

GLI AVORI DEL «GRUPPO DI ROMANO» Aspetti e problemi *

Con la fine della controversia iconoclasta e la restaurazione dell'ortodossia (843), l'impero Bizantino conobbe un periodo di rinnovata potenza politica e di rinascita delle lettere e delle arti. L'età compresa tra il medio IX e il tardo XII secolo, aperta dall'ascesa al trono di Basilio I, fondatore della dinastia macedone (867-1056), coincide con l'inizio di una seconda «età d'oro» di Bisanzio, per cui si è giustamente parlato di «rinascimento» o, piuttosto, di «rinascenza»¹.

La produzione letteraria e artistica della così detta rinascenza macedone presenta contemporaneamente una chiara ripresa dei modelli antichi e delle opere precedenti l'iconoclastia, esprimendo la volontà formale di recuperare le radici ellenistico-romane dell'arte bizantina. Uno dei generi rivisitati è senz'altro la scultura in avorio. Circa la rarefazione dei manufatti eburnei a partire dalla metà dell'VIII secolo, sono state formulate ipotesi diverse. La crisi iconoclasta comportò un rallentamento di tale produzione, forse per la difficoltà di reperire la materia prima, come avvenne in Occidente nel IX secolo, sotto il regno di Carlo il Calvo². Contrariamente a quanto si stava verificando nei territori dell'impero, a Costantinopoli le botteghe dedite alla produzione di articoli di lusso, destinati alla corte e ai principali dignitari ecclesiastici, continuarono la loro

*) Desidero ringraziare il prof. Gianfranco Fiaccadori, relatore della mia tesi di laurea, per la disponibilità e i preziosi consigli; M. Jannic Durand e Mme Marie-Cécile Baroz, del Département des Objets d'art del Musée du Louvre, e Mme Mathilde Avisseau-Broustet, della Direction des collections del Département des monnaies, médailles et antiques della Bibliothèque nationale de France, per la loro cortese collaborazione e per avermi fornito materiale indispensabile al mio lavoro, alcuni punti del quale ho discusso con il prof. Mauro della Valle e la dott.ssa Beatrice Daskas.

¹) Cormack 2000, pp. 129-133; Durand 2001, p. 77.

²) *Byzance* 1992, p. 229.

attività. Sotto il regno del dottissimo Costantino VII Porfirogenito (913-959), si assiste ad una vigorosa ripresa della produzione artistica in avorio, intesa principalmente alla trattazione aulica e devozionale di soggetti legati all'ideologia imperiale e all'uso religioso privato³.

Tra i manufatti più importanti, databile secondo la maggior parte degli studiosi a questo periodo, è la placchetta raffigurante l'incoronazione di Costantino imperatore da parte di Cristo (*Fig. 1*)⁴. Acquistata tra il 1871 ed il 1881 dal conte Aleksej Sergeevič Uvarov a Ejmiatsin, in Armenia, l'opera fu poi trasferita, con l'intera collezione Uvarov, al Museo storico statale e infine, nel 1932, al Museo Puškin di Mosca⁵.

In questo splendido esemplare di estrema compostezza, solenne e ieratica, il Redentore stante è rappresentato su un piedistallo nell'atto di sfiorare con la mano destra la corona del *basiléus*, adorante e sottomesso; il gesto benedicente di Cristo sembra qui sottolineare «l'altissimo status del sovrano terrestre, che riceve l'investitura dal *Pantocrator* in persona»⁶. Al di sopra del capo del sovrano è l'iscrizione Κωνσταντίνος ἐν Θεῷ αὐτοκράτωρ «Costantino autocrate per volontà divina», che prosegue tra le due figure con βασιλεὺς Ῥωμαίων «imperatore dei Romani»⁷.

L'avorio è stato probabilmente creato per celebrare la definitiva ascesa al trono di Costantino VII quale unico imperatore all'inizio del 945⁸. Già sul trono fin dall'età di sette anni, affiancato sino al 919 da un consiglio di reggenza e poi dal suocero e coimperatore Romano I Lecapeno fino al 944, Costantino VII, giunse ad esercitare definitivamente i diritti sovrani il 27 gennaio 945, all'età di trentanove anni. Il 6 aprile dello stesso anno, giorno di Pasqua, ottenne la dignità imperiale anche suo figlio Romano: il gesto di Cristo potrebbe essere interpretato come investitura divina della signoria terrena⁹. L'identificazione del *basiléus* della tavoletta con Costantino VII Porfirogenito è confermata dal confronto con i ritratti presenti su monete e sigilli di piombo coniati durante il suo regno¹⁰. In questo prodotto di carattere ufficiale, che può ricollegarsi alla tradizione tardoantica dei dittici eburnei o di altri manufatti preziosi da inviare come

³) Concina 2002, p. 195. Sul periodo vd., in generale, Beckwith 1967, p. 49; Durand 2001, p. 81; Norwich 2000, pp. 200-207.

⁴) Fra i principali scritti sugli avori bizantini: Goldschmidt - Weitzmann, I-II, 1930-34 (fondamentale); le pubblicazioni di Anthony Cutler, dal 1985, e le notizie dei cataloghi delle esposizioni dedicate all'arte bizantina di Parigi (*Byzance* 1992 e *De Byzance à Istanbul* 2009), New York (*The Glory of Byzantium* 1997), Monaco (*Rom und Byzanz* 1998) e Londra (*Byzantium* 2008). Cfr. anche Gaborit-Chopin 2003, p. 82.

⁵) Lidov 2004, p. 87.

⁶) *Ibidem*.

⁷) *Ibidem*.

⁸) Ostrogorsky 1968, p. 245; Treadgold 1997, p. 487.

⁹) Lidov 2004, p. 87.

¹⁰) *Ibidem*.

donativi, l'artista ha prestato grande attenzione alla resa delle vesti e degli attributi imperiali, come il *loros*, larga fascia di tessuto ornata da gemme e perle, e la corona con *perpendulia*.

Alla placca di Mosca è solitamente associato il trittico del Museo del Palazzo di Venezia a Roma (Fig. 2), che presenta un'iscrizione dedicatoria nella quale è pure citato un «Costantino», più volte identificato con Costantino VII per confortare un'eventuale datazione del pezzo tra il 945 ed il 959¹¹. Il trittico di Palazzo Venezia è stato a sua volta messo in relazione, per via di un'iconografia analoga, con il trittico Harbaville conservato al Louvre (Fig. 3), e con un trittico dei Musei Vaticani (già della Biblioteca Apostolica) (Fig. 4)¹². Questi e altri avorî, come ad esempio la Vergine col Bambino del Museo del Catharijneconvent di Utrecht ed i pannelli con ritratti di apostoli del Museo archeologico di Venezia, del Grünes Gewölbe di Dresda e del Kunsthistorisches Museum di Vienna, sono stati etichettati collettivamente come «gruppo di Romano», dal nome della famosa placca, conservata al Cabinet des médailles della Bibliothèque nationale de France, che rappresenta l'incoronazione di «Romano» ed «Eudocia» da parte di Cristo (Figg. 5-6)¹³.

I manufatti citati, che si caratterizzano tutti per estrema eleganza formale e grande equilibrio di proporzioni, e presentano figure dai lineamenti nobili ottenuti attraverso un forte modellato e una raffinata tecnica scultorea, sono dunque da considerarsi tra le migliori espressioni della «rinascenza macedone». Le peculiarità indicate, strettamente connesse ad un rinnovato interesse per la classicità, suggeriscono che simili oggetti siano stati prodotti da ateliers attivi presso la corte imperiale intorno alla metà del X secolo. Al medesimo ambito di attività e laboratori possono attribuirsi anche gli avorî riuniti sotto i nomi di «gruppo pittorico» e «gruppo di Niceforo», sebbene per questi ultimi sia più difficile definirne con certezza l'origine¹⁴.

1. L'«avorio di Romano»

La placca d'avorio con l'incoronazione di Romano ed Eudocia da parte di Cristo ornava la legatura di un evangelario dell'XI secolo conservato nella cattedrale di Saint-Jean a Besançon: «l'évangélaire auquel notre ivoire servait de reliure était en grande vénération à Besançon, où il était

¹¹) Cutler 1998, p. 649 s.

¹²) Durand - Durand 2005, pp. 133-155.

¹³) Concina 2002, p. 198, e risp. Goldschmidt - Weitzmann 1934, nn. 43-45; *De Byzance à Istanbul* 2009, p. 130.

¹⁴) Gaborit-Chopin 2003, p. 82.

conservé de temps immémorial; il était connu sous le nom de *Saphir*, et l'un des chanoines le portrait respectueusement sur sa poitrine à certaines processions»¹⁵. Incorniciata da una montatura in oro e pietre preziose distrutta al tempo della Rivoluzione francese¹⁶, la tavoletta fu acquistata nel 1805 dal barone Prudence-Guillaume de Roujoux, sottoprefetto a Dôle, per il Cabinet des médailles dell'allora Bibliothèque impériale, mentre l'evangelario è conservato presso la Bibliothèque d'étude et de conservation di Besançon (ms. 90)¹⁷.

Sulla placca sono raffigurati tre personaggi stanti: al centro Cristo, sopra un piedistallo finemente ornato, pone le mani in segno di benedizione sul capo di un imperatore e su quello di un'imperatrice, che stanno ai suoi lati su una pedana impreziosita da motivi geometrici, e possono identificarsi come Romano ed Eudocia grazie alle iscrizioni incise da una parte e dall'altra del busto di Cristo: Ῥωμανὸς βασιλεὺς Ῥωμαίων «Romano imperatore dei Romani» e Εὐδοκία βασίλισς Ῥωμαίων «Eudocia imperatrice dei Romani». I tre personaggi sono raffigurati con un nimbo, il cui bordo è decorato da un motivo a perline che racchiude, nel caso di Cristo, anche una croce. Il Redentore, con capelli lunghi e barba, indossa una veste sulla quale è drappeggiato un mantello, bordato da una fascia incisa, e calza un paio di sandali. L'imperatore Romano, imberbe e dall'aspetto giovanile, veste un abito di cui si vedono solamente i polsini, lo *scaramangion*, ossia una lunga tunica decorata con cerchi e perle, ed il *loros*, larga fascia preziosa distintiva della dignità imperiale, ornato da un motivo a quadri bordati di perle. Lo strascico del *loros* è portato in primo piano ed avvolge il fianco destro dell'imperatore, ricoprendone l'addome e ricadendo oltre l'avambraccio sinistro. Sulla fodera dello strascico è ricamata una croce. La corona, tempestate di gemme, è sormontata da una croce e lascia cadere dal bordo inferiore due *perpendulia*, che incorniciano il volto di Romano, il quale indossa calzature ornate da perle. Eudocia veste una tunica simile a quella del *basiléus*, ma al di sopra, al posto del *loros*, porta una clamide dai motivi circolari, orlata da un filo di perle e fermata sulla spalla destra. Il mantello è impreziosito sul petto dal *tablion* con riquadri e foglie d'edera¹⁸. La corona dell'imperatrice è in tutto simile a quella dello sposo, se non per la decorazione a forma di stella che la sormonta. Anche Eudocia indossa calzature arricchite con perle. Le mani di entrambi sono rivolte a Cristo, in segno di riconoscenza e di supplica¹⁹.

¹⁵) Chabouillet 1858, p. 569.

¹⁶) L'illustrazione nell'opera di Gori mostra la tavoletta al centro di una rilegatura con *cabochons* incastonati (Gori 1759, tav. I, p. 16).

¹⁷) Gaborit-Chopin, scheda n. 148. «Plaque: le Christ couronnant Romanos et Eudocie», in *Byzance* 1992, p. 233.

¹⁸) Parani 2001, p. 18.

¹⁹) *Ibidem*.



*Fig. 1. - Mosca, Museo Puškin:
«Costantino VII Porfirogenito incoronato da Cristo».
Costantinopoli, ca. 945 (?). Avorio, 18,6 × 9,5 cm.*

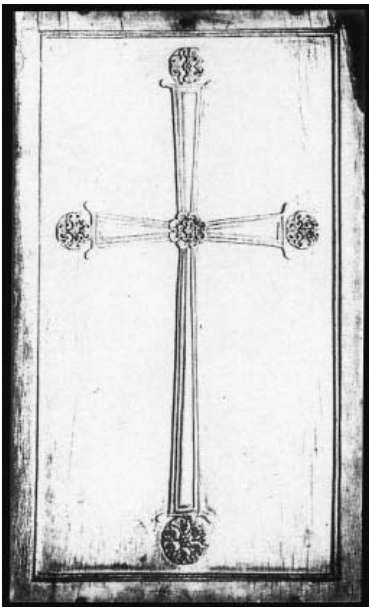
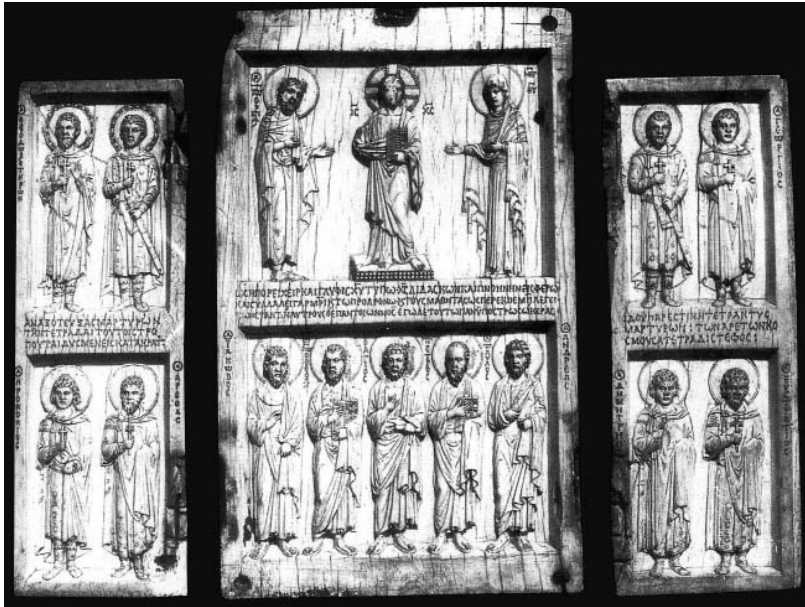


Fig. 2. - Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia:
 «Trittico con Deesis e santi». Costantinopoli, metà del X secolo.
 Avorio, placca centrale 23,6 × 14,2 cm.; valva sinistra 20,8 × 7,6 cm.; valva destra 20,9 × 6,9 cm.

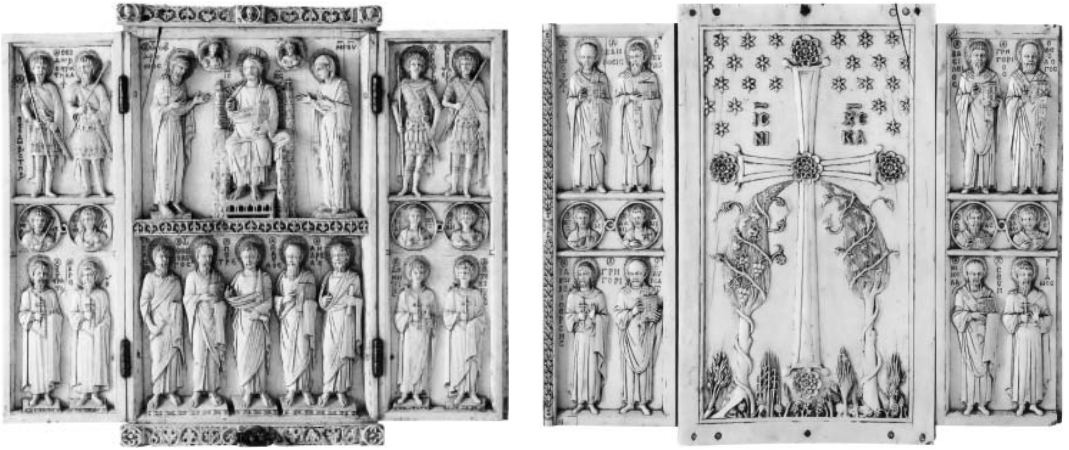


Fig. 3. - Parigi, Musée du Louvre: «Trittico Harbaville».
 Costantinopoli, seconda metà del X secolo.
 Avorio, 24,2 × 28,2 cm.



Fig. 4. - Città del Vaticano, Musei Vaticani: «Trittico con Deesis e santi».
 Costantinopoli, seconda metà del X secolo.
 Avorio, 25,2 × 33 cm.

Fig. 5. - Bibliothèque nationale de France.
Cabinet des médailles: «Avorio di Romano».
Costantinopoli, ca. 945-949.
Avorio, 24,6 × 15,5 cm.

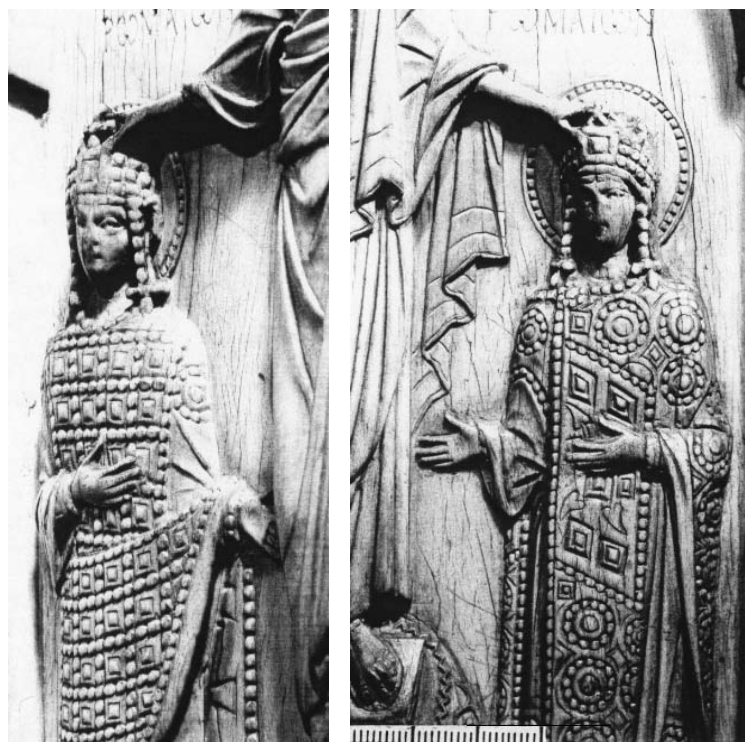


Fig. 6. - Bibliothèque nationale de France.
Cabinet des médailles:
particolari
dell'«Avorio di Romano»,
Romano II ed Eudocia.

Nella composizione, chiara e misurata, la ricchezza degli ornamenti della coppia imperiale contrasta con la nobile semplicità della figura di Cristo. I volti delle tre figure, in particolare quelli di Romano ed Eudocia, hanno segni di abrasione, verosimilmente causati da successive manipolazioni²⁰. La tavoletta presenta un foro largo e rettangolare sopra la testa di Cristo e quattro piccoli fori di forma circolare agli angoli, per fissarla alla montatura in oro dell'evangelario. La rilegatura, illustrata a metà del Settecento nell'opera di Anton Francesco Gori, mostra le caratteristiche della tecnica di «tipo carolingio», verosimilmente utilizzata sino alla fine dell'XI secolo²¹. Originariamente l'«avorio di Romano» non fu creato per ornare una rilegatura, poiché la sua forma rimanda a quella della parte centrale di un trittico, tuttavia nessuna traccia di cerniera o di un sistema che permetta di fissare delle ante è individuabile sulla sua superficie²².

Due diverse ipotesi sono state formulate riguardo all'identità dei personaggi effigiati ai lati di Cristo, dal momento che vi furono due coppie imperiali conosciute col nome di Romano ed Eudocia. La prima è che si tratti di Romano II e Berta/Eudocia. Romano I Lecapeno, che sedeva sul trono come usurpatore al fianco del legittimo imperatore Costantino VII Porfirogenito, combinò il matrimonio tra il figlio di quest'ultimo, Romano, con Berta, figlia illegittima di Ugo di Provenza, conte di Arles e re d'Italia²³. Quando sposò Romano II, nel settembre 944, Berta aveva quattro anni e fu ribattezzata Eudocia, nome più prestigioso perché portato da alcune donne della dinastia macedone, come la moglie di Basilio I, Eudocia Ingerina²⁴, e la terza moglie di Leone VI, Eudocia Baiana²⁵. Nel dicembre del 944 Romano I fu depresso dai suoi figli Stefano e Costantino, permettendo così a Costantino VII di diventare unico imperatore il 27 gennaio 945, all'età di trentanove anni, e di incoronare suo figlio Romano II coimperatore il 6 aprile, giorno di Pasqua, dello stesso anno. Berta/Eudocia morì nel 949²⁶.

La seconda ipotesi vuole che le due figure ritratte ai lati di Cristo siano Romano IV Diogene ed Eudocia Macrembolitissa. Nipote del patriarca di Costantinopoli Michele Cerulario, Eudocia fu una donna abile ed ambiziosa. Dopo l'ascesa al trono del primo marito, Costantino X

²⁰) Goldschmidt - Weitzmann 1934, n. 34; Gaborit-Chopin, «Plaque: le Christ couronnant Romanos et Eudoxie», in *Byzance* 1992, p. 232; Cutler 1994, p. 24 s.; Parani 2001, p. 19.

²¹) Gaborit-Chopin, «Plaque: le Christ couronnant Romanos et Eudoxie», in *Byzance* 1992, p. 233.

²²) *Ibidem*.

²³) Ostrogorsky 1968, p. 249; Treadgold 1997, p. 485; Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 308; Parani 2001, p. 19.

²⁴) Ostrogorsky 1968, p. 212.

²⁵) *Ivi*, p. 230.

²⁶) Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 308 ss.; Parani 2001, p. 19.

Ducas, fu incoronata imperatrice nel 1059. Successivamente Costantino X incoronò coimperatori i figli Michele e Costanzo. Sembra che, durante il regno del marito, Eudocia abbia esercitato un considerevole potere. Ormai prossimo alla morte, Costantino le fece promettere sotto giuramento, davanti al patriarca, al senato ed al sinodo, che non si sarebbe risposata: egli desiderava così garantire la successione ai propri figli²⁷. Nel maggio del 1067 Costantino morì ed il potere passò nelle mani di Eudocia, che fu reggente per i figli Michele, Costanzo ed Andronico²⁸. La minaccia dei Turchi in Asia Minore imponeva la presenza di un militare sul trono. Ottenuta la necessaria dispensa dal patriarca Giovanni Xifilino, Eudocia sposò il generale Romano Diogene, un magnate della Cappadocia che sembrava incarnare l'ideale del guerriero capace e coraggioso. Romano IV fu incoronato nella basilica di Santa Sofia il 1° gennaio 1068²⁹. Successivamente, egli nominò Andronico coimperatore. Durante il suo breve regno, che si concluse nel 1071 con la sconfitta di Mantzikert, Romano ricoprì una posizione subordinata rispetto ai tre figli di Eudocia, come si può vedere anche da monete e sigilli conati in quegli anni³⁰.

In passato gli imperatori ritratti nell'avorio in esame sono stati spesso identificati con Romano IV e Eudocia Macrembolitissa, ritenendo che essi fossero stati gli unici con tali nomi a governare effettivamente Bisanzio. Una simile convinzione ha portato a ritenere che l'avorio fosse stato realizzato tra il 1068 ed il 1071 – forse per commemorare il matrimonio celebrato nel 1068. Questa datazione, ritenuta corretta nel 1624 da Jean-Jacques Chifflet³¹, nel 1680 da Charles Du Fresne Du Cange³²; fu poi accettata in tutti gli scritti pubblicati nei successivi due secoli: così nel *Thesaurus* di Anton Francesco Gori, del 1759³³, e nel *Catalogue* di Anatole Chabouillet, del 1858³⁴.

Soltanto all'inizio del XX secolo furono sollevati dubbî sulla cronologia ormai acquisita dell'avorio. Hayford Peirce e Royall Tyler proposero di spostarla fra il 945 e il 949, identificando con Romano II e Berta/Eudocia la coppia imperiale ritratta ai lati di Cristo³⁵. La loro tesi poggiava su una circostanza significativa: i due volti, benché danneggiati nella parte anteriore, hanno una fisionomia alquanto giovanile. Inoltre, i due studio-

²⁷) Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 312; Norwich 2000, p. 260.

²⁸) Ostrogorsky 1968, p. 313; Parani 2001, p. 19; Kalavrezou-Maxeiner 1977, pp. 312-315.

²⁹) Ostrogorsky 1968, p. 313; Norwich 2000, p. 260 s.

³⁰) Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 314 s.

³¹) Chifflet 1624, p. 61.

³²) Du Cange 1680, p. 162.

³³) Gori 1759, tav. I, pp. 2-16.

³⁴) Chabouillet 1858, p. 568 s.

³⁵) Peirce - Tyler 1926, p. 39; Peirce - Tyler 1927, pp. 129-136; Peirce - Tyler 1941, p. 15.

si notarono che dall'VIII secolo, come stabilito dall'iconografia ufficiale bizantina, i regnanti sono sempre ritratti con la barba, «à moins qu'il ne s'agisse d'un enfant en tutelle», o di un imperatore associato al trono, come nel caso di Romano³⁶.

Nel più importante testo mai dedicato allo studio degli avorî bizantini, Adolph Goldschmidt e Kurt Weitzmann accettarono la proposta di Peirce e Tyler³⁷. Ma in un articolo pubblicato circa una quarantina di anni dopo, Ioli Kalavrezou-Maxeiner propose nuovamente di riconoscere sull'avorio del Cabinet des médailles Romano IV ed Eudocia Macrembolitissa, spostando così la datazione di gran parte degli avorî del «gruppo» alla metà dell'XI secolo.

Gli argomenti della studiosa si fondano in gran parte sul significato del titolo *basilís*, forma attica di *basilíssa*, e sull'analisi stilistica ed iconografica della placca. Nella tradizione bizantina il titolo ufficiale di *basilís(sa)* fu riservato alle imperatrici regnanti o reggenti per i figli in minorità. Secondo la Kalavrezou-Maxeiner, prima ad ottenere il titolo, pur non regnando direttamente né essendo reggente, fu Eudocia Macrembolitissa, come testimonia il reliquiario di san Demetrio conservato a Mosca, nel quale è ella ritratta col primo marito Costantino X – anche se «it is not exactly clear just how or why Eudokia came to achieve this position during her husband's reign»³⁸. Forse la reggenza per i proprî figli dal maggio al dicembre del 1067 ed il ruolo rilevante avuto nel governo dell'impero le permisero di fregiarsi del titolo di *basilís(sa)*, come dimostrano le monete coniate durante il regno del secondo marito Romano IV. La Kalavrezou-Maxeiner ritiene pertanto che questo titolo sia stato tributato a lei e non alla troppo giovane Berta/Eudocia. A supporto della sua tesi, la studiosa adduce anche considerazioni stilistiche e iconografiche, rilevando la scarsa diffusione del tema dell'incoronazione di una coppia imperiale da parte di Cristo prima del tempo di Eudocia Macrembolitissa³⁹.

Nel 1979 Kurt Weitzmann, nell'introduzione alla seconda edizione dell'importante monografia sugli avorî scritta col suo maestro Alois Goldschmidt, modificò l'opinione espressa in precedenza, accettando l'ipotesi – comunque isolata – di una collocazione del pezzo al terzo quarto dell'XI secolo⁴⁰. Più di recente, Anthony Cutler ha invece ribadito la datazione dell'avorio all'epoca di Romano II e Berta/Eudocia, ritenendo le argomentazioni della Kalavrezou-Maxeiner deboli e prive di fondamento: a suo avviso, non è sufficiente basarsi sulla titolatura, l'iconografia e

³⁶) Peirce - Tyler 1927, p. 130, di cui Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 308.

³⁷) Goldschmidt - Weitzmann 1934, n. 38.

³⁸) Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 312.

³⁹) *Ivi*, pp. 305-325.

⁴⁰) Goldschmidt - Weitzmann 1934.

lo stile, ma bisogna prendere in considerazione anche altri fattori, quali l'epigrafia e la tecnica d'incisione⁴¹.

L'uso del titolo di βασιλις Ῥωμαίων implicherebbe una posizione politica uguale o probabilmente superiore a quella di *augusta*. A suffragio della propria tesi Cutler adduce l'iscrizione sul capo di Maria di Alania nella miniatura di Parigi, BnF, cod. Coislin 79, f. 1 [2bis]v, nella quale si legge Μαρία ἐν Χ(ριστῶ) τῷ Θ(εῶ) πιστὴ βασιλίσσα καὶ αὐτοκρατορίσσα Ῥωμαίων (Fig. 7)⁴². Non avendo ella regnato in prima persona o come reggente nel periodo tra il primo matrimonio, con Michele VII Dukas (1071-78), ed il secondo, con Niceforo III Botaniate (1078-81), il titolo di *basilissa* non le spetterebbe: il suo ruolo corrisponde infatti a quello di Berta/Eudocia. La Kalavrezou-Maxeiner, non considera il caso di Maria di Alania, e sostiene che Berta non possa aver ricevuto durante l'incoronazione il titolo di *augusta* o di *basilís(sa) Rhōmaíōn*⁴³. In circostanze normali, la designazione di *augusta* era riservato alla moglie o alla madre dell'imperatore, come nel caso di Elena, moglie di Costantino VII, che esercitò le funzioni cerimoniali di Stato a metà del X secolo⁴⁴. Cent'anni dopo, il titolo di *basilissa* fu portato non soltanto da Maria di Alania, ma contemporaneamente anche da Eudocia Macrembolitissa, madre di Michele VII, come attesta l'iscrizione sul reliquiario di san Demetrio a Mosca⁴⁵. Data la rarità dell'uso di questo titolo in opere a carattere ufficiale, non è possibile stabilire con precisione i criteri della sua applicazione ad entrambe le consorti imperiali. In alcuni casi *basilís(sa) Rhōmaíōn* fu probabilmente utilizzato quale *pendant* al titolo del marito imperatore, come si vede in alcune iscrizioni⁴⁶.

Poiché nell'XI secolo era ormai prassi ritrarre gli imperatori secondo le loro sembianze effettive, Cutler analizza accuratamente la fisionomia dei due personaggi raffigurati ai lati di Cristo⁴⁷. Non si conosce l'età precisa di Romano IV al momento della sua incoronazione avvenuta il 1° gennaio 1068, ma è presumibile che a quella data egli avesse almeno trentasette anni, dal momento che suo padre, Costantino Diogene, morì nel 1031 ed egli aveva già comandato le truppe di Costantino X sul Danubio alcuni anni prima⁴⁸. Più scarse informazioni si hanno circa l'età di Eudocia al momento del suo secondo matrimonio: si può presumere che

⁴¹) Cutler 1998, pp. 605-610.

⁴²) *Byzance et la France médiévale* 1958, n. 29.

⁴³) L'appellativo *basilís(sa) Rhōmaíōn* s'incontra solo raramente come titolo ufficiale: Sulle monete, ad esempio, fu usato solo da tre imperatrici: prima da Irene (797-802), poi da Zoe e Teodora, durante il regno congiunto, nel 1042 (Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 309 s.).

⁴⁴) *Ivi*, p. 310.

⁴⁵) *Ibidem*; Cutler - Nesbitt 1986, p. 270 s.; Cutler 1998, p. 606.

⁴⁶) *Ibidem*.

⁴⁷) *Ivi*, p. 606 s.

⁴⁸) *Ibidem*.

fosse abbastanza giovane per dare alla luce altri due figli e sopravvivere almeno dieci anni all'incoronazione di Romano IV⁴⁹. Essendo l'imperatore ritratto imberbe, potrebbe trattarsi di Romano II, poiché all'epoca della sua incoronazione aveva sei anni⁵⁰.

Di particolare interesse un'ode scritta in onore di questo Romano il 10 dicembre 950, ad accompagnare il dono di un cortigiano⁵¹. Nel testo non si fa menzione della condizione di fanciullo del principe, mentre si pone l'accento sulla nozione di *basileia Rhōmatōn*. Esaminando le iscrizioni incise sulla placca, Cutler ne rileva l'incompatibilità con una datazione all'XI secolo, poiché esse utilizzerebbero un repertorio grafico riscontrabile nei manoscritti prodotti tra la metà e la fine del X secolo; e riconosce che la forma di una lettera non possa in sé costituire un elemento decisivo di cronologia – ma in questo caso si tratterebbe, comunque, di un semplice *terminus post quem*.

Nel 2001 Maria G. Parani ha pubblicato un importante saggio nel quale, per l'«avorio di Romano», ella conferma la datazione alla metà del X secolo, portando ulteriori prove sull'utilizzo in quest'epoca del titolo di *basilissa* ed analizzando il costume della coppia imperiale ritratta sulla tavoletta⁵². In realtà, nel linguaggio non ufficiale dei testi storiografici ed agiografici o nelle opere d'arte il titolo fu spesso utilizzato per definire imperatrici di qualunque posizione, siano esse state mogli di imperatori, reggenti o sovrane⁵³. Per dimostrare che il titolo di *basilís(sa)* sull'«avorio di Romano» non è d'ostacolo all'identificazione dell'imperatrice ritratta con la giovane Berta/Eudocia, la Parani cita la *Vita di Eutimio patriarca di Costantinopoli* (c. 843-917), composta fra il 920 ed il 935, in cui Eudocia Baiana, terza moglie di Leone VI, è indicata come *basilís(sa) Rhōmatōn*, pur senza esser mai stata reggente o sovrana⁵⁴. La studiosa addita poi nella *Vita di Ignazio patriarca di Costantinopoli*, scritta verisimilmente nel primo decennio del X secolo, un altro caso di impiego del termine *basilís(sa)*: per indicare due diverse figure di spicco della corte quali l'imperatrice Teodora, madre di Michele III, e sua figlia, sorella dell'imperatore⁵⁵.

A confermare la datazione dell'«avorio di Romano» alla metà del X secolo, la Parani esamina anche le caratteristiche del *loros* indossato dall'imperatore, che si differenzia dal modello tradizionale, poiché non presenta il collare e mostra quattro strisce verticali decorate con un mo-

⁴⁹) *Ivi*, p. 607.

⁵⁰) Vd. Gaborit-Chopin, «Plaque: le Christ couronnant Romanos et Eudoxie», in *Byzance* 1992, p. 233, e Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 308.

⁵¹) Cutler 1998, p. 610, con rinvio a Odorico 1987.

⁵²) Parani 2001, pp. 15-28.

⁵³) *Ivi*, p. 20.

⁵⁴) *Ibidem*.

⁵⁵) *Ibidem*.

tivo a quadri, come quello portato da Costantino VII nel solido coniato tra il gennaio e l'aprile del 945. Nell'XI secolo il *loros* subisce un'ulteriore modifica, poiché viene ornato unicamente da tre strisce verticali, come si può notare sull'*histamenon* di Michele IV (1034-41). La fascia del sovrano effigiato sull'avorio presenta una croce ricamata sulla fodera dello strascico, riscontrabile anche sul *loros* degli imperatori nelle monete del X secolo⁵⁶, ma non in quelle dell'XI⁵⁷.

Sulla placca Eudocia è raffigurata con la clamide che, nella tradizione mediobizantina, veniva utilizzata durante il rito di incoronazione e in alcune cerimonie pubbliche di particolare rilevanza dagli imperatori e, contemporaneamente, dalle imperatrici, uniche donne ad avere il diritto di indossarla. Nelle festività più solenni, come la domenica di Pasqua, Pentecoste o quando riceveva importanti ospiti o ambasciatori, l'imperatore vestiva il *loros*, simbolo del suo status di rappresentante di Cristo in terra⁵⁸. Nella ritrattistica ufficiale bizantina le coppie regnanti sono solitamente raffigurate con il *loros*, segno per eccellenza della dignità imperiale. Il fatto che nell'«avorio di Romano» Eudocia indossi una semplice clamide parrebbe indicare una posizione subordinata a quella del suo sposo: tratto, questo, giudicato cruciale dalla Parani per respingere l'ipotesi che sulla placca sia ritratta Eudocia Macrembolitissa, come vorrebbe la Kalavrezou-Maxeiner⁵⁹. Infatti, nelle monete coniate durante la reggenza di Eudocia (maggio-dicembre 1067), nelle quali la sovrana è rappresentata con i figli Michele VII e Costanzo, ed in quelle coniate sotto Romano IV, dove sono effigiati la coppia imperiale ed i coimperatori Michele VII, Costanzo ed Andronico, tutti i personaggi indossano il *loros*⁶⁰.

Nessuna fonte attesta che Berta/Eudocia fu incoronata contestualmente alla nomina di Romano II a coimperatore, ma tale congiuntura sembra dichiarata proprio dall'immagine dell'imperatrice sull'«avorio di Romano»⁶¹. Secondo la Parani vi fu una ragione concreta che spinse a ritrarre Eudocia con la clamide: il giovane coimperatore Romano II poteva facilmente essere distinto dal padre Costantino VII per all'assenza di barba, mentre era più difficile differenziare la giovane imperatrice Berta/Eudocia dalla suocera Elena; la clamide indossata qui da Eudocia sarebbe stata quindi un espediente iconografico per evidenziare il suo stato di inferiorità non rispetto a Romano, bensì ad Elena⁶².

⁵⁶) *Ivi*, p. 22, fig. 6.

⁵⁷) *Ivi*, p. 24, fig. 9.

⁵⁸) *Ivi*, p. 21.

⁵⁹) Kalavrezou-Maxeiner 1977, p. 307.

⁶⁰) Parani 2001, p. 20.

⁶¹) *Ivi*, p. 21.

⁶²) *Ivi*, p. 22.

Le nozze tra Romano II e Berta/Eudocia ebbero una forte valenza politica, a sanzione di una desiderata alleanza tra Bisanzio e l'Occidente. Costantino VII minimizzò la nascita illegittima di Berta mettendo piuttosto in risalto lo status del padre di lei, Ugo di Provenza, presentato non correttamente come discendente in linea maschile di Carlo Magno e, come tale, «erede» legittimo dell'Impero d'Occidente, ed esprimendo ammirazione verso Berta di Lotaringia, ava di Berta/Eudocia⁶³. Il desiderio di rafforzare i legami con l'Occidente spinse Costantino VII ad organizzare, dopo la morte di Berta, un secondo matrimonio per il figlio Romano con un'altra principessa occidentale, senza successo però, in quanto Romano preferì sposare Teofano, figlia d'un locandiere del Peloponneso⁶⁴.

Se l'iconografia di una coppia imperiale incoronata da Cristo non è molto comune prima dell'XI secolo, l'«avorio di Romano» sembra l'unico documento superstito in cui quel soggetto vede protagonisti un coimperatore bambino e la sua giovanissima sposa⁶⁵. Si sono conservati almeno due manufatti eburnei databili fra il tardo IX ed il X secolo sui quali è presente il tema dell'incoronazione di una coppia sovrana. Il primo è il cofanetto oggi al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia a Roma, con scene tratte dalla vita di Davide⁶⁶. Nella fascia centrale del coperchio, suddiviso in tre registri, Cristo è raffigurato in atto di benedire o incoronare una coppia imperiale vestita del *loros*, identificata con Basilio I ed Eudocia Ingerina⁶⁷. Il secondo manufatto è la placca con Cristo benedicente Ottone II e Teofano custodita al Musée National du Moyen Âge et des Thermes de l'Hôtel de Cluny a Parigi, nella quale si riscontra una notevole somiglianza iconografica con l'«avorio di Romano». Probabilmente, la placca del Cabinet des médailles fu creata negli ateliers imperiali per essere inviata in Occidente, come dono di Costantino VII ad Ugo di Provenza subito dopo l'incoronazione di Romano II nell'aprile del 945, per celebrare l'alleanza matrimoniale tra Bisanzio e il regno d'Italia⁶⁸.

Al riguardo, sembra opportuno ricordare che un analogo problema di identificazione dei personaggi si è posto per la celebre stauroteca di Limburg an der Lahn, prodotta a Costantinopoli e portata in Germania nel 1207 dal cavaliere crociato Heinrich von Ulmen (*Figg. 8-9*)⁶⁹. Nell'epigrafe sulla lamina d'argento dorato che copre il recto della croce, in dodeca-

⁶³) Ugo di Arles fu discendente di Carlo Magno da parte della madre Berta: Parani 2001, p. 27.

⁶⁴) Norwich 2000, p. 204.

⁶⁵) Parani 2001, p. 22.

⁶⁶) Kalavrezou-Maxeiner 1989, p. 388, fig. 7.

⁶⁷) *Ivi*, p. 392.

⁶⁸) Parani 2001, p. 23.

⁶⁹) Su quest'opera vd. per tutti Ševčenko 1994 e Ginnasi 2009, con ampia bibliografia, cui si aggiungano ora Pentcheva 2008 e Ranoutsaki 2008, pp. 299-300 e nn. 22-23, figg. 13-14 (p. 332).

sillabi, sono citati «Costantino e Romano imperatori», i quali provvidero a decorare la reliquia del Sacro Legno:

† Θ(εὸς) μὲν ἐξέτεινε χεῖρας ἐν ξύλῳ | ζωῆς, δι' αὐτοῦ τὰς ἐνεργείας βρῶν· | Κωνσταντῖνος δὲ καὶ Ῥωμανὸς δεσπότηται | λίθων διαυγῶν συνθέσει κ(αὶ) μαργάρων | ἔδειξαν αὐτὸ θαύματος πεπλησμένον· | Κ(αὶ) πρὶν μὲν Ἄιδου Χριστὸς ἐν τούτῳ πύλας | θραύσας ἀνεζώωσε τοὺς τεθνηκότας, | κοσμήτορες τούτου δὲ νῦν στεφηφόροι | θράση δι' αὐτοῦ συντρίβουσι βαρβάρων.

† Iddio ha steso le braccia sul legno di vita, producendo abbondanti, in grazia di esso, le (divine) energie; Costantino e Romano imperatori, con aggiunta di pietre lucenti e di perle, hanno (poi) mostrato quel (legno) ricolmo di meraviglia. E se già in questo Cristo, infrante le porte dell' Ade, ha fatto risorgere i morti, a mezzo di esso i coronati ordinatori della sua decorazione annientano ora gli oltraggi dei barbari.

La sequenza dei sovrani, qual è indicata nel testo, induce tuttavia a ritenere che la croce sia stata realizzata durante il regno congiunto di Costantino VII e Romano II, fra il 945 e il 959⁷⁰. La cornice esterna del contenitore è poi ornata, sui quattro lati, da un'iscrizione in otto dodecassillabi: vi appare il nome del figlio illegittimo di Romano I Lecapeno, Basilio *Nothos*⁷¹, detto lì *proedros*⁷²: ciò comporta una datazione dell'epigrafe successiva al 963, quando il titolo gli fu concesso da Niceforo II Foca, e comunque anteriore al 985, anno in cui Basilio cadde in disgrazia presso Basilio II.

L'immagine della *Deesis* che si compone nei tre smalti del registro centrale della copertura scorrevole del reliquiario rimanda direttamente al trittico «Harbaville» e a quelli, già citati, dei Musei Vaticani e del Palazzo di Venezia: in tutti la figura del Prodromo è posta alla destra di Cristo, posizione solitamente occupata dalla Vergine⁷³.

⁷⁰) Vd. Koder 1989, pp. 171-175, che data l'iscrizione tra l'incoronazione di Romano II a coimperatore, il 6 aprile 945, e la morte di Costantino VII, il 9 novembre 959.

⁷¹) Trascrizione corretta dell'epigrafe e studio sul relativo ordine di lettura in Follieri 1964, pp. 447-454 (= Ead. 1997, pp. 49-55).

⁷²) Nacque tra il 910 e il 925 e morì dopo il 985. Ricoprì le cariche di *protovestiaros*, *parakoimomenos* e *paradinastemon* sotto Costantino VII. Nel 958 partecipò alla vittoriosa campagna militare di Giovanni Zimisces contro l'emiro di Mosul e Aleppo, Sayf ad-Dawlah, celebrata col trionfo di Basilio nell'ippodromo di Costantinopoli. Dopo un breve declino sotto il regno di Romano II, riacquistò un ruolo significativo sotto Niceforo II e Giovanni I. Alla morte di quest'ultimo, divenne tutore di Basilio II e, amministrando l'impero, accumulò enormi ricchezze. Nel 985 fu esiliato da Basilio II, che ne annullò tutte le disposizioni confiscandone le proprietà. Basilio Lecapeno è anche ricordato quale committente di importanti opere d'arte: tra queste, oltre alla stauroteca di Limburg, le lipsanoteche di santo Stefano e san Simeone Stilita e alcuni preziosi codici (Boura 1989, pp. 397-414; Ostrogorsky 1968, p. 243).

⁷³) Koder 1989, p. 183.

Fig. 7. - Parigi,
Bibliothèque nationale de France:
«Cod. Coislin 79, f. 1 [2bis]/v,
Niceforo III Botaniate e Maria di Alania».
Costantinopoli, 1071-1081.
Dipinto su pergamena,
42,5 × 31,5 cm.

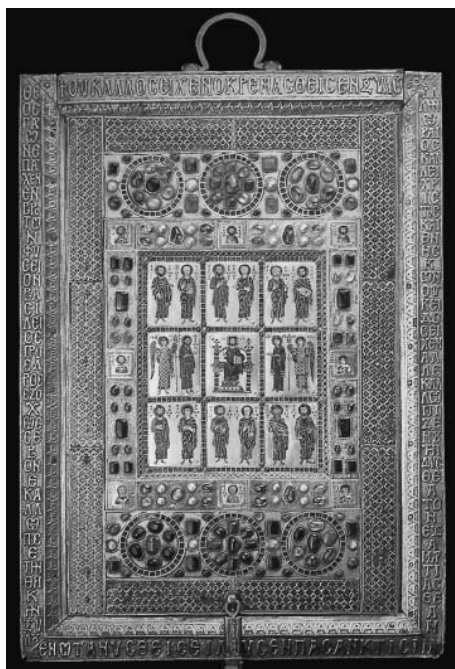


Fig. 8. - Limburg an der Lahn,
Dom- und Diözesanmuseum.
Domschatz: «Stauroteca».
Costantinopoli, metà del X secolo.
Oro, argento dorato, smalto cloisonné su
oro, perle e pietre preziose,
48 × 35 cm.

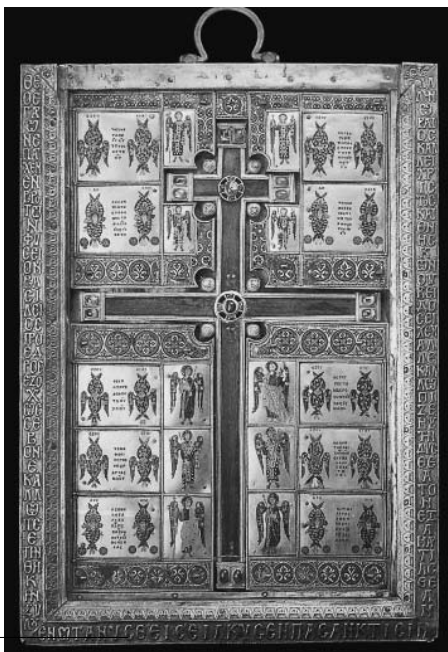




Fig. 9. - Limburg an der Lahn, Dom- und Diözesanmuseum. Domschatz: «Stauroteca, verso della Reliquia della Croce».



Fig. 10. - Parigi, Bibliothèque nationale de France. Cabinet des médailles: «Trittico con Crocifissione e santi». Costantinopoli, metà del X secolo. Avorio, 25 × 29 cm.

ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
Volume LXIII - Fascicolo II - Maggio-Agosto 2010

www.ledonline.it/acme/

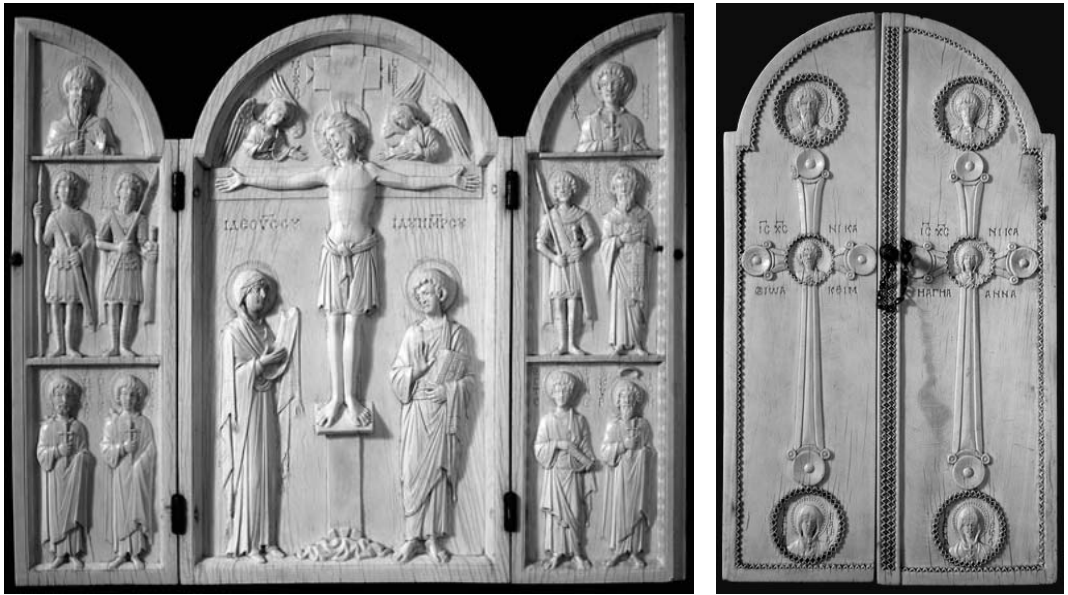


Fig. 11. - Londra, The British Museum: «Trittico Borradaile». Costantinopoli, metà del X secolo. Avorio, 27,2 × 32,7 cm.



Fig. 12. - Parigi, Musée du Louvre:
«Valva sinistra di un trittico raffigurante san Teodoro».
Costantinopoli, seconda metà del X secolo. Avorio, 16,8 × 6,4 cm.

2. *Gli avorî del «gruppo di Romano»*

Tra i più significativi avorî del gruppo, così denominato dalla tavoletta del Cabinet des médailles, oltre a questa, al trittico «Harbaville» e al trittico dei Musei Vaticani, appartengono la piccola valva con san Teodoro e il pannello col Cristo in trono conservati al Louvre; il «trittico Borradaille» del British Museum; le placche della Staatsbibliothek di Berlino e della Bodleian Library di Oxford⁷⁴.

Tra gli avorî che si possono includere nel «gruppo di Romano», sono alcune significative opere come le quattro raffigurazioni della Vergine *Hodhighitria* oggi conservate al Museo del Catharijneconvent di Utrecht⁷⁵, al Metropolitan Museum of Art di New York⁷⁶, nel tesoro della cattedrale di Saint-Paul a Liegi e al Museum für Kunst und Gewerbe di Hamburg⁷⁷; la Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Basilio della Dumbarton Oaks Collection di Washington, D.C.⁷⁸; le tre placche con coppie di santi, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, con sant'Andrea e san Pietro, e quelle del Grünes Gewölbe di Dresda e del Museo archeologico di Venezia, con san Giovanni Teologo e san Paolo⁷⁹; il dittico con scene della vita di Cristo ora diviso tra il Kestner-Museum di Hannover, con la Crocifissione e la Deposizione, e il Grünes Gewölbe di Dresda, raffigurante il *Chairete* e l'*Anastasis*⁸⁰, presenti ugualmente su una valva di dittico dell'Ermitage di San Pietroburgo⁸¹. Tali avorî sono caratterizzati da un'estrema eleganza formale e da un notevole equilibrio nelle proporzioni dei corpi: le figure, rese con un forte modellato, sono finemente scolpite grazie al frequente utilizzo del trapano, che ha consentito inoltre l'accurata riproduzione dei dettagli, dai decori degli abiti ai gioielli ad altri minuti ornamenti, come le aureole bordate da un motivo a perle e la decorazione a piccoli archi e rombi, che ricorrono in alcune delle opere qualitativamente più indicative del gruppo.

L'evidente volontà di recuperare il senso del volume e la plasticità tipiche delle opere classiche e tardoantiche colloca questi oggetti fra le realizzazioni artistiche più eminenti della rinascenza macedone, prodotte, secondo studi recenti, dalle botteghe imperiali tra la metà del X e l'inizio dell'XI secolo. Il problema della datazione degli avorî del «gruppo di

⁷⁴) Goldschmidt - Weitzmann 1934, nn. 55 e 62.

⁷⁵) *The Glory of Byzantium* 1997, n. 86.

⁷⁶) *Ivi*, n. 85.

⁷⁷) Goldschmidt - Weitzmann 1934, nn. 47 e 49.

⁷⁸) Weitzmann 1972, n. 26.

⁷⁹) *The Glory of Byzantium* 1997, nn. 89-90.

⁸⁰) Goldschmidt - Weitzmann 1934, nn. 40-41; Cutler 1994, p. 205.

⁸¹) *The Glory of Byzantium* 1997, n. 93.

Romano» diviene quindi importante per comprendere l'evoluzione della scultura eburnea bizantina nella sua fase più matura.

2.1. *Il «trittico Harbaville»*

Il «trittico Harbaville» è uno dei più notevoli avori usciti dalle botteghe imperiali di Costantinopoli al tempo della rinascenza macedone: per le caratteristiche stilistiche e la straordinaria raffinatezza della tecnica esecutiva si può ipotizzare che sia stato realizzato nel laboratorio che intagliò l'«avorio di Romano»⁸². La somiglianza è particolarmente evidente nel modellato del volto di Cristo, nella lavorazione dei panneggi e nella decorazione delle aureole, munite all'estremità d'un motivo a perla: ciò che invita a porne la datazione alla metà del X secolo.

Non conosciamo la storia del trittico prima del 1879, quando esso è menzionato per la prima volta da Charles de Linas. Sappiamo che a quella data il pezzo, già ereditato dai Beugny de Pommeras di Arras, si trovava in possesso di Louis-François Harbaville, collezionista e figura autorevole del milieu intellettuale francese della prima metà dell'Ottocento, membro dell'Académie d'Arras e presidente della Commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais⁸³. Non si può escludere l'ipotesi che Madame de Beugny de Pommeras, nata Leroux du Châtelet, abbia ereditato l'avorio dal confessore di Luigi XV, padre Desmaretz, di cui era nipote⁸⁴. Tuttavia, l'ipotesi di Charles de Linas, secondo la quale il trittico potrebbe venire da un tesoro ecclesiastico dell'Artois o del nord della Francia, resta la più verosimile⁸⁵. Nel 1885 de Linas pubblicò e descrisse il «trittico Harbaville», allora nelle mani degli eredi di Louis-François, su «La Revue de l'art chrétien», accostandolo all'icona eburnea della Vergine col Bambino conservata al Museo del Catharijneconvent di Utrecht, che «pouvait être mis en relation avec les plus beaux triptyques de l'époque macédonienne conservés au musée chrétien du Vatican et chez une honorable famille d'Arras»⁸⁶. A partire da quella data l'avorio fu nella collezione dei Tranin, ad Arras, fino al 1891, quando fu acquistato dal Louvre.

⁸²) Peirce - Tyler 1926, p. 45.

⁸³) Louis-François Harbaville (Arras, 1791-1866) fu membro dell'Académie d'Arras (1820) e poi fondatore e presidente della Commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais (1843): Laroche 1867, pp. 297-394; Van Drival 1875, p. 48; Durand - Durand 2005, p. 153 s.

⁸⁴) Gaborit-Chopin, scheda n. 16. «Triptyque: Deesis; Saints», in *Ivoires médiévaux* 2003, p. 93.

⁸⁵) De Linas 1890, p. 5.

⁸⁶) Cit. in Durand - Durand 2005, p. 153.

L'opera è composta da due ante collegate alla parte centrale mediante due cerniere d'argento: chiudendosi, l'anta di destra si sovrappone a quella di sinistra grazie ad un elemento verticale scolpito nella parte esterna con un motivo fitomorfo. Due asticelle d'avorio decorate, poste nelle parti superiore ed inferiore del pannello centrale, delimitano la chiusura delle valve, che possono essere assicurate per mezzo di una piccola serratura argentea. Le due asticelle sono intagliate con motivi a palmette stilizzate; quella fissata nella parte alta presenta anche tre piccoli medaglioni con le teste di tre profeti: Elia al centro, Geremia a sinistra e Isaia a destra, identificabili grazie alle iscrizioni sovrastanti.

Il trittico è scolpito su entrambe le facce. All'interno, la placca centrale è divisa in due registri: nella parte superiore sono raffigurati i personaggi della *Deesis* e due medaglioni con busti di angeli, probabilmente Michele e Gabriele⁸⁷; nel registro inferiore, separato dal primo grazie ad una sporgente banda ornamentale, lavorata col trapano per creare un forte effetto chiaroscurale, sono cinque apostoli. Il Redentore, seduto su un trono riccamente decorato e col capo circondato da un nimbo crocifero, è raffigurato nell'atto di benedire con la mano destra e di reggere nella sinistra un libro, la cui legatura è ornata da una croce. Ai suoi lati, secondo la tradizionale iconografia bizantina, appaiono i due intercessori dell'umanità: a destra san Giovanni Battista, detto *Pródromos* «Precursore», a sinistra la Vergine⁸⁸. Nel registro inferiore, san Pietro si staglia al centro, con in mano un *volumen*, su un suppedaneo ornato da un motivo a rombi, tra gli apostoli Giacomo, Giovanni Evangelista, Paolo e Andrea: raffigurati a gruppi di due su piedistalli simili a quello di Pietro, nell'atto di reggere alternativamente un *codex* o un *volumen*.

Le valve, divise in tre registri, ospitano simmetricamente, nella parte superiore, due coppie di santi militari: a sinistra Teodoro Tirone e Teodoro Stratelate, a destra Giorgio ed Eustachio; tutti indossano un mantello fermato sulla spalla destra e reggono una lancia ed una spada. Nel registro centrale, all'interno di medaglioni legati tra loro da un minuscolo nodo, sono rappresentati a sinistra i santi Mercurio e Tommaso apostolo, a destra Filippo apostolo e Pantele(i)mone. Nella parte inferiore, specularmente sulle ante, stanno due santi su pedane dai motivi romboidali, abbigliati in costume civile con tunica e mantello ornato dal *tablion*, impugnanti una piccola croce: a sinistra Eustazio ed Areta, a destra Demetrio e Procopio. Nella faccia posteriore le valve presentano una composizione analoga: nel registro superiore figurano santi che indossano abiti arcivescovili, con casula e pallio, reggono il Vangelo e benedicono; più in basso sono due medaglioni intrecciati con l'effigie di due santi a mezzobusto;

⁸⁷) Gaborit-Chopin, «Triptyque: Deesis; Saints», in *Ivoires médiévaux* 2003, p. 86.

⁸⁸) *Ibidem*.

nella parte inferiore un'altra coppia di santi: l'uno con tunica e mantello impugna una croce, l'altro in vesti episcopali regge il Vangelo. Nell'anta di sinistra si hanno poi i santi Giovanni Crisostomo e Clemente di Ancyra, Cosma e Damiano, Giacomo il Persiano e Gregorio il Taumaturgo; in quella di destra, i santi Basilio di Cesarea e Gregorio Nazanziano, Foca e Biagio ed infine Nicola di Mira, quale pendant di Gregorio il Taumaturgo, e Severino, abbinato a Giacomo il Persiano. Anche i santi sono tutti identificati da iscrizioni.

Al verso del pannello centrale, la vittoriosa croce di Cristo si staglia su un cielo stellato; ai lati del braccio superiore della croce sono scolpite su due righe le lettere IC XC / NI KA, che proclamano la vittoria di Gesù Cristo⁸⁹. In corrispondenza dell'incrocio e della terminazione dei bracci della croce sono intagliate cinque grandi rose. Verso il simbolo della Passione del Redentore si inclinano, da un lato e dall'altro, due cipressi che verosimilmente simboleggiano gli alberi del Bene e del Male⁹⁰: quello di sinistra cinto di foglie di vite e grappoli d'uva, quello di destra circondato da un ramo con foglie e bacche; svettano all'interno di un giardino paradisiaco, ricco di cespugli, fiori e frutti, ed animato da uccelli, conigli e leoni, questi ultimi simboli di fecondità e resurrezione. L'immagine della croce redentrice e sorgente di vita e l'iscrizione che proclama Cristo vincitore possono essere considerate le chiavi di lettura iconografica dell'intera opera⁹¹.

La parte centrale con la rappresentazione della *Deesis* è scolpita in alto rilievo con una più energica attenzione alla resa volumetrica rispetto alle figure riprodotte sulle valve che, come da tradizione, sono meno sporgenti⁹². La magistrale esecuzione dei panneggi, realizzati con grande varietà, come è evidente nelle vesti all'antica del gruppo dei cinque apostoli, conferisce alle figure un'eleganza severa; i volti sono individualizzati e permeati di grande ieraticità. L'altissima qualità di resa dei dettagli è dovuta in gran parte alla straordinaria abilità nell'uso del trapano, che ha permesso all'artista di restituire con naturalezza i capelli e le barbe dei personaggi, i loro nasi lunghi e sottili con le narici scavate e gli occhi dalle palpebre e pupille finemente cesellate. Le vibrazioni della luce sono ottenute grazie ad una tecnica scultorea «a faccette», molto netta per esempio sui visi del pannello centrale, che produce un effetto «impressionista» teso ad evitare qualsiasi sensazione di durezza del modellato⁹³.

La qualità del lavoro permette di ipotizzare che l'opera sia stata commissionata da un membro della famiglia imperiale oppure da un personag-

⁸⁹) Durand - Durand 2005, p. 135.

⁹⁰) Gaborit-Chopin, «Triptyque: Deesis; Saints», in *Ivoires médiévaux* 2003, p. 88.

⁹¹) Durand - Durand 2005, p. 136.

⁹²) *Ibidem*.

⁹³) *Ivi*, p. 89.

gio d'alto rango, forse di corte. Un tale oggetto poteva ornare una cappella privata o, in quanto icona portatile, essere semplicemente oggetto di venerazione del fedele raccolto in preghiera⁹⁴.

Il trittico «Harbaville» è stato messo in relazione con i due trittici conservati a Roma: il primo nei Musei Vaticani, il secondo al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Se la disposizione dei personaggi nel pannello centrale, con la *Deesis* nella parte superiore e cinque apostoli allineati in quella inferiore, è molto simile, lo stile differisce per molti aspetti.

Il trittico dei Musei Vaticani è stilisticamente più simile a quello del Louvre per la raffinatezza della tecnica esecutiva e l'eleganza delle figure, non sufficienti però ad ottenere un effetto parimenti armonioso e ordinato. Le proporzioni dei personaggi sono più allungate e le loro teste più piccole; sono stati introdotti medaglioni con busti di santi anche nel recto del pannello centrale e vi è maggiore abbondanza di elementi ornamentali; oltre alla ricerca di forme classiche tradizionali, il pezzo mostra influenze, sia pure indirette, del mondo sasanide ed orientale. Tali caratteristiche portano ad ipotizzare una datazione più avanzata rispetto a quella del trittico «Harbaville», forse all'ultimo quarto o alla fine del X secolo⁹⁵.

Ad una attenta analisi, il trittico del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia rivela, invece, significative differenze stilistiche: le più evidenti si riscontrano nell'intaglio delle figure, scolpite in un rilievo più pronunziato, nel trattamento dei capelli dei personaggi e nei panneggi delle vesti, dalle linee più fitte e morbide. Al centro del pannello mediano e delle valve è inoltre una lunga iscrizione dedicatoria che sembra far riferimento all'imperatore Costantino VII Porfirogenito⁹⁶; né l'opera presenta alcune peculiarità degli avorî del gruppo, come il caratteristico bordo a perline delle aureole ed il motivo ornamentale a piccoli archi o rombi dei suppedanei. Per questi motivi, a mio avviso, è ipotizzabile che essa emani da un laboratorio diverso dall'atelier imperiale responsabile del «gruppo di Romano». La datazione di questo avorio dovrà comunque porsi attorno alla metà del X secolo.

Se la disposizione delle figure è simile, diversi sono i santi raffigurati nei trittici del Vaticano e di Palazzo Venezia rispetto a quello del Louvre. Nell'opera del Vaticano è raffigurato sant'Agatonico anziché san Giacomo il Persiano, presente unicamente nel trittico «Harbaville» insieme ai tre profeti, mentre gli apostoli Filippo e Tommaso, che sulle valve han-

⁹⁴) Spieser 1998, p. 27.

⁹⁵) Recentemente, Rizzardi, scheda n. 70. «Trittico con raffigurazione di *Deesis* e santi», in *Splendori di Bisanzio* 1990, p. 180, ha riproposto per il trittico dei Musei Vaticani la datazione all'XI secolo, così come ipotizzata già da Kalavrezou-Maxeiner 1977, pp. 305-325, per gli avorî del «gruppo di Romano».

⁹⁶) Beckwith 1967, p. 54; Gaborit-Chopin, «Triptyque: *Deesis*; Saints», in *Ivoires médiévaux* 2003, p. 91.

no ceduto il posto ai santi Stefano e Mena, si trovano con gli evangelisti Matteo, Marco e Luca nei medaglioni della parte centrale. Altre due differenze iconografiche concernono il numero degli apostoli, che varia dai cinque nell'opera di Palazzo Venezia ai sette nelle altre due, e la presenza dei tre evangelisti e dei santi Stefano e Mena esclusivamente nel trittico del Vaticano⁹⁷. Secondo i Durand, pur manifestando tali difformità, i tre pezzi sembrano rivelare un progetto globale attraverso un programma iconografico comune⁹⁸. Il trittico del Louvre mostra complessivamente trentasette personaggi, quello di Palazzo Venezia ventiquattro, quello dei Musei Vaticani trentanove. Infine, dal punto di vista stilistico, il trittico «Harbaville» può essere accostato alle valve di dittico conservate nei musei di Hannover, Dresda e San Pietroburgo datate alla metà del X secolo⁹⁹, e ancora, per la sola parte centrale, ai tre avorî con gli apostoli di Venezia, Vienna e Dresda¹⁰⁰.

2.2. Altri avorî del «gruppo di Romano»

Appartengono agli avorî di questo gruppo anche due splendidi trittici con Crocifissione e santi simili per iconografia e databili alla metà del X secolo: uno conservato al Cabinet des médailles di Parigi (*Fig. 10*), l'altro, noto come «trittico Borradaile», al British Museum (*Fig. 11*)¹⁰¹.

Il trittico del Cabinet des médailles include, nella porzione centrale, la scena della Crocifissione. Ai lati di Cristo sono scolpiti a mezzobusto i due arcangeli Michele e Gabriele e i simboli della Luna e del Sole, ai piedi della croce stanno la Vergine e san Giovanni Evangelista, sopra le loro teste un'iscrizione in greco riporta un passo del Vangelo di Giovanni (19.26-27): «Ecco il tuo figlio; Ecco la tua madre». Più in piccolo, sotto i piedi del Cristo, in costume imperiale, «le fondateur de l'Empire chrétien et sa mère qui découvrit le bois de la croix, preuve matérielle de la crucifixion, figurent ici aux côtés des acteurs de la Passion en tant que témoins de la réalité historique de la Rédemption»¹⁰². I santi raffigurati a mezzobusto all'interno dei tondi sulle valve obbediscono ad un preciso programma dogmatico che associa al messaggio universale, inciso nella parte inferiore della croce, i profeti Elia e Giovanni Battista, gli apostoli

⁹⁷) Durand - Durand 2005, p. 137 s.

⁹⁸) *Ivi*, p. 137.

⁹⁹) Goldschmidt - Weitzmann 1934, nn. 40-41.

¹⁰⁰) *Ivi*, nn. 43-45.

¹⁰¹) Si ritiene che l'opera provenga da un convento di Reims. Fu acquistata nel 1905/06 da Charles Borradaile, che nel 1923 l'avrebbe lasciata in eredità al British Museum (Buckton 1994, p. 142; *Byzantium* 2008, p. 401).

¹⁰²) Frolov 1965, p. 224.

Pietro e Paolo, i martiri Stefano e Pantele(i)mone, i confessori Giovanni Crisostomo e Nicola ed i santi taumaturghi Cosma e Damiano.

Il pannello centrale del «trittico Borradaile» mostra Cristo crocifisso, gli arcangeli Michele e Gabriele che, dall'alto dei bracci della croce, assistono alla scena, la Vergine e san Giovanni Evangelista che recano inciso, al di sopra del capo, il citato passo del Vangelo di Giovanni (19.26-27), così come nel trittico di Parigi. Nella valva sinistra, su tre registri sovrapposti, sono rappresentati i santi Ciro, Giorgio e Teodoro Stratelate, Mena e Procopio; in quella di destra, i santi Giovanni, Eustazio e Clemente di Ancyra, Stefano e Kyrion. Nella parte esterna delle due valve figurano due croci, all'incrocio dei bracci delle quali sono raffigurati i santi Anna e Gioacchino, nei clipei in alto i santi Basilio e Giovanni il Persiano, in basso le sante Barbara e Tecla. L'opera fu probabilmente scolpita per la principessa Anna, figlia di Romano II, che andò sposa in Russia allo zar Vladimiro nel 988¹⁰³.

I due trittici presentano una grande armonia di composizione e uno stile esecutivo simile, evidente nella realizzazione dei volti, in modo particolare nei dettagli degli occhi e dei capelli, e nei panneggi delle vesti. Le forti linee che definiscono le figure ed il rilievo molto basso conferiscono alle due opere l'effetto complessivo di un disegno dal chiaroscuro nitido.

Dal punto di vista stilistico a queste due opere può essere accostata una piccola valva di trittico eburneo, che presenta tracce di policromia e di doratura¹⁰⁴, conservata nel Département des objets d'art del Louvre, ed anch'essa datata alla seconda metà del X secolo (*Fig. 12*). Vi è rappresentato frontalmente san Teodoro, col capo girato verso sinistra che impugna nella mano destra una piccola croce e sembra indicare con la sinistra la parte centrale del trittico, oggi perduta. Pur essendo un santo militare, Teodoro è qui rappresentato in abito civile, apparentemente un costume cerimoniale di corte, composto da un'ampia tunica riccamente drappeggiata e ricoperta da un mantello fermato sulla spalla destra e impreziosito dal *tablion*¹⁰⁵. All'esterno la valva ha una decorazione a cinque cerchi disposti a formare una croce inscritta in una circonferenza, all'interno dei quali sono intagliate cinque rosette che a loro volta racchiudono delle croci. Nella parte destra, ove la valva si congiungeva con l'altra quando il trittico era chiuso, è presente una decorazione fitomorfa con foglie, così come nel «trittico Harbaville». L'accuratissima resa stilistica, come si nota nella resa delle pieghe della veste e nell'aureola, la grazia delle proporzioni e la fisionomia del santo, che può essere accostato ai santi Clemente e Areta

¹⁰³) Talbot Rice 1966, p. 80.

¹⁰⁴) Gaborit-Chopin, scheda n. 120. «Volet gauche d'un triptyque: Saint Théodore», in *La France romane* 2005, p. 172.

¹⁰⁵) Weitzmann, scheda n. 26. «Central Plaque of a Triptych. The Hodegetria between John the Baptist and St. Basil», in Id. 1972, p. 64.

del trittico «Harbaville», valgono a collocare quest'opera tra gli avori del «gruppo di Romano». Weitzmann ha proposto una ricostruzione del trittico collocando al centro la placca con l'*Hodhigbitria* tra i santi Giovanni Battista e Basilio della collezione Dumbarton Oaks di Washington ed ai lati la valva del Louvre, che probabilmente raffigura san Teodoro Stratelate (anziché san Teodoro Tirone, soggetto più raro), che faceva forse da pendant a san Giorgio, dal momento che i due santi militari erano frequentemente associati¹⁰⁶.

Sempre agli avori del «gruppo di Romano» è associato il piccolo pannello centrale di un trittico proveniente dall'antica collezione Timbal ed oggi conservato al Louvre¹⁰⁷. Goldschmidt e Weitzmann hanno collocato questo manufatto nel cosiddetto «gruppo dei trittici»¹⁰⁸, ma il suo stile esecutivo, che rivela un uso notevole del trapano, la modellatura del volto di Cristo e l'elegante trattamento dei panneggi della veste e del nimbo crucifero suggeriscono piuttosto di collegare quest'opera al «gruppo di Romano», in particolare alle due placche con Cristo in trono della Staatsbibliothek di Berlino e della Bodleian Library di Oxford¹⁰⁹. Nella placchetta del Louvre Gesù è raffigurato frontalmente sotto un baldacchino, seduto su un ricco trono e con i piedi su un suppedaneo ornato da due arcatelle, nell'atto di benedire con la mano destra l'osservatore e di reggere un libro con la sinistra. La spalliera del trono, a forma di lira e decorata da un motivo a losanghe, è molto simile a quella del seggio di Cristo nella lunetta del nartece della costantinopolitana Santa Sofia, sopra la Porta imperiale, datata alla prima metà del X secolo. Questa peculiarità del trono rafforza l'ipotesi che l'avorio sia stato scolpito in una bottega imperiale¹¹⁰. Nel corso del XII secolo la tavoletta fu utilizzata come ornamento per una legatura e ad essa furono aggiunte due piccole placche in avorio di tricheco con le rappresentazioni dei simboli degli Evangelisti (i «Quattro Viventi»), dello Spirito Santo e dell'Agnello pasquale¹¹¹.

MARCO FLAMINE

Università degli Studi di Milano

marco.flamine@fastwebnet.it

¹⁰⁶) *Ivi*, pp. 61-64.

¹⁰⁷) Scheda n. 35. «Le Christ dans sa gloire», in *Catalogue de la Collection Timbal* 1882, p. 51; Molinier 1896, p. 41; *Exposition d'Art Byzantine* 1931, n. 93; Gaborit-Chopin, scheda n. 162. «Partie centrale d'un triptyque: Christ trônant», in *Byzance* 1992, p. 252.

¹⁰⁸) Goldschmidt - Weitzmann 1934, n. 61.

¹⁰⁹) *Ivi*, nn. 55 e 62.

¹¹⁰) Gaborit-Chopin, scheda n. 18. «Panneau central d'un triptyque et plaques complémentaires», in *Ivoires médiévaux* 2003, p. 96 s.

¹¹¹) Molinier, scheda n. 14. «Triptyque (Panneau central d'un)», in *Catalogue des Ivoires* 1896, p. 41; Gaborit-Chopin, «Partie centrale d'un triptyque: Christ trônant», in *Byzance* 1992, p. 252.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beckwith 1967 J. Beckwith, *L'arte di Costantinopoli: introduzione all'arte bizantina (330-1453)* [1961], trad. it. di M.P. Galatino, Torino, Einaudi, 1967.
- Boura 1989 Α. Μπούρα, *Ο βασιλείος Λεκαπηνός παραγγελιοδότης έργων τέχνης*, in A. Markopoulos (ed.), *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age*, Second International Byzantine Conference (Delphi, 22-26 July 1987), Athēnai, European Cultural Center of Delphi, 1989, pp. 397-434.
- Buckton 1994 D. Buckton, *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, London, British Museum P., 1994.
- Byzance et la France médiévale* 1958 *Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du II^e au XVI^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1958.
- Byzance* 1992 *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1^{er} février 1993), éd. par J. Durand, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- Byzantium* 2008 *Byzantium, 330-1453*, catalogue of the exhibition (London, Royal Academy of Arts, 25 October 2008 - 22 March 2009), ed. by R. Cormack - M. Vassilaki, London, Royal Academy of Arts, 2008.
- Catalogue de la Collection Timbal* 1882 *Catalogue de la Collection Timbal*, Paris, Société anonyme des imprimeries réunies - Éditeur des musées nationaux, 1882.
- Chabouillet 1858 J.M.A. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris, Cabinet des médailles, 1858.
- Chifflet 1624 J.J. Chifflet, *De linteis sepulchralibus Christi servatoris crisis historica*, Antuerpiae, ex Officina Plantiniana B. Moreti, 1624.
- Concina 2002 E. Concina, *Le arti di Bisanzio. Secoli VI-XV*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Cormack 2000 R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford, O.U.P., 2000.
- Cutler 1985 A. Cutler, *The Craft of Ivory. Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World: A.D. 200-1400*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985.
- Cutler - Nesbitt 1986 A. Cutler - J. Nesbitt, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Torino, UTET, 1986.

- Cutler 1994 A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton, P.U.P., 1994.
- Cutler 1998 A. Cutler, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Aldershot, Ashgate, 1998.
- De Byzance à Istanbul* 2009 *De Byzance à Istanbul. Un pont pour deux continents*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 10 octobre 2009 - 25 janvier 2010), sous la dir. scient. de E. Eldem, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009.
- De Linas 1890 C. De Linas, *Le triptyque byzantin de la Collection Harbaville à Arras*, Arras, Imprim. de l'Avenir - Ed. Bouvry et C^{ie}, 1890.
- Della Valle 2007 M. Della Valle, *Costantinopoli e il suo Impero. Arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Du Cange 1680 C. Du Cange, *Historia Byzantina duplici commentario illustrata*, Lutetiae Parisiorum, apud L. Billaine, 1680.
- Durand 2001 J. Durand, *Arte bizantina. Mille anni di splendore*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri, 2001.
- Durand - Durand 2005 J. Durand - M. Durand, *À propos du triptyque «Harbaville»: quelques remarques d'iconographie médio-byzantine*, in *Patrimoine des Balkans*, éd. par M. Durand, Paris, Edition Somogy, 2005.
- Exposition d'Art Byzantine* 1931 *Exposition Internationale d'Art Byzantine*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 28 mai - 9 juillet 1931), Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1931.
- Follieri 1997 E. Follieri, *L'ordine dei versi in alcuni epigrammi bizantini*, «Byzantion» 34 (1964), pp. 447-467 (= Ead., *Byzantina et Italograeca. Studi di filologia e di paleografia*, a cura di A. Acconcia Longo - L. Perria - A. Luzzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 49-66).
- Frolov 1961 A. Frolov, *La Relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte* (Archives de l'Orient Chrétien, 7), Paris, Institut Français d'Études Byzantines, 1961.
- Frolov 1965 A. Frolov, *Les reliquaires de la Vraie Croix* (Archives de l'Orient Chrétien, 8), Paris, Institut Français d'Études Byzantines, 1965.
- Gaborit-Chopin 2003 D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux V^e-XV^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre - Département des Objets d'Art, 2003.

- Ginnasi 2009 A. Ginnasi, *La stauroteca di Limburg an-der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, «Acme» 62 (2009), pp. 97-130.
- Goldschmidt - Weitzmann 1934 A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I-II, Berlin, Cassirer, 1930-34.
- Gori 1759 A.F. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*, III, Florentiae, ex Typogr. C. Albizzini, 1759.
- Kalavrezou-Maxeiner 1977 I. Kalavrezou-Maxeiner, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, «Dumbarton Oaks Papers» 31 (1977), pp. 305-325.
- Kalavrezou-Maxeiner 1989 I. Kalavrezou-Maxeiner, *A new type of icon: ivories and steatites*, in A. Markopoulos (ed.), *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age*, Second International Byzantine Conference (Delphi, 22-26 July 1987), Athēnai, European Cultural Center of Delphi, 1989, pp. 377-396.
- Klein 2004 H.A. Klein, *Byzanz, der Westen und das wahre Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden, Reichert, 2004.
- Koder 1989 J. Koder, *Ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος και η σταυροθήκη του Λιμπούργκ*, in A. Markopoulos (ed.), *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age*, Second International Byzantine Conference (Delphi, 22-26 July 1987), Athēnai, European Cultural Center of Delphi, 1989, pp. 165-184.
- La France romane* 2005 *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 10 mars - 6 juin 2005), éd. par D. Gaborit-Chopin, Paris, Hazan & Musée du Louvre Éditions, 2005.
- Laroche 1866 A. Laroche, *Notice sur M. Harbaville*, «Mémoires de l'Académie impériale des sciences, lettres et arts d'Aras», s. II, 1 (1867), pp. 297-394.
- Lidov 2004 A. Lidov, *Tavoletta d'avorio con Cristo e l'imperatore Costantino VII Porfirogenito*, in *Mandyliion. Intorno al Sacro volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004), a cura di G. Wolf - C. Dufour Bozzo - A.R. Calderoni Masetti, Milano, Skira, 2004, pp. 86-89.
- Molinier 1896 E. Molinier, *Catalogue des Ivories*, Musée National du Louvre, Paris, Temps, 1896.

- Norwich 2000 J.J. Norwich, *Bisanzio. Splendore e decadenza di un impero. 330-1453* [1997], trad. it. di C. Lazzari, Milano, Mondadori, 2000.
- Odorico 1987 P. Odorico, *Il calamo d'argento. Un carme inedito in onore di Romano II*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 37 (1987), pp. 65-93.
- Ostrogorsky 1968 G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino* [1940], trad. it. di P. Leone, Torino, Einaudi, 1968 (1993²).
- Parani 2001 M.G. Parani, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise: imperial costume as a tool for dating Byzantine art*, «Cahiers archeologiques» 49 (2001), pp. 15-28.
- Peirce - Tyler 1926 H. Peirce - R. Tyler, *Byzantine Art*, London, E. Benn Ltd., 1926.
- Peirce - Tyler 1927 H. Peirce - R. Tyler, *Deux mouvements dans l'art byzantin du X^e siècle*, «Aréthuse» 16 (1927), pp. 1-7.
- Peirce - Tyler 1941 H. Peirce - R. Tyler, *Three Byzantine Works of Art*, «Dumbarton Oaks Papers» 2 (1941), pp. 12-18.
- Pentcheva 2008 B.V. Pentcheva, *Räumliche und akustische Präsenz in byzantinischen Epigrammen: Der Fall der Limburger Staurothek*, in W. Hörandner - A. Rhoby (Hrsg.), *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme*, Akten des internationalen Workshops (Wien, 1.-2. Dezember 2006) - Denkschriften d. phil.-hist. Kl., 371/Veröffentlichungen z. Byzanzforschung, 14, Wien, Ö.A.W., 2008, pp. 75-84.
- Ranoutsaki 2008 Ch. Ranoutsaki, *Byzantine Treasury Objects in the West*, in M. Koumanoudi - Ch. Maltezos (a cura di), *Dopo le due cadute di Costantinopoli (1204, 1253): Eredi ideologici di Bisanzio*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 4-5 dicembre 2006), Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini, 2008 (Convegno, 12), pp. 293-302 (pp. 326-335).
- Rom und Byzanz* 1998 *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, Katalog zur Ausstellung (München, Bayerisches Nationalmuseum, 20. Oktober 1998 - 14. Februar 1999), hrsg. von R. Baumstark, München, Bayerisches Nationalmuseum u. Hirmer Verlag GmbH, 1998.
- Ševčenko 1994 N.P. Ševčenko, *The Limburg Staurothek and its Relics*, in L. Bragiotti (ed.), *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athēnai, Mouseio Benakē, 1994, I, pp. 289-294, e II, pp. 166-167.
- Spieser 1998 J.M. Spieser, *Le Christ dans l'art, des origines au XV^e siècle: de l'anonymat à la gloire des images. De*

- Rome à Byzance du III^e au XV^e siècle*, «Le Monde de la Bible» 114 (1998), pp. 9-39.
- Splendori di Bisanzio* 1990 *Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 27 luglio - 11 novembre 1990), Milano, Fabbri, 1990.
- Talbot Rice 1966 D. Talbot Rice, *L'arte bizantina*, trad. it. di N. Agazzi Bonaca, Firenze, G.C. Sansoni - Thames & Hudson, 1966.
- The Glory of Byzantium* 1997 *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, March 11 - July 6 1997), ed. by H.C. Evans - W.D. Wixom, New York, Metropolitan Museum of Art Pubs., 1997.
- Treadgold 1997 W. Treadgold, *A History of the Byzantine State and Society*, Stanford, S.U.P., 1997.
- Van Drival 1875 E. Van Drival, *Notice sur M. Harbaville*, «Bulletin de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais» 4 (1875), pp. 46-65.
- Weitzmann 1972 K. Weitzmann, *Ivories and Steatites*, in *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III, Washington (D.C.), The Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1972.