

# I MOTIVI ERRANTI DELLA REGALITÀ E LE PERSISTENZE FORMALI: MEMORIE BIZANTINE NEL MERIDIONE D'ITALIA POST-BIZANTINO

Antonio Pio DI COSMO

Universidad de Córdoba  
apiocosmo@outlook.it

Recibido: 28/8/2017

Aceptado: 10/12/2017

**Riassunto:** Questo contributo analizza un metodo cognitivo per i motivi erranti della regalità e discerne dello sviluppo dell'immagine della regalità nell'area mediterranea. Si vogliono annoverare i soggetti-base della regalità bizantina come quei codici iconografici ed ideologici che passano da una cultura all'altra e sopravvivono sostanzialmente inalterati. Questa ricerca applica le conoscenze visuali correlate alle categorie epistemiche della visione e le riconduce al lavoro dei politologi e alle opere d'arte degli artisti; si concludono così le questioni circa i problemi di rappresentazione del corpo nell'iconografia imperiale e regia. In questo modo, si approfondiscono le strategie di comunicazione della *ministratio ad memoriam*, che modellano le concrete immagini del re di Sicilia. Così si intravede un nuovo orizzonte iconografico che adatta i soggetti base a particolari requisiti.

**Parole chiave:** Motivi erranti della regalità; Memoria; Iconografia; Insegne; Abbigliamento.

**Abstract:** This contribution analyzes a cognitive methodology for royalty's wandering motives and focuses on the development of royal images in the Mediterranean area. It recognizes basic aspects of Byzantine kingship as iconographic and ideological codes that pass from one culture to another and survive barely unchanged. This research makes use of visual knowledge in reference to the epistemic categories of vision in relation to the work of political scientists and artists. Therefore, it examines the problems concerning the body's representation in imperial and royal iconography. In this way, it scrutinizes communication strategies of *ministratio ad memoriam*, which model King of Sicily's concrete icons. Thus, we can glimpse a new iconographic horizon based on particular requirements.

**Key words:** Wander subjects of Royalty; Memory; Iconography; Insignia; Outfit.

**Resumen:** Este trabajo se centra en las interacciones culturales suscitadas por los símbolos del poder en el Mediterráneo bizantino. Aspira a completar las lagunas doctrinales y exegéticas sobre la dinámica de los intercambios que permitió que los símbolos del poder bizantino se difundiesen con éxito por toda la cuenca del Mediterráneo. Este trabajo permite revisar específicamente el contexto local siciliano, replanteando con ello el análisis del fenómeno. Tal fin requiere de un desarrollo heurístico que sea capaz de analizar en toda su dimensión una nueva categoría cognitiva, los motivos errantes de la realeza, al tiempo que clasificar y sintetizar las manifestaciones iconográficas de la realeza mediterránea entre el final del Imperio Romano y los epígonos del Imperio Bizantino. Se emplea para ello un método propio que adapta a los documentos visuales de las épocas clásica y medieval las reglas de la antropología visual, proponiendo una nueva forma de ver y de abordar en todas sus manifestaciones la cultura visual de derivación bizantina y los mensajes ideológicos implícitos en ella; un método que permite decodificar con éxito significantes y significados en la construcción de la obra de arte. Con esta

aproximación se abren nuevos caminos que podrán aplicarse también en el futuro a otras artes visuales. Finalmente, hay una preocupación por reconstruir y analizar los *loci*, las fórmulas de descripción y el ajuar personal –particularmente en lo que se refiere al vestido y los ornamentos personales– del Emperador Romano de Oriente, que se analiza después desde la perspectiva de las modas. Se investigan también las fórmulas iconográficas referidas a la realeza y su difusión y acogida entre las cortes reales de Occidente, con particular atención a la Sicilia normanda. Se trata, en definitiva, de un planteamiento de investigación novedoso que aporta propuestas teóricas y modos de hacer distintos a los más consolidados en el ámbito académico, de los que podrán derivar en el futuro otras líneas de investigación adyacentes.

Asimismo este trabajo plantea el papel de las fórmulas de representación bizantinas en la tradición del Occidente medieval y en particular de la Sicilia de los soberanos normandos. Se trata el papel de estos reyes locales que se revisten con el atuendo imperial. De este modo los reyes normandos muestran una ficción o, si se prefiere, una realidad de dudosa legalidad, que está ocultando una usurpación jurídica de las insignias, del atuendo y de la imagen del basileus.

La investigación tiene como marco la teoría de la sociología y la teoría de la moda, aplicándolas a obras de arte de la corte normanda. A través de estas aproximaciones teóricas, pueden analizarse en toda su complejidad las representaciones de los soberanos normandos, tanto en el arte monumental de los mosaicos y los frescos como en las artes suntuarias.

El trabajo profundiza así en las estrategias de comunicación del *timor reverentiae*, que modelan las fórmulas de representación de los soberanos normandos que hacen propias la *imitatio Byzantii* y las imágenes de la monarquía bizantina. Con todo ello se muestra una nueva aproximación a la problemática de la realeza medieval y la siciliana en particular.

**Palabras clave:** Motivos errantes de la realeza; Memoria; Iconografía; Insignia; Atuendo.

«*La Rhomània anche morta fiorisce*»<sup>1</sup>.

L'espressione celebra il mito dell'eternità della *basileia* e offre un indicatore della percezione diffusa di una certa concezione della regalità ricondotta al polo bizantino, che sopravvive nella "Bisanzio dopo Bisanzio". Il primato di Bisanzio nella vita politica e nella produzione artistica dell'Alto Medioevo, fa sì che Costantinopoli venga considerata per un certo tempo il «faro del mondo»<sup>2</sup>. Un primato che spiega la fortuna anche nel Basso Medioevo di formule capaci di sopravvivere al di fuori della cultura che le ha generate.

Questi *loci* rappresentano un "modo di vedere" il mondo, che assorbito diviene parte dell'ossatura del pensiero dell'uomo medievale. Attraverso la cultura visuale Bisanzio plasma persino le macrostrutture dell'Età Media.

La nuova vita "locale" dei prodotti culturali bizantini delinea un fenomeno di costume pieno di implicazioni, più duraturo della stessa Bisanzio, che si radica nel *background* di un certo pubblico. I dati evinti dall'anamnesi delle evidenze dimostrano la straordinaria longevità di certi episodi della regalità elaborati a Bisanzio, selezionati per descrivere efficacemente le situazioni del potere particolare. Questi costituiscono un formulario autorevole ad uso e consumo delle potestà locali, quali «beni culturali» appartenenti al patrimonio immateriale dell'uomo medievale. Un successo che li innalza a paradigmi della dottrina del potere medievale. Le formule locali, nutrite dei segni-base della cultura visuale bizantina, appaiono così più incisive.

<sup>1</sup> Proverbio del Ponto Eusino, in: RONCHEY, Silvia (2003): p. 134.

<sup>2</sup> RONCHEY, Silvia (2006): p. 219.

La situazione di fatto evidenzia un'urgenza euristica, a cui si risponde con l'introduzione di una nuova categoria cognitiva: i "motivi erranti della regalità". La categoria, che rivisita la fenomenologia della regalità, valorizza quei motivi-base che passano da una cultura all'altra rimanendo sostanzialmente immutati, nonostante gli adattamenti della cultura alloctona. Questa spiega la prassi locale ed un arcano della politologia dell'Età Media: i potenti locali nel delineare un proprio «specchio trionfante del potere»<sup>3</sup> sovente s'ammantano dei riflessi di Bisanzio. Quale specchio deformante che restituisce ingrandita l'immagine del re locale, costituendo una *fictio*. Una categoria che appare dunque di utilità generale.

### **Gli episodi del potere fra tradizione formale ed aspettativa sociale. Nuovi spunti metodologici**

Il metodo procede all'analisi formale di una grande varietà di *media* afferibili agli episodi della regalità anche locale: evidenze quali sigilli, emissioni numismatiche, produzioni in avorio, manoscritti ed opere monumentali in mosaico o affresco. Si raffronta un registro materiale monotematico, in cui le soluzioni adoperate per descrivere la figura del *basileus* influenzano la produzione dei territori già soggetti a Bisanzio e si spalmano in una cacofonia spaziale. Eppure cacofonia non significa necessariamente disordine e la vasta area geografica considerata non implica una disconnessione delle evidenze. È sempre possibile delineare una sequenza di momenti, costituente una narrazione unitaria corrispondente ad un sentire diffuso, ed abbozzarne la relativa cronologia.

Si sistematizza questa complessa dinamica ordinando *per tabulas* la produzione dei documenti visuali locali che portano iscritti gli episodi della regalità di matrice bizantina.

Il metodo permette di redigere uno schema grafico capace di definire sul piano bidimensionale le coordinate in cui vanno a collocarsi i documenti visuali che descrivono gli episodi della regalità riferibili ai "sottoprodotti" della bizantinità. La visione *per tabulas*, evidenziando la percentuale di aderenza del documento, rende più comprensibile il processo di mutazione presso la cultura ed il sistema sociale considerato. Si stigmatizza nella continuità della resa formale il persistere nel lungo periodo di una formula descrittiva.

Una mutazione agevolata dal riscontro di problematiche assimilabili a quelle a cui la propaganda bizantina ha risposto in modo soddisfacente. Le risposte contenute nelle evidenze si rifanno così ad una panoplia di soluzioni che aderisce sostanzialmente al canovaccio degli episodi del potere bizantino. Non meraviglia che le medesime domande richiedano risposte sovente identiche. Questi modelli quindi appaiono autorevoli, versatili e prospettano espedienti sempre validi. Non mancano però adattamenti per soddisfare le necessità dell'impulso generatore.

Per valutare l'indice di sopravvivenza delle formule bizantine si individuano due criteri fondamentali: l'aspettativa sociale e l'aderenza alla consuetudine formale.

Sulla direttiva dell'aspettativa sociale si visualizza l'aderenza della formula all'immagine-base. Qui opera la corte, che segue una tradizione rappresentativa stabile ed ha poco interesse a pattuire segni e contenuti, preferendo ridurre al minimo le interazioni. La corte, orientata al conservatorismo, s'allontana dalla tradizione solo in ragione delle

---

<sup>3</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (1996).

emergenze. Questa trova nell'assuefazione dell'occhio della controparte le ragioni che giustificano il perpetuarsi d'immagini e formule ritenute efficienti in base all'esperienza di somministrazione dei messaggi. Eccezionalmente la stessa corte aggiorna i modelli alle contingenze.

Contrariamente il pubblico, assuefatto a determinate convenzioni rappresentative, non gradisce immagini che contravvengono alla propria concezione del potere costituito. Una percezione che varia rispetto al novero di segni del potere e prossemiche inscritte, che possono essere più o meno consueti per i fruitori.

Sulla direttiva della consuetudine formale invece si riscontra un'alta mobilità, perché vige una maggiore libertà interpretativa delle formule ed aumentano le possibilità di pattuizione fra corte, committente e pubblico. Questo perché si lascia spazio anche all'azione dei privati, relativamente alla condiscendenza regia. La frequente possibilità di interazioni e pattuizioni può portare all'erosione dei segni di *status*, che possono essere modificati o comunque appena abbozzati per permettere di identificare il personaggio nella sua funzione pubblica. Lo stesso può accadere alla prossemica che, pur movendosi in formule basilari, può mostrare movimenti più liberi o ariosi, allontanandosi dalla consuetudine.

L'aderenza dei documenti visuali generati in un contesto politico e geografico alloctono alle formule consuete attrae il documento verso il punto zero, cioè in ragione del quoziente di fedeltà all'immagine prodotta dalla *basileia*. Le variazioni della formula costituiscono soluzioni che si collocano sempre più verso l'estremo della dimensione morfologica: si dimostra così un livello di interazione altissimo. Con l'aumentare della libertà transattiva si assiste al venir meno della forza coercitiva dei modelli e diviene possibile il cambiamento-aggiornamento delle formule consuete. Quest'operazione si realizza in un periodo che può essere piuttosto breve o anche molto lungo, quale indicatore del mutamento della percezione sociale sul piano microscopico. Sul versante macroscopico si può persino teorizzare una modifica o, per lo meno, un tentativo di forzatura delle strutture cognitive che concernono la dottrina del potere.

La modifica, seppure segnala una crisi, va vista nell'economia del ciclo vitale dell'iconema, ove la rottura con la tradizione è piuttosto un momento che apre a successive fasi vitali della formula descrittiva.

Al contrario, la rarefazione delle interazioni e l'assuefazione dell'occhio permettono alle forme assimilate di cristallizzarsi, tanto che può parlarsi di "canonizzazione" delle espressioni grafiche da parte dell'autorità. Questo processo di razionalizzazione di forme e contenuti, rafforza l'indice di riconoscibilità dell'immagine.

Ne consegue che all'aumentare delle transazioni aumenta la possibilità di cambiamento della descrizione e il documento può essere collocato presso l'estremo della direttiva che misura l'aspettativa. Diminuendo l'aspettativa di una forma consueta anche il sistema iconografico "classico" si indebolisce e si permettono innovazioni sempre più rilevanti; ciò rende possibile l'allocazione del documento verso il limite estremo della direttiva della morfologia.

La collocazione nel grafico non solo permette di rilevare l'adesione al modello, ma fa luce sulla rete di relazioni sociali che realizzano la somministrazione per immagini della dottrina del potere. Offre pure la possibilità di contemplare graficamente sia le interrelazioni intercorrenti fra la corte e il corpo sociale, sia di percepire, in ragione di un'aspettativa diffusa, quei processi dialettici che portano alla pattuizione di forme, segni

e significati. Conseguentemente quando il committente è un privato ha la possibilità di introdurre maggiori varianti allo schema base.

L'analisi della distribuzione dei prodotti sul grafico evidenzia il ruolo del committente, che eventualmente sceglie e sperimenta nuove morfologie o decide di ripetere pedissequamente le immagini consuete. Si paventa così il "costo" sociale della scelta, quale possibilità di successo e/o insuccesso del messaggio veicolato a tramite della forma prescelta; espedienti che suggeriscono alla politica per immagini una determinata direzione, se non una svolta.

Nei punti estremi del grafico si ravvisa un amplissimo potere di contrattazione. Vi è pure la possibilità teorica di tradire l'aspettativa attraverso una trasgressione della consuetudine iconografica. I documenti con circolazione ristretta ad un pubblico selezionatissimo, possono recepire espressioni divergenti che alterano o addirittura violano l'ordine tassonomico delle strutture rappresentative della cultura. Soluzioni che investono le categorie gnoseologiche di comprensibilità e riconoscibilità di forma e contenuto; l'eccezione formulare risponde pertanto alla sub-cultura dei pochi fruitori.

Il grafico enfatizza ancora gli elementi piuttosto stabili della soluzione e stigmatizza i fattori variabili, che sono solitamente vincolati alle contingenze. Questi elementi appaiono fluttuanti, talvolta accessori e concernono aspetti secondari; ineriscono pure alcuni contenuti che trovano una spiegazione solo nel contesto locale e nella situazione che produce il documento.

Il grafico sistematizza persino le iconografie che trascendono il tipo, perché connotate da vistose varianti, che si collocano in un punto sempre più vicino al termine della direttiva della morfologia. Ciò permette di visualizzare attraverso un principio scalare l'incidenza degli elementi innovativi e delle varianti dell'iconografia consueta. Il potenziale di successo delle novità enfatizza il ruolo di un pubblico tutt'altro che passivo, capace di determinare alterazioni della formula o di innalzarla a cifra tipologica. Fruitori con cui i committenti sia pubblici che privati vengono a compromesso.

I dati evinti dai documenti visuali vengono così ordinati e posti su diversi punti. Questi possono essere uniti da un diagramma, che stigmatizza l'aderenza più o meno pedissequa al modello. Il grafico permette pure un'anamnesi delle affinità formali dell'*imaginerie* del potere dell'Età Media. S'evidenzia un fenomeno che nel locale si raffronta ai corollari del processo di mutazione: la risemantizzazione e la rifunzionalizzazione, rispetto almeno all'intenzione del committente d'aderire a soluzioni bizantine.

La questione investe non solo le formule e la resa stilistica, ma i dettagli come la fisionomia dei rappresentati, il panneggio, nonché la foggia di vesti e insegne. La traduzione formale più o meno pedissequa costituisce occasione di continuità o di frattura, di sopravvivenza o di interruzione nel flusso dello stile bizantino; tutti momenti del percorso artistico locale, che il grafico registra.

Il grafico spiega pure le eventuali intrusioni di elementi alloctoni alla tradizione bizantina, che nel locale segnano lo sviluppo della formula della regalità. Questi provengono dal basso, ovverosia costituiscono delle infiltrazioni del gusto locale. Infiltrazioni inevitabili durante il processo di risemantizzazione e rifunzionalizzazione della formula. Proprio queste intrusioni costituiscono i punti più alti del diagramma e i momenti di rottura con la tradizione, in quanto forzature esplicite della consuetudine rappresentativa.

Si stigmatizza la rimodulazione degli espedienti formali, quale compromesso fra cultura dominate, cultura locale e le diverse subculture. Tutti momenti del percorso artistico locale in cui la produzione autoctona tenta di forzare le strutture e di emanciparsi dalla tradizione formale bizantina.

Per quel che riguarda il metodo d'approccio ispirato alle categorie cognitive dell'antropologia visuale si enfatizza il ruolo del documento, quale simbolo della società legato alle «scadenze della vita sociale» e alle relative cerimonialità<sup>4</sup>. Un simbolo capace di attrarre i segni del rango ascrivibili al soggetto rappresentato, di addensarli e condensarli in «forma metastorica»<sup>5</sup>. Segni che si infittiscono in relazione allo svuotamento dello sfondo ed ottimizzano l'efficienza “indicale” della rappresentazione<sup>6</sup>. L'insegna diviene poi protagonista di quella che si definisce un'antropologia simbolica della regalità, perché l'iconografia veicola un “sistema di segni” «reverenziali» non arbitrario, ma riconducibile alla tradizione ed agevolmente riconoscibile. Anche la prossemica può essere ricondotta a questo linguaggio, poiché rientra fra i «segni di codificazione» del rango del rappresentato<sup>7</sup>. I segni potenziano l'immagine evocando un modello ideale, ispirato all'idea della prosperità e dell'invincibilità. Si costituisce una “messa in codice”, che apre a potenziali falsificazioni a fini politici.

Il documento visuale dell'Età Media poi può essere avvicinato alla fotografia antropologica per molte ragioni. Prima di tutto per il rapporto che il ritratto «intrattiene con il proprio universo rappresentativo», con la «scena sociale» o con la «vicenda» in cui la situazione del potere si iscrive<sup>8</sup>. La rappresentazione diviene così il luogo del “senso euristico” in cui si cristallizza il processo di “incontro” e “scontro”, di “transazione” e “scambio”, nonché di “negoziazione” di forme e significati. Nella rappresentazione s'innestano poi i «tratti subliminali» e quelli «rimossi», finanche «oscuri» del rapporto d'osservazione<sup>9</sup>. Il documento, come la foto, costituisce una descrizione “densa” in cui coagulano sia le determinazioni cosce dell'autore e del committente, sia le determinazioni inconscie che sviluppano durante l'interazione. Situazioni tipizzate dalla pratica di rappresentazione<sup>10</sup>.

Come la fotografia anche il documento visuale dell'Età Media considera il rapporto che intercorre fra il committente e il materiale esecutore. Il soggetto da rappresentare si deve riconoscere e deve essere riconosciuto. Pertanto il documento deve rispondere a formule socialmente condivise e riconducibili al canone. Il canone, per quanto rigido, non può estromettere la componente soggettiva dal processo di creazione artistica. L'autorialità ha sempre ad emergere entro limiti circoscritti<sup>11</sup>. La soggettività si piega alle convenzioni iconografico-comunicative della cultura di riferimento. Il canone, quale modo condizionato di “vedere” il mondo, calмира l'arbitrio con le sue formule descrittive consolidate e le raccorda al senso comune.

---

<sup>4</sup> FAETA, Francesco (2003): p. 118.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid, p. 94.

<sup>7</sup> Ibid, p. 102.

<sup>8</sup> Ibid, p. 103.

<sup>9</sup> Ibid, pp. 109-110; MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): p. 235.

<sup>10</sup> FAETA, Francesco (2003): p. 102; MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): p. 176.

<sup>11</sup> FAETA, Francesco (2003): p. 180.

L'applicazione di un metodo concepito per documenti della cultura visuale diversi da quelli per cui è stato pensato, diviene più ragionevole per le molte analogie riscontrate. E se ogni forzatura viene giustificata dalla tipologia dei reperti considerati e dal loro relativo *background* culturale, ogni correzione viene apportata a favore dell'interazione sinergica con i criteri mutuati dall'archeologia e dall'esegesi storica, che migliorano la definizione di contenuti e scelte formali. Un metodo che oltre alle analogie teoriche permette di individuare altri punti comuni nella composizione della rappresentazione, perché di estremo interesse per la comprensione del messaggio. Punti evidenziati dall'artista che gioca con i fuochi e le direttive. Costui a tramite delle posture e delle prossemiche delinea vettori che conducono l'occhio verso i fuochi della composizione; punti dove si vuole che il fruitore guardi.

Per quel che riguarda la prassi utilizzata nella costruzione delle iconografie, il metodo tende non solo a circoscrivere una serie di formule generali, quali schemi astratti, ma vuole dimostrare le ragioni formali del loro ciclo vitale che è molto lungo; tanto che hanno a sopravvivere al dominio della stessa Bisanzio nel locale. Si isolano pertanto una serie di espedienti grafici utilizzati per comporre la formula stessa e si persegue sul versante filologico la loro parabola. Una serie di stilemi insomma, che possono, di volta in volta, essere inseriti o espunti da uno schema preciso o esportati al di fuori di questo e commisti ad altre formule base, aprendo così a nuove soluzioni o almeno a varianti di quelle già conosciute.

Attraverso la ripetizione più o meno pedissequa di elementi, anche infinitesimali, che compongono lo schema-base si riesce a monitorare il percorso esistenziale della singola formula. Lo studio, stigmatizzando la continuità e la discontinuità di questi, ha ad evidenziare l'evoluzione dello schema, mentre i dettagli lo vanno a colorare, segnando variazioni più o meno evidenti ed originali. Tuttavia è proprio il persistere di certi dettagli nella collazione dei profili delle figure, come la mimica ieratica, le precise posture e le specifiche prossemiche, che dimostra l'adeguatezza dell'opzione figurativa. La scelta, fatta anche a scapito di altre soluzioni, fornisce di pregevolezza il successo delle formule e ne decreta attraverso la riproposizione costante la sopravvivenza e la futura evoluzione.

### **Le formule descrittive e la “copertura” dell'istituzione: un'ipotesi di lavoro**

L'iconografia con le sue formule appare funzionale alla politica contingente e risponde a problemi in fatto, esponendo concetti ideologici spesso rafforzati da espedienti in diritto. Configura così un novero di soluzioni utili alla gestione dello Stato. Soluzioni costruite per rispondere a stimoli precisi. L'apparato iconografico costituisce insomma un prodotto storico che, attraverso una martellante diffusione, impone delle soluzioni attentamente calibrate. Quale insieme di espedienti è volto poi a mettere al riparo la gerarchia, ribadendone la supremazia, in uno col comando del sovrano su tutti. Una deferenza che deve essere fomentata proprio attraverso soluzioni efficienti, perché chi esercita il potere per conservarlo deve impedire anche a livello mentale ogni possibilità di rivolta o almeno limitarla<sup>12</sup>. La selezione di precise iconografie risulta essere allora una forma di “copertura” che funge da contrappunto all'investitura divina, anzi si opra del compito di rendere percepibile proprio quell'idea. Le formule descrittive, come la dottrina del potere che le giustifica, appaiono quale prodotto storico e storicamente elaborato<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> CARILE, Rocco Antonio (2002): p. 53.

<sup>13</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2003).

Queste vengono costruite attraverso la commistione di una serie di elementi che attingono non solo alla teoria politica, ma anche all'universo magico, perché devono rappresentare quella forza che si afferisce a chi detiene il potere. Fanno dunque luce su un fenomeno che è frutto di operazioni culturali e di natura intellettuale piuttosto complesse, connesse a tempi precisi e luoghi altrettanto precisi e a problemi specifici.

Un involucro insomma, che nell'immediatezza della sua percettibilità, è importante tanto quanto l'idea che somministra o forse più. Una scelta sbagliata o poco comprensibile può causare l'insuccesso del messaggio, in uno con la variazione della formula, e nel peggiore dei casi decreta persino la fine del ciclo vitale di una precisa soluzione.

Si può parlare allora delle formule descrittive come di un processo di progettazione di una serie di espedienti formali di successo, che devono tradurre agli occhi il fenomeno d'ascesa al sacro di cui il sovrano è protagonista: l'iniziazione al "mistero della regalità". Un processo razionale incuneatosi fra il Tardoantico e l'Alto Medioevo, in cui non poco conto hanno gli elementi ricavabili dalla matrice biblica e dalla prassi ecclesiastica.

Le rappresentazioni nella loro datità fenomenica e storica vanno considerate alla stregua di atti politici altamente meditati e calcolati, che devono incidere sull'economia della vita dello Stato. Una meditazione sulle forme del potere che non può far a meno della Chiesa, di cui i vescovi sono i principali attori, in quanto gestori dell'immaginazione trasfiguratrice. Le soluzioni iconografiche hanno a trasmettere una regalità che rielabora le formule romane, unendole a quelle di matrice messianica per creare nuove soluzioni descrittive per gli episodi salienti della regalità. Soluzioni che sul piano formale devono rendere il singolo rappresentate *pro tempore* adeguato all'idea dell'istituzione, ponendolo in relazione con Dio. Questi documenti visuali devono quindi trasmettere una realtà ideale. Chi li osserva poi deve poter immaginare una realtà altra: quella predicata dall'ideologia; una vera e propria *factio* posta in essere dalla propaganda di Stato. La formula si rivela così quale cifra ultima dell'"autocelebrazione statuale" e quale sorta di "copertura" dell'istituzione che si rappresenta.

L'immagine si carica così di senso euristico e costituisce una visione "politicamente orientata" della realtà, quale meta-interpretazione del reale. Essa ha quale sua intima *ratio* l'esattezza e la credibilità della storia narrata, perché deve raccontare fatti che si pretende autentici. La propaganda attraverso l'iconografia opera una revisione "teurgica" della storia e la "visualizza", riducendola però a messa in codice e traccia per l'occhio. Il documento visuale è la tappa ultima del processo euristico di selezione di forme e contenuti, che sono narrati attraverso le evidenze. Esprime e rappresenta la visione del mondo che è fatta propria da una cultura.

Le soluzioni descrittive, quali forme di "copertura", si pongono a corollario della regalità sacra, perché visualizzano la prossimità del sovrano a Dio. Anzi ne sono la prova. Tutte le costruzioni sulla sacralità sembrerebbero inutili senza la dimostrazione di un contatto diretto con la divinità. Eppure la scelta di ribadire la presenza di Dio nelle azioni del sovrano paradossalmente trova origine nell'endemica fragilità della monarchia<sup>14</sup>. Una necessità quella di rimarcare la sacralità del potere, almeno rispetto all'estrema instabilità dell'ufficio ed agli attentati che colpiscono sovente la persona che si ritiene sacra. A maggior ragione se a Bisanzio si richiede un criterio minimo per essere eletto imperatore: basta essere maschio e cristiano, né monaco, né eunuco. Cosa che fomenta l'instabilità. La

<sup>14</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2002).

soluzione grafica si oppone a questa precarietà e le precise formule adoperate per i documenti visuali possono configurare infine una sorta di clausola di salvaguarda materiale del potere costituito.

Allo stesso modo occorre chiedersi se la creazione di spazi di “copertura” entro cui inserire le prerogative immateriali come la sacralità o materiali come un’immagine decorosa costituiscano una messa in codice. Il meccanismo di codificazione, aumentando la spendibilità dei messaggi e delle idee che il documento visuale contiene, rientra fra i tentativi svolti con diverso risultato per “blindare” l’Istituto<sup>15</sup>. La selezione delle formule e il suo consolidamento rispetto ad altre soluzioni, in fin dei conti, vuole evitare emorragie di significato, che sfuggendo pericolosamente, possano aprire crepe nell’impianto ontologico del sistema culturale di riferimento.

### **Tradizioni formali, memorie e persistenze: le ragioni della sopravvivenza dei segni e degli episodi del potere bizantino nell’immaginario normanno**

Desti particolare interesse il secondo ciclo vitale delle formule bizantine riproposte all’inizio del Basso medioevo nell’Italia insulare. I documenti visuali del Regno di Sicilia dimostrano un orientamento preferenziale verso le soluzioni formali della monarchia bizantina. Una propensione che è giustificata dalla presenza di un ampio pubblico assuefatto a formule greche, anche se la popolazione bizantina non sembra superare il 20 % del totale. Eppure deve considerarsi un ampio sostrato di cultura greca che spiega sia la buona ricettività, sia la predilezione per una determinata formula, apprezzabile nei termini di “domanda sociale”.

E se la grande maggioranza della popolazione del regno non è bizantina, bizantina è sicuramente l’*intelligenza* di Ruggero II (1095-1154). I bizantinofoni si concentrano specie sulle coste e nell’area calabrese, mentre nell’interno è forte l’etnia longobarda a cui si mischiano elementi normanni; al contempo residua una presenza araba in Sicilia.

L’efficacia della tradizione bizantina va necessariamente subordinata al gradimento delle *élite* committenti, che orientano la produzione, e del pubblico locale portatore di una precisa aspettativa sociale. Ignorare questo presupposto significa minimizzare il fenomeno e la sua finalità principale: diffondere messaggi condivisi da destinatari capaci di recepirli. Tale scelta formale ottimizza le potenzialità comunicative.

La Corona normanna sceglie di adoperare nell’iconografia ufficiale formule ed insegne che si presentano come sottoprodotti della cultura bizantina. Per meglio comprendere la significatività di una simile opzione, bisogna ricorrere alle teorie della moderna sociologia, che dimostrano come la scelta di determinate vesti sia un mezzo per l’integrazione di un soggetto in un qualsivoglia gruppo. Sembra che i sovrani normanni rispondano alla situazione politica internazionale anche attraverso la scelta di un *habitus* ritenuto capace d’integrarli tra i pari. L’*habitus* di corte bizantino sembra addirittura auspicarne l’inclusione. Anche le *regalia* possono essere intense quali strumenti d’integrazione nel gruppo dei pari. Una scelta diversa forse non appare altrettanto efficace, costituendo una mancata occasione di inserimento. L’istituzione rifugge attraverso i segni distintivi del capogruppo il timore dell’esclusione.

Si può parlare dunque di “percolazione”, quale modello di diffusione verticale di un costume e di una moda. Il concetto valido sul piano macroscopico viene applicato ad

---

<sup>15</sup> Ibid.

un gruppo sociale che in diritto non è affatto omogeneo: i detentori del potere, la *familia regum*. L'esistenza di un gruppo implica processi di inclusione ed esclusione. A maggior ragione se si tratta di un ordine esclusivo con forti "barriere d'ingresso". L'*habitus* normanno allora rappresenta la falsificazione di un codice e mostra un sovrano già integrato nella *familia*; anzi pari al *pater familiae*. Cosa che non corrisponde alla situazione in diritto. In Oriente si identifica Ruggero quale «*tiranno marino*» o «*scilla*»<sup>16</sup>; in Occidente Bernardo di Chiaravalle lo addita come «*usurpator Siculus*» e «*invasor imperii*»<sup>17</sup>. Una falsificazione che è giustificata dalla possibilità d'esercitare attraverso l'abbigliamento un controllo sulle modalità con cui si appare agli altri, perché aiuta a costruire l'identità, a manipolarla ed imporla.

La fortuna delle formule bizantine si spiega con la riproposizione del patrimonio formale ellenistico ridotto alle parti costitutive. Laddove la figura umana diviene divisibile, tradotta nei suoi elementi essenziali da mettere insieme e collazionare. In particolare gli arti costituiscono un formulario base, ma intercambiabile. Le componenti della scena, orientate ad un criterio di paratassi, permettono un facile smontaggio e la sostituzione delle parti. Come possono essere smontate e sostituite le prossemiche degli arti.

Un qualsiasi schema compositivo bizantino può essere adoperato per descrivere episodi assimilabili<sup>18</sup>. Salvo brevi accorgimenti può costituire un modello per ulteriori rappresentazioni. La postura dei corpi di una qualsivoglia soluzione (*ex exemplo* la morte della Vergine) può essere riproposta in poziori raffigurazioni (morte di un santo o del *basileus*), mostrando le potenzialità del modello<sup>19</sup>.

Queste composizioni possono ben prestarsi, attraverso il meccanismo della sostituzione, dell'adattamento o della trasformazione, a delineare un formulario di soluzioni efficaci delle situazioni del potere, anche in origine non previste. Un novero utile a raccontare le vicende siciliane.

L'aspecificità dei tipi, dovuta anche alla polisemanticità dell'immagine, permette un buon margine di operabilità nella composizione delle strutture sceniche e nella scelta dei messaggi da veicolare.

Di seguito si ricostruisce il ciclo vitale di due *loci* bizantini sopravvissuti nelle situazioni del potere siciliano. L'adesione alla formula bizantina può essere piuttosto pedissequa come nel caso dell'incoronazione mistica o può aprirsi a varianti, permettere adeguamenti, contaminazioni e rimodulazioni come nel caso della donazione.

### **Una formula longeva: l'incoronazione mistica. Persistenze formali di un episodio del potere bizantino nel Regno normanno di Sicilia**

La formula dell'Incoronazione mistica gode di grande fortuna e presenta un ciclo vitale molto lungo, in ragione della sua capacità di incidere l'inconscio collettivo e della sua versatilità sul piano comunicativo. Il tipo trova la propria origine nella formula-base

<sup>16</sup> MICHELE RETORE (1152?): *Oratio*. A cura di REGEL, Vasilij (1917): *Michaelis Rhetoris Oratio ad Manuelem*. Leipzig, Petersburg, pp. 163-164, 179.

<sup>17</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE (1090-1153): *Epistulae*. A cura di MIGNE, Jean-Paul (1854): *Bernardus Claraevallensis, Epistulae, PL*, La Barrière d'Enfer, Paris, coll. 294, 295.

<sup>18</sup> DEMUS, Otto (2008): p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*

dell'incoronazione dell'imperatore pagano da parte della Vittoria o di una qualsiasi divinità dell'Olimpo. Questo schema, che recepisce diversi spunti tematici concernenti il mondo marziale e agonistico, mantiene un idioma rappresentativo costante, che può oltrepassare lo spartiacque della svolta costantiniana. La formula può sopravvivere a corollario della propaganda, in quanto legata alla «Teologia della Vittoria»<sup>20</sup> e si consolida attorno alla locuzione «*a Deo coronato*», perché esprime un problema essenziale della politologia: la Vittoria, quale sottoprodotto del consenso divino al trono<sup>21</sup>.

Il Tardoantico conosce la scena dell'imposizione della corona per opera di una neutrale mano divina, quale idioma gradito sia al pagano, sia al cristiano. Costantino allora si può rappresentare in vesti militari nell'emissione della Zecca di Costantinopoli del 330 d.C., ora al *Münzkabinett* del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, circondato dai figli, mentre viene «coronato da Dio». Al contempo le allegorie della Virtù e della Vittoria pongono serti di alloro su Costante e Costanzo.<sup>22</sup> Una formula che propone un linguaggio complesso e si costruisce quale immagine-ponte, ricorrendo all'immaginario pagano consueto a cui aggiunge motivi provenienti da quello cristiano in formazione.

La soluzione grafica, dopo sporadiche apparizioni, ritorna più tardi in Oriente e si ritrova nelle emissioni dalla zecca di Costantinopoli, Nicomedia, Cizico, Eraclea, Antiochia, Alessandria ed infine di Tessalonica fra il 383-386 d.C., laddove si rappresenta il profilo di Arcadio a cui viene imposto un diadema dalla mano divina che cala giù dal cielo.

In Occidente poi la formula rivive come mero sottoprodotto della «Teologia della Vittoria», costituendo un reflusso. Il conio afferibile ad Onorio prima ed a Valentiniano III poi fonde in un'unica soluzione la formula dell'imperatore incoronato dalla mano di Dio, quale espressione sintomatologica della propensione alla vittoria, alla figura del «dominatore di mostri»<sup>23</sup>. Il «dominio imposto al serpente»<sup>24</sup> evoca una più recente comportamentalità della fenomenologia del potere imperiale: la *calcatio colli*, quale segno estremo di sottomissione.

La formula sopravvive ancora nell'iconografia femminile, forse perché vedere il sovrano direttamente incoronato da Dio deve sembrare ai fruitori una soluzione troppo forte; l'immagine allora viene reinterpretata in chiave di legittimazione dinastica.

Il *locus*, dopo l'auge del IV sec. subisce un lungo oblio, per ricomparire rinnovato nelle sue forme esteriori. È forse la Vergine stefanofora, che secondo Corippo appare in sogno a Giustino II, ad offrire nuovi spunti per la successiva fase vitale dell'iconema<sup>25</sup>. La fine della crisi iconoclasta permette al vuoto teoptico di essere riempito dalla visione teofanica; scomparso ogni timore connesso alla rappresentabilità della divinità, si apprestano nuove formule che vengono incontro all'aspettativa sociale. Nel post-Nicea II

<sup>20</sup> MCCORMICK, Michael (1986); CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 76. Cfr. «*Che lui stesso esalti la vostra potenza, sovrani, favorendo le vostre vittorie sui barbari*».

<sup>21</sup> PERTUSI, Agostino (1991): pp. 77-81.

<sup>22</sup> MACCORMACK, Sabine (1995): fig. 50.

<sup>23</sup> SAXL, Fritz (1982): p. 5.

<sup>24</sup> MCCORMICK, Michael (1986): p. 76.

<sup>25</sup> FLAVIO CORIPPO (500-568): *De Laudes Justini II*, 1, 49-51. A cura di CAMERON, Avril (2000): Flavius Cresconius Corippus, *In Laudes Justini Minoriis*, Blomsbury, London.

si fa largo una nuova semantica descrittiva e l'incoronazione mistica del *basileus* viene celebrata da un angelo, dalla Vergine o dal Cristo. E se la Vergine incorona un *basileus* denominato Leone in un avorio di controversa datazione, probabilmente parte di uno scettro cruciforme<sup>26</sup>, il codice Gr. 510 con le Omelie di S. Gregorio Nazianzeno vede una miniatura con l'arcangelo Gabriele, nume tutelare dell'imperatore, procedere all'imposizione della corona sul capo di Basilio I, a ratificarne l'accesso al trono<sup>27</sup>.

L'epifania della divinità cristiana che procede all'*impositio coronae*, rappresenta il prolungamento dell'ascesa al trono e ribadisce all'occhio il fondamento teocratico della *basileia*. Il *basileus* è tale perché lo è in Cristo<sup>28</sup>.

Tale significato è adoperato da Costantino VII (905-959) in un avorio prodotto in un contesto di instabilità politica come risposta all'espedito di Romano Lecapeno (870-948). Costui ha introdotto nei suoi conii aurei l'Incoronazione mistica, per avvalorare il proprio diritto al trono a scapito del sovrano legittimo. Il Cristo *coronator* può rafforzare la posizione in diritto di un usurpatore, oltre ogni dubbio di illegittimità; la divinità ratifica una condotta al limite della legalità.

Di converso il legittimo imperatore, per ribadire il proprio diritto al trono, si rappresenta in prossimità al Cristo, che gli pone sul capo la corona a conferma del diritto del sangue. Il documento visivo costituisce allora una sorta di convalida del suo definitivo collocarsi sul trono, ma anche un'apologia ideologica rispetto ai natali da quarte nozze, che ne delegittimano la posizione. Una significatività aumentata dalla prossemica di Costantino VII: il capo chino e la gestualità della *Deesis* (Fig.1).

E se la dedica si limita ad identificare un Costantino "Autokrator", attraverso paragoni con la ritrattistica dei conii aurei si può affermare che si tratta di una rappresentazione di Costantino VII. La resa fisiognomica, carica di umanità, si allontana dai modelli stereotipati e quasi anonimi della ritrattistica imperiale; lascia emergere una ricerca psicologica a scapito della ieraticità.

Il reperto è connotato da una certa eleganza nella resa delle superfici, nella plastica delle pieghe delle vesti, nonché nel virtuosismo calligrafico degli ornamenti degli indumenti imperiali. Un tono aulico che si apprezza ancora nel cesello della corona, quale realistico tentativo di tradurre i materiali lussuosi delle vesti di un *basileus* della frivola corte macedone.

Sul piano visuale la scena si compone come unitaria, mentre il baldacchino quasi comprime i due personaggi l'uno contro l'altro circoscrivendoli. Il ciborio ha un forte impatto visivo e catalizza i vettori della visione entro lo spazio che delinea. La compresenza sotto al ciborio spiega un *leitmotiv* della dottrina del potere bizantino: la *sunbasileia*.

È poi la prossemica del Cristo e la rogazione del *basileus* ad indicare il fuoco della composizione, che si colloca non sulla corona, ma poco sotto la mano della divinità. Gli elementi essenziali alla comprensione della scena, tutti costretti attorno al fuoco, si

<sup>26</sup> DE' MAFFEI, Fernanda (1997): p. 280.

<sup>27</sup> GRABAR, André (1936): pp. 112-122.

<sup>28</sup> CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, pp. 105-106. Cifra fra i molti: «Ma tu sovrano immortale di tutte le cose, per lungo tempo concedi al mondo questa festa di sovrana potenza dell'autocratore, o imperatore coronato da Dio e consacrato».

concedono ai fruitori in un solo colpo d'occhio. Per quanto residua si rimanda alla pedissequa soluzione dell'incoronazione mistica di Ruggero II.

La riproposizione della medesima formula costituisce uno dei motivi erranti della regalità in sé e per sé e si riscontra nella committenza di un greco, Giorgio di Antiochia, l'ammiraglio del Regno siciliano. Questi ricorre al prototipo bizantino per magnificare il suo benefattore Ruggero II. L'aderenza a formule "ufficiali" della tradizione aulica degli episodi del potere bizantino costituisce una citazione altomedievale ed etnica, che non può dispiacere il Re.

La traduzione della morfologia bizantina per descrivere un episodio della regalità normanna può essere agevolmente spiegata. Essa risponde ad una esigenza culturale di un committente di etnia greca. Questi ripropone una consuetudine rappresentativa che conosce bene e sicuramente condivide; la formula rispecchia un'aspettativa generalizzata almeno dei greci. La scelta si giustifica con una sorta di coercizione culturale di chi richiede l'opera<sup>29</sup>.

L'iconografia non pare lontana dall'ideologia ufficiale di corte e spiega un arcano, che non rispecchia però la realtà della corte siciliana. Recenti studi sembrerebbero dimostrare che il sovrano ha una "normale" considerazione di sé rispetto all'ufficio che riveste<sup>30</sup>.

L'effigie a mosaico è dunque eseguita fra gli anni 1143-1146 ed è allocata nella chiesa di S. Maria, cosiddetta dell'"Ammiraglio" o "Martorana"<sup>31</sup>, un edificio destinato a cappella di famiglia e mausoleo. La funzione privata dell'aula circoscrive il numero dei fruitori destinandola ad un pubblico elitario.

La formula descrive Ruggero II in piedi, situato ad un livello nettamente inferiore rispetto al Cristo, ritto anch'esso e fluttuante nell'oro. La divinità impone al re la corona (Fig. 2). La comparazione con altri documenti rappresentanti il medesimo *locus* fa supporre che il Cristo si trovasse collocato su un alto podio, come nel dittico di Romano IV (1030-1072) o nelle monete di Costantino X (1006 -1067).

Nonostante lo sfasamento dei piani entrambi i personaggi appaiono in posizione speculare, rappresentati di tre-quarti, rivolgono lo sguardo all'osservatore secondo una consuetudine tutta bizantina. In ossequio all'aspettativa sociale si adopera pure il criterio gerarchico delle proporzioni per il Cristo, che enfatizza la figura della divinità rispetto al sovrano. Non può mancare la presenza del *titulus*. Ruggero II è identificato dalla didascalia greca: «ΡΟΓΕΠΙΟC ΡΗΞ» (Ruggero re), mentre il Cristo presenta l'abbreviazione: «IC XC».

Il re si mostra quale *basileus* e veste le *imperialia insignia* bizantine: il *divitision* che allude alla tonacella della *Schatzkammer* (Camera del tesoro) e lo *skaramagion* blu con clavi dorati; entrambi declinano il porpora. Si orna poi di un ampio *loros* a forma di Y. Una foggia che appare piuttosto un "relitto" iconografico, quale citazione della moda della corte macedone. Si ripete ancora la posa della rogazione e il capo si china in segno di reverenza alla divinità, riproponendo la formula descrittiva del succitato avorio di Costantino.

<sup>29</sup> KITZINGER, Ernst (1990): pp. 197-198; CANTARELLA, Glauco Maria (1988): pp. 109-124.

<sup>30</sup> VAGNONI, Mirko (2012).

<sup>31</sup> RE, Mario e ROGNONI, Cristina (dirs.) (2009). Nel XV secolo la chiesa entra in possesso dell'omonimo monastero di S. Maria della Martorana.

Cristo è rappresentato nella maniera tradizionale, veste il *kithòn* di porpora con clavi aurei, nonché il *maphorion* azzurro, indossa dei *pedilia* purpurei invece dei sandali solitamente condivisi dalla consuetudine occidentale<sup>32</sup>. Presenta il nimbo crocesegnato e stringe nella mano sinistra il rotolo della legge.

Il messaggio che Giorgio vuole veicolare è chiaro. Attraverso una pedissequa adesione alla tradizione bizantina si tabuizza ogni riferimento al giuramento di vassallaggio a favore del papa e alla natura derivata del suo potere. L'iconografia perora il diretto legame fra Dio e il sovrano, dimostrando che non gli occorre alcuna mediazione umana. Suggestisce persino che Ruggero può esercitare un potere legittimo ed autonomo, anche in ragione delle insegne che appaiono come “sottoprodotti” della cultura bizantina<sup>33</sup>.

La ripetizione quasi pedissequa della formula classica permette di dire che il fuoco si colloca poco sotto la corona: la prossemica di entrambi i rappresentati, la foggia del *loros* e la falda costituiscono vettori che indicano all'occhio il punto di interesse.

L'immagine, per quel che riguarda il grafico, si colloca in prossimità del punto zero di entrambe le direttive principali. È pienamente rispettata l'aspettativa sociale e la morfologia consueta non si allontana dalla soluzione “classica”. Le varianti presenti sono minime, come la foggia della corona che non è definibile placidamente bizantina. Davvero poco si può dire poi della mancanza di un *suppedion* per il Cristo, dato che la forma attuale è dovuta con buona probabilità ad un rimaneggiamento dell'opera. Dettagli sicuramente irrilevanti per il grande pubblico.

Le strategie di rappresentazione enfatizzano anche la “vocazione” al regno della coppia imperiale, che il Cristo stefanoforo coopta all'Impero; a questa soluzione può pure affiancarsi la *domus imperialis* in un'ottica di legittimazione dinastica<sup>34</sup>.

Il cosiddetto avorio di Romano IV (1030-1072) può essere considerato un paradigma di questa formula descrittiva (Fig. 3). Qui appare il Cristo in proporzioni gerarchiche, che domina la scena dall'alto di un podio fornito di *suppedion*, e compie l'*impositio coronae* alla coppia. Questi ultimi si pongono specularmente al Cristo: Romano IV veste un ricchissimo *loros*-scapolare, mentre Eudocia indossa un'altrettanto ricca clamide, ornata di *tablion* e di *rotae*. Desti attenzione l'abbigliamento di Eudocia. Costei, sebbene denominata *basilissa*, un titolo che indica uno *status* di potere non derivato, non indossa il *loros*. E seppur l'abito appare sontuoso, quello rappresentato è un abbigliamento non conveniente alla *basilissa*<sup>35</sup>. La veste sembra subordinare la sposa legittimatrice ad un usurpatore come Romano.

Si potrebbe così ipotizzare una datazione dell'avorio al secolo X. L'Eudocia ritratta potrebbe essere Berta, moglie di Romano II e figlia di Ugo di Provenza, re d'Italia, andata in sposa nel 944. L'opera probabilmente viene rifunzionalizzata tempo dopo dalla politica di legittimazione di Romano IV.

Sul piano visuale si può dire che il magniloquente Cristo costituisce il vero fuoco della composizione. Lo stesso fuoco si colloca con più precisione sul suo petto ed il volto

<sup>32</sup> I *pedilia* vengono indossati unicamente dal Cristo nella *mise* di Sommo Sacerdote.

<sup>33</sup> VAGNONI, Mirko (2008): p. 183.

<sup>34</sup> L'endiadi della coppia imperiale allude non solo alla potestà generativa, ma nel campo soteriologico addita la totalità antropica redenta da Cristo. CARILE, Rocco A. (1994): pp. 203-242.

<sup>35</sup> PARANI, Maria G. (2001): p. 22.

divino diventa l'apice superiore di un triangolo che trova gli angoli inferiori nei visi imperiali. La prossemica divina e la gestualità della rogazione della coppia isolano uno spazio dove si collocano gli elementi più significativi dello schema, che risalgono alla tradizione e che sono duplicati per l'occasione.

Nell'area provinciale del Regno siciliano si raffronta un esempio di immagine al limite del tipo, quale ulteriore fase del ciclo vitale della formula, che sopravvive al di fuori dalla cultura generatrice. Questa poi viene posta a corredo di situazioni differenti da quelle per cui è creata, come lo sono gli *Exludet* beneventani che ricorrono al modello prestigioso.

Il modello-base in un territorio di confine, quale la Capitanata, vive una nuova vita e si apre alla contaminazione. In un contesto di riferimento come la città di Troia sopravvivono tradizioni culturali ed artistiche diverse, dovute al convivere di longobardi, bizantini e normanni (Fig. 4). Etnie portatrici di proprie esigenze visuali. Tuttavia le persistenze bizantinofone durante la convivenza "forzata" hanno acculturato le altre etnie, rendendole avvezze alla memoria iconica del *basileus*.

Le esigenze visuali dei provinciali richiedono però che il linguaggio bizantino venga edulcorato in favore di un idioma consono all'aspettativa e alla memoria locale. Gli operatori delle botteghe artistiche risultano quindi più liberi e la necessità di un pubblico etnicamente connotato giustifica le variazioni nell'idioma rappresentativo. L'affollata messa pasquale richiede che il pubblico possa riconoscere il sovrano ritratto a corredo del preconio, tant'è che riveste le insegne tipizzate da un'iconografia con cui questo intrattiene maggiore confidenza.

L'incoronazione mistica inscritta nella miniatura dell'*Exludet* troiano si ispira a modelli concernenti gli episodi della regalità bizantina, ma li declina secondo forme provinciali, come il Cristo in dimensioni magniloquenti. Locale è poi la morfologia della corona gigliata, altrettanto lo è quell'ingenuità stilistica ravvisabile nel presunto ritratto "vero" di Ruggero II. Il volto magro, la lunga barba e la sommarietà dei tratti evocano piuttosto una "maschera" fisiognomica. Provinciale è pure il gusto campano-cassinese, che si allontana dagli stilemi aulici della corte e con l'essenzialità del tratto riproduce i modelli tradizionali come la prossemica del Cristo e la posa della rogazione della coppia. La rappresentazione da pure spazio ad un "abbigliamento-relitto" della Prima Bisanzio: il sovrano raffigurato ostenta sia la clamide purpurea, sia la corta tunica e le calze scarlatte. La sua data d'esecuzione poi si colloca dopo il 1130, perché invoca la protezione per un re<sup>36</sup>.

Dal punto di vista delle strategie dell'occhio nulla si deve aggiungere a quanto si è già detto per l'esemplare bizantino. Il fuoco si trova al centro del petto del Cristo, mentre la prossemica dei rappresentati costituisce le direttive per l'occhio, suggerendo una forza centripeta che cattura il *visus*.

La presente immagine pone un qualche problema di collocazione nel grafico. Per la direttiva dell'aspettativa si suggerisce nell'immediato il punto zero. Eppure gli stilemi danno un carattere peculiare alla rappresentazione destinata ad un pubblico fatto principalmente da longobardi e normanni. Essa va incontro all'aspettativa dei fruitori locali, laddove i bizantini sono una componente marginale. La formula per radicarsi deve adeguarsi all'idioma stilistico in voga *in loco*. Il dato materiale spinge ad un correttivo ed

<sup>36</sup> SPECIALE, Lucinia (2000). La formula latina contenuta, adoperando l'accusativo «*regem*», pone come termine *post quem* il 1130, anno di incoronazione di Ruggero II.

all'allocazione nel punto mediano della direttiva. E se la morfologia consueta è caratterizzata da alcune varianti stilistiche, ciò spinge a collocare l'immagine in un punto oltre il medio della direttiva relativa, prossimo al suo limite. Gli elementi etnici sono tali e tanti da influenzare l'allocazione verso il limite del grafico. Il tutto nonostante l'aderenza allo schema generale.

Il *locus* dell'incoronazione mistica attecchisce nel sacrario di Monreale, il *Pantheon* della dinastia. Il mosaico realizzato fra il 1174 ed il 1186 inscena la prossimità del re al Cristo che lo incorona (Fig. 5). La funzionalità comunicativa della raffigurazione ha un impatto piuttosto ridotto. È percettibile esclusivamente a coloro che transitano nel corpo della navata centrale. La visibilità migliora nel presbiterio ed identifica il destinatario: il clero officiante.

Le «strategie dell'occhio»<sup>37</sup> canonizzano sul piano visuale la natura divina del potere di Guglielmo II (1153-1189) e la presenza del Cristo nell'azione regia<sup>38</sup>. L'immagine conferma poi quanto l'*Ordo coronationis* A afferma alla rubrica 18<sup>39</sup>, quale glorificazione del re e delle sue insegne<sup>40</sup>. L'atto d'investitura dal sapore ravennate (Fig. 6) recupera poi la prossemica della divinità in trono, a cui si ha facoltà di avvicinarsi nella postura della rogazione<sup>41</sup>. L'immagine rappresenta dunque un'evoluzione del *locus*-base dell'incoronazione mistica, che si colora di dettagli del pensiero locale.

La memoria iconica bizantina si riscontra ancora nella prossemica dei due angeli che piombano giù dal cielo e consegnano al sovrano le insegne minori del potere. Il labaro offerto dall'angelo ribadisce la condivisione dei motivi erranti della regalità bizantini, eppure di esso si ha solo una memoria iconografica. A questo si aggiunge la sfera con incisa una croce.<sup>42</sup> Il dettaglio degli angeli portatori di insegne rimanda ad una formula descrittiva nota e diffusa nel programma iconografico ecclesiastico ed a modelli comuni, riscontrabili anche nella prossemica degli angeli *manibus velantibus* della miniatura al f. 11r del Ms. Lat. 4456 (Fig.7).

La divinità, identificata dai *tituli* greci ed assisa su un trono a cassone corredato di *suppedion* e di *pulvinares*, si presenta come *Dominus*. Questa guarda lo spettatore cercando il dialogo e si orna del nimbo crucigero, mentre veste l'azzurro e la porpora. Nella sinistra poi tiene l'Evangelo che afferma: «EGO SVM LVX MV[ndi]»<sup>43</sup>.

Guglielmo, accompagnato dall'epigrafe «REX GVILIELMVS S[E]C[VN]D[VS]», è rappresentato di tre quarti e di statura più piccola.<sup>44</sup> Riveste le vestigia dei *basileis*: il *sakkos* blu decorato in oro ed il *loros* del tipo Y, quale "relitto" della moda della corte macedone. Compare pure la lunga *alba*, forse quella introdotta da lui fra i *vestimenta regalia*. Calza infine i sandali purpurei. Nonostante le problematiche connesse alla legittima ostentazione delle *imperialia insignia*, si propone un'immagine conforme

<sup>37</sup> FAETA, Francesco (2003).

<sup>38</sup> VAGNONI, Mirko (2012): p. 278.

<sup>39</sup> *Ordo* A, 18; ELZE, Ernst (1973): p. 449; KANTOROWICZ, Ernest (2006).

<sup>40</sup> DELOGU, Paolo (1983): p. 195; KANTOROWICZ, Ernest (1957).

<sup>41</sup> KITZINGER, Ernst (1950).

<sup>42</sup> KRÖNIG, Wolfgang (1973).

<sup>43</sup> GV 8, 12.

<sup>44</sup> VAGNONI, Mirko (2012): pp. 780-781.

all'aspettativa dei fruitori, che difficilmente concepiscono un abbigliamento differente da quello bizantino. La mutuazione evita ogni spaesamento del pubblico e nella continuità iconografica dichiara la successione degli Altavilla nel governo del Meridione d'Italia.

Si aggiunge una novità estranea alla tradizione, consistente nell'inserimento sul fondo d'oro di una didascalia, che spiega il senso della scena. L'iscrizione, proferendo «MANVS ENI[M] MEA AVXILIABITVR EI», evoca il Salmo 88, versetto 22, ed una profezia di Natan. La citazione rimanda al mito davidico, archetipo cristiano della regalità, quale motto della "teologia di Stato"<sup>45</sup>. Un legame messianico ed escatologico, perché «Davide è un lemma pieno di lessemi»<sup>46</sup>, di cui fra i molti quello più sicuro si instaura attorno alla figura del *rex juvenes*.

L'espedito dello sguardo che catalizza lo spettatore rinforza quanto le direttive e la prossemica sembrano suggerire. La rogazione e la foggia del *loros* indicano il solito punto, poco sotto la mano divina che compie l'*impositio*. Tale fuoco viene rimarcato dai vettori delineati dagli angeli che scendono dal cielo. La formula però presenta un secondo fuoco: il ginocchio del Cristo, simbolo della clemenza, che è posto all'attenzione del pubblico; qui insistentemente rimandano le pieghe della parte inferiore delle vesti della divinità.

Per quel che riguarda il grafico deve considerarsi che il documento visuale si colloca in un punto abbastanza prossimo allo zero della dimensione dell'aspettativa. L'immagine si inserisce appieno nella tradizione iconografica, mostrandosi quale somma di formule consuete. Le varianti dovute alla collazione non creano problemi alla riconoscibilità, né il temuto spaesamento visivo.

L'assemblaggio di diversi *loci* iconografici, sebbene unitario, rappresenta una sostanziale novità morfologica, che sviluppa da formule o parti di formula della tradizione. L'immagine si inserisce così in un punto mediano della dimensione morfologica, ma prossimo allo zero. Tale collocazione viene giustificata dall'operazione effettuata sulle differenti parti di formula congiunte.

### **Descrivere l'evergetismo del buon re: la complessa vicenda di una formula significativa**

Il *locus* della "donazione" alla divinità gode di una buona fortuna e di una vitalità rilevante nel panorama iconografico a dimostrazione di una virtù essenziale per chi governa: l'*eusebeia*. E se la formula continua a modificarsi e ad adeguarsi, il messaggio che si vuole veicolare ed il nucleo originario di senso rimangono inalterati. Allo stesso modo della formula "dell'Incoronazione mistica" vede il sovrano interagire direttamente con la divinità, prima evocata dal simbolo, poi effettivamente presente in una vera e propria teofania<sup>47</sup>. Una divinità a cui i sovrani si avvicinano ossequiosi offrendogli doni. La rappresentazione sviluppa uno schema a cui gli artisti successivi avranno possibilità di aggiungere poco o nulla, a maggior ragione allorché la formula è divenuta canonica; nulla se non la cura di certi dettagli o l'eventuale resa calligrafica delle forme. I siciliani

<sup>45</sup> SCHRAMM, Wilbur (1956): vol. 3, tav. 120.

<sup>46</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2003).

<sup>47</sup> CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 111. Il *de caerimoniis* stigmatizza l'efficacia dell'*eusebeia* del *basileus*: «Voi che donate ai romani le opere buone portatrici di vita».

potranno solo procedere alla commistione con elementi tipici di altre formule, segnando un'ulteriore fase della soluzione.

E se il Basso Impero ed il Tardantico conoscono rappresentazioni numismatiche dell'imperatore che offre alla dea titolare della città la *reductio* del tempio, per la Prima Bisanzio il documento visivo più efficace si riscontra nel doppio mosaico della *processio* di Giustiniano e Teodora. L'opera restituisce un "istantanea" delle ritualità della corte e celebra la *pietas* religiosa degli imperatori che recano le offerte eucaristiche. Giustiniano viene scortato dai dignitari barbati ed eunuchi e dai rappresentanti del clero ravennate; Teodora è accompagnata dal drappeggio di nobildonne e ancelle. Il mosaico forse celebra l'offerta delle specie eucaristiche nel giorno dell'incoronazione<sup>48</sup>. La scena propone il racconto di un *epos*, quale scena «epico-aneddotta», seppur insolita per una chiesa, che da all'azione liturgica quel carattere tipico delle cerimonie di corte<sup>49</sup>.

Il *locus* nella Media Bisanzio viene rappresentato in una lunetta del vestibolo sud-ovest di Santa Sofia (Fig. 8). Qui si raffigura la Vergine *Brephokratousa* in *majestas* col Bambino. Quale *basilissa* sta assisa in trono, mentre mostra gli altri attributi canonici: il *maphorion* con tre stelle ed il nimbo. Il Fanciullo intronizzato sulle ginocchia della Madre è altrettanto convenzionale, benedicente, col nimbo crucisegnato, veste poi l'*imation* ed il *khitòn* dorati<sup>50</sup>.

Ai fianchi della divinità si dispongono in maniera simmetrica due imperatori rappresentati di tre quarti e nella posa della devozione, col capo chino in segno di reverenza, mentre offrono doni. A destra vi è Giustiniano identificato dall'iscrizione: «*imperatore di illustre memoria*»; alla sinistra Costantino è accompagnato dal titolo: «*il grande imperatore tra i santi*»<sup>51</sup>. La rappresentazione introduce un motivo estraneo all'iconografia della capitale, ma proveniente dalla provincia: la donazione del modellino della Grande Chiesa nelle mani di Giustiniano (482-565) e la *reductio* di Costantinopoli tra le mani di Costantino Magno (274-337). *Reductiones* e modellini sono piuttosto rari nell'ambito bizantino. Salvo i mosaici del portico della *Calkè*, si individuano in ambito italico paleocristiano<sup>52</sup> e nella più recente tradizione armena<sup>53</sup>. Sappiamo pure che *reductiones* delle città conquistate da Basilio I compaiono nel mosaico del *Kainourgion*<sup>54</sup>. Un indizio che spinge a collocare il mosaico nel periodo immediatamente susseguente alla decorazione dello stesso *Kainourgion*. In ambito cittadino si possono trovare però altri esempi di *reductiones*, come quelle inscritte nei sigilli dei giudici ecclesiastici di Santa Sofia ascrivibili ai secc. XI-XIV<sup>55</sup>.

<sup>48</sup> Il canone 89 del Concilio Quinisesto ratifica la possibilità per l'imperatore di poter entrare nel santuario dopo aver offerto i doni eucaristici. Tale prassi perdura sotto la corte macedone come il *de caerimoniis* attesta. CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimoniis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 63.

<sup>49</sup> MACCORMACK, Sabine G. (1995): pp. 387-388.

<sup>50</sup> RICCARDI, Lorenzo (2013): p. 365.

<sup>51</sup> CONCINA, Ennio (2002): p. 170; DEMUS, Otto (2008): p. 65.

<sup>52</sup> GANDOLFO, Francesco (2000).

<sup>53</sup> JONES, Lynn (2007): p. 59.

<sup>54</sup> MANGO, Ciril (1962): p. 197.

<sup>55</sup> Si conservano circa trenta esemplari sfragistici di questo tipo afferibili ai secoli XI-XIV.

I due imperatori presentano poi una fisionomia standardizzata, che richiama lo stile del menologio di Basilio II. Eppure i dettagli realistici come la rotondità delle guance e le rughe attorno alla bocca lasciano credere che l'artista abbia potuto utilizzare come modello alcuni dei ritratti considerati "veri" dei personaggi da rappresentare<sup>56</sup>. Un realismo a cui rimanda l'attenzione cromatica ai volumi, che fornisce peso alle figure<sup>57</sup>.

Le figure imperiali sembrano essere realizzate con un antibolo<sup>58</sup>, ovvero con la medesima sagoma opportunamente roteata, che riduce la composizione a «somma di parti»<sup>59</sup>. Sono solo i dettagli come il *loros*, reflusso della moda della fine della Prima Bisanzio, le *reductiones* ed i *tituli* a distinguere due figure concepite come complementari, quali proiezioni del concetto del *bonus rex* nel ruolo della *ktetoreia* imperiale, in quanto fondatori<sup>60</sup>. La scena vuole pure evocare la protezione della Vergine, patrona della città<sup>61</sup>.

La datazione del mosaico si colloca su un'ampia forbice dattale. Lo stile lo alloca fra la seconda metà dell'VIII e la prima metà del XI secolo; tuttavia i dati paleografici lo riconducono alla seconda metà del sec. IX o al massimo alla prima metà del X sec. Lazarev in base ai riferimenti stilistici e al modellato «a macchie» lo ascrive alla prima metà del XI sec.<sup>62</sup>. La recente ipotesi di Riccardi invece lo colloca verosimilmente nell'arco cronologico che va dal 986 al 994, mentr'è *basileus* Basilio II.

Sul piano visuale si può dire che la scena si organizza attorno all'unico fuoco che si trova sul petto del bambino, additato pure dalla mano della Vergine. Le pieghe del *maphorion* che si incrociano sul petto sembrano indurre lo sguardo verso questo punto. Lo stesso fanno alcune pieghe della tunica che dal basso spingono a guardare in alto. Le figure dei donanti sembrano poi isolare lo spazio in cui si colloca il fuoco. La prossemica, le pieghe principali della *trabea* e persino lo sguardo dei sovrani, in contravvenzione alla tradizione bizantina, portano l'occhio verso il fuoco.

Il tema del dono compare in un mosaico del secolo XI della tribuna sud di Santa Sofia. Qui si rappresenta Costantino IX Monomaco (1000-1055) e Zoe Porfirogenita (978-1050) che offrono al Cristo intronizzato e alla Grande Chiesa l'uno una borsa contenente oro, l'altra la Crisobolla (Fig. 9). I sovrani vengono poi rappresentati come «paredri» di Cristo, ovvero di eguali dimensioni alla divinità. Un'innovazione che si oppone al principio della rappresentazione gerarchica e si consolida sulla scia dell'iconografia monetaria di Giovanni Zimisce (924-976). Pertanto la rappresentazione si pone alla fine di un lungo processo di gestazione che porta alla livellazione del criterio gerarchico tra sovrano e compagno celeste, evitando ogni spaesamento visivo del fruitore. La composizione poi si orienta sullo schema della *Deesis* e ne riprende la scansione spaziale simmetrica e solenne.

Il mosaico è commissionato a motivo di devozione forse fra il 1034-1041 da Michele IV Paflagone (1010-1041), secondo marito di Zoe, o persino dal primo sposo:

<sup>56</sup> BECKWITH, John (1967): p. 61.

<sup>57</sup> LAZAREV, Viktor (1967): p. 148.

<sup>58</sup> NIMMO, Mara e OLIVETTI, Carla (1985-1986).

<sup>59</sup> ANDALORO, Maria (1999): p. 569.

<sup>60</sup> IACOBINI, Antonio e ZANNINI, Enrico (1995): pp. 361-410; MANGO, Ciril (1972): p. 192.

<sup>61</sup> DAGRON, Gilbert (2007): p. 137.

<sup>62</sup> LAZAREV, Viktor (1967): p. 148.

Romano III Argiro (968-1034)<sup>63</sup>. Sembrerebbe che all'uscita forzata di Zoe dalla scena politica nell'aprile del 1042 Michele IV abbia condannato alla *damnatio* l'effigie di questa. Certo è che col ritorno di Zoe e con le nuove nozze con Costantino Monomaco, la *basilissa* ripristina il proprio ritratto, mentre il volto di Costantino IX sostituisce quello di Michele IV. A quella data si assiste ad una rimodulazione della testa del Cristo, forse per adeguare il volto al gusto estetico dell'ultimo rifacimento e for'anche per rivolgere lo sguardo del Cristo verso Zoe.

La resa artistica allude ad uno stile «pienamente maturo», e sebbene introduce quel gusto per l'effimero e lo sfarzoso tipizzato dalla frivolezza estetica della corte macedone, lascia intravedere una certa decadenza dei modelli<sup>64</sup>. Al contempo la vivacità cromatica dei contrasti non smorza quella sensazione di aridità e l'assenza di volume.

I volti appaiono privi di caratterizzazione e rimandano piuttosto ad una cifra tipologica della ritrattistica ufficiale, in quanto immagine convenzionale. Ciò è particolarmente vero per il volto della ultrasessantenne Zoe, che si ispira ai ritratti eseguiti in gioventù o forse rappresenta una declinazione dell'Eterno femminile<sup>65</sup>. Altrettanto convenzionale pare il ritratto di Costantino che realizza la *crisomimesis*, cioè a scapito della riconoscibilità. Eppure quel ritratto nasconde dettagli di verosimiglianza, come la forza vitale che traspare dagli occhi e dagli elementi più volitivi del volto, quali zigomi e fronte. Caratteristiche che molto si addicono al ritratto che ne fa Michele Psello, di cui narra le esuberanze ed eccessi<sup>66</sup>.

Un altro esemplare dell'iconema della donazione si rinviene sempre nella galleria meridionale di S. Sophia. Qui si rappresenta, seguendo l'impostazione della *Deesis*, Giovanni II Comneno (1118-1143) ed Irene d'Ungheria (1088-1134), che offrono doni alla Vergine con il bambino (Fig. 10)<sup>67</sup>. Il *basileus* tiene fra le mani l'*apokombion*, la borsa contenente il dono, mentre la *basilissa* la *crisobolla*.

L'opera è risalente probabilmente al 1118, anno di incoronazione di Giovanni II. Questa viene commissionata al fine di commemorare la sua ascesa al trono, quale pretesto per la propaganda. La formula scelta impone, oltre la rigida compartizione degli spazi e la simmetria compositiva, l'abbigliamento della tradizione: il *loros* del tipo aperto<sup>68</sup>.

Ciò spinge all'irresistibile paragone con il mosaico raffigurante Costantino Monomaco e Zoe. Paragone dovuto anche al fatto che l'effigie dei Comneni rappresenta una «pia emulazione» della generosità imperiale, nonostante il precedente sia del secolo anteriore<sup>69</sup>.

La formula approntata sotto i Comneni dimostra una maggiore cura stilistica, dando prova di una rinascita e di una svolta nell'arte rispetto allo stile decadente del pannello commissionato da Zoe. L'appiattirsi dei volumi dei corpi è un indicatore del

<sup>63</sup> WHITTEMORE, Laurance F. (1946-1948).

<sup>64</sup> BECKWITH, John (1967): p. 70.

<sup>65</sup> LAZAREV, Viktor (1967): pp. 149-150.

<sup>66</sup> MICHELE PSELLO (1018-1096): *Cronografia*. A cura di IMPELLIZZERI, Salvatore (1984): Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*. Mondadori, Milano, p. 130.

<sup>67</sup> BECKWITH, John (1967): p. 79; DELLA VALLE, Mauro (2007): p. 109.

<sup>68</sup> LAZAREV, Viktor (1967): p. 198.

<sup>69</sup> CONCINA, Ennio (2002): p. 229.

nuovo corso artistico, contrassegnato da una scioltezza non poco rilevante nella gestualità e dal gusto calligrafico per la linea<sup>70</sup>. E se il viso ieratico di Giovanni II sembra quasi dissolversi nell'oro, la perfetta geometria dei suoi dettagli contrasta nettamente con la drammaticità mimica del ritratto di Zoe e Costantino. Una maggiore ricercatezza anatomica è poi percepibile nei volumi del volto della Vergine e d'Irene d'Ungheria, che oltrepassano alcuni stilemi grossolani del ritratto d'età macedone.

Le due rappresentazioni in ragione della matrice formale e dell'impostazione spaziale comune possono essere trattate come un *unicum* dal punto di vista visuale. Le direttive delineate dalla prossemica della coppia imperiale indicano un fuoco, che ovviamente si colloca al centro della composizione. Ma non solo. L'occhio sembra attirato al fuoco anche da dettagli secondari, quali lo sguardo dei donanti che si rivolge in maniera a-convenzionale verso la teofania. Anche il ripiegamento della falda sembra suggerire il centro della composizione. La teofania si mostra allora accompagnata da una forza centripeta che attira tutti su sé. Il mosaico rappresentante i Comneni, a mezzo delle pieghe del *maphorion* della Vergine, precisa ulteriormente il fuoco e ne rivela tutta la forza magnetica per l'occhio, mentre indica il Bambino divino quale centro della composizione.

La ricostruzione del ciclo vitale siciliano del tema iconografico del dono appare piuttosto ostica, dato che si rinvengono scarse testimonianze nelle evidenze. È sopravvissuta solo la magniloquente rappresentazione a mosaico di Guglielmo II che offre la cattedrale alla Vergine, ubicata nel presbiterio di Monreale (Fig. 11). A questa si aggiunge la scultura iscritta nella coppia di capitelli del chiostro annesso allo stesso duomo, che però attenua di molto la coscienza della morfologia bizantina.

Il dono alla Vergine della *reductio* della cattedrale di Monreale da parte di Guglielmo II si modella su precedenti bizantini. L'*hyperpyron* emesso da Giovanni Zimisce mostra la Vergine accompagnata dalla mano divina, che offre la propria benedizione. La formula manifesta il ruolo mediale della *Theotókos* ed il suo patronato in favore del sovrano<sup>71</sup>. La devozione alla Vergine funge allora da medio per ottenere il consenso divino necessario al conseguimento del regno. E se la raffigurazione dell'incoronazione mistica glorifica il re, il *locus* del dono funge da "manifesto" della qualità necessaria ad ottenere il regno: la *pietas-eusebeia*, quale tratto peculiare del *bonus rex*. Una generosità che merita la benedizione celeste, espressa della mano divina. Il mosaico, speculare all'incoronazione mistica, racconta da un'altra prospettiva i significati della monarchia uranica; per far ciò adopera stilemi conformi all'aspettativa sociale.

Il re offerente sembra risentire del peso del modellino, tanto che la postura del corpo, disegnando uno spicchio di luna crescente, lascia percepire lo sforzo nell'innalzarlo. Eppure la serenità dei movimenti smorza ogni sensazione di pesantezza. Domina una certa leggerezza nella prossemica regia, nonostante la velleità realistica estranea alla tradizione bizantina: il ginocchio flesso. Tale posa va ricondotta piuttosto ad una contaminazione occidentale. Un significativo precedente si ritrova in una miniatura al foglio 3 del *Codex Aureus* di Speyerer (Fig. 12). Qui si rappresenta l'imperatore Enrico III (1016-1056) che offre alla Vergine l'Evangelario. Ossequiando quel modello Guglielmo volge lo sguardo alla Vergine e, ponendosi in contrasto col canone, configura un'alternativa formulare alla convenzionalità del pannello con l'incoronazione mistica. Ma l'intento narrativo è tutt'altro.

<sup>70</sup> LAZAREV, Viktor (1967): pp. 149-150.

<sup>71</sup> ALTERI, Giancarlo (1990): p. 80, n. 21.

Guglielmo II riveste l'*habitus* del *basileus*: il *sakkos* ricamato d'oro e l'*alba*. Compare ancora il *loros* ad Y e si ritrovano pure i *pedilia* di porpora. Viene poi rappresentata una corona molto alta con lunghi *pendulia*. Rispettando il precetto della *kalokagatia* il sovrano è descritto giovane e bello, col viso caratterizzato dalla corta barba e dai baffi spioventi; il capello invece è corto. Questi è identificato dal *titulus*: «REX GVILIELMVS S[E]C[VN]D[V]S».

La Vergine presenta il proprio *titulus* greco: «MP ΘΥ» ed è raffigurata intronizzata su un sedile a cassone fornito di *pulvinar* e *suppedion*, coperto da un drappo bianco con decori color porpora. La Madre di Dio si mostra di tre quarti, tutta rivolta a Guglielmo a cui tende le braccia per ricevere il dono. È poi rappresentata completamente aderente alla consuetudine raffigurativa bizantina: veste il *kitòn* blu, il *maphorion* porpora ed i *pedilia* dello stesso colore. Compare ancora il nimbo. Il *maphorion* con le sue pieghe pesanti si contrappone all'arioso gesto delle braccia protese verso Guglielmo. A questo volge pure lo sguardo amorevole. Tale eloquente espressività stride con le dimensioni gerarchiche, mentre il ruolo materno prende il sopravvento sulla rigida schematizzazione dei ruoli. La composizione predilige una certa emozionalità, resa più languida dall'incontro del *visus* dei due rappresentati; soluzione improbabile nella tradizione bizantina.

Si annota un altro elemento speculare: la presenza del cielo aperto da cui, oltre alla *manus Dei*, calano in picchiata due angeli in *alba* e pallio, forniti di nimbo e con le mani scoperte. Questi sembrano carpire il dono per portarlo al cospetto di Dio. Un ulteriore elemento conforme alla tradizione bizantina, mutuato dalla raffigurazione degli angeli che celebrano la liturgia celeste e presentano i doni all'altare del cielo. Il pannello di Monreale allora descrive un episodio consueto in modo originale<sup>72</sup>.

Sul versante visuale si può affermare che il fuoco si colloca sulla *reductio* della chiesa. Ad essa convergono le direttive che provengono dal registro superiore e sono delineate dai corpi dei due angeli e dalla *manus Dei*. Un'altra direttiva parte dal basso e dal piede di Guglielmo, prosegue attraverso la tensione della gamba fino alla vita e continua nella falda del *loros* incitando il *visus*. Anche le braccia della Madre di Dio costituiscono per l'occhio un altro vettore che si dirige al fuoco.

Relativamente alla collocazione dell'evidenza sul grafico deve ripetersi quanto detto per la speculare rappresentazione dell'incoronazione mistica. L'allocazione sulla direttiva dell'aspettativa non pone problemi: il *locus* pare pienamente conforme alla tradizione e mostra formule di raffigurazione consuete. La presenza delle varianti iconografiche che lo caratterizzano non pone eccessivi problemi per la riconoscibilità del tema, né causa spaesamento visivo. Ciò permette al documento di collocarsi in un punto prossimo allo zero della citata dimensione. Un diverso ragionamento vale per la direttiva della morfologia. Quest'immagine risulta quale collazione di stilemi, che aggiungendo varianti al *locus* base, dimostra un risultato unitario, ma innovativo. Una novità che si giustifica nella tradizione in relazione agli stilemi che colorano il tema. L'immagine si pone così in un punto prossimo alla linea mediana della stessa dimensione, ma tendente piuttosto allo zero.

Nel chiostro annesso alla cattedrale di Monreale è presente un'ulteriore interpretazione del tema del dono che vede Guglielmo II offrire la fabbrica alla Vergine (Fig. 13). La scena viene iscritta in una scultura posta ad ornamento dell'ottavo capitello

<sup>72</sup> DEMUS, Otto (1950): pp. 123, 302-304; KITZINGER, Ernst (1960): pp. 13-21; DELOGU, Paolo (1983): p. 204.

binato del lato occidentale; scultura che si data fra il 1180 e il 1189. Sul versante morfologico la figura non si allontana molto dalla consuetudine, tuttavia si carica di alcuni dettagli estranei alla tradizione bizantina. Non è affatto riconducibile a Bisanzio quel naturalismo con cui si rende lo sforzo patito da Guglielmo II nel sollevare la *reductio* della chiesa, tradotto nella lunga falcata che fa contrappeso, nonostante un angelo lo aiuti a sostenere il modellino. La fisionomia di Guglielmo, sebbene non totalmente leggibile nei dettagli, pare comunque assimilabile a quella dei mosaici.

Il re, posto sul capitello sinistro, si rivolge alla Madre di Dio intronizzata e rappresentata a destra. La *Theotókos* veste il *kithòn* e il *maphorion*, indossa pure la cuffia che raccoglie i capelli ed i *pedilia*. Non manca poi il nimbo. Costei, convenzionalmente raffigurata secondo proporzioni gerarchiche, rivolge la mano in segno di benevolenza, mentre il Figlio divino posto in grembo benedice Guglielmo. La *reductio* della chiesa diviene il vero protagonista della scena ed occupa tutto lo spazio mediale del campo a raccordo dei personaggi.

Al di sopra della Vergine una stella a sei punte caratterizza la rappresentazione. Ciò allude alla teologia relativa all'epifania e forse vuole assimilare Guglielmo alla figura dei magi. Tale suggestione sembra confermata dalla postura del Cristo, che siede sulle ginocchia della madre quasi intronizzato a ricevere l'*homagium* nella funzione di *rex regum*. Una scena che rimanda alla miniatura dell'epifania inscritta nel menologio di Basilio II (Fig. 15).

Guglielmo II invece mostra un abbigliamento che si apre a contaminazioni occidentali. È rivestito della clamide e di un aderente *skaramagion*. La clamide con il suo taglio di sbieco evoca il manto vestito da Enrico II nella miniatura al foglio 11r del già citato Ms. Lat. 4456. Eppure non può ridursi la sua foggia ad un vezzo occidentale, la medesima tipologia è adoperata anche a Bisanzio come testimoniano le miniature rappresentanti Niceforo Botoniate e l'arcangelo Michele contenute nel manoscritto Coislin 79 al foglio 2 v/r. La sua presenza allora si riconduce ad un vezzo della moda della seconda metà del sec. XI. Il tipo della cosiddetta corona ad arco però non può essere ricondotto ad un modello bizantino, ma rappresenta una vera infiltrazione del gusto occidentale. Il referente morfologico si ritrova nelle emissioni numismatiche dei sovrani normanni del nord, quale strategia visuale carica di rimandi etnici (Fig. 14). La foggia fa presupporre l'esistenza di un pubblico etnicamente omogeneo e capace di riconoscere un preciso riferimento culturale; ciò oltre ogni eclettismo normanno.

Nella complessa composizione il fuoco va a collocarsi sulla mano della Madre di Dio. A quel punto conducono le linee suggerite all'occhio dalle braccia del re, dalla stessa Vergine e dal Bambino benedicente. Un'altra direttiva partendo dal piede sinistro della *Theotókos* segue le pieghe della sua veste ed il pannello del *maphorion* fino al fuoco. Anche l'ala sinistra dell'angelo costituisce una poziere direttiva che indirizza l'occhio. Persino il profilo di sbieco della clamide di Guglielmo indica un ulteriore vettore di interesse del *visus*.

La collocazione dell'evidenza sul grafico pare essere difficoltosa. Per la dimensione dell'aspettativa devono bilanciarsi i diversi elementi che compongono la scena. Sicuramente la rappresentazione della Madre di Dio è pienamente conforme alla tradizione bizantina e spinge alla collocazione presso il punto zero. Diversamente l'angelo con le sue imponenti vesti liturgiche occidentali induce a modificare la collocazione, perché tradisce parzialmente l'aspettativa. Quanto innanzi va ancora temperato con

l'abbigliamento di Guglielmo II, che presenta l'occidentalissima corona ad arco. Considerati tutti gli elementi e ponderato il loro valore nell'economia totale dell'immagine, non si può che allocarla in un punto medio della stessa direttiva, ma certamente più vicino al limite esterno. Diversamente sul piano morfologico le numerose contaminazioni sembrano avere un peso ben più rilevante sull'allocazione dell'evidenza. Gli elementi morfologici alloctoni aggiungono colore alla scena e l'allontanano dalla consuetudine rappresentativa bizantina. I panneggi delle vesti, il realismo della *reductio* e la ricerca naturalistica nella prossemica si contrappongono alla tradizionale ieraticità della Vergine. Questi dettagli obbligano alla sistemazione presso un punto abbastanza prossimo al limite della stessa direttiva, quale formula che supera i limiti formali del tipo.

La didascalia che compare lungo il bordo superiore del doppio capitello rivela che il vero destinatario del dono è Cristo e proferisce: «+ REX Q(UI) CUN(C)TA REGIS, SICULI DATA SUSCIPE REGIS». La rappresentazione vuole ribadire la relazione che insiste tra il Cristo e il sovrano, perché è Cristo che fa i re e delega loro il potere terreno<sup>73</sup>.

Fatto salvo il valore memoriale, il messaggio affidato alla scultura conserva un valore ontologico, perché rivolto ad un pubblico ristrettissimo: clero, monaci ed ospiti ragguardevoli.

Le presenze della stella e dell'angelo che rimandano alla formula dell'epifania vengono giustificate col riferimento all'istituto tutto occidentale del vassallaggio, che fa del sovrano normanno un vassallo diretto di Cristo e non del papa<sup>74</sup>.

## Conclusioni

Queste immagini, che esprimono una significativa porzione dell'immaginario del potere bizantino, costituiscono un repertorio di "fiori" iconografici utili alla costruzione della formula locale. Una formula progettata mediante elementi che si assemblano, si sussumono e si eliminano in ragione dell'opportunità. Ogni rappresentazione poi indica un intero mondo e le esigenze che l'hanno prodotta. Configura pure un prodotto culturale, che è comprensibile internamente alla cultura che l'ha generata ed alla sua coscienza simbolica.

Quali sono le ragioni che spingono Ruggero ed i suoi successori ad adoperare abbigliamenti ed iconografie dal sapore bizantino? Si può intravedere nell'appropriazione dei motivi erranti della regalità un tentativo di superamento dei presupposti giuridici della monarchia meridionale, nonostante la morfologia "derivata" delle insegne siciliane le riconduca a "sottoprodotti". La mutuazione e l'attecchimento dei motivi erranti della regalità tuttavia non sono nulla più di una delle tante tappe del processo che vede la bizantinità del «centro» o di «provincia» irrompere in Occidente. Eppure la mutuazione ha ulteriori finalità.

La necessità d'inclusione dei re siciliani entro il gruppo di pari: la *familia regum*, spinge ad una serie di mosse propagandistiche, che si pongono a corollario del fenomeno della "percolazione". Il processo implica l'aderire ad un abbigliamento ed a una moda d'auto-rappresentazione fatta propria dal gruppo, quale volontà di superamento della "barriera all'ingresso". Un passaggio indispensabile per ottenere l'accettazione del nuovo membro e l'inserimento nella bizantinissima *familia regum*. La teoria dei processi di

<sup>73</sup> VAGNONI, Mirko (2008): p. 39.

<sup>74</sup> DELOGU, Paolo (1983): p. 204.

«inclusione» ed «esclusione» aiuta a spiegare la predilezione per i modelli bizantini a scapito di altre tradizioni nella descrizione degli episodi della regalità. Presuppone persino l'integrazione o almeno fa credere che sia avvenuta.

I fatti chiamano l'immaginazione e stimolano chi li racconta a suscitare emozioni e partecipazione simpatetica. È tutta lì l'efficacia del documento. Ma immaginare non significa mentire. L'immaginazione è un tratto peculiare di ogni cultura e permette di accumulare insieme di beni e di simboli, che costituiscono schemi intellettuali, espressione della dialettica interna alla cultura. Fra questi rientrano le insegne del *basileus*, quali segni di *status* tipizzati nell'immaginario del potere dell'uomo medievale. Segni dotati di una «potenza implicita», che evoca il «fantasma dei Cesari».

L'immaginazione poi ha molto in comune con la memoria, anzi è funzionale ad essa. È nota la possibilità di scegliere quali cose ricordare e di poterle modificare a favore di chi scrive o per chi si scrive. Si raffronta così un'accurata selezione della memoria, perché «la memoria si può sempre scegliere»<sup>75</sup>. Operazione che è funzionale ai contemporanei innanzitutto.

La creazione della strategia di auto-rappresentazione della Monarchia normanna richiede anche dei segni sensibili che legittimano il potere conquistato. Operazione che si scontra col limite che gli antropologi chiamano “strutture”. È dato che non si può forzarle eccessivamente, si ricorre a formule del potere costituito conosciute ed autorevoli, come quelle adoperate dall'Imperatore costantinopolitano. L'immaginare sembra allora limitato all'imitare. Parlare d'*imitatio Byzantii* è però riduttivo. Siamo di fronte ad un processo di rifunzionalizzazione e risemantizzazione, che permette a quel divario presente nel locale d'essere compensato attraverso la mutuazione delle soluzioni bizantine. A maggior ragione quando un regno è giovane e privo di una propria tradizione formale, retorica e storica da opporre. È forse tale giovinezza che spinge a rivolgersi all'istituzione più autorevole ed incontestabile, che con la sua esperienza fornisce efficaci risposte alla gestione del Regno.

L'immaginazione dunque appare quale operazione lecita. Se non addirittura giusta, per lo meno in termini politici. Ottimizza le possibilità di auto-rappresentazione e fa pure “bene” alla memoria. Ma solo in termini di utilità.

I motivi erranti della regalità diventano allora il mattone per la costituzione del «rutilante» passato della monarchia e avvalorano con un abbigliamento adeguato le soluzioni approntate dalle «strategie dell'occhio». Anche nell'immaginazione la *Rhomània* fiorisce.

## Bibliografia

- ALTERI, Giancarlo (1990): “Immagini della storia sulle monete bizantine”. In: MORELLO, Giovanni (dir.): *Gli splendori di Bisanzio*. Fabbri Editori, Milano, pp. 71-83.
- BAUER, Rotraud (2006): “Il manto di Ruggero II e le vesti regie”. In: ANDALORO, Maria (dir.): *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*. Maimone, Catania, vol. 2, pp. 171-181.

<sup>75</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2000): p. 206.

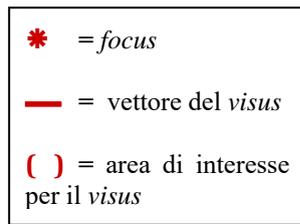
- BECKWITH, John (trad. it.) (1967): *L'arte di Costantinopoli*. Einaudi, Torino.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1985): "La rivoluzione delle idee nel secolo undicesimo". In: CANTARELLA, Glauco Maria; TUNIZ, Dorino (dirs.): *Il papa ed il sovrano. Gregorio VII ed Enrico IV nella lotta per le investiture*. Jaca Book, Milano, pp. 7-63.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1988): *La Sicilia e i Normanni. Le fonti del mito*. Pàtron, Bologna.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1996): "Historia non facit saltus? Gli imprevisi normanni". In: CANTARELLA, Glauco Maria; SANTI, Francesco (dirs.): *I re nudi. Congiure, assassini, tracolli ed altri imprevisi nella storia del potere*. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 9-38.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1997): *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*. Einaudi, Torino, pp. XII-301.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1998): "Il papato: riforma, primato e tentativi di egemonia". In: ARTIFONI Enrico (dir.): *Storia medievale*. Donzelli, Roma, pp. 269-290.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2002): "Le basi concettuali del potere". In: CARDINI, Franco; SALTARELLI, Maria (dirs.): *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 193-207.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2002): *Medioevo. Un filo di parole*. Garzanti, Milano.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2003): "Qualche idea sulla sacralità regale alla luce delle recenti ricerche: itinerari e interrogativi", *Studi Medievali*, n° 44, pp. 911-927.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2005): "Divagazioni preliminari". In: ISABELLA, Giovanni (dir.): «*C'era una volta un re... » Aspetti e momenti della regalità. Seminario del Dottorato in Storia Medievale dell'Università di Bologna* (Bologna, 17-18 dicembre 2003). CLUEB, Bologna, pp. 9-24.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2005): *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa 1073-1085*. Laterza, Bari-Roma, pp. VIII-354.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2011): "Il pallottoliere della regalità: il perfetto re della Sicilia normanna". In: CORRAO, Pietro; MINEO, E. Igor (dirs.): *Dentro e fuori la Sicilia. Studi in onore di Vincenzo D'Alessandro*. Viella, Roma, pp. 7-29.
- CARILE, Rocco A. (1997): "Le cerimonie musicali alla corte bizantina". In: CATTIN, Giulio (dir.): *Da Bisanzio a San Marco*. Il Mulino, Bologna, pp. 43-60.
- CARILE, Rocco A. (1999): "Seneca e la regalità ellenistica". In: DIONIGI, Ivano (dir.): *Seneca nella coscienza dell'Europa*. Mondadori, Milano, pp. 58-80.
- CARILE, Rocco A. (2002): "Roma e Romania dagli Isaurici ai Comneni". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 531-582.
- CARILE, Rocco A. (2002): "Gerarchie e caste". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 123-176.

- CARILE, Rocco A. (2002): "Produzione e usi della porpora nell'Impero bizantino". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 243-269.
- CARILE, Rocco A. (2000): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna.
- CARILE, Rocco A. (2000): "Le insegne del potere a Bisanzio". In: AA.VV., *La corona e i simboli del potere*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 65-124.
- CARILE, Rocco A. (2002): "Roma vista da Costantinopoli". In: *Roma fra Oriente e Occidente. Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (19-24 aprile 2002, Spoleto). Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 19-24.
- CARILE, Rocco A. (2002): "Regalità sacra ed iniziazione nel mondo bizantino". In: PANAINO, Antonio (dir.): *Sulla soglia del sacro: esoterismo ed iniziazione nelle grandi religioni e nella tradizione massonica. Atti del Convegno di Studi del GOI*. Mimesis, Milano, pp. 75-96.
- CARILE, Rocco A. (2002): "La sacralità rituale dei Βασιλεῖς bizantini". In: CARDINI, Franco; SALTARELLI, Maria (dirs.): *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 53-95.
- CARILE, Rocco A. (2003): "La prossemica del potere: spazi e distanze nei cerimoniali di corte". In: *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo. Atti della L Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (4-8 aprile 2002, Spoleto). Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 589-656.
- CARILE, Rocco A. (2003): "Credunt aliud romana palatia caelum. Die Ideologie des Palatium in Konstantinopel dem Neuen Rom". In: KÖNIG, Margarethe; BOLOGNESI RECCHI FRANCESCHINI, Eugenia; RIEMER Ellen (dirs.): *Palatia. Kaiserpaläste in Konstantinopel, Ravenna und Trier*. Rheinisches Landesmuseum, Trier, pp. 27-32.
- CONCINA, Ennio (2002): *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*. Mondadori, Milano.
- DAGRON, Gilbert (trad. it.) (1991): *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*. Einaudi, Torino.
- DAGRON, Gilbert (2007): "From the mappa to the akakia: symbolic drift". In: AMIRAV, Hagit; TER HAAR ROMENY, Bas (dirs.): *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*. Peeters, Leuven-Paris-Dudley, pp. 203-220.
- DELOGU, Paolo (1973): "L'evoluzione politica dei Normanni d'Italia fra poteri locali e potestà universali". In: *Atti del Congresso internazionale di studi sulla Sicilia Normanna* (4-8 dicembre 1972, Palermo). Università di Palermo, Palermo, pp. 51-104.
- DELOGU, Paolo (1977): "I Normanni in città. Schemi politici ed urbanistici". In: *Mito di una città meridionale: Salerno (Sec. VIII-IX)*. Liguori, Napoli, pp. 173-205.
- DELOGU, Paolo (1983): "Idee sulla regalità: l'eredità normanna". In: *Potere, società e popolo tra età normanna ed età sveva (1189-1210). Atti delle Quinte Giornate Normanno-Sveve* (26-28 ottobre 1981, Bari-Conversano). Dedalo, Bari, pp. 185-214.

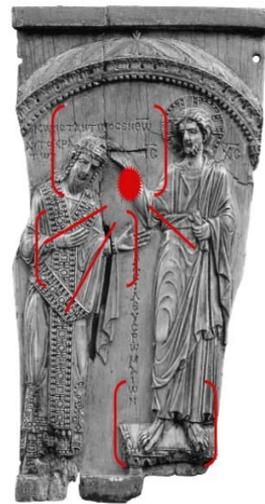
- DE' MAFFEI, Fernanda (1998): "Costantinopoli Nuova Roma: l'immagine del *basileus* 'in Cristo Dio'". In: BACCARI, Maria Pia (dir.): *Spazio e centralizzazione del potere*. Herder, Roma, pp. 140-193.
- DEMUS, Otto (1947): *Byzantine mosaic decoration*. Einaudi, Torino.
- DEMUS, Otto (1988): *The Mosaics of Norman Sicily*. Hacker Art Books, New York.
- DEMUS, Otto (2008): *L' arte bizantina e l'Occidente*. Einaudi, Torino.
- DI COSMO, Antonio Pio (2009): "Regalia signa: iconografia e simbologia della potestà imperiale", *Porphyra. International academic journal in Byzantine Studies*, anno VI, suppl. 10.
- DI COSMO, Antonio Pio (2010): "Koinè e regalia insignia: procedimenti 'osmotici' e 'sinfonie' protocollari presso le corti di Costantinopoli, Palermo e Aquisgrana", *Storia Mediterranea, ricerche storiche*, n° 20, pp. 425-458.
- DI COSMO, Antonio Pio (2011): "Bisanzio «madre di civiltà»: genesi degli *staatsymbolik* e dei *herrschaftssymbolik* nel medioevo cristiano", *Porphyra, International academic journal in Byzantine Studies*, anno VIII, n° 16, pp. 98-131.
- D'ONOFRIO, Mario (1995) (dir.): *Normanni: popolo d'Europa, 1030-1200*. Marsilio, Roma.
- FAETA, Francesco (2003): *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*. Franco Angeli, Milano.
- GANDOLFO, Francesco (2000): "Il ritratto di committenza". In: ANDALORO, Maria; ROMANO, Serena (dirs.): *Arte e iconografia a Roma*. Jaca Book, Milano, pp. 175-192.
- GRABAR, Andre (1936): *L'empereur dans l'art byzantin*. Les Belles Lettres, Parigi.
- IACOBINI, Antonio; ZANINI, Erico (1995) (dirs.): *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*. Argos, Roma.
- KANTOROWICZ, Ernest (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, Princeton.
- KANTOROWICZ, Ernest (2006): "Laudes Regiae": *Studio sulle acclamazioni liturgiche e sul culto del sovrano nel Medioevo*. Medusa, Milano.
- KITZINGER, Ernst (1950): "On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo", *Proporzioni. Studi di storia dell'arte*, n° 3, pp. 30-35.
- KITZINGER, Ernst (1960): *I mosaici di Monreale*. Flaccovio, Palermo.
- KITZINGER, Ernst (1976): "Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art". In: KLEINBAUER, W. Eugene (dir.): *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Indiana University Press, Bloomington-Londra, pp. 256-269.
- KITZINGER, Ernst (1976): "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries". In: KLEINBAUER, W. Eugene (dir.): *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Indiana University Press, Bloomington-Londra, pp. 357-388.

- KITZINGER, Ernst (1990): *I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*. Nuova Alfa, Palermo.
- KRÖNIG, Wolfgang (1973): "Vecchie e nuove prospettive sull'arte della Sicilia normanna". In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Normanna* (4-8 dicembre 1972, Palermo). Istituto di Storia Medievale dell'Università di Palermo, Caltanissetta-Roma, pp. 132-145.
- JONES, Lynn (2007): *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the visual Construction of the Medieval Armenian Rulership*. Aldershot, Ashgate.
- LAZAREV, Viktor (1967): *Storia della pittura bizantina*. Einaudi, Torino.
- MCCORMICK, Michael (1986): *Eternal Victory, Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the early Medieval West*. Cambridge University Press, Cambridge-Parigi.
- MACCORMACK, Sabine G. (trad. it.) (1995): *Arte e cerimoniale nell'antichità*. Einaudi, Torino.
- MANGO, Ciril (1962): "Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750", *Dumbarton Oaks Papers*, n° 16, pp. 397-402.
- MANGO, Ciril (1972): *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*. University of Toronto Press, Eglenwood.
- MANGO, Ciril (1973): "La Culture Grecque et l'Occident au VIIIe siècle". In: *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 683-721.
- MANGO, Ciril (1978): *Architettura bizantina*. Mondadori, Milano.
- MARCONI, Arnaldo; ANDORLINI, Isabella (2001): *Storia Antica e Medievale*. Lemmonier, Firenze.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1965): *Fenomenologia della percezione*. Il Saggiatore, Milano.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): *Il corpo vissuto*. Il Saggiatore, Milano.
- NIMMO, Mara; OLIVETTI, Carla (1985-1986): "Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale", *RIASA*, n° 8-9, pp. 399-411.
- PARANI, Maria G. (2003): *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*. Brill, Leiden-Boston.
- PERTUSI, Agostino (1991): *Il pensiero politico bizantino*. Patron, Bologna.
- RAVEGNANI, Giorgio (2008): *Imperatori di Bisanzio*. Il Mulino, Bologna.
- RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): *L'imperatore e la sua corte*. Venezia.
- RATHOFER, Johannes (dir.) (1999): *Codex Aureus: El Escorial, Real Biblioteca, Cod. Vitrinas 17*. Testimonio, Madrid.
- RE, Mario; ROGNONI, Cristina (dirs.) (2009): *Byzantino-Sicula V. Giorgio di Antiochia: l'arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l'Islam*. Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici Bruno Lavagnini, Palermo.

- RICCARDI, Lorenzo (2013): “Alcune riflessioni sul mosaico del vestibolo sud-ovest della Santa Sofia di Costantinopoli”. In: RIO, Antonio; BABUIN, Andrea; TRIZIO, Michele (dirs.): *Vie per Bisanzio*. Edizioni di Pagina, Bari, pp. 358-371.
- RONCHEY, Silvia (2002): *Lo Stato bizantino*. Einaudi, Torino.
- RONCHEY, Silvia (2002): “L’ultimo bizantino. Bessarione e gli ultimi regnanti di Bisanzio”. In: BENZONI, Gino (dir.): *L’eredità greca e l’ellenismo veneziano*. Olschki, Firenze, pp. 75-92.
- RONCHEY, Silvia (2006): *L’enigma di Piero, L’ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*. BUR, Milano.
- SAXL, Fritz (1982): *La storia delle immagini*. Laterza, Roma-Bari.
- SCHRAMM, Percy E. (1956): “Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte von dritten bis zum sechzehnten Jh., I-III”. In: *Early Medieval Europe*, Vol. 3. A. Hiersemann, Stuttgart, pp. 135-156.
- SPECIALE, Lucinia (2000): “Liturgia e potere. Le commemorazioni finali nei rotoli dell’*Exultet*”, *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen-Âge*, n° 112-1, pp. 191-224.
- VAGNONI, Mirko (2004): *Federico II allo specchio. Analisi iconografica e politico funzionale delle sue raffigurazioni*, Tesi di Laurea in Storia, Università degli Studi di Siena, Anno Accademico 2003-2004.
- VAGNONI, Mirko (2008): *Raffigurazioni regie ed ideologie politiche. I sovrani di Sicilia dal 1130 al 1343*. Tesi di dottorato, Firenze.
- VAGNONI, Mirko (2009): “L’immagine dei re di Sicilia”. In: BUSSAGLI, Marco; CANTARELLA, Glauco M.; DELLE DONNE, Fulvio; RUSSO, Luigi; VAGNONI, Mirko (dirs.): *Svevi, Angioini, Aragonesi. Alle origini delle Due Sicilie*. Magnus, Fagagna-Udine, pp. 49-68.
- VAGNONI, Mirko (2011): “Problemi di legittimazione regia: «imitatio Byzantii»”. In: D’ANGELO, Edoardo; LEONARDI, Claudio (dirs.): *Il papato e i Normanni: temporale e spirituale in età normanna, Atti del convegno di studi (6-7 dicembre 2008, Ariano Irpino)*. SISMEL, Firenze, pp. 50-65.
- VAGNONI, Mirko (2012): *Le rappresentazioni del potere. La sacralità dei normanni di Sicilia un mito?* Caratteri Mobili, Bari.
- VAGNONI, Mirko (2012): “*Rex et sacerdos e christomimetes*. Alcune considerazioni sulla sacralità dei re normanni di Sicilia”, *Mediaeval Sophia*, n° 13, pp. 268-284.
- VAGNONI, Mirko (2013): “Epifanie regie nel regno normanno-svevo di Sicilia”, *De Medio Aevo*, n° 3, pp. 91-120.
- WHITTEMORE, Thomas F. (1946-1948): “A Portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX”, *Byzantion*, n° 18, pp. 223-227.

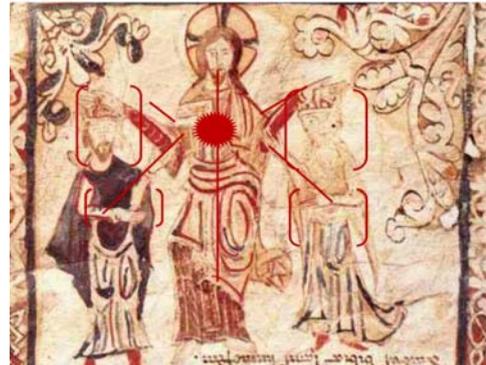
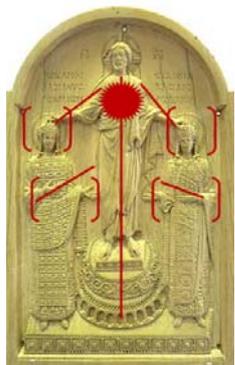
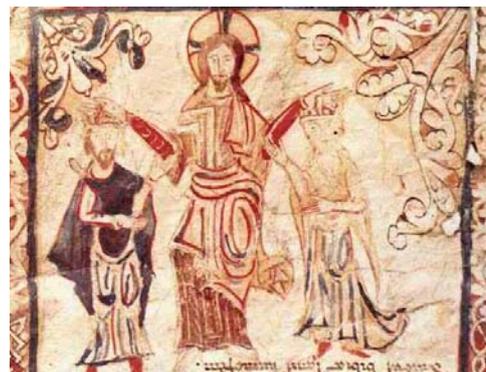


**Fig. 1. Incoronazione di Costantino VII, incisione, X secolo, Museo di Storia, Mosca [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2008): fig. 5]**



**Fig. 2. Incoronazione mistica di Ruggero II, mosaico, XII secolo, chiesa della Martorana, Palermo [immagine da BAUER, Rotraud (2006): p. 177, fig. 15]**

**Fig. 3. Romano IV ed Eudocia, cosiddetto avorio di Romano, incisione, XI secolo?, BnF, Cabinet des Medailles, Parigi [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): fig. 18]**



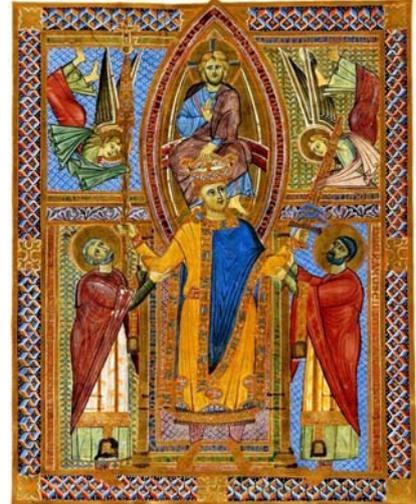
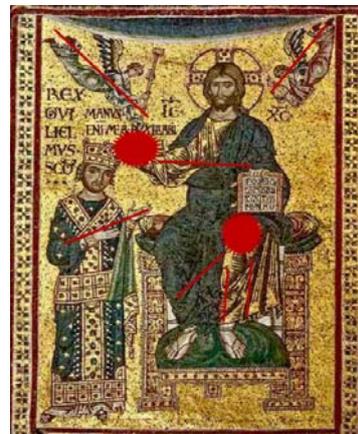
**Fig. 4. Incoronazione mistica dall'Exultet di Troia, miniatura, XII secolo, cattedrale di S. Maria Assunta, Troia [immagine da SPECIALE, Lucinia (2000): fig. 7]**



▲ Fig. 5. Cristo incorona Guglielmo II, mosaico, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): p. 300, fig. 10]



▼ Fig. 6. Cristo *Dominus* cosmico, mosaico, V secolo, San Vitale, Ravenna [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Apse\_mosaic\_-\_Basilica\_of\_San\_Vitale\_%28Ravenna%29.jpg]



▲ Fig. 7. Enrico II incoronato da Cristo, miniatura, 1002-1014. *Sacramentario di Enrico II*, Ms. Lat. 4456, fol. 11r, Bayerische Staatsbibliothek, München [immagine da MARCONI, Arnaldo y ANDORLINI, Isabella (2001): p. 185]



Fig. 8. Madonna col Bambino affiancata da Giustiniano I e Costantino I, mosaico, X secolo?, nartece di S. Sophia, Istanbul [immagine da RICCARDI, Lorenzo (2013): fig. 2]



Fig. 9. Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e Zoe, mosaico, 1028-1034, galleria meridionale di S. Sofia, Istanbul [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): fig. 27]



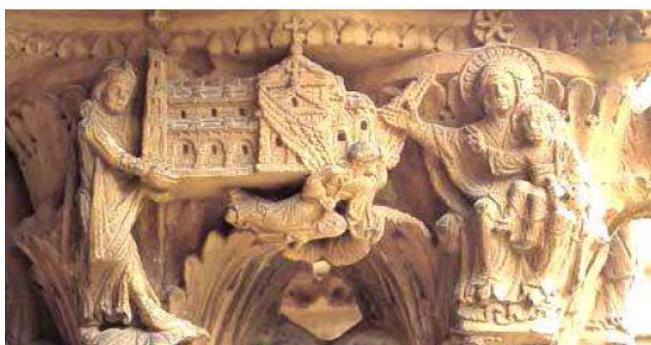
Fig. 10. Giovanni II Comneno e Irene d'Ungheria offrono doni alla Vergine, mosaico, 1118 circa, galleria di S. Sophia, Istanbul [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011/2012): fig. 31]



Fig. 11. Guglielmo II dedica la Cattedrale di Monreale alla Vergine, mosaico, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): p. 300, fig. 11]



Fig. 12. L'Imperatore Enrico III e la moglie Agnese di Poitou, Evangelionario di Enrico III, Codex Aureus di Speyerer, f. 3, Monastero dell'Escorial [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Heinrich\_III\_und\_Agnes\_Speyer.jpg]



◀ Fig. 13. Guglielmo II offre alla Vergine il prototipo della cattedrale, particolare del capitello del chiostro, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): fig. 12]

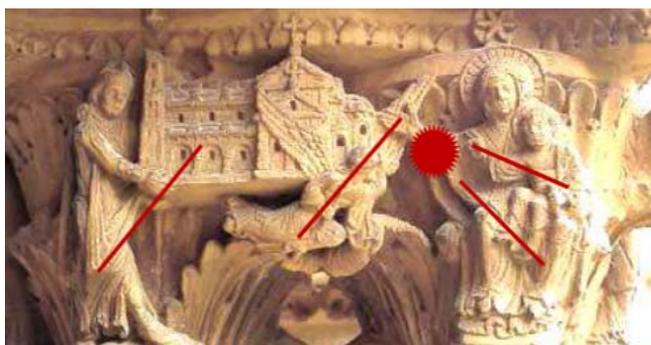


Fig. 14. Guglielmo il Conquistatore, penny in argento, Musée des Antiquités, Rouen [immagine da D'ONOFRIO, Mario (1995): p. 387, fig. 34]



Fig. 15. Epifania, miniatura, X secolo, Menologio di Basilio II, Cod. Vaticano greco 1613, Biblioteca Vaticana, Roma  
 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Adoration\_of\_the\_Magi\_%28Menologion\_of\_Basil\_II%29.jpg/1024px-Adoration\_of\_the\_Magi\_%28Menologion\_of\_Basil\_II%29.jpg]

