

LA CULTURA MATERIALE DEL TRAPASSO.
IL FUNERALE DEL *BASILEUS* E LA TEOLOGIA DEL POTERE
NELLA COSTANTINOPOLI DELLA CORTE MACEDONE

*THE MATERIAL CULTURE OF THE BURIAL.
THE FUNERAL OF THE BASILEUS AND THE THEOLOGY OF POWER
IN CONSTANTINOPLE UNDER THE MACEDONIAN COURT*

ANTONIO PIO DI COSMO
ISACCL, Bucarest
<https://orcid.org/0000-0002-2314-4520>

Riassunto: Il contributo analizza il ruolo giocato dalla cultura materiale nel funerale imperiale. Questa ricerca applica le conoscenze in materia archeologica, antropologica e storica, per raccontare l'azione della corte imperiale, che risolve le questioni circa i problemi di rappresentazione del funerale del *basileus*. In questo senso si vagliano le modalità di spettacolarizzazione delle strategie di comunicazione che modellano i protocolli della *Basileia*.

Parole chiave: cultura materiale; veste imperiale; *basileus*; funerale; *De caerimoniis*

Abstract: This contribution analyses the role played by material culture in the imperial funeral. This research applies archaeological, anthropological, and historical knowledge to narrate the activity of the imperial entourage, which resolves issues concerning problems of representation in the funeral of the *basileus*. In this way, the spectacularization of communication strategies that shaped the etiquette of the *Basileia* is examined.

Keywords: material culture; imperial dress; *basileus*; funeral; *De caerimoniis*.

SOMMARIO

1. Introduzione.– 2. La cultura materiale del trapasso e i dispositivi di caducità del *basileus*.– 3. Il protocollo di espulsione dalla società e la spettacolarizzazione del rito.– 4. La veste funebre del *basileus*: significatività di un'espressione della cultura materiale del trapasso.– 5. I fenomeni architettonici connessi al trapasso: spettacolarizzazione e monumentalizzazione dello spazio della morte.– 6. Conclusioni.– 7. Bibliografia citata.

1. INTRODUZIONE

La presente ricerca analizza le produzioni della cultura materiale connessa al trapasso del *basileus* e relativa ai riti sistematizzati nel X secolo a mezzo del *De caerimoniis*. Si hanno a considerare le logiche che orientano la manipolazione del cadavere secondo criteri condivisi dalla cultura di riferimento. Si esplorano poi le possibilità interpretative aperte da un approccio euristico al rito funebre, che procede a sua volta da un'equazione concettuale esistente tra i comportamenti connessi alla materialità corporea del defunto e la cultura materiale e immateriale della morte. Contemporaneamente, si approfondisce lo sviluppo di una prassi che tiene insieme i defunti e i sopravvissuti a medio di dinamiche antropologiche proiettate entro un'archeologia del simbolo¹. Il funerale imperiale, difatti, si presenta come un cerimoniale collettivo, che non si limita a prevedere l'espulsione dalla società della salma imperiale, ma come tutti i protocolli approntati dalla corte deve trasmettere messaggi rassicuranti ai sottoposti e, al contempo, ha a capitalizzare il pubblico consenso². Questo rito viene ricondotto alle espressioni del "teatro del potere" e si struttura come una *mise en scène* architettata a esclusivo beneficio della Monarchia. Si indirizza poi ai singoli partecipanti che, stimolati da simili espedienti, si riconoscono quali parti del corpo politico della *Basileia*. Ricorre così a un codice visivo, che aggrega i momenti salienti attorno a immagini mentali altamente significanti e volte alla spettacolarizzazione. Propone altresì una ristrutturazione in chiave retorica della memoria collettiva. Il codice, difatti, è pensato per porre in dialogo la monarchia con i partecipanti e costruire una precisa strategia atta ad affrontare il tempo del lutto. Le elaborazioni della dottrina del potere inducono infine alla strutturazione di un apparato di caducità del *basileus*, quale più raffinata espressione della cultura materiale del trapasso. Questa procede dall'utilizzo di una serie di segni sensibili come le insegne della *Basileia* e il sepolcro in marmo pregiato, che esplicano la loro significatività negli spazi riservati al cerimoniale funebre, come il Sacro Palazzo o le chiese-mausoleo in cui vengono inumati gli augusti. Tuttavia, la ricostruzione di queste evidenze connesse al funerale deve necessariamente basarsi sulle fonti letterarie e visuali, dato che il sacco di Costantinopoli del 1204 non ha risparmiato le tombe imperiali dalla profanazione e dall'exportazione del loro corredo. Il fervore edilizio del sultano Mehmet II, che ha abbattuto nel 1462-1463 un *Apostoleion* ormai fatiscante per sostituirlo con la *Fatih Camii*, ha causato altresì la totale distruzione dei sepolcri³. Nondimeno,

¹ Per l'antropologia della morte, cf. Favole, Ligi 2004, pp. 3-13; Montaguti 2020; Remotti 2006.

² Karlin-Hayter 1991, pp. 112-155; Koukoules 1940, pp. 3-80; Conostas 2001, pp. 91-124; 2006, pp. 124-145; Burman 2002, pp. 91-92, 96-97; Dennis 2001, pp. 1-7; Geary 1994a, pp. 194-218; 1994b, pp. 48-80; Kazhdan, McCormick 1997, pp. 167-198; Maleon 2010, pp. 10-31.

³ Oesterle 2009.

le altre chiese adibite a mausoleo dagli imperatori della cronologia di riferimento non hanno goduto sorte migliore. Simili fatalità complicano lo studio e obbligano necessariamente al ricorso a questo tipo di fonti, privilegiandole rispetto a quelle archeologiche. La presente indagine mira così a stigmatizzare sul piano sincronico la continuità di alcuni aspetti del rituale funerario e della cultura materiale che lo caratterizza nel più lungo periodo. Sul versante diacronico si indagano altresì le peculiarità atte a distinguere il cerimoniale e le produzioni connesse al trapasso proposte dalla corte macedone, al fine di diversificare il rito funebre dalle precedenti esperienze che hanno colorato il tempo del lutto della *Basileia*.

2. LA CULTURA MATERIALE DEL TRAPASSO E I DISPOSITIVI DI CADUCITÀ DEL *BASILEUS*

Le elaborazioni della dottrina del potere a seguito della cristianizzazione dell'Impero non negano il carisma soprannaturale dell'augusto. Questi col rito d'ascesa o, addirittura, sin dalla nascita, guadagna una "superpersonalità" da spendere nelle relazioni con i sottoposti⁴. Una superpersonalità legata alla carica, che prescinde dal singolo rappresentante *pro tempore*, il quale può essere facilmente sostituito, dato che su 94 imperatori ben 36 perdono la vita in insurrezioni, mentre 6 muoiono in battaglia⁵. Nondimeno, si eredita dal Tardoantico l'istituto della co-optazione, che permette il co-regno di più di un imperatore legittimo nello stesso momento. Recenti studi poi sembrano sottolineare come i riti di ascesa abbiano a dare accesso alla pienezza delle facoltà della *Basileia*, giacché abilitano a tutte le insegne imperiali, all'*αὐταρχίας κλήσις* e dal 641 al titolo di *αὐτοκράτωρ*⁶.

Il diacono Agapito, che sistematizza i prodotti della speculazione sul tema, può meglio delineare tale *status*: *per quanto concerne la realtà del corpo, l'imperatore è uguale a ogni uomo, / per il potere della dignità è simile a Dio sopra a tutti*⁷. All'affermazione della mimesi divina dell'imperatore devono necessariamente corrispondere dei calmieri atti a moderarne sia l'arbitrio, sia la tra-

⁴ L'espressione è mutuata da Paravicini Bagliani (1998, pp. 85-88). Essa insieme al riferimento a un "apparato di caducità" papale appare serenamente estendibile al *basileus*. La potestà del papa dal VIII secolo fino al *Dictatus Papae* si modella sulla maestà imperiale e pertanto anche i suoi calmieri ne vengono influenzati.

⁵ Rapp 2012, p. 267.

⁶ Zuckerman 2010, pp. 865-890, in particolare pp. 884-889. Zuckerman stigmatizza come sul piano teorico il rito d'ascesa conferisca la pienezza della *Basileia*, ma è consapevole che ciò non può evitare una serie di relazioni di potere entro il collegio dei *basileis*, che pongono nei fatti i diversi esponenti in subordinazione.

⁷ Agapito Diacono, *Exp. Cap. adm.*, ed. Migne, PG. 21, c. 1172, cf. Volpe Cacciatori 1989, pp. 563-568. Per la più recente edizione del testo, cf. Agapetos Diakonos, *Der Fürstenspiegel für Kaiser Iustinianos*, ed. de Rudolf Riedinger, Würzburg, Athena, 1995.

cotanza. Si sviluppa, pertanto, un efficace *apparato di caducità*, che deve insistere sulla transitorietà del potere temporale e, soprattutto, deve limitarne le velleità instillando il *φóβος* della morte⁸. Un discorso sulla caducità del *basileus* che sembra nascere intorno al VII secolo o, almeno, uno dei primi documenti relativi risale a tale periodo. Leonzio di Neapolis afferma nella *Vita di Giovanni elemosiniere* che durante la cerimonia dell'ascesa l'eletto sceglie il marmo della propria tomba⁹.

Pier Damiani nel 1064 indirizza a papa Alessandro II un trattato concernente la *Brevità di vita dei pontefici romani*, laddove sostiene che a Costantinopoli si celebra il cosiddetto rito della stoppa entro la cornice del cerimoniale di ascesa, quale espressione della transitorietà del potere acquisito con l'iniziazione al "mistero della *Basileia*". Un accolito mette innanzi all'imperatore eletto una stoppa di lino a cui da fuoco, che viene consumata dalla fiamma in *un colpo d'occhio*¹⁰. L'istantanea consunzione ha un alto significato simbolico, poiché si opera del compito di dimostrare all'imperatore *ciò che ha* e che la può perdere in un attimo. La corte, che pensa la cerimonia, crede quella gestualità adeguata a suscitare nell'eletto un *φóβος* atto a instillare il timore divino e orientare la sua condotta, calmierandone gli eccessi.

Un segno della transitorietà del potere viene persino inserito tra gli accessori con cui il *basileus* si presenta ai sottoposti. La strategia di *grandeur* dei *basileis* non può ridursi al lusso meramente ostentato, poiché a Bisanzio l'effimero non è ammesso, ma è segno esteriore di una realtà trascendente, riconducibile al concetto di *τάχις*. Ogni eccesso d'effimero deve essere continuamente corretto da un *memento mori* sommesso. La straordinaria opulenza è edulcorata attraverso il rituale del bacio dell'*akakia*. Quest'insegna nota anche come *anexikakia*, come si attesta nel *Kterologion* di Filoteo, rimanda alla capacità di *sopportazione dei mali* che deve essere fatta propria dall'imperatore¹¹. Essa ricorda la caducità del potere, come fa dopotutto anche il *loros*, che sembra addirittura evocare le bende del sudario di Cristo, splendenti però dell'oro della resurrezione¹². Nel corredo simbolico dell'imperatore cristiano si può ammirare un ben riuscito tentativo di conciliazione della dicotomia strutturale trionfo-caducità.

⁸ Carile 2000, pp. 73-85, in particolare 79-80.

⁹ Leonzio di Neapolis, *Vita di Giovanni elemosiniere*, 19, ed. Gelzer, pp. 36-37; Treitingger 1956, pp. 147-149.

¹⁰ Pier Damiani, *Sulla brevità di vita dei Pontefici Romani*, PL 145, 474; Paravicini Bagliani 1998, p. 85.

¹¹ Philotheos, *Kterologion*, ed. Oikonomides, p. 201; Anonymous, *De officiis*, ed. Verpeaux, pp. 201-202; 204-205.

¹² *Constitutum Constantini* 257; il *loros*, confuso erroneamente col *frigium*, secondo la leggenda viene concesso a Silvestro I e ai suoi successori per rappresentare lo splendore della resurrezione, cf. Condurachi 1935-1936, pp. 37-45; Parani 2003, pp. 18-26.

L'*akakia* sembra originare dalla *mappa* (un fazzoletto bianco), quale insegna del console che sovrintende ai giochi. Questo diviene un *purpureum pannulum* allorché a presiederli è lo stesso imperatore, che riveste il consolato¹³. In tal modo, l'augusto si rappresenta quale *auriga vittorioso* e pone entro una dimensione “metastorica” la propria vittoria. La *pompa circensis* costituisce difatti un'evocazione magica dell'ordine imposto al cosmo dal *basileus* vincitore dei nemici che portano il *chaos* e lo mostra quale *pacificator orbis*¹⁴. Si propone una visione escatologica della vittoria imperiale che lega la *mittere mappam* alla sconfitta definitiva del male. Per Tertulliano quel gesto evoca la caduta dalle altezze del demonio¹⁵.

Il processo che porta il fazzoletto ad assumere le fattezze di un sacchetto di forma cilindrica posto nelle mani del *basileus* non è agile da ripercorrere. Tuttavia, sembra che la *mappa* assuma da un certo punto in poi la forma di un piccolo cuscino: il *μαξιλλάριον*, detto anche *προσκεφάλιον*, probabilmente riempito di sabbia o terra. Il legame con i giochi è dimostrato dal fatto che il *μαξιλλάριος* è un dignitario di alto rango presso l'Ippodromo¹⁶.

I significati dell'*akakia* sono connessi al limite antropico sofferto dal *basileus*, giacché è simbolo di rassegnazione di fronte alla caducità, poiché rappresenta il pegno della *resurrezione della nostra sostanza terrena*¹⁷. A suo corollario sviluppa la credenza che vuole il sacchetto riempito di terra di tombe a conferma della sua natura di *memento mori*. Eppure, lo stesso *De officiis* distingue nettamente l'*akakia* dalla *mappa*, precisando:

L'imperatore tiene (...) nella mano sinistra un sacchetto di seta a forma di rotolo e un fazzoletto.

Questo sacchetto di seta è pieno di terra ed è detto *akakia*.

Il fazzoletto indica l'instabilità di questo potere che passa dall'uno all'altro¹⁸.

Eppure esiste un'ulteriore variante morfologica dell'*akakia*. Nel *Libro delle cose preziose* si descrive la processione dell'imperatore verso S. Sofia celebrata il mercoledì delle ceneri, laddove compare nella foggia di bauletto aureo. Questo a ritmi regolari viene aperto dal *basileus*, il quale, contemplando la terra contenuta, la bacia e piange rendendosi conto del suo destino. Ibn Rosteh descrive la processione:

¹³ Dagron 2007, p. 203. Cf. Giovenale, *Sat.* 11.194-199; Marziale, *Epigr.* 28.1-10.

¹⁴ Vespignani 2002, pp. 13-15.

¹⁵ “Mappa putant, sed est diaboli ab alto precipitati figura”, cf. Tertulliano, *De spect.* 16.3.

¹⁶ Constantino Porfirogenito, *De caer.*, ed. Reiske, 1.80; Dagron 2007, p. 205.

¹⁷ Constantino Porfirogenito, *De caer.*, ed. Reiske, 1.20.11; 57; 14; 175. Per il più recente approccio al rito, cf. Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre des Cérémonies*, in *Corpus Fontium Historiae Byzantinae*, ed. de Gilbert Dagron, Parigi, Bernard Flusin e Denis Feissel, 2020.

¹⁸ Anonymus, *De officiis*, ed. Verpeaux, p. 201.

In ultimo avanza l'imperatore (...) Dietro di lui giunge il *visir*. L'imperatore regge in mano una scatola d'oro che contiene della terra. Procede a piedi, e a ogni due passi il *visir* gli dice in greco: *ricordatevi della morte*.

A queste parole, l'imperatore volta a volta s'arresta, schiude la scatola e posa lo sguardo sulla terra che v'è racchiusa, poi la bacia e piange. Avanza in tal guisa finché non sia giunto alla porta della grande chiesa¹⁹.

Il *visir* ovvero il *papias* gli sussurra: *ricordatevi della morte*, in tal modo si rifunzionalizza un *locus* dell'antica *pompa triumphalis*, allorché il *servus publicus* che accompagna il trionfatore sul carro gli sussurra lo stesso motto. La cantilena apotropaica ha funzione rituale e, non solo evita che il trionfatore compia il peccato di *hybris*, ma allontana l'invidia degli dei dalla *Res Publica*. Tuttavia, nel cosmo cristiano tale funzionalità diventa desueta e si carica di carattere penitenziale, volgendosi a stimolare col *φόβος* anche l'umiltà nell'imperatore.

Il *discorso sulla caducità* del *basileus* si nutre di segni atti a ricordargli che la "superpersonalità" acquisita con i riti di ascesa è temporanea e legata all'esercizio della carica; essa trova un limite invalicabile nella morte. Pertanto, il sovrano è tenuto a esercitare il suo potere con cautela e non può e non deve abusare della propria posizione, rinunciando a esercitare la violenza verso i sottoposti e specie verso la nobiltà²⁰. Proprio i suoi massimi esponenti, aggregati nel "partito" di corte, hanno imposto quei segni che gli ricordano la limitatezza delle sue facoltà e instillano in lui il timore.

3. IL PROTOCOLLO DI "ESPULSIONE DALLA SOCIETÀ" E LA SPETTACOLARIZZAZIONE DEL RITO

Il rito funebre predisposto per il *basileus* dal *De caerimoniis* recepisce l'esperienza maturata durante il Tardoantico e in particolare nelle esequie approntate nel 565 per Giustiniano. Durante quel rito vengono omogenizzate in un ordito coerente una serie di consuetudini connesse al tempo del lutto estrapolate dal *background* della tradizione romana e cristiana. Il protocollo è talmente ben riuscito, o almeno come tale ci viene tramandato

¹⁹ Ibn Rosteh, *Il Libro delle Cose Preziose*, trad. Panascià; per l'edizione critica, cf. Ibn Rosteh, *Kitab al a'laq al nafisa*, ed. de Abū Ali Ahmed, *Bibliotheca Geographorum Arabicorum*, Leiden, Brill, 1982. Si veda anche: Treitinger 1956, p. 148.

²⁰ Per l'esercizio della violenza giusta, il *justo mucrone*, cf. Corippo, *Laud. Just.* 2.2.68-69. Circa il tema del *φόβος*, quale espressione di un *ἡθός* antimperiale, proposto da un'aristocrazia insofferente, che compone la corte, cf. Carile 2002d, pp. 73-84.

da Corippo, che sembra costituire una sorta di canone, utile ad accreditare sul piano formale l'insieme di atti cerimoniali delle future esequie imperiali; ciò permette sul piano sincronico la sopravvivenza di alcune comportamentalità connesse alla manipolazione del cadavere nel più lungo periodo. S'apprezza allora l'estrema raffinatezza nella progettazione delle prosemiche che i figuranti (senatori e membri della corte impegnati negli atti rituali) devono tenere innanzi la *prothesis*. Si porta in scena una *fictio*, che rifunzionalizza una prassi già apprestata sotto Augusto, istituzionalizzata dai Severi e ripetuta per Costantino I. Nonostante il decesso, la vita di corte si svolge normalmente attorno al catafalco che accoglie la salma, come se l'imperatore fosse ancora in vita. Corippo riferisce addirittura un monologo che Giustino, l'imperatore eletto, rivolge al defunto:

Siamo tutti tristi e in lacrime (...) Tu padre santissimo, ti sei avviato con gioia verso le schiere angeliche e, dimesso il tuo corpo, vedi già Dio e vivi, sotto quella luce del sole che nessuna notte può estinguere, un giorno migliore²¹.

Si raffronta una prassi che non si limita a far sopravvivere una parte della *strategia del lutto augustea*²² a Bisanzio, ma la teatralizzazione dei gesti permette di trasmettere una serie di messaggi concernenti la visione cristiana del potere costituito e lo *status* di cui è investito l'imperatore, non solo in vita, ma ancor più nella morte, allorché può godere della presenza del Dio dei cristiani. Uno *status* dimostrato dalla composizione della *prothesis*, allorché Giustiniano defunto conserva i segni del potere e la sua salma è esposta nel Triclinio dei XIX letti²³. Ciò permette di immaginare che il cadavere venga rivestito dello stemma e dell'ampia clamide di porpora unita alla fibula, che sappiamo essere un'insegna del potere²⁴. Sicuramente calza i *pedilia* di porpora, quale segno esclusivo del rango. Possiamo pure postulare che questo sia rivestito della *vestis civilis* costante nella corta tunica bianca, ornata da *segmenta* d'oro, mentre la vita è cinta dalla ζώνη di pelle rossa e indossa i *tibialia* aurei, conformemente a quanto di moda nel periodo. Il vestiario con-

²¹ Corippo, *Laud. Just.*, 1.145-148, trad. Piviotti Inghilleri, cf. Flavio Cresconio Corippo, *In Laudem Iustini Augusti minoris*, ed. de Averil Cameron, Londra, The Athlone Press, 1976.

²² Frascchetti 1980, pp. 57-76. Si osserva come tale *definitio* possa essere adoperata per descrivere la politica posta in essere dalla corte di Costantinopoli durante il tempo del lutto. Sul piano sincronico si osserva come il rituale inscenato per l'imperatore deve prevedere una serie di gestualità finalizzate a rispondere alla necessaria manipolazione ed espulsione della salma imperiale a seguito del decesso e mette in dialogo la famiglia imperiale, la popolazione cittadina e gli ecclesiastici. Sul versante diacronico deve constatarsi il consolidarsi di un immaginario cristiano concernente la vita ultraterrena, che ha a modificare la percezione gentile della morte.

²³ Corippo, *Laud. Just.* 1.236-247, trad. Piviotti Inghilleri.

²⁴ Giovanni Crisostomo, *Hom. de perf. Car.*, PG 56, 2.

nesso al costume del VI secolo costituisce uno dei fattori di discontinuità nel cerimoniale funebre.

Al contempo, si considera che l'organizzazione minuziosa non può però eliminare quella mestizia che deve essere effettivamente provata dai sottoposti, poiché la salma viene circondata da piangenti, il dolore è un altro fattore di straordinaria continuità che accomuna le manifestazioni concernenti il tempo del lutto. Il dolore è però calmierato dallo splendore della *prothesis*, che inscena una sorta di "trionfo"; non si tratta difatti del decesso di un uomo comune, ma di colui che è reso quel che è dalla propensione alla vittoria. Si collocano così nei pressi del catafalco, oltre al prezioso drappo che avvolge il corpo e a molti candelabri di metallo prezioso, tutte le gioie più belle del tesoro imperiale. Si osserva allora un ulteriore elemento di continuità, che riguarda la *necrotopia*: sin dai tempi di Giustiniano si usa il Triclinio dei diciannove letti quale camera ardente e tale utilizzo occasionale viene recepito dal *De caerimoniis*.

La corte di seguito pone in essere la pompa funeraria, che Corippo racconta ponendo estrema attenzione ai prodotti della cultura materiale che ne ottimizzano la funzione affabulatoria. Giustino, i rappresentanti dei Demi e alcuni tra i senatori impugnano candelabri d'oro e d'argento con candele accese e si recano con suggestiva movenza presso il catafalco, mentre altri partecipanti bruciano incenso per aumentare l'efficacia dell'apparato scenico. Intanto i preti e le suore intonano canti appropriati. Un poziore elemento di continuità nel lungo periodo si intravede nel comportamento del clero, il quale rimane sullo sfondo di un rituale perpetrato dalla corte e come il coro della tragedia greca resta sempre vigile e pronto a interagire nell'azione rituale.

Si aggiunge l'affluenza massiccia del popolo di Costantinopoli, che si assiepa per vedere la processione funebre. Le strade occupate dal corteo sono gremite, mentre altri si affacciano dalle finestre o si collocano sui tetti. Possiamo constatare l'efficacia del cerimoniale, che non solo stimola la curiosità del popolo accorso, ma utilizza diversi stratagemmi visivi, fra cui i bagliori dei metalli e degli ornamenti delle vesti, nonché olfattivi, come l'espandersi di incenso e profumi. A loro tramite gli astanti sono coinvolti e resi dei veri e propri partecipanti. Corippo puntualizza: *Uomini e donne di ogni età uscivano per strada. Chi avrebbe potuto narrare le meraviglie di una tale processione*²⁵? La pompa funebre è costruita per inscenare un vero e proprio *adventus*, l'unica differenza è che questo si conclude presso il mausoleo, mentre il cordoglio lo qualifica come espressione della fenomenologia del dolore. Lo spettacolo meraviglioso e l'opulenza delle risorse devolute all'effimero diventano fonte

²⁵ Corippo, *Laud. Just.*, 3.40-41, trad. Piviotti Inghilleri.

di suggestione e inducono a comportamenti mesti. La processione giunge alla chiesa dei SS. Apostoli, laddove Giustiniano viene deposto in un sarcofago d'ostrite verde.

Il prefato cerimoniale fornisce un insieme di codici comportamentali utili a strutturare una strategia del lutto, atta a modellare un canovaccio di formule che sembra cristallizzarsi sin dal VII secolo²⁶. Tali moduli pongono in dialogo la corte che progetta il rito e i fruitori della cerimonia, i quali sono inseriti in una magmatica e polifonica *mise en scène*. La corte pone in essere un esercizio fenomenologico capace di rendere gli astanti dei partecipanti. Il protocollo, al contempo, si struttura come un “rito aperto”, dove i figuranti e i partecipanti hanno la possibilità di alterare il protocollo-base, cosa che rende il medesimo *ordo* elastico e altamente permeabile alle sollecitazioni esterne. Una struttura fissa, ma in continuo aggiornamento, passibile di innovazioni e capace di accogliere alcuni dei comportamenti non strutturalizzati. In tal modo, si assecondano al meglio le circostanze più o meno controverse in cui la morte dei *basileis* si consuma e le poliedriche e imprevedibili manifestazioni del dolore dei sottoposti. L'esigenza di strutturare qualsivoglia comportamento soggetto a estemporaneità, viene spiegata dal compilatore, Costantino VII:

in virtù di un ordine lodevole il potere imperiale apparirà più maestoso, configurandosi più grande il suo prestigio, così da suscitare l'ammirazione dei popoli stranieri e dei sudditi il consenso²⁷.

L'attività di sistematizzazione delle comportamentalità costituisce una peculiarità sul piano diacronico, giacché l'*ordo* funebre viene pensato dalla corte per plasmare la realtà entro un modello narrativo efficace, che tiene pur sempre conto della psicologia dei partecipanti e ottimizza la trasmissione di messaggi predeterminati. La spettacolarizzazione del tempo del lutto si orienta a coinvolgere la popolazione entro un processo di ricompattazione del corpo sociale, tanto che può riconoscersi come “comunità di immaginazione”. Queste pratiche sospendono il “tempo ordinario” e permettono ai sottoposti di partecipare alle cerimonie che stemperano le tensioni suscitate dall'evento funesto. Il protocollo viene architettato per indirizzare le pulsioni degli uomini che si relazionano con l'evento morte entro le scene corali costruite dai riti funerari. Immette quei comportamenti entro gli “spazi ordinati” delle prossemiche accolte nel cerimoniale, scandendo il racconto del tempo funesto a mezzo di precise cadenze di “tagli scenici”, che rinviano a “una metafisica idea di teatro”. Eppure oltre la patina

²⁶ McCormick 1985, pp. 1-20.

²⁷ Costantino Porfirogenito, *De caer.* 1.37, trad. Panascià; per la questione concernente la composizione del *De caerimoniis*, cf. Sevckenko 1992, pp. 167-195. Sul senso delle ritualità previste dall'*ordo* palatino cf. Tinnefeld 1997, pp. 217-228; Sode 2015, pp. 241-260.

aulica sopravvive un'esperienza umanissima, che non mortifica né il “contenuto umano”, né l'emozionalità dell'evento. La regolarizzazione costituisce piuttosto la sublimazione del reale, mentre l'uso di segni della cultura materiale ottimizza la teatralizzazione dell'evento doloroso. Al contempo, gli astanti accettano di vivere uno *status* che è provvisorio e tutto interno alla dialettica della celebrazione. Appaiono così coartati dal “mettersi in mostra” della Monarchia di fronte all'evento morte, mentre la loro attività prossemica viene stimolata dalla corte e catalizzata dagli altri partecipanti²⁸. Una partecipazione incoraggiata anche a livello sensorio attraverso il corredo materiale della cerimonia funebre: il pianto, le luci tremolanti delle candele, i suoni mesti, la presenza di innumerevoli ecclesiastici salmodianti. Una coartazione ottenuta a mezzo di quel liturgico stupore suscitato dal dispiegarsi di tutti quei simboli.

Il funerale imperiale lascia emergere il punto di vista della corte, che offre un'interpretazione della società di riferimento e predispone una lunga sfilata di partecipanti-figuranti, portatori delle istanze degli ordini sociali. Si mettono in scena quelle relazioni sociali complesse, che sono alla base del “patto sociale”, la cui tensione deve necessariamente essere sublimata entro i confini del dolore ritualmente richiesto dal tempo del lutto. Costoro abbigliati con le insegne del rango e abiti sontuosi realizzano la teatralizzazione del corpo sociale, mentre l'ostentazione rituale della ricchezza costituisce un'effimera “scenografia del meraviglioso”. La messa in scena del funerale del *basileus* si realizza entro uno spazio in cui si *reificano la coscienza della gerarchia del cosmo (...)* nella gestualità dell'etichetta, nei segni, nella musica²⁹. L'occupazione dello spazio attraverso il rito funebre rientra poi tra quegli espedienti utili a ribadire il controllo sociale della Monarchia, che unifica i partecipanti entro un antropocosmo. Uno “spazio sospeso”, quello del funerale, che deve minimizzare gli effetti della cesura nella gestione della *Basileia*, mentre i riti consegnano al novero dei santi il buon *basileus*. Il funerale permette di immaginare la sua vita ultraterrena e, al contempo, segna l'avvicinarsi del nuovo reggente *pro tempore*, proclamando piuttosto l'*aeternitas* della *Basileia* stessa.

²⁸ La spettacolarizzazione del patrimonio immateriale e materiale connesso alla cultura della morte si cristallizza nel protocollo e patrimonializza un fatto sociale e culturale. Sicché il rito non è il solo elemento centrale, ma si pone al centro di fatti culturali e sociali diversi e restituisce uno spaccato atto a ricostruire fatti socialmente significativi, mentre offre una descrizione più “densa” di quell'evento. *L'ordo* propone un'organizzazione della memoria per immagini, che costituisce una rete di segni, la quale spiega tutto il suo senso nell'ambito interpretativo. Si discerne così di un efficace tentativo di interpretazione del reale posto in essere dal protocollo, in cui i partecipanti diventano soggetti attivi della teatralizzazione della “vita” della *Basileia* e della drammatizzazione della morte del *basileus*. Ciò permette ai medesimi partecipanti di “metabolizzare” quella determinata memoria costruita *ad hoc*.

²⁹ Dagrón 1996.

Il protocollo sistematizzato nel *De caerimoniis* non offre solo informazioni sulla capacità simbolica dell'uomo bizantino del X secolo e sulla valenza sociologica dei simboli adoperati nelle cerimonie, ma ne esplica piuttosto il valore ontologico. Fornisce insomma le chiavi cognitive indispensabili alla comprensione dell'universo mentale della cronologia di riferimento. Salvaguarda il capitale culturale immateriale della *Basileia* e propone una serie di comportamentalità che devono soddisfare l'aspettativa di quelli che assistono al funerale. Impone delle direttive che orientano la *mise en scène* della *prothesis*, allorché la salma viene esposta in straordinaria continuità nel Triclinio dei XIX letti e allocata su un catafalco coperto di un drappo d'oro³⁰. Prescrive pure che le spoglie del *basileus* devono rivestire tutte le insegne del potere possedute in vita: la corona, la tunica aurea, che per quanto possibile deve essere quella indossata nel giorno dell'incoronazione, nonché i campagi purpurei. Segue poi l'estremo omaggio di corte, senatori e dignitari. Statuisce persino le vesti che devono essere indossate dai senatori, i quali fanno corona al feretro: i preziosi *skaramangia*.

Deve evidenziarsi un ulteriore elemento di discontinuità costante nell'abbigliamento, il quale ha necessariamente a riferirsi alla moda del X secolo e prevede una serie di capi prescritti dal *De caerimoniis*. Procedendo in via argomentativa e basandosi sul cerimoniale di incoronazione, giacché il funerale imperiale sembra essere costruito come completamento dei riti d'ascesa, se ne deduce che le vesti indossate per la *prothesis* constano nello *skaramangion* intessuto d'oro e nel *divitision* dai clavi aurei o forse pure nel *tzitzakion* e finanche nella clamide (ciò in mancanza di ogni più precisa menzione). L'abbigliamento ha a corrispondere al gusto complesso e frivolo che anima la corte macedone e vede il vestiario imperiale complicarsi, mentre contempla molteplici capi allo scopo di suggestionare i partecipanti ai rituali di corte.

Il compilatore non si limita a ordinare le comportamentalità, ma vuole preservare il significato simbolico delle vesti, valorizzando la significatività ontologica della cultura materiale del trapasso. Lo fa in special modo allorché sottolinea la significatività dell'utilizzo della tunica dell'incoronazione, che non solo evoca la *felicitas* del *dies imperii* del *basileus*, ma pretende di spalmarla lungo tutto il suo imperio. Al contempo, si suggerisce sommessamente il carattere iniziatico del funerale, che rappresenta non il compimento del suo governo, ma costituisce un atto cerimoniale volto a completare il rito d'ascesa, quale parte di un unico rituale misterico finalizzato a disvelare al *basileus* la natura del suo ufficio.

³⁰ Rapp 2012, pp. 276-277. Sui lavori di restauro commissionati da Costantino VII per il Triclinio dei XIX letti, cf. Teofane Continuato 4. 20, ed. Bekker, pp. 449-450.

Una volta terminata l'esposizione rituale si prescrive il ripetersi di una surreale conversazione che si svolge tra il *basileus* trapassato e il preposito³¹. Anche questa interazione cerimoniale costituisce un elemento peculiare del protocollo del X secolo, nonché di discontinuità rispetto ai riti che accompagnano la manipolazione del cadavere imperiale nel più lungo periodo. Si porta così in scena una *fictio* atta a rendere il defunto effettivamente partecipe del rito che segna la fine del suo impero. Uno schema d'azione che viene ricondotto a un atto di deposizione. Un'azione rituale che non nasconde però fini pratici, come stimolare una possibile reazione di quel *basileus* esautorato dal proprio ufficio. Il preposito rivolge al defunto l'invito perentorio: *Procedi, oh imperatore! Il Re dei re, il Signore dei signori ti chiama*³². Tale apostrofe sollecita il *basileus* deceduto ad abbandonare il Palazzo e da inizio alla *translatio* della salma, che viene esposta presso la *Chalké*, la porta principale del Palazzo, laddove riceve l'omaggio della popolazione³³. Il preposito ha il compito di proferire nuovamente l'invito perentorio ad allontanarsi dal Sacro Palazzo, pronunciando il motto: *Recati innanzi, oh imperatore! Il Re dei re, il Signore dei signori ti sta chiamando!* La pompa funebre si avvia verso la chiesa in cui l'imperatore ha predisposto la propria tomba. Qui si consuma un rituale di espiazione che dimostra il permanere della coscienza simbolica connessa alle insegne, dacché la corona, segno del perdurare dell'ufficio assunto dal *basileus*, viene rimossa dal suo capo. Si rappresenta attraverso un dialogo fittizio l'atto di effettiva deposizione dalla carica, tant'è che il preposito lo priva del diadema, al motto di: *Deponi la corona dal tuo capo!*

Prima che il cadavere venga posto nella sua tomba, la fronte del trapassato, a ricordo dello *status* acquisito in vita, è ornata da una fascia di porpora che lo conforta nel sepolcro. La rimozione della corona costituisce un atto istituzionalizzato di deposizione a causa del decesso, che caratterizza il rituale del X secolo, costituendo una novità rispetto alle ritualità del Tardoantico e della Proto-Bisanzio. Deve poi considerarsi come il cerimoniale funebre venga strutturato a mezzo del *De caerimoniis* per operare su più piani. Il perentorio invito a deporre la corona, rivela piuttosto una finalità iniziatica, evincibile dal martellante irrompere dei titoli regi del Dio cristiano, il quale chiama il suo rappresentante terreno a sé. L'invito ad abbandonare il Palazzo rivolto in nome di quel Dio, fonte di ogni potestà, vuol anche evocare la comprensione totale da parte del *basileus* del "mistero della *Basileia*", a tramite della consegna nel novero dei predecessori defunti. Costoro, come dice Am-

³¹ Treitinger 1956, pp. 155-157.

³² Costantino Porfirogenito, *De caer.* 1.60.15, ed. Reiske, pp. 275-276.

³³ Mango 1959.

brogio, solo col trapasso scoprono di regnare davvero³⁴. Si ha a stigmatizzare come una delle peculiarità del cerimoniale del X secolo consta nella didassi opposta ai partecipanti circa l'unicità del "mistero" celebrato, che connette l'ascesa e la deposizione a causa della morte entro un unico macro-evento e vuol dispiegare, a mezzo di un medio criptico come il simbolo, il senso più profondo dell'esercizio della *Basileia*. Indi, si procede col rito di inumazione nella tomba tratta dal marmo che lo stesso *basileus* ha scelto il giorno della sua incoronazione, mentre il clero assiste cantando salmi e inni appropriati.

Alla sistematizzazione offerta da Costantino VII i successivi protocolli nulla sembrano aggiungere, probabilmente perché è apparsa sempre adeguata a soddisfare almeno le esigenze primarie della propaganda.

Le informazioni evincibili dal *De caerimoniis* trovano riscontro nella narrazione delle esequie del 959 approntate per Costantino VII, che vengono riportate dalla cronaca di Teofane Continuato. L'opera, scritta nel X secolo, omogenizza fonti variegata in un unico racconto. Nel caso di specie potrebbe aver attinto oltre che dal testo del protocollo, anche dal racconto che ne fa il *Parakoimomenos* Basilio Lecapeno, un eunuco di spicco presso la famiglia imperiale³⁵. La cronaca difatti indugia sui momenti intimi e sugli ultimi istanti di vita di Costantino VII. Ci informa che l'imperatore vede affollarsi intorno al suo letto la moglie, i figli, i *cubiculari* e naturalmente anche i medici. In quanto laico, richiede la visita di un sacerdote per poter ricevere l'eucaristia e gli altri conforti religiosi. Riferisce delle molte lacrime sparse dai parenti e dai famigli, tante e tali da inzuppare il letto. Lacrime che Teofane definisce *vane e inutili*, perché incapaci di prevenire la morte. Eppure si tratta di un pianto rituale, espressione propria dell'antropologia del dolore, da cui non sono dispensati nemmeno gli appartenenti alla famiglia imperiale³⁶. Un dettaglio opportunamente enfatizzato dal narratore per dimostrare non solo l'affetto

³⁴ Ambrogio, *De Ob. Theod.* 39-40.

³⁵ Basilio, figlio illegittimo di Romano I Lecapeno, è stato reggente durante l'infanzia di Costantino VII; cf. Featherstone 2011, pp. 115-123.

³⁶ Circa la funzionalità del pianto all'interno della fenomenologia del dolore e delle ritualità connesse al tempo del lutto a Bisanzio si cita un episodio che, seppur esula dalla nostra cronologia di riferimento, appare utile a comprenderne senso e valore. Anna Comnena racconta i gesti rituali e i lamenti proferti dagli appartenenti alla famiglia imperiale e dai famigli al momento del decesso di Alessio I: "L'Imperatrice si tolse il velo reale, afferrò un coltello e si tagliò tutti i capelli vicino alla pelle e si tolse le scarpe dai piedi e chiese dei normali sandali neri (...). Le donne di famiglia prese dal dolore esprimevano lamenti funebri, si battevano i seni e alzavano la voce al cielo in lamenti striduli, piangendo per il loro benefattore che aveva loro fornito tutto". Anna Comnena, *Alexias* 15.11.19-20, per l'edizione critica si veda: *Annae Comnenae Alexias: Pars prior: Prolegomena et Textus*, ed. de Athanasios Kambylis e Diether R. Reinsch, Berlino, De Gruyter, 2001. Per il tema del pianto rituale esplicitato durante il tempo del lutto a Bisanzio, si veda: Hinterberger 2017, pp. 125-145; Mullett 2017, pp. 312-337; Mellas 2017, pp. 159-172. Per l'*utilitas* cerimoniale cf. De Martino 1958.

famigliare, ma adeguato a fornire un ritratto del tutto positivo del sovrano e a esprimere un giudizio di merito sul suo governo. Il giudizio positivo è confermato da un altro dettaglio: la visione dei santi che si mostra al *basileus* prima di spirare. Costantino vede l'apparizione di monaci, martiri e vescovi, che *affidarono il suo spirito santissimo alle mani degli angeli*³⁷. L'apparizione va riportata a un *locus* letterario tipico della fenomenologia del dolore: quello degli abitanti del cielo che appaiono ai morenti. Attraverso la visione dei santi, Teofane garantisce l'accesso al cielo del sovrano cristiano. L'evocazione del *topos* permette di escludere qualsivoglia delirio in imminenza della morte.

A seguito del decesso del *basileus*, il figlio ed erede Romano II ha il compito di chiudergli gli occhi e la bocca. Sappiamo che in assenza dell'erede il parente più prossimo viene oberato di questo pio atto. Il gesto segna la fine del rito funebre celebrato nel privato, in cui è protagonista la famiglia del defunto, giacché comune alla prassi eseguita per qualsivoglia *uomo bizantino*³⁸.

La parte pubblica del rito inizia allorché la salma esce dagli appartamenti privati e viene collocata nel Triclinio dei XIX letti e sul catafalco aureo. Appare così rivestito delle insegne, ma non certo della tunica dell'incoronazione, avvenuta come noto in tenera età. Qui può ottenere la devozione dei senatori e degli altri membri della corte. Dopo il rituale invito Teofane afferma che la salma viene portata presso la *Chalké*, dove riceve il bacio di devozione del patriarca e del clero, nonché dei *magistri*, dei patrizi e degli uomini di rango senatoriale. Un atto che appare però assente nel *De caerimoniis*. Il protocollo difatti sembra negare un ruolo preponderante agli ecclesiastici, ma ciò non permette di liquidare le esequie come un cerimoniale essenzialmente laico. Eppure, questa assenza suggerisce una gestualità improvvisata, posta in essere solo per Costantino VII. Un atto di eccessiva devozione da rendersi in pubblico deve trovare la Chiesa certamente riluttante. Se ne deduce che un gesto simile non può avere successo e difficilmente viene ripetuto. Cosa che rende superfluo l'aggiornamento del protocollo. Consta notare che Teofane rappresenta il funerale imperiale in modo non molto dissimile da quello di un privato cittadino, allorché afferma che la salma viene *rimossa dalla casa imperiale*. Paradossalmente, il Grande Palazzo viene trattato alla stregua di una qualsiasi altra residenza privata, poiché la morte accomuna il *basileus* ai suoi sottoposti e segna la perdita di quella "superpersonalità" acquisita, ma non della grazia di stato.

Il preposito può proferire il motto: *procedi...*, mentre le spoglie del *basileus* vengono collocate in una bara dorata e scortata da opliti. Alla

³⁷ Teofane Continuato 4.51-3, ed. Bekker, pp. 466-468.

³⁸ Rapp 2012, pp. 274-275.

processione funebre partecipano i senatori, ma anche i sacerdoti, i monaci e le monache, che intonano ancora una volta i canti propri. Il corteo si snoda così per le strade di Costantinopoli fino all'*Apostoleion*. La sepoltura è operata materialmente dal *Parakoimomenos* Basilio, il quale *con le proprie mani prende il suo corpo santissimo* (di Costantino VII) *e lo avvolge in un sudario alla maniera di Lazzaro*. L'uso del sudario costituisce un'ulteriore espressione di straordinaria continuità nelle evidenze della cultura materiale connessa alla morte, che viene condivisa pure dal *basileus* e lo accomuna agli altri uomini in un destino ineluttabile. La salma di Costantino VII viene deposta nello stesso sarcofago in cui è sepolto il padre Leone VI, quale segno di *unità e amore familiare*, che perdura oltre la morte³⁹. Se ne deduce che il funerale, anche quello imperiale, è sempre una questione di famiglia, ma ciò non relega al margine l'attività del clero, il quale non si limita ad accompagnare con la salmodia, ma si inserisce piuttosto nell'ampio numero di figuranti come agente attivo⁴⁰. Nondimeno, si nota la sommessima enfaticizzazione della funzione della morte, che rende tutti uguali, livellandone lo *status*. Essa, tuttavia, non è in grado di negare il perdurare della santità d'ufficio vantata dal *basileus*. Una santità che nel caso di Costantino VII è anche di stato ed è confermata dall'epifania divina *in limine vitae*. Si rimembra poi che il *basileus*, come ogni altro cristiano, attende la risurrezione della carne, già fatta pregustare in forma edulcorata a Lazzaro. Una salvezza che le elaborazioni del tempo hanno a ipotecare in ragione dell'acquisizione del rango imperiale. Non sorprende che Teofane ricorra all'immaginario religioso per persuadere il pubblico circa la veracità della santità di Costantino VII, quale "garanzia materiale" per l'acquisto della vita ultraterrena.

Il rito funebre del *basileus* porta in essere una spettacolarizzazione che ottimizza la comunicazione dei valori della Monarchia. La corte durante il tempo del lutto deve progettare una strategia capace di tenere conto di una serie di fattori sociali e culturali, mentre va a stimolare l'emotività della gente con contenuti capaci di persuaderla. L'insieme di espedienti adoperati costituisce una prassi considerata valida a suggerire idee precise. I contenuti vanno però somministrati sempre nel rispetto della psicologia degli astanti e, soprattutto, del modo di sentire e pensare della gente comune. In tal modo, si ottimizza la trasmissione di quei messaggi unidirezionali concernenti i rapporti economici e sociali, che la stessa corte vuole conservare. Deve altresì rilevarsi come il cerimoniale viene costruito sul piano diacronico per parlare ai partecipanti della cronologia di riferimento, sicché gli elementi della cultura

³⁹ *Ibidem*, p. 277; Piltz 1997, pp. 39-51, in particolare p. 50.

⁴⁰ Velkovska 2001, pp. 21-51.

materiale (come l'abbigliamento) riflettono la moda e il gusto del periodo, mentre le comportamentalità permettono di valutare lo stato delle elaborazioni politiche e la percezione più o meno diffusa delle stesse presso un pubblico in espansione. Al contempo, si raffronta una *mise en scène*, che propone una serie di gestualità montate in progressione e potenziate dai prodotti della cultura materiale, come le insegne o la bara dorata, espressioni del dispendio di risorse devolute all'effimero. La pompa funebre viene altresì progettata come l'ultimo tentativo di controllo dello spazio da parte del *basileus* trapassato, mentre il cerimoniale concede ai corpi sociali di esprimere il proprio consenso e la propria devozione sia nella forma istituzionalizzata del bacio, sia attraverso altre comportamentalità meste.

4. LA VESTE FUNEBRE DEL *BASILEUS*: SIGNIFICATIVITÀ DI UN'ESPRESSIONE DELLA CULTURA MATERIALE DEL TRAPASSO

Il funerale imperiale, come ogni forma di spettacolo, adopera le espressioni della cultura materiale quali la veste funebre e le insegne del *basileus*, poiché ritenute fra gli strumenti più incisivi per la trasmissione di messaggi predeterminati. L'abbigliamento, quale soluzione formale adoperata dalla Monarchia per presentarsi ai sottoposti, ne deve comunicare i valori⁴¹, mentre ricorre a un linguaggio simbolico ben conosciuto, comprensibile agli astanti e corrispondente all'aspettativa dei fruitori. Questo sottoprodotto dell'iniziazione al "mistero della *Basileia*", costituisce una *struttura strutturante*⁴², che permette al *basileus* trapassato di conservare il carisma afferito alla somma carica della *Basileia*. Quale *struttura strutturata* funge poi da indicatore della grazia divina che l'ha portato sul trono. L'ostentazione dei segni d'eccellenza dimostra il perdurare entro il tempo del lutto di quelle funzioni, che la morte non fa del tutto venire meno.

La veste funebre è difatti espressione di quel gusto per il fastoso che seleziona materiali, fogge e colori, orientandoli al sentire della classe plutocrate, cosa che ne fa uno strumento di "copertura sociale". L'innesto di materiale prezioso costituisce un potente evidenziatore visuale spendibile persino durante la *prothesis* e la pompa funebre. L'oro, il materiale prezioso per eccellenza e simbolo della luce divina, configura una garanzia materiale della vita ultraterrena riservata al *basileus*. Un pegno dello *status* sperimentato nel bagno rituale

⁴¹ Per le insegne, cf. Pertusi 1976, pp. 481-568; Carile 2000, pp. 65-124; Odorico 2005, pp. 1013-1057; Di Cosmo 2010, 2018; per la porpora, cf. Carile 2002b, pp. 243-269; Dagrón 1994, pp. 105-142; Reinhold 1970; per le pietre preziose, cf. Avgoloupi 2014.

⁴² Bourdieu 1983, pp. 171-175; Tierney 2002.

consumatosi presso la piscina delle Blacherne, laddove si celebra un'allegorica rappresentazione della morte e della rigenerazione del *basileus*, che si conclude con la vestizione di un abito tutto d'oro⁴³. Al contempo, conserva l'attributo della porpora, quale segno dell'eminenza di *status* e di virtù del suo detentore. Il prefato diacono Agapito ha proposto la metafora che collega la porpora imperiale alle virtù richieste per il buon sovrano. L'imperatore deve difatti:

coprirsi con la porpora della giustizia e pararsi con la porpora dell'amore per i poveri, poiché abito che non invecchia è il manto della beneficenza; veste incorruttibile l'amore verso i poveri⁴⁴.

Una *nuance* che lo accompagna dalla culla alla tomba, fin tanto che l'atto di devozione all'imperatore viene qualificato sin dal Tardoantico come *adorare purpuram*⁴⁵.

Questi segni d'abbondanza ritualmente ostentata divengono espressione di una situazione che si fonda sulla volontà divina. Si può così affermare che la veste fastosa conferma anche durante le esequie imperiali la natura soprannaturale della Monarchia romano orientale.

Giustiniano defunto durante la *prothesis* conserva i segni del potere, allorché la salma è spostata nel Sacro Palazzo:

Furono lasciate a Giustiniano le grandi insegne che aveva portato da vivo (...)
il suo capo era ornato da un diadema e vedendolo giacere nel letto, ricoperto dalla porpora,
era possibile pensare che il suo corpo stesse riposando nel sonno e non nella crudele morte⁴⁶.

Segue l'offerta della veste mortuaria, che diviene occasione per una riflessione sull'universo simbolico pertinente la dottrina del potere e offre il pretesto per un'ampia divagazione:

Sofia portò il drappo funebre tessuto di porpora preziosa.
Dove tutte le opere di Giustiniano
Erano rappresentate in oro puro e scintillavano di gemme:
da un lato c'erano le schiere di barbari prostrati (...)
Immagini di re defunti e di nazioni sottomesse (...).
E nel mezzo del palazzo aveva rappresentato il vincitore in persona.
Nell'atto di schiacciare sotto i piedi il capo del tiranno vandalo (...).

⁴³ Orselli 1992.

⁴⁴ Agapito Diacono, *Exp. Cap. adm.*, ed. Migne, PG 86, cap. 60.

⁴⁵ Bell, *et al.* 1962, 35, r. 8-9.

⁴⁶ Corippo, *Laud. Iust.* 1.236-247, trad. Piviotti Inghilleri.

In modo che (...) potesse condurre Giustiniano
 Alla sua tomba imperiale adorno dei suoi trionfi (...)⁴⁷.

Si evince una funzione gnoseologica della veste funerea: i suoi ricami riassumono la vicenda terrena dell'augusto e spiegano per immagini la *Teologia della Vittoria*⁴⁸. Si lascia rivivere nel contesto delle esequie l'alea semantica del trionfo, perché tema adeguato a migliorare la trasmissione di tutta una serie di messaggi connessi all'immortalità dell'imperatore. La sua descrizione elaborata retoricamente prova che il pubblico, almeno quello a cui il componimento è destinato, è in grado di percepire gli *inputs* della dottrina del potere di cui l'abbigliamento diviene vettore. Si può parlare allora di efficacia comunicativa della veste entro la *mise en scène* del funerale imperiale.

Nonostante l'abbigliamento garantisca il decoro della salma del *basileus*, le fonti letterarie non desinano sui suoi particolari, né permettono di ricostruire la qualità della veste funebre e il numero di decorazioni poste a suo ornamento, sicché è stato necessario procedere con deduzioni e argomentazioni *per relationem*. Possiamo finanche dedurre a medio degli stessi strumenti che a dominare durante il cerimoniale siano l'oro e la porpora nelle sue diverse accezioni. Con quel lemma si indicano una serie di toni che declinano dal rosso intenso al violetto, sino al blu cobalto. A dimostrazione di una tale convinzione sovengono due miniature dello *Skylitzes Matritensis*, che mostrano la *prothesis* di diversi *basileis*. La miniatura al f. 42r rappresenta il *basileus* Michele II in *prothesis* e attorniato dalla corte. Questi si colloca su un catafalco ornato di un drappo d'oro, è coronato di uno stemma riconducibile alla moda del IX-X secolo, mentre veste lo *skaramangion* e il *divitision* di porpora, nonché il *loros* dorato e i *pedilia* purpurei. Siamo di fronte a un'immagine classica del *basileus*, prodotta nella Sicilia del XII secolo presso la corte normanna, da un artista che non solo ben conosce le formule di rappresentazione in voga a Costantinopoli, ma ripete addirittura un'immagine di repertorio. Ovvero, si raffigura il cosiddetto *loros* aperto di moda durante il IX-X secolo e usato almeno fino a Costantino VII, come dimostra il frammento eburneo con l'incoronazione mistica al Museo Puškin. Si riscontra una *mise* divenuta ormai desueta ai tempi della sua produzione. Tuttavia suscita dubbi il ricorso al *loros* nei riti funerari, giacché tipico della Pasqua e poco confacente all'occasione; questo può essere rivestito altresì durante il pranzo di Natale. A rafforzare tale idea è la sua assenza finanche nel rito di incoronazione, giacché l'abbigliamento proprio di quella cerimonia viene verosimilmente riproposto per la conclusione del mandato imperiale. Se ne deduce che l'immagine prodotta a corollario dello *Skylitzes Matritensis*

⁴⁷ *Ibidem*, 1.276-281, 285-293.

⁴⁸ Gagè 1933, pp. 1-43.

fornisce una rappresentazione ideale e facilmente riconoscibile dal pubblico, ma poco aderente alle ritualità concrete.

Diversamente, la miniatura al f. 139r vede il vecchio Costantino VII giacere sul letto circondato dalla corte e dagli ecclesiastici. Sebbene la miniatura provenga dallo stesso testo, la mano che la dipinge non è altrettanto assuefatta ai moduli descrittivi costantinopolitani e propone un'immagine dal gusto *naïf*, non omette però di descrivere alcuni dettagli preziosi della *prothesis*. Il *basileus* è coronato di uno stemma alto, che ricorda piuttosto una corona femminile. Tuttavia, quella foggia trova riscontri nelle rappresentazioni monumentali dei re normanni, a cui probabilmente il miniaturista si è ispirato. Veste uno *skaramangion* scuro che declina la porpora nelle tonalità dell'indaco, mentre un drappo violetto, probabilmente di velluto damascato –dato il ricco decoro–, costituisce un'alternativa al rosso luminoso della porpora. Questa miniatura sembra presentare una descrizione molto più vicina al vero con la sua intima narrazione dei dettagli come la coperta che copre la salma, il sereno abbandono del defunto e i volti mesti degli astanti.

I documenti visuali permettono di dedurre che il lusso funge da “garanzia materiale” per il decoro del defunto, perché l'opulenza rende gli imperatori quel che sono. Una simile cura negli ornamenti dimostra l'esistenza di una vera e propria domanda da parte dei fruitori del rito. Una percezione che appare condivisa sia dal redattore, sia dai suoi lettori.

Deve poi annotarsi come il funerale imperiale venga concepito quale contraltare della cerimonia di incoronazione. Il protocollo d'ascesa viene scandito da momenti connotati dall'assunzione dei singoli capi dell'abbigliamento imperiale⁴⁹. La vestizione rituale si spalma in un percorso processionale, inscenato come *iter* ascensionale culminante nell'imposizione della corona. Il protocollo lascia trasparire una piena consapevolezza dell'efficacia delle vesti e delle insegne da parte della corte, che inscena il rito. Questa guida l'eletto in un percorso configurato come una sorta di presa di coscienza progressiva del “mistero della *Basileia*”⁵⁰. Diversamente il funerale, attraverso la *fictio*, mette in scena un processo speculare e volto a guidare l'imperatore defunto verso l'abdicazione dalla carica, che si costruisce attorno al perentorio invito ad abbandonare il Palazzo. Sicché, tanto l'iniziazione al “mistero della *Basileia*”, quanto l'interdizione dall'esercizio della stessa appaiono come il risultato di un processo complesso, che la corte amministra e rimuove dalla sfera di azione dell'eletto. In entrambi i cerimoniali siamo di fronte a una serie di trucchi della corte che gestisce il rito e per il cui tramite dichiara la propria supremazia morale sulla Monarchia⁵¹.

⁴⁹ Toynbee 1987; McCormick 2005.

⁵⁰ Carile 2002a, pp. 53-95; 2002c, pp. 75-96.

⁵¹ Ödeka, Necipoglu, Akyürek 2013.

Durante il funerale imperiale, la stessa corte nella persona del preposito, rimuove l'imperatore dalla carica e conferma la sua primazia, poiché i *basileis* hanno un tempo limitato e si avvicinano sul trono in modo veloce, mentre essa perdura nel più lungo periodo. Tant'è che sia il cerimoniale di incoronazione, sia il funerale possono essere percepiti come un esercizio effettivo di potere da parte della corte, che domina durante l'interregno. E se la parcellizzazione dell'assunzione delle vesti imperiali vuole opporre un calmiera all'onnipotenza del *basileus*, il rito funebre invece mette in scena attraverso il perentorio invito ad abbandonare il Palazzo l'effettiva superiorità della corte, che può tanto concedere le insegne, quanto riprendersi per trasmetterle all'eletto. Dal punto di vista della corte, tanto la parcellizzazione, quanto l'invito a deporre la corona, si risolvono in un tentativo ritualizzato di limitazione della potestà del sovrano. Siamo di fronte a una sommersa umiliazione del potere costituito, che viene sapientemente dissimulata nei meccanismi del protocollo. In entrambi i cerimoniali la corte pone in essere una messa in codice che propone un antidoto ai discorsi rivolti a glorificare l'eletto. Se ne deduce dunque la poliedricità dell'*ordo* e la versatilità dei gesti e dei segni materiali che lo compongono, almeno rispetto al sistema di elaborazioni atto a legittimare il potere del *basileus*.

L'*Euchologium Barberini* riferisce il tono che viene cantato al momento dell'imposizione della corona:

Gloria a Dio che ha incoronato il tuo capo (...), gloria a Dio che ti ha incoronato (...) gloria a Dio che ti ha osteso imperatore (...) che di sua mano ti ha incoronato⁵².

Eppure la corte durante il funerale rivendica l'onore e l'onere di porre fine a ciò che Dio stesso ha operato, allorché un uomo comune come il preposito sottrae all'imperatore il segno che Dio stesso gli ha graziosamente concesso⁵³.

Non meraviglia poi che le formule della liturgia d'incoronazione usino la metafora della vestizione per ottimizzare la percezione dei significanti del rito d'iniziazione al "mistero della *Basileia*". La rubrica dell'*Euchologium Barberini* riferisce la preghiera pronunciata al momento dell'imposizione della corona:

Signore Iddio nostro, Re di coloro che regnano e Signore di coloro che dominano (...), degnati di ungerci con "l'olio dell'esultanza" il servo tuo fedele (...) rivestilo della potenza celeste, imponi sul suo capo la corona di pietre preziose (...), poni nella sua destra lo scettro della salvezza, colloca lo sul trono della giustizia, cingilo con l'armatura del tuo Santo Spirito⁵⁴.

⁵² Costantino Porfirigenito, *De caer.* 1.37, ed. Reiske, pp. 110-114.

⁵³ De' Maffei 1998, pp. 140-193; Torno Ginnasi 2014.

⁵⁴ Cf. 1 T 6.15; 1 Rg 16.1-13; Ps 20.4; Ps 44.7-8.

La formula dell'*Euchologium* non solo afferma la natura sacra del potere imperiale a cui l'eletto accede, ma esplica ai partecipanti il ruolo delle insegne, che si rivelano nel tempo tutto concluso della cerimonia quali segni tangibili della grazia assunta col rito. Le insegne diventano la causa efficiente e, contemporaneamente, un sottoprodotto della grazia ottenuta con l'iniziazione al "mistero della *Basileia*"; uno stato che viene ratificato dal loro possesso materiale. Altrettanto incisivo appare il rito di espiazione del segno primario del potere, che ne costituisce il contraltare e vuol significare il limite irrimediabile all'esercizio dell'impero. Eppure, non segna la perdita di quella grazia acquisita con l'ascesa. Il dato visuale fornito dalle insegne diviene utile per la costruzione di un discorso affabulatorio concernente l'apparato della magnificenza imperiale. I segni del potere costituiscono dunque i lemmi altamente significanti di un discorso somministrato a tramite di immagini incisive. Eppure colpisce l'ambiguità dei medesimi lemmi adoperati per comporre il discorso, con cui si può narrare l'acquisizione della *Basileia*, ma anche il suo contrario, ossia la sua ineluttabile perdita. Ciò non implica necessariamente una contraddizione in termini, ma dimostra le potenzialità del rito, che attraverso segni, formule retoriche e gesti può trasmettere i messaggi confacenti.

Il rito lascia emergere pure il punto di vista dell'eletto, che ha necessità di far convergere su di sé il consenso delle parti sociali, incarnato negli atti rituali di cortesia verso di lui, istituzionalizzati nella forma della *proskýnesis*. Atti di deferenza che, sebbene pretesi dal protocollo, rendono esplicito il pubblico gradimento, che viene ribadito più volte durante la cerimonia d'ascesa. Un gradimento richiesto non solo alla gerarchia, ma anche a tutta la compagine sociale, finanche a quella popolazione cittadina che viene rappresentata dai demarchi dei Demi. Un consenso che l'eletto può già iniziare a capitalizzare durante il funerale del predecessore, poiché il rito di espulsione dalla società non è solo finalizzato a salvaguardare il decoro del defunto, ma anche a garantire la continuità istituzionale.

La corte costruisce attraverso i due cerimoniali delle espressioni di sintesi fra le diverse istanze dei partecipanti, che vanno a contemperarsi con quelle di propaganda e di automagnificazione. La necessità affabulatoria spinge poi a ricorrere alla significatività delle vesti e delle loro decorazioni preziose, per rendere più efficace il discorso sui valori della Monarchia.

5. I FENOMENI ARCHITETTONICI CONNESSI AL TRAPASSO:

SPETTACOLARIZZAZIONE E MONUMENTALIZZAZIONE DELLO SPAZIO DELLA MORTE

La processione funebre del *basileus* fino al regno di Basilio II procede dal Sacro Palazzo per concludersi presso i mausolei imperiali

dell'*Apostoleion*⁵⁵. L'edificio ha una parabola di vita complessa e la sua fondazione secondo Eusebio di Cesarea è ordinata da Costantino⁵⁶, una paternità confermata da altre fonti come Paolino di Nola, Socrate e Sozomeno. In queste fonti sovente compare un anacronismo e si porta in scena anche sua madre Elena come co-fondatrice. Diversamente, Filostorgio menziona una stanza rotonda nettamente distinta dalla chiesa, che Mesarite definisce *heroon*⁵⁷. Al contrario, Procopio, Costantino Rodio, Teodoro il Lettore e Nicola Mesarite citano Costanzo II quale fondatore⁵⁸. La chiesa sembra presentare una pianta a croce greca⁵⁹ ed Eusebio ci informa che la tomba di Costantino è costituita dal cosiddetto *λάρναξ*, un sepolcro in porfido⁶⁰, contornato dalle *θῆνκαι* dei dodici apostoli, altre casse di porfido disposte attorno alla sua tomba, forse a semicerchio o quarto di cerchio. Eppure, non si comprende se le *θῆνκαι* siano riservate agli apostoli o piuttosto alla famiglia di Costantino, facendo della chiesa un mausoleo dinastico⁶¹. Si raffronta una magniloquente scenografia, forse situata all'intersecarsi delle "braccia" della pianta a croce o, forse, addossata all'abside⁶². Nondimeno, Eusebio non lascia intendere se questo sia allocato presso l'altare o se costituisca esso stesso un altare o, ancora, se prenda il posto della cattedra.

Tuttavia, Giovanni Crisostomo riferisce l'ordine dato da Costanzo II di collocare la tomba del padre in un mausoleo esterno, direttamente comunicante con la basilica, denominato *anticamera del pescatore*, perché *suo figlio ha ritenuto di fare grande onore a Costantino il grande collocandolo nel vestibolo del pescatore*, quasi a far da *portiere agli apostoli*⁶³. Ciò fa pensare

⁵⁵ Dagron 1991, p. 393; per i più recenti approcci al complesso, cf. Marsili 2012, pp. 3-53; Asutay-Effenberger, Effenberger 2006, pp. 99-118; Mullett, Ousterhout 2020.

⁵⁶ Eusebio, *Vit. Cost.* 4.58-60; Paulino, *Carm.* 19; Socrate, 1.16-40; Sozomeno, 2.34. Si veda anche Johnson 2020, pp. 79-98.

⁵⁷ Nicola Mesarite 1.39.

⁵⁸ Filostorgio, *Hist. Ecc.* 2.2; Procopio, *Aed.* 1.4.19; Teodoro Lettore, PG 86, col. 213; Nicola Mesarite 1.39.

⁵⁹ Gregorio Nazianzeno, *Car. de insom. An.*, PG 37, 1258, vv. 59-60.

⁶⁰ Per il *λάρναξ*, cf. Asutay-Effenberger, Effenberger 2006, pp. 72-76. Al sepolcro imperiale viene riservato il fasto del porfido, quale *status symbol* (cf. Plinio, *Hist. Nat.* 36.7). La pietra viene associata al *velamen purpureum*, un panno che copre il sepolcro e lo riconduce a corollario della "liturgia della porpora" (cf. Cavallo 1996). Non appare del tutto chiara la ragione che spinge dopo il regno di Marciano a non adoperare più il porfido per i sepolcri imperiali. La conquista dell'Egitto da parte degli arabi, che ha fatto venire meno all'Impero l'accesso diretto alle cave di Djebel Dukhan e al *Mons Porphyreticus*, si realizza ben oltre i 150 anni dalla morte di quest'ultimo. Si postulano pertanto ragioni ideologiche, giacché il successore Leone I e poi il genero Zenone scelgono marmi verdi, colore che allude alla penitenza, forse perché le elaborazioni del tempo rendono la porpora una velleità inadatta alla morte. Cf. Arce 1990, p. 104.

⁶¹ Eusebio, *Vit. Cost.* 4.60.3.

⁶² Rebenich 2007, pp. 216-244.

⁶³ Giovanni Crisostomo, *Hom. in Ep. 2 Cor.* 26.4, PG 61, coll. 580-582.

che questa sia collocata nel presbiterio. Agostino riferisce che la tomba nel santuario è prerogativa dei *valde boni*, quelli di cui sembra sicuro l'accesso in paradiso⁶⁴. La scelta di Costantino difficilmente può essere condivisa dal clero, che si trova a venerare durante la Messa l'augusta salma, volente o nolente. Consta, altresì, sottolineare che il corpo dell'augusto è ritenuto partecipe di una sorta di santità d'ufficio e diventa *tout court* cosa sacra e come tale merita una degna allocazione. Una sacralità che però è soggetta a dei limiti: Simeone, arcivescovo di Salonicco nel XV secolo, compone il *De ordine sepulturae* e spiega che gli imperatori non vengono sepolti nel santuario delle chiese perché quello spazio deve essere riservato ai sacerdoti, ministri dell'altare. Suggerisce poi i tre luoghi più appropriati per le sepolture imperiali: il narcece, le navate laterali della chiesa o innanzi al coro, *perché anche loro sono laici, sebbene siano stati unti come imperatori. A loro è stato affidato solo il dominio in questo regno mondano*⁶⁵.

Sotto Giustiniano, la chiesa costantiniana viene riedificata. Il progetto è affidato agli architetti Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto, i medesimi progettisti di S. Sofia. La nuova fabbrica prevede una pianta a croce libera, le cui braccia di eguale misura sembrano essere orientate geograficamente⁶⁶. La struttura è servita da un narcece e un esonartece, sormontata poi da cinque cupole, una centrale molto grande che sembra assimilabile a quella di S. Sofia, ma solo più piccola, e altre quattro minori site sulle braccia della croce. Per percepire meglio le spazialità si ricorda l'informazione fornita da Procopio di Cesarea nel *De Aedificiis*, il quale riferisce che la pianta dell'*Apostoleion* è assimilabile a un'altra fondazione giustiniana: la chiesa di S. Giovanni in Efeso, risalente al 548 d. C.⁶⁷.

S'annota che la maggior parte dei sepolcri imperiali si concentrano intorno a tombe "mitiche", collocate negli *heroa* che prendono il nome dei loro più illustri "inquilini" e promotori, Costantino il Grande e Giustiniano I. Il sepolcro costituisce il "mobile" contenente il sovrano e un fenomeno architettonico, che esalta sul piano visuale il monarca deceduto. Il marmo pregiato, quale simbolo di opulenza e di distinzione, si trasforma in un marchio di eccellenza che legittima nella morte colui che lo ostenta; può essere così ritenuto l'insegna più duratura del potere.

Particolare interesse desta l'*heroon* di Costantino, che si ubica alle spalle del santuario, con la sua pianta circolare provvista di cupola e montata

⁶⁴ Aurelio Agostino, *Enchirid.* X.

⁶⁵ Simeone di Tessalonica, *De ord. sep.* PG 155, 677.

⁶⁶ Constantino Rodio, *SS. App.* vv. 440-452.

⁶⁷ Procopio, *Aed.* 5.1.6; Karydis 2020, pp. 99-130.

su pilastri⁶⁸. Il corpo di fabbrica secondo il *Catalogus sepulcrorum* inserito nel *De caerimoniis* vanta la presenza di diciassette sepolcri, mentre per il *De officiis*, più tardo, risultano diciannove⁶⁹. Qui, oltre alla presenza dei grandi imperatori del Tardoantico, si constata la monopolizzazione degli esponenti della dinastia macedone. Una consuetudine che inizia con Basilio I, il quale vuol dimostrare non solo la devozione verso il primo imperatore cristiano, ma piuttosto ottimizzare le strategie di autorappresentazione della casata da lui fondata. L'associazione deve difatti tabuizzare il ricordo della sua controversa ascesa e l'assassinio del predecessore Michele III. Questi si fa tumulare nel marmo verde di Tessaglia, laddove sono collocati anche la moglie Eudocia e il figlio Alessandro. Il colore verde nella concezione romano orientale costituisce un equivalente della porpora e, al contempo, il suo contraltare, tanto che lo sostituisce con carattere penitenziale e appare indispensabile a dimostrare la contrizione di Basilio I. Suo figlio Costantino giace in un sepolcro di marmo proconesio. Un sarcofago in pietra sagariana accoglie Leone VI e il figlio Costantino VII. Santa Teofano, la prima moglie di Leone, e la figlia Eudocia riposano in un sarcofago di marmo di Tessaglia. Zoe, la seconda moglie di Leone, è allocata in un sepolcro di pietra di Bitinia. Eudocia, la terza moglie di Leone, giace nel marmo di Tessaglia. Le figlie di Leone e Zoe sono consegnate al proconesio. Un ulteriore sarcofago di marmo sagarino, destinato a Basilio II, riceve suo fratello Costantino VIII e il congiunto Bardas. Il *De officiis* indica la presenza di un sarcofago in cui riposa Niceforo Foca, forse quello di pietra sagariana di cui il *De caerimoniis* non precisa l'occupante. Aggiunge ancora quello destinato a Romano II e l'altro a sua moglie Teofano⁷⁰.

Si annota che Leone VI istituisce la consuetudine di far visita prima alla colonna nel Foro di Costantino e al suo limitrofo oratorio (forse ristrutturato o addirittura rifondato dalla dinastia macedone, date le sparute menzioni prima del IX secolo) poi alla tomba del medesimo Costantino insieme al patriarca il secondo giorno dopo la Pasqua per offrire preghiere, incenso, accendere ceri e fare memoria sia del primo imperatore cristiano, sia dei propri defunti. Si dà così inizio a un costume capace di legittimare il proprio potere, poiché la conservazione della memoria degli antenati è fondamentale nelle strategie di autorappresentazione dei *basileis*. La gestione della *Basileia* è percepita difatti come un affare di famiglia⁷¹. La propaganda della casa macedone propone allora un'attenta pianificazione della conservazione della me-

⁶⁸ Nicola Mesarite, 892-893; Zonaras 13.4.28; *Chronicon Altinate*, MGH, supp. 14.62; Grierson 1962, pp. 3-63, in particolare pp. 27-28; Vasiliev 1948, p. 10; Magdalino 2020, pp. 131-144.

⁶⁹ Asutay-Effenberger, Effenberger 2006, pp. 127-128.

⁷⁰ Costantino Porfirogenito, *De caer.* I.43, ed. Reiske, pp. 203-207; Downey 1958, pp. 27-51.

⁷¹ Schreiner 1991, pp. 186-187.

moria concernente il lignaggio. Quando non si è riusciti a imporre al popolo il culto del Costantino figlio di Basilio I, morto nel 879, nonostante gli sforzi del compiacente patriarca Fozio, si è preferito proporre un *revival* del culto di Costantino I con funzione legittimante⁷². Tra questi espedienti rientra pure la forzata ricostruzione genealogica che connette quella dinastia alla *Gens Flavia*. La medesima strategia viene adoperata con successo anche da Costantino VII, che trae vantaggio dall'associazione allegorica col santo fondatore della città, entro un disegno dove istanze dinastiche e ambizioni personali si intrecciano⁷³. A corollario della strategia si pongono le celebrazioni per la festa di san Costantino I, allorché gli imperatori partecipano alla celebrazione ai SS. Apostoli. Questi entrano nel *bema*, incensano l'altare e si recano nella rotonda per offrire l'incenso ai defunti di famiglia e poi a san Costantino. In tal modo, si lega la memoria dell'antenato mitico Costantino ai recenti defunti della dinastia macedone, rendendo quella festa una vera e propria celebrazione dei valori del lignaggio, che si riflettono in una chiara santità imperiale⁷⁴.

A questo si aggiunge il culto della succitata santa Teofano che, sebbene ripudiata dal marito, fornisce un illustre modello di santità per legittimare la dinastia. Questa riceve proprio nell'*Apostoleion* un luogo di culto: la cappella di Tutti i santi, accessibile dal *bema* della chiesa. La cappella è destinata al raccoglimento degli imperatori durante la celebrazione di Ognissanti e in particolare prima della lettura dell'Evangelio.

Diversamente, Basilio II, decide di porre la propria sepoltura in un luogo diverso da quello dell'*heroon*, che è ormai divenuto il mausoleo della sua dinastia. Sceglie di collocare la propria tomba in una chiesa posta addirittura fuori dalla città: San Giovanni, presso il campo dell'*Hebdomon*, luogo di riunione delle truppe⁷⁵. La scelta non può essere liquidata col mero proporsi ai sottoposti come un imperatore-soldato, talmente dedito all'arte della guerra da decidere di non sposarsi e, persino, di collocare la propria ultima dimora in un luogo prossimo agli amati militari. Appare più razionale collocare tale scelta entro le esigenze di propaganda dinastica, declinandole alla luce della *Teologia della Vittoria*. Deve precisarsi che quella chiesa costituisce non solo un punto focale per le riunioni castrensi, ma soprattutto è legata ai riti di trionfo. Evoca la magniloquente cerimonia da lui celebrata a seguito della

⁷² Karlin-Hayter 1991, pp. 112-155; Sodini 2006, pp. 167-182; Flusin 1998, pp. 137-153.

⁷³ Costantino Porfirogenito, *De caer.* 1.10; 2.6, ed. Reiske, pp. 76-77, 532-535; Herrin 2002, pp. 287-294.

⁷⁴ Circa gli studi concernenti l'uso orientato della memoria, cf. Oexle 1983, pp. 19-77; 1998, pp. 9-78; 2011, pp. 365-377.

⁷⁵ Demangel 1945; Mango 1969-1970, pp. 369-375, in particolare pp. 372-375.

sconfitta dei Bulgari nel 1019⁷⁶ ed in particolare il trionfo del suo avo sui Pauliciani⁷⁷. Qualche perplessità suscita la volontà di volersi collocare in quel luogo per ricevere le preghiere dei soldati, che frequentano la chiesa. Non convince la repentina rottura delle logiche famigliari, che amministrano i riti connessi alla memoria degli antenati e devono anche prevedere i suffragi in favore dei propri defunti. E questo sembra valere nonostante l'assenza di figli, i quali sono gli immediati destinatari di tale compito pietoso.

L'epitaffio collocato sul suo sepolcro afferma:

Io Basilio (...),
colloco la mia tomba sul sito di *Hebdomon*
e godo il riposo del sabato dalle infinite fatiche
compiute nelle guerre che ebbi a sopportare.
Poiché nessuno ha visto la mia lancia a riposo (...),
ma sono rimasto vigile per tutta la durata della mia vita
a guardia dei figli della Nuova Roma (...)
E ora, brav'uomo, guardando questa tomba
premiala con preghiere in cambio delle mie campagne⁷⁸.

Eppure, l'espressione si riconduce al genere dell'epitaffio. È molto antica la consuetudine di aggiungere un'apostrofe al visitatore, anche occasionale, della tomba. Una consuetudine ben nota anche ai romani. Un costume rifunzionalizzato dal cristianesimo, che lo adopera per stimolare nell'avventore la pietà verso i defunti, richiedendogli preghiere. Una tecnica di capitalizzazione del suffragio che non costituisce una novità e si inserisce entro le note espressioni della fenomenologia del dolore. Deve rilevarsi che dopo il precedente posto in essere da Basilio II, anche altri *basileis* decidono di farsi seppellire in chiese diverse dall'*Apostoleion*.

Tuttavia occorre stigmatizzare che la scelta di Basilio II non costituisce un'assoluta novità. Difatti, Romano I ha inaugurato l'usanza dell'inumazione al di fuori dell'*Apostoleion*, forse perché lo spazio nei mausolei imperiali sembra essere quasi esaurito. Nondimeno, appare più plausibile che la volontà di istaurare un'autonoma casa regnante da opporre a quella macedone, lo ha spinto a edificare una chiesa funeraria propria da contrapporre all'*Apostoleion*. Sceglie allora di adibire a tale uso quella che in origine fa parte del proprio palazzo e costituisce la cappella di famiglia. L'aula liturgica e il palazzo sono siti nella IX regione di Costantinopoli e prendono il nome di *Myrelaion*, giacché prossimi al Foro Amastriano dove si commercia la mirra;

⁷⁶ Zonaras 17.9; Leone Diacono 9.12.

⁷⁷ Teofane Continuato 5.48, ed. Bekker, p. 282; McCormick 1986, pp. 183-184.

⁷⁸ Holmes 2005; Stephenson 2003, pp. 49, 126-127; 2005, pp. 227-237, in particolare pp. 230-231.

il complesso contempla poi una cripta che deve accogliere le salme dei membri della sua famiglia. Qui vi fa portare i sepolcri già occupati dallo sfortunato imperatore Maurizio e dai suoi figli collocati presso San Mena. Opera così una rifunzionalizzazione anche ideologica, che non sembra nascondere allusioni polemiche. Sommessamente depreca l'accesso al trono del fondatore della dinastia macedone, Basilio I, che ottiene il titolo dopo l'omicidio del predecessore, a guisa di quanto fatto da Foca, allorché ha assassinato Maurizio e i suoi eredi. La chiesa altresì sembra rifunzionalizzare il sito di un antico monastero come vuole una peregrina leggenda risalente ai tempi dell'iconoclastia o, più verosimilmente, interessa un'ampia aula di udienza imperiale costituita da una rotonda del diametro di circa 42 m, che diviene in parte una cisterna. Una volta che Romano I ascende al trono abbandona il palazzo e adibisce questo a monastero femminile. La chiesa presenta altresì una pianta centrale a croce greca ed è fornita di una cupola a ombrello. Il perimetro viene caratterizzato da semicolonne in laterizio capaci di fornire slancio e leggerezza alla struttura con la loro sinuosità⁷⁹. La lettura complessiva dell'edificio non viene compromessa nonostante questa sia poi adibita a moschea, divenendo la *Bodrum Camii*. Ivi Romano vi ritorna cadavere dopo la sua forzata uscita di scena a seguito del colpo di mano degli stessi figli che lo fanno arrestare nel 944 e un lungo esilio. Questi viene inumato nella cripta insieme alla figlia Elena, divenuta imperatrice, alla moglie Teodora e ai figli Costantino e Stefano.

Deve poi considerarsi la chiesa della Vergine *Peribleptos*. Quest'appellativo in origine legato alla topografia della fabbrica, ubicata nella *chora* di Costantinopoli, assume il significato di "cospicua" o di "visibile tutto intorno". Nondimeno, Psello percepisce nell'attributo di *Peribleptos* qualcosa di *fin troppo profano* e *fin troppo secolare* per la Vergine, dato che allude al titolo palatino di *spettabile*⁸⁰. L'edificio è commissionato da Romano III Argiro, primo marito di Zoe Porfirogenita, come proprio mausoleo, ed è completato fra il 1030-1034 d. C.. Gli aneddoti concernenti la sua edificazione vengono riportati da Michele Psello che ne stigmatizza i fini emulativi della gloria di Salomone e Giustiniano, dato che la chiesa sembra essere progettata al solo fine di superare la magnificenza di S. Sofia. La costruzione ha ad assorbire tutto il *budget* di Stato, disperdendo importanti risorse che possono aver altra destinazione, tanto da costituire una nefandezza per l'occhio della nobiltà⁸¹. Psello non manca di sottolineare come la costruzione sia *diventata una vera mania* per Romano, tanto che trascura gli affari di Stato per *pavoneggiarsi* nel suo cantiere⁸². Ruy Gonzáles

⁷⁹ Concina 2002, pp. 114-145; Striker, Hayes 1981.

⁸⁰ Michele Psello, *Chron.*, ed. Ronchey, p. 88.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 88-95.

⁸² *Ibidem*.

de Clavijo visitandola nel 1403 riferisce di una pianta centrale con una cupola molto alta, impostata su colonne di diaspro⁸³. Un dettaglio confermato dalle sostruzioni, che lasciano intravedere una pianta a croce greca il cui fulcro è la fonte sacra tuttora esistente. All'entrata compare un mosaico che raffigura la Vergine a cui si accostano Romano III e Zoe, con al di sotto i castelli e le città donate a sostentamento dell'edificio⁸⁴. Si ricorda anche l'uso del diaspro per gli alzati e la pavimentazione. Alla tomba di Romano III Argiro in diaspro, decorata con oro e pietre preziose fino al sacco del 1204, si aggiunge quella di Niceforo III Botaniate, anche questa di diaspro⁸⁵.

Costantino IX Monomaco, l'ultimo marito di Zoe Porfirogenita, decide di far costruire una chiesa per accogliere le proprie spoglie mortali: S. Giorgio ai Mangani. Psello riferisce che l'edificio viene edificato accanto alla residenza dell'amante del Monomaco: Maria Sclerena. Ciò al fine di dare un pretesto a questo per allontanarsi dal sacro cubicolo e recarsi presso di lei in una zona pur contigua al Sacro Palazzo. Psello afferma che la chiesa viene ricostruita per ben tre volte al fine di gareggiare con i più illustri esempi cittadini. E se per la seconda fase Psello ricorda l'uso di marmi verdi, nella terza è il soffitto trapuntato di stelle d'oro a colpire, in uno con i raffinati intagli marmorei della decorazione plastica⁸⁶. Ruy González de Clavijo offre informazioni sul materiale adoperato per i pavimenti: porfido e diaspro, usati per comporre disegni geometrici, anche l'alzato pare rivestito degli stessi marmi; eppure è più probabile l'uso di un altro marmo rosso, atto a imitare il porfido. Riferisce poi del sepolcro di un'imperatrice, confondendosi forse con quello di Maria Sclerena, perché indotto in errore dalla presenza di una pietra preziosa come il diaspro⁸⁷. Tuttavia, potrebbe trattarsi del sepolcro della martire Ia, deposta in quella chiesa. Le indagini archeologiche del 1933 hanno posto in evidenza le sostruzioni, che permettono di ricostruire una pianta a croce greca sormontata da una grande cupola centrale e da quattro cupole più piccole.

Il costume di delocalizzazione delle sepolture imperiali iniziato da Basilio II con carattere penitenziale, in ragione delle formule modeste con cui si realizza, si oppone all'operazione di eccessiva automagnificazione posta in essere da Romano I. Quest'ultimo attraverso l'edificazione di una cappella privata, che assume una funzione funeraria allorché diventa la chiesa del monastero di *Myrelaion*, costituisce un esperimento di affermazione dei valori

⁸³ Ruy González de Clavijo, *La Embajada a Tamorlán*, ed. Pérez Priego, pp. 37-38.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁵ Osti 2011, pp. 235-252.

⁸⁶ Michele Psello, *Chron.*, ed. Ronchey, pp. 132-136.

⁸⁷ Ruy González de Clavijo, *La Embajada a Tamorlán*, ed. Pérez Priego, p. 46; per la figura di Maria Sclerena, cf. Panagiotis 2008, pp. 556-607.

del proprio lignaggio da opporre alla dinastia regnante. Un tentativo che però abortisce, giacché Costantino VII riesce a liquidare i Lecapeni divenendo unico imperatore. La chiesa può essere considerata allora alla stregua di una delle tante cappelle della nobiltà cittadina, mentre accoglie le sepolture di quelli che sono ritenuti poco più di usurpatori. La fondazione di una chiesa-mausoleo assume un diverso sentire nei casi di Romano III Argiro e Costantino IX Monomaco. E se la costruzione di una nuova aula per il culto può ricondursi a una espressione classica di *eusebeia* verso Dio e filantropia verso i fedeli, ora dotati di un nuovo attrattore devozionale, non si può negare che la committenza costituisca un'inequivoca espressione del prestigio personale raggiunto dai due membri esterni alla Casa macedone, cooptati per matrimonio al trono. La strategia di affermazione non nasconde delle velleità emulatorie con cui i due eletti si autolegittimano, riproponendo un *revival* di quella frenesia edile che connota la *renovatio* giustiniana⁸⁸. Come il loro predecessore, che pretende di essere il *synktetor* della città, costoro si cimentano in un esperimento fallimentare. Non solo si bruciano importanti risorse, ma non si ottiene il consenso prospettato da parte del diretto antagonista: la corte. Si consegue un insuccesso, almeno dal punto di vista della strutturazione della memoria collettiva.

Nondimeno si osserva come questi esperimenti, a prescindere dal loro successo presso l'aristocrazia, ispireranno la fondazione da parte di Giovanni II Comneno del complesso monastico dedicato al Cristo *Pantokrator*, alla cui pertinenza si aggiunge la cappella funeraria di S. Michele Arcangelo, quale mausoleo dinastico. Una costruzione a pianta basilicale, che è destinata a uso esclusivamente funerario, giacché è priva di altare e accoglie ai suoi lati le tombe dei Comneno e di alcuni dei Paleologo⁸⁹.

6. CONCLUSIONI

Il discorso concernente la caducità del *basileus* stimola la produzione di un peculiare “apparato”, che funge da calmiera all'alterigia imperiale e gli ricorda di praticare le virtù cristiane, prima fra tutte l'umiltà. Tale apparato tuttavia non deve affatto sminuire la gloria della maestà, ma costituisce un prodotto della riflessione concernente la “superpersonalità” assunta dal *basileus*.

Al contempo, la corte elabora una specifica strategia per affrontare

⁸⁸ Concina 2003, pp. 32-34.

⁸⁹ La chiesa di S. Michele Arcangelo è costituita da un'aula lunga 19 m e larga 11 m, caratterizzata da cupole ellittiche, a questa si affianca la chiesa dedicata alla Vergine Eleusa, cf. Concina 2002, p. 217; Ousterhout 2001, pp. 133-150.

il lutto per la perdita del *basileus*: produce un opportuno rituale per espellere dalla società l'imperatore e sviluppa a suo corollario una precisa cultura materiale.

Ricorre così alle vesti e alle insegne della *Basileia*, che collocano il *basileus* in uno "spazio di copertura" ed entro un sistema capace di definirne la sua identità tanto in vita, quanto in morte. Un accessorio come l'*akakia* deve ricordargli la transitorietà dell'ufficio e costituire il contraltare della corona, segno del perdurare del suo potere. A questi si aggiunge il sepolcro in marmo pregiato, una pietra scelta nel giorno dell'ascesa, che funge da capsula atta a contenerne il corpo.

Questi emblemi dell'eccellenza hanno un valore non solo indicale, ma anche sostanziale, che permea il tempo del lutto. Presagiscono poi il raggiungimento della vita ultraterrena e rendono più efficace quella *factio* che inscena il dialogo fra il *basileus* defunto e il preposito. I prodotti della cultura materiale del trapasso divengono così funzionali al "teatro del potere" e ottimizzano i tentativi volti a "blindare" la Monarchia in un momento di debolezza endemica come quello del decesso del *basileus*. Segni indispensabili, che migliorano non solo la trasmissione dei messaggi da veicolare, ma obbligano il fruitore del rito a quei comportamenti di reverenza verso il rango e suscitano il gradimento.

7. BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agapitos, Panagiotis (2008), *Public and private death in Psellos: Maria Skleraina and Styliane Psellaina*, "Byzantinische Zeitschrift" 101/2, pp. 556-607.
- Arce, Javier (1989), *Funus imperatorum*, Madrid, Alianza Editorial.
- Asutay-Effenberger, Neslihan; Effenberger, Arne (2006), *Die Porphyrsarkophage der oströmischen Kaiser: Versuch einer Bestandserfassung, Zeitbestimmung und Zuordnung*, Wiesbaden, Reichert.
- Avgoloupi, Eleutheria (2014), *Simbologia delle gemme imperiali bizantine nella tradizione simbolica mediterranea delle pietre preziose (secoli I-XV d. C.)*, Spoleto, CISAM.
- Ball, Jennifer (2001), *Byzantine Dress*, New York, Palgrave.
- Barthes, Roland (2006), *The Language of Fashion*, Oxford, Bloomsbury.
- Bertelli, Sergio (2001), *The King's body: Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*, Filadelfia, Pennsylvania University Press.
- Bell, Harold I.; Martin, Victor; Turner, Eric G.; Van Berchem, Denis (edd.) (1962), *The Abbinaeus archive. Papers of a roman Officer in the reign of Constantius II*, Oxford, Clarendon.
- Bourdieu, Pierre (1983), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna,

Il Mulino.

- Burman, Julian (2002), *Death and Grief in Early Byzantine World*, “Acta Byzantina Fennica” 1, pp. 91-97.
- Carile, Rocco A. (2000), *Le insegne del potere a Bisanzio*, in *La corona e i simboli del potere*, Rimini - Siena, Il Cerchio, pp. 65-124.
- Carile, Rocco A. (2002a), *La sacralità rituale dei Βασιλεῖς bizantini*, in Cardini, Franco; Saltarelli, Maria (edd.), *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*, Rimini - Siena, Il Cerchio, pp. 53-95.
- Carile, Rocco A. (2002b), *Produzione e usi della porpora nell'Impero bizantino*, in Carile, Rocco A., *Immagine e realtà nel mondo bizantino*, Bologna, Lo Scarabeo, pp. 243-269.
- Carile, Rocco A. (2002c), *Regalità sacra ed iniziazione nel mondo bizantino*, in Panaino, Antonio (ed.), *Sulla soglia del sacro: esoterismo ed iniziazione nelle grandi religioni e nella tradizione massonica*, Milano, Mimesis, pp. 75-96.
- Carile, Rocco A. (2002d), Φόβω κραδαινόμενος. *La paura dell'imperatore*, in Carile, Rocco A., *Immagine e realtà nel mondo bizantino*, Bologna, Lo Scarabeo, pp. 73-84.
- Cavallo, Guglielmo (1996), *La potenza della porpora*, “Il Sole 24 Ore”, p. 295.
- Concina, Enzo (2002), *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*, Milano, Mondadori.
- Concina, Enzo (2003), *La città bizantina*, Roma - Bari, Laterza.
- Condurachi, Emil (1935-1936), *Sur l'origine et l'évolution du loros impérial*, “Arta si Archeologia” 11-12, pp. 37-45.
- Constas, Nicholas (2001), *To Sleep, Perchance to Dream: The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*, “Dumbarton Oaks Papers” 55, pp. 91-124.
- Constas, Nicholas (2006), *Death and dying in Byzantium*, in Krueger, Derek (ed.), *Byzantine Christianity*, Minneapolis, Fortress Press, pp. 124-145.
- Dagron, Gilbert (1994), *Nés dans la pourpre*, “Travaux et mémoires” 12, pp. 105-142.
- Dagron, Gilbert (1995), *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*, Torino, Einaudi.
- Dagron, Gilbert (1996), *Empereur et prêtre. Etude sur le “césaropapisme” byzantine*, Parigi, Éditions Gallimard.
- Dagron, Gilbert (2007), *From the mappa to the akakia: symbolic drift*, in Amirav, Hagit; Haar Romeny, Baster (ed.), *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*, Lovanio - Parigi - Dudley, Peeters, pp. 203-220.
- De' Maffei, Fernanda (1998), *Costantinopoli Nuova Roma: l'immagine del basileus “in Cristo-Dio”*, in Baccari, Maria P. (ed.), *Spazio e centralizzazione del potere*, Roma, Herder, pp. 140-193.

- Demangel, Robert (1945), *Contribution à la topographie de l'Hebdomon*, Parigi, De Boccard.
- De Martino, Ernesto (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi.
- Dennis, George (2001), *Death in Byzantium*, "Dumbarton Oaks Papers" 55, pp. 1-7.
- Di Cosmo, Antonio P. (2009), *Regalia signa: iconografia e simbologia della potestà Imperiale*, "Porphyra" extra 10.
- Di Cosmo, Antonio P. (2018), *Imperial Iconography of Byzantium*, in Smith, Clare (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, New York, Springer Press.
- Downey, Glanville (1958), *The Tombs of Byzantine Emperors at the Church of the Holy Apostles in Constantinople*, "Journal of Hellenic Studies" 79, pp. 27-51.
- Favole, Adriano; Ligi, Gianluca (2004), *L'antropologia e lo studio della morte: credenze, riti, luoghi, corpi, politiche*, "La Ricerca Folklorica" 49, pp. 3-13.
- Featherstone, Jeffrey M. (2011), *Theophanes Continuatus VI and De Ceremoniis I. 96*, "Byzantinische Zeitschrift" 104, pp. 115-123.
- Flusin, Genève (1998), *L'empereur et le Théologien: à propos de la translation des reliques de Grégoire de Nazianze (BHG 728)*, in Ševčenko, Ihor; Hutter, Irmgard (edd.), *Aetos. Studies in honour of Cyril Mango*, Stoccarda - Lipsia, Teubner, pp. 137-153.
- Fraschetti, Augusto (1980), *La mort d'Agrippa et l'autel du Belvédère: un certain type d'hommage*, "MÉFRA" 92, pp. 57-76.
- Gagé, Jean (1933), *La théologie de la Victoire impériale*, "Revue Historique" 171, pp. 1-34.
- Geary, Patrick J. (1994a), *Living with the Dead in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press.
- Geary, Patrick J. (1994b), *Phantoms of remembrance. Memory and oblivion at the end of the first millennium*, Princeton, Princeton University Press.
- Grierson, Philip (1962), *The tombs and obits of the Byzantine emperors (337-1042)*, "Dumbarton Oaks Papers" 16, pp. 3-63.
- Herrin, Judith (2002), *Moving Bones: Evidence for Political Burials from Medieval Constantinople*, in Déroche, Vincent (ed.), *Mélanges Gilbert Dagron*, Parigi, Centre d'Histoire et Civilisation, pp. 287-294 (Traux et Memoires; 14).
- Hinterberger, Martin (2017), *"Messages of the Soul": Tears, Smiles, Laughter and Emotions expressed by them in Byzantine Literature*, in Alexiou, Margaret (ed.), *Greek Laughter and Tears*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 125-145.

- Holmes, Catherine (2005), *Basil II and the Government of Empire (976-1025)*, Oxford, Oxford University Press.
- Johnson, Mark J. (2020), *Constantine's Apostoleion. A Reappraisal*, in Mullett, Margaret; Ousterhout, Robert (edd.), *The Holy Apostles A Lost Monument, a Forgotten Project, and the Presentness of the Past*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 79-98.
- Karlin-Hayter, Patricia (1991), *L'adieu à l'empereur*, "Byzantion" 61/1, pp. 112-155.
- Karydis, Nikolaos (2020), *Justinian's Church of the Holy Apostles. A New Reconstruction Proposal*, in Mullett, Margaret; Ousterhout, Robert (edd.), *The Holy Apostles A Lost Monument, a Forgotten Project, and the Presentness of the Past*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 99-130.
- Kazhdan, Alexander P.; McCormick, Michael (1997), *The social world of the Byzantine court*, in Maguire, Henry (ed.), *Byzantine court culture from 829 to 1204*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 167-198.
- Koukoules, Phaidon (1940), *Byzantinon nekrika ethima*, "Epeteris Hetaireias Byzantinon Spoudon" 16, pp. 3-80.
- Magdalino, Paul (2020), *Around and about the Holy Apostles in Constantinople*, in Mullett, Margaret; Ousterhout, Robert (edd.), *The Holy Apostles a Lost Monument, a Forgotten Project, and the Presentness of the Past*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 131-144.
- Maleon, Bogdan (2010), *Imperial Death in Byzantium: a Preliminary View on the Negative Funerals*, "Transylvanian Review" 1, pp. 10-31.
- Mango, Cyril (1959), *The Brazen House. A study of the vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Copenhagen, Munksgaard.
- Mango, Cyril (1970), *Notes on Byzantine monuments*, "Dumbarton Oaks Papers" 23-24, pp. 369-375.
- Marsili, Giulia (2012), *L'Apostoleion di Costantinopoli: stato della questione ed analisi delle fonti per alcune riflessioni di carattere topografico ed architettonico*, "Rivista di studi bizantini e neoellenici" 49, pp. 3-53.
- McCormick, Michael (1985), *Analyzing Imperial Ceremonies*, "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik" 35, pp. 1-20.
- McCormick, Michael (1986), *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity. Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mellas, Andrew (2017), *Tears of Compunction in St John Chrysostom's On Eutropius*, "Studia Patristica" 83, pp. 159-172.
- Montaguti, Elena (2020), *La "buona morte": analisi del profilo storico e ruolo delle cure palliative nell'accompagnamento di fine vita*, Milano, MIM.

- Mullett, Margaret E. (2017), *Do Brothers Weep? Male Grief, Mourning, Lament and Tears in Eleventh- and Twelfth-Century Byzantium*, in Alexiou, Margaret; Cairns, Douglas (edd.), *Gender, Genre and Language: Loss and Survival*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 312-337.
- Mullett, Margaret E.; Ousterhout, Robert (2020) (edd.), *The Holy Apostles a Lost Monument, a Forgotten Project, and the Presentness of the Past*, Washington, Dumbarton Oaks.
- Odorico, Paolo (2005), *Habiller le prince. Vêtements et couleurs à la cour de Byzance*, in *Comunicare e significare nell'alto Medioevo*, Spoleto, CISAM, pp. 1013-1057.
- Oesterle, Jenny R. (2009), *Kalifat und Königtum. Herrschaftsrepräsentation der Fatimiden, Ottonen und frühen Salier an religiösen Hochfesten*, Darmstadt, WBG.
- Oexle, Otto G. (1983), *Die Gegenwart der Toten*, in Braet, Herman; Verbeke, Werner (edd.), *Death in the Middle Ages*, Lovanio, Leuven University Press, pp. 19-77.
- Oexle, Otto G. (ed.) (1995), *Memoria als Kultur*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Oexle, Otto G. (2011), *Fama und Memoria der Wissenschaft in der Kunst der Frühen Neuzeit*, in de Weijert, Rolf (ed.), *Living Memoria. Studies in Medieval and Early Modern Culture in Honour of Truus van Bueren*, Hilversum, Verloren, pp. 365-377.
- Orselli, Alba M. (1992), *La donna e il sole in Ap XII, I tra esegesi e iconologia*, Bologna, CISEC.
- Osti, Francesco (2011), *Il monastero costantinopolitano della Theotokos Peribleptos fra XI e XII secolo*, "Revue des Etudes Byzantines" 69, pp. 235-252.
- Ousterhout, Robert G. (2001), *Architecture, art and Komnenian ideology at the Pantokrator Monastery*, in *Byzantine Constantinople. Monuments, topography and everyday life*, Boston, Brill, pp. 133-150.
- Ödeka, Ayla; Necipoglu, Nevra; Akyürek, Engin (2013), *The Byzantine Court: Source of Power and Culture. Papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, Istanbul, Koç UP.
- Parani, Maria G. (2003), *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*, Leiden - Boston, Brill.
- Paravicini Bagliani, Agostino (1998), *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, Viella.
- Pertusi, Agostino (1976), *Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in *XIII Settimana di Studio. Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, Spoleto, CISAM, pp. 481-568.

- Piltz, Elisabeth (1997), *Middle Byzantine court costume*, in Maguire, Henry (ed.), *Byzantine court culture from 829 to 1204*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 39-51.
- Rapp, Claudia (2012), *Death at the Byzantine Court: the Emperor and his Family*, in Spieß, Karl; Warntjes, Immo (edd.), *Death at Court*, Wiesbaden, Harrassowitz, pp. 267-286.
- Rebenich, Stefan (2007), *Vom dreizehnten Gott zum dreizehnten Apostel? Der tote Kaiser in der Spätantike*, in Schlange-Schöningen, Heinrich (ed.), *Konstantin und das Christentum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 216-244.
- Reinhold, Meyer (1970), *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Bruxelles, Latomus.
- Remotti, Francesco (2006), *Morte e trasformazione dei corpi: interventi di tanatometamorfosi*, Milano, Mondadori.
- Schreiner, Peter (1991), *Réflexions sur la famille impériale à Byzance (VIII^e-X^e siècles)*, "Byzantion" 41/1, pp. 186-187.
- Sevcenko, Ihor (1992), *Rereading Constantine Porphyrogenitus*, in Franklin, Simon; Shepard, Jonathan (edd.), *Byzantine diplomacy. Papers from the twenty-fourth spring symposium of Byzantine studies*, Aldershot, Variorum, pp. 167-195.
- Sode, Claudia (2015), *Ritualisiertes Totengedenken in Byzanz. Zu den Begräbnisumzügen byzantinischer Kaiser. (4-10. Jahrhundert)*, in Boshung, Dietrich; Hölkeskamp, Karl-Joachim; Sode, Claudia (edd.), *Raum und Performanz. Rituale in Residenzen von der Antike bis 1815*, Stoccarda, Steiner, pp. 15-74.
- Sodini, Jean-Pierre (2006), *Rites funéraires et tombeaux impériaux*, in Inglebert, Hervé; Boissavit-Camus, Brigitte; Chausson, François (edd.), *La mort du souverain entre Antiquité et Haut Moyen âge*, Parigi, Picard, pp. 167-182.
- Stephenson, Paul (2003), *The legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stephenson, Paul (2005), *The tomb of Basil II*, in Hoffmann, Lars; Monchizadeh, Anuscha (edd.), *Zwischen Polis, Provinz und Peripherie. Beiträge zur byzantinischen Geschichte und Kultur*, Wiesbaden, Harrassowitz, pp. 227-237.
- Striker, Cecil L.; Hayes, John W. (1981), *The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul*, Princeton, Princeton University Press.
- Tierney, Tom (2002), *Byzantine Fashions*, New York, Dover.
- Tinnefeld, Franz (1997), *Rituelle und politische Aspekte des Herrschertodes im späten Byzanz*, in Kolmer, Lothar (ed.), *Der Tod des Mächtigen: Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, Paderbon, Schöningh, pp. 217-228.

- Torno Ginnasi, Andrea (2014), *L'incoronazione celeste nel mondo bizantino. Politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative*, Oxford, Archaeopress.
- Toynbee, Arnold (1987), *Costantino Porfirogenito e il suo mondo*, Firenze, Sansoni.
- Treitinger, Otto (1956), *Die oströmische Kaiser und Reichsidee nach ihrer Gestalt im höfischen Zeremoniell vom oströmischen Staats und Reichsgedanken*, Darmstadt, Buchges.
- Vasiliev, Alexander A. (1948), *Imperial porphyry sarcophagi in Constantinople*, "Dumbarton Oaks Papers" 4, pp. 1-26.
- Velkovska, Elena (2001), *Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources*, "Dumharton Oaks Papers" 55, pp. 21-51.
- Vespignani, Giorgio (2002), *Il cerimoniale imperiale nel circo (secoli IV-VI). La iconografia nei dittici eburnei*, "Bizantinistica" 4, pp. 13-15.
- Volpe Cacciatore, Paola (1989), *La Scheda Regia di Agapeto Diacono: tradizione scolastica e pensiero politico*, in Garzya, Antonio (ed.), *Metodologie della ricerca storica sulla tarda antichità*, Napoli, D'Auria, pp. 563-568
- Zuckerman, Constatine (2010), *On the Title and Office of the Byzantine basileus*, in *Mélanges Cécile Morrisson*, Parigi, Collège de France, pp. 865-890.

Fecha de recepción del artículo: julio 2020

Fecha de aceptación y versión final: mayo 2021