

---

*Antonio Pio Di Cosmo*  
(Università di Modena e Reggio Emilia/ ISACCL Bucarest)

**IL VOLTO DEL POTERE: PER UN RIPENSAMENTO  
SEMIOTICAMENTE CONNOTATO DELLE  
RAPPRESENTAZIONI FACCIALI DI COSTANTINO**

“sei glorificato, Cristo nostro Dio,  
Tu che hai posto sulla terra i nostri Padri illuminanti;  
e attraverso loro stessi ci hai orientati tutti alla vera fede,  
o Compassionevole, gloria a te”  
(*Domenica dei Santi Padri, Tropario, tono VIII*)

*Abstract:* Il contributo indaga le strategie di visualizzazione del Concilio di Nicea I, ponendo al centro il ruolo della semiotica nell'interpretazione di simili prodotti e nell'ottimizzazione della trasmissione delle verità religiose. Attraverso l'analisi dei documenti figurativi, le immagini conciliari vengono lette come *lectiones* visive di ecclesiologia. Particolare attenzione è riservata alla figura di Costantino e soprattutto alla semiotica che si sottende alla traduzione del suo volto, il quale non è stato finora oggetto di studio sistematico. Il contributo mira così a colmare una lacuna metodologica e interpretativa nella lettura dell'immaginario conciliare attraverso un approccio euristico integrato, che coniuga scienze visive, semiotica e antropologia.

*Parole chiave:* Concilio di Nicea, Cultura visuale, Costantino, Semiotica facciale, Ecclesiologia

Il tono VIII della Domenica dei Padri, si concentra sull'azione illuminata ed illuminante dei santi vescovi partecipanti al Concilio di Nicea e ne magnifica la sagacia nel riconoscere la verità ortodossa della consustanzialità del Figlio.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sulla recente letteratura connessa al concilio di Nicea, cfr. A. Melloni *et al.* (edd.), *A History of the Desire for Christian Unity*, Leiden–Boston 2025; A. Melloni *et al.* (edd.), *Il Concilio e il Credo (325–2025). Storia e trasmissione dei simboli di Nicea e di Costantinopoli*, Bologna 2025; S. Fernández, S. Contini, *Le fonti antiche sul Concilio di Nicea*, Roma 2025; S. Fernández, *Eusebio de Cesarea y desarrollo del sínodo de Nicea*, *Anuario de Historia de la Iglesia* 32 (Pamplona 2023), 97–122; S. Fernández, *Eusebio de Cesarea y la controversia arriana. Una nueva interpretación del estallido de la crisis*, *Estudios Eclesiásticos* 99 (Madrid 2024), 413–443.



Fig. 1. Moneta aurea, Costantino divinamente ispirato, *Atelier monétaire, Bibliothèque nationale de France*.

Сл. 1. Златник, божански инспирисан Константин, радионица ковнице новца, Национална библиотека Француске.

E se gli inni liturgici con le loro declamazioni suadenti esaltano le gesta della gerarchia e stimolano l'udito al fine di suscitare con l'*affectio*, anche la devozione per realizzare la *reductio ad unum* nel corpo mistico della Chiesa, a contrappunto, alla produzione visuale concernente la commemorazione liturgica viene affidato il compito di catturare l'occhio dei partecipanti ai sacri riti e di illustrare gli accadimenti a corollario della storia della salvezza.

Orbene, il presente studio intende colmare una lacuna nella letteratura scientifica concernente le strategie di visualizzazione del Concilio di Nicea I, che finora hanno indugiato sulle rappresentazioni delle sedute di proclamazione dell'*horos*, pur includendo talvolta, in raffigurazioni più tarde, episodi legati ai santi taumaturghi del IV secolo come Nicola di Mira e Spiridione di Trimitonte, la cui

effettiva partecipazione non è attestata con certezza dalle fonti.<sup>2</sup>

Tali immagini sono concepite come vere e proprie *lectiones* di ecclesio-logia, volte a rendere visibile la Chiesa come corpo ordinato, ispirato e guidato dallo Spirito verso la pienezza della verità. Esse assumono così il carattere di una teofania, in cui l'ordine paratattico delle figure visualizza una soteriologia operante nella storia. La grammatica visiva adottata deriva da modelli ellenistici e romano-imperiali —in particolare dalle rappresentazioni del concilio degli dei disposti a semicerchio— successivamente risemantizzati in senso cristiano.<sup>3</sup> Una volta rifunzionalizzata, questa formula diviene paradigma della conciliarità

<sup>2</sup> Riguardo la presenza di Nicola al concilio, cfr. G. Cioffari, *O biografie reconstituită a unui sfânt iubit. Viața Sfântului Nicolae al Mirei Lichiei*, Tabor 12 (Bucarest 2016), 32–43; G. Cioffari, *Il Concilio di Nicea: presenza e gesta di San Nicola tra filologia, storia e agiografia*, *Nicolaus* 4 (Bari 2018), 7–80. Sul numero dei padri restituito dai cataloghi greco, latino, copto, siriano, armeno ed arabo, cfr. F. Rodríguez, *Las listas episcopales de Nicea en la Colección Canónica Hispana*, *Burgense* 15 (Burgos 1974), 341–358; E. Honigmann, *Sur les listes des évêques participant aux conciles de Nicée et de Constantinople*, *Byzantion* 12 (Paris 1937), 323–347; E. Honigmann, *La liste originale des Pères de Nicée. À propos de l'évêché de Sodoma en Arabie*, *Byzantion* 14 (Paris 1939), 17–76.

<sup>3</sup> Joachim of Amisoss, 'The Iconography of the First Ecumenical Synod-Nicaea I in 325 (An Overview)', 30 Novembre 2025, online at: <https://www.goarch.org/-/iconography-of-first-ecumenical-synod-nicaea> (29 September 2025).



Fig. 2. Testa colossale di Costantino, Roma, Musei Capitolini.

Сл. 2. Колосална глава Константина, Рим, Капитолски музеји.

Fig. 2a. Niš, Imperatore Costantino il Grande – S. Imperatore Costantino, bronzo dorato, Museo Nazionale di Serbia, Belgrado.



Сл. 2а. Ниш, Цар Константин Велики – Св. Цар Константин, позлаћена бронза, Народни музеј Србије, Београд.

ecclesiale e lo schema grafico fondante non solo dell'icona della Pentecoste,<sup>4</sup> ma anche delle raffigurazioni dei Sette concili ecumenici. In esse, i padri conciliari sono disposti a semicerchio o quarto di cerchio, evocando il modello del Cenacolo, e rendono visibile la dinamica comunitaria della trasmissione della verità nella comunione della fede.

Nonostante l'ampio interesse dei ricercatori per il ruolo di Costantino nella controversia ariana, sicché, tra i molti, si ricordano i contributi di Andrea Piras, Pierre Batiffol e Manlio Simonetti,<sup>5</sup> la letteratura ha finora trascurato le strategie di visualizzazione dell'imperatore, in quanto convocatore del concilio. Manca infatti un *corpus* sistematico delle sue rappresentazioni, che consenta di decodificare le strategie di visualizzazione ed in particolare di interpretare la semiotica della resa del volto imperiale. Tale lacuna rende necessario un metodo euristico, appositamente calibrato per il caso di studio, che integri le scienze visive con le più recenti acquisizioni della semiotica facciale, con particolare riferimento agli apporti della scuola di Torino, guidata da Massimo Leone, che ha proposto il progetto FACETS,<sup>6</sup> con cui si sono aperte nuove frontiere nell'approccio alla costruzione, alla funzione e alla circolazione dei volti nel tempo.

<sup>4</sup> G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 1998.

<sup>5</sup> A. Piras, *L'atteggiamento di Costantino durante la controversia ariana, Poteri religiosi e istituzioni: il culto di san Costantino imperatore tra Oriente e Occidente*, edd. F. Sini, P. P. Onida, Torino 2003, 233–245; M. Simonetti, *La crisi ariana nel IV secolo, Studia Ephemeridis Augustinianum* 11, Roma 1975; P. Batiffol, *La paix constantinienne et le catholicisme*, Paris 1929.

<sup>6</sup> M. Leone, L. Levy, (edd.), *Masks and Faces: Critical Perspectives Across Disciplines*, New York 2026. Per l'approccio metodologico alla semiotica facciale, vedi anche: M.

*I tentativi di visualizzazione del volto di Costantino nel Tardoantico ed il suo ripensamento in epoca post-iconoclasta*

Prima di affrontare l'evoluzione del volto di Costantino, insieme alle problematiche semiotiche implicate nella sua costruzione, è necessario soffermarsi sui dati a nostra disposizione relativi all'aspetto fisico dell'uomo storico. Tali informazioni devono essere lette alla luce delle finalità encomiastiche delle fonti che lo menzionano e delle istanze propagandistiche sottese alle rappresentazioni pervenuteci, le quali, in quanto immagini ufficiali, richiedono un approccio metodologico prudente. Difatti, simili produzioni, come ha opportunamente sottolineato Vincenzo Aiello, si dimostrano funzionali a trasmettere "una memoria che è ovviamente elaborazione e che spesso appare lontanissima dalle vicende storicamente verificabili".<sup>7</sup>

A ciò si aggiunge un'ulteriore problematica. La fonte più ricca e suggestiva a lui dedicata, la *Vita Constantini*, si configura come un racconto eminentemente encomiastico e impone, pertanto, tutte le cautele proprie del caso. L'opera, concepita come il terzo di una serie di panegirici destinati alla recitazione innanzi all'augusto, rappresenta una novità nel panorama letterario dell'epoca, allorché inaugura un nuovo genere: il *bios* encomiastico cristiano.<sup>8</sup>

Eusebio ripensa lo schema del panegirico, innestandovi la narrazione delle πράξεις costantiniane disposte in ordine cronologico, sostituendo il mero catalogo delle sue virtù con il racconto di aneddoti edificanti.<sup>9</sup> Ciò non gli impedisce, tuttavia, di indugiare in modo parossistico sulle qualità estetiche dell'imperatore, poiché la sua avvenenza fisica si presenta come una manifestazione esteriore e visibile delle eccellenti qualità interiori. L'aspetto corporeo di Costantino è perciò modellato sul *topos* omerico del καλὸς καὶ ἀγαθός, assecondando la tradizione orientale che vuole il sovrano immune dalle umane manchevolezze e dotato di una bellezza straordinaria. Non deve dunque sor-

---

Leone, *Introduction: Studying the "facesphere"*, *Sign Systems Studies* 49/3–4 (Tartu, 2021), 270–278.

<sup>7</sup> V. Aiello, *Il mito di Costantino. Linee di una evoluzione*, *Diritto@Storia* 2 (Sassari 2003).

<sup>8</sup> I. A. Heikel (ed.), *Eusebius Werke VI, Die griechischen christlichen Schriftsteller* 23, Leipzig 1913, XLV–XLIX; A. P. Di Cosmo, *Narrare i fatti significanti della vita dell'Impero. Interpretazioni e rappresentazioni letterarie dell'ascesa e della dipartita degli augusti da Costantino a Giuliano*, *Revista Portuguesa de História* 51 (Coimbra 2020), 15–40.

<sup>9</sup> Heikel poi ha dimostrato come l'opera abbia notevole affinità con il genere del βασιλικὸς λόγος, tanto che sembra seguire la strutturazione proposta da Menandro di Laodicea nel Περὶ ἐπιδεικτικῶν. L'uso del linguaggio lambiccato, lo stile manierato, i preziosismi e la predilezione per le perifrasi contribuiscono a dimostrare che si tratta di un panegirico, cfr. I. A. Heikel (ed.), *Eusebius Werke VI, Die griechischen christlichen Schriftsteller* 23, Leipzig 1913, XLV–XLIX. A questo si aggiunge un ulteriore elemento estraneo al genere del panegirico: l'inserimento di documenti ufficiali come lettere ed editti, che dimostrano una finalità ben più complessa, cfr. D. A. Russell, N. G. Wilson (edd.), *Menander Rhetor*, Oxford 1981, 76–94; F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig 1901, 313.

prendere che l'augusto venga presentato come un *unicum*, la cui eccezionalità sul piano fisico ed estetico deve giustificare il suo diritto al trono. Eusebio afferma:

„Non vi era nessun altro in grado di reggere il confronto della straordinaria bellezza e dell'alta statura del suo corpo, ed era di tanto più forte e robusto dei suoi coetanei da incutere loro perfino timore. Ma più che delle doti fisiche, mostrava di compiacersi delle qualità dello spirito: il principale ornamento della sua anima era la virtù della temperanza; si distingueva poi in modo particolare per la sua cultura retorica, per l'innata prudenza e per la sapienza che gli proveniva da Dio“.<sup>10</sup>

Siamo dunque di fronte a una lode smaccata, che tuttavia non deve apparire troppo esagerata, poiché trova puntuali riscontri nella letteratura coeva. Anche Lattanzio, infatti, esalta le sue virtù fisiche, rivolgendosi a lui con le parole: “tu sei (...) giovane e lieto, e bellissimo, o nostro imperatore”.<sup>11</sup>

Queste descrizioni compiacenti vanno pertanto lette come consapevoli espedienti della propaganda, che insistendo sulla perfezione estetica e sull'irrepreensibilità del corpo imperiale costituiscono la traduzione letteraria di quanto è già chiaramente evincibile dai documenti visuali. Non è un caso che, nelle emissioni monetali successive alla sconfitta di Licinio, per la resa del volto di Costantino si ricorra a un modello più antico che, come ha osservato Eugenio La Rocca,<sup>12</sup> affonda le proprie radici nella produzione visuale afferita ad Alessandro Magno, giunta a Roma attraverso la mediazione delle produzioni figurative dei *sōtēres* egiziani. Costoro sono soliti rappresentarsi con “un'espressione eroica”, connotata da “sovrumana intensità”, presi perciò dalla divina ispirazione, resa visualizzabile dagli occhi grandi e spalancati a mostrare un distacco atemporale.<sup>13</sup> Tali formule offrono una soluzione altamente spendibile, che Costantino adotta con evidente profitto, come dimostra il solido aureo ora conservato all'*Atelier monétaire* della *Bibliothèque nationale de France* (fig. 1). Ivi, l'imperatore appare effigiato con una mimica “satura di intensa energia a stento trattenuta” e con uno “sguardo rapito, come in contemplazione delle sfere celesti”.<sup>14</sup> In accordo con Marianne Bergmann, si può affermare che le effigi del primo decennio costantiniano debbano rendere visualizzabile “una forte promessa di ritorno alla *tranquillitas* e ai *bona pacis*”.<sup>15</sup> Il ritratto imperiale indugia allora su una soluzione che predilige l'immagine di un augusto perennemente giovane, dunque atemporale, i cui caratteri somatici salienti vengono progressivamente semplificati fino a lambire l'astrazione, quali scelte grafiche e plastiche attentamente calibrate per rendere visibile il *fundator pacis*.

<sup>10</sup> Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino* 1, 19.

<sup>11</sup> Lattanzio, *Panegirico*, 7, 21, 6.

<sup>12</sup> E. La Rocca, *Divina ispirazione*, Aurea Roma. *Dalla città pagana alla città cristiana*. Catalogo Mostra, edd. S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, 2000, 1-37, in particolare pagina 2; G. Grassigli, *Testa colossale di Costantino*, Roma, Musei Capitolini, M. Torelli, *Arte e archeologia del mondo romano*, Milano 2008, 210.

<sup>13</sup> E. La Rocca, *Divina*, 2.

<sup>14</sup> *Ivi*, 7.

<sup>15</sup> M. Bergmann, *L'evoluzione delle forme*, Aurea Roma. *Dalla città pagana alla città cristiana*. Catalogo Mostra, edd. S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, 237.

Consideriamo poi come le succitate istanze formali e semiotiche trovino una piena ipostatizzazione nel colossale capo marmoreo di Costantino I, oggi inserito nella ricostruzione del giardino di Villa Caffarelli (fig. 2). Come rilevato ancora da La Rocca, nelle rappresentazioni monumentali del prefato si riconosce una strategia che sembra porsi in continuità con le scelte estetiche augustee, allorché il naturalismo tempera la *terribilitas* tetrarchica e amplia la sfera percettiva del *Volkstum* mediante un'immagine che "diventa la rappresentazione della maestà divina, di una realtà che trascende l'umano, e l'imperatore assume, come un attore, una maschera che non sopprime totalmente la sua fisionomia, ma ne cela la vera personalità, diventando qualcos'altro".<sup>16</sup> Nondimeno, si osserva che la magniloquente opera consente di cogliere un "processo di trasformazione del volto (...) in icona", in ragione dell'estrema ieraticità espressa attraverso gli occhi, resi immensi, spalancati e profondi, a violare deliberatamente la grammatica naturalistica mediante una meditata alterazione delle proporzioni. A ciò vi concorre pure la morfologia facciale, plasticamente strutturata come una sommatoria di forme geometriche, innestate entro "piani larghi", tale da risultare eccezionalmente compatta. Orbene, la fronte ampia e spaziosa, l'elaborata acconciatura con corta frangia che scende sulle orecchie leggermente pronunciate, le labbra sottili e il naso dalla linea tagliente —ereditato dal padre Costanzo— contribuiscono a realizzare un compromesso semiotico, calibrato tra verosimiglianza e astrazione simbolica. Eppure, ogni elemento presente perde progressivamente la sua funzione descrittiva, sublimandosi in chiave trascendente, divenendo così "cifra simbolica". Osserviamo poi la presenza di alcune rigidità connotanti quell'effigie che, seppur classicamente impostata, mira a rendere visualizzabile con la *serenitas* imperiale, anche l'idea di un dominio celeste esercitato sulla terra da un uomo in diretto contatto con il soprannaturale, il quale agisce *instinctu divinitatis*.<sup>17</sup> Le istanze teoriche della dottrina del potere trovano così in questo "esemplare gnomico" una formulazione esemplare, che visualizza l'apoteosi terrena di una maestà, quale quella romana, che si presenta "atemporale ed eterna" e permette al fruitore di visualizzare nel simulacro dell'uomo Costantino il *deus praesens*.<sup>18</sup> Osserviamo poi come le istanze di astrazione vengano a sublimarsi, fino al parossismo, nel famoso bronzo rappresentante il volto di Costantino, scoperto a Niš ed ora conservato al museo di Belgrado (fig. 2a).<sup>19</sup> Ivi, i tratti somatici sono tradotti in pure geometrie, che si apprezzano nei volumi ampi della fronte e degli zigomi, definiti da tagli netti e non troppo edulcorati. Il modellato poi mostra un'indiscutibile perspicacia nell'individuare ed isolare in tempi precocissimi i caratteri fondamentali della sua fisionomia, che diverranno oggetto di ulteriore sviluppo, fino alla 'maniera', e di conseguenza indugia su di essi, in quanto termini di assoluta riconoscibilità. Si evidenzia così il ricorso ad una grammatica aulica consueta,

<sup>16</sup> E. La Rocca, *Divina*, 11.

<sup>17</sup> *Ivi*, 2, 508.

<sup>18</sup> *Ivi*, 25.

<sup>19</sup> M. Rakocija, *Cultural treasures of Niš*, Niš 2001, 38-39; M. Ракоција, Форумске статуе и урбана трансформација касноантичког у рановизантијски град (насеље) у источном Илирику, *Nis and Byzantium XXII*, Niš 2024, 47-78, сл.13.

che —nell'intento di rappresentare la divinità 'immanente'— ne traduce con fare espressivo la sembante, riducendo i di lui lineamenti a raffinati stilemi. Sicché il prodotto scaturitone pare aprire la strada alla formulazione plastica di un già maturo ritratto 'sacro' cristiano, tant'è che si può definirlo un'icona *ante litteram*. E se nella capitale i prodotti ufficiali devono confrontarsi direttamente col naturalismo degli esemplari plastici espressi dal principato, nella provincia invece le aspettative estetiche sono ben diverse. Pertanto, la *facies* del potere può divenire davvero ieratica, poiché ha ben metabolizzato la cifra stilistica siriana, come dimostrato dagli occhi grandissimi —quasi innaturali— con le loro pupille perfettamente rotonde, che trapassano lo spazio alla ricerca di un interlocutore, mentre le sopracciglia delineate ad arco perfetto ottimizzano la comunicatività dello sguardo. Concorrono alla visualizzazione di una lapalissiana sacralità del rappresentato anche la resa delle orecchie, che appaiono piccole —e presto diverranno una caratteristica della fisionomia del volto delle icone—, nonché il collo rigonfio —ulteriore stilema mutuato dalla successiva produzione visuale sacra cristiana— altrettanto tipico dell'effigie di quell'augusto.

Nondimeno, il volto di Costantino conosce ulteriori trasformazioni nel corso dei secoli, tali da far venir progressivamente meno ogni legame con l'uomo storico. Si realizza un continuo *restyling* fisionomico che, pur nella varietà delle soluzioni adottate, conserva alcune costanti destinate a sopravvivere a ogni revisione ideologica della sua morfologia facciale: la fronte alta e spaziosa, gli zigomi pronunciati e pungenti, nonché il naso connotato da una linea netta e tagliente.

Tale operazione, è opportuno ribadirlo, configura tuttavia un caso del tutto eccezionale all'interno della teoria della produzione visuale cristiana e, più in generale, nel quadro della semiotica facciale propria della cultura di riferimento. Come è noto, al di là dei presupposti metafisici radicati nella speculazione di Giovanni Damasceno sull'Incarnazione<sup>20</sup> —che consente di derogare ai divieti veterotestamentari di Es 20, 4-5 e Lv 26, 1—, la legittimità delle immagini cristiane si fonda sulla volontà di perpetuare il "ritratto vero", ossia fedele ai tratti mortali del rappresentato. A tal riguardo basti richiamare alcuni esempi particolarmente significativi: la presenza a corte di immagini di Cristo e di Paolo ritenute autentiche e venerate dalla principessa Costantina, poi fatte sequestrare da Eusebio,<sup>21</sup> la presenza nel *Sancta sanctorum* vaticano delle cosiddette "vere immagini" di Pietro e Paolo, centrali negli *Actus Silvestri* e nel

<sup>20</sup> Giovanni Damasceno, Sulle sacre immagini, PG 94, 1238-1239.

<sup>21</sup> Eusebio di Cesarea, *Storia della Chiesa*, 8, 18, 4. In un altro passo il vescovo afferma: "Non so che cosa ti ha indotto a ordinare di fare un'immagine del nostro Salvatore", cfr. H.G Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre*, Berlin 1992, 282-284, vedi anche J.D. Breckenridge, *The Reception of Art into the Early Church, I Monumenti cristiani preconstantiniani*, Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma, 21-27 settembre 1975, Città del Vaticano 1978, 363-464; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, 17; P. Bernardi, *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Genova 2007, 22.



Fig. 3. Testa di Costantino, particolare della lunetta della Vergine *Brephokratousa*, lato sud-occidentale del vestibolo di Santa Sofia.

Сл. 3. Константинова глава, детаљ лунете Богородице Брефократусе, југозападна страна предворја Свете Софије.

*maquillage* filopapale della conversione di Costantino.<sup>22</sup> Guardando all'Oriente, invece, si rimembra la suggestiva modalità di venerazione del corpo di san Daniele Stilita, esposto su una tavola e trasformato in una vera e propria icona-reliquiario.<sup>23</sup>

Il ripensamento della sembianza costantiniana si configura tuttavia come un processo graduale, finalizzato a rispondere ad esigenze diverse, maturate lungo l'intero millennio bizantino. Uno stadio intermedio di questo processo di adeguamento fisionomico può essere individuato nella lunetta musiva del lato sud-occidentale del vestibolo di Santa Sofia, dove la Vergine *Brephokratousa* è affiancata da Giustiniano che le offre la *reductio* della chiesa e da Costantino, identificato come “il grande imperatore tra i santi”, mentre presenta il modellino della città (fig. 3). La scena allude a una pretesa —non storicamente comprovata— dedicazione originaria di Costantinopoli alla Vergine e concorre a magnificare la *ktoria* imperiale.<sup>24</sup> La rappresentazione delle figure imperiali, pur costruita su un *antibolon*, si limita a proporre quella che può definirsi un’“interpretazione metastorica” del visibile e del conoscibile per i Costantinopolitani al mo-

mento della realizzazione dell'opera.<sup>25</sup> Come osserva John Beckwith, i loro lineamenti dovrebbero costituire “un'accurata trascrizione di antichi ritratti bizantini”.<sup>26</sup> Per quanto riguarda il volto di Costantino poi, si può intravedere un tentativo di adeguamento delle fattezze tramandate dalle opere monumentali —prima fra tutte la statua in forme solari del *Forum Constantini*—<sup>27</sup> all'estetica

<sup>22</sup> T. Canella, *Gli Actus Silvestri. Genesi di una leggenda su Costantino imperatore*, Spoleto 2006, 9.

<sup>23</sup> G. Dagron, *Costantinopoli. Nascita di una capitale*, Torino 1991, 182.

<sup>24</sup> Zonara, 3, 14; G. Dagron, *Costantinopoli*, 40, nota, 165; J. Baun, *Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2007; V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, Cambridge 2017, 49–74.

<sup>25</sup> L. Riccardi, *Alcune riflessioni sul mosaico del vestibolo sud-ovest della Santa Sofia di Costantinopoli, Vie per Bisanzio*, edd. A. Rio, A. Babuin, M. Trizio, Bari 2013, 425–438.

<sup>26</sup> J. Beckwith, *L'arte di Costantinopoli. Introduzione all'arte bizantina (330-1453)*, Torino 1967, 79.

<sup>27</sup> Socrate, *Storia Ecclesiastica* 1, 17, PG 67, col. 120 B; *Vita di Andrea di Salos*, 224, PG III, col. 26; C. Diehl, *De quelques croyances byzantines sur la fin de Constantinople*, *Byzantinische Zeitschrift*, 30 (Berlin 1929-1930), 192-196; G. Dagron, *Costantinopoli*, 38.



Fig. 4. Concilio di Nicea, affresco, San Nicola, Demre, sec. IX?

Сл. 4. Никејски сабор, фреска, Свети Никола, Демре, 9. век?

facciale delle produzioni visuali romano-orientali. In questo mosaico si realizza, per il *vultus* imperiale, quanto Cesare Brandi ha postulato in termini generali per l'arte romano-orientale: uno “sbilanciamento del contenuto manifesto rispetto alla forma in cui si esprime —in uno— all'elevazione a valore semantico di quello che dovrebbe valere soltanto come sostanza conoscitiva dell'immagine”.<sup>28</sup> Non sorprende, dunque, che l'aggiornamento fisionomico passi attraverso un'ulteriore geometrizzazione dei lineamenti ed un trattamento espressionistico delle superfici —in particolare di zigomi, mento, naso e fronte corrugata—, volto a enfatizzare con la voluttuosità anche la spigolosità dei tratti a mezzo di tessere dal taglio irregolare.<sup>29</sup> Tale soluzione prefigura il viso profondamente scavato che diverrà tipico delle icone della *Byzance après Byzance*. Il tentativo di reinvenzione del volto di Costantino, avviato a partire dal X secolo, dimostra che le maestranze hanno avuto cura di salvaguardarne la riconoscibilità, in accordo con i ritratti diffusi in città, così da evitare lo spaesamento visivo dei fruitori. Risultano tuttavia significative alcune accortezze impiegate, che rivelano le difficoltà incontrate nel calibrare la resa di un volto universalmente noto rispetto alle tendenze estetiche del sec. X, superate mediante un compromesso fisionomico e semiotico. E se il viso sbarbato, radicato nelle logiche visive del Tardoantico e garante dell'identità del personaggio, è preservato quale segno di atemporalità, nulla impedisce ad un intervento sulla capigliatura. L'acconciatura viene così modificata per renderla compatibile con la moda contemporanea, attualizzando la *mise* imperiale senza comprometterne la riconoscibilità.

<sup>28</sup> C. Brandi, *Segno e Immagine*, Palermo 1986, 49, ss.

<sup>29</sup> L. Ricciardi, *Alcune riflessioni*, 357-371.



Fig. 5. Il concilio di Costantinopoli del 381, Ms BnF, Grec 510, *Omellie* di Gregorio Nazianzeno, f. 335r.

Сл. 5. Цариградски сабор из 381. године, Ms BnF, Grec 510, Беседе Григорија Назијанзина, ф. 335r.

Premesso questo primitivo tentativo di adeguamento del ritratto di Costantino, si considera un'ulteriore evoluzione della sua fisionomia. Tra i secc. XII e XIII, gli autocrati tendono ad autorappresentarsi affiancati al santo fondatore, come dimostrano gli *aspron trachy* di Alessio III, Giovanni III e Giovanni V.<sup>30</sup> La *mise* dell'imperatore viene così aggiornata ai 'vezzi della moda' della cronologia di riferimento, come evincibile dalla lunga chioma (impensabile per un romano del Tardoantico) e dall'ostentazione della barba, presente solo nei suoi conii precoci. Costui viene così assimilato nei tratti del volto al *basileus* attuale, il quale si presenta come 'nuovo' Costantino e *synktetor* della città.

Premessa tale evoluzione dell'imperiale fisionomia, si procede ad analizzare le traduzioni del volto costantiniano nei documenti visuali rappresentanti il concilio di Nicea. Un precoce tentativo di visualizzazione delle sedute conciliari niceane è offerto dal prefato Eusebio,<sup>31</sup> il cui racconto indugia sulle fattezze estetiche

dell'imperatore e in particolare sul suo sguardo:

*„Al segnale che annunciava l'entrata del sovrano tutti si alzarono, e allora egli passò davanti a noi simile a un celeste angelo del Signore, rilucente nella splendida veste che sembrava emanare bagliori di luce, fiammeggiante dei raggi della porpora, ornato del radioso sfavillio dell'oro e delle pietre preziose. Tale era l'apparenza esteriore della sua persona (...). Ciò era indicato dai suoi*

<sup>30</sup> B. Callegher, *Da imperatore a santo militare: "San Costantino" su monete e sigilli tra XII e XIII secolo*, *Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi* 38 (2009), 233–250.

<sup>31</sup> A riguardo della percezione che Eusebio di Cesarea ebbe del Concilio di Nicea, cfr. S. Fernández, *Eusebio de Cesarea*, 97–122; S. Fernández, *Eusebio de Cesarea*, 413–443; A. Alba López, *Historiografía sobre el Concilio de Nicea: el Concilio de Nicea a la luz de sus historiadores*, *Anuario de Historia de la Iglesia* 32 (Pamplona 2023), 19–48; T. Interi, *Letter and/or Allegory? Eusebius of Caesarea as Interpreter of the Prophetic Books*, *Cristianesimo nella Storia* 43 (Bologna 2022), 563–580.



Fig. 6. Concilio di Nicea, miniatura, Menologio di Basilio II, f. 108, sec. X.

Сл. 6. Никејски сабор, минијатура, Менолог Василија II, ф. 108, X век.

*occhi chini, dal rossore del volto e dal suo incedere. Per il resto delle sue doti personali, superava tutti i presenti per statura e bellezza della forma, nonché per la maestosa dignità del portamento e per la sua forza e vigore invincibili*“.<sup>32</sup>

Osserviamo come, a corollario di questo vero e proprio pezzo di bravura che mette in scena l’epifania “luminosa” di Costantino —tradotta materialmente dallo splendore dell’oro, delle pietre preziose e della cromia calda della porpora— si ponga un’accattivante descrizione dell’augusto volto. Il rossore delle guance tradisce infatti un’emozione tutta umana, mentre le palpebre chine sono chiamate a trasmettere la virtù cristiana della modestia, destinata a controbilanciare il fasto tradizionalmente associato alle epifanie imperiali. Al tempo stesso, l’insistenza sulle caratteristiche fisiche dell’augusto ed in particolare sui suoi “occhi raggianti” e sullo “sguardo sereno” rivolto ai padri riuniti al momento dell’inaugurazione delle sedute, oltre a instillare la consueta

<sup>32</sup> Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino* 3, 10, 3. Per il ruolo di Costantino nel concilio di Nicea, cfr. R. Teja, *Religión y política religiosa de Constantino del puente Milvio al Concilio de Nicea*, *Desperta Ferro* 15/3 (Madrid 2024), 30–35; R. Teja, S. Acerbi, *El Concilio de Nicea y los inicios de una nueva relación entre el poder imperial y la jerarquía eclesiástica*, *Anuario de Historia de la Iglesia* 32 (Pamplona 2023), 49–68; E. Dove, *Questioni di stile normativo: il princeps scrive ai padri riuniti a Nicea*, *Campania Sacra* 52/2 (Napoli 2021), 43–64; K. A. Chandler, *Deuteros Theos: Constantine’s Christology at Nicaea*, *Journal of Early Christian History* 11 (New York 2021), 1–17; X. Morales, *What did Constantine learn in 325? Constantine’s theological declarations before, at and after Nicaea*, *Anuario de Historia de la Iglesia* 32 (Pamplona 2023), 159–188.

*tranquillitas*,<sup>33</sup> contribuisce a inscrivere l'esperienza conciliare entro un orizzonte di eccellenza, ribadendo come lo *status* imperiale esiga specifiche qualità corporee, intese come manifestazioni esteriori delle virtù interiori, secondo un paradigma già consolidato.

Ignazio Tantillo ha tuttavia osservato come, accanto alle numerose "suggerzioni solari",<sup>34</sup> emerga un accostamento potenzialmente "pericoloso" in termini autorappresentativi, ma assai rilevante per la nostra analisi di semiotica facciale, allorché si avvicina un uomo mortale ad un angelo e —di conseguenza— se ne sublima fino all'eccesso la morfologia fisica. Tantillo ricorda inoltre come Eusebio non possa ignorare né la terribile epifania di Assuero,<sup>35</sup> né l'aneddoto relativo ad un episodio di ὄβρις espresso da Agrippa I,<sup>36</sup> il quale nell'indossare una veste argentea ha già rivendicato ambizioni superiori a quelle consentite a un essere umano. Per esorcizzare tali memorie, il vescovo farebbe "pagare dazio" al proprio eroe, riducendo la "magnifica pompa trionfale" a quella che è stata definita "una parata un po' goffa".<sup>37</sup>

Una simile lettura appare tuttavia riduttiva, poiché non solo sminuisce l'abilità retorica del vescovo, ma trascura il contesto e, soprattutto, la sua volontà di 'insufflare' nei lettori immagini mentali dotate di una forte potenza iconica. Queste ultime si costruiscono tanto sulla materialità tattile dei dettagli dell'*outfit*, quanto sull'incisività della resa fisionomica, laddove il riferimento estetico rafforza l'efficacia persuasiva del messaggio da veicolare e funge da incunabolo per la performante rappresentazione di un Costantino definito per l'occasione quale "vescovo di coloro che stanno fuori".<sup>38</sup> L'imperatore viene così presentato quale *primus inter pares* o come tale è raffigurato nell'esercizio delle sue pretese funzioni *in sacris*. Si recupera perciò il *locus* augusteo di un Ottaviano che si propone come uno dei "pari" tra i *patres conscripti*, quale formula assai suggestiva e capace di dimostrare la bontà dell'Istituzione imperiale. Eppure, l'immagine deve dire molto di più, allorché si considera la fitta rete di rimandi tra letteratura e cultura visuale, poiché si carica di quello stesso sentore d'immortalità che permea la scena di apoteosi posta in apertura della *Vita Constantini*. Ne deduciamo che Eusebio, attraverso la splendente effigie offerta in sede conciliare, connotata soprattutto dalla vividezza della descrizione somatica, offre al lettore la possibilità di visualizzare 'un'anteprima' del destino ultraterreno di Costantino, il quale è rappresentato assiso sull'arco del cielo. Ivi, costui contempla Dio, mentre la sua anima è ormai "libera da ogni

<sup>33</sup> A. Marcone, *Pagano e cristiano. Vita e mito di Costantino*, Roma-Bari 2002, 127.

<sup>34</sup> I. Tantillo, *Attributi solari della figura imperiale in Eusebio di Cesarea, Mediterraneo Antico* 6 (Napoli 2003), 41-59, in particolare pagina 46.

<sup>35</sup> *Ester* 5, 1.

<sup>36</sup> Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche* 19, 343-351; Giuseppe Flavio, *Guerra giudaica* 2, 219; *Atti degli Apostoli* 12, 3-17.

<sup>37</sup> I. Tantillo, *Attributi solari*, 46.

<sup>38</sup> Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino* 4, 24. L'epiteto appare capace di evocare nel sentore comune almeno quello di sacerdote universale, per avvertita dottrina poi pare liquidare il suo ambito di competenza alla *saeculi necessitates*, cfr. A. Piras, *L'atteggiamento di Costantino*, 237.

involucro mortale e terreno (...) splendente di una veste abbagliante di luce”.<sup>39</sup> Consideriamo allora una soluzione dotata di un marcato potere di incantamento, laddove si raffronta un Costantino autenticamente ‘luminoso’, perché rivestito della gloria divina. È perciò proprio in quella luce che si trasfigurano definitivamente i suoi caratteri somatici, fino a confondersi con i bagliori celesti, portando così a compimento l’opera di sublimazione facciale avviata a Nicea.

Orbene, se consideriamo tale *locus* da una prospettiva propriamente semiotica, è possibile spingersi ben oltre una lettura meramente descrittiva e coglierne la piena funzionalità discorsiva. Eusebio, infatti, opera una sistematizzazione del racconto, collocando in modo strategico gli elementi necessari a orientare la percezione del lettore e a rendere coerente, sul piano visivo e simbolico, il processo di costruzione dell’immagine imperiale. In tal modo, il dispositivo narrativo non si limita a evocare un episodio, ma organizza e stabilizza un regime di senso che conferisce unità e profondità alla rappresentazione di Costantino, inscrivendola entro un orizzonte teologico e politico pienamente compiuto.

Per quanto riguarda la produzione visuale concernente il concilio, è necessario precisare che per il periodo anteriore all’iconoclastia disponiamo di dati estremamente limitati, sia in merito alla formula adottata per la rappresentazione delle sedute, sia per ciò che concerne la fisionomia attribuita a Costantino. È noto che le raffigurazioni dei concili ecumenici collocate nell’intradosso del tetraportico del *Milion*, dopo l’epurazione del Quarto concilio ecumenico operata dall’imperatore monotelita Filippico Bardane,<sup>40</sup> furono interamente sostituite sotto Costantino V con una scena di corsa nell’ippodromo, dominata dal cosiddetto “auriga diabolico”, inteso come personificazione dell’imperatore cosmocratore.<sup>41</sup>

Teofane il Confessore ci informa inoltre dell’esistenza di una rappresentazione del concilio in una delle chiese di Nicea, distrutta durante un attacco musulmano nel 725.<sup>42</sup> È possibile che si trattasse della stessa chiesa visitata da Willibald, vescovo di Eichstätt, tra il 727 e il 729, il quale descrive così l’apparato figurativo: “*in illa ecclesia erant imagines episcoporum, qui erant ibi in synodo*”.<sup>43</sup>

Le raffigurazioni legate all’episodio di Nicea si strutturano a medio di una complessa formula grafica, che assume una prevalente valenza descrittiva (a dispetto della narrativa), rivelando la sua dipendenza da schemi di sintesi e di chiarificazione propri della miniaturistica. Le prime produzioni — sia monumentali, sia da cavalletto — si configurano quali prodotti mediali e di compromesso tra le comportamentalità codificate dal protocollo palatino e le esigenze illustrative, come dimostra la deroga alla rigorosa frontalità dell’imperatore

<sup>39</sup> Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino* 1, 1, 2.

<sup>40</sup> Agatone Diacono, *Epilogus*, cc. 189-196.

<sup>41</sup> H. Belting, *Il culto delle immagini*, Urbino 2001, 202.

<sup>42</sup> C. Walter, *L’iconographie Des Conciles Dans La Tradition Byzantine*, Paris 1970, 21-25.

<sup>43</sup> *Vita Willibaldi episcopi Eichstetensis*, MGH XV/1, ed. O. Holder-Egger, Leipzig 1887, 10.



Fig. 7. Trionfo di Basilio, Salterio di Venezia, Ms BNML, Ms. gr. 17, f. 3r, sec. X.

Сл. 7. Василијев тријумф, Венецијански псалтир, Ms BNML, Ms. gr. 17, f. 3r, X. век.

assiso sul trono, sostituita dalla soluzione ritenuta più interattiva del “tre quarti”, che riemergerà più tardi con potenza nelle illustrazioni dello *Skylitzes Matritensis*.

Nondimeno, per comprendere appieno la significatività della relativa formula grafica proposta nel periodo successivo alla conclusione della crisi iconoclasta — e, conseguentemente, della peculiare scelta fisiognomica e prossemica attribuita a Costantino — è necessario ricordare come una tale soluzione figurativa affondi le proprie radici nelle elaborazioni teologiche e politiche allora correnti. È in questo frangente che la Chiesa, uscita vittoriosa dal conflitto con l’Impero, riafferma con forza il culto delle immagini e, al contempo, riesce a limitare, almeno temporaneamente, le prerogative del *basileus* in ambito sacro. Tali facoltà erano state precedentemente rivendicate con decisione nel *’Εκλογή τῶν νόμων* di Leone III, laddove l’imperatore affermava senza ambiguità: “io sono al tempo stesso *basileus* e sacerdote”,<sup>44</sup> ricordando altresì che “Dio ci ha affidato l’autorità della *Basileia* (...) ingiungendoci, secondo Pietro,

di «pascere il gregge» dei fedeli».<sup>45</sup> Tali assunti sono stati prontamente contestati in Oriente da Giovanni Damasceno<sup>46</sup> e, in Occidente dai pontefici, in particolare da Gregorio II.<sup>47</sup> Un simile *background* consente di spiegare con il ricorso alla *vestis civilis* (ossia la *mise* ordinaria) anche la posizione defilata di Costantino nelle raffigurazioni conciliari del periodo, il cui centro invece è occupato dal Libro dei vangeli<sup>48</sup> o dalla croce in sua sostituzione.<sup>49</sup> Tale soluzione, nonostante il ricorso al *locus* dell’intronizzato, attenua l’incisività della sua presenza, riducendola a una funzione prevalentemente evocativa e storicizzata, priva di immediate implicazioni teologiche, ma esclusivamente politiche.

<sup>44</sup> F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des Oströmischen Reiches von 565–1453*, Teil 5: *Regesten von 1341–1453*, München 1965, n. 290, vedi anche nn. 291, 298.

<sup>45</sup> L. Burgmann, *Ecloga: das Gesetzbuch Leons III. und Konstantinos’ V.*, Frankfurt a. M. 1983, 10-12; Pertusi, *Il pensiero politico bizantino*, Bologna 1991, 73; M. Gallina, *Incoronati da Dio*, Roma 2016, 87-88.

<sup>46</sup> Giovanni Damasceno, *Sulle sacre immagini*, PG 94, 1281b; 1297b.

<sup>47</sup> E. Caspar, *Papst Gregor II und der Bilderstreit*, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 52 (1933), 28–89, nn. 86, 80, 85; Pertusi, *Il pensiero*, 76-77; M. Gallina, *Incoronati*, 87-88.

<sup>48</sup> R. De Maio, *Il libro dei Vangeli nei concili ecumenici*, Città del Vaticano 1963.

<sup>49</sup> S. Casartelli Novelli, *Segno salutis e segno “iconico”: dalla “invenzione” costantiniana ai codici astratti del primo altomedioevo*, *Segni e riti nella Chiesa altomedievale occidentale*, Spoleto 1987, 105–172.

Tra le immagini più antiche giunte fino a noi si annovera l'affresco situato nell'intradosso dell'arco trionfale della chiesa di San Nicola a Myra, oggi Demre (fig. 4). In esso il ritratto di Costantino appare ormai privo di ogni riferimento alla *mise* tipica di un romano del Tardoantico e assume progressivamente la *facies* di un *basileus* del tempo. A parere di chi scrive, tale immagine non può essere attribuita al regno di Costantino IX Monomaco —nonostante egli abbia promosso interventi edilizi nella chiesa—, ma va più ragionevolmente collocata nel periodo di Basilio I (di cui pare imitarne le fattezze di fantasia presenti almeno nello *Skylitzes Matritensis*) o al massimo sotto Leone VI.

Questa datazione trova giustificazione, in primo luogo, nelle asprezze del pannello, rilevabili all'analisi autoptica: le pieghe cadono rigide e verticali, interpretando le superfici delle vesti secondo un gusto marcatamente provinciale, riconducibile al substrato siriano penetrato nella cultura visuale romano-orientale. A conferma della cronologia proposta concorre inoltre il modellato dell'incarnato, caratterizzato da tratti somatici espressivi, resi attraverso una linea di disegno piuttosto *naïf*. Tale prodotto, inoltre, non si limita a presentare nella resa della fisionomia quelle normali durezza anatomiche tipiche dei personaggi delineati nelle produzioni monastiche del sec. IX, ma condivide la medesima approssimatività nella configurazione dei volti propria delle effigi dei padri della Chiesa rappresentate in Santa Sofia a Costantinopoli, di poco successive alla fine dell'iconoclastia.

In questo ritratto precoce, pur essendo già presenti alcuni tratti facciali destinati a essere canonizzati nella definizione del volto ritenuto "autentico" di Costantino nella *Byzance après Byzance*, la fisionomia appare davvero prossima a una maschera stereotipata, assimilabile ai ritratti stilizzati e poco caratterizzati della monetazione. I conii —con buona pace di Ioannis Spatharakis—<sup>50</sup> si limitano a fornire, a causa delle difficoltà nell'operare su spazi assai ridotti, un mero simulacro scarsamente caratterizzato,



Fig. 8. Costantino, particolare, concilio di Nicea, affresco, *Katholikon* del monastero delle Grandi Meteore, 1552.

Сл. 8. Константин, детаљ, Никејски сабор, фреска, Католикон манастира Велики Метеор, 1552.

<sup>50</sup> I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

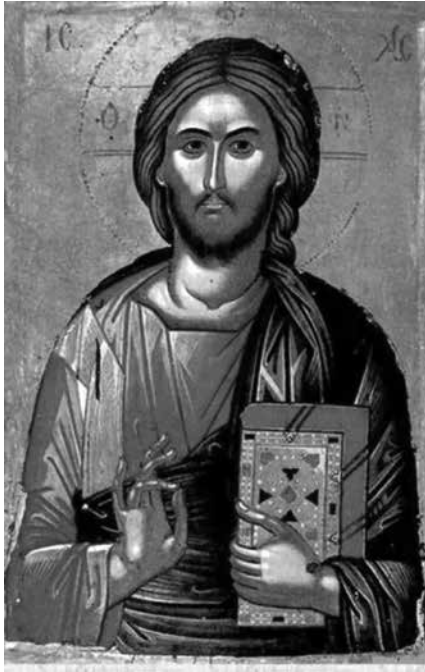


Fig. 9. Icona di Cristo, Teofane il Greco, Monastero Stavronikita, Monte Athos, 1556.

Сл. 9. Икона Христа, Теофан Грк, манастир Ставроникита, Света Гора, 1556.

demandando l'identificazione all'epigrafe. La genericità della formula fisionomica trova ulteriore conferma se si considera la miniatura al f. 335r del manoscritto BnF, Grec 510 delle *Omelie* di Gregorio Nazianzeno, raffigurante il concilio di Costantinopoli del 381, in cui lo stesso volto barbato e dai capelli ricciuti viene utilizzato per rappresentare Teodosio I (fig. 5).

E sebbene sia possibile ravvisare una certa somiglianza con Costantino IX —come suggerisce il confronto con la sua effigie nella galleria di Santa Sofia— l'ingenuità stilistica dell'affresco di Myra induce a una datazione incompatibile con il regno del Monomaco. A ciò si aggiungono ulteriori argomenti: da un lato, l'eccessiva genericità della formula fisionomica —comprovata dal citato manoscritto parigino—, dall'altro, l'improbabilità che Costantino IX si sia avvalso in un'opera tanto di devozione, quanto di propaganda di maestranze dal gusto così provinciale, rinunciando ai raffinatissimi artisti attivi nella capitale. Appare altresì poco verosimile che, in assenza di una committenza imperiale diretta, i monaci della chiesa abbiano accettato di perpetuare nell'affresco i tratti di un sovrano notoriamente descritto dalle fonti come voluttuoso, se non addirittura lussurioso.<sup>51</sup> Al contrario, appare più razionale sostenere una sua retrodatazione al periodo immediatamente susseguente alla fine dell'iconoclastia, alla cui

produzione visuale risulta formalmente più affine.

Diversa è la situazione del ritratto di Costantino inserito al f. 108 del *Menologio di Basilio II*, un manoscritto realizzato negli *atelier* imperiali e destinato a un uso esclusivo, quale pertinenza della famiglia imperiale o addirittura del solo *basileus* (fig. 6). Ivi, il volto di Costantino è tradotto mediante una linea del disegno elegante e raffinata, con una particolare attenzione ai dettagli materiali delle insegne e dell'*outfit*, riconducibile alla *vestis civilis*.<sup>52</sup> Questi si presenta ieratico, etereo, caratterizzato da una solenne compostezza, priva di

<sup>51</sup> Michele Psello, *Chronographia*, 6, 110.

<sup>52</sup> Circa l'accoppiata clamide e *skaramangion*, cfr. Costantino VII Porfirogenito, *Libro delle cerimonie*, 1, 46, 37. Per la veste, cfr. P. Odorico, *Habiller le prince. Vêtements et couleurs à la cour de Byzance, Communiquer e significare nell'alto Medioevo, Settimane di Studio del CISAM* 52, Spoleto 2005, 1013–1057; J. Ball, *Byzantine Dress*, New York 2001; J. Ball, *Byzantine Dress: Representations of Secular Dress in Eighth–Twelfth-Century Painting*, New York 2005; A. P. Di Cosmo, *Regalia signa: iconografia e simbologia della potestà imperiale, Porphyra. International Academic Journal in Byzantine Studies*, Extra issue 10 (Venezia 2009); M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography, 11th–15th Centuries*, Leiden–Boston 2003.

quelle rigidità del tratto che contraddistinguono la produzione di matrice monastica e il precitato affresco ionico. Per quanto riguarda la morfologia del volto, non è agevole stabilire se ci si trovi ancora una volta di fronte a una raffigurazione idealizzata, riconducibile al tipo generico del santo imperatore. Tuttavia, il viso connotato dalla presenza di una mandibola squadrata, coperta dalla barba brizzolata, dall'arcata sopraccigliare pronunciata e dalla linea tozza del setto nasale consente, a parere di chi scrive, di avvicinare questa fisionomia, se non addirittura di sovrapporla, a quella della miniatura raffigurante il *Trionfo di Basilio* (fig. 7) al f. 3r del Salterio di Venezia (BNML, Ms. gr. 17). Non si può però trascurare come, accanto alla raffinatezza del disegno, emerge un'evidente geometrizzazione dei tratti, che mettono in relazione la resa fisionomica della miniatura con la lunetta di Santa Sofia, consentendo la sopravvivenza, nel lungo periodo, di quegli elementi già attribuiti al presunto "volto vero" di Costantino, poiché destinati a fungere da incunaboli formali per le elaborazioni successive.

Occorre inoltre considerare come la selezione di questi stessi elementi fisionomici, divenuti tipici anche nella rappresentazione dei successori, sia biologicamente giustificabile, poiché enfatizza alcune delle espressioni geniche proprie dei popoli del vicino oriente. Nonché risponde a un canone che esprime attributi ormai canonizzati nelle effigi del *basileus*, la cui assenza può generare effetti comici, come ben compreso nel rovesciamento messo in scena da Liutprando<sup>53</sup> nella descrizione della processione pasquale, la quale introduce al ritratto, al tempo stesso comico e dissacrante, di Niceforo Foca. Perciò, risulta perfettamente comprensibile il tentativo di aggiornare la *mise* di Costantino ai 'vezzi della moda', cosa che porta all'assimilazione estetica con l'imperatore regnante. Tale operazione non investe solo il piano fisionomico, ma vuol evocare piuttosto agli occhi dei fruitori una sorta di palingenesi mistica, capace di attualizzare con gli splendori delle origini, anche l'idea di una *Basileia* eterna. Quest'ultima viene resa cogente attraverso la perpetuazione delle gesta del primo imperatore, a garanzia della continuità e della legittimità del potere imperiale cristiano.



Fig. 10. Costantino, particolare, concilio di Nicea, affresco di Strelitzas Theophanes (Teofane il Cretese), Monastero di Stavronikita, Monte Athos, sec. XVI.

Сл. 10. Константин, детаљ, Први васељенски сабор у Никеји, фреска Теофана Стрелице (Теофана Критског), манастир Ставреникита, Света Гора, XVI век.

<sup>53</sup> E. Becker (ed.), *Liutprandi Relatio de legatione Constantinopolitana*, MGH III, Hannover–Leipzig 1915, 200; M. Oldoni, *Liutprando oltre il magazzino delle maschere, Liutprando di Cremona, Italia e Bisanzio alle soglie dell'anno mille*, edd. M. Oldoni, P. Ariatta, Novara 1987, 7–35.

*La cristomimesi imperiale e le sue implicazioni nel maquillage del volto di Costantino*

A partire dall'età dei Comneni si osserva un netto rimodellamento della disposizione dei personaggi, che presuppone una riformulazione delle competenze *in sacris* dell'imperatore; la soluzione non è priva di implicazioni ecclesiologiche. Costantino può così occupare il centro della scena, laddove si erge il suo trono, agendo in funzione di *epistemonarches*,<sup>54</sup> quale autorità che convoca, presiede e finanzia il concilio. Si rende così visualizzabile, a medio di un ripensamento dell'economia compositiva dell'immagine e della gerarchia spaziale delle figure, lo stato attuale dei rapporti tra autocrazia e sfera ecclesiastica. Non sorprende nemmeno che la formula visiva sia chiamata ad evolversi ulteriormente per assecondare le acquisizioni degli intellettuali. Difatti, Michele Psello ha già parlato esplicitamente di un'iniziazione al "*mysterion della Basileia*" e riaffermato il carattere mistico dell'Impero.<sup>55</sup> E se quell'assunto non può non essere foriero di conseguenze, si considera altresì come un simile adeguamento grafico debba rivelare un consapevole tentativo di trasmettere quelle nuove idee. A tramite di esse si vuole così incidere —se non addirittura colonizzare— l'inconscio dei fruitori, adoperando formule visuali performanti, concepite per orientarne la percezione e legittimare la riestensione progressiva delle competenze del *basileus* nell'amministrazione della Chiesa, in particolare nella nomina dei vescovi e, in taluni casi, anche alla gestione dei suoi beni.

Occorre inoltre considerare come il ripensamento delle competenze del *basileus* debba stimolare —nel caso di specie— l'adeguamento della rappresentazione facciale di Costantino. La soluzione aggiornata non si limita più ad enfatizzare i tratti minimi tradizionalmente associatigli, utili al riconoscimento immediato, ma interviene radicalmente sulla configurazione della sembiante fisionomica, tanto che la sua morfologia facciale si carica progressivamente di un ulteriore valore rappresentativo, coerente con la politica in atto. Di conseguenza, i suoi tratti vengono rivisitati, fino ad avvicinare il volto dell'imperatore a quello del Salvatore stesso, realizzando una lapalissiana forma di *chris-tomimesis*. Questa soluzione è già ravvisabile *in nuce* nell'avorio del Museo Puškin raffigurante l'incoronazione mistica di Costantino VII, e non risulta affatto estranea all'Occidente, come dimostrano, tra i molti esempi, il mosaico dell'incoronazione di Ruggero II alla Martorana, nonché il volto cristomorfo di Carlo il Grosso iscritto al f. 118 del ms. lat. 5411 presso la *Bibliothèque nationale de France* o, ancora, il più edulcorato ritratto di Ottone I al f. 129 della *Chronica* di Ottone di Frisinga, Cod. SP 48, alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (sec. XII).

Contempliamo così una formula rappresentativa densa di significato, ripensata alla luce di una primazia dell'imperatore rispetto ai padri riuniti, che mira a visualizzare gli esiti di un più ampio processo di risacralizzazione della figura imperiale, avviato almeno sotto Giovanni II Comneno. È infatti sotto questo *basileus* che la panegiristica torna a insistere apertamente sulla sacralità

<sup>54</sup> Joachim of Amisoss, 'The Iconography of the First Ecumenical Synod-Nicaea...'

<sup>55</sup> Michele Psello, *Chronographia*, 5, 5, 1.

dell'autocrate, come risulta evidente dal *logos basilikos* di Niceforo Basilace, testo che illumina una fase cruciale del processo di riconsiderazione delle facoltà *in sacris* dell'autocrazia.

Il *locus*, oltre a fornire preziosi indizi su una precoce introduzione del rito dell'unzione —come già dimostrato da chi scrive altrove<sup>56</sup>—, si configura come un potente strumento di ricolonizzazione dell'inconscio collettivo, attraverso la riattivazione di idee tutt'altro che nuove. Queste ultime vengono ora 'insufflate' per correggere lo sbilanciamento degli equilibri di potere prodotto dagli effetti di lungo periodo della crisi iconoclasta. Basilace afferma infatti:

„Poiché te di fatto Dio pose a capo di popoli e unse *basileus*, te il suo eletto, il santo, inviò come guida d'Israele (...). Il Dio, che ha unto e proclamato *basileus* te, il giustamente unto e proclamato *basileus*, (...) tu l'amante di Cristo, l'unto (di) Dio“.<sup>57</sup>

E se il lessico di matrice biblica su un piano più superficiale vuole assimilare effettivamente l'imperatore ai re di Israele, andando più in profondità, il riferimento ai riti d'ascensione del *basileus*, dislega l'elezione dal mero comportamento umano ed indugia sulla sacralità dell'autocrazia, resa poi visualizzabile dall'unzione. L'evocazione della gestualità liturgica esprime così una prerogativa celeste, che si estende *ex ante*, associando misticamente il *basileus* attuale ai suoi predecessori e, dunque, al fondatore della capitale, a rivendicare un carisma istituzionale capace di incidere anche la vita della Chiesa.

Osserviamo come tale processo di colonizzazione simbolica non si esprima esclusivamente nei discorsi ufficiali legati all'eventologia di corte, ma venga 'progettato' per operare su uno spettro molto più ampio. Lo ritroviamo infatti anche in componimenti apparentemente estranei al cerimoniale imperiale *tout court*, come nell'encomio per Alessio Aristeno, sempre di Niceforo Basilace, dove si legge:

„La *Basileia* e il sacerdozio non sono cose estranee né incompatibili tra di loro: anche Cristo è signore (...), immagine del primo *basileus* ed emanazione della sua filantropia...“.<sup>58</sup>

Il *locus* ci illumina sullo stato delle elaborazioni della dottrina del potere della prima metà del sec. XII, che arrivano a superare ogni residuo di distinzione funzionale tra sacerdozio e *Basileia* in uno al conseguente venir meno degli stringenti limiti *in sacris* fissati dalla teoria iconofila, entro un assoluto marco cronomimetic. Un simile prodotto permette una lettura teologica del potere imperiale, atta a giustificare la razionalità del *maquillage* della sembianza di Costantino in termini cristici.

Non sorprende allora che Eustazio di Tessalonica possa arrivare ad affermare: „è anche un dio in terra e per natura sovrano dopo il primissimo

<sup>56</sup> A. P. Di Cosmo, *Le idee politiche e la propaganda imperiale nella Bisanzio dei Comneni: le strategie retoriche e la produzione encomiastica*, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 17, (Santiago del Cile 2020), 25–42.

<sup>57</sup> F. Fusco, *Il panegirico di Niceforo Basilace per Giovanni Comneno*, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata* 1 (Macerata 1968), 275-306, cfr. A. Pertusi, *Il pensiero*, 1991, 167.

<sup>58</sup> A. Garzya, *Encomio inedito di Niceforo Basilace per Alessio Aristeno*, *Byzantinische Forschungen* 1 (Gent 1966), 92-114; A. Pertusi, *Il pensiero*, 167-168.

(Dio) (...), –costui è il– *basileus divinamente ispirato* (...), –il– Cristo (unto) *dei basileis* (...), *opera grande di Dio* (...), *divinissimo basileus* (...), *divinissimo e sapientissimo sommo sacerdote*“.<sup>59</sup>

Consideriamo come l'autore ricorra ad una lessematica che disdegna ogni mediazione con la tradizione filo-ecclesiastica pregressa, nonché è particolarmente significativo che a proporre questi assunti sia proprio un metropolita. Ciò vuol significare che, oltre ogni smaccata lode tipica del genere, si siano ormai diffuse idee assai persuasive sulla sacralità del *basileus*, tali da convincere la gerarchia ecclesiastica ed, altresì, capaci di non suscitare un palese dissenso al di fuori dell'ambiente di corte. Eppure, siamo solo di fronte ad un mero incunabolo. Poco più tardi Michele Italico, in occasione dell'incoronazione di Manuele Comneno, potrà sostenere che il sacerdozio sia un 'sottoprodotto' della *Basileia*. L'intronizzazione del nuovo patriarca, Michele Curcuas, contestuale all'ascesa di Manuele a *basileus*, offre ancora una volta a un vescovo il pretesto per affermare la primazia della *Basileia* sul sacerdozio, poiché ricondotto a concessione imperiale. Michele rivolgendosi al patriarca può affermare:

„Poi, dopo aver purificato le tue mani con lo Spirito Santo cingesti l'aureo capo del divino nostro *autokrator* della corona imperiale e prendesti la sua destra possente e la guardasti dolcemente (...). Tu dunque Samuele, ungesti Davide, tu che rivestivi la sacra tunica doppia ungesti colui che era adornato della porpora: anzi dopo aver ricevuto il *chrisma* del sacerdozio desti a lui in cambio il *chrisma* della *Basileia* (...) ponesti sul capo la corona di pietre preziose...“.<sup>60</sup>

E se su un piano più superficiale si vuol significare come l'intervento del patriarca abbia carattere meramente ricognitivo e si limiti ad acclarare l'assoluta padronanza da parte del *basileus* del carisma cristico, andando più a fondo, il *locus* rivendica per lui il sacerdozio regale, già adeguatamente giustificato in termini biblici col ricorso alla figura di Melchisedek.<sup>61</sup> Pertanto, si comprendono bene, alla luce della panegiristica del periodo, le ragioni del ripensamento della formula descrittiva del concilio, laddove si afferma non solo la supremazia spaziale del *basileus* con il suo insediarsi al centro della scena —al posto del segno sacro ed a significarne l'assorbimento di tutte le sue *qualitates*—, ma si offre un catalizzatore per la realizzazione della cristomimesi del volto di Costantino. Costui, di conseguenza, perde definitivamente ogni tratto dell'uomo storico, così come consegnato dal Tardoantico, per essere modellato con ragionevolezza sulla diretta sembianza di Cristo, rendendo visualizzabile la piena ed assoluta assimilazione.

Per converso, ne discende che almeno a Costantinopoli il sacerdozio debba essere ricondotto agli *officia* di quell'unico corpo che è la *Basileia* —di cui la Chiesa è un tutt'uno—, risultando perciò sottoposto alla sola giurisdizione del *basileus*, la quale opera *utrumque*. Raffrontiamo, dunque, una prassi ritenuta

<sup>59</sup> Eustazio di Tessalonica, PG 135, 932 a, 935 d, 960 b, 964 c.

<sup>60</sup> Michele Italico, *Panegirico*, PG 135, 928; Pertusi, *Il pensiero*, 169-170; 173. Vedi anche: A. P. Di Cosmo, *Le idee politiche*, 25-42; M. Gallina, *Bisanzio: storia di un impero (secoli IV-XIII)*, Torino 2008, 308; M. Gallina, *Incoronati*, 165-170.

<sup>61</sup> Gen. 14; Sal 110, 4.

dopotutto normale *in loco*, a cui nel sec. XIII il canonista Teodoro Balsamone conferisce valore prudenziale, tanto che non può essere più ritenuta ingerenza, né liquidata come cesaropapismo.

Osserviamo come a contrappunto della riformulazione facciale si accompagni anche un ripensamento della *mise* vestiaria. L'imperatore viene infatti rappresentato mentre riveste il *loros*, il paramento normalmente riservato nei secc. IX -X alle grandi feste di Natale, Pasqua e della Trasfigurazione, adoperato —non a caso— quando il *basileus* agisce esplicitamente come *figura Christi*. Per lo Pseudo-Kodinos poi i *patterns stemma*, *sakkos* e *loros* costituiscono le vesti solenni riservate a celebrazioni specifiche come l'incoronazione, l'elevazione di despoti e *sebastokratores*, il Natale, l'Epifania, la Domenica delle Palme, la Pentecoste, l'Adorazione della Croce<sup>62</sup> e altre cerimonie, tra cui le *prokypsis* della vigilia di Natale ed Epifania, nonché il rito dell'*hagiasmos* ad inizio mese, e l'elezione di patriarchi, metropoliti e archimandriti.<sup>63</sup> Ciò a confermare che la presenza del *basileus* dal sec. XII in poi non può essere più liquidata come mera memoria storicizzata. Consideriamo poi come la scelta dell'abbigliamento si imponga nel marco semiotico quale opportuno completamento di quanto già reso visualizzabile dalla configurazione facciale. Una simile strutturazione grafica non si limita a propagandare l'ipostatizzazione nella figura di Costantino delle pretese cristiche dell'autocrazia, ma a mezzo dell'uso altamente meditato del *fashion* può dichiarare con la continuità istituzionale, anche l'esercizio da parte del *basileus* attuale del carisma proprio del fondatore, portando così a compimento —in termini cristiani almeno— le elaborazioni platoniche in tema di 'buona' regalità.

Pertanto, una tale raffigurazione non deve più alludere al Costantino storico, ma rende piuttosto visualizzabile l'archetipo del sovrano cristiano ed un'allegoria della sacralità imperiale. Tale lettura risulta ancor più persuasiva se riferita alla raffigurazione ad affresco della sessione del concilio di Nicea iscritta nel *Katholikon* del monastero delle Grandi Meteore, completata l'8 novembre 1552, attribuita a Teofane Strelitzas, ai suoi discepoli o, forse al pittore Georgios. La scena, identificata dall'iscrizione Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΗ ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ, vede Costantino (fig. 8), intronizzato al centro della composizione, il cui ritratto sembra ricalcare il medesimo volto dell'icona di Cristo riferita con certezza al prefato Teofane (1556), conservata al Monastero Stavronikita presso il Monte Athos, la quale presenta una fronte assai larga, un naso sottile, gli zigomi pronunciati ed un ovale ben tornito (fig. 9). L'assimilazione di tali caratteristiche deroga allora alla fisionomia proposta nel prefato mosaico di Santa Sofia e nelle effigi monetarie. La fronte non troppo spaziosa si fa, dunque, più larga e meno corruciata, la linea tagliente del naso si addolcisce, mentre gli zigomi appuntiti e la mandibola accentuata lasciano spazio ad un volto per nulla scavato. Deve poi significarsi come il deterioramento della pellicola pittorica, renda il viso evanescente, quasi smaterializzato. Un simile effetto richiama, per analogia visiva, quello prodotto dal degrado cromatico del celebre *Cenacolo*

<sup>62</sup> Pseudo Kodinos, *de officiis* 7-8, 242-245; 9, 249; 4, 134-139; 142-143; 166-169; 190-193.

<sup>63</sup> *Archieratikon* 1676, 431; Pseudo Kodinos, *de officiis* 10, 252-253.

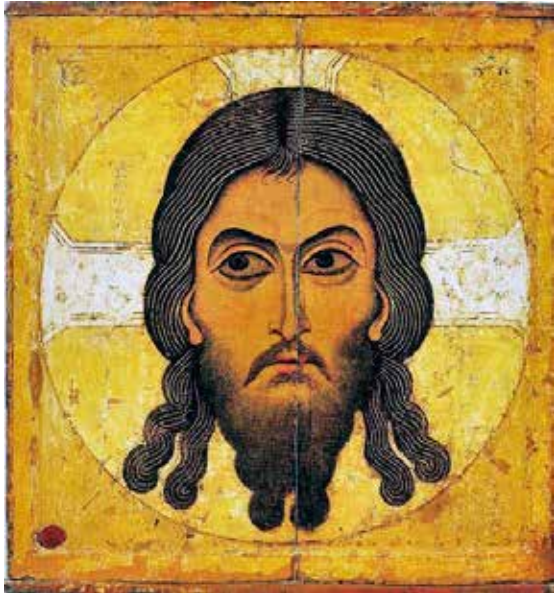


Fig. 11. Volto di Cristo *Acheiropoietos*, Museo Tretyakov, Mosca, sec. XII.

Сл. 11. Лице Христа Ахеиропоита, Третјаковска галерија, Москва, XII век



Fig. 12. Volto di Costantino, MS Mutinensis gr. 122, Biblioteca estense.

Сл. 12. Лице Константина, рукопис *Mutinensis gr. 122*, Естенска библиотека

leonardesco di Santa Maria delle Grazie a Milano. Il cattivo stato di conservazione, riducendo il volto dell'affresco ad una sorta di 'non finito', suggerisce sommessamente che il *basileus*, in virtù dell'iniziazione al "*mysterion della Basileia*", possa addirittura trascendere la dimensione materiale, mostrandosi trasfigurato durante l'esercizio delle proprie competenze *in sacris*. L'immagine rende così percepibile sul piano figurativo quanto già efficacemente espresso in epoca precoce dal diacono Agapito, il quale nel sec. VI per descrivere gli effetti dell'ascesa afferma che l'imperatore "nel corpo è simile a tutti, ma nell'anima è superiore a tutti, perché affine a Dio".<sup>64</sup>

Tuttavia, conosciamo altre rappresentazioni in cui le fattezze di Costantino presentano inequivoci caratteri cristomimetici, nonostante mostrino alcune varianti somatiche rispetto all'icona precedentemente considerata, come l'affresco situato nel *katholikon* del Monastero di Stavronikita sul Monte Athos, opera afferita —questa volta con certezza— al citato Teofane, identificata dall'iscrizione Η ΑΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ e databile alla prima metà del XVI secolo (fig. 10). Ivi, il volto imperiale, sebbene realizzato con tratti più duri, può essere assimilato all'icona russa del Volto di Cristo *Acheiropoietos* (fig. 11), conservata al Museo Tretyakov di Mosca (sec. XII). E se il viso cristico presenta una fronte corruciata e non troppo ampia, occhi grandi e uno sguardo austero, nonché un naso dalla linea tagliente e gli zigomi oltremodo appuntiti,

<sup>64</sup> Agapito Diacono, *Expositio capitum admonitoriorum*, PG 86, c. 1172.

il Costantino raffigurato nell'affresco atonita dimostra tratti assai prossimi: la fronte appare poco spaziosa ed è altrettanto espressiva, come lo sono i suoi occhi, caratterizzati da un *visus* alquanto intenso, il naso poi è affilato e gli zigomi sono similmente spigolosi. Il paragone con l'effigie acheropita, che riprende una fisionomia consolidata e iscritta finanche nella famosa icona di Cristo ad encausto del Sinai (sec. VI), conferma come si sia imposta una specifica rappresentazione dell'autocrazia, che si diffonde, colonizza l'inconscio collettivo degli aderenti all'Ortodossia e —perdurando nel lungo periodo— si trasforma infine in percezione condivisa. Se ne deduce che all'evolversi delle elaborazioni concernenti l'idea stessa della regalità, deve corrispondere anche una profonda trasformazione della rappresentazione degli episodi connessi alla vita di Costantino, tra cui rientra il concilio, poiché anche a quella soluzione grafica viene affidato il compito di predicare e di ottimizzare la diffusione della panoplia della teoria del potere corrente. Consideriamo altresì come la soluzione crismomimetica possa sopravvivere nella *Byzance après Byzance*, allorquando una *Basileia* non esiste più, poiché offre attraverso la nostalgica evocazione della memoria del santo imperatore, un' incisiva rappresentazione dei valori connessi alla sacralità di un corpo politico —di cui l'autocrate è il custode e il garante—, ormai consegnato alla storia e che continua a vivere solo nelle aspirazioni di alcuni intellettuali e in una parte non troppo nutrita del clero. Raffrontiamo così una soluzione di sicuro successo, capace di ipostatizzare le diverse tensioni sentite dalle comunità cristiane a seguito della capitolazione dell'Impero, la quale non costituisce però l'unica possibile, ma ammette alternative.

*La fisionomia di Costantino nella Byzance après Byzance: esegesi di una formula visuale*

Occorre altresì considerare come, a seguito della fine della *Basileia*, si sviluppi una nuova e poziore tipologia di ritratto rappresentante Costantino, che formalmente procede dai caratteri fisiognomici già qualificati come propri del fondatore, i quali vengono però enfatizzati fino all'eccesso, tanto da allontanarsi considerevolmente dal modello crismomimetico. Tale formula alternativa può essere ritrovata nel *MS Mutinensis gr. 122* della Biblioteca estense, un testo che riporta i ritratti —sovente di fantasia— degli imperatori romani. Qui è presente un'effigie di Costantino caratterizzata da un volto assai scavato, che porta al parossismo la prominenza degli zigomi, facendo venire meno la tornitura condivisa con l'icona cristica di Teofane e accentuando la definizione mandibolare già presente nell'acherotipo russo. Il di lui ovale tende così ad allungarsi, divenendo quasi emaciato e le guance sono ricoperte da una barba rada e nera. Consideriamo poi come questo ritratto tenga conto di un'informazione relativa alla sua fisionomia proveniente da una fonte tarda come Cedreno,<sup>65</sup> il quale ricorda come il viso di Costantino sia caratterizzato da un imponente naso aquilino e dal *fulgor* del *visus*, con la resa tagliente sia del naso, sia degli occhi,

<sup>65</sup> *Georgii Cedreni Historiarum compendium*, 1, 23, *CSHB* XVIII, 472.



Fig. 13. Volto di Costantino, concilio di Nicea, icona di Michele Damasceno, 1593.

Сл. 13. Лице Константина, Први васељенски сабор у Никеји, икона Михаила Дамаскина, 1593. година.



Fig. 14. Icona di Costantino, metà del '700, Canellopoulos Museum.

Сл. 14. Икона Константина, средина XVIII века, Музеј Канелопулос.

si aggiungono al di lui sguardo che si presenta assai intenso. Osserviamo poi come la fronte, normalmente alta, qui si riduca, poiché incorniciata da pesanti riccioli scuri (fig. 12).

Raffrontiamo, orbene, una formula di traduzione fisionomica destinata ad altrettanto successo, che si affianca progressivamente alla cristomimetica ed arriva addirittura a sostituirla per un certo periodo. La ritroviamo, tra le molte, in un'icona di scuola russa della metà del '500, laddove l'imperatore presiede alla proclamazione dell'*horos* di Nicea, nonché nell'icona del concilio datata al 1593 di pugno di Michele Damasceno (fig. 13) e, persino, in un'icona cretese databile alla metà del '700, conservata al Canellopoulos Museum e rappresentante un Costantino intronizzato ed in vesti militari, connotato da un volto allungato ed emaciato, dal naso aquilino e dagli occhi resi ancora una volta con linee taglienti (fig. 14). Non meraviglia che tale ripensamento fisionomico possa investire le raffigurazioni del volto di Elena, madre dell'imperatore. In alcune icone o affreschi, esso appare deliberatamente assimilato a quello del figlio, ciò a suggerire la volontà di affermare fortemente la continuità biologica tra i due. Tuttavia, si deve precisare che quasi ogni volta in cui si riscontra questo specifico adattamento, il viso della donna viene pesantemente invecchiato, fors'anche per coerenza anagrafica con la tradizione, la quale la vuole protagonista del

ritrovamento della Croce all'età di oltre settant'anni.<sup>66</sup> Questa scelta fisionomica contrasta però con molte altre produzioni in cui Elena, in conformità col sentire delle icone, suole apparire né giovane, né vecchia, ma sospesa in una dimensione atemporale, ritenuta propria — per le elaborazioni correnti almeno — di chi partecipa della vita divina. Eppure, l'enfatizzazione dei segni del tempo sul volto appare atipica, poiché solitamente riservata a caratterizzare i santi monaci e gli anacoreti (salvo la penitente Santa Maria Egiziaca), come garanzia materiale della santità raggiunta attraverso la pratica ascetica. Al di fuori dei santi romiti, solo Sant'Anna può presentare indizi di vetustà, ma in quel caso sono assai edulcorati e lontani da quel realismo espressivo adoperato per Elena.

Nondimeno, deve considerarsi come la nuova rappresentazione fisionomica di Costantino sollevi più di un interrogativo e l'urgenza di comprendere le ragioni della selezione di quegli specifici tratti, che davvero

poco hanno a che fare con l'uomo storico e nulla con l'archetipo cristomimetico del santo imperatore. A tal proposito chi scrive crede di poter indicare una plausibile risposta a tale dilemma fisionomico. Pertanto, si suggerisce sommessamente che tali caratteristiche come la fronte ribassata, l'ovale molto allungato, gli zigomi pronunciati e la barba rada, possano essere ricondotte a costanti fisionomiche essenziali, che contraddistinguono secondo le convenzioni mediche dell'epoca l'uomo affetto da eccesso di bile, detto anche "bilioso", come inequivocamente testimoniato da una stampa di W. Johnson and A.K. Johnson, dell'inizio del sec. XIX alla Wellcome Library di Londra. Ivi, l'uomo "bilioso" ritratto presenta un naso aquilino, la fronte bassa e corrugata, gli zigomi assai

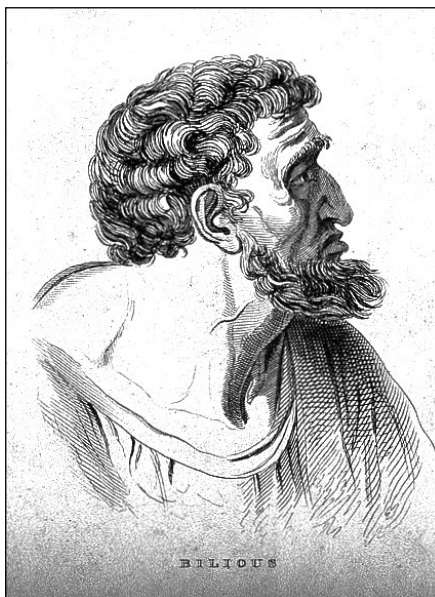


Fig. 15. Uomo "bilioso", stampa di W. Johnson and A.K. Johnson, Wellcome Library di Londra, sec. XIX.

Сл. 15. 'Жучни' човек, штампа В. Џонсона и А. К. Џонсона, Велкам библиотека у Лондону, XIX век

<sup>66</sup> Ambrogio riprendendo una tradizione circolante a corte cristallizza il nucleo base della legenda dell'*Inuentio Crucis*, cfr. Ambrogio di Milano, *De obitu Theodosii* 41. L'episodio è anche recepito da Socrate Scolastico, *Storia ecclesiastica*, 1, 17; Sozomeno, *Storia ecclesiastica* 2, 1 e Teodoreto, *Storia ecclesiastica* 1, 18, vedi anche A. V. Nazzaro, *Costantino e la madre Elena nell'interpretazione politico-religiosa di Ambrogio di Milano. Vangelo, trasmissione, verità. Studi in onore di Enrico Cattaneo nel suo settantesimo compleanno*, Napoli 2013, 195–207. Tuttavia, Marta Sordi crede che il vero scopritore della croce vada identificato nel "cercatore di pietà", da additarsi nell'ebreo convertito Giuda/Ciriaco, cfr. M. Sordi, *Dall'elmo di Costantino alla corona ferrea, Costantino il Grande dall'antichità all'umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico* Macerata, 18–20 dicembre, edd. G. Bonamente, F. Fusco, Macerata 1990, 886–890.

appuntiti e la barba rada (fig. 15). Una simile tipologia di soggetto, convenzionalmente ritenuto —in ragione di tale disequilibrio degli umori— assai colerico, è identificato come tale dalle reazioni emotive tanto istintive, quanto eccessive e repentine. Il suddetto *topos* comportamentale pare ragionevolmente avvicinabile al Costantino storico, che ha agito con vigore, determinatezza e senza eccessiva pietà contro i suoi nemici e la cui ira non ha risparmiato i suoi parenti; tale attitudine ha spinto lo stesso Eusebio a silenzi strategici nella sua bio-agiografia.<sup>67</sup> Consideriamo poi come gli indicatori in nostro possesso suggeriscano che una tipologia ritrattistica tanto critica —nei suoi significanti sottesi almeno— possa radicarsi nella consuetudine visuale solo nel contesto susseguente alla caduta dell’Impero ed al grande rammarico per la perdita della capitale, costituendo un potente contrappeso alle elaborazioni circa la natura celeste dell’autocrazia.

I tratti fisionomici connessi al tipo umorale paiono evocare il *background* implicito in un passo del *Lamento su Costantinopoli*, laddove si rappresentano all’*audience* tutti i vizi dei *basileis*, che nell’ottica dell’anonimo autore hanno causato la fine della *Basileia*. Le comportamentalità del Costantino storico paiono allora calzare ai contenuti dei seguenti versi, che affermano: “gli scellerati romei sciagurati e senza testa, l’uno sovente l’altro ogni anno sgozzava...”. E se il *locus* si riferisce direttamente alla prassi della decapitazione rituale di usurpatori e *basileis* deposti, quando non si ricorreva a mutilazioni altrettanto rituali, non si può negare che il fondatore impiegando quella pratica, non solo l’abbia legittimata, ma —forzando i limiti dell’etica cristiana del perdono— ha offerto cittadinanza nella politica, pur orientata dai valori del cristianesimo, a espressioni emotive negative, come l’ira ed il sentimento di vendetta.<sup>68</sup> A quanto innanzi l’anonimo autore aggiunge altre motivazioni squisitamente religiose e conclude con l’apostrofe: “perdettero il regno per la loro trascuratezza”, evidenziando una serie di idee già presenti nella letteratura di stampo senatorio, che a Bisanzio sopravvive nel sentire della burocrazia, nonostante l’estrema compiacenza della maggior parte degli intellettuali verso la gestione opinabile dei *basileis*.<sup>69</sup> Nella *Byzance après Byzance* tale sentimento riemerge prepotente attraverso la critica veemente contro l’autocrazia, espressa in componimenti come il prefato *Lamento*.

Se ne deduce che nella scelta della fisionomia “biliosa”, unilateralmente attribuita a Costantino, si possa leggere un tentativo tanto sottile, quanto inci-

<sup>67</sup> Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino* 1, 47, 2. Sulla morte di Crispo “*frigore veneni*”, cfr. Sidonio Apollinare, *Epistole*, 5, 8, 2. Fausta, colpevole di adulterio, muore tramite un bagno caldo, cfr. *Epitome sui Caesari* 41, 11-12; Zosimo, *Storia Nuova* 2, 29, 2. Eppure ciò fa pensare piuttosto ad un aborto.

<sup>68</sup> Osserviamo un processo di demonizzazione di Licinio a seguito della sconfitta nel 324 ad Adrianopoli. Questi viene rappresentato nella lettera inviata dall’imperatore ai vescovi, riportata da Eusebio, quale nemico dei cristiani, definito poi empio “tiranno” e “serpente”, che perseguita i ministri di Dio. Nel 325, dopo essere sospettato di aver tramato contro Costantino, viene infine fatto decapitare. cfr. Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino* 2, 4, 1-2. Eutropio parla di una condanna decretata “*contra ius sacramenti*”. Cfr. Eutropio, *Breviario* 10, 6, 1.

<sup>69</sup> Si considera nell’approccio a questo genere di componimenti la seguente edizione: A. Medin, *Lamenti de’ secoli XIV e XV*, Firenze 1883.

sivo di *Kaiserkritik*, allorché si individua nella suscettibilità e nella collericità del ‘santo’ imperatore il germe di quella propensione agli eccessi che inficia il sommo e “nobile potere” dei *basileis*, quale amara conseguenza (per i sottoposti) di una potestà *legibus soluta*, condannata puntualmente da intellettuali come Michele Psello<sup>70</sup> e Niceta Coniata.<sup>71</sup> Costoro sono ben consci che il sommo dei poteri non solo corrompe qualsiasi uomo, persino un santo, ma può rendere addirittura pazzi. Eppure, nonostante tali inclinazioni possano essere visualizzabili nel *topos* fisiognomico affibbiato dai prodotti visuali di epoca post-bizantina a Costantino, deve sempre tenersi in conto che una strategia così raffinata non costituisce nulla più di una messa in codice, decifrabile solo dai più colti. E se fino a Niceta mai nessuno ha osato mettere in discussione l’assoluta santità di Costantino, bisogna considerare come la critica *in radice* —posta in essere dallo storico— induca ad un assoluto pessimismo, tale da mettere in discussione la figura di colui a cui è affidato il compito di santificare con l’adesione al cristianesimo il potere imperiale e di legittimare i suoi successori, nonché giunge persino ad incidere la percezione diffusa delle virtù del santo fondatore. Ciò pare fungere da viatico per l’inasprimento di questa tanto sommessata, quanto pungente linea critica, che non si limita ad esprimersi in letteratura, ma investe anche i di lui tentativi di visualizzazione e viene ottimizzata attraverso il ricorso ai rudimenti della semiotica facciale conosciuti al tempo.

### Conclusioni

I dati visuali in nostro possesso permettono di delineare una precisa parabola dell’evoluzione della fisionomia di Costantino, la quale perde progressivamente ogni contatto col sembiante dell’uomo storico, per divenire qualcos’altro. Ciò non impedisce che vengano selezionati alcuni caratteri ritenuti propri, per di più costantemente ripetuti nelle sue rappresentazioni, quali la fronte corrugata, il naso tagliente e gli zigomi pronunciati. Ne discende che in un primo momento la sua fisionomia si adegui alla *mise* degli imperatori regnanti, divenendo maschera fisiognomica, connotata dagli attributi propri dei *basileis* dal sec. VIII in poi, come i capelli lunghi e la barba più o meno folta, per assumere più tardi caratteri cristomimetici. Il tutto al fine di assecondare le elaborazioni circa le competenze *in sacris* dei *basileis*, che si riaffermano con potenza dal regno dei Comneni in poi e perdurano, nonostante le ristrettezze del secolo, sotto i Paleologi.

<sup>70</sup> Michele Psello, *Chronographia*, 7, 52-57; 4, 5, 10; 6, 7, 10; 6, 48; 7, 1, 12-13; A. Pertusi, *Il pensiero*, 132-133; A. P. Di Cosmo, *La “vuelta retórica” de Miguel Psellos y la representación de la monarquía romano-oriental. Problemáticas historiográficas y narrativas en la base de la Chronographia, Un milenio de contar historias IV. Los conceptos de ficcionalización y narración de la Antigüedad al Medioevo*, ed. L. Pégolo, A. Vanina Neyra, Buenos Aires 2026, 171–201.

<sup>71</sup> “I quali, non paghi di amministrare ogni cosa, sono vestiti d’oro, usano la proprietà dello Stato come fosse loro e trattano gli uomini liberi come schiavi: vogliono essere maghi, interpreti, giudici e creatori di dogmi teologici, e agire da venditori dei dissidenti”, R. Maisano, A. Pontani, *Niceta Coniata. Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, I, Milano 1994, 25; S. Ronchey, *Lo Stato bizantino*, Torino 2002, 124.

Quando poi, l'impero non ci sarà più, si riscontra la consolidazione di un *locus* di visualizzazione che porta al parossismo i prefati caratteri facciali ritenuti tipici, che si è agevolmente avvicinati ai tratti fisiognomici dell'uomo "bilioso", i quali si ritrovano in opere monumentali o da cavalletto, ottenendo un particolare successo in ambito monastico. Eppure, non è chiaro a questo punto degli studi se tale fisionomia venga adoperata dappertutto con la stessa consapevolezza o se la sua scelta sia giustificata dal consueto criterio del precedente vincolante, una volta che la formula è stata ormai percepita come il "ritratto vero". E se al momento attuale non si può nemmeno escludere del tutto che l'enfatizzazione fino all'eccesso di alcuni caratteri somatici debba liquidarsi come mera opera di maniera, non è neppure possibile negare che quella precisa fisionomia sia legata a doppio filo alle velleità della stringente *Kaiserkritik* dei 'sopravvissuti' alla ridefinizione ottomana della *Basileia*; cosa che ne spiegherebbe la diffusione prevalentemente nei monasteri. Ciò a controbilanciare i nostalgici dell'Impero, esprimendo un sentimento che si incarna nell'aneddoto di San Simeone, allorché ritrova il cadavere di Alessandro a significare l'immaginifica presa di coscienza di una rassegnata e inemendabile capitolazione.

Антонио Пио Ди Космо

(Универзитет Модена и Ређо Емилија/ИСАЦЦЛ Букурешт)

ФИЗИОНОМИЈА МОЊИ: КА СЕМИОТИЧКОЈ РЕЕВАЛУАЦИЈИ ПРЕДСТАВЉАЊА  
КОНСТАНТИНОВОГ ЛИКА

Овај рад разматра визуелне стратегије примењене у представљању Првог никејског сабора, стављајући у средиште пажње когнитивну улогу вида у преношењу религијских истина, као и функцију семиотике у њиховом тумачењу. Анализом фигуративних извора, саборске представе тумаче се као визуелне *lectio-nes* еклисиологије. Посебна пажња посвећена је личности Константина, а нарочито семиотичким импликацијама које стоје у основи конструкције његових физиономских обележја - теме која до сада није била предмет систематског истраживања. Рад има за циљ да попуни методолошки и интерпретативни јаз у читању саборске иконографије, усвајањем интегрисаног хеуристичког приступа који обједињује визуелне студије, семиотику и антропологију.