

*Studi e testi di epigrafia*

Collana diretta da  
Giovannella CRESCI MARRONE  
ed Enrica CULASSO GASTALDI

*Responsabili scientifici / Editors*

Giovannella Cresci Marrone  
Enrica Culasso Gastaldi

*Comitato Scientifico / International Advisory Board*

Lorenzo Calvelli (Università Ca' Foscari Venezia)  
Michele Faraguna (Università degli Studi di Milano)  
Denis Knoepfler (Collège de France)  
Stephen Lambert (Cardiff University)  
Maria Letizia Lazzarini (Sapienza Università di Roma)  
Georgia Malouchou (Archaeological Society of Athens)  
Daniela Marchiandi (Università degli Studi di Torino)  
Nicoletta Giovè (Università degli Studi di Padova)  
Silvia Orlandi (Sapienza Università di Roma)  
Jonathan Prag (Merton College Oxford)  
Alicia Ruiz Gutiérrez (Universidad de Cantabria)  
Nicolas Tran (Université de Poitiers).

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

# *La seconda vita delle iscrizioni*

E molte altre ancora

*a cura di*

ENRICA CULASSO GASTALDI



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Storici di Torino (Ricerca Locale 2018 e 2019).*

*Si ringrazia vivamente il Comune di Riva presso Chieri per aver consentito le riprese fotografiche.*

© 2020  
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.  
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria  
tel. 0131.252349 fax 0131.257567  
e-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)  
<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina  
([francesca.cattina@gmail.com](mailto:francesca.cattina@gmail.com))

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero  
([pferrero65@gmail.com](mailto:pferrero65@gmail.com))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41*

ISSN 2704-8896  
ISBN 978-88-3613-024-5

## Indice

ENRICA CULASSO GASTALDI <i>Introduzione</i>	VII
------------------------------------------------	-----

### *DAL MONUMENTO ALL'ISCRIZIONE*

MARINO ZABBIA <i>Epigrafi romane e cronisti cittadini italiani. Un incontro mancato</i>	3
--------------------------------------------------------------------------------------------	---

ADALBERTO MAGNELLI <i>A proposito delle "iscrizioni greche" del Polyandrion dell'Hypnerotomachia Poliphili</i>	17
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ENRICA CULASSO GASTALDI <i>Prima o seconda vita di un'iscrizione? Ovvero la tecnica illusionistica del trompe-l'oeil</i>	29
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

DANIELA SUMMA <i>Dall'epigrafia alla reliquia: il caso di San Lazzaro a Cipro</i>	59
--------------------------------------------------------------------------------------	----

MARIA CLARA CONTI <i>Un frammento di sima in marmo dall'acropoli di Selinunte e l'iscrizione palmosa Selinus</i>	75
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### *IL REIMPIEGO CON SPOLIA E SENZA SPOLIA*

NICOLETTA GIOVÈ <i>Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale</i>	87
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

YURI A. MARANO <i>Teoria e pratica del reimpiego in età romana. Fonti scritte ed evidenza archeologica</i>	107
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ANDREA PELLIZZARI <i>Affabulazione e realtà: la "terza vita" della statuaria antica a Costantinopoli nel racconto della patriografia bizantina</i>	133
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

*DOPO MOLTE VITE... L'APPRODO MUSEALE*

ELENA DEVECCHI – CARLO LIPPOLIS <i>Dalla Mesopotamia a Parigi, passando per Susa. Il bottino mesopotamico del re elamita Šutruk-Nahhunte</i>	161
MAURIZIO VIANO <i>Morte e rinascita delle iscrizioni nell'antica Mesopotamia</i>	173
ALICE BENCIVENNI <i>Pirro Ligorio e il sarcofago ravennate bilingue di Mindia Procilla</i>	185
GIULIA TOZZI <i>L'erma di Milziade con iscrizione bilingue. La seconda vita 'mancata' nella collezione d'Este e nuove prospettive sulla sua provenienza originaria</i>	211
DANIELA MARCHIANDI – ALESSIA ZAMBON <i>Alcuni scavi nella necropoli delle Porte di Acarne (Atene 1810-1811): metodi di ricerca, dispersione e ricezione dei rinvenimenti epigrafici e archeologici</i>	233

*MA QUANTE 'SECONDARIETÀ'?*

CHIARA LASAGNI <i>Uno sguardo che torna al passato: osservazioni sull'arcaismo epigrafico nell'Atene di età romana</i>	291
ANTONIO SARTORI <i>Seconda vita delle iscrizioni? Tutta un'altra vita</i>	335
<i>Abstracts</i>	355
<i>Apparato iconografico</i>	369

Andrea Pellizzari

## Affabulazione e realtà: la ‘terza vita’ della statuaria antica a Costantinopoli nel racconto della patriografia bizantina

Il trasferimento di statue e monumenti antichi, greci ellenistici e romani, per adornare vie piazze e angoli caratteristici della nuova capitale sul Bosforo a partire dalla sua rifondazione costantiniana costituisce uno dei più imponenti fenomeni di delocalizzazione di manufatti artistici che la storia – e non solo quella del mondo antico – ricordi<sup>1</sup>. Aderendo a un programma che non era soltanto esornativo ma rispondeva pure a sottili finalità ideologiche e celebrative, Costantino e i suoi successori animarono e abbellirono la nuova città letteralmente depredando santuari e centri antichi di gran parte dell’Oriente romano. Testimone oculare dei primi trasferimenti, Eusebio di Cesarea ricorda che tra le statue che Costantino fece rimuovere dai templi c’erano quelle dell’Apollo Pitico e di quello Sminteo, provenienti rispettivamente da Delfi e dalla Troade, delle Muse dal loro santuario sull’Elicona<sup>2</sup>, e inoltre i tripodi e la colonna serpentina di Delfi, i cui resti sono ancora oggi visibili *in situ* nella piazza di Atmeydanı, che conserva la forma allungata della pista dell’ippodromo<sup>3</sup>. Tutto teso a rivendicare l’origine cristiana della nuova capitale, Eusebio travisò tuttavia gli ideali estetici e decorativi costantiniani, cogliendo unilateralmente l’aspetto antifrastico e ingiurioso della collocazione di tali manufatti, «bene in vista in tutte le piazze della città imperiale... abbandonati allo sguardo indiscreto dei curiosi»<sup>4</sup>. Tale svilimento non è ad esempio presente nel supplemento latino al *Chronicon* eusebiano composto intorno al 380 da Gerolamo proprio a Costantinopoli, in un momento in cui il

<sup>1</sup> Cfr. Bassett 2007, 190. I monumenti ‘delocalizzati’, in particolare le statue di divinità o di personaggi illustri, giunsero tuttavia spesso nella loro nuova sede privati delle loro basi originarie, troppo pesanti per affrontare insieme a loro il trasporto per terra o per mare. Cfr. Ma 2012.

<sup>2</sup> Sull’ideologia sottesa al recupero delle statue delle Muse e alla loro collocazione, vd. Pellizzari 2016, 191.

<sup>3</sup> Eus. *VC* III, 54.

<sup>4</sup> Eus. *VC* III, 54, 2: ἔκδηλα τοῖς πᾶσιν ἐν ἀγοραῖς πάσαις τῆς βασιλέως πόλεως προὔτιθετο, ὡς εἰς ἀσχήμονα θεᾶν προκεῖσθαι τοῖς ὀρθῶσιν. Tale deprezzativa tradizione eusebiana ricorre ancora nel giudizio che il poeta Costantino Rodio diede nel X secolo a proposito della Gigantomachia proveniente dal tempio di Artemide a Efeso e collocata all’ingresso della sede del Senato nel Foro di Costantino: «oggetto di ludibrio nella Città, svago per i bambini e motivo di riso per gli uomini» (Const. Rh. *Descriptio templi ss. Apostolorum in Constantinopolim* 150-152; trad. in Ronchey-Braccini 2010, 518). Cfr. ancora Pellizzari 2016, 187-188.

piano ornamentale della città sul Bosforo si apprestava a vivere con Teodosio una nuova fase dopo quella di Costantino, una volta superate le diffidenze verso la nuova città da parte dei suoi successori Costanzo II, Giuliano e Valente<sup>5</sup>. Gerolamo infatti, pur non portando alcun esempio, riferisce che l'abbellimento della Città era avvenuto a spese di tutte le altre, private a forza delle loro bellezze perché fossero qui traslate<sup>6</sup>. La notizia si riferisce alla fondazione costantiniana (anno 324)<sup>7</sup>, ma il costume non dovette cambiare con i suoi successori, anche se nessuno, neppure Teodosio o Giustiniano, riuscì ad uguagliare il fervore decorativo del fondatore<sup>8</sup>. Zosimo ricorda la provenienza da Cizico e da Roma di due statue, una della dea Cibele, a tal punto ritoccata da essere quasi irriconoscibile, l'altra della Fortuna Romana<sup>9</sup>, entrambe collocate da Costantino nel *Tetrastoos*, cioè nell'agorà porticata dell'antica città, ribattezzata poi *Augusteon* in onore della madre dell'imperatore, l'Augusta Elena. È tuttavia solo nelle *Parastaseis syntomoi chronikai* (lett. «Brevi osservazioni storiche»), una sorta di guida anonima ai *mirabilia* bizantini risalente all'VIII secolo, e poi nei *Patria Konstantinopoleos* (lett. «Racconti sulle origini di Costantinopoli»), da queste derivate nel X secolo e giunteci sotto il nome di Ps.-Codino<sup>10</sup>, che troviamo un catalogo

<sup>5</sup> Costanzo II le preferì infatti la capitale della Siria, Antiochia, dove risiedette a lungo (Dagron 1991, 78-80). Quanto a Giuliano, vi trascorse da imperatore soltanto pochi mesi (dicembre 361-maggio 362: cfr. ancora Dagron 1991, 80), ma è certo che il ricordo dell'odiato Costantino che da essa promanava non abbia contribuito a fargli amare la città. Valente fu invece particolarmente sospettoso nei suoi confronti, poiché da essa aveva preso le mosse l'usurpazione di Procopio (settembre 365-maggio 366), che aveva cercato di capitalizzare a proprio vantaggio sia i legami di parentela con la famiglia del fondatore della città, sia l'assenza in essa di un monarca stabile (vd. ancora Pellizzari 2016, 184).

<sup>6</sup> Hier. *Chron.*, ad ann. 324: *dedicatur Constantinopolis omnium paene urbium nuditate*.

<sup>7</sup> Sulle date di fondazione (324), inaugurazione (328) e consacrazione (330) di Costantinopoli, vd. Dagron 1991, 31-32.

<sup>8</sup> Cfr. Bassett 2004, 40-41. Della sporadicità delle importazioni successive a Costantino, aveva già parlato Mango 1963, 58.

<sup>9</sup> Zos. II 31, 2-3: «2. Il foro di Bisanzio era grandissimo e circondato da quattro portici; all'estremità di uno di essi (vi si arriva dopo aver salito molti gradini), costruì due templi, nei quali innalzò due statue. In uno pose la statua di Rea, la madre degli dèi che i compagni di viaggio di Giasone avevano eretto sul monte Dindimo, che sovrasta la città di Cizico. Dicono che Costantino, indifferente verso la divinità, abbia deturpato anche questa statua, eliminando i leoni che le stavano ai lati [in genere i leoni erano i tradizionali animali accompagnatori della dea, di cui solitamente trainavano il carro, ndr] e modificando l'atteggiamento delle mani. 3. Infatti sembra che un tempo tenesse i leoni; ora, invece, ha l'aspetto di un'orante, che rivolge lo sguardo alla città e si prende cura di lei» (trad. Conca).

<sup>10</sup> Le *Parastaseis* furono prodotte nell'VIII secolo all'interno della burocrazia di palazzo da autori appartenenti ad antiche famiglie costantinopolitane, spesso in lotta con i *parvenu* di altri uffici imperiali, in un'età in cui la controversia iconoclasta riportava attenzione sulla presenza dell'antica statuaria nel panorama urbano di Costantinopoli: cfr. Cameron – Herrin 1984 (testo, traduzione inglese e commento); Anderson 2011. I *Patria*, il trattato più esteso che ci sia pervenuto sulle antichità di Costantinopoli, appartengono al tardo X secolo e constano, in quattro libri, di una versione



più consistente di città e regioni da cui Costantino trasferì un'ingente produzione statuaria: Roma, Nicomedia, Atene, Cizico, Cesarea, Tralle, Sardi, Mokissos, Sebasteia, Satala, Chaldea, Antiochia la Grande, Cipro, Creta, Rodi, Chio, Attaleia, Smirne, Seleucia, Tiana, Iconio, Nicea di Bitinia, Sicilia «e tutte le città dell'Oriente e dell'Occidente (ἀπὸ πασῶν τῶν πόλεων ἀνατολῆς καὶ δύσεως)»<sup>11</sup>. Al di là dell'amplificazione retorica che porta l'anonimo autore a estendere a tutte le città dell'ecumene il contributo d'arte fornito alla nuova capitale, in effetti si può notare che, accanto ad alcune appendici più lontane (ad es., Roma e la Sicilia), la stragrande maggioranza delle opere proveniva dall'area greco-orientale, tra la Grecia continentale, le isole egee e l'Anatolia, certamente anche in ragione della minore distanza dei luoghi di conservazione dei manufatti – e quindi della minore difficoltà e del minor tempo previsto per il loro trasporto – rispetto alla loro destinazione finale.

Lungi dal voler significare la volontà derisoria del primo imperatore cristiano, come con eccessiva chiusura apologetica aveva immaginato Eusebio, il grandioso trasferimento di manufatti artistici operato da Costantino e dai suoi successori fino al VI secolo rispondeva a un evidente programma celebrativo e ideologico dell'istituzione imperiale e della sua nuova capitale, nei cui spazi ristrutturati o di nuova realizzazione trovò sede la collezione di arte plastica ellenistica e romana sottratta altrove. Nei fori, nelle piazze, nei lunghi viali, negli snodi stradali di Costantinopoli fu collocata, accanto alle nuove icone dei dinasti al potere, una ricchissima raccolta statuaria, varia iconograficamente e dal punto di vista dello stile, la cui sistemazione non fu tuttavia mai lasciata al caso né finalizzata al solo riempimento di spazi vuoti. Di essa facevano parte dèi e semidei, creature fantastiche, imperatori, eroi del mito, personaggi storici, poeti e filosofi, senza contare arredi aniconici quali tripodi, colonne e obelischi. Posizionati nella nuova sede così come si trovavano nell'antica, ovvero variamente trasformati e adattati al nuovo contesto, come la statua di Rea/Cibele nel sopra ricordato racconto zosimeo<sup>12</sup>, tali oggetti si integrarono a tal punto con la *facies* urbana di Costantinopoli che gli osservatori – complice anche l'oblio progressivo della storia e della mitologia antiche – non solo persero col tempo contezza della loro provenienza, ma anche della loro originaria identità; ciò che avviò un'affabulazione descrittiva e allegorica del loro stato di cui fonti tarde quali le già citate *Parastaseis* e i successivi *Patria* sono testimonianza. È appunto della 'terza vita' di alcune di loro e della continuità o frattura di questa con la 'seconda' che oggi intendo parlarvi.

rimaneggiata e arricchita delle *Origines Constantinopolitanae* del milesio Hesychius Illustrius (I); di uno scritto Περὶ στηλῶν (*De staturis*), che recupera gran parte delle *Parastaseis*, aggiungendovi tuttavia materiali provenienti da altre fonti (II); di un volume intitolato Περὶ κτισμάτων dedicato alle fondazioni di edifici della città (III); di un racconto (Διήγησις) sulla costruzione della «Grande Chiesa di Dio chiamata Santa Sofia» (IV): cfr. Berger 2013 (testo, traduzione inglese e commento).

<sup>11</sup> *Patria* II 73 (= *Par.* 60; 74).

<sup>12</sup> Cfr. *supra*, 134 e n. 9.

Sede di corse, di spettacoli e di epifanie imperiali, l'ippodromo di Costantinopoli era uno dei luoghi della città in cui era più fitto l'ammasso di statue e di oggetti decorativi (obelischi, fontane, bacini d'acqua, colonne, edicole a divinità e a vincitori nelle gare) che, con studiata strategia decorativa, furono sistemati nella loggia imperiale, sui *carceres*, nei portici al sommo delle gradinate e soprattutto sul lungo basamento della spina. Non è un caso che il sopra ricordato elenco dei *Patria* relativo alle località di provenienza di molte statue trasferite in età costantiniana si riferisca proprio alla statuaria dell'ippodromo. A questa multiforme popolazione di imperatori, eroi, personaggi mitologici, animali esotici e mostri, il folklore popolare attribuì nel tempo anche singolari significati, valori apotropaici e poteri taumaturgici, così che a ragione il loro insieme, come ha scritto G. Dagron, non costituiva «un semplice scenario plastico, ma un vero e proprio romanzo figurato, che esalta le vittorie, esorcizza i mostri e cerca di leggere l'avvenire nelle testimonianze del passato»<sup>13</sup>.

È evidente che questi marmi e bronzi antichi, con il loro realismo plastico e la naturale nudità di molti, erano espressione di una civiltà ormai molto lontana da quella dei secoli VIII-X in cui i testi patriografici vennero assemblati e dovevano sembrare esotici se non addirittura estranei a una società sempre più aliena dalla cultura e dal mondo classico, ormai profondamente cristianizzata e nella quale il vento dell'iconoclastia aveva pure incominciato a soffiare impetuoso. Ciò che spiega la progressiva attribuzione di nuove sembianze e significati a una produzione figurativa che cominciò a essere considerata depositaria di poteri magici, incantatori e profetici. Non è un caso che, dopo l'elencazione di una statua di Artemide (*Patria* II 74), dei cavalli qui condotti da Chio sotto Teodosio II (*Patria* II 75; gli stessi che ora fanno bella mostra di sé nella Basilica di San Marco a Venezia), delle statue equestri o in piedi degli imperatori Graziano, Valentiniano I, Teodosio I e di quella grottesca del «gobbo» (κυρτός) Firmilianus (*Patria* II 76)<sup>14</sup>, i *Patria* menzionano un gruppo bronzeo rappresentante i mostri omerici mangiatori di uomini di Scilla e Cariddi. Una breve ma precisa ἔκφρασις di Temistio e un epigramma dell'*Antologia Greca* fanno ritenere che si tratti di un'opera collocata verosimilmente lungo la spina dell'ippodromo fin dall'epoca originaria<sup>15</sup>. Del resto, il mito ulisside di Scilla e Cariddi, da sempre connesso con l'idea della lotta, del combattimento e dell'ingegno, si adattava perfettamente a un contesto quale quello dell'ippodromo, in cui si celebravano eroismi e glorie individuali, che potevano appunto trovare retroproiezione

<sup>13</sup> Dagron 1991, 332. Cfr. anche Mango 1963, 63-64; Saradi – Mendelovici 1990, 57-58.

<sup>14</sup> Cfr. anche *Par.* 19, quasi *ad litteram*.

<sup>15</sup> Cfr. Them. *Or.* XXII (279b-d): «Io credo di aver osservato più volte la statua di Scilla e di averla vista assai diversa da come la descrive Omero» (trad. Maisano); *Anth. Gr.* IX 755: «Se non brillasse il bronzo, svelando che è un'opera d'arte/elaborata da geniale Efesto, / chi la guardasse da lungi direbbe che Scilla, lasciato / il mare per la terra, qui s'aderge. / Sí minacciosa vibrando, quell'ira funesta rivela / onde squassa dal pelago le navi» (trad. F.M. Pontani).

ideale nel modello mitico dell'omerico Odisseo che tali mostri aveva affrontato nel suo viaggio avventuroso<sup>16</sup>. Senza contare che la sistemazione del gruppo lungo la spina o euripe – denominazione questa derivata da una serie di bacini d'acqua, che ne facevano una sorta di grandioso ninfeo – evocava in modo pittoresco l'ambiente stesso del mito<sup>17</sup>. La testimonianza congiunta, anche se non del tutto coincidente, delle *Parastaseis* (§61) e appunto dei *Patria* (II 77) attribuisce tuttavia a tale gruppo significati profetici e *novissimi*, quali la prefigurazione degli eventi drammatici e sanguinosi del secondo regno di Giustiniano II<sup>18</sup> e una minaccia ancora più oscura e grave, legata al prossimo compimento del settimo millennio dalla creazione del mondo, che l'escatologia bizantina considerava l'ultimo della serie<sup>19</sup>. Certo l'iconografia del gruppo e il mito cui esso rinviava, con i due mostri marini che si contendevano i compagni di Odisseo e quest'ultimo nell'atto di affrontare coraggiosamente la navigazione nello Stretto, dovevano essere ben noti agli osservatori se i patriografi ne tralasciano la descrizione e si concentrano sul suo significato profetico ed escatologico: Cariddi rappresenterebbe – ovviamente *ex post* – la profezia di un evento ormai compiuto, e cioè la tremenda repressione seguita al ritorno sul trono di Giustiniano II; Scilla, invece sarebbe una rappresentazione della Terra e del Mare che divorano i sette millenni (αἰῶνες) della storia del mondo, di cui il presente è appunto il settimo e ultimo (ὁ περὶὼν δὲ ὁ ἔβδομος οὗτος αἰὼν)<sup>20</sup>.

Le *Parastaseis* attribuiscono tale affabulazione al filosofo Herodion, personaggio non meglio identificato e forse inventato a partire dal nome dello storico di III secolo Erodiano<sup>21</sup>, al quale i *Patria* (II 78) attribuiscono invece soltanto il riconoscimento delle sembianze dell'imperatrice Verina, moglie di Leone I (457-474), in una statua di provenienza ateniese che originariamente doveva rappre-

<sup>16</sup> Cfr. Bassett 1991, 91: «The race through the circus was analogous to the passage through the straits».

<sup>17</sup> Cfr. Becatti 1960, 200-209. La sagoma del monumento è riconoscibile nei disegni della scomparsa colonna coclide di Arcadio eseguiti nel 1574 dal pittore belga Lambert de Vos (Cambridge, Trinity College Library, MS 0.17.2 ['Freshfield Album'], fol. 11). L'attribuzione dei disegni al pittore sopraccitato in Stichel 1994. Ampio quadro diacronico del monumento in Taddei 2009.

<sup>18</sup> Giustiniano II Rinotmeto, l'ultimo rappresentante della dinastia eracliana, fu *basileus* dal 685 al 695 e, poi, dopo la detronizzazione, dal 705 fino alla morte (711); soprattutto in questo secondo periodo si macchiò di crimini orrendi e di terribili vendette, venendo alla fine eliminato da una congiura. Per questo e per la sua politica di rottura degli antichi privilegi di cui le famiglie degli autori delle *Parastaseis* erano depositarie, egli è l'unico imperatore apertamente disprezzato nella raccolta (Anderson 2011, 8). È definito infatti come *τύραννος* in *Par.* 37 (Cameron – Herrin 1984, 250) e qui come ἄθεος.

<sup>19</sup> Cfr. Dagron 1984, 147, n. 84: secondo l'escatologia bizantina esisteva un parallelismo tra i sette giorni della creazione e i settemila anni della durata del mondo. Cfr. anche Magdalino 2005; Magdalino 2008; Berger 2008.

<sup>20</sup> Cfr. Dagron 1984, 147-149; Dagron 2011, 104-107.

<sup>21</sup> Cfr. Berger 2013, 302, n. 105.

sentare la dea Atena<sup>22</sup>. Potrebbe trattarsi di uno dei tanti reimpieghi, ampiamente attestati, di una statua pagana in forme e fattezze nuove<sup>23</sup>, ma una suggestione di G. Dagron consente di andare oltre e di collegare la statua di Verina con quella sopra ricordata di Scilla, poiché appunto come ‘mostro’ mitologico l’imperatrice viene presentata dall’anonimo autore dell’oracolo di Baalbek<sup>24</sup>. In questo modo si troverebbe anche una qualche ragione della discrasia fra i due testi a proposito del nome dell’intermediario dell’interpretazione, cioè il filosofo Herodion, che soltanto una mancata ‘cucitura’ tra le due fonti sembra legare a due descrizioni diverse ed estranee tra loro.

Ogni decorazione dell’ippodromo, dalle statue agli obelischi e ai loro rilievi, dalle colonne ai podî, venne dunque interpretata con sottesi significati allegorici, magici e *novissimi*. Τῶν ἐσχάτων ἡμερῶν καὶ τῶν μελλόντων εἰσὶν πᾶσαι αἱ ἱστορίαι scrivono infatti i *Patria* (II 79). Un lungo *excursus*, non sempre chiarissimo, presente sia nelle *Parastaseis* (§64)<sup>25</sup> sia nei *Patria* (II 82) racconta di una visita all’ippodromo dell’imperatore Teodosio II accompagnato da sette filosofi ateniesi venuti nella Città al seguito dell’imperatrice Eudocia<sup>26</sup>. È possibile che tutti o soltanto alcuni di questi siano personaggi inventati<sup>27</sup>; quello che importa tuttavia è che essi cercano di trarre dalla postura delle statue che osservano dei segni sul futuro di Costantinopoli e gli auspici che ne traggono sono in gran parte negativi, tanto che uno di loro, Carus, conclude domandandosi: «Se queste statue dicono la verità [...], perché Costantinopoli ancora sta in piedi?»<sup>28</sup>. All’interno di questo consesso, Teodosio II si ritaglia il ruolo di guida dei filosofi stranieri: alla domanda di Pelops che gli chiede a chi si debba attribuire l’iscrizione oracolare presente su una statua posta presso i *carceres* (τίνος τὸ πρόβλημα; «chi ha posto l’enigma?»), egli risponde «Costantino!» (Κωνσταντίνου). Al rifondatore della città è dunque riconosciuto il merito di aver eretto le statue profetiche, mentre ai

<sup>22</sup> Cfr. anche *Par.* 61: ὡς δὲ ἐγὼ παρὰ πλειόνων ἤκουσα, ἐξ Ἑλλάδος εἶναι τὸ εἶδωλον μᾶλλον τῆς Ἀθηνᾶς, ὅπερ καὶ ἐπίστευσα.

<sup>23</sup> Sull’attribuzione a una statua antica, certo per ragioni encomiastiche e celebrative, di tratti appartenenti a componenti delle *domus* imperiali, vd. anche *infra*, 145-146.

<sup>24</sup> Cfr. Dagron 1984, 148, n. 85, in riferimento a Alexander 1967, 17, l. 140 (testo); 82 (commento). *Par.* 29 e *Patria* II 25 riferiscono tuttavia dell’esistenza in città di altre statue di Verina.

<sup>25</sup> Cfr. Cameron – Herrin 1984, 140-147 (testo); 253-259 (commento).

<sup>26</sup> Nel loro numero c’è la reminiscenza dei famosi sette sapienti della Grecia antica, ma anche dei sette filosofi ateniesi che presero la via della Persia quando Giustiniano chiuse d’autorità l’Accademia nel 529 (Agath. *Hist.* II 30-31; Cameron – Herrin 1984, 253). La presenza di filosofi ateniesi al seguito dell’imperatrice Eudocia si giustifica per le connessioni familiari di quest’ultima con l’ambiente culturale ateniese che gravitava intorno all’Accademia. Eudocia, il cui nome prima della conversione era Atenaide (*PLRE* II, Aelia Eudocia [Athenais] 2, 408-409), era infatti figlia del sofista Leontius (*ibid.*, Leontius 6, 668-669).

<sup>27</sup> Cfr. Anderson 2011, 7, n. 29. Vd. anche Dagron 2011, 98-100.

<sup>28</sup> *Patria*, II, 82: εἰ γὰρ ταῦτα τὰ στοιχεῖα... ἀληθεύουσιν, ἵνα τί ἡ πόλις συνέστηκεν; (la citazione quasi *ad litteram* è pure in *Par.* 64).

suoi successori non resta altro che vederne realizzato il senso oscuro e pessimista, che solo i filosofi sono in grado di interpretare<sup>29</sup>.

L'attribuzione a Costantino del presagio oracolare nel racconto sopra ricordato è un'ulteriore, per quanto ingenua, prova della centralità storica e leggendaria del rifondatore della Città, cui è stato riconosciuto, come ha scritto G. Dagron, «tutto ciò che nelle nostre fonti è considerato come indispensabile alla costituzione di una capitale romana»<sup>30</sup>, ma che, nella fantasiosa narrazione dei patriografi, detiene anche le chiavi del suo futuro. Al pari di Costantino, analoga rilevanza nella conoscenza dei destini ultimi di Costantinopoli viene riconosciuta al celebre mago e taumaturgo Apollonio di Tiana, vissuto nel I secolo d.C., cui si riconoscono analoghe letture magico-escatologiche dei monumenti cittadini, dal momento che in una visita all'antica Bisanzio non solo ne aveva elevato (ἐστηλώσατο) molti, ma aveva sottoposto a incantamento tutte le statue della città (*Patria* II 79: ὁμοίως καὶ ἐπὶ πάσης τῆς πόλεως τὰ ἀγάλματα ἐστοιχειώσατο)<sup>31</sup> per volere dello stesso Costantino<sup>32</sup>. L'evidente anacronismo storico si giustifica, oltre che per il prestigio riconosciuto a ogni retrodatazione, per i singolari poteri riconosciuti ad Apollonio nel conferire poteri magici (profilattici e apotropaici) alle statue messe a protezione della città. È lui, come scrive G. Dagron, che ha compiuto «il gesto decisivo di organizzare questo patrimonio monumentale – venuto da orizzonti e da età differenti – in un grande discorso enigmatico sull'avvenire della città»<sup>33</sup>. Tale fama del taumaturgo è in effetti ancora attestata nel *De statuis* di Niceta Coniate (2, 12) che con dovizia di particolari racconta di una sua visita alla città durante la quale la liberò dai serpenti che ne affliggevano gli abitanti. Il racconto ecfrastrico del miracolo dell'aquila che stringe un serpente tra i suoi artigli carica infatti di significati allegorici la descrizione dello stesso Coniate del gruppo scultoreo posto sulla spina dell'ippodromo, una delle tante opere d'arte distrutte dai crociati durante la presa di Costantinopoli nel 1204, di cui egli fu atterrito testimone<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> La spiegazione iniziatica – e inaccessibile alle masse – dei significati ultimi delle statue ricorre più volte nelle *Parastaseis* (§§14, 28, 40, 64, 75). Cfr. Cameron – Herrin 1984, 13. Sull'argomento, vd. anche *infra*, 145; 152.

<sup>30</sup> Dagron 1991, 45.

<sup>31</sup> Cfr. *Patria* II 79.

<sup>32</sup> Cfr. *Patria* II 103: Ἀπολλώνιος ὁ Τυανεὺς παρακληθεὶς παρὰ Κωνσταντίνου τοῦ μεγάλου· καὶ εἰσελθὼν ἐστοιχειώσατο ὀνόματα ἐπικρατείας ἕως τέλους αἰῶνος. Il nome del filosofo e taumaturgo tiano non è tuttavia menzionato nelle *Parastaseis* (Cameron – Herrin 1984, 33).

<sup>33</sup> Dagron 1984, 114; Berger 2008, 148-152. Vd. anche Dagron 2011, 98. Sulla magia di Apollonio a Bisanzio, vd. anche recentissimamente Braccini 2019, 117-125.

<sup>34</sup> Niceta Chon., *De statuis* 2, 12 (Van Dieten 651); sull'allegoresi del gruppo cfr. Vespignani 2005; Chatterjee 2011; Braccini 2019, 120-121. Cfr. anche Cedren. I, 346 Bekker (*CSHB* 8), a proposito della richiesta che gli fecero i bizantini di applicare le sue arti magiche contro serpenti e scorpioni.

Per gli arredi dell'ippodromo e in generale per la statuaria costantinopolitana la IV Crociata rappresentò davvero un punto di non ritorno: molte statue furono distrutte, altre – quelle bronzee – furono consegnate al fuoco «e anche queste le coniarono in monete» (καὶ ταῦτα κεκόφασιν εἰς νόμισμα), come osserva lo stesso Niceta<sup>35</sup>. Nel grande circo costantinopolitano ne rimasero solo gli spogli supporti, come mostra un'incisione della fine del XVI secolo (tratta, tuttavia, da un disegno del XV) che è riprodotta nel *De ludis circensibus* di Onofrio Panvinio (Venezia, 1600) e che illustra appunto l'aspetto fatiscante dello storico complesso. Tra i pochi monumenti che si salvarono e che in qualche modo sono giunti sino a noi è la già ricordata colonna serpentina proveniente da Delfi, la cui storia documentaria è assai longeva. Quello che ancora oggi è possibile ammirare al centro della piazza di Atmeydanı è ciò che resta di un monumentale supporto anguiforme di un grande tripode bronzeo che i Greci confederati dedicarono al santuario delfico nel 479 a.C. come voto per la vittoria di Platea. Descritto da Erodoto (IX 81) e da Pausania (X 13, 9) – che già tuttavia attesta ai suoi tempi la sopravvivenza della sola colonna serpentina<sup>36</sup> – fu portato sul Bosforo da Costantino non certo per dileggiarlo, come vorrebbe Eusebio di Cesarea<sup>37</sup>, ma per sottolineare l'attualità e la continuità – garantite dalla sua persona – dei valori che avevano ispirato i Greci nella guerra persiana e la centralità religiosa di Costantinopoli per i tempi nuovi, così come il santuario di Delfi lo era stato per gli antichi<sup>38</sup>. Nonostante questo profondo significato ideologico, sfugge però la ragione per cui, in generale, le fonti tardoantiche, e in particolare quelle patriografiche, non accennino a questo monumento e si limitino a parlare genericamente di tripodi delfici che insieme ad esso furono condotti nella nuova capitale dal suo rifondatore: così Zosimo, che parla del tripode di Apollo delfico, «che sosteneva pure la statua del dio» (II 31, 1)<sup>39</sup>, e lo storico ecclesiastico Sozomeno, che parla tuttavia genericamente di τρίποδες (*HE* II 5, 4)<sup>40</sup>. Analogamente, le *Parastaseis* contengono soltanto due vaghe menzioni di tripodi (§§20; 69), nessuno dei quali è però identificabile con quello dell'ippodromo<sup>41</sup>, mentre i *Patria* ne hanno una sola (II 79): secondo questa più tarda fonte essi sarebbero

<sup>35</sup> Niceta Chon., *De statuis* 2, 8 (649 Van Dielen).

<sup>36</sup> Paus. X 13, 9: «Quanto era in bronzo di questo *ex-voto* era conservato ancora ai miei tempi» (trad. Bultrighini). Sul monumento, vd. Bultrighini – Torelli 2017, 328-330.

<sup>37</sup> Eus. Caes. *VC* III 54, 2: cfr. *supra*, 133.

<sup>38</sup> Cfr. Bassett 2004, 65; Dagron 2011, 93; Strootman 2014, 435-436; Stephenson 2016.

<sup>39</sup> Zos. II 31, 1: «In una parte dell'ippodromo [Costantino] collocò anche il tripode di Apollo delfico, che sosteneva pure la statua del dio (ἔχοντα ἐν ἑαυτῷ καὶ αὐτὸ τοῦ Ἀπόλλωνος ἄγαλμα)» (trad. Conca).

<sup>40</sup> Sozom., *HE* II 5, 4: καὶ οἱ ἐν Δελφοῖς τρίποδες. Può essere tuttavia nel vero Dagron 2011, 375, secondo cui il plurale τρίποδες potrebbe spiegarsi come riferimento ai «tre piedi» su cui poggiava l'oggetto.

<sup>41</sup> L'uno si trova infatti nello *Xerolophos* (§20), o Foro di Arcadio, che si apriva dopo quello di Teodosio (vd. *infra*, 146-148), nel prolungamento occidentale della principale arteria della città

stati accompagnati da un'iscrizione che spiegava le ragioni del loro allestimento e il loro significato (δι' ἣν αἰτίαν ἔστησαν καὶ τί σημαίνουσιν). Poiché anche le *Parastaseis* menzionano tuttavia molto cursoriamente (§61) un'elegia dei Medi (τῶν Μήδων τοῦ ἐλεγείου), è possibile pensare che il loro autore si riferisse con questa espressione all'iscrizione della colonna serpentina, interpretando come un brano poetico o epigrammatico la sua dilavata iscrizione, che sappiamo essere invece un elenco – vieppiù illeggibile – delle 31 comunità greche che avevano preso parte alle battaglie di Salamina e di Platea, risolutive della Seconda guerra persiana<sup>42</sup>. L'equivoca comprensione dell'iscrizione, di certo giustificabile per i fini affabulatori della raccolta, potrebbe suggerire il fatto che l'autore delle *Parastaseis* tenesse per certa la notorietà del monumento e quindi non ne considerasse necessaria una descrizione. Nessuna delle fonti tardoantiche considera invece la colonna serpentina come un talismano contro i morsi dei serpenti, una leggenda di certo suggerita dalle tre teste anguiformi, oggi non più visibili, con cui si concludevano le loro spire attorte<sup>43</sup>. È fuor di dubbio che essa cominciò a circolare in età tardo-bizantina<sup>44</sup>, come del resto potrebbe far pensare la sopra ricordata attenzione da parte di Giorgio Cedreno e di Niceta Coniate ai pericoli dei serpenti e all'azione profilattica di Apollonio di Tiana nei loro confronti<sup>45</sup>. Del resto, ancora alla metà del XIX secolo lo scrittore Théophile Gautier nel suo diario di viaggio a Costantinopoli, richiamava il nome del taumaturgo tiano come autore di questo scongiuro contro tali rettili<sup>46</sup>. Di sola derivazione archeologica è invece la notizia del possibile utilizzo del monumento come fontana, come parrebbe dalla scoperta di alcune condotte che potrebbero aver collegato la colonna ai bacini acquiferi lungo la Spina<sup>47</sup>: una prova della ragione pratica e non solo ideologica della sua nuova collocazione<sup>48</sup>.

costantiniana, la Μέση, l'altro nello *Strategion* (§69), la piazza d'armi dell'antica città su cui vd. *infra*, 151.

<sup>42</sup> Cfr. Janin 1964, 192. Per il testo dell'iscrizione rinvio a Guarducci 1987, 260-262. Vd. anche Ma 2012, 245. Stephenson 2016, 124, ritiene tuttavia che la cosiddetta 'elegia dei Medi' non si riferisca all'epigrafe della colonna serpentina bensì a quella di un altro *agalma* dell'ippodromo.

<sup>43</sup> Ancora visibili nel XVI secolo, come testimonia il racconto del viaggiatore francese Pierre Gilles (*Topogr. Const.* II 13; cfr. Grélois 2007, 334), esse vennero progressivamente staccate e distrutte nel corso del XVII secolo. Soltanto il frammento della mascella superiore di una di esse è stata ritrovata fortuitamente nel corso del XIX ed è attualmente conservata presso il Museo Archeologico di Istanbul. Cfr. da ultimi Strootman 2014, 437-439; Braccini 2019, 128-130.

<sup>44</sup> Cfr. Strootman 2014, 437; Braccini 2019, 128-130.

<sup>45</sup> Cfr. Stichel 1997, 327, n. 72; Grélois 2007, 334, n. 1808 e la bibliografia ivi citata; Stephenson 2016, 184-185; 191; 241. Cfr. *supra*, 139, n. 34, a proposito di Cedren. I, 346 e Niceta Chon., *De statutis* 2, 12.

<sup>46</sup> Cfr. T. Gautier, *Constantinople*, Paris 1853, 305, citato in Ronchey-Braccini 2010, 117.

<sup>47</sup> Bassett 2004, 227; Strootman 2014, 437; Stephenson 2016, 20-23.

<sup>48</sup> In tempi e modi diversi furono adattati a fontane anche i due obelischi dell'ippodromo, che furono raccordati insieme ad alcune statue (ad esempio Scilla e Cariddi, per cui cfr. *supra*, 136-138)

Se il progressivo ridursi della domestichezza con la cultura classica portò, come si è visto, a identificazioni fantasiose e all'attribuzione ai vari gruppi statuari di poteri soprannaturali, la cristianizzazione di alcuni di essi, o più precisamente il riconoscimento in essi di figure riconducibili alla tradizione biblico-cristiana, fu in qualche modo la risposta inconscia a tali oscure potenze di cui le statue erano ritenute depositarie. In questo modo si cercava di farle rientrare in un orizzonte conosciuto a chi le osservava, sottraendole al sospetto che la loro progressiva estraneità al contesto in cui si trovavano irrimediabilmente suscitava. Sempre nell'ippodromo, in particolare nella regione detta *Neolaia*, forse la stessa in cui era situata la quadriga dei cavalli di Chio<sup>49</sup>, la tradizione patriografica ha voluto riconoscere in un gruppo di eroi o di divinità antiche le fattezze dei biblici progenitori Adamo ed Eva. Sono gli stessi *Patria* (II 87), in un passo che, per una lacuna dei codici, non trova riscontro nelle *Parastaseis*<sup>50</sup>, a elencare gli arredi di questo settore, a ricostruirne le vicende decorative (avvenute ancora una volta tutte per iniziativa di Costantino o anche per merito dei suoi successori?), a raccontare di una processione – che si tenne fino all'età di Teodosio – cui partecipava il popolo di Costantinopoli, che annualmente, in occasione dell'anniversario della 'fondazione' della città (11 maggio 330), si rendeva in questo luogo, dove erano poste su colonne suppellettili davvero polisemiche: una statua muliebre e un altare «con vitellino»; una quadriga dorata sulla quale era collocata una statua di donna che teneva in mano una piccola effigie della Nike in atto di correre (forse il centro della suddetta cerimonia), due statue che incarnavano i concetti astratti di Abbondanza (Εὐθηνία) e Carestia (Λιμός), e appunto quelle di due personaggi che la *vox populi* aveva ormai identificato con Adamo ed Eva, di cui doveva essere evidente la funzione simbolica di connessione tra l'origine dei tempi e la storia presente della Città<sup>51</sup>: del resto, i Bizantini consideravano se stessi e il loro tempo senza soluzione di continuità rispetto al passato biblico e facevano in genere cominciare le loro storie dalla creazione del mondo e quindi dagli edenici progenitori. È certo tuttavia che tale descrizione dei *Patria* sia una successiva superfetazione per attribuire nuovi significati allegorici a statue secolari o per mascherare la sopravvenuta incapacità di riconoscerne i protagonisti originali. Con ogni probabilità ha visto giusto al riguardo S. Bassett, che non rileva reinterpretazioni allegoriche successive per la quadriga guidata da una donna che tiene in mano una Nike – al massimo un'incomprensione di 'genere', dovuta al fatto che il cocchiere doveva indossare un ampio peplo, non dissimile da quel-

e alla colonna serpentina a una canalizzazione e a impianti idrici probabilmente già esistenti (Bassett 1992, 124).

<sup>49</sup> Cfr Janin 1964, 194; *contra* Dagron 1991, 332, n. 38.

<sup>50</sup> Cfr. *Par.* 5 e il commento in Cameron – Herrin 1984, 60-61.

<sup>51</sup> Cfr. Dagron 1984, 171. Vd. anche Duval 1977, 241, a proposito delle due statue di Carestia e Abbondanza connesse con i riti dei Lupercali bizantini.



lo dell'auriga di Delfi, ma molto diverso ormai dall'abbigliamento degli aurighi tardoantichi<sup>52</sup>; ciò che lo ha fatto appunto identificare con una donna –, mentre il gruppo nel quale in seguito furono riconosciuti rispettivamente Adamo ed Eva e le due figure allegoriche di Abbondanza e Carestia potrebbe, a suo avviso, rappresentare Eracle in compagnia delle Esperidi. Il semidio, celebre per le sue leggendarie Fatiche, era infatti un soggetto adattissimo – come già Odisseo – a un contesto quale quello del Circo, in cui si onoravano la cultura fisica e la forza maschile<sup>53</sup>. L'iconologia del furto delle mele d'oro dal giardino custodito dalle Esperidi contemplava del resto inevitabilmente la raffigurazione dei frutti e del serpente destinato a proteggerli; ciò che appunto facilitò l'*interpretatio* biblica dell'insieme<sup>54</sup>.

Pure in altri luoghi della città statue e arredi andarono incontro allo stesso fenomeno di reimpiego o di nuovo riconoscimento già rilevato per quelli dell'ippodromo. Abbiamo ad esempio notizia di una statua che senza dubbio raffigurava Asclepio barbato con in mano il bastone sacro e il serpente ad esso intrecciato e che subì un analogo processo di cristianizzazione. Le tarde fonti che la menzionano, le *Cronografie* di Simeone Magistro e di Leone Grammatico, ne danno infatti una descrizione del tutto conforme all'iconografia del dio<sup>55</sup>, ma anziché a quest'ultimo la attribuiscono a un non meglio noto vescovo, al quale ovviamente lo avvicinavano la raffigurazione in età avanzata, la barba e il bastone sacro come pastorale<sup>56</sup>. È possibile che a convincerli in questa identificazione sia stata la voce popolare, che ormai da secoli aveva sovrapposto gli austeri tratti vescovili all'antico dio della medicina, ma a questa operazione, per così dire 'trasversale', di occultamento dell'originaria identità pagana del monumento non dovette essere estranea la stessa tradizione ecclesiastica, se è vero che, già nel IV secolo, Eusebio di Cesarea interpretò come un'immagine del Cristo nell'atto di guarire l'emorroissa una statua vista personalmente in Palestina, la cui descrizione da parte dello stesso presule sembra rinviare appunto ad Asclepio e ai suoi attributi caratteristici<sup>57</sup>.

<sup>52</sup> Bassett 2004, 224.

<sup>53</sup> Secondo il racconto di Niceta Coniate (*De statuīs*, 2, 9 [650-651 Van Diēten]), nell'ippodromo si trovava pure un'altra statua di Eracle, questa volta impegnato contro il leone di Nemea. Cfr. Bassett 2004, 218-219.

<sup>54</sup> Cfr. Bassett 1991, 91; Bassett 2004, 218.

<sup>55</sup> Simeone Mag. *Chron.* 692 Bekker (*CSHB*, 45): ἐν οἷς ἴσταται χαλκῆ... σχῆμα ἐπισκόπου φέρουσα· ἐκράτει δὲ ἡ αὐτὴ στήλη ἐν τῇ χειρὶ ῥάβδον ὄφιν ἐντετυλισμένον ἔχουσαν; Leo Gramm. *Chron.* 257 Bekker (*CSHB*, 31): ἐκράτει δὲ ἡ αὐτὴ στήλη ἐν τῇ χειρὶ ῥάβδον ἔχουσα ὄφιν ἐντετυλισμένον.

<sup>56</sup> Cfr. Bassett 2004, 148. Sui ritratti 'tipologici', nei quali i tratti individuali non sono affatto prioritari, cfr. Dagron 2007, 137.

<sup>57</sup> Eus. *HE* VII 18, 2-3. Il racconto evangelico della guarigione dell'emorroissa in Mt 9, 20-22; Mc 5, 25-34; Lc 8, 40-48. Sull'iconografia dell'episodio, vd. Braccini 2009, 192-194.

Allo stesso modo si comprende perché nella statua bronzea di un filosofo seduto siano stati riconosciuti i tratti del biblico Salomone. Ovviamente nulla sappiamo della provenienza, né se si trattasse davvero di un filosofo o di un poeta, anche se è certo tuttavia che la sua tipologia doveva richiamare quell'iconografia statuaria dell'intellettuale pensoso quale si era cristallizzata a partire dal III secolo a.C.<sup>58</sup>. Collocata forse nell'area della Basilica costantiniana sin dalle sue origini<sup>59</sup>, ovvero in una delle sue successive ristrutturazioni del V secolo<sup>60</sup>, è soprattutto dopo le trasformazioni che l'area subì al tempo di Giustiniano, con l'ampliamento della grande cisterna sottostante e le fabbriche della nuova Santa Sofia, che si fece strada la nuova identificazione. È nota infatti la competizione che l'imperatore ingaggiò con l'antico re di Gerusalemme per superare con la costruzione della più imponente chiesa cristiana la grandiosità e la ricchezza del suo Tempio, tanto che, ad opera, conclusa, egli poté appunto affermare orgogliosamente: Ἐνίκησά σε, Σολομών!<sup>61</sup> L'immagine del filosofo ingobbito, che tiene una mano sulla guancia e guarda in direzione di Santa Sofia, contemplandone malinconicamente la bellezza, ben si adattava a quella del re biblico la cui costruzione era stata superata da quella del nuovo *basileus*. Fu dunque certo lui a ricollocare e a rinominare l'antica statua in quella posizione. E la nuova identità, che portava con sé non solo il ricordo dell'agonismo architettonico tra i due dinasti, ma anche – scevro da ogni polemica – il senso di continuità tra la Sapienza di Salomone e quella del Cristo e fra l'antica Gerusalemme e la nuova Costantinopoli, divenne a tal punto sostanziale che i *Patria*, a cui dobbiamo la descrizione più precisa della statua, ne attribuirono senza dubbio l'erezione allo stesso Giustiniano<sup>62</sup>.

Più che di ignoranza o di incomprensione – a tutti i livelli, popolari e di élite – dell'originario significato delle statue parlerei dunque in molti casi di una studiata scelta semica alla base della ridenominazione dei gruppi statuari per

<sup>58</sup> Cfr. Zanker 1997, 106-108.

<sup>59</sup> Sulla localizzazione della Basilica costantiniana, cfr. Janin 1964, 157-160; Müller-Wiener 1977, 283-285.

<sup>60</sup> Cfr. Bassett 2004, 156.

<sup>61</sup> *Patria* IV 27. Oltre che con il tempio gerosolimitano, la costruzione della Santa Sofia giustiniana era pure in competizione con l'evergetismo architettonico di Anicia Giuliana, appartenente a una nobilissima famiglia romana (*PLRE* II, 635-636 [Anicia Iuliana 3]), che aveva voluto dare alla chiesa di San Polyeuktos, da lei edificata, le stesse dimensioni del Tempio di Gerusalemme e che, nei primi decenni del VI secolo era l'edificio di culto cristiano più grande della città (sulla sua collocazione, vd. Müller-Wiener 1977, 190-192). L'iscrizione dedicatoria della chiesa in *Anth. Gr.* I 10 (il confronto con Salomone, *ibid.* 48-49 [καὶ σοφίην παρέλασεν ἀειδομένου Σολομῶνος, / νηὸν ἀναστήσασα θεηδόχον]; sul carne, vd. Connor 1999; Whitby 2006). *In loco* sono stati trovati frammenti epigrafici, per cui si vedano Mango-Ševčenko 1961; Lauxtermann 2003, 92; James 2007, 188-189.

<sup>62</sup> *Patria* II 40. Cfr. S. Bassett 2004, 155-156. La statua in seguito fu fusa al tempo dell'imperatore Basilio I (867-886), come racconta Leo Gramm., *Chron.* 257-258 Bekker (*CSHB*, 31).

le ragioni cui già si accennato: allontanamento dei demoni da cui si ritenevano abitate le statue pagane, attribuzione alle stesse di significati profetici comprensibili a pochi iniziati («filosofi»), loro sacralizzazione e cristianizzazione e, infine, nobilitazione attraverso il riconoscimento nei loro tratti di personaggi della recente storia imperiale ovvero appartenenti al lontano passato biblico, del quale nondimeno si avvertiva tutta la presenza in termini di storia e di fede. A questo proposito intendo fare due esempi, di cui sono protagonisti statue e rilievi dedicati a Costantino e a Teodosio I, significativi proprio perché divergenti nelle ragioni e negli esiti delle identificazioni. Come a Roma, anche a Costantinopoli esisteva un *miliarium aureum* (Μίλιον), non lontano dalla sopra ricordata Basilica, da cui si irradiavano idealmente tutte le vie della città e dell'impero<sup>63</sup>. Le sue strutture superstiti sono talmente esigue che, se pure hanno aiutato a definirne almeno la controversa ubicazione, non hanno invece offerto alcun chiarimento per la cronologia o per il disegno architettonico del monumento, che, tuttavia, da quanto si evince dalle descrizioni delle fonti, doveva essere un tetrapilo, simile forse all'arco quadrifronte del Velabro a Roma, datato all'età costantiniana. Solo delle nicchie analoghe a quelle che movimentano le strutture di questo monumento avrebbero potuto in effetti accogliere l'arredo statuario e musivo del Μίλιον, che culminava con l'emblematico gruppo di Costantino ed Elena ai lati di una croce, insieme al simulacro della *Tyche* della città<sup>64</sup>. L'arredo statuario doveva prevedere anche le statue equestri di Traiano, Adriano e Teodosio II, come riferiscono, pur con qualche dissenso tra loro, i *Patria* e Giorgio Cedreno<sup>65</sup>; le *Parastaseis*, in un passo assai corrotto (§43), aggiungono ad esse il ricordo di una statua tricefala di porfido, con due piedi e sei mani, le cui estremità avevano le sembianze di Costantino al centro e, ai lati, quelle dei suoi due figli Costanzo II e Costante, che guardavano ciascuno in direzioni diverse: «uno spettacolo davvero strano» (ξένον τοῖς ὀρθοῖσι θέαμα), chiosa l'Anonimo. Indubbiamente la stretta connessione tra le tre figure aveva suggerito – in adesione alla propaganda costantiniana – di leggere *a posteriori* il manufatto come immagine della concordia tra i secondi Flavi; la vista non sarebbe forse parsa altrettanto strana se l'identificazione con alcuni componenti della famiglia costantiniana non fosse intervenuta a offuscare il primitivo, possibile significato del gruppo, e cioè, come ragionevolmente ha supposto S. Bassett, quello di un simulacro di Ecate, una delle cui raffigurazioni più diffuse era appunto quella di una figura a tre corpi uniti, schiena contro schiena, intorno a una colonna o a una stele triangolare<sup>66</sup>. Del resto, il fatto che Ecate fosse una divinità tradizionalmente legata alle strade

<sup>63</sup> Janin 1964, 103-104; Müller-Wiener 1977, 216-218; Barsanti 1992, 127-129.

<sup>64</sup> Cedren. I, 564 Bekker (*CSHB*, 8).

<sup>65</sup> Traiano e Teodosio II in *Patria* II 37; Traiano e Adriano in Cedren. I, 564 Bekker (*CSHB*, 8).

<sup>66</sup> *LIMC* VI 1 (1992), s.v. Hekate (H. Sarian), 985-1018, spec. 1015; VI, 2, 654-673, spec. 662-670.

e ai crocicchi (per questo aveva anche l'epiteto di Τριοδίτις, lat. *Trivia*), presso i quali spesso erano erette edicole in suo onore, giustifica pienamente la sua presenza presso l'incrocio per eccellenza della capitale imperiale<sup>67</sup>.

Conosciamo a Costantinopoli un altro caso celeberrimo di identificazione di un gruppo statuario con la famiglia di Costantino, e cioè il cosiddetto gruppo dei Tetrarchi, oggi a Venezia, ma originalmente collocato nel *Philadelphion*<sup>68</sup>, lo slargo coincidente con la biforcazione della Μέση, la grande via porticata che si apriva dal centro verso l'ovest della città, attraversandone gli importanti fori di Costantino, di Teodosio e di Arcadio. Molteplici sono state le identificazioni proposte per i quattro personaggi, discordanti le datazioni suggerite, *sub iudice* il luogo dove furono eseguite e quindi la loro originaria provenienza. Risulterebbero tuttavia convincenti una loro datazione al primo decennio del IV secolo, un'origine egiziana, in ragione del porfido rosso utilizzato, una prima destinazione nicomediese o romana, verosimilmente proprio come immagine dei Tetrarchi, e il loro riutilizzo a Costantinopoli nei decenni successivi, a ricordo dell'incontro dei figli di Costantino riunitisi in città dopo la morte del padre nel 337<sup>69</sup>. È certo possibile dare di questa nuova identificazione del gruppo del *Philadelphion* una lettura storico-ideologica, secondo la quale, con il loro accordo, i Costantinidi avrebbero garantito pace all'impero più di quanto avevano fatto i loro predecessori, cui era mancata l'unità dinastica e familiare che essi ora invece potevano vantare. Mi pare nondimeno che, diversamente da questo, l'immagine di Costantino e dei suoi figli che usurpa l'originaria identità di Ecate nel simulacro del Μίλιον attinga alle ragioni più proprie, magiche e apotropache, della maggior parte dei processi di nuova identificazione statuaria che abbiamo osservato. Il lato oscuro di Ecate, signora delle ombre e dei fantasmi notturni, dea della magia e degli incantesimi, non fu certo estraneo al senso di timore superstizioso con cui la sua statua, al pari delle altre raffiguranti le divinità pagane, fu guardata. Essa fu perciò sostituita con l'immagine ben più rassicurante di Costantino e dei suoi figli, che del resto si adattava benissimo al contesto per la presenza in esso, come si è visto, di altri ritratti di dinasti che facevano del Μίλιον quasi una galleria imperiale.

Talvolta nemmeno la fama degli imperatori effigiati bastava tuttavia a eternarne un ricordo condiviso. Nel caso della statua equestre di Teodosio I, collocata al centro del suo Foro lungo la Μέση, posto in ideale prosecuzione, pur nel-

<sup>67</sup> Bassett 2004, 239-240.

<sup>68</sup> Sulla sua collocazione, vd. Janin 1964, 410; Müller-Wiener 1977, 267; Barsanti 1992, 142-143; Feissel 2003.

<sup>69</sup> Dell'incontro riferiscono *Parast.* 70 e *Patria* II 48, dove, al riguardo, si osserva che il *Philadelphion* non fu il luogo effettivo dell'incontro, bensì quello in cui esso venne celebrato (οὐχ ὅτι ἐκεῖ συνήφθησαν, ἀλλὰ τῆς ὑπαντῆς αὐτῶν ἐκεῖσε ἀναστηλωθείσης). In effetti, la tradizione dell'incontro costantinopolitano tra i figli di Costantino è destituita di fondamento: cfr. Barnes 1980, 160; Barnes 1982, 262; Tantillo 1997, 255; 439-441; Burgess 2013, 99.

la variata tipologia, di quello costantiniano<sup>70</sup>, la tradizione patriografica attesta infatti l'affiancamento all'identificazione originaria – che comunque non andò perduta – di almeno altre due che trovano il loro fondamento nel passato biblico e in quello mitico, secondo un gioco identitario nobilitante e retrospettivo più volte ricordato. La statua equestre di Teodosio, inaugurata nel 394 secondo la notizia del *Chronicon Paschale*<sup>71</sup>, si trovava al centro del Foro e rappresentava l'imperatore nell'atto di indicare, con la destra levata, i propri trionfi su usurpatori e barbari istoriati sulla colonna coclide antistante<sup>72</sup>. L'*Anthologia Graeca* (XVI 65) ci ha conservato un epigramma, che molto probabilmente era inciso sul suo basamento, i cui versi inneggiavano alla salvezza che egli, venendo appunto dall'Oriente, cioè da Costantinopoli, sua sede imperiale, aveva portato all'umanità liberandola dai tiranni (Massimo prima ed Eugenio poi), e esprimevano poeticamente la plasticità del gruppo soprastante, in cui Teodosio doveva essere raffigurato nell'azione di tenere a freno la forza indomita del suo cavallo scalpitante<sup>73</sup>. Fu certamente il testo dell'epigramma a suggerire la duplice interpretazione del gruppo statuario, attestata nei *Patria* (II 47) e in Niceta Coniate (643 Van Dieten), con il mitico Bellerofonte, ma anche con il condottiero biblico Giosuè di Nun<sup>74</sup>. Se l'interpretazione come Bellerofonte può essere stata suggerita dal modellato del monumento equestre che poteva richiamare a un osservatore colto la cattura di Pegaso, domato e imbrigliato da Bellerofonte prima della sua impresa contro Chimera, quella con Giosuè di Nun, che nella battaglia contro

<sup>70</sup> Il Foro di Costantino, il primo di quelli aperti lungo la Μέση dopo l'ampliamento del perimetro cittadino voluto dal suo fondatore, aveva forma ellittica e si richiamava a tipologie orientali, attestate ad esempio a Gerasa, a Palmira e a Gerusalemme (cfr. Janin 1964, 62-64; Müller-Wiener 1977, 255-257; Mango 1985, 25-26; Barsanti 1992, 130-139; Barsanti 2013, 477-480; Kaldellis 2016); quello di Teodosio riprendeva invece il modello squadrato, occidentale e romano, del Foro di Traiano, cui lo legava tra l'altro la comune provenienza ispanica (cfr. Janin 1964, 64-68; Müller-Wiener 1977, 258-265; Mango 1985, 43-45; Berger 1996, 17-24).

<sup>71</sup> *Chron. Pasch.* I 565 Dindorf (*CSHB*, 11): ἐστάθη μέγας ἀνδριάς Θεοδοσίου Αὐγούστου ἐν τῷ Θεοδοσιακῷ φόρῳ.

<sup>72</sup> Cedren. I, 566 Bekker (*CSHB*, 8): χεῖρα τείνων δεξιᾶν πρὸς τὴν πόλιν, καὶ δεικνὺς τὰ ἐγγεγραμμένα τῷ στύλῳ τρόπαια.

<sup>73</sup> *Anth. Gr.* XVI 65: Ἐκθορὲς ἀντολήθη, φασεφόρος ἥλιος ἄλλος, / Θευδόσιε, θνητοῖσι, πόλου μέσον, ἠπιόθυμε, / Ὠκεανὸν παρὰ ποσσὶν ἔχων μετ'ἀπειρονα γαίαν, / πάντοθεν αἰγλήεις, κεκορυθμένος, ἀγλαὸν ἵππον / ῥηιδίως, μεγάθυμε, καὶ ἐσσύμενον κατερύκον («Lasci l'Oriente d'un balzo, novello chiarissimo sole, / mite ai mortali, a mezzo del cielo, Teodosio, risplendi, / mentre ai tuoi piedi l'Oceano col mondo infinito si stende. / Sei d'ogni parte lucente, sul capo il cimiero; il cavallo / fulgido, senza fatica, alla corsa, magnanimo, spingi») [trad. F.M. Pontani].

<sup>74</sup> *Patria* II 47: Μέσον δὲ τῆς αὐλῆς ἐστὶν ἔφιππος μεγαλῆς, ὃν οἱ μὲν λέγουσιν Ἰησοῦν τὸν υἱὸν τοῦ Ναυῆ, ἕτεροι δὲ τὸν Βελλεροφόντην; Nic. Chon. XIX 26, 1 (643 Van Dieten): «Alcuni dicono che il cavallo sia Pegaso e il cavaliere Bellerofonte, altri invece Giosuè figlio di Nun seduto sopra un cavallo qualsiasi» (trad. A. Pontani); *De statu* 2, 7. Vd. anche *Par.* 66, che si limita tuttavia a osservare che la statua era d'argento (ἀργυραῖα) e che sorgeva là dove l'imperatore era solito ricevere le delegazioni straniere (ἐν ἧ ποτε ἐδέχετο ὁ βασιλεὺς τοὺς ἀπὸ τῶν ἐθνῶν δυνάστας)

gli Amorrei aveva pregato il sole di fermarsi su Gabaon<sup>75</sup>, si connetteva sia con il gesto di Teodosio che, come si è detto, con la mano protesa indicava i propri trionfi istoriati sulla colonna, sia con il rimando solare contenuto nell'epigramma dedicatorio. L'analogia con il sole apparteneva già da molto tempo al culto del sovrano e al relativo linguaggio iconografico e, del resto, nel non lontano Foro di Costantino si poteva vedere svettare sulla colonna porfirea la statua del rifondatore della città nelle sembianze di Apollo-Helios<sup>76</sup>. *Patria* II 47, suggerisce anche che la statua di bronzo argentato fosse in realtà il reimpiego di un gruppo proveniente da Antiochia (forse davvero in origine Pegaso e Bellerofonte? ovvero Alessandro o un monarca ellenistico?)<sup>77</sup> e che i rilievi del plinto narrassero profeticamente, secondo un procedimento affabulatorio più volte esperito nella tradizione patriografica, gli ultimi giorni (τὰ ἔσχατα) della Città, quando i Russi (οἱ Ῥῶς) l'avrebbero conquistata<sup>78</sup>. La notizia non trova riscontro altrove, ma Niceta Coniate, che ne racconta la distruzione da parte dei crociati nel 1204, ricorda che in quell'occasione all'interno dello zoccolo anteriore del cavallo fu rinvenuta la statuetta di un uomo inginocchiato e con le braccia legate dietro la schiena: probabilmente un talismano contro i nemici dell'impero, collocato lì forse già in epoca tardoantica, a testimonianza dei polisemici simbolismi connessi *ab origine* con il gruppo statuario<sup>79</sup>.

A Teodosio I (o forse Teodosio II?) era pure dedicata una statua equestre di bronzo nell'*Augusteon*, la piazza che dava accesso al palazzo imperiale ed era contigua al centro religioso e cerimoniale di Santa Sofia<sup>80</sup>. Essa subì tuttavia profonde trasformazioni nei decenni centrali del VI secolo, quando Giustiniano, dopo la rivolta di *Nika*, ricostruì con splendore senza pari la chiesa della Divina Sapienza e modificò profondamente la topografia dell'area circostante e i suoi significati simbolici e ideologici<sup>81</sup>. Egli dunque recuperò in tutto o in parte una statua equestre su colonna dedicata al suo predecessore, come è attestato da un disegno dell'inizio del XV secolo, conservato alla Biblioteca Nazionale di Budapest e da una copia di Ciriaco di Ancona<sup>82</sup>, che menzionano un'iscrizione-

<sup>75</sup> Giosuè 10, 12.

<sup>76</sup> Becatti 1960, 84-88; Janin 1964, 78-97; Müller-Wiener 1977, 255; La Rocca 1993, 557-561; Bassett 2004, 201-204.

<sup>77</sup> *Patria* II 47: ἦχθη δὲ ἀπὸ τῆς μεγάλης Ἀντιοχείας. Cfr. Bassett 2004, 208-211.

<sup>78</sup> La presenza dei Russi nell'immaginario bizantino è attestata a partire dall'860, quando fallì un loro tentativo di assedio a Costantinopoli (Berger 2013, XIV). Ciò che spiega perché questa notizia sia presente nei *Patria* (X secolo), ma non nelle *Parastaseis* (VIII secolo). Sulla datazione dei due testi, cfr. *supra*, 134, n. 10.

<sup>79</sup> Nic. Chon. XIX 26, 1 (643-644 Van Dieten); *De statu* 2, 7 (649 Van Dieten).

<sup>80</sup> Sull'*Augusteon*, vd. Müller-Wiener 1977, 248-249; Barsanti 1992, 120-121.

<sup>81</sup> Vd. anche *supra*, 144. Sulle trasformazioni della *Chalke*, l'ingresso monumentale del palazzo imperiale che si apriva appunto sulla piazza dell'*Augusteon*, vd. Pellizzari 2016, 197-199.

<sup>82</sup> Cfr. Feissel 2000, 90, n. 8.

ne, allora ancora leggibile sul monumento, inneggiante alla *gloria perennis* di Teodosio<sup>83</sup>. Questo monumento maestoso, descritto da Procopio – che fu testimone della sua erezione – nel *De aedificiis*, rappresentava l'imperatore munito della *toupha*, un copricapo piumato di origine orientale, con un orbe nella mano sinistra e il braccio destro teso verso est, a significare l'intenzione di fermare la minaccia persiana proveniente da quelle regioni<sup>84</sup>. È la stessa descrizione che troviamo nei *Patria* (II 17), che sicuramente da essa dipende, la quale accentua tuttavia la teatralità del gesto giustiniano attribuendole uno specifico significato verbale: «Fermatevi, Persiani, e non andate oltre; non vi gioverà!»<sup>85</sup>. Né Procopio né le più tarde fonti patriografiche danno però notizia del contesto monumentale e ideologico della statua equestre di Giustiniano; essa era infatti circondata da altre colonne sulle quali si trovavano dinasti o capitribù arabi o orientali in atteggiamento di sfida o di sottomissione nei confronti del sovrano in un gioco di gesti e di sguardi incrociati che certo dovevano dare allo spettatore l'impressione di trovarsi entro una quinta teatrale. Ne riferiscono i resoconti di alcuni viaggiatori russi che li videro ancora all'inizio del XV secolo<sup>86</sup>; tutto l'insieme venne tuttavia smantellato nei primi decenni del XVI, come attesta l'umanista e viaggiatore francese Pierre Gilles, che ne osservò e descrisse ancora alcuni colossali pezzi bronzei prima che i Turchi li avviassero in fonderia<sup>87</sup>.

Le trasformazioni giustiniane dell'area antistante Santa Sofia portarono anche alla dispersione del copioso apparato statuario situato *in loco*. Le *Parastaseis* (§11) e i *Patria* (II 96) parlano di 427 statue – la maggior parte ancora pagane (αἱ πλεῖται μὲν Ἑλλήνων ὑπάρχουσιν), solo un'ottantina quelle cristiane (Ἐκ δὲ τῶν Χριστιανῶν ὀλίγαι μὲν ὡσεὶ π') – che Giustiniano distribuì per tutta la città. Procedendo alla risacralizzazione del terreno per costruirvi la sua *Grande Chiesa*, egli non fece altro che riprendere un costume già avviato da Costantino, il quale, sempre secondo il racconto patriografico, aveva allontanato gli idoli dal tempio

<sup>83</sup> Cfr. Mango 1959; Mango 1993 (X), 2-8.

<sup>84</sup> Proc., *De aedif.* I 2, 7-12 (18 Wirth): «In groppa al cavallo è posta una colossale effigie bronzea dell'imperatore, vestito, si dice, come Achille. Ai piedi, infatti, porta dei calzari, e le gambe non hanno schinieri. È dotato di una corazza come quelle degli eroi, e un elmo gli copre la testa, lanciando barbagli che lo fanno sembrare in movimento. Un poeta lo potrebbe definire la "stella dell'autunno". Lo sguardo dell'imperatore è rivolto verso oriente: si dirige, credo, contro i Persiani. Nella sinistra reca un globo, e con questo lo scultore ha voluto significare che era padrone di tutta la terra e il mare; non ha né spada né giavellotto né alcun'altra arma, ma sul globo è collocata una croce: grazie a lei e a lei soltanto, infatti, ha ottenuto l'impero e la vittoria in guerra. Protendendo la mano destra verso il sorgere del sole, con le dita spalancate, ordina ai barbari di quelle regioni di starsene lì e di non venire oltre. Tale è l'aspetto di questo monumento» (trad. in Braccini-Ronchey 2010, 292-293).

<sup>85</sup> *Patria* II 17: στήτε, Πέρσαι, καὶ μὴ πρόσω χωρεῖτε· οὐ γὰρ συνοίσει ὑμῖν.

<sup>86</sup> Janin 1964, 75.

<sup>87</sup> P. Gilles, *Topogr. Const.* II 17 (Grélois 2007, 346-349).

di Zeus sull'Acropoli<sup>88</sup> (le statue di Zeus e di Chronos) e vi aveva fondato una chiesa dedicata a San Mena<sup>89</sup>. Con il gusto elencatorio che è loro proprio, le due fonti accumulano una successione disordinata di nomi di personaggi raffigurati che, lungi dall'essere esaustiva, nemmeno consente di rilevarne i particolari iconografici. Ne facevano parte statue di imperatori (da Caro a Diocleziano, dai Costantinidi a Valentiniano I e ai Teodosidi), di alti funzionari (il *quaestor* Galenus, il *consularis* Serapion)<sup>90</sup>, di divinità (Zeus, Afrodite, Atena), di personificazioni astrali (Selene, Arturo, Polo Sud) e di segni dello Zodiaco<sup>91</sup>. Pur nella difficoltà (se non impossibilità) di trovare un'unità tematica a tutta questa congerie di statue<sup>92</sup>, è evidente tuttavia che almeno una parte di essa rinviasse a significati astrologici connessi alle raffigurazioni plastiche della stella di Arturo, di Selene e del Polo Sud. Si trattava di un genere iconografico ampiamente diffuso in età ellenistico-romana<sup>93</sup>, i cui significati dovettero conservarsi anche nella nuova collocazione<sup>94</sup>, che la *Diegesis* della costruzione di Santa Sofia, confluita nei *Patria* come IV libro, attribuisce a Costantino<sup>95</sup>, benché, come è noto, le fabbriche della Grande Chiesa siano state iniziate soltanto sotto il suo successore Costanzo II<sup>96</sup>.

<sup>88</sup> L'antica acropoli di Bisanzio sorgeva a nord dell'*Augusteion* e arrivava fino all'attuale Punta del Serraglio, alla confluenza del Corno d'Oro nel Bosforo. Vi sorgevano un teatro, un anfiteatro (*Kynegion*, su cui vd. *infra*, 152) e alcuni edifici di culto (templi di Artemide, Afrodite e Apollo-Helios) e, più discosto, il tempio di Poseidone, che la tradizione (*Patria* I 51) confonde con un tempio dedicato a Zeus. Tali strutture templari non furono di molto alterate dagli interventi di riqualificazione introdotti da Costantino, che non le chiuse ma tuttavia le privò delle loro risorse e tesori (Mango 1985, 18; Dagron 1991, 374-376).

<sup>89</sup> *Patria* I 51; III 2. Cfr. Dagron 1991, 401; Braccini 2019, 113-114, sulla possibile confusione delle fonti patriografiche tra i templi di Zeus e di Posidone, poco distanti l'uno dall'altro, e sulla loro trasformazione nella chiesa di San Mena.

<sup>90</sup> Si tratta tuttavia di personaggi non altrimenti attestati.

<sup>91</sup> Il *Lessico Suda* (s.v. Σοφία, IV, 400-401 Adler) parla dei dodici segni zodiacali. Cfr. anche il racconto di Pierre Gilles (*Topogr. Const.* II 5; Grélois 2007, 324) che ne segue pedissequamente il racconto.

<sup>92</sup> Cfr. Cameron – Herrin 1984, 184-186.

<sup>93</sup> Bassett 2004, 74-75; 146.

<sup>94</sup> L'ipotesi, avanzata in Maass 1901 e negata in Preger 1902, che derubricò a mera decorazione la giustapposizione dei vari gruppi statuari, è stata ridimensionata – ma non negata – in Bassett 2004, 146: «Certainly the variety of figures in the group does not conform to an exclusively astrological schedule».

<sup>95</sup> *Patria* IV 1: Ἡ Μεγάλη Ἐκκλησία ἡ ἅγια Σοφία, πρῶτον μὲν ἀνήγειρεν αὐτὴν ὁ μέγας Κωνσταντῖνος δρομικῆν, [...] καὶ πληρώσας αὐτὴν στήλας ἔστησε πολλὰς. A lui la tradizione patriografica (*Patria* I 60) attribuisce anche la costruzione, all'interno del Gran Palazzo, dello *Tzykhanisterion*, un'area all'aperto così chiamata per il gioco dello *tzykanion*, una specie di polo importato dalla Persia (Janin 1964, 118-119). Ornata di statue, intorno ad essa si aprivano sette sale a imitazione dei sette pianeti e dodici portici a imitazione dei climi (κράσεις) dei dodici mesi.

<sup>96</sup> Sulla tradizione di far risalire tutte le istituzioni più importanti e di antica data della città al suo rifondatore, vd. anche *supra*, 139. Sulla fondazione della chiesa da parte di Costanzo II, vd. Dagron 1991, 405.



È possibile che l'originario significato astrologico si sia conservato anche nella 'terza vita', quella post-giustiniana, delle statue spostate dall'area dell'*Augusteion* e di Santa Sofia. Gli anonimi patriografi chiudono la loro descrizione osservando che se ne sarebbe trovato un buon numero andando alla loro ricerca in città (περιερχόμενοι τὴν πόλιν καὶ ζητοῦντες εὐρήσουσιν οὐκ ὀλίγας); in effetti la presenza di un gruppo raffigurante lo Zodiaco è attestato nell'ippodromo ancora nella *Vita* del patriarca Euthymius all'inizio del X secolo<sup>97</sup>, mentre sono ancora i *Patria* (II 61) a riferire per quello raffigurante il Polo Sud una collocazione nello *Strategion*, la piazza d'armi dell'antica Bisanzio, non lontana dal Corno d'Oro.

Possiamo pensare che anche queste statue, evocatrici dello Zodiaco e dei suoi poteri astrali, siano state col tempo circonfuse di quell'alone superstizioso, scaramantico e apotropaico che abbiamo visto caratterizzare la 'terza vita' di gran parte della statuaria antica a Costantinopoli? Per il gruppo dello Zodiaco possiamo pensare di sì. La sopraricordata biografia del patriarca Euthymius racconta infatti dell'imperatore Alessandro (912-913) che, impedito nella sua passione amorosa (τοῦ ἀφροδισίου αὐτοῦ ἔρωτος κωλυθεὶς), si era rivolto a maghi e stregoni e fu da questi condotto ad azioni fuori legge, come far indossare abiti alle figure di bronzo dello Zodiaco nell'ippodromo, incensarle e illuminarle con candelabri<sup>98</sup>. Quanto alla statua del Polo Sud, possiamo ugualmente pensarne una collocazione non meramente decorativa, dal momento che la descrizione dei *Patria* (II 61) la colloca nello *Strategion*, presso un tripode «che ha in sé il passato, il presente e il futuro», il catino di un altro tripode precedentemente collocato in un luogo, τὰ Στείρου, «che era sede di oracoli» e un'immagine della Τύχη della città<sup>99</sup>. Un luogo, dunque, ancora altamente evocativo nella topografia cittadina, dove, in età costantiniana era stata collocata l'iscrizione fondativa della «seconda Roma»<sup>100</sup> e dove, come pure altrove, si potevano leggere cripticamente i destini futuri della città. Qui le *Parastaseis* (§69) e i *Patria* (II 59) collocano infatti anche una statua di Alessandro Magno, trasferita da Costantino da Crisopoli – il luogo in cui tra l'altro egli aveva sconfitto nel 324 il rivale Licinio –, dove era stata eretta dai soldati del Macedone in ringraziamento per un aumento della loro paga<sup>101</sup>. Identificata in seguito con lo stesso Costantino, come lascia intendere una noti-

<sup>97</sup> *Vita Euthymii* 20 (129 Karlin – Hayter).

<sup>98</sup> *Vita Euthymii* 20 (129 Karlin – Hayter): γόησι προσομιλήσας καὶ παρ' αὐτῶν εἰς ἄθεσμούς πράξεις προβιβασθεὶς τοῖς ἐν τῷ ἵπποδρομίῳ ζωδιακοῖς χαλκουργήμασιν ἐσθήταις ἀμφιάσας καὶ θυμιάσας καὶ πολυκανδήλοισι φωταγωγήσας.

<sup>99</sup> *Patria* II 61: Ἴστατο δὲ εἰς τὸ αὐτὸ Στρατήγιον καὶ ὁ τρίπους ὃ ἔχων τὰ παρωχηκότα καὶ τὰ ἐνεστῶτα καὶ τὰ μέλλοντα ἔσσεσθαι· καὶ ὁ νότιος πόλος καὶ ἡ λεκάνη τοῦ τρικακκάβου ἢ τεθεῖσα εἰς τὰ Στείρου· εἰς μαντεῖον γὰρ ἦν ὁ τόπος πλῆσιον δὲ ἐκείσε καὶ ἡ Τύχη τῆς πόλεως. Sull'etimologia del nome τὰ Στείρου, *Patria* III 24.

<sup>100</sup> Socr. *HE* I 16, 1; Hesych. 39 (*SSOC*, ed. Preger, I 17).

<sup>101</sup> Sul rapporto simbolico tra Costantino e Alessandro Magno, vd. La Rocca 1993, 555-561.

zia di Giorgio Cedreno<sup>102</sup>, le *Parastaseis* (§69) osservano che il suo riconoscimento come Alessandro era stato reso possibile soltanto grazie ad alcune lettere dell'iscrizione dedicatoria: «e tutti coloro che si interessano da vicino a queste lettere, soprattutto quelli che ne traggono profezie, riconosceranno che si tratta di Alessandro»<sup>103</sup>.

Come scrive G. Dagron, la più semplice delle identificazioni, quella di una statua di Alessandro attraverso la lettura del nome alla sua base, diventa dunque un'operazione ermeneutica possibile soltanto a specialisti quali filosofi e maghi (*Par.* 69: οἱ ταῖς μαντείας στοιχοῦντες), i soli in grado di coglierne i simbolismi che ne occultano la realtà apparente e svelarne i significati apocalittici<sup>104</sup>. Come si è visto, furono i filosofi ateniesi condotti nell'ippodromo da Teodosio II a rivelare all'imperatore il significato profetico di alcune statue dell'ippodromo<sup>105</sup>, ed è il non meglio noto filosofo Giovanni a rendere noti gli *arcana* di una statua in uno dei più lunghi squarci narrativi delle *Parastaseis* (§§27-28)<sup>106</sup> che, offrendo ulteriore ragione dell'ambigua polisemia con cui l'uomo bizantino interpretava le statue antiche, può ben porsi come conclusione di questo saggio. Si tratta di una storia curiosa, raccontata in prima persona e relativa agli anni dell'imperatore Filippico (711-713), che pure vi compare. Il narratore, un certo Theodorus<sup>107</sup>, e un suo amico, il *chartularius*<sup>108</sup> Himerius si recano al *Kynegion*<sup>109</sup>, l'anfiteatro dell'antica Bisanzio, situato non lontano dall'attuale Punta del Serraglio, e qui trovano una statua piccola e tozza con le sembianze del costruttore del sito, Maximianus<sup>110</sup>. Mentre i due erano in sua contemplazione, la statua si staccò dal suo

<sup>102</sup> Cedren. I 563 Bekker (*CSHB*, 8): Ὅτι ἐν τῷ στρατηγίῳ ἐστὶν ὁ τρίπους Ἐκάτης καὶ ὁ μέγας Κωνσταντῖνος ἔφιππος, φέρων σταυρόν. Cfr. Bassett 2004, 244.

<sup>103</sup> *Parast.* 69: καὶ ὅσοι τοῖς γράμμασιν αὐτοῦ ἐμφιλοχωροῦσι, μάλιστα οἱ ταῖς μαντείας στοιχοῦντες, ἐπιγινώσκουσι τὸν Ἀλέξανδρον εἶναι. Ma 2012, 246, non ritiene tuttavia che l'iscrizione qui menzionata sia quella originale del manufatto.

<sup>104</sup> Dagron 1984, 146-153.

<sup>105</sup> Cfr. *supra*, 138.

<sup>106</sup> Pur con qualche variante e alcuni tagli il racconto è ripreso in *Patria* II 24.

<sup>107</sup> Da identificarsi forse con lo storico ecclesiastico Teodoro il Lettore (Berger 2013, 296), che fu autore di una *Historia Tripartita*, in cui sintetizzava le *Storie Ecclesiastiche* di Socrate, Sozomeno e Teodoreto. Visse nella prima metà del VI secolo. Si tratta ovviamente di un'identificazione fasulla, che si giustifica per la notorietà del suo nome come storiografo. Sull'uso piuttosto libero della cronologia e delle fonti, vere o presunte, da parte della tradizione patriografica, vd. *supra*, 138.

<sup>108</sup> Il *chartularius* era un funzionario subalterno di vari uffici, con compiti prevalentemente amministrativi e fiscali (cfr. A. Khazdan, s.v. *chartularius*, *ODB* I, 416). È possibile che Himerius fosse impiegato in uno degli uffici governativi della capitale (Cameron – Herrin 1984, 201).

<sup>109</sup> Il *Kynegion*, l'anfiteatro probabilmente in origine destinato alle corse dei cani, da cui il nome, e successivamente ad altri giochi e spettacoli, divenne poi anche luogo di esecuzioni capitali, come ricorda appunto *Patria* II 24: Ἐν τῷ Κυνεγίῳ πρότερον ἐρρίπτοντο οἱ βιοθάνατοι. Cfr. Janin 1964, 14; Cameron – Herrin 1984, 201.

<sup>110</sup> C'è molta confusione nei codici tra le forme Maximianus e Maximinus (questa lezione è ad esempio attestata in *Patria* II 24). Poiché il fondatore del *Kynegion* è da considerarsi Settimio

pedistallo e, cadendo, uccise Himerius. Preso da spavento e temendo di essere accusato di omicidio, Theodorus cercò rifugio nella Μεγάλη Ἐκκλησία, cioè nella chiesa di Santa Sofia<sup>111</sup>, dove raccontò e confermò con giuramenti l'accaduto. Insieme ai parenti del defunto e agli amici dell'imperatore Theodorus fece poi ritorno al *Kynegion*; qui, mentre ancora tutti osservavano con stupore i corpi distesi della statua e del morto, un filosofo di nome Giovanni si avvicinò loro e disse di aver trovato in un testo di Demostene<sup>112</sup> la profezia che questa statua avrebbe ucciso un uomo importante. Quando l'imperatore Filippico venne a sapere di questo presagio, ordinò che essa venisse immediatamente interrata; ciò che fu fatto perché non si poteva distruggerla.

A conclusione del racconto, il narratore assevera la propria narrazione protestando la propria sincerità e offrendo la propria 'morale': «E tu, prega di non cadere in tentazione guardando le statue antiche, soprattutto quelle pagane!» (εὔχου μὴ εἰσελθεῖν εἰς πειρασμόν, καὶ ταῖς ἀρχαίαις στήλαις καὶ μάλιστα ταῖς Ἑλληνικαῖς πρόσεχε θεωρῶν). Considerate depositarie di una natura demoniaca e pericolosa, le statue pagane, molte delle quali, come si è visto, adornarono per secoli vie e piazze di Costantinopoli, dovevano dunque essere guardate con sospetto perché la loro contemplazione rischiava di sostituire un'immagine vera con un falso dio, la vera fede con l'idolatria<sup>113</sup>. Del resto, in una società, quale quella bizantina, le cui più peculiari manifestazioni artistiche furono aniconiche ovvero caratterizzate dalle figure umane e divine colte nell'immaterialità bidimensionale del mosaico<sup>114</sup>, la statuaria antica doveva rappresentare un qualcosa di sempre più estraneo, oscuro e ignoto, che poteva trovare giustificazione al suo esistere e nuova vita – la sua 'terza vita' – soltanto attraverso la sua ridenominazione in senso biblico-cristiano e l'individuazione di significati profetici e *novissimi* al suo interno.

Severo, allorché nel 196 ricostruì la città dopo la distruzione da lui stesso voluta, è possibile che con il nome Maximianus l'autore intenda riferirsi a Massimiano Augusto, il collega di Diocleziano, o a Galerio, detto anche Massimiano, due nomi che rinviavano comunque al passato pagano della città (Cameron – Herrin 1984, 203).

<sup>111</sup> Sulla possibilità di chiedere il diritto di asilo presso la chiesa, cfr. Cameron – Herrin 1984, 203-204.

<sup>112</sup> Non è dato tuttavia sapere se si tratti dell'oratore del IV secolo a.C. o di un omonimo contemporaneo, anche se l'ipotesi che si tratti di un *bogus name* inventato all'uopo è molto probabile. Cfr. Cameron – Herrin 1984, 201.

<sup>113</sup> James 1996, 18; Braccini 2009, 188-190.

<sup>114</sup> Cfr. Dagron 1984, 133: «L'art religieux a choisi, avec l'icône et la mosaïque, de renoncer au relief illusionniste pour la surface plate ou concave [...] la sculpture est à l'opposé de l'art religieux nouveau».

*Bibliografia*

- Alexander 1967: P.J. Alexander, *The Oracle of Baalbek: the Tiburtine Sybil in Greek Dress*, Dumbarton Oaks Center Studies, Washington.
- Anderson 2011: B. Anderson, *Classified Knowledge: the Epistemology of Statuary in the Parastaseis Syntomoi Chronikai*, «BMGS» 35, 1-19.
- Barnes 1980: T.D. Barnes, *Imperial Chronology, AD 337-350*, «Phoenix», 34, 160-166.
- Barnes 1981: T.D. Barnes, *Constantine and Eusebius*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Barsanti 1992: C. Barsanti, *Costantinopoli: testimonianze archeologiche di età costantiniana*, in Bonamente-Fusco 1992, I, 115-150.
- Barsanti 2013: C. Barsanti, *Costantinopoli*, in *Enciclopedia Costantiniana*, I, Roma, 471-491.
- Bassett 1991: S. Bassett, *Antiquities in the Hippodrome of Constantinople*, «DOP» 45, 87-96.
- Bassett 2004: S. Bassett, *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge.
- Bassett 2007: S. Bassett, *Ancient Statuary in Fourth-Century Constantinople: Subject, Style and Function*, in *Statuen in der Spätantike*, hrsg. von F.A. Bauer-C. Witschel, Wiesbaden, 189-201.
- Becatti 1960: G. Becatti, *La colonna coclide istoriata*, Roma.
- Berger 1996: A. Berger, *Tauros e Sigma. Due piazze di Costantinopoli*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma, 17-31.
- Berger 2008: A. Berger, *Das apokalyptische Konstantinopel. Topographisches in Apokalyptischen Schriften der mittelbyzantinischen Zeit*, in Brandes – Schmieder 2008, 135-155.
- Berger 2013: A. Berger, *Accounts of Medieval Constantinople. The Patria*, Cambridge (Mass.)-London (Dumbarton Oaks Medieval Library, 24).
- Bonamente-Fusco 1992-1993: G. Bonamente – F. Fusco (a c. di), *Costantino il Grande dall'Antichità all'Umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico* (Macerata, 18-20 dicembre 1990), I-II, Macerata.
- Braccini 2009: T. Braccini, *“Ritratto iconico” e ritratto scultoreo: note sulla percezione della statua a Bisanzio alla luce di Décrire et peindre*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa» 45, 185-197.
- Braccini 2019: T. Braccini, *Bisanzio prima di Bisanzio. Miti e fondazioni della nuova Roma*, Roma 2019.
- Brandes-Schmieder 2008: W. Brandes – F. Schmieder (hrsg.), *Endzeiten. Eschatologie in der monotheistischen Weltreligionen*, Berlin-New York («Millennium Studies», 16).
- Bultrighini – Torelli 2017: U. Bultrighini – M. Torelli (a c. di), *Pausania. Guida della Grecia, X (Delfi e la Focide)*, Milano («Fondazione Lorenzo Valla»).

- Burgess 2013: R.W. Burgess, *Morte e successione costantiniana*, in *Enciclopedia Costantiniana*, I, Roma, 89-104.
- Cameron – Harrin 1984: A. Cameron – J. Herrin (ed. by), *Constantinople in the Early Eighth Century: the Parastaseis Syntomoi Chronikai*, Leiden («Columbia Studies in Classical Tradition», 10).
- Chatterjee 2011: P. Chatterjee, *Sculpted Eloquence and Nicetas Choniates's De signis*, «Word and Image» 27, 396-406.
- Connor 1999: C. Connor, *The Epigram in the Church of Hagios Polyuktos in Constantinople and its Byzantine Response*, «Byzantion» 69, 479-527.
- CSHB = *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn 1828-1897.
- Dagron 1984: G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des «Patria»*, Paris.
- Dagron 1991 = G. Dagron, *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*, Torino (trad. italiana di *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris 1974).
- Dagron 2007: Décrire et peindre. *Essai sur le portrait iconique*, Paris.
- Dagron 2011: G. Dagron, *L'hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*, Paris.
- Duval 1977: Duval Y.-M., *Des Lupercales de Constantinople aux Lupercales de Rome*, «REL» 55, 222-270.
- Feissel 2000: D. Feissel, *Les Édifices de Justinien au témoignage de Procope et de l'épigraphie*, «AnTard» 8, 81-104.
- Feissel 2003: D. Feissel, *Le Philadelphion de Constantinople: inscriptions et écrits patriographiques*, «CRAI» 147, 495-523.
- Grélois 2007: J.-P. Grélois, *Pierre Gilles, Itinéraires byzantins*, Introduction, traduction du latin et notes par, Paris (CNRS – Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance, Monographies 28).
- Guarducci 1987: M. Guarducci, *L'epigrafia greca dalle origini al tardo impero*, Roma.
- James 1996: L. James, «Pray not to fall into Temptation and Be on Your Guard»: *Pagan Statues in Christian Constantinople*, «Gesta» 35, 12-20.
- James 2007: L. James, «And shall these mute stones speak?». *Text as Art*, in *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. by L. James, Cambridge, 188-206.
- Janin 1964: R. Janin, *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoires topographique*, Paris.
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich 1981-1999.
- Kaldellis 2016: A. Kaldellis, *The Forum of Constantine in Constantinople: What do we know about its original architecture and adornment?*, «GRBS» 56, 714-739.
- La Rocca 1993: E. La Rocca, *La fondazione di Costantinopoli*, in Bonamente – Fusco 1992, II, 553-583.
- Lauxtermann 2003: M. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, I, Wien («Wiener Byz. Studien» 24, 1).
- Ma 2012: J. Ma, *Travelling Statues, Travelling Bases? Ancient Statues in Constantinople*, «ZPE» 180, 243-249.
- Maass 1901: E. Maass, *Analecta sacra et profana*, Marburg.

- Magdalino 2005: P. Magdalino, *Prophecies of the Fall of Constantinople*, in *Urbs capta: The Fourth Crusade and its Consequencies; La IV<sup>e</sup> croisade et ses conséquences*, éd. par A. Laion, Paris, 41-53 («Réalités byzantines, 10»).
- Magdalino 2008: *The End of Time in Byzantium*, in Brandes-Schmieder 2008, 119-133.
- Mango 1959: C. Mango, *Justinian's Equestrian Statue (Letter to the Editor)*, «Art Bulletin» 47, 351-356.
- Mango – Ševčenko 1961: C. Mango – I. Ševčenko, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople*, «DOP» 15, 243-249.
- Mango 1963: C. Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, «DOP», 17, 55-75.
- Mango 1985: C. Mango, *Le développement urbain de Constantinople (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles)*, Paris.
- Mango 1993: C. Mango, *Studies on Constantinople*, Variorum Reprints, Aldershot.
- Müller-Wiener 1977: W. Müller-Wiener, *Bildlexicon zur Topographie Istanbul*, Wiesbaden.
- ODB: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I-III, Oxford Univ. Press, New York-Oxford, 1991.
- Pellizzari 2016: A. Pellizzari, *Metafore religiose nell'immagine del Senato di Costantinopoli: testimonianze tardoantiche e protobizantine*, «Historiká», VI, 183-204.
- PLRE: *Prosopography of the Later Roman Empire*, I-III, Cambridge 1971-1992.
- Preger 1902: Th. Preger, recensione a Maass 1901, «BZ» 11, 164-168.
- Ronchey – Braccini 2010 = S. Ronchey – T. Braccini (a c. di), *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Torino.
- Saradi-Mendelovici 1990 = H. Saradi-Mendelovici, *Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and their Legacy in Later Byzantine Centuries*, «DOP» 44, 47-61.
- SSOC: *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, I-II, Leipzig 1901-1907.
- Stephenson 2016: P. Stephenson, *The Serpent Column. A Cultural Biography*, Oxford.
- Stichel 1994: R.H.W. Stichel, *Zum Postament der Porphyrsäule Konstantins des Großen in Kostantinopel*, «IstMitt» 44, 312-327.
- Stichel 1997: R.H.W. Stichel, *Die 'Schlangensäule' im Hippodrom von Istanbul*, «IstMitt» 47, 315-348.
- Strootman 2014: R. Strootman, *The Serpent Column: the Persistent Meanings of a Pagan Relic in Christian and Islamic Constantinople*, «Material Religion» 10, 432-451.
- Taddei 2009: A. Taddei, *La colonna di Arcadio a Costantinopoli. Profilo storico di un monumento attraverso le fonti documentarie dalle origini all'età moderna*, «Νέα Ῥώμη/Nea Rhome, Rivista di ricerche bizantinistiche» 6, 37-102.
- Tantillo 1997: I. Tantillo, *La prima orazione di Giuliano a Costanzo. Introduzione, traduzione e commento*, Roma 1997.
- Vespignani 2005: G. Vespignani, *Il gruppo bronzeo rappresentante la lotta tra l'aquila e il serpente sulla spina dell'ippodromo di Costantinopoli Nuova Roma*, in *Studi in memoria di P. Angiolini Martinelli*, a c. di S. Pasi e A. Mandolesi,

Bologna, 305-310 (= G. Vespignani, *Ippodromo. Il circo di Costantinopoli Nuova Roma dalla realtà alla storiografia*, Spoleto 2010 [«Quaderni della Rivista di Bizantinistica», 14]).

Whitby 2006: M. Whitby, *The St. Polyuktos Epigram (AP 1.10): a Literary Perspective*, in S.F. Johnson (ed. by), *Greek Literature in Late Antiquity. Dynamism, Didacticism, Classicism*, Aldershot, 159-187.

Zanker 1997: P. Zanker, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino (trad. it. di *Die Maske des Sokrates: Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995).

