiana e rigida fissità del rappresentante *pro tempore*, la *serenitas* imperiale empiricamente connessa ad un sublime distacco dagli umani affari, e, si fa foriera del novello messaggio politico della casata dominante; si annuncia, così, il ritorno alla *tranquillitas* ed *ai bona pacis*.

Le istanze teoretiche testé enunciate si ritrovano concrete e tangibili nell'oggetto del presente discorso, quale esemplare gnomico dell'apoteosi terrena della suprema maestà romana, raffigurante il Costantino-*divus* «*nella posa eroizzata di Giove seduto, seminudo, con sembianze divine atte a incutere timore*»;¹²⁴ questo eccezionale *typus* deve rimembrare ancora la postura del "Diocleziano-*Iovius*", effigiato seminudo ed avvolto dal manto nell'abside di Luxor.¹²⁵

Ancora sul piano oftalmico è altrettanto significativa la progettata *ambiguitas* iconografica che pertiene all'ipotetico scettro retto da questa statua, laddove si sfrutta la «*neutralità*»¹²⁶ di certe immagini, che lasciano ampio spazio di manovra cognitiva all'artefice ed al politologo ovvero di interpretazione all'osservatore.

In Eusebio di Cesarea, difatti, vi è la memoria di un acrolito di Costantino foriero di una croce:

*Con questo segno salvifico, autentico emblema di forza, liberai la vostra città dal giogo della tirannide: al Senato e al Popolo Romano restituì, con la libertà, l'antico prestigio e splendore.*¹²⁷

Il Cecchelli, su tale scorta, ha postulato l'effettiva presenza di una statua costantiniana nel foro ma, in mancanza di resti esterni, l'ha identificata con la viciniore ubicata bensì nell'abside della basilica eretta da Massenzio ed oggetto del nostro discorso, aprendo un ampio dibattito dottrinale.¹²⁸

¹²⁰ R. BIANCHI BANDINELLI, *Arte Romana...* op. cit.

¹²¹ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 218.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ A. MARCONE, *Pagano e cristiano: vita e mito di Costantino*, La Terza, Roma-Bari 2002, p. 181.

¹²⁵ J. G. DECKERS, *Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 94, Central Department of the German Archaeological Institute, Berlin 1979, pp. 600-652.

¹²⁶ S. G. MACCORMACK, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Einaudi, Torino 1995.

¹²⁷ Euseb., *Vita Constantini*, I 40, 2; ID., *Historia ecclesiastica*, 9, 9, 10; ID., *Laus Constantini*, 9, 8.

¹²⁸ C. CECCHELLI, *La statua di Costantino col salutare segno della croce*, in Actes du VI Congrès International d'Etudes Byzantines, Office des éditions universitaires, Parigi 1950, pp. 85-88.

Il Grégoire,¹²⁹ poi, nella sua continua opera di “normalizzazione” del mito costantiniano, pone forti dubbi sulla veridica presenza di uno scettro crucigero al fianco dell’Augusto. Al contrario, crede verosimilmente che l’effigie avesse in pugno un *vexillum* o uno stendardo; i cristiani come Eusebio, sostiene ancora, vi hanno visto erroneamente un’improbabile croce, dacché coattati nella percezione dall’ampio scarto delle «strategie dell’occhio» supposte.¹³⁰

L’attenta valutazione degli idiomi visuali applicati alla rappresentazione funzionale, orbene, tiene conto dell’empatia sociale, mirando ad impressionare e suggestionare gli osservatori; per tale ragione elegge a strumento di comunicazione il gigantismo delle forme, proponendo un vero interlocutore fisico, che si staglia preminente sull’astante. Le dimensioni magniloquenti sono volte a consentire un rapporto ravvicinato con la cultura dell’osservante che, a sua volta, si nutre dei *loci* iconici della tradizione, e, rimanda agli esperimenti augustei.

Tanto premesso, placido il successo di quegli espedienti, s’eleggono le forme colossali a strumento comunicativo privilegiato, giacché col loro sovrastare il pubblico, consentono un rapporto emozionale ambiguo: di terrore e contemporaneo stupore, che non ignora le aspettative psichiche e visuali poste a presiedere alla rappresentazione; il sentire si esprime, dunque, in una prossimità irresistibile ed in una lontananza immanente evocata dall’effigie, e, tipizzata dal *background* religioso della cultura dell’osservante.

Del colosso marmoreo, situato un tempo presso l’abside occidentale della basilica di Massenzio, sono a noi pervenuti frammentari parti delle braccia, delle gambe, della spalla, del petto e dei piedi, insieme al capo, rielaborato dal materiale d’un ritratto più antico, forse quello d’Adriano presso il tempio di Venere e Roma, che doveva essere *coronatus*; dibattuta è la natura del materiale che costituisce il rivestimento del corpo, dacché si postula la probabile presenza del bronzo o dello stucco o fors’anche del marmo policromo.

Sulla fronte spaziosa, altresì, discende l’elaborata acconciatura con una corta frangia, «*rigonfia e- compatta, in cui le ciocche lievemente striate sono distinte mediante profondissimi solchi*»,¹³¹ che si posano sulle orecchie leggermente pronunciate, tanto da rendere la verosimiglianza; con lo stesso realismo si stagliano le «*labbra sottili*»¹³² ed il naso aquilino ereditato dal padre Costanzo.¹³³

E se il capo, seppur «*rigidamente frontale*»,¹³⁴ si rivolge leggermente verso sinistra, ogni altro elemento fisionomico rappresentato, in questo compromesso semiotico tra le istanze naturalistiche e le necessità d’espressione d’una immediatezza oftalmica, perde la sua connotazione descrittiva per assurgere esclusivamente al rilievo di «*cifra simbolica*». ¹³⁵

Il volto presenta ancora tratti piuttosto «*regolari*»,¹³⁶ quale sommatoria volumetrica di «*piani larghi*»¹³⁷ ma comunque semplificati, che traducono in una struttura eccezionalmente compatta la squadratura dell’ovale. Al contempo, la fisiognomica strutturale del viso non insterilisce

¹²⁹ H. GRÉGOIRE, *La statue de Constantin et le signe de la Croix*, in «L’antiquité classique», 1, Asbl L’Antiquité Classique, Bruxelles 1932, pp. 231-272; ID., *La Vision de Constantin*, in «Byzantion» 24, Preters, Paris 1939, pp. 341-351.

¹³⁰ C. CALDERONE, *Da Costantino a Teodosio il grande: cultura, società, diritto*, in U. CRUSCILO (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale dell’Associazione di studi tardoantichi*, D’Auria, Napoli 2003, pp. 239-242, l’autore crede in un Costantino ancora pagano nel 312 d.C.; K. ALAND, *Die religiöse Haltung Kaiser Konstantins*, in «Studia Patristica», 1, Peeters Publishers, Leuven 1957, pp. 549 e ss. In altre occasioni, come riportato da Rufino, Sozomeno e Socrate scolastico, la *plebs Dei* interpretò la presenza di simboli cruciformi come propria. I cristiani interpretarono come un simbolo della propria religione la presenza di alcuni *ankh* sulle statue delle divinità del Nilo, scorti al momento del loro abbattimento in Alessandria d’Egitto; la croce *ankh*, pertanto, divenne il simbolo della “vita ventura” per i copti.

¹³¹ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 218.

¹³² E. DELLA ROCCA, *Divina ispirazione...* op. cit., pp. 1-37.

¹³³ *Ivi*, p. 210, imm. 5.

¹³⁴ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 218.

¹³⁵ E. DELLA ROCCA, *Divina ispirazione...* op. cit., pp. 1-37.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

l'enfasi emozionale nelle rigidità e nel «*geometrisimo volumetrico*»,¹³⁸ connaturali alla ritrattistica della tetrarchia, ma le supera pienamente, «*così da rendere il sublime distacco e la maestà divina della figura imperiale, ormai dotata di valenze trascendenti*». ¹³⁹ Ebbene l'effigie, anche se «*classicamente impostata, è resa con l'intento di fissare il tardo-antico ideale di un celeste dominio in terra, del contatto diretto col soprannaturale di colui che agisce instinctu divinitatis*». ¹⁴⁰

Sul piano delle strategie ottiche occorre, allora, stigmatizzare la particolare traduzione degli occhi, che si pone quale elemento ambivalente, da intendersi sia come eccezione alla “grammatica” rappresentativa della costruzione prettamente naturalistica della fisionomia, consistente in una meditata violazione delle proporzioni, sia nell'uso dei medesimi quale “immediato” mezzo di comunicazione con l'osservante.

Il viso è, dunque, immortalato in un'espressione intensa ed in un «*sereno distacco dalle cose terrene*». ¹⁴¹ Gli occhi poi sono «*spalancati- profondi e sproporzionati, in un distacco atemporale (...) con eroica e sovrumana intensità*»; ¹⁴² egli è rapito in estasi, preso dalla «*divina ispirazione*». Gli occhi persi nella contemplazione, “larghi” oltre ogni misura umana, «*con la pupilla profondamente marcata e rivolta verso l'alto*», ¹⁴³ poi, palesano la sua relazione con l'eterno, insieme alle sopracciglia «*ben evidenziate ad arco slargato e bordi taglienti*». ¹⁴⁴

Ebbene, «*l'accentuazione dimensionale degli occhi, la fissità frontale, lo sguardo perduto lontano verso l'alto, che scavalcando la realtà terrestre, fissa in un rapporto col mondo celeste, esprimono la sostanza tardo antica di un sovrano divinizzato e inaccessibile agli uomini comuni, che semplicemente manifesta la sua potenza tramite l'apparizione. Anche le dimensioni colossali, insieme alla ieraticità dello sguardo, mirano alla suggestione del pubblico, all'effetto magico sullo spettatore, secondo la volontà di comunicare l'essenza divina del sovrano, la cui immagine assume ormai tutte le caratteristiche di un'icona*». ¹⁴⁵

La Herrin sottolinea ancora il valore simbolico degli occhi, ritenendoli strumenti ideali al fine di creare un dialogo, ed a riguardo così si esprime: «*tale interpretazione fu rafforzata dal modo con cui si rivolgevano allo spettatore. Le figure rappresentavano un'autorità frontalmente, in modo diretto, con grandi occhi (...) come se volessero invitare al dialogo*». ¹⁴⁶

Il principe si presenta, allora, come il *sother*, che attua l'economia della salvezza.

Attraverso il modulo espressivo della frontalità l'*artifex* interferisce e interagisce con l'osservatore, organizzando, ancora, in termini dialettici la descrizione della sembiante, che si impone all'osservatore attraverso una superficie volumetrica controllata e composta; ebbene si proclama il ritratto quale “luogo” iconico dell'incontro tra osservante e osservato, tra svolgimento temporale e paradigmatica fissità.

Come ben evidenziato dal Torelli s'opta per le funzionalità di tipo simbolico a scapito della precisa resa della fisionomia e, -sfruttando persino le «*strategie dell'occhio*», s'orienta l'opera verso «*l'idealizzazione dei tratti individuali e alla creazione del tipo ritrattistico che, in quanto emblema della dignità imperiale, fu ripreso dai successori dei due secoli successivi*». ¹⁴⁷

La maestà, ritratta col massimo decoro, compare inoltre «*atemporale -ed- eterna*»; ¹⁴⁸ infatti, non è l'uomo Costantino ad essere qui raffigurato, ma vi è in lui la “superna” epifania dell'essenza celeste ed egli incarna, ora, il *deus praesens*.

¹³⁸ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 218.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ E. DELLA ROCCA, *Divina ispirazione...* op. cit., pp. 1-37.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 217.

¹⁴⁴ E. DELLA ROCCA, *Divina ispirazione...* op. cit., pp. 1-37.

¹⁴⁵ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 217.

¹⁴⁶ J. HERRIN, *Bisanzio*, Corbaccio, Milano 2007, pp. 142-158.

¹⁴⁷ M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 210.

¹⁴⁸ E. DELLA ROCCA, *Divina ispirazione...* op. cit., pp. 1-37.



Fig. 1- Statua di Costantino, Musei Capitolini, Roma, foto di Jean-Christophe Benoist. (Immagine all'indirizzo: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Rome-Capitole-tatueConstantin.jpg>)

La particolare ubicazione nell'abside della basilica, in concreto, può sfruttare il convergere dei vettori cognitivi e i meccanismi intrinseci del processo biologico del guardare verso un'ulteriore finalità comunicativa, enfatizzandone una sua precipua funzionalità: la "presentificazione" immanente dell'assente; si vuole, così, indicare l'effettiva presenza nel giudizio di costui, quale «*simbolo giuridico dell'immanenza della divinità imperiale*». ¹⁴⁹

In *limine* s'annota sul piano dell'approccio euristico l'importanza del fenomeno del reimpiego che, dunque, non trova esclusiva origine nella mera opportunità economica, ma disvela, altresì, un palese fine ideologico. Esso è ritenuto un mezzo di espressione e riappropriazione dei miti della collettività romana, declinati ai "nobili" fini della *réclame* dinastica; in tal guisa, si marca un serrato parallelismo tra questo e i precedenti augusti, quasi si trattasse di un rapporto allegorico-figurale. Costantino, pertanto, assume anche i tratti fisionomici posseduti dagli *Optimi Principes*, le loro linee della *silhouette* e la corta acconciatura; tale espediente rafforza, ordunque, con inaspettate elucubrazioni, l'azione degli artisti e tabuizza i problemi dovuti ai soli limiti tecnici.

3.2. La nuova "forma" dell'effigie di Giuliano: un tentativo connotato da uno scarso successo.

Degni di nota risultano gli esperimenti visuali portati in essere da Giuliano, il quale, con un atteggiamento che si può definire in termini moderni d'anticonformista, propone nuove forme di auto-rappresentazione del sovrano, progettando la creazione di una novella tipologia d'effigie imperiale.

In tale sede viene presa a riferimento la statua raffigurante Giuliano e proveniente da una provincia sconosciuta, oggi al Louvre. ¹⁵⁰

La rottura con la tradizione appare *ictu oculi*, sicché si rileva la palese rinuncia ad una iconografia standardizzata che ha nell'ostentazione delle insegne l'elemento oftalmico caratterizzante. Al suo posto viene preferito il *pallium* del filosofo, che avvolge tutto il corpo in pieghe di maniera e culmina nel gioco di panneggi dell'avanbraccio destro ripiegato nel *sinus*; la

¹⁴⁹ A. CARILE, *La sacralità rituale ...* op. cit., pp. 53-96; E. SENDLER, *L'icona immagine dell'invisibile, elementi di teologia estetica e tecnica*, Ed. Paoline, Milano 1985, pp. 59 ss.

¹⁵⁰ R. BIANCHI BANDINELLI - M. TORELLI, *L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma*, Utet, Torino 1976, imm. 194. L'effigie, datata al 360 d.C. circa, si crede sia stata prodotta mentre Giuliano era ancora in vita e non, come postulato da alcuni, essere un prodotto postumo, giacché attraverso paragoni iconografici con una testa di Giuliano proveniente da Taso si è potuto affermare la contemporaneità della produzione.

destra è portata al petto con un atteggiamento che allude al *locus* iconografico di chi vuol prendere la parola e potrebbe adombrare la prima *adlocutio* imperiale.

Al movimentato panneggio che caratterizza il lato destro dell'effigie si contrappone il sereno distendersi del braccio sinistro che, rinunciando sia allo scettro sia alla sfera, preferisce stringere il rotolo a significare una precisa strategia visuale d'auto-rappresentazione, volta a predicare il re-filosofo.

Discussa in dottrina è la presenza della *tenie* sul capo, sicché una certa scuola è propensa piuttosto a vedervi l'infula dello ierofante dei misteri eleusini, che ovviamente si distacca di molto dalla rifunzionalizzazione cristiana di quel segno portata in essere Costantino.¹⁵¹

Persino i piedi denunciano tale novità sul piano visuale, difatti, rinuncia pure ad ostentare i sandali gemmati, diventati consuetudine sin da Diocleziano.

Eppure la rottura col regime iconografico pregresso viene attenuata da alcuni espedienti e, più segnatamente, col richiamo sia alla tradizionale postura del *princeps inspiratus*, ormai tipizzata, e col riferimento ad alcuni stilemi classici; queste citazioni, forse per il loro scarso impatto visivo o fors'anche perché frutto del mero approccio tecnico dello scultore, difficilmente vengono percepite nell'impatto visivo e colpiscono poco l'osservatore, suscitando pertanto un'efficacia emozionale ridotta.

Seppur viene rispettato il *locus* del *princeps inspiratus*, allorché Giuliano viene ritratto col volto indirizzato verso l'alto, e, sebbene rivolge gli occhi vuoti di pupille al cielo, tutta la restante *forma corporis* è ben diversa da quella del Costantino preso dall'*instinctu divinitatis*; le spalle sono ripiegate ed il collo non è preso dalla tensione emotiva e dallo sforzo del puntare al cielo. La *silhouette* risulta piuttosto introversa, quasi schiacciata dal suo stesso peso, mentre gli occhi e il capo timidamente si sollevano in uno movimento privo di enfasi e quasi di maniera.

Quanto innanzi è confermato dalla resa della fisiognomica imperiale che la dottrina riconduce al classicismo della metà del IV sec., giacché «*si rivela (...) nei suoi caratteri di esangue e patetica trasognatezza- che si contrappone- alla resa fisiognomica del tardo-costantiniano, solenne e pregno della sensibilità volumetrica tetrarchica*».¹⁵²

E se in continuità con la tradizione classicista si ravvisa la mancata incisione della pupilla ed il delicato trattamento delle superfici del volto, ben diversa incidenza ha ottenuto la novità iconografica dell'introduzione della barba; essa, seppur presente nei ritratti del benemerito Adriano, che ufficialmente si vuole auto-rappresentare quale filosofo, e, che ufficiosamente nasconde una cicatrice di guerra, non ottiene l'effetto desiderato, dato l'occhio avvezzo ai ritratti degli eternamente giovani costantinidi.

Dunque, «*la chioma, i baffi e la barba spiocono quasi bagnati sul viso triangolare*»¹⁵³ e sono trattati con profondi solchi del trapano, e, con una modalità di resa ben diversa dai raffinati giochi del prototipo adrianeo, che nell'impatto visuale non risultano affatto convenienti ad una *forma corporis* del sovrano ed a una fisiognomica conforme alle aspettative sociali; nell'immediato tali stilemi risultano inadeguati a tradurre in icone comprensibili l'*imago maiestatis*, come s'è solidificata e stratificata nell'inconscio collettivo.

¹⁵¹ P. DE FRANCISCI, *Arcana Imperii*, A. Giufrè, Milano 1949, vol. III, pp. 87-88.

¹⁵² R. BIANCHI BANDINELLI - M. TORELLI, *L'arte...* op. cit., imm. 194.

¹⁵³ *Ibidem*.



Fig. 2- Giuliano imperatore, proveniente da una provincia sconosciuta 360 circa, Louvre, Parigi. (Immagine all'indirizzo: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Julien_1.jpg)

Ebbene, lo scarso gradimento di una simile immagine non solo palesa l'insuccesso della strategia visuale perseguita, ma funge da metro di percezione del consolidamento presso l'opinione pubblica di una certa *forma corporis* associata alla figura dell'imperatore e fornisce, ancora, chiavi cognitive con cui lo studioso comprende com'è «*realmente vista e sentita nel IV secolo la figura dell'imperatore negli ambienti popolari*». ¹⁵⁴

Tale intervento di adeguamento della costruzione prossemica e della fisiognomica imperiale, sebbene porta agli estremi il consiglio platonico che connubia la figura del re e del filosofo, dimostra in concreto l'inadeguatezza cognitiva di un simile ideale da centellinare al popolo, attaccato in vero alla tradizione iconografica.

La repentina virata nella costruzione dei *signa* evidenzia come la speculazione teorica che infrange la *silhouette* socialmente approvata ed immediatamente riconosciuta e riconoscibile, attraverso il nuovo costrutto oftalmico s'allontana dalla percezione sociale. L'effettiva conseguenza di tali scelte si ravvisa nello scemare del pubblico consenso, sicché si autocensurano gli strumenti visuali meno efficaci che corroborano alla *réclame* dell'istituto monarchico.

Ebbene col Teja deve sentenziarsi che «*la tragedia di Giuliano consiste nel fatto che egli si sentiva più filosofo che imperatore -e continua- (...). Erano molto lontani i tempi in cui gli imperatori desideravano essere considerati senatori fra loro pari, come si sosteneva in questi circoli. L'intenzione di Giuliano di realizzar queste idee fu la causa della sua impopolarità*». ¹⁵⁵

Difatti per il popolo, e non solo, che cerca conferme e sicurezza nella tradizione e nelle consuete manifestazioni-epifanie imperiali, avverate attraverso un linguaggio icastico di rappresentazione del potere imperiale immediatamente riconoscibile, le qualità morali ostentate dal sovrano

¹⁵⁴ R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 639.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

passano comunque in secondo piano; costoro sono più avvezzi e, pertanto, ricercano le modalità consuete e strettamente codificate con cui questi si “concede” a loro.

Tanto premesso, le strategie dell’occhio devono necessariamente muoversi entro limiti ben stabiliti, valorizzando aspetti noti o riconoscibili della fisiognomica e prossemica imperiale, corrispondenti a canoni estetici e stilemi stratificati, nonché a modalità comportamentali prevedibili, perché consolidate dalla prassi iconografica e dall’etichetta del cerimoniale di corte; parte del loro successo si riviene ancora nella loro capacità rassicurante, che offre comunque, specie sul piano psicologico, certezza sin dal primo acchito.

La voluta forzatura, finalizzata a far apparire Giuliano un semplice senatore fra i senatori, produce una frattura nella percezione e comprensione delle forme della regalità, che contempla uno *shock* finanche visuale, dacché pare che al popolo non fosse gradito vedere il trono imperiale occupato da un filosofo. Nemmeno è gradito tutto il novero di forme d’espressione che esulano dal carattere tipizzato di un tale potere, giacché il popolo richiede un imperatore che si manifesta e si comporta come tale.

Il fallimento d’un simile esperimento - per quel che interessa in tale sede le tattiche visuali- è ben sintetizzato dal Teja: «*l’incomprensione che Giuliano incontrò fra i suoi contemporanei nel tentativo di rompere con l’immagine profondamente radicata dell’imperatore ci può far vedere fino a che punto fosse un luogo comune, circoscritto ad ambienti intellettuali ristretti, l’ideale di imperatore che veniva difeso da pensatori ancorati alle tradizioni classiche*».¹⁵⁶

L’infelicità di un simile esperimento visuale è segnalata, persino, dalla necessità sentita da un imperatore, per la prima volta nella storia romana, di ricorrere ad un *pamphlet* per giustificare le proprie scelte in campo estetico e le conseguenti strategie di auto-rappresentazione. Lo stesso Giuliano, allora, ha messo mano al *Misopogon*,¹⁵⁷ un trattatello in cui vi è una strenua difesa del suo rappresentarsi filosofo, del nuovo corso estetico e delle innovative «*strategie dell’occhio*» da lui inaugurate, che non hanno ottenuto alcun successo presso gli Antiocheni.

Il sottile ragionamento è, dunque, posto in essere a difesa dell’uso della barba, tanto criticata e ridicolizzata dagli abitanti di Antiochia, che allude secondo questi ultimi, nella sua trascuratezza e forma, piuttosto a quella di un caprone; costoro non esitano da critiche nemmeno la lunga chioma altrettanto trascurata ed atipica, nonché le unghie sovente “nere”.

La difesa assume un più ampio respiro e diviene occasione per manifestare una nuova forma di regalità, che spontaneamente si priva delle *insignia* e degli orpelli prossemici e funzionali, tipizzati dal cerimoniale.

La volontaria rinuncia alle insegne assume, allora, un ulteriore significato e, smantellando la cognizione tipica del sovrano pretesa da Domiziano e da Aureliano ed affermata infine da Diocleziano, demolisce uno degli *arcana imperii* fondamentali. Giuliano stesso non suole considerarsi *dominus* e nemmeno *despotēs*, giacché con umiltà preferisce la *definitio* di «*etairos*»,¹⁵⁸ di «*compagno*»¹⁵⁹ o ancora di semplice cittadino; tale atteggiamento perfettamente coerente con le sue strategie d’auto-rappresentazione presuppone quale corollario, la mancata ambizione della porpora e, piuttosto, l’assunzione della stessa contro la sua volontà, per costrizione sia umana sia “divina”.¹⁶⁰

Tali scelte d’auto-rappresentazione sono giustificate con la partecipazione di Giuliano a circoli di intellettuali, laddove questi non era solito indossare alcuna delle insegne per non urtare la sensibilità dei compagni e non risultare loro sgradito; eppure, sembrerebbe che tale strategia visuale non fosse nemmeno condivisa *tout court* da costoro.¹⁶¹

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 641.

¹⁵⁷ Giuliano l’Apostata, *Misopogon*, 3, 4, 10, 19.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Amm. Marc., 20, 4, 17-18; 5, 10.

¹⁶¹ Lib., *Or.*, 18, 191-192.

Le pochissime difese approntate dagli intellettuali fungono, ancora, da “spia” per una scarsa ricezione e per il poco successo ottenuto dalla sua nuova iconografia persino presso le *élite*, condannando tali tattiche all’abbandono definitivo. Davvero in pochi sono quelli che possono comprendere simili scelte e, ancor ameno, sono coloro che le apprezzano, tant’è che si annoverano tra i più famosi solo Ammiano Marcellino e Libanio, mentre «*il resto della popolazione non lo comprese e non lo perdonò*». ¹⁶²

Seppur fin troppo partigiana, è comprensibile la linea di *kaiserkritik* rivolta da Socrate nella sua storia ecclesiastica, che comunque funge da indicatore della generale impopolarità di simili atti da filosofo, allorché, dopo la morte di Costanzo, da ordine di espellere dal palazzo eunuchi, barbieri e cuochi, insieme a parecchi scrivani; «*queste azioni -commenta Socrate- sono lodate da una minoranza; però la maggioranza le biasima per il fatto che sopprime il fasto della regalità, causa di ammirazione da parte della massa, provocò il disprezzo del potere imperiale (...) certamente il fatto che scacciasse dal palazzo cuochi e barbieri fu azione da filosofo, non da imperatore (...) poi all’imperatore è permesso filosofare solo quanto concerne la modestia *sophrosynē**». ¹⁶³

Una simile percezione d’insuccesso strategico però non sfugge nemmeno ad i suoi adulatori, tra cui Ammiano Marcellino, che si sente in dovere d’inserire riferimenti che fungono da indicatore della comune idea e del radicale attecchimento di una fenomenologia della regalità legata all’aulico tenore della corte; lo storico, come in un ossimoro, loda la prossemica di Costanzo II che «*mantenne sempre l’aspetto solenne dell’autorità imperiale*», ¹⁶⁴ sicché costui mai tradisce umana emozione, né compie atti compulsivi al di fuori della prossemica, giacché mai in pubblico suole pulirsi bocca o naso, sputa o, ancora, gira il volto verso destra o sinistra. ¹⁶⁵

L’insuccesso di una simile strategia, così, brevemente si compendia: «*Giuliano poi commise il grave errore di abdicare agli attributi imperiali per raggiungere una popolarità che non ottenne. La popolarità di un imperatore del IV secolo consisteva nel corrispondere all’immagine di dignità imperiale che era profondamente radicata in tutti gli ambienti sociali*». ¹⁶⁶

3.3 Le immagini della propaganda dinastica: il *missorium* di Teodosio.

Il *missorium* detto di Teodosio rappresenta un vero manifesto della *réclame* imperiale e funge da indicatore delle strategie ufficiali di auto-rappresentazione del sovrano, giacché il prezioso materiale con cui è tratto presuppone quali destinatari del donativo gli esponenti degli alti ranghi dell’impero, famiglie senatoriali o comunque i suoi magistrati. ¹⁶⁷

Il pubblico estremamente selezionato a cui è rivolto muta i termini e le strategie di propaganda e permette la selezione dei motivi iconici ed, altresì, presuppone l’adozione di un idioma prettamente classicista che reinterpreta i soggetti allegorici.

In prima istanza e, più segnatamente, a riguardo delle strategie visuali desta interesse la scelta del materiale prezioso, che non solo aumenta la significatività della raffigurazione, elevandone i contenuti, ma costituisce quella che Sidone chiama «*pagina d’argento*». ¹⁶⁸

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Socrate, *Storia ecclesiastica*, 3. 1.

¹⁶⁴ Amm. Marc. 21, 16, 1.

¹⁶⁵ R. TEJA, *Il cerimoniale...* op. cit., p. 641.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 641-642.

¹⁶⁷ M. ALMAGRO-GORBEA - J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ- J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ- S. ROVIRA, *El Disco de Teodosio*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000; J. ARCE, *Il missorium di Teodosio I*, in G. P. BROGIOLO- A. CHAVARRÍA ARNAU (a cura di), *I Longobardi. Dalla caduta dell’Impero all’alba dell’Italia*, Catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Milano 2007, pp. 46-47; F. BARATTE, *La vaisselle d’argent à l’époque théodosienne. ‘Renaissance classique’ ou fin*, in «Antiquité Tardive», 16, Brepols, Turnhout 2008, pp. 195-208.

¹⁶⁸ Sidonio, *Epistola*, 4, 8; R. E. LEADER-NEWBY, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to the Seventh Centuries*, Ashgate, Abingdon 2004, pp. 11-14; 27-36; 49.

Pertanto, la scelta del materiale d'esecuzione investe, ancora, i significanti che l'opera stessa vuole veicolare, seppure reconditi, ma facilmente intellegibili; tale postulato viene sostenuto ancora sulla scorta di un'asserzione di Filone, il quale riferisce: «*l'oro è per le cose incorporee e intellegibili, mentre l'argento appartiene al cielo che è percepibile ai sensi*». ¹⁶⁹

Tuttavia, sul versante delle tattiche oftalmiche deve denotarsi che esso costituisce un prodotto di transizione, giacché vi compaiono *in nuce* alcuni temi iconici che saranno tipizzati negli stilemi iconografici della propaganda imperiale bizantina. La resa formale dei rappresentati anticipa la sensibilità disegnativa e ieratica dei prodotti sontuosi costantinopolitani, evincibile dalle modalità con cui sono trattate le *silhouette* dei personaggi dagli artisti del Bosforo e prelude, quale cifra simbolica, il loro gusto per i preziosi materiali e la raffinatezza esecutiva *tout court*.

Il pretesto iconografico della consegna dei codicilli ad un dignitario offre l'occasione per una grandiosa messa in scena, sul piano visuale, di gran parte degli iconemi che costituiscono il patrimonio ideologico della propaganda statale.

Ma non solo, l'uso meditato delle «*strategie dell'occhio*» ¹⁷⁰ permette anche di collegare la resa stilistica del prodotto sontuario, attraverso l'uso sapiente delle proporzioni e della strutturazione spaziale, al contesto iconografico, che viene compresso nel difficile spazio circolare del *missorium* stesso; l'artista, orbene, adopera nella resa materiale la significativa esperienza del linguaggio visuale per eccellenza: quello monetario, e, ne porta a frutto la millenaria esperienza d'efficacia iconica e l'emotività d'impatto sociale.

Il sapore tutto tardo antico dell'opera si ritrova nella tipica evocazione e rifunzionalizzazione del sentire ellenistico e del gusto formale del periodo d'Adriano, di cui recepisce alcuni motivi iconografici che traduce in un approccio prettamente ottico; la linea sinuosa, orbene, tende a bypassare la resa volumetrica, incorporandola nell'enfasi descrittiva creata dal disegno. ¹⁷¹

La stessa linea disegnativa che domina la rappresentazione, seppur tratta con realismo le forme e le proporzioni, non riesce a rendere nel rilievo quel volume che gli è proprio. Le figure, prive al contempo del peso e della massa volumetrica, sono ridotte alla bidimensionalità del materiale prezioso; gli effigiati, così, paiono quasi fluttuare, mentre le sole punte dei piedi sembrano incidere disperatamente il terreno. Tutto ciò rivela un approccio oftalmico che si abbandona al mero pittoricismo e traduce la rappresentazione in un idioma dal sentore simbolico, che interpreta con una certa libertà il *locus* iconico classicista; s'avvera, dunque, un compromesso con gli stilemi tipici del rilievo storico-narrativo, di certo più adatti alla resa fabulistica della scena.

Il centro della composizione viene occupato dalla ieratica figura di Teodosio che siede in trono. Il fulcro è connotato da una forza centripeta che pare tirare dentro l'osservatore, sicché tutte le immagini sembrano disporsi nello spazio in modo da concentrare l'attenzione sul medesimo; persino le direttive che scendono dallo sfondo architettonico, simbolo del palazzo, sembrano enfatizzare la figura che, non a caso, siede all'interno di un nicchione-portale fra colonne, che nelle strategie dell'occhio isola ed enfatizza maggiormente la figura.

L'immagine rappresentata diviene pienamente conforme alle aspettative sociali, giacché, a guisa di un'icona ed in ossequio alla fisiognomica idealizzata tipica dei costantinidi, obbedisce ad un *locus* iconico che predica una «*bellezza distante e impersonale*» ¹⁷² quale corollario precipuo

¹⁶⁹ Philo, *Questions and answers on exodus*, MA Harvard University, Boston 1961.

¹⁷⁰ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

¹⁷¹ M. TORELLI - M. MENICHETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 215, imm. 11; B. KILLERICH, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts: Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Odense University Press, Odense 1993, p. 237.

¹⁷² M. TORELLI - M. MENICHETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 215

delle strategie visuali della *réclame* di Stato; Teodosio, indi, in qualità di «divinità imperiale»¹⁷³ è raffigurato nella gloria atemporale dell'*imperium*, quale simbolo di perpetua giovinezza.

La sacralità della persona imperiale è ancora confermata dalla presenza del nimbo che, in un'assonanza euritmica con le spazialità, s'inserisce perfettamente nel nicchione in cui sta assiso l'imperatore, creando un *locus* formale armonico; il *topos* sarà adoperato finanche in futuro per descrivere lo *status* sacralizzato o comunque eccezionale di alcuni degli imperatori.

La piena simmetria dello spazio è scandita dalle colonne e dalle figure che si dispongono intorno al fulcro scenico, secondo un ordine di allocazione in crescendo, che secondo un'ulteriore tattica visuale serve ad enfatizzare nell'isolamento il personaggio principale, come già sperimentato sulla colonna di Marco Aurelio.

Un simile equilibrio spaziale è interrotto dalla retta che, seguendo il braccio scoperto dalla clamide, che copre tutto il corpo del protagonista, si completa nell'azione prossemica della consegna delle *insignia* al magistrato. La resa della *forma corporis* di costui obbedisce ad un'ulteriore strategia di rappresentazione, giacché si suole dare una maggiore enfasi alla statura del personaggio principale, e, dacché si fa corrispondere a quelli secondari una statura atta a sottolinearne il ruolo poziore. Orbene, le forme minute, simbolicamente richiamate, quasi eclissano il magistrato in confronto alle proporzioni maggiorate di Teodosio, sicché il dignitario assume quasi lo *status* del «supplice»,¹⁷⁴ relegando la “consegna” ad un «evento secondario»¹⁷⁵ come ha anche sottolineato la Maccormack.

Eppure, l'evento della *traditio* deve inserirsi in un contesto più ampio, quello della perpetua magnificazione dell'istituto monarchico, incarnando nella resa formale della messa in scena l'immaginario sotteso ai *vota* imperiali, tant'è che compare la dedica:

DN THEODOSIUS PERPET AUG OB DIEM FELICISSIMUM X.

Ebbene, degno di particolare nota appare il titolo di «*Perpetus Augustus*», quale declinazione del ben più famoso epiteto di «*Semper Augustus*», che vuole enfatizzare nel tempo uno dei cardini mentali della politologia romana e poi bizantina: l'eternità della *basilea*.

Il *locus* visuale dell'ostentazione delle insegne e della ieraticità fisiognomica viene qui placidamente rispettato, dacché tutti i co-imperatori cingono la fronte con diademi ricchi di perle e vestono un'ampia clamide, decorata da un altrettanto ricco *tablion*; il co-imperatore sulla destra, identificato con Valentiniano II, impugna il lungo scettro e l'orbe, mentre quello a sinistra, identificato con Arcadio, se ne riserva il solo *sphaeron*.¹⁷⁶

La strategia rappresentativa delle proporzioni che enfatizza attraverso la statura dei personaggi la funzione degli stessi, coinvolge persino i co-imperatori, che sono raffigurati con minor proporzione della *forma corporis* rispetto al protagonista. I loro troni, altresì, sono rappresentati più piccoli ed in ordine decrescente e degradano persino nello spazio; i seggi assumono una posizione poziore che, comunque, fa da sfondo alla figura principale.

Ebbene, l'uso di strategie visuali, che esalta il ruolo di Teodosio e che, al contempo, ne fa il fulcro dell'immagine, pone all'artista non poche difficoltà nella resa realistica o addirittura naturalistica delle varie componenti, dacché ciò che «l'immagine mostra è una metafora, una esposizione di maestà imperiale, impossibile ad esprimersi in termini meramente realistici».¹⁷⁷

¹⁷³ A. CARILE, *La sacralità rituale...* op. cit., pp. 53-96.

¹⁷⁴ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., pp. 313-422.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ A riguardo delle insegne imperiali: A. CARILE, *Le insegne del potere a Bisanzio. La corona e i simboli del potere*, Il Cerchio, Rimini 2000, pp. 110-111; K. WESSEL - E. PILTZ - C. NICOLESCU, *Art. Insignien, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Anton Hiersemann, Stuttgart 1973-1975, vol. 3, pp. 369-498.

¹⁷⁷ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 315.

Tale uso del linguaggio simbolico e metaforico impedisce una vera prospettiva tridimensionale. Eppure, nonostante la carenza di profondità nella costruzione spaziale, si intravede lo sforzo, - come già sottolineato -, di collocare i troni su piani diversi. Si può, dunque, osservare chiaramente che gli scranni dei “colleghi” sono in qualche modo relegati dietro a quello di Teodosio; tuttavia, per altri versi, le leggi della prospettiva vengono ignorate o comunque asservite alla costruzione simbolica della scena.

La guardia del corpo nei pressi di Arcadio trova, così, un’irreale allocazione, dacché è rappresentata, con suggestivo artificio, contemporaneamente sia davanti sia dietro una delle colonne.

Le strategie visuali che organizzano la composizione del *missorium* forzano, ancora, le forme del protocollo, limitandosi ad enfatizzare la figura di colui che commemora il decennale nel 338 d.C.. L’imperatore anziano, difatti, è Valentiniano II, e, seppur occupa il più nobile spazio sulla destra, su tale scorta di pensiero risulta fallacemente di statura inferiore, se messo al confronto col protagonista; nemmeno dovrebbe sedere su un trono più basso, semmai tale postazione deve toccare a Teodosio stesso.

Più corretta appare la resa d’Arcadio che assiso alla sinistra di suo padre, quale membro giovane del collegio, deve comunque essere rappresentato con una statura minore, sempre secondo i canoni di una concezione formale simbolicamente connotata.¹⁷⁸



Fig. 3 -*Missorium* di Teodosio.

(Immagine all’indirizzo:

http://commons.wikimedia.org/wiki/file:missorium_theodosius_whole.jpg?uselang=it).

Secondo altra scuola i due colleghi imperatori devono essere, altresì, identificati con i due figli di Teodosio: Arcadio ed Onorio; di talché si porta in scena attraverso le convenzioni iconografiche della statura la gerarchia all’interno della famiglia imperiale. E sebbene alcuni postulano l’improbabilità della fondatezza di una simile raffigurazione, risulta di ben poco conto l’obbiezione della fin troppo giovane età d’Onorio, che a quel tempo (338 d.C.) ha solo quattro anni.

Le precise strategie di auto-rappresentazione del sovrano di fatto bypassano ogni dubbio in proposito, Onorio è pur sempre «figlio dell’imperatore -e- gode di tutti gli attributi che caratterizzano il padre, inclusa l’intangibilità».¹⁷⁹ Quindi non meraviglia che questi viene

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 315.

rappresentato secondo la convenzione della «divinità imperiale»,¹⁸⁰ seppur subordinato nelle proporzioni, al fine di rispecchiare la gerarchia di corte.

Le strategie dell'occhio, soprattutto allorquando gli strumenti di *réclame* sono riservati ad un pubblico selezionato, sfruttano il privato della *domus imperialis* che viene «usato retoricamente in chiave propagandistica»,¹⁸¹ finendo con «l'acquisire una funzione fondamentale nel sistema di comunicazione del nuovo corso politico e culturale».¹⁸²

Il richiamo ideologico all'*usus* rappresentativo appare imprescindibile dai poziori concetti che si vogliono vincolare, dacché nella raffigurazione degli eredi o *sun-basileis* si adopera sia l'idioma, sia la stessa sobrietà del linguaggio espressivo, descrittivo e designativo. Ergo, l'artista ricorre sovente a espedienti simbolici come la raffigurazione secondo proporzioni gerarchizzate, ciò persino, allorquando, tutti i rappresentati sono co-presenti nell'immediatezza spaziale occupata dal *Maximus Augustus*.

Si caldeggia, in tal maniera, il progetto d'instaurare una successione dinastica, dacché si compensano attraverso la certosina e ordinata diffusione dei lemmi iconici gli scarti mentali della mancata previsione legislativa di un diritto di sangue al trono *tout court*;¹⁸³ s'ottiene, così, uno scivolamento ideologico che satura i vuoti nel tessuto legislativo ed ideologico che non contempla un criterio dinastico.

L'immaginario dei *vota* imperiali, poi, viene completato dalla presenza nell'esergo dell'allegoria di *Tellus*, con una suddivisione spaziale che -come già accenato- ricorda la fattura di una moneta; essa giace reclinata insieme a tre putti frugiferi, quali corollari ed allusioni ataviche di *loci* visuali che evocano la *terrae habundantia* e sono conseguenza diretta della *felicitas imperii*.

Tale *felicitas* è poi riconfermata dai rimandi alla «Teologia della Vittoria»,¹⁸⁴ dato che sul frontone palatino appaiono raffigurati, alla sinistra e alla destra dell'arco, dei putti stefanofori, che avanzano con le mani ritualmente velate e piene di corone di fiori; la prossemica del *manibus velantibus* divenuta un *locus* che le «strategie dell'occhio»¹⁸⁵ non possono ignorare. Tale presenza risulta l'adattamento di un ulteriore *locus*: quello delle Vittorie, che nelle emissioni numismatiche sovente incoronano gli imperatori, quale espressione apofatica della succitata teologia¹⁸⁶ o, ancora, rimembra le teorie di Vittorie con ghirlande, che sono solite decorare i palazzi pubblici o gli archi di trionfo; il tutto a rafforzare l'ideale della pubblica letizia allegoricamente trasmessa dalla presenza di *Tellus*, foriera della cornucopia.

Ancora colpisce il sapiente uso dello spazio che, come ravvisato dalla Maccormack, è piuttosto fecondo dei germi di quelle strutturazioni visuali che diverranno un *topos* durante il millennio bizantino; tant'è che vi si palesa una «delicata interazione tra simmetria e rottura della simmetria nell'insieme dell'immagine lasciano presagire gli interminabili procedimenti per mezzo dei quali gli artisti di Bisanzio avrebbero variato nei secoli le sfumature della loro iconografia, iconografie che fornirono la struttura per gran parte dell'arte orientale cristiana, fino ad aggiungere a un perfetto realismo dell'immagine».¹⁸⁷

¹⁸⁰ A. CARILE, *La sacralità rituale...* op. cit., pp. 53-96.

¹⁸¹ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., pp. 316-317.

¹⁸² *Ibidem*; M. TORELLI - M. MENICETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia...* op. cit., p. 215.

¹⁸³ A. PERTUSI, *Il pensiero politico bizantino*, in A. CARILE (a cura di), Patron, Bologna 1991, p. 150.

¹⁸⁴ M. MCCORMICK, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and Early Medieval West*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

¹⁸⁵ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

¹⁸⁶ I due giovani alati ricordano quelli che si trovano sulle monete emesse in occasione di *vota* nel periodo in cui i figli di Costantino sono Cesari; qui appare persino la dedica: «*vota ob diem felicissimum X*»; S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., pp. 316-317.

¹⁸⁷ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 321.

3.4 «Teologia della Vittoria», modestia formale e reflusso ideologico nel dittico di Probo.

Il Dittico costituisce un prodotto di transizione in cui vi si ritrovano sotto forma di reflusso espressioni segniche della cultura pagana in uno con le loro strategie visuali fondamentali. Se ne deduce che esse non possono esser disattese nemmeno da un sovrano divenuto cristiano, in ragione dell'immediatezza icastica dei significanti, in quanto memoria del Popolo Romano ed in quanto manifestazioni ed espressioni politologiche fondamentali, connesse all'indeclinabile «Teologia della Vittoria».¹⁸⁸

Ad esse, però, si aggiungono i segni cristiani che, risemantizzando e rifunzionalizzando le forme pagane, preludono agli ulteriori sviluppi della fenomenologia della regalità; tuttavia a certa dottrina è sembrato d'intravedere nella resa iconologica una sorta di *horror vacui* di significanti.

Eppure, non si può certo assolutizzare un tale vuoto, ma pare sufficiente prendere atto dell'allentamento dei legami immaginifici con la tradizione, che comunque non implica il loro completo discioglimento, poiché la rappresentazione fenomenologica degli *exempla* romani del potere, quali "luoghi" della memoria, non può certo essere disattesa d'un solo botto. Al contrario la loro presenza prefigura le nuove forme della fenomenologia del potere che caratterizzeranno il futuro dell'*imago principis* a Costantinopoli, un futuro comunque «ricco -e-pieno di colore dove lo schema iconografico di base, riprodotto sul dittico di Probo e in altre opere, si riempirà di nuovi contenuti».¹⁸⁹

L'immaginario ivi rappresentato, attraverso il martellante richiamo alla «Teologia della Vittoria»,¹⁹⁰ risulta però di maniera, dacché recenti eventi, quali il sacco di Roma, hanno incrinato la fideistica credenza nell'invincibilità di Roma e del suo imperatore; tale sfiducia, forse, può giustificare la dicotomia tra la grandezza immaginifica dei *loci* predicati dai panegirici di Claudiano e questa versione relativamente "povera" delle strategie di auto-rappresentazione della maestà romana.¹⁹¹

Questa *paupertas* segnica, tutta incarnata nel duplice sguardo melanconico d'Onorio, appare ancor più mediocre in confronto alla fastosa e ieratica resa del succitato *missorium* di Teodosio, sicché la modestia delle forme funge da indicatore di un vuoto epistemico, forse dovuto alle contingenze, o, comunque ad una lassezza ideologica, resa materialmente dalla pesantezza e compattezza dei volumi. Tuttavia, tale *horror vacui* non può investire il contenitore *tout court* con le sue forme tipologiche, ma viene limitato al solo contenuto ideologico e al piano dei significanti, giacché come ritenuto dalla McCormack «al momento non esisteva quasi nulla al suo posto: a quattro anni dal sacco di Roma, come vediamo sul dittico, non v'era un granché da dire su di un imperatore che se ne stava ritirato al sicuro tra le paludi e le mura di Ravenna».¹⁹²

¹⁸⁸ M. MCCORMICK, *Eternal Victory...* op. cit.; E. RAVEGNANI, *Consoli e dittici consolari nella tarda antichità*, Aracne, Roma 2006.

¹⁸⁹ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 321.

¹⁹⁰ M. MCCORMICK, *Eternal Victory...* op. cit..

¹⁹¹ Claud., *VI Cons., Praef.*, II 26; ID., *III Cons.* 163-184; C. FRANZONI, *La tradizione negli occhi. L'arte del mondo romano nel Medioevo*, in S. SETTIS (a cura di), *Civiltà dei Romani I, Un linguaggio comune*, Electa, Milano 1993, pp. 268-290; D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989.

¹⁹² S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 321.



Fig. 4- Dittico di Probo.

(Immagine all'indirizzo: <http://www.archeo.it/mediagallery/fotogallery/1029>)

Come di consueto si ritrovano tutti i motivi tipizzati della fenomenologia romana del potere, sicché il dittico, fatto eseguire per commemorare il consolato di Anicio Petronio Probo del 406, rappresenta su entrambe le sue bivalve Onorio imperatore in vesti marziali. Costui ostenta i segni fisici del potere: il diadema regale, la dibattuta sfera nell'anta destra e lo scettro lungo di antica memoria nell'anta sinistra. Al contempo, è ancora foriero delle *insignia* metafisiche: il nimbo che compare in entrambe le ante.

Secondo una stratificata strategia visuale, altresì, come il padre Teodosio e Costantino in compagnia dei suoi figli prima di lui, si manifesta sotto un arco, piccola *reductio* del palazzo imperiale o comunque segno della sua porta d'ingresso.

Persino in questo periodo di pubblica calamità non viene disattesa la «*Teologia della Vittoria*»,¹⁹³ intesa quale strumento *princeps* di propaganda, dacché si costella l'intero dittico di suoi riferimenti, che sono placidamente connessi alla rappresentazione marziale dell'imperatore stesso.

Nonostante lo smacco, difatti, non viene meno la menzione del titolo imperiale per eccellenza, sicché appare nella declinazione tardo antica di «*Semper Augustus*», con l'iscrizione: DN HONORIO SEMP AUG.

La valva sinistra vede Onorio, quasi pronto a recarsi in battaglia, armato di tutto punto ed ornato con la più classica tra le cotte romane, fornita di un'altrettanto tipizzata ed apotropaica Medusa, ed ostenta il balteo col *parazonium* dalla testa aquilina, a caldeggiare una sorta di *revival* delle gloriose memorie; questi poggia ancora la mano con disinvoltura su un grosso scudo ovale ed, in un ossimoro disegnativo, regge con una certa pesantezza lo scettro lungo. Eppure il *locus* evoca nelle sue modalità di traduzione formale una tradizione iconica che si ritrova su un'ampia gamma di esemplari dell'iconografia pagana, che nemmeno il Costantino cristiano nelle strategie di auto-rappresentazione del suo *status* di *victor* può abiurare.

La valva destra, difatti, rappresenta gli effetti salutari della succitata «*Teologia della Vittoria*»,¹⁹⁴ laddove la plastica graziosa del braccio destro, che impugna lo stendardo sormontato dal *Crismon* cristiano, si muove alla conquista dello spazio, in uno con la gamba destra che si protende innanzi e bilancia la compattezza volumetrica e la relativa pesantezza dell'addome, addomesticandone la forma piuttosto tozza con la resa disegnativa delle linee

¹⁹³ M. MCCORMICK, *Eternal Victory...* op. cit..

¹⁹⁴ *Ibidem*.

Il labaro, l'insegna della vittoria cristiana, ostenta la dedica al Cristo garante del trionfo, che intona: IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER.

Ad una simile esibizione di iconemi, si contrappone nelle strategie visuali l'idioma della tradizione, che opta per un *locus* immaginifico ed indispensabile nel veicolare i significanti: la mano sinistra, difatti, sostiene un globo, sul cui *cacume* vi è posta la più classica Vittoria che, nel reggere una palma d'agone, gli indirizza, al contempo, una corona da vincitore.¹⁹⁵

Le strategie visuali che investono la forma, nonostante la generale compattezza volumetrica delle figure, pongono in essere degli stratagemmi dal gusto prettamente estetico, prediligendo una simmetria funzionale alla fruizione della rappresentazione, che si apprezza quale grande pegno del *pondus* compositivo.

Si genera così fra le due valve un pieno equilibrio attraverso il bilanciamento della spazialità, dove le curve plastiche delle due gambe che si muovono in avanti nello spazio, sono accompagnate dalla ripetizione del gesto tipizzato del reggere lo scettro, che crea una simmetria morfologica fra le due rappresentazioni; l'apparato figurativo, quindi, non degrada in una sterilità iconica ed in un'assoluta rigidità di forme.

L'*horror vacui* ancora emerge in una "grande" assenza, allorché si predica la vittoria imperiale e si omettono tutti gli attributi e gli espedienti della scenografia pagana o i colori cristiani in via di formazione, che bypassano la mera resa formale dell'immagine; l'icona, tuttavia, risulta nel suo complesso comunque raffinata e pregna d'un certo sentire artistico, sebbene dal modesto contenuto di significanti.

L'austerità che domina il dittico di Onorio è foriera di novità segniche, già sentite da coloro che hanno ideato l'opera, tanto da rivelare attraverso le sue forme uno "scivolamento ideologico", che si nota ancora nei panegirici del IV e del V secolo, laddove viene meno quel carattere esclusivamente militare e l'imperatore suole rivolgersi piuttosto alla città di Costantinopoli.¹⁹⁶

E sebbene la prossemica della rappresentazione tende ad esulare l'effigie da un contesto concreto o comunque dal riferimento ad un evento specifico, queste immagini generiche o a-specifiche ampliano *ad infinitum* la gamma dei significanti di cui le medesime sono foriere, giacché nella loro assolutezza possono originare differenti interpretazioni, sia degli attributi rappresentati, sia della prossemica *tout-court*. Eppure, quella placida neutralità può comunque alludere a peculiari aspetti fenomenologici della maestà.

Le immagini nella loro immediatezza semantica appaiono, dunque, "assolute" e volutamente prodotte al fine di non essere costrette ad alcun precipuo riferimento all'eventologia; a loro tramite, i significanti veicolati si apprezzano nella loro essenza asettica ed astorica, che estende in un contesto più ampio, sia cronologico che geografico, gli aspetti iconologici della fenomenologia del potere.

3.5 Lo Stato «*si racconta*»: il corteo giustiniano di Ravenna.

I mosaici ravennati costituiscono ancora un campione riconducibile a questa densa teoria della "descrizione per immagini", per il cui tramite lo Stato Romano «*si racconta*»¹⁹⁷ e che, al tempo stesso, sagacemente "cattura" la percezione visiva dell'osservatore, proiettandolo nelle pratiche della liturgia di stato, e, propina al medesimo un'ottica coattata, volta alla «*restituzione*»¹⁹⁸ possibile.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Sulla simbologia della sfera foriera della Vittoria: A. SCHLACHTER, *Der Globus, seine Entstehung und Verwendung in der Antike*, Friedrich Gisinger Publisher, Leipzig-Berlin 1927, pp. 95-97.

¹⁹⁶ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., pp. 321-322.

¹⁹⁷ P. RESTA, *Belle da vedere...* op. cit..

¹⁹⁸ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

¹⁹⁹ A. RANDI, *Il tempio di San Vitale*, Edizioni La Ravegnana, Ravenna 1949; G. BUSTACCHINI, *Ravenna capitale del mosaico*, Edizioni Salbaroli, Ravenna 1988; W. BENDAZZI - R. RICCI, *Ravenna. Guida alla conoscenza della città*.

Tanto premesso, s'apre un diverso campo di riflessione, allorchando i risultati giuntici dall'osservazione, alfabetizzati alle tecniche autoptiche sin ora postulate, vagliano l'immagine attraverso la sua resa sul piano di rappresentazione; si analizzano, così, le tattiche di costruzione del significato del documento visivo, quale espediente "partecipante" e luogo d'incontro tra lo Stato ed il pubblico dei destinatari stessi dell'immagine.

Il significato del documento visivo coinvolge *ex abrupto* gli spettatori alla partecipazione emozionale, affinché, coattati dal fasto di corte narrato dall'opera, siano edotti, conoscano, ricordino, e affermino la liceità alle azioni *manu militari* di cui è stata protagonista una Ravenna appena ri-conquistata; in una prospettiva squisitamente visuale, il documento accresce l'auto-coscienza dell'appartenenza all'Impero di coloro che partecipano alla liturgia nella chiesa, favorendo la coscienza "etnica" e fomentando il ricordo attraverso un "moderno" *epos*.

E sebbene appare fin troppo ingenuo l'assunto d'un improbabile realismo delle immagini, dacché l'opera è sempre frutto di una mediazione, bisogna, in tal guisa, stigmatizzare l'accreditato potere significativo del documento visivo, che esplose nella formulazione di un immaginario suo proprio e nei processi di costruzione della memoria collettiva, enfatizzando quei reperti della cultura materiale che costituiscono le immagini stesse.

I mosaici celebrano la *pietas* religiosa degli Augusti consorti circondati dalla corte, sicché Giustiniano è scortato dai dignitari barbati ed eunuchi e dai rappresentanti del clero ravennate con in testa il suo vescovo; il pannello ci consegna con vivido pittoricismo "un'istantanea" delle ritualità della corte. Teodora, al contempo, è accompagnata dal drappeggio di nobildonne e ancelle. Tutti vengono immortalati nell'atto di recare le offerte eucaristiche, enfatizzando l'atemporale *facultas* sacerdotale dei *basileis*.²⁰⁰

Secondo la McCormack è possibile parcellizzare questa continua celebrazione dell'esercizio del regale sacerdozio, afferendo l'istantanea ad un momento preciso e, più segnatamente, alla concreta offerta di *dona* esplicitata nel giorno della creazione a Cesari; tuttavia, deve enfatizzarsi una più generale funzione liturgica svolta, avvallata e infine codificata nel canone 69 del Concilio trullano.²⁰¹

L'elemento antropologico visuale, indi, ci aiuta ad interpretare la costruzione del ritratto, dacché le *regalia insignia* costituiscono il parziale fulcro dell'immagine, esaltando e focalizzando l'attenzione sul protagonista rappresentato, sicché l'imperatore ostenta la clamide, il diadema e i calzari color porpora.

Per meglio comprendere l'uso di questa tecnica abbisogna, altresì, con ampio sforzo mentale superare l'esempio concreto e, considerando alcune tecniche di rappresentazione sperimentate dalla moderna antropologia, avvicinare questa immagini ad alcune foto di strumenti rituali prodotte secondo la succitata metodologia; in tale sede si suole inserire in un fondo spaziale "neutro" il prodotto culturale in questione (nel caso di specie le insegne), ovvero il soggetto che ostenta tali segni in pose tipiche o comunque afferenti all'azione che si rappresenta.

Eppure i due pannelli ravennati rispecchiano parzialmente quest'isolamento ricognitivo dello *status* imperiale, che si fa "verissimo" per la figura monumentale di Teodora, inscritta, per di più, nell'asettico fondo di una nicchia. Costei, nella posa tipica dell'offerente, sembra trasportata dalla forza dal moto verso un luogo oscuro, svelato dall'eunuco; altrettanto asettico è lo sfondo aureo che accompagna il corteo maschile, laddove la *pompa*, in un'assoluta fissità, si dispone sulla bidimensionalità del pannello. E sebbene l'interazione si fa qui più vivida fra i personaggi, spetta al colore della sacra porpora connotare icasticamente il personaggio

Mosaici, arte, storia, archeologia, monumenti, musei, Edizioni Sirri, Ravenna 1992; P. ANGIOLINI MARTINELLI, *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, Franco Cosimo Panini, Modena 1997; S. PASI, *Ravenna, San Vitale. Il corteo di Giustiniano e Teodora*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006.

²⁰⁰ M. PANASCIÀ (a cura di.), *Cost. Porf., Il libro delle cerimonie*, Sallerio, Palermo 1993, pp. 60-61.

²⁰¹ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., pp. 387-388.

principale e a far convergere le «*way of seeing*»²⁰² su di lui, che s'auto-isola dalla dialettica espressiva dei suoi accompagnatori.

S'appalesa, in seconda istanza all'occhio avvezzo a tali procedimenti, l'intima essenza della complessa raffigurazione che mette in scena le plurime interazioni tra gli effigiati, giacché per intrinseche quanto ovvie ragioni non possono essere colte «*con una sola occhiata o comprese attraverso un processo mentale unico e lineare*». ²⁰³

L'artista, allora, induce lo spettatore ad una lunga contemplazione, che possiamo meglio definire «*partecipante*»,²⁰⁴ grazie anche a particolari artifici rappresentativi, quale l'espedito che, con ingenua sagacia, sembra ignorare la «*prospettiva lineare*»²⁰⁵ e il «*fuoco unico*». ²⁰⁶ Questi colloca Giustiniano «*sia davanti che dietro il suo arcivescovo, includendolo nel gruppo circostante*»,²⁰⁷ in modo da tirare dentro la scena l'osservatore e farne un soggetto "attivo" della rappresentazione, offrendo ancora agli occhi ed, indi, all'intelletto di quest'ultimo ogni componente dell'immagine come singolo oggetto di riflessione.

Tale dimensione policentrica, che favorisce l'approccio visuale ed agevola la tensione "partecipante" dello spettatore, attraendolo con la contemplazione all'interno della scena, gode persino dell'elemento cromatico; il colore è da intendersi contemporaneamente quale connettivo del contesto scenografico e altrettanto quale segnacolo di forza iconica, che convoglia sui personaggi l'attenzione dell'osservatore dai diversi punti di vista.

Orbene, gli abbinamenti cromatici e le assonanze euritmiche delle linee di contorno coattano e dirigono la vista dell'avventore, e, occultano nella sinfonia dei colori la persona imperiale.

Il sovrano occultato nella schiera, come postulato pocanzi, in ragione dell'attenta scelta cromatica nella confezione delle vesti, riemerge potentemente a causa dello splendore dell'oro e pone qual suo fulcro visualizzante il ricamo del *tablion*;²⁰⁸ tutti gli altri abbinamenti, altresì, temperano le esuberanze coloristiche, giacché tendono ad amalgamarsi tra di loro, generando l'effetto d'insieme.

Un'attenzione particolare va al resto del corteo rappresentato nel reperto visuale, da intendersi quale documento iconografico-antropologico, che viene enfatizzato dagli effetti coloristici stessi. Gli abbinamenti cromatici di fatto non sono casuali, ma quale storia "per immagini" raffigurano fedelmente i costumi della corte bizantina. Allo splendore igneo della *clamys* imperiale ben s'accostano le *lacinae* purpuree della clamide dei dignitari, mentre i clavi aurei del *divitision* e le infinite lumeggiature del manto stesso che, come ben noto è intessuto di fili aurei, rimandano a quell'altra esplosione dorata che costituisce la casula del vescovo; l'espedito del colore, pertanto, traduce un raffinato concetto che sta alla base del *cosmos* bizantino, l'unità-*corpus* della sua *societas* «*ordinatamente strutturata*». ²⁰⁹

²⁰² J. BERGER, *Way of seeing*, Penguin Book, London 2008.

²⁰³ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 388.

²⁰⁴ P. RESTA, *Belle da vedere...* op. cit..

²⁰⁵ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., pp. 387-388.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ G. RAVEGNANI, *La corte di Giustiniano*, Jouvence, Roma 1989, pp. 15-16; ID., *Imperatori di Bisanzio*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 19.

²⁰⁹ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 388.



Fig. 5 -L'imperatore Giustiniano I tra dignitari palatini e il clero ravennate, San Vitale, Ravenna, 547 d.C. circa. (Immagine all'indirizzo: [http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ravenna,_san_vitale,_giustiniano_e_il_suo_seguito_\(prima_met%C3%A0_del_VI_secolo\).jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ravenna,_san_vitale,_giustiniano_e_il_suo_seguito_(prima_met%C3%A0_del_VI_secolo).jpg))

Sul piano delle «*strategie dell'occhio*»²¹⁰ e per meglio intendere le tattiche visive adoperate nella costruzione del pannello del corteo muliebree, bisogna sottolineare un suo aspetto peculiare.

Per quel che riguarda la figura dell'Augusta consorte che si accosta all'altare, poi, si ravvisa un più spiccato carattere ritrattuale, inserito all'interno del più ampio contesto liturgico. La tensione descrittiva sfocia in un rapporto bi-univoco tra essa e il luogo buio ove si dirige, sottolineato dalle linee direttive della composizione e dalla poizore relazione tra essa e l'osservatore.

Ebbene la sovrana viene “costretta” in una cornice architettonica che la isola e la priva di quella rete di legami personali che connotano il riquadro del marito, dacché manca quella noncuranza dei fuochi che -paradossalmente- ottiene quell'efficace effetto centripeto che coinvolge l'osservatore.

La *despoina*,²¹¹ nonostante sia collocata in una nicchia a volta che occupa il centro del riquadro, sembra spostarsi in uno con l'asse centrale del pannello, che vien attirato e coattato dall'icastico moto della sua protagonista;²¹² pertanto, le tattiche di visualizzazione sembrano privilegiare un punto di vista decentrato che corrisponde alla destra dell'altare. Si ravvisa, allora, uno spostamento del fuoco visivo, tant'è che illusionisticamente fa sembrare Teodora più vicina d'ogni altro personaggio all'ara medesima.²¹³

Eppure a livello dei significanti vi è qualcosa che non si dà subito all'osservatore.

La solenne posa sembra rivelare all'attento osservatore un clima gioioso, dovuto ai vari elementi sontuari che lo affollano; ciò avviene in opposizione allo scarso effetto emozionale che produce l'asettico fondo aureo che completa la processione di Giustiniano. La nicchia di Teodora, i fili di

²¹⁰ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

²¹¹ Per l'introduzione e l'uso di questo termine atipico a confronto del concetto di *libertas* romana si veda: Proc., *Hist. Arc.* XXX, 21-26.

²¹² A riguardo dell'introduzione della nicchia nel contesto del corteo imperiale si veda: G. VALENTI - M. BUCCI, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale in Ravenna*, in G. BOVINI (a cura di), De Luca Editore, Roma 1968, n. 31b.

²¹³ L'offerta dei doni all'altare riprende un *locus* d'umiltà tipico dell'esaltazione della virtù morale dell'imperatrice, che si ritrova anche nell'orazione di Gregorio di Nissa in morte di Flaccilla: Gregorio di Nissa, *Orazione funeraria per Flacilla*, PG 46, 884b.

perle, la fontana, gli allegri motivi delle tende e degli abiti e, persino, gli elaborati ricami della clamide imperiale continuamente proclamano il linguaggio sontuario della corte e colpiscono l'immaginario.

Ma quanto innanzi appare riduttivo. L'espedito icastico serve solo a sottolineare l'intensa solennità della prossemica rituale del corteo, eppure, lo sguardo dello spettatore è subito attratto da un'inspiegabile ossimoro formale, difatti, colpisce il «*volto maestoso e triste, per non dire funereo, dell'imperatrice*»,²¹⁴ che ha fatto pensare ad un'effigie *post-mortem* della sovrana.

Ma non solo, la costruzione visuale richiede il ricorso ad un'ulteriore elemento che serve ancor di più ad enfatizzare il *pathos* della fisiognomica imperiale: la gerarchia nelle proporzioni.

Tale strategia del linguaggio simbolico -come già preannunciato- s'avvera connotando la protagonista con una statura superiore a quella dei personaggi del corteo, e, con ovvio rimando alla funzionalità gerarchica della corte.

Tuttavia tale statura la distingue persino dal marito Giustiniano, cosa che suscita alcune perplessità.

L'osservatore, dunque, nell'immediato approccio visuale riscontra al medesimo livello una fila di volti, da cui si distacca nettamente quello di Teodora, perché allocato su un piano leggermente rialzato; l'estremo patetismo e la forza espressiva dello stesso viso enfatizzano la sua figura, creando una dicotomia fisiognomica, dovuta al continuo confronto con la serena ieraticità dei compagni e delle compagne.

Occorre, aggiungere un ulteriore spunto di riflessione.

Si ravvisa, dunque, un proficuo profilo interpretativo nell'applicare le tecniche d'esegesi all'architettura di sfondo, quale oggetto iconico "consapevole", sicché il documento architettonico oggetto d'indagine e, più segnatamente, la nicchia su cui si staglia Teodora rimanda ad una sfera funebre; come altrettanto noto, si riscontra un *usus* di simili *loci* nella stessa Ravenna, di cui si citano *ex plurimis* le nicchie con i profeti a Sant'Apollinare Nuovo ed, ancora, quelle in cui sono inserite le effigi dei primi vescovi diocesani in Sant'Apollinare in Classe.²¹⁵

Tanto premesso, le nicchie appaiono come tracce indicali, dacché accolgono dei defunti, che in vita si sono comunque distinti per santità d'azioni e per il retto governo ecclesiastico.

Ebbene sul piano del segno, l'uso dell'elemento architettonico collabora alla costruzione di un «*campo di significato*»,²¹⁶ inserendo la *Despoina* in un sistema di significazioni culturalmente connotato; la faticosa opera di *eidesis* risente, orbene, del carattere immaginifico dell'invenzione a cui l'opera partecipa, mentre l'occhio osserva e l'intelletto rielabora, fornendo interpretazioni del documento iconico ed afferendo, a sua volta, una meta-interpretazione.

La valenza realistica e storica di una simile documentazione fornisce un elemento fondamentale nella decodificazione dei processi di conoscenza e formazione delle tecniche di comunicazione, nonché della «*messa in codice*»²¹⁷ delle esperienze sociologiche dello Stato bizantino. Si ravvisa una metodologia d'operazione ispirata da ulteriori significanti, che diviene più esplicita allorché si considera e si afferma sul piano cronologico la probabilità del compimento del mosaico di Teodora in seguito alla di lei morte; sicché si può affermare che le modalità visive e rappresentative adoperate vogliono enfatizzare il passaggio dalla gloria mundana a quella dell'aldilà.²¹⁸

²¹⁴ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., p. 389.

²¹⁵ Per le nicchie dei profeti in S. Apollinare Nuovo: W. DEICHMANN, *Fruhchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Bruno Grimm, Baden 1958, tavv. 100-107; i defunti alloggiano in nicchie anche in epoca pagana, a tal riguardo si veda: R. SCHINDLER, *Führer durch das Landesmuseum*, Rheinisches Landesmuseum, Trier 1977, pp. 104 ss., tavv. 327 e 334.

²¹⁶ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

²¹⁷ *Ivi*, p. 107.

²¹⁸ Appare dibattuta la questione su un presunto ritratto *post mortem* di Teodora, l'imperatrice muore difatti nel 548 d.C.,



Fig. 6-L'imperatrice Teodora e corteo, San Vitale, Ravenna, 547 d.C. circa.

(Immagine all'indirizzo:

[http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ravenna,_san_vitale,_teodora_e_il_suo_seguito_\(prima_met%
3%A0_del_VI_secolo\).jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ravenna,_san_vitale,_teodora_e_il_suo_seguito_(prima_met%C3%A0_del_VI_secolo).jpg)).

Nell'ottica visuale ed in sintonia con la Maccormack, ben s'intende il valore delle strategie dell'occhio adoperate dall'autore, di talché «*Teodora costituisce la figura principale del mosaico in un senso che Giustiniano non riesce a eguagliare nel mosaico che si trova di fronte, dove non vi è alcuna figura che stia alla pari dell'imperatrice né per la posizione all'interno della composizione né per maestosità di capacità di esprimere la propria dignità*».²¹⁹

La realtà mediata manifesta ancora l'ingombrante presenza dall'artista, che sottoponendo la *trance de vie* al drenaggio critico della *réclame* politica, ne estrae ulteriori aspetti della teologia di Stato e li "presentifica", sicché l'osservatore agevolmente transita dal piano della forma a quello dell'idea.

In tal guisa, in San Vitale, la presenza della coppia imperiale assume ulteriore significato in un'ottica teleologica, allorché l'immagine si manifesta quale mistero d'iniziazione all'alterità dell'aldilà; si prospetta, così, a livello microscopico il transito del singolo fedele, seppur di rango imperiale, mentre a livello macroscopico ed apocalittico si rappresenta la *parousia* di Cristo e la ricompensa dei santi nel catino absidale, laddove si descrive un *paradiseion* futuro, quale agognato termine del regno dell'imperatore *pro tempore* effigiato.

Conclusioni

In limine, se ne deduce che il documento iconico, attraverso la mediazione dell'autore, sia da considerarsi un vettore indirizzato ad immaginare e sognare una poziore *facies* del realtà, che fa emergere dalla materia il *vir spiritualis*. Si ha, così, la consapevolezza di leggere nel dato visuale una vera e propria *fictio* ideologica, a guisa degli *idola theatri*, apparsi sul grande "palcoscenico" della *réclame* di Stato; l'icona, dunque, si rivela quale cifra ultima ed eteroclitica della "autocelebrazione statuale" e del suo reggente *pro tempore*, e, si dipana con i suoi significanti sottesi verso l'*aeternitas imperii*.

Il documento visivo, orbene, è da considerarsi quale epifania sovrana nell'immanente e quale *reductio* della realtà, in cui le incongruenze, le discordanze e le contraddizioni proprie della percezione umana, dovute ancora ai *gap* tra la cultura dell'osservatore e la cultura sottesa alla produzione, possono essere vissute ed esperite come possibili, quali espressioni della onnipresente

un anno dopo la dedicazione di S. Vitale (547); la tesi di un ritratto funereo pare, dunque, plausibile, se si postula che alla data della consacrazione le decorazioni non erano ancora terminate.

²¹⁹ S. G. MACCORMACK, *Arte...* op. cit., pp. 389-390.

dicotomia del reale e della dimensione della soggettività, che amalgama in un uno tutti gli opposti.

L'immagine e il ritratto costituiscono nell'immediato una *visio* "politicamente orientata", espressa sotto un punto di vista sia formale sia ideologico, che declina i diversi contesti, i differenti soggetti e le plurime motivazioni, nonché funge da metro delle condizioni storiche e politiche mutate, che sovente non sono colte *in toto* dall'*homo romanus* e *byzantinus*.

Esse non sfuggono al sentire diacronico dello sguardo "abile" del "ricercatore", che "ironico", "divertito" e con sereno distacco fa opera di *eidisis* attraverso un abile gioco di "assonanze euritmiche" del sentire, che riverbera il passato sul presente.

Questa diacronica certezza si concretizza nella duplice dimensione delle differenti connotazioni temporali della *narratio per imagines*, a cui devono essere applicate le divergenze cognitive legate, *de plano*, ai termini semantici «vero -e- verissimo». ²²⁰

L'utilizzo dei termini «vero -e- verissimo» ²²¹ in tal ottica viene giustificato in relazione alla possibilità di collegare la vicenda raccontata dal documento iconico ad una fonte, sicché l'icona funge da icastico "testimone" dell'accadimento.

Il «verissimo» ²²² è collegato ad una memoria e, più segnatamente, alle liturgie-ritualità fondanti la "mitologia" di Stato, che si ritrovano persino nelle arti minori e nei grandi edifici palatini sparsi nell'area della *koinè* romana del tardo antico.

L'immagine si pone, dunque, come meta-interpretazione del reale, che non richiama solo lo «sfondo narrativo» ²²³ o il meraviglioso, ma, altresì, ha quale sua intima *ratio* l'esattezza e la credibilità della storia narrata. Una storia che è considerata "verissima", non per la presenza di colui che trasmette graficamente la scena ma perché autoreferenziale, dacché vi è una scelta meditata alla base delle forme, che l'artefice adopera, quali espedienti d'estetica per narrare fatti che si pretende autentici.

L'immagine, in quanto meta-interpretazione di una verità ricostruita nel suo senso euristico, «non ha paura di essere contraddetta dalle ricostruzioni storiche, -ma-, anzi, si nutre di indeterminatezze», ²²⁴ degli "ossimori" e del parossismo, i quali rendono possibile l'instaurarsi di "contaminazioni" fra «regimi temporali differenti, in cui il "vero" e il verissimo possono coesistere in un regime di verità che si dilata fin ad includere la stessa leggenda». ²²⁵

S'avvera l'opera "teurgica" della storia, in cui la dialettica del movimento, attraverso il pennello del *pictor* "visualizza" in «istantanee» ²²⁶ il tempo, costringendolo alla fisicità dello spazio e lo spazio si specifica e viene declinato dal tempo; ebbene, l'Augusto si presenta come "luogo di una mediazione" fra «piani diversi del racconto e permette lo slittamento fra regimi temporali differenti che partendo dal verissimo, attraversano i territori del "vero" per approdare a quelli della leggenda». ²²⁷

Una verità-leggenda che si pone come limite ultimo della trasmissione "controllata" dei significanti, costituendo una cifra narrativa di una storia colta nella sua dimensione di traccia iconica, in cui il primato è affidato agli elementi scelti dal politologo, attraverso un processo euristico di selezione di significanti, che sono resi comprensibili dall'artista.

Orbene, l'abile sguardo del "ricercatore" deve raffrontare la trasmissione di una "teologia" di Stato narrata attraverso segni e tracce oftalmiche, che, a medio dell'opera interpretativo-distorsiva della visione, viene assimilata dalla collettività, destinataria della stessa; l'icona, in

²²⁰ R. PARISI, *Immagini di festa*, in P. RESTA, (a cura di), *Belle da vedere...* op. cit., pp. 105 ss.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ivi*, pp. 105 ss.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ F. FAETA, *Strategie...* op. cit..

²²⁷ R. PARISI, *Immagini di festa*, in P. RESTA, (a cura di), *Belle da vedere...* op. cit., pp. 105 ss.

quanto tale, assurge a cardine immaginifico dell'inconscio di quell'*homo romanus* e *byzantinus* protagonista delle presenti disquisizioni, e, diviene parte del suo modo di conoscere e rappresentare il mondo, come giustificato finanche dalla vetustà di una lunga genealogia di referenti segnici.

Bibliografia essenziale

- P. ANGIOLINI MARTINELLI, *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, Franco Cosimo Panini, Modena 1997.
- J. ARCE, *El missorium de Teodosio I. Precisiones y observaciones*, in «Archivo Español de Arqueología», CSIC, Madrid 1976, pp. 119-140.
- E. DELLA ROCCA, *Divina ispirazione*, in E. DELLA ROCCA - S. ENSOLI (a cura di), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, L'Erma, Roma 2000.
- W. BENDAZZI - R. RICCI, *Ravenna. Guida alla conoscenza della città. Mosaici, arte, storia, archeologia, monumenti, musei*, Edizioni Sirri, Ravenna 1992.
- G. BATESON, *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*, in R. E. DONALDSON (a cura di), Adelphi, Milano 1997.
- R. BIANCHI BANDINELLI - M. TORELLI, *L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma*, Utet, Torino 1976.
- A. CARILE, *Le insegne del potere a Bisanzio, La corona e i simboli del potere*, Il Cerchio, Rimini 2000.
- ID., *La sacralità rituale dei basileis bizantini*, in A. CARILE - M. SALTARELLI (a cura di), *Adveniat regnum. La regalità sacra nell'Europa medievale*, Il Cerchio, Rimini-Siena 2002.
- E. CONCINA, *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*, Mondadori, Milano 2002.
- P. DE FRANCISCI, *Arcana Imperii*, A. Giuffrè, Milano 1949, vol. III.
- F. FAETA, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003.
- J. HERRIN, *Bisanzio*, Corbaccio, Milano 2007.
- K. HOPKINS, *Eunuchs in Politics in the Later Roman Empire*, Proceedings of the Cambridge Philological Society CXXXIX, Cambridge University Press, Cambridge 1963.
- S. G. MACCORMACK, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Einaudi, Torino 1995.
- A. MARCONE, *Pagano e cristiano: vita e mito di Costantino*, La Terza, Roma-Bari 2002.
- H. I. MARROU, *La storiografia ecclesiastica nella tarda antichità*, Atti del Convegno (Erice 3-8 dicembre 1978), Industria poligrafica della Sicilia, Messina 1980.
- M. MERLEAU-PONTY, *Il corpo vissuto*, in F. FERGNANI (a cura di), Il Saggiatore, Milano 1979.
- M. PANASCIÀ (a cura di.), Cost. Porf., *Il libro delle cerimonie*, Sallerio, Palermo 1993.
- R. PARISI, *Immagini di festa*, in P. RESTA (a cura di), *Belle da vedere: immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, Franco Angeli, Milano 2010.
- S. PASI, *Ravenna, San Vitale. Il corteo di Giustiniano e Teodora*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006.
- A. PERTUSI, *Il pensiero politico bizantino*, in A. CARILE (a cura di), Patron, Bologna 1991.
- A. RANDI, *Il tempio di San Vitale*, Edizioni La Ravegnana, Ravenna 1949.
- E. RAVEGNANI, *Consoli e dittici consolari nella tarda antichità*, Aracne, Roma 2006.
- 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.

A. SCHLACHTER, *Der Globus, seine Entstehung und Verwendung in der Antike*, Friedrich Gisinger Publisher, Leipzig-Berlin 1927.

R. TEJA, *Il cerimoniale imperiale*, in A. CARANDINI - L. RUGGINI - A. GIARDINA (a cura di), *Storia di Roma: L'eta tardoantica*, Einaudi, Torino 1993.

M. TORELLI - M. MENICHETTI - G. L. GRASSIGLI, *Arte e archeologia del mondo romano*, Longanesi, Milano 2010.

K. WESSEL - E. PILTZ - C. NICOLESCU, *Art. Insignien, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Anton Hiersemann, Stuttgart 1973-1975.

M. ZIBAWI, *Icone. Senso e storia*, Jaka Book, Milano 1993.