

Ildikó Mellace Katona

## LA CORONA DI COSTANTINO IX MONOMACO: ORIGINALE O FALSO?

Gli oggetti ungheresi tanto importanti nelle ricerche internazionali quanto la corona di Costantino IX Monomaco, che si trova nel Museo Nazionale a Budapest, sono probabilmente pochi.

La corona è costituita da sette placche oblunghe a terminazione semicircolare nella parte superiore, sulle quali è ritratta la triade degli imperatori bizantini – Costantino IX Monomaco (1042-1055), la sua consorte Zoe e la sorella Teodora –, con danzatrici e personificazioni di virtù, due apostoli sui medaglioni di smalto e un'incastonatura in vetro (in origine un reliquiario) e frammenti di smalti che però oggi sono scomparsi. La prima delle placche della corona ricostruita fu ritrovata nel 1860, portata a Pest e svolse un ruolo di primo piano nella storia dell'arte bizantina.

Nel momento del ritrovamento gli studiosi ungheresi non si interessarono alla scoperta, ma nel secolo XX – grazie a un rinnovato interesse per gli imperi scomparsi – anche la scienza ha creato nuove discipline e sono emerse nella ricerca, rivestendo un ruolo importante, figure come Block, Kondakov, Linas. In Ungheria Érdy pubblica per primo le placche, sbagliando l'identificazione dell'imperatore (assegnandole a Costantino XI). Nel 1937 la signora Bárány pubblicò sulla corona una monografia, ancora ad oggi tenuta in grande considerazione, e contenente anche il saggio filologico di Gyula Moravcsik riguardo alle incisioni che il manufatto riporta<sup>1</sup>. In questo lavoro si analizza approfonditamente il gruppo d'insieme, comprendente anche una problematica placca londinese raffigurante una danzatrice<sup>2</sup>. Kádár descrive – per la prima volta – le placche di questo gruppo assegnandole a una corona femminile, che ritiene del tipo a due ordini, supponendo che quelle del secondo siano andate perdute<sup>3</sup>. Questa teoria fu accolta da Wessel, anche se le dimensioni delle placche sono decrescenti e la loro simmetria rende improbabile la mancanza di altri pezzi, ma la presenza di due medaglioni e di piccole incastonature per vetri rende comunque incerta la ricostruzione della corona originaria<sup>4</sup>. Holcik, come Kondakov, riteneva invece che la funzione originaria del manufatto fosse quella di cintura<sup>5</sup>. Secondo Cormack questa

<sup>1</sup> Bárány-Oberschall, *Konstantinos Monomakos császár koronája*, 1937.

<sup>2</sup> Stromberg, "Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Botkin Collection", *JWG* 46, 1988.

<sup>3</sup> Kádár, *Bizánci művészet*, Budapest 1987.

<sup>4</sup> Wessel, *Die byzantinische Emailkunst*, Recklingshausen 1967.

del manufatto fosse quella di cintura<sup>5</sup>. Secondo Cormack questa corona sarebbe stata eseguita a Bisanzio come regalo diplomatico<sup>6</sup>; egli trova conciliabile nel mondo della diplomazia la compresenza di sacro e profano e di un serraglio islamico. Restle, nella sua teoria, ipotizza un collegamento tra la corona del Monomaco e il corteo trionfale, cerimonia legata all'imperatore come figura ideale, carismatico e invincibile<sup>7</sup>. Maguire ha trovato relazioni tra la poesia bizantina dell'epoca e le immagini della corona, con significato allusivo al paradiso e al concetto di rinnovamento legato all'impero di Costantino IX<sup>8</sup>.

Si considerano in primo luogo le circostanze del ritrovamento, che si deve a János Huszár, un nobile terriero di Nyitraivánka (oggi Ivánka pri Nitre, Slovacchia). Il tesoro fu poi venduto, in quattro occasioni, tra il 1860 e 1870. Huszár incaricò Tivadar Markovits, un commerciante locale, di portare le placche a Pest; dopo la morte di Huszár e della moglie, senza eredi, Markovits effettuò l'ultima vendita nel 1870 a proprio nome ad un prezzo maggiore. János Huszár per le placche aveva chiesto soltanto il prezzo del materiale con il quale erano realizzate, cioè dell'oro. L'ipotesi che le placche potessero essere state eseguite appositamente per la vendita sul mercato ungherese appare inverosimile. Ciò è confermato, da una parte dal fatto che il prezzo richiesto era equivalente esclusivamente a quello del materiale; dall'altra, dal fatto che – mancando in Ungheria una legislazione di tutela dei beni artistici frutto di ritrovamenti casuali – sarebbe stato ben più proficuo vendere il tesoro a Vienna o più ad occidente, dove già allora si interessavano (e falsificavano) oggetti antichi bizantini. A questo fenomeno si collega la strana ipotesi del professor Oikonomides<sup>9</sup> sul nazionalismo ungherese: a suo parere i compratori più probabili potevano essere i nobili ungheresi, ai quali era dispiaciuto il trasferimento della Sacra Corona d'Ungheria (oggi conservata nel Parlamento ungherese) di origine bizantina a Vienna, ma nel 1860 probabilmente erano in pochi a pensarla così. Da parte degli ungheresi era totale il disinteresse verso la corona di Costantino IX appena trovata, come sostiene anche lo studio di Érdy, in quanto, in conseguenza delle tradizioni e delle vicende storiche legate alla Sacra Corona (che soltanto nella parte superiore è di origine bizantina, mentre l'inferiore è, come la definisce la letteratura specialistica, una "corona Latina"), la sua componente bizantina era particolarmente indesiderabile. Il sentimento nazionale

---

<sup>5</sup> Holcik, "Byzantské emaily z Ivanku pri Nitre", *ARS1/1984*.

<sup>6</sup> Cormack, "But is it art?", in J. Sephard, S. Franklin, *Byzantine Diplomacy*, London 1992.

<sup>7</sup> Restle, Hofkunst – "Höfische Kunst Konstantinopels in der mittelbyzantinischen Zeit", in *Höfische Kultur in Südosteuropa*, Göttingen 1994.

<sup>8</sup> Maguire, "Davidic virtue: The Crown of Constantine Monomachos and its Images", *Jewish Art* 23, 1997.

<sup>9</sup> Oikonomides, "La couronne dite de Constantin Monomaque", *Travaux et Mémoires* 12, 1994.

degli ungheresi è bene espresso dalla sorte che la Sacra Corona avrebbe dovuto avere nelle fase della rivoluzione del 1848-49 (e della sua successiva sconfitta da parte delle Monarchie, Asburgica e Russa) nei progetti di Kossuth,<sup>10</sup> il quale avrebbe voluto che venisse fatta a pezzi e gettata nel Danubio.

Le circostanze del ritrovamento dell'opera coincidono sotto ogni punto di vista con i normali ritrovamenti di altri tesori antichi e l'acquisizione da parte del museo fu relativamente "semplice", perché lo scopritore, per venderla, si rivolse subito a esso con un unico mediatore. Conoscendo i sentimenti nazionali ungheresi e di qualunque stato balcanico, il possesso della corona avrebbe avuto un significato maggiore soprattutto per la Bulgaria o per la Russia.

Gli studiosi non si sono occupati del luogo del ritrovamento, eppure nella stessa città nel 1914 fu rinvenuta una moneta di Costantino IX Monomaco e, a distanza di venti chilometri, a Tild (Cifare-Telince, Slovacchia) ne furono trovate altre sette<sup>11</sup>.

Una leggenda racconta che, nel 1059, Andrea I invitò nel suo palazzo il fratello Béla chiedendogli di scegliere tra la spada, simbolo del ducato, e la corona, simbolo del regno. Andrea I ordinò ai suoi seguaci di nascondersi nella sala e, qualora suo fratello avesse scelto la corona, di ucciderlo. Béla scelse la spada e ricevette il principato di Nyitra. Andrea I, a quel tempo senza figli, designò Béla come proprio successore sul trono ma - più tardi - gli nacquero due figli: Salomone e Davide. Pertanto per Salomone succedere a suo padre sul trono sarebbe stato impossibile senza contravvenire all'accordo sulla successione. Il disaccordo tra Andrea e Béla divenne irrisolvibile; i due fratelli si dichiararono una guerra che anche i loro figli continuarono. Andrea I inoltre, per sottoscrivere la pace tra Germania ed Ungheria, aveva anche proposto come garanzia il matrimonio tra suo figlio Salomone e la figlia di Enrico III, Judit.

Il luogo del ritrovamento, Nyitraivánka, è importante anche dal punto di vista strategico, soprattutto nel secolo XI. Nyitra fu sede della battaglia tra András (1046-1060) e Béla (1060-1063), poi tra i loro figli, Salomone (1063-1074) e Géza (1074-1077)<sup>12</sup>. Conosciamo vari assedi alla fortezza di Nyitra, il più significativo dei quali si ebbe nel 1074, quando Salomone, con l'aiuto di suo cognato Enrico IV, imperatore germanico tentò invano di espugnarla. Nyitraivánka si trova sulla strada che unisce Nyitra e Komárom; il sito dove fu rinvenuto il tesoro, ossia la tenuta dello Huszár, è situato su una collina ai margini del bosco, in un punto diffi-

<sup>10</sup> Lajos Kossuth fu il "Mazzini" della rivoluzione ungherese nel 1848-1849.

<sup>11</sup> Ondruch, *Nálezy keltských, antických byzantských mincí na Slovensku*, Bratislava 1964, pp. 579 - 580. I. Gedai, "Fremde Münze im Karpatenbecken aus dem 11-13. Jahrhundert", *ActaArchHung* 21. 1969, p. 107.

<sup>12</sup> *A Magyarok Krónikája*, 1996.

cilmente individuabile dalla città di Nyitra. I difensori della fortezza vedevano dalla collina gli invasori che si avvicinavano da sud e non è perciò impossibile che questi eserciti in fuga abbiano nascosto il tesoro intorno al 1074<sup>13</sup>.

Secondo alcuni studiosi il diadema potrebbe essere stato mandato in dono ad Anastasia di Russia, con molta probabilità al tempo delle sue nozze con Andrea e del matrimonio del fratello di costei con una figlia di Costantino IX<sup>14</sup>. È possibile anche che proprietaria delle corone fosse la moglie di Salomone, Judit. È noto il legame tra i due imperatori nel 1049; l'imperatore bizantino inviò una delegazione con alcuni doni all'imperatore Enrico III<sup>15</sup>.

Bárány, Moravcsik, Dölger, Collenburge poi, per ultimo, il professor Oikonomides si sono occupati delle anomalie. Sull'originalità dei due medaglioni con due apostoli non sussiste alcun dubbio; sono raffigurati S. Pietro e S. Andrea ed appare sicuro che originariamente facevano parte di un gruppo più grande, probabilmente comprendente Cristo e gli apostoli. Da uno studio recente emerge che la scelta degli apostoli è quella comune al tempo nelle due Chiese più importanti, Roma e Costantinopoli<sup>16</sup>.

Ritornando alla corona, vediamo la sua ricostruzione. Sui bordi delle placche sono saldate sottili lamine di metallo che seguono perpendicolarmente l'andamento del contorno delle placche; tali lamine presentano fori posti lungo il sottile margine ripiegato delle placche e pertanto esse non potevano essere inserite in una cornice metallica, bensì dovevano essere cucite su qualche materiale più morbido, per esempio tessile, con alla base una fila di perle. Alcuni smalti cuciti su materiale tessile si conservano in vari tesori (un insieme completo dei vestiti del metropolita Alessio di Mosca è l'esempio più conosciuto), ma il termine di paragone migliore è la famosa miniatura madrilena dello "Skylitzes" del XII secolo, dove l'imperatrice Teodora porta una corona simile<sup>17</sup> con placche oblunghe e parte superiore semicircolare, con dimensioni decrescenti, con intorno ad esse una cornice di perle, e cucite su una struttura cilindrica più grande.

Analizzando le cinque placche, notiamo che le incisioni sullo smalto presentano un gran numero di errori, in totale 13. Questo ha portato il professor Oikonomides a mettere in dubbio la provenienza della corona dalla capitale bizantina. Gli errori si dividono in due tipi: le vocali scritte

---

<sup>13</sup> *Korai Magyar Történeti Lexikon*, Budapest 1994.

<sup>14</sup> Bárányi Oberschall, *The Crown of Costantine Monomachos*, 1937

<sup>15</sup> Adam Bremensis, *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*, III. Pl. 146581B; Kersten, *Correctiunculae zu Auslandschreiben byzantiner Kaiser des II*, 1994, pp. 144 – 148, dove analizza la lista dei doni e giunge a conclusione che non è completa, quindi tra questi potrebbe esservi anche la corona.

<sup>16</sup> Cormack cap. 34.

<sup>17</sup> Vat. Gr. Fol. 50v.

in maniera errata e gli accenti messi in modo anch'esso non corretto. Appare singolare che un maestro greco incorra in queste inesattezze, in particolare nei clamorosi errori nei nomi dell'imperatore Costantino e della moglie Zoe, e tuttavia tale fenomeno non è isolato, come mostra per esempio la lista di Kallistos, patriarca di Costantinopoli, dell'inizio del XIV secolo.

Dobbiamo parlare anche delle irregolarità nel titolo dell'imperatore; nel periodo IX-XII secolo il titolo ufficiale dell'imperatore era: "*basileus kai autokrator*"<sup>18</sup>. Il termine "*basileus*" di solito può figurare da solo a differenza di "*autokrator*". A partire da questa particolarità delle placche di Monomaco, gli studiosi hanno ipotizzato che la corte bizantina tenesse per sé gli oggetti più adatti al protocollo e regalasse quelli difettosi. Le incisioni COSTANT AUT come titolo compaiono nei medaglioni degli imperatori prima e dopo Costantino IX<sup>19</sup>. Il titolo "*autokrator*" compare anche su una cassetta d'avorio del X secolo custodita nel Museo di Palazzo Venezia a Roma.

Il professor Oikonomides osserva che soltanto l'imperatrice Teodora ha sulla sua corona la croce, a differenza del consorte e della sorella. In realtà nessuna delle tre corone porta alcuna croce. All'osservazione diretta si rileva invece che le corone delle due imperatrici sono decorate soltanto da un gruppo di tre foglioline. Sono conosciuti anche esempi analoghi alla problematica decorazione a piccoli triangoli che orna il bordo superiore delle corone femminili sulla corona: essa appare anche in manoscritti del Sinai (cod. 364), dove è miniata la stessa triade imperiale.

Il *perpendulia* delle corone femminili sulle placche si curvano seguendo la forma della pettinatura. Non sono rari i ciondoli di questa forma; uno simile su un solo lato si può osservare nel monastero di Hosios Lukas, sul mosaico della Resurrezione, nella figura di Salomone<sup>20</sup>.

Un'altra 'irregolarità' è nella veste femminile, il cosiddetto "*thorakion*". Questo capo di vestiario diagonalmente contornato con un croce risale all'epoca tardoantica, ma a Bisanzio si trova in forma sviluppata soltanto alla fine del X secolo e nell'XI<sup>21</sup>. Sebbene sia molto invalsa sulle raffigurazioni dell'XI-XII secolo, la sua terminologia, come la sua forma originaria, è incerta. Su esempi illustri, in genere, la falda è tirata da dietro in avanti e non è perciò guarnita lateralmente, mentre sulla corona di Monomaco è indipendente, prende la forma di uno scudo. Il professor Oikonomides notò che Zoe, l'imperatrice di primo grado, lo porta sul lato si-

<sup>18</sup> Dölger, "Die Entwicklung der byzantinischen Kaisertitulatur und die Datierung von Kaiserdarstellungen in der byzantinischen Kleinkunst", in *Byzanz und der europäische Staatenwelt*, 1953.

<sup>19</sup> Wroth, *Catalogue of the Imperial Coins in the British Museum. Vol. II.*, London 1908.

<sup>20</sup> Rybakov, *Russian Applied Art of Tenth - Thirteenth Centuries*, Leningrad 1971.

<sup>21</sup> Rudt de Collenberg, *Le Thorakion. Recherches iconographiques*, 1971-1972.

nistro e Teodora invece a destra. Questo fenomeno è già descritto anche da G. de Jerphanion, che lo spiega con un'esigenza di simmetria<sup>22</sup>. Il "thorakion" a forma di scudo portato a destra e anche a sinistra è comune nei secoli XI-XII. L'esempio migliore è di nuovo la cronica di Skylitzes, in una miniatura del IX secolo dove compare l'imperatrice Teodora - che, in segreto, in epoca iconoclasta aveva insegnato alle sue nipoti la venerazione delle icone (fol. 44v) - sulla quale le quattro principesse a destra, la quinta a sinistra indossano il "thorakion". Sulla nostra corona, sul braccio opposto a quello del "thorakion" scende un lungo drappeggio a mo' di stola (mentre dall'altra parte dell'abito la manica è normale), che si può interpretare come parte del manto imperiale (allo stesso modo dobbiamo interpretare anche la raffigurazione degli abiti delle figure femminili della triade imperiale nel monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai). Possiamo recare alcuni esempi analoghi nel caso di vesti imperiali femminili, come in tre placche ovali del trittico Khakhuli<sup>23</sup>: sul primo medaglione sono raffigurate due imperatrici, sul secondo un'imperatrice e San Giovanni Battista e sul terzo un'imperatrice che saluta un Angelo; tutte indossano la "stola" che pende da un lato, con la sola differenza che sulle placche della Georgia questa ha un orlo giallo<sup>24</sup>.

Si collegano alla rappresentazione imperiale le due virtù personificate della corona di Monomaco, la Verità e l'Umiltà, entrambe virtù primarie della Chiesa, spesso raffigurate in ambito religioso. La posizione delle mani dell'Umiltà, incrociate sul petto, è conosciuta nella miniatura del XII secolo<sup>25</sup>: questo gesto appare non solo come omaggio davanti a Dio - una rappresentazione contemporanea alla corona di Monomaco è nel santuario della chiesa di Santa Sofia ad Ohrid nei partecipanti alle liturgie - ma anche davanti all'imperatore. Più spesso le braccia sono nascoste dietro al vestito, una posizione antica bizantina - secondo le fonti essa sarebbe di origine persiana - che anche l'imperatore doveva assumere durante la cerimonia della sua incoronazione.

Dove il fondo delle placchette della corona del Monomaco non è coperto di iscrizioni, una doppia decorazione a spirale, adorna di uccelli, è stata impiegata per riempire quelle su cui sono rappresentate le solenni immagini della declinante dinastia macedone, rese secondo una visione bidimensionale e non plastica: si notino in particolare le astratte volute sui gomiti dell'imperatore, che non hanno alcun rapporto con le pieghe naturali della manica. Gli uccelli sui viticci ornano anche l'altare raffigu-

---

<sup>22</sup> Jerphanion, "Le Thorakion, caractéristique iconographique du 11<sup>ème</sup> siècle", in *Mélanges Charles Diehl*, Paris 1930, pp. 71-79.

<sup>23</sup> Tbilisi, Museo di Belle arti

<sup>24</sup> Khushkvadse, *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts*, Tbilisi 1984, pp. 68-70. Lui sostiene la costruzione in Georgia.

<sup>25</sup> Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai

rato su un medaglione bizantino dell'XI secolo che rappresenta la visione della terra di Alessandro Magno<sup>26</sup>.

Alcuni studiosi ritengono incongruenti rispetto all'iconografia di corte le posizioni dei piedi delle danzatrici. Il motivo del piede curvato all'indietro viene associato all'oriente. I piatti bizantini con scene di vita quotidiana sono conosciuti nel XII secolo e non deve pertanto sorprenderci la presenza del medesimo motivo in una danzatrice nell'arte minore bizantina (o russa bizantineggiante) su un piatto di XII secolo che si trova a San Pietroburgo, all'Ermitage<sup>27</sup>. In un manoscritto bizantino illustrato, *Il libro dei Re*<sup>28</sup> della metà dell'XI secolo, compare la danzatrice con la gamba tirata su nel Saluto di David, analogamente figurano danzatrici tra le illustrazioni di ottateuchi dello stesso secolo<sup>29</sup>.

Ci si è chiesti se la corona sia un prodotto della bottega imperiale attiva nel Palazzo di Zeuxippos o se invece sarebbe stato possibile a chiunque realizzare o commissionare una corona con il ritratto imperiale. Unica fonte sulle oreficerie dell'epoca del Monomaco è il *Libro dell'Eparco*, nel quale si disponeva che sia le botteghe degli orefici, sia le gioiellerie dovevano essere aperte sulla via principale di Costantinopoli. Questo non esclude la possibilità che esistesse una bottega di oreficeria centrale, ma induce a dubitare che le ordinazioni imperiali venissero realizzate esclusivamente in quella sede<sup>30</sup>. Nel codice giuridico tardoantico *Corpus Juris Civilis* la realizzazione dei gioielli destinati all'imperatore e, in particolare, della corona è regolata da molti articoli e soprattutto poteva avvenire esclusivamente su committenza diretta del sovrano. Non possiamo parlare quindi come luogo di produzione per il nostro manufatto di Kiev, di Venezia o del Nord Italia, tanto più perché, in tal caso, avrebbe dovuto necessariamente comparire la raffigurazione anche dell'imperatore locale.

Una testimonianza araba ci porta all'epoca del Monomaco. Un genere speciale della letteratura storica araba è la "Letteratura del tesoro" e, nella più antica raccolta, il "*Kitab-al-Hadaya wa al Tahuf*", si parla di vari regali imperiali bizantini, accennando ai numerosi gioielli – in gran parte di smalto - regalati da Costantino IX, probabilmente al califfo fatimide e alla sua famiglia, trasportati da cinquanta muli<sup>31</sup>.

A giudicare dalle dimensioni, possiamo considerare completo il gruppo delle placche di smalto della corona ungherese, soltanto ai bordi si può pensare che potesse completarsi con altri pezzi. In questa composizione è

<sup>26</sup> Grabar, "Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. II.1951, p. 280.

<sup>27</sup> Goldschmidt-Weitzmann, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen*, Berlin 1930, pp. 25 – 48.

<sup>28</sup> Vat. Gr. 333, Fol 24r.

<sup>29</sup> Vat. Gr. 747, Fol 90v.

<sup>30</sup> Wessel, p. 17

<sup>31</sup> Qaddami, *Book of Gifts and Rarities*, Cambridge 1996, pp. 108 – 109.

difficile spiegare la rappresentazione delle danzatrici; non è un caso che sia stato formulato un gran numero di interpretazioni per decifrare il significato delle placche. A causa della mancanza di un programma chiaro che abbraccia il gruppo, il punto di partenza dev'essere l'interpretazione dei singoli frammenti.

Vediamo per primi i ritratti dei tre imperatori storicamente attestati, che troviamo anche nel manoscritto del Sinai già citato. Sui mosaici della chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, per esempio, sui medaglioni appaiono solo l'imperatore e sua moglie, ma Teodora no. Il dominio della triade imperiale durò soltanto per qualche mese nel 1042, giacché Teodora, poco dopo il matrimonio di sua sorella, venne nuovamente allontanata definitivamente dal potere. Eppure la letteratura dell'epoca è disposta a ritornare alla tradizione, prolungando nel tempo l'impero della triade. Il numero 'tre' degli imperatori richiama la Santissima Trinità, l'imperatore è figura del Salvatore Pantocratore<sup>32</sup>, simbolo del potere ideale nella letteratura cristiana e bizantina, 'segno visibile' della realizzazione della nuova età aurea. L'interpretazione delle placche deve prendere le mosse di queste teorie.

Ho parlato già dei viticci che circondano la triade e le danzatrici. Nella mia analisi accolgo l'interpretazione di Maguire e di E. Kiss<sup>33</sup> riguardo il giardino imperiale. L'adozione dei viticci come simbolo del paradiso e della pace è precristiana e, dopo la romana Ara Augustea, diventa componente fondamentale della rappresentazione imperiale, continuando anche nel periodo medio-bizantino. Costantino IX fu meno coinvolto in attività belliche rispetto agli imperatori precedenti della dinastia macedone e, soprattutto, voleva apparire come fondatore della pace: favorì un rinnovamento degli studi letterari, ricostituì l'università e diede sussidi a cattedre di filosofia e di giurisprudenza. Possiamo legare al suo nome numerose fondazioni religiose, come il *katholikon* di Nea Moni (Nuovo Monastero) nell'isola di Chio<sup>34</sup> e il monastero di S. Giorgio di Mangana a Costantinopoli. Con quest'ultimo egli intendeva surclassare la Santa Sofia, tanto da costruire strutture assai costose per poi subito abatterle e da essere soddisfatto soltanto al terzo tentativo; attorno al monastero, dal nulla, fece impiantare un nuovo giardino, che si può considerare come il massimo risultato della tecnologia del giardino medievale, paragonabile all'epoca soltanto con una analoga impresa di Basilio I, superato però

---

<sup>32</sup> Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art de l'empire de l'Orient*, Paris 1936.

<sup>33</sup> *Folia Archeologica XLVI*, Budapest 1997.

<sup>34</sup> Fu fondato da due monaci di Chio nel 1045, Niceta e Giovanni, che dotati del dono della profezia, avevano predetto al patrizio in esilio Costantino Monomacho che sarebbe divenuto imperatore.

dal suo successore Costantino IX<sup>35</sup>. La comparazione dell'imperatore con il sole primaverile, come richiamo alla vita, era comune e tipica dell'epoca e ricorre anche nel caso di Costantino Monomaco che, con la costruzione del giardino paradisiaco, sconfisse le stagioni<sup>36</sup>. Il giardino equivale a tutto il creato, giacché fu adornato di bellezza straordinaria. Nella poesia di Joannes Geometres la decorazione più bella è l'imperatore stesso e le creature che sono nel giardino lo glorificano come loro secondo creatore. La flora e la fauna (come gli uccelli) equivalgono alle virtù<sup>37</sup>; il cipresso accompagna anche visivamente l'idea del Paradiso, accanto alle personificazioni delle virtù, doppia rappresentazione sottolineata nella letteratura cristiana, collegamento tra virtù e creazione del nuovo Paradiso terreno.

La figura femminile che tiene un velo sospeso sul capo come lanciato verso l'alto, in vari contesti e in composizioni simmetriche, fu molto diffusa come eredità dell'arte antica e, anche fuori dell'impero Bizantino, la presenza di figure femminili - tra cui danzatrici - in scene raffiguranti l'imperatore è un motivo trionfale originario dell'antichità. Nel periodo medio bizantino nella rappresentazione imperiale divenne invece centrale la raffigurazione della religiosità dell'imperatore, del suo essere prescelto da Dio. Per questo le figure della corona vengono in prevalenza collegate con la prefigurazione veterotestamentaria del dominio imperiale. Nel famoso foglio del libro dei Salmi<sup>38</sup>, le danzatrici di Miriam ballano attorno ai musicisti di David: la danzatrice o la festa da ballo è parte integrante del corteo trionfale sia del Vecchio Testamento sia del Nuovo.

Ho detto già che la scelta delle personificazioni delle virtù non contraddice le idee imperiali. Se analizziamo la letteratura teologica dell'epoca nell'*Elias Esdicos* possiamo notare parallelismi con il programma delle placche della corona del Monomaco. Nella sua unica opera, l'*Anthologicon gnomicon*, per esempio, l'Umiltà e la Verità in più casi appaiono collegate tra loro con un ruolo rilevato rispetto alle altre virtù<sup>39</sup> e inoltre il ballo della sorella di Mosè, Miriam, e delle danzatrici dopo il passaggio del mar Rosso appare come la danza delle virtù, dopo il superamento dell'attrazione per le passioni. All'autore è noto anche il tema del giardino del Paradiso, riferendosi allo gnostico (cioè al vero santo), dove il muro difende l'uva contro gli animali (passione del corpo) ma non dà rifugio perfetto contro gli uccelli (passione dell'anima)<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Maguire, "Imperial Gardens and the Rhetoric of Renewal" in *Magdalino* 1994; pp. 181.

<sup>36</sup> Maguire, p. 34.

<sup>37</sup> Maguire, *The Rythm of Imperial Renewal in Byzantium, IV-XIII Centuries. Papers from the Twenty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot 1994.

<sup>38</sup> Vat. Gr. 752.

<sup>39</sup> Migne, *Patrologiae cursus completus, Series Graeca*, p. 127.

<sup>40</sup> Elias Ecdicos, *Anthologicon gnomicon*, II/59.

Sulla base di tutti questi dati si può ricostruire il programma iconografico del gruppo delle placchette smaltate della corona di Costantino IX. La triade imperiale, l'immagine perfetta della trinità celeste, porta nuovo equilibrio e fioritura alla "terra abitata" che è l'Impero. Costantino IX ne è la figura centrale, egli stesso protettore delle scienze e delle arti, legislatore e creatore del Paradiso sulla terra: nella città con il giardino attorno alla sede della legge e della scienza, nella basilica con l'introduzione della messa giornaliera, a Gerusalemme con il restauro del Santo Sepolcro. Per ottenere questa età dell'oro egli ha dovuto stabilire la pace. L'imperatore deve il fatto di essere stato prescelto da Dio alle sue virtù, tra le quali le più importanti sono l'Umiltà e la Verità; tali caratteristiche gli hanno assicurato la vittoria contro i nemici interni e le aggressioni dall'esterno, per questo gli spetta la danza della vittoria. Tale programma equivale ad una cerimonia dell'*Adventus*, del quale il Monomaco fu spesso protagonista nella sua vita: nel 1042-1043 anche tre volte, di cui la prima in occasione del suo matrimonio<sup>41</sup>, quando il prefetto della città dovette fornire la corona cerimoniale, che l'imperatore in seguito rimborsò. La ricostruzione ipotetica delle placche come corona femminile non contraddice quanto sopra, perché la realizzazione delle corone femminili e la modalità di acquisizione di tali diademi da parte delle sovrane erano analoghe.

Fino ad ora non esiste una spiegazione definitiva sull'origine delle placchette, pertanto sicuramente anche in futuro esse saranno al centro dell'interesse degli studiosi.

---

<sup>41</sup> Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München 1978, pp. 157 – 165.

Romano, *Retorica e cultura a Bisanzio*, 1985, pp. 299 – 316.