

# *Fenestella*

*Inside Medieval Art*

4 | 2023



Milano University Press

«Fenestella. Inside Medieval Art»

è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima  
is a double-blind peer-reviewed Open Access Journal

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>  
[redazione.fenestella@unimi.it](mailto:redazione.fenestella@unimi.it)

### **Direttore** | Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

### **Comitato editoriale** | Editorial board

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Lorenzo Riccardi (Ministero della cultura. Soprintendenza Archeologia,  
Belle arti e Paesaggio per le province di Frosinone e Latina)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

### **Assistente editoriale** | Editorial Assistant

Giulia Ghilardi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

### **Comitato scientifico** | Advisory Board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen - emeritus)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (già Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (Università degli Studi di Milano)

José María Salvador González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

### **Editore** | Publisher



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI MILANO  
DIPARTIMENTO DI BENI  
CULTURALI E AMBIENTALI



Milano University Press

### **Indicizzazione** | Indexing

DOAJ - ERIH PLUS - ANVUR Classe A settore 10/B1

### **Grafica e impaginazione** | Design and layout

ICEIGeo, Milano

ISSN 2784-8663



# SOMMARIO | CONTENTS

**5** La presunta «chiesa biabsidata» nel monastero di San Venerio sull'isola del Tino (SP). Rilettura del monumento da recenti scavi archeologici

Aurora Cagnana

**19** The Iconography of the Mythological Characters in the *Divine Comedy* Manuscripts of the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries: Functions and Iconographical Sources

Alina Miroshnik, Anna Pozhidaeva

**53** Il ritratto di Niceforo II Foca (963-969) nella Grande Piccionaia a Çavuşin. La creazione di uno spazio sacro in Cappadocia alla metà del X secolo

Giorgia Abbate

**81** Liberi o vincolati? Professionisti autonomi o societari? Indagine su Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti

Giulia Cesetti

**109** I sarcofagi dei Santi Vitale e Agricola: reliquie 'inquiete' e chiese 'in movimento' a Bologna nell'XI e XII secolo

Arturo Calzona



# Il ritratto di Niceforo II Foca (963-969) nella Grande Piccionaia a Çavuşin. La creazione di uno spazio sacro in Cappadocia alla metà del X secolo

Giorgia Abbate

Sapienza Università di Roma

[giorgia.abbate@uniroma1.it](mailto:giorgia.abbate@uniroma1.it)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5455-984X>

## The portrait of Nicephorus II Phocas (963-969) in the Great Pigeon House Church at Çavuşin. The creation of a sacred space in Cappadocia in the mid-10<sup>th</sup> century

This article intends to highlight the historical significance and unique aspects of the pictorial cycle in the Great Pigeon House church at Çavuşin, Cappadocia. The church's paintings, commissioned by local leaders, celebrate the Byzantine army's victories over the Arabs and glorify Emperor Nicephorus II Phocas (963-969). Central to the decoration is a large portrait of Nicephorus and his imperial entourage placed in the prothesis apse, aiming to sanctify the emperor and emphasize his role as God's representative on earth. The «image network» on the northeast wall features unprecedented iconography depicting the triumph of John I Tzimisce and General Melias on horseback, followed by the Forty Martyrs of Sebaste. The relocation of the Baptism scene and parallels with figures like Constantine the Great present Nicephorus as a pious general and New Constantine, reflecting the duality of his personality. Overall, the pictorial cycle stands out as a distinctive artistic creation of 10<sup>th</sup>-century Byzantine art, set in a local context of military notables who emerge as creators of a sacred space, mediating between central power and provincial reality.

**Keywords:** Imperial Iconography; Hierotopy; Patronage; Military Iconography; Forty Martyrs of Sebaste; Constantine and Helena; Byzantine art

DOI: 10.54103/fenestella/23551

© 2023 | Giorgia Abbate



In Cappadocia è conservato un monumento di straordinaria importanza per la storia bizantina del X secolo. Si tratta della chiesa rupestre della Grande Piccionaia, a Çavuşin. L'edificio si presenta in apparenza come un prodotto artistico dalla *facies* «arcaica», ma un'analisi più approfondita rivela un impianto decorativo innovativo e unico nel suo genere. A prima vista il ciclo cristologico della Grande Piccionaia sembra infatti inserirsi a pieno nel solco della tendenza decorativa propria delle chiese rupestri del X secolo - definite da de Jerphanion come «gruppo arcaico»<sup>1</sup> - le quali rispecchiano a pieno la rinascita artistica della regione in epoca post-iconoclasta. Tutti gli edifici che rientrano in questo gruppo sono infatti contraddistinti da una figuratività pervasiva e suggestiva, volta a rivendicare il valore culturale dell'immagine, consentendo allo spettatore di immergersi totalmente nell'ambiente sacro. Un carattere, quest'ultimo, conferito dal cosiddetto schema «a nastro»<sup>2</sup>, che ben si adattava all'alzato architettonico della navata unica e che permetteva alla decorazione di articolarsi sulle pareti senza soluzione di continuità, conferendo alle scene un carattere squisitamente narrativo. Grande importanza viene riservata inoltre alle scene teofaniche dell'Ascensione e della *Maiestas Domini* absidale<sup>3</sup>, modulate da monumenti più antichi quali il Monastero di Apa Apollo a Bawit<sup>4</sup>, in Egitto (ultimo quarto del IV secolo)<sup>5</sup> o di Hosios David (fine del V secolo), in continuità con la tradizione pre-iconoclasta<sup>6</sup>.

Nel caso della Grande Piccionaia il progetto decorativo prevedeva una divisione in quattro registri sovrapposti che coprono interamente le pareti del *naos* e la volta a botte con ventisette episodi dell'Infanzia, del Ministero e della Passione di Cristo (a rappresentare l'Incarnazione e la morte di Cristo in quanto uomo). A questo proposito un complessivo parallelismo con la decorazione della Vecchia Tokalı Kilise (913-920)<sup>7</sup> può servire come principale esempio di riferimento quando si tratta di definire concretamente il significato di *facies* «arcaica» per la Grande Piccionaia. L'abside ha perso quasi del tutto la sua decorazione ma doveva sicuramente presentare una *Maiestas Domini*, parte di una più ampia visione profetica di cui rimane soltanto una

1 de Jerphanion 1942: 414. La definizione di questo gruppo come di gusto «arcaico» risulta essere piuttosto datata, soprattutto alla luce delle notevoli differenze con i coevi programmi costantinopolitani e alle peculiari variazioni iconografiche che ciascun ciclo cappadocico presenta nonostante l'omogeneità dello schema compositivo. I dipinti arcaici sono infatti il risultato di un *milieu* sociale e culturale complesso e vennero creati per rispondere a condizioni liturgiche, materiali e spirituali del tutto peculiari. Nella loro forma architettonica, nei programmi e nello stile pittorico, riflettono la tensione tra l'egemonia culturale metropolitana e la tradizione artistica locale. Risulta però utile a collocare cronologicamente monumenti e pitture realizzati lungo tutto l'arco del X sino al volgere dell'XI secolo. Tra quelli risalenti alla prima metà del X secolo è possibile menzionare l'Ayvalı Kilise e la Chiesa di San Giovanni a Güllü Dere; la Tavşanlı kilisesi a Ortahisar; la Vecchia Tokalı Kilise e la Kılıçlar Kilise a Göreme; essi sono distinti da quelli appartenenti a una seconda fase, successiva alla metà del X secolo, che precede però quella delle chiese note come «su colonne». A questo secondo gruppo appartengono la Grande Piccionaia di Çavuşin (963-965) e la Nuova Chiesa di Tokalı a Göreme (metà del X secolo), due monumenti cardine per lo sviluppo iconografico in Cappadocia; la Direkli Kilise (976-1025) e San Michele (1025-1028) presso l'Hasan Dağı; l'Eski Gümüş, vicino Niğde; Santa Barbara (1006 o 1025) a Göreme e la Karabaş Kilise (1060-1061) a Soğanlı. Ibidem; Wharton 1991: 379-380. Per approfondimenti: Cormack 1967: 19-36; Thierry 1983: 43-57.

2 Jolivet-Lévy 2001: 32-33.

3 Thierry 1984: 258-260.

4 Sulle pitture di Bawit: Iacobini 2000.

5 Per approfondimenti sul mosaico absidale: Iacobini 2000; Narsallah 2010: 361-396.

6 Lazarev 1967: 128-129.

7 Thierry 1965: 97-154, in part. 144.

porzione marginale assieme alla parte superiore della mandorla in cui appariva Cristo<sup>8</sup>. Uno sguardo più attento può però facilmente individuare le eccezioni che lo caratterizzano e che si inseriscono perfettamente in un impianto decorativo considerato più tradizionale. L'effetto d'insieme cambia drasticamente se si guarda alla decorazione dell'ampia volta a botte, la quale si distacca completamente dai suoi precedenti per via della sua inusuale combinazione dell'Ascensione con la Benedizione degli Apostoli<sup>9</sup>. Si evidenzia quindi un legame iconografico con le pitture della Nuova Tokalı Kilise, datata alla metà del X secolo<sup>10</sup>, che riserva all'Ascensione l'intera superficie dell'ampia volta centrale, affiancata dalla Benedizione degli Apostoli che si estende nella porzione sud. La volta della Grande Piccionaia ripropone il medesimo schema ma risulta curiosamente divisa in due parti: quella orientale, al di sopra dello hieron, raffigura combinate tra loro l'Ascensione e la Benedizione degli Apostoli; la parte occidentale, verso la controfacciata, presenta due registri del ciclo cristologico divisi nel mezzo da quattro clipei con busti di profeti, un espediente compositivo comune nelle chiese «arcaiche» e visibile ad esempio proprio nella Vecchia Tokalı Kilise, in cui però l'intera volta ne è attraversata dall'abside sino all'ingresso; un modello che la Grande Piccionaia sembra riportare in versione ridotta per lasciare spazio alle scene che occupano la metà orientale della volta<sup>11</sup>.

La maestosa decorazione della chiesa Nuova ebbe certamente una vasta eco sul territorio e sui suoi abitanti e i committenti della chiesa di Çavuşin ne furono suggestionati a tal punto da riprodurre in parte l'assetto, forse con la volontà di avvicinare il proprio nome ad una così prestigiosa fondazione. Il risultato conferisce alla sopraccitata *facies* «arcaica» un aspetto certamente inedito. In particolare, a costituire il maggiore tratto di originalità dell'intero ciclo pittorico, è la rete di immagini conservata nell'angolo nord-est dell'edificio che sembra essere stata ritagliata «su misura» per rispondere alle precise esigenze devozionali e politiche dei suoi ideatori.

La Grande Piccionaia venne fondata da notabili locali per commemorare le vittorie dell'esercito bizantino contro gli Arabi e celebrare il trionfo dell'eroe cappadocico per eccellenza, l'imperatore Niceforo II Foca (963-969). L'intera decorazione della chiesa fu concepita in suo onore e in ricordo dei suoi generali. I due donatori, un uomo e una donna identificati come tali dalla frammentaria iscrizione (KE BO [...]), «Dio aiuta il tuo servo [...]», sono ritratti in *proskynesis* nella nicchia nord dell'edificio, ai piedi della monumentale figura dell'arcangelo Michele, al quale probabilmente era dedicato il santuario<sup>12</sup>. Si tratta di esponenti dell'élite aristocratica militare dei *dynatoi*<sup>13</sup>, classe sociale che emerse e si affermò tra X e XI secolo, distinguendosi quale mecenate di numerosi edifici religiosi nella regione<sup>14</sup>. Proprio attorno alle personalità dei committenti si dispiega la galleria di ritratti<sup>15</sup> che vede protagonista il gruppo imperiale inserito nel catino absidale della *prothesis*. Le due figure centrali sono identificate dall'iscrizione: Τοὺς εὐσεβεῖς ἡμῶν βασιλεῖς

8 Rodley 1983: 328.

9 Rodley 1983: 329.

10 Sul complesso della nuova Tokalı Kilise: de Jerphanion 1925: 297-376; Restle 1967: 110-116; Rodley 1985: 213-222; Wharton Epstein 1986; Jolivet-Lévy 1991: 96-108, e 2012: 131-141, e 2015: 73-80. Su datazione e committenza: Thierry 1985: 437-444, e 1989: 306-309; Wiemer-Eins 1998: 92-102; Andaloro 2011: 139-158; Bevilacqua 2013: 236-249. Sul rapporto con la chiesa di Çavuşin: de Jerphanion 1932: 544-548; Rodley 1983: 229-332.

11 de Jerphanion 1925: 266-267.

12 Rodley 1983: 308.

13 Cappel 1991: 667-668.

14 Jolivet-Lévy 2012: 142-157.

15 Bevilacqua 2013: 252.



1 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, nicchia nord con i donatori ai piedi dell'arcangelo Michele (© Evren Kalinbacak Dreamstime.com).



2 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, catino absidale della prothesis con il ritratto di Niceforo II Foca e della famiglia imperiale (© Svetlana Tomeković).

διαφύλαξον Κύριε πάντοτε Νικηφόρον καὶ δέσποιναν ἡμῶν Θεοφανοῦ<sup>16</sup>, «Signore, proteggi sempre i nostri pii imperatori, Niceforo e la nostra sovrana Teofano». Si tratta di Niceforo II Foca, affiancato a destra da suo fratello, il *couropalates* Leone, seguito da suo padre, il *caesar* Barda Foca, e della *basilissa* Teofano, a sinistra, accompagnata da una quinta figura non identificata e variamente interpretata<sup>17</sup>. Questa particolare iconografia trova il suo unico parallelo nei perduti mosaici del *Kainourgion* di Basilio I (867-886) che mostravano nella semicupola dell'edificio l'imperatore, committente dell'opera, e la sua consorte Eudocia in trono, vestiti con abiti imperiali e coronati da diademi, assieme ai suoi figli e ai suoi generali<sup>18</sup>. A completare l'inusuale *tableau vivant*, sulla parete nord, è infatti raffigurato a cavallo il futuro imperatore Giovanni I Tzimisce (969-976) - allora *domestikos ton scholon* - seguito dal *magistros* armeno ellenizzato Melias (Mleh, in armeno). L'iscrizione frammentaria che lo identifica: 3 Ἰωάν[νου] βασιλέως μολ[λ]ᾶ τὰ ἔτη, «A Giovanni imperatore, molti anni»<sup>19</sup>, fu sicuramente aggiornata in seguito alla sua ascesa al trono nel 969<sup>20</sup>, mentre quella di Melias è curiosamente identica a quella associata ai donatori<sup>21</sup>. La presenza di così tante raffigurazioni secolari all'interno della decorazione del santuario è stata molto probabilmente ispirata dal corteo trionfale con il quale Niceforo attraversò la regione in seguito alla vittoriosa campagna di Cilicia del biennio 964-965<sup>22</sup>, che incluse la partecipazione, storicamente attestata, di tutti i personaggi ritratti<sup>23</sup>. L'attualità della rappresentazione è rafforzata dalla realistica vivacità dei volti che la compongono<sup>24</sup>,

16 Rodley 1983: 309.

17 Per Lyn Rodley si tratta di una figura femminile da identificare con la consorte di Leone Foca mentre per Nicole Thierry è possibile che si tratti del primogenito di Teofano e futuro Basilio II. Ivi: 310; Thierry 2002: 175.

18 *Chronographiae Quae Theophanis Continuati Nomine Fertur Liber Quo Vita Basilii Imperatoris Amplectitur*, I. Ševčenko (ed.): 291-293. Eretto tra l'867 e l'886 per fungere da nuova sala d'udienza e da sala per i banchetti, con annessa camera da letto privata, il *Kainourgion* è considerato una delle opere più importanti realizzate da Basilio I. L'edificio, annesso al Grande Palazzo, era probabilmente collocato tra le Gallerie Marciane e il *Chrysotriklinos*. Sebbene la *Vita Basilii* non ne descriva esattamente la forma, è chiaro, tuttavia, come l'aula principale avesse una cupola all'estremità orientale, che la copertura fosse sostenuta da sedici colonne e che gli spazi al di sopra di esse, così come l'intera cupola, fossero completamente coperti da mosaici. Nonostante le similitudini con l'edilizia ecclesiastica, aveva una funzione esclusivamente secolare. La destinazione degli spazi ne circoscriveva la fruizione a un pubblico prettamente privato ed elitario, mentre la sua decorazione aveva uno scopo rappresentativo e celebrativo del *basileus* e dell'appena affermata dinastia Macedone. Mango 1972: 196-197; Bowerock, Brown, Grabar 1999: 339; Kostenec 2004: 23-24; Connor 2016: 70-96. Sul Grande Palazzo, le sue fasi edificatorie e gli interventi di Basilio I: Featherstone 2013: 19-38, e 2015a: 587-609, e 2015b: 148-158; Magdalino 2015: 169-179.

19 Thierry 1985: 477-484. Traduzione in italiano a cura di L. Bevilacqua (2013: 256).

20 Bevilacqua 2013: 256.

21 Rodley 1983: 311.

22 de Jerphanion 1932: 524-525; Jolivet-Lévy 1991: 22, e 2001: 70-73. Inserita in questo preciso contesto storico la decorazione fa luce sulle circostanze della fondazione dell'edificio, riconducibile quindi al 965 o agli anni immediatamente successivi. Lyn Rodley anticipa la datazione al biennio 963-964 mentre Henri Grégoire post-data il monumento agli anni tra il 969 e la morte del *magistros* Melias nel 973, per via del parallelismo tra i Quaranta Martiri e la figura del generale a cavallo che li precede. Questa teoria solleva però alcune incongruenze, quali la rilevanza del gruppo imperiale dipinto nell'abside nord, che presuppone una datazione entro il 969, anno della morte di Niceforo II Foca per mano di Tzimisce, poi eletto al trono di Bisanzio. La studiosa Nicole Thierry preferisce allargare la datazione dal 965 al 969. Grégoire 1933: 49-88; Rodley 1985: 324-325; Thierry 2002: 173.

23 Thierry 1987: 33.

24 Thierry 2002: 175; Jolivet-Lévy 1997: 63-64.



3 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, parete nord con i generali Giovanni Tzimisce e Melias a cavallo e i Quaranta Martiri di Sebaste in abiti militari (© Evren Kalinbacak Dreamstime.com).

il cui ricordo, nella mente e nella mano dell'artista incaricato della sua realizzazione, doveva essere ancora molto vivido.

La specifica collocazione del gruppo imperiale in una delle absidi della chiesa e quindi in uno spazio privilegiato e consacrato dell'architettura cristiana, celava degli intenti ben chiari. *In primis* evidenziava la volontà di santificazione della figura del *basileus* e allo stesso tempo sottolineava la sacralità del ruolo dell'imperatore in quanto unico rappresentante di Dio sulla terra. Non casualmente venne presentato allo spettatore come inserito nella loggia che la famiglia occupava durante le cerimonie ufficiali<sup>25</sup>. Questo tipo di raffigurazione aveva la medesima funzione del suo modello vivente: trasmettere un senso di realismo, come affermato da Atanasio di Alessandria già nel IV secolo. È nell'immagine che si rivela l'essenza stessa del *basileus*<sup>26</sup>. Durante le cerimonie regali l'imperatore fungeva da icona vivente e si mostrava come oggetto stesso di venerazione, legittimando, anche in sua assenza, il potere dell'ufficio regale e allo stesso tempo dichiarando la sua doppia natura politico-teologica<sup>27</sup>.

I committenti della Grande Piccionaia seppero sfruttare sapientemente l'ambigua dualità insita nell'immagine dell'imperatore, che poneva ogni sua *imago* tra icona e persona fisica<sup>28</sup>. Il ritratto di Niceforo raffigura quest'ultimo come un uomo di cinquantadue anni dal viso magro, con capelli e barba scura<sup>29</sup>, a metà tra la resa realistica e caratterizzata

25 Thierry 1987: 32.

26 «[...] ἡ γὰρ ἐκείνου μορφή καὶ τὸ εἶδος ἐστὶν ἡ εἰκὼν.». Atanasio di Alessandria, *Traitées contre les Ariens*, II-III, (III, 5 [3-5]), 2, C. Kannengiesser (ed.): 291.

27 Studer-Karlen 2022: 143-144.

28 Eastmond 2003: 73-85.

29 Schlumberger 2021: 208.

della sua persona e la canonica raffigurazione dell'*archetipo* imperiale, che incorporava perfettamente lo *status* ambivalente delle immagini imperiali<sup>30</sup> e allo stesso tempo la sua doppia essenza di «mezzo soldato e mezzo asceta»<sup>31</sup>, *strategos* e φιλομόναχος<sup>32</sup>. Coerentemente nella Grande Piccionaia personalità di santi monaci e santi militari occupano il medesimo spazio devozionale - un fatto che corrisponde perfettamente alla doppia personalità di Niceforo<sup>33</sup>. I Bizantini erano infatti incredibilmente consapevoli del potere comunicativo delle immagini<sup>34</sup>, quasi fossero un vero e proprio linguaggio. La relazione tra l'immagine e il suo modello regale in questo peculiare caso venne modulata sapientemente a seconda della circostanza e delle necessità che il suo ristretto contesto di fruizione richiedeva: le chiese rupestri erano generalmente edifici votivi adatti a piccole comunità, nei quali i monaci pregavano per il benessere del patrono e donatore, avevano quindi un carattere prettamente privato. Di conseguenza la nozione di intercessione giocò un ruolo fondamentale nel determinare la scelta dei soggetti da rappresentare. La loro originalità suggerisce che la committenza avesse effettivamente un ruolo decisionale in campo iconografico e decorativo<sup>35</sup>.

Raffigurare l'imperatore nel proprio santuario serviva ad affermare visivamente il proprio *status* legandolo alle sue politiche e al suo personalissimo bagaglio spirituale, certamente condiviso dai committenti stessi e dai suoi frequentatori. Il fine ultimo era di trasmettere le preoccupazioni specifiche della propria classe sociale in un momento storico estremamente critico per la storia di Bisanzio. Essi in quanto creatori del proprio spazio sacro si mossero nel campo della *ierotopia*, una speciale forma di creatività che permise loro di costruire un vero e proprio microcosmo estetico di simbologie. La creazione di un edificio sacro permetteva al fedele di identificarsi in quanto essere spirituale e di creare un *milieu* tangibile della propria connessione con il mondo trascendentale<sup>36</sup>. Carattere fondamentale dell'arte cappadoce è proprio la sua eccezionale capacità di saper coinvolgere concretamente il fruitore nella sfera divina. Chi accedeva alla vista del programma iconografico della Grande Piccionaia poteva essere sicuro di identificarsi con il messaggio di cui esso si faceva portatore.

#### Il ritratto di Niceforo II Foca e l'assimilazione con Costantino il Grande

Ogni imperatore bizantino era considerato immagine e somiglianza di Dio, una nozione alla quale le immagini, intese come εἰκῶν, si prestavano naturalmente data la loro stessa essenza di *mimesis*. In questo senso l'immagine dell'imperatore introiettava tutte le principali virtù regali<sup>37</sup>. In particolare, nel ritratto di Niceforo è possibile vedere il manifesto della *basileia* alla metà del X secolo. L'imperatore, al centro della composizione, è raffigurato nimbato, in piedi davanti al trono gemmato. Indossa una veste viola impreziosita da ricchi ricami e i tipici attributi imperiali, il *loros* tempestato di gemme e una corona in oro, sormontata da tre croci, simboli del potere assoluto dell'*autokrator* bizantino<sup>38</sup>. Nella mano sinistra tiene una piccola croce, un attributo

30 | Schlumberger 2021: 145.

31 | Schlumberger 2021: 248. Sulla doppia natura della personalità di Niceforo II Foca: Morris 1988: 83-116. Sulla sua carriera militare e sulla famiglia Foca: Cheynet 1986: 473-497.

32 | Laiou 1998: 399.

33 | Thierry 1987: 31.

34 | Lazarev 1967: 22-23.

35 | Walter 1982: 174.

36 | Lidov 2007: 134-137.

37 | Studer-Karlen 2022: 144.

38 | A Bisanzio, il *loros* che attraversa il corpo dell'imperatore era paragonato sia alla croce di Cristo sia al lenzuolo con cui era stato sepolto. L'aureola traeva ispirazione da un immaginario diverso:

inusuale poiché tipico dell'iconografia di santi e martiri<sup>39</sup>, mentre la mano destra è protesa in avanti, verso l'imperatrice Teofano, in una gestualità che si distacca dai canonici e stanti ritratti dei sovrani macedoni, la cui maestosità sovrumana e la sacralità sono segnalate da un atteggiamento rigido, frontale e ieratico e dalla stilizzazione dei tratti del viso<sup>40</sup>.

Tale gestualità si avvicina molto di più all'iconografia del sovrano incoronato da Cristo, presentata nel celebre avorio con l'incoronazione divina di Costantino VII Porfirogenito (945-959)<sup>41</sup> o all'immagine di Costantino il Grande nella tavoletta eburnea datata alla metà del X secolo presso la Dumbarton Oaks Collection<sup>42</sup>.

Quest'ultima somiglianza iconografica non è affatto trascurabile. Costantino, modello ideale del sovrano cristiano, fu onnipresente nelle fonti visuali di età macedone<sup>43</sup>: un esempio emblematico è la sua apparizione nel vestibolo sud ovest di Santa Sofia<sup>44</sup>. Sulla preziosa stauroteca oggi conservata a Cortona, commissionata da Niceforo II e a lui appartenuta, la posizione centrale di Cristo e Costantino, affiancato da Elena, in asse con la Vera Croce simboleggia un trasferimento di potere dall'uno all'altro<sup>45</sup>. Un passaggio di testimone rafforzato dall'iscrizione sul retro, che designava chiaramente Niceforo come nuovo Costantino: «E dapprima Cristo ha dato la Croce a Costantino, potente signore, per [la sua] salvezza e ora con questa Niceforo, [nostro] sovrano di Dio, fa volgere in fuga le genti dei barbari»<sup>46</sup>. Nella Grande Piccionaia Costantino è raffigurato assieme alla madre Elena, ai lati del *labarum* crucifero, inserito nel catino absidale maggiore della chiesa. Le due coppie di imperatori indossano così gli stessi abiti, hanno il medesimo atteggiamento ma soprattutto condividono lo stesso spazio, a ulteriore prova di come queste immagini diacroniche vennero concepite per essere viste simultaneamente<sup>47</sup>.

Data la loro collocazione il parallelismo si schiudeva alla vista del fedele esclusivamente dal lato sinistro della navata e venne concretizzato nello spazio attraverso un espediente iconografico originale: il gesto accompagnatore del santo monaco sul pilastro nord dello *hieron* che venne accuratamente studiato per creare un'immediata associazione visiva tra i due gruppi<sup>48</sup>. L'ulteriore presenza della croce in entrambe le iconografie - così come la somiglianza dei volti di Niceforo e di Costantino - ripropone il medesimo schema analizzato del reliquiario e porta a pensare ad un chiaro tentativo di assimilazione tra i primi sovrani cristiani e gli autocrati regnanti. I riferimenti costantiniani erano inoltre volti a sottolineare la legittimità della famiglia imperiale, il suo primato e la sua pietà

il carisma dell'imperatore pagano che sottolineava il carattere sovrumano del sovrano. Negrău 2011: 65.

39 Santi monaci, anacoreti e asceti non sono tra i santi più frequentemente rappresentati nelle chiese della Cappadocia. Nella Grande Piccionaia è riservato loro un posto privilegiato e sono tutti raffigurati con una croce in mano. Jolivet-Lévy 1991: 19.

40 Jolivet-Lévy 1987: 443.

41 Sull'avorio di Costantino VII: Goldschmidt, Weitzmann 1934: 33, no. 35; Bank 1977: 122; 203-204; Kalavrezou 1997: 203-204; Pilnik 2008: 397-398; Torno Ginnasi 2014: 89-91.

42 Sull'opera: Goldschmidt, Weitzmann 1934: 47, n. 75; Weitzmann 1972: 58-60; Cutler 1985: 31-32; J.C. Andreson 1997: 202-203; Connor 1998: 85, n. 44; Bühl 2008: 238.

43 Jolivet-Lévy 1987: 457.

44 Studer-Karlen 2022: 144. La realizzazione del mosaico viene variamente datata dalla metà del IX secolo all'ultimo decennio del X. Per il dibattito sulla datazione: Whittemore 1936; Lazarev 1967: 147-149; Brubaker 2010: 43-55; per un'attribuzione a Basilio II: Riccardi 2006: 131.

45 Ibidem.

46 «Κ[αὶ] πρὶν κραταίῳ δεσπότη Κωσταντίνῳ / Χ[ριστὸ]ς δέδωκεστ[αυ] ρόνεις <σ>ωτηρίαν / κ[αὶ] νῦν δέ τοῦτον ἐν θ[ε]ῳ Νικηφόρος / ἄναξ τροποῦται φῦλα βαρβάρων ἔχον», traduzione in italiano a cura di M. Flamini (2012: 287-288).

47 Studer-Karlen 2022: 150.

48 de Jerphanion 1932: 523.



4 Mosca, Museo Puškin, avorio con l'incoronazione celeste di Costantino VII Porfirogenito (da The Glory of Byzantium 1997).



5 Washington D.C., Dumbarton Oaks collection, avorio con l'imperatore Costantino I il Grande (© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington D.C.).



6 Cortona, chiesa di San Francesco, recto del reliquiario della Vera Croce in avorio (© Centro Studi Frate Elia da Cortona).



7 Cortona, chiesa di San Francesco, retro del reliquiario della Vera Croce in avorio (© Centro Studi Frate Elia da Cortona).

(εὐσέβεια). Nello specifico caso di Niceforo fu soltanto il matrimonio con Teofano a potergli garantire il trono senza divenire a tutti gli effetti un usurpatore<sup>49</sup>.

Osservando le raffigurazioni è chiaro come la croce rivesta un ruolo fondamentale nel messaggio affidato alle pitture della Grande Piccionaia. Simbolo *νικηφόρος* per eccellenza e *signum salutis* dal valore apotropaico, la sua ricorrenza nella decorazione e la sua presenza associata alle figure di Niceforo e del cesare Barda Foca ha dato adito a diverse interpretazioni<sup>50</sup>. Nel caso si tratti di imperatori Costantino il Grande fu l'unico a cui effettivamente venne concesso questo privilegio in virtù di primo imperatore cristiano e santo, seguito da Elena. I due personaggi storici sono tradizionalmente associati al simbolo della croce sin dalle origini del loro culto e per motivi ben attestati. Fu Elena, come narrato nella *Storia Ecclesiastica* (I, XVII, 1-6) di Socrate Scolastico (anni venti del V secolo)<sup>51</sup>, a rinvenire i frammenti della Vera Croce dopo essersi recata in Terra Santa, mentre Costantino, suo figlio, ne ricevette personalmente la visione, accompagnata dalla frase ἐν τούτῳ νίκα: «nel nome [di questo] segno, vinci»<sup>52</sup>, prima della battaglia di Ponte Milvio.

La prima raffigurazione della prodigiosa apparizione è una miniatura conservata nel manoscritto delle Omelie di Gregorio Nazianzeno (BnF, ms Grec. 510, f. 440r), datato tra l'879 e l'883<sup>53</sup>. Se infatti l'iconografia ai lati del *labarum* crucifero per Costantino ed Elena si inserisce nel solco della tradizione iconografica del X secolo<sup>54</sup>, come è possibile osservare nell'anta sinistra del trittico in avorio degli Staatliche Museen di Berlino<sup>55</sup> e  
8 nella navata della vecchia Tokalı Kilise, datata primo quarto del X secolo, questo tipo di rappresentazione non ricorre frequentemente associata alle figure di imperatori - tanto più se ancora in vita. Non è affatto raro però che questi ultimi siano accompagnati dalla croce su un *medium* a larghissima diffusione quale le monete<sup>56</sup>. Niceforo in particolare si fa ritrarre assieme al legittimo erede al trono Basilio o alla Vergine ai lati dello scettro  
9, 10 crucifero, con la croce in mano o inserito direttamente al centro della croce<sup>57</sup>. Questa specifica costruzione imperatore-croce merita un'analisi più approfondita. Introdotta per la prima volta da Romano I Lecapeno (920-944)<sup>58</sup> si trova successivamente anche sui *miliaresia* di Giovanni I Tzimisce. Tre imperatori militari ricorsero quindi alla medesima rappresentazione sul principale *medium* propagandistico bizantino, per comunicare come le loro vittorie in battaglia fossero contrassegnate e dovute all'aiuto di Dio<sup>59</sup>. Si trattava di

49 Anche l'iscrizione appella Teofano come δεσποῖνα ἡμῶν, «nostra sovrana», sottolineando come la legittimità della posizione di Niceforo passi attraverso la regalità dell'imperatrice, tutrice dei due legittimi eredi Basilio e Costantino.

50 Secondo Nicole Thierry si tratterebbe di un riferimento alle croci reliquiario sottratte agli Arabi in seguito alla presa di Tarso e portate in trionfo a Costantinopoli. Jolivet-Lévy ha ipotizzato che la croce sia stata scelta come attributo simbolico per ricordare che le gloriose vittorie ottenute in battaglia da Niceforo fossero attribuite all'aiuto divino. Thierry 2002: 175; Jolivet-Lévy 1991: 20.

51 Pédrichan, Marval 2004: 174-181. Sulla sua composizione: Van Nuffelen 2004: 53-75.

52 Eusebio di Cesarea, Sulla Vita di Costantino, I (28, 2), L. Tartaglia (ed.): 60.

53 Brubaker 1985: 1-13; Walter 1997: 194-196.

54 Per approfondimenti sull'iconografia della Vera Croce affiancata da Costantino e Elena: Teteriatnikov 1995: 169-188; della Valle 2003: 309-322, e 2018: 781-790. In Cappadocia: Andaloro 2013: 413-419.

55 Goldschmidt, Weitzmann 1938: 46, n. 72(a); Weitzmann 1964: 175-176, tav. 80.

56 Walter 1997: 197.

57 Il primo imperatore ad adattare il tipo iconografico tradizionale a mezzo busto nelle monete alle esigenze del culto cristiano fu Leone I (457-474). Quest'ultimo rimpiazzò lo scettro sormontato dall'aquila, vessillo del potere romano, con quello dal lungo manico sormontato da una croce. Grabar 1971: 13.

58 Nelson 2011-2012: 178.

59 Studer-Karlen 2022: 145.



8 Göreme, Vecchia Tokali Kilise, Costantino ed Elena ai lati dello scettro crucifero (© Dimitar Chobanov / Alamy Stock Photo).



9 Washington D.C., Dumbarton Oaks collection, Follis di Niceforo II Foca (© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington D.C.).



10 Washington D.C., Dumbarton Oaks collection, Miliaresion di Niceforo II Foca (© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington D.C.).

una formula trionfale che esaltava la croce in quanto *signum salutis*, sottolineando al contempo la devozione del sovrano δοῦλος τοῦ σταυροῦ (servo della croce) e la sua sottomissione all'ordine divino<sup>60</sup>.

Inglobare l'imperatore all'interno della croce significava innestare il potere imperiale direttamente nello spazio divino. Alla base della concezione di questa iconografia vi è il concetto, formulato da Gregorio di Nissa, della croce come simbolo cosmologico in grado di raggiungere le quattro parti del mondo<sup>61</sup>. In questo modo si sottolineava come il potere dell'imperatore si estendesse a tutto il globo e potesse attraversare l'intera *oikoumene* cristiana<sup>62</sup>, così come teorizzato da Leone VI (886-912) nella Novella 47: «[...] ma ora che la sollecitudine dell'imperatore si estende su ogni cosa e, con l'aiuto di Dio, la sua preveggenza controlla e governa tutto [...]»<sup>63</sup>. Una raffigurazione della croce trionfava anche nei mosaici del sopracitato *Kainougion* di Basilio I, in cui la famiglia imperiale si disponeva attorno al simbolo: «[...] come per esclamare: «Tutto ciò che è buono e gradito a Dio è stato compiuto e realizzato durante i giorni del nostro governo attraverso questo simbolo vittorioso»<sup>64</sup>. La croce rappresentata nelle mani di Niceforo non poteva dunque essere soltanto un rimando alle sue vittorie militari.

La sua simbologia universale nella Grande Piccionaia si estendeva ad abbracciare l'intera cristianità in un più ampio progetto che lega insieme i concetti di regalità, potere terreno e Sapienza Divina. In particolare, nella concezione del potere in epoca macedone rientra il ruolo dell'imperatore come *isapostolos*, in quanto successore di Costantino il Grande. La simbologia del numero quattro richiamava la teoria dei quattro imperi nei punti cardinali - assimilati ai bracci della croce - e sottolineava l'universalità della missione degli Apostoli, trasmessa direttamente agli imperatori. Il *basileus* doveva così estendere la missione anticamente affidata agli apostoli operando a favore della diffusione della fede e in sua difesa<sup>65</sup>. A queste simbologie se ne aggiunge infine un'ultima, che racchiude il valore apotropaico della croce; un potere che risale alle origini del cristianesimo<sup>66</sup>. Niceforo, generale, prima che imperatore, doveva aver fatto certamente affidamento alla sua funzione protettiva in battaglia. All'imperatore viene attribuita la committenza di una croce processionale conservata presso la Lavra  
11 del monte Athos e decorata con medaglioni<sup>67</sup>. Sul fronte appaiono le figure degli arcangeli Michele e Gabriele, rispettivamente all'apice e all'estremità inferiore del braccio verticale, mentre sull'asse orizzontale la *deesis*: il Battista e la Vergine ai lati del medaglione centrale con Cristo. Sul retro appaiono i santi apostoli Pietro<sup>68</sup> e Paolo

60 L'utilizzo della croce in campo numismatico permise agli imperatori di imprimere simbolo su uno dei principali strumenti di propaganda imperiale. Walter 1997: 197.

61 Ladner 1955: 88-95; Gregorio di Nissa, *La Grande Catechesi*, 32 (6-9), II, M. Naldini (ed.): 118-120.

62 Gavriović 2001: 87-90.

63 «Νῦν δὲ τῆς βασιλικῆς φροντίδος πάντων ἐξηρημένων καὶ σὺν Θεῷ τῆ ταύτης προνοίᾳ καὶ σκοπούμενων καὶ δαιτωμένων καὶ χρειᾶν οὐδεμίαν ἐκείνου τοῦ νόμου παρεχομένου μετὰ τῶν ἄλλων». Leone IV, *Les Nouvelles de Léon VI le Sage*, (nouvelle 47), P. Noailles, A. Dain (eds): 187.

64 *Chronographiae Quae Theophanis Continuati Nomine Fertur Liber Quo Vita Basilii Imperatoris Amplectitur*, I. Ševčenko (ed.): 293.

65 Jolivet-Lévy 1987: 458.

66 Walter 1997: 213.

67 Nelson 2011-2012: 178.

68 La figura di Pietro compare nel ciclo cristologico della Grande Piccionaia inserita nella scena dello Scherno di Cristo sulla Croce, assieme a san Giovanni Evangelista e alla Vergine. Nessuno dei racconti evangelici sembra però segnalare la partecipazione dell'apostolo durante questo evento. L'unica fonte scritta che riporta la presenza di Pietro sul Calvario al momento della

assieme a san Gregorio Nazianzeno e san Giovanni Crisostomo accompagnati dal Salmo 43: «Per te abbiamo respinto i nostri avversari, nel tuo nome abbiamo annientato i nostri aggressori»<sup>69</sup>. In questa breve citazione si può leggere una parafrasi del ἔν τούτῳ νίκα - Niceforo, proprio come Costantino, riconduceva le vittorie ottenute in battaglia contro gli Arabi al potere salvifico della croce e quindi all'unica volontà di Dio, ribadendo allo stesso tempo il suo ruolo di difensore della fede.

Sotto questo punto di vista, la somiglianza delle fattezze dei due imperatori porta ad evidenziare proprio il medesimo cursus militare da loro intrapreso. Costantino era stato prima di tutto un generale ed era giunto sul trono grazie alla sua virtù cristiana anche in battaglia - proprio come accaduto a Niceforo. L'interpretazione della provvidenziale vittoria in guerra come chiaramente attribuita all'aiuto divino<sup>70</sup> è rafforzata da un ulteriore riferimento militare nella composizione: l'Apparizione dell'arcangelo Michele a Giosuè prima della presa di Gerico. Giosuè è raffigurato due volte, prima in piedi e poi inginocchiato ai piedi dell'arcangelo, ritratto questa volta in abiti militari<sup>71</sup>. L'episodio è collocato al di sopra dell'abside nord, in asse con il gruppo imperiale e quindi collegato concettualmente ad esso quale manifestazione dell'aiuto divino sul campo di battaglia. In questo modo i fedeli potevano assimilare visivamente i due generali - quello biblico e quello bizantino - immaginandoli vestiti delle stesse insegne militari: Niceforo veniva così presentato come un eroe biblico, un espediente che venne sfruttato sistematicamente in età macedone.

La figura di Giosuè e l'analogia con il condottiero vittorioso si sviluppò soprattutto nel corso del X secolo, in riferimento agli imperatori-militari e al loro cruciale ruolo nella riconquista bizantina dell'Asia Minore<sup>72</sup>. Alcuni episodi sono illustrati nelle Omelie di Gregorio Nazianzeno e decorano la scatola in avorio del Metropolitan Museum<sup>73</sup>, mentre un ciclo esteso viene illustrato nel Rotulo di Giosuè<sup>74</sup> (Palat. gr. 431). Nel caso di Niceforo il parallelismo è ancora più stringente se si pensa che il racconto biblico assunse i toni di una vera e propria epopea vittoriosa contro il nemico. Le gloriose gesta del santo eroe ornarono, in mosaico dorato, la dimora dell'Akritis<sup>75</sup>, «soldato di frontiera» protagonista del pittoresco poema epico *Digenis Akritas*, composto nel X secolo e ambientato nei piccoli *themata* di confine del fronte orientale, proprio sotto il regno dell'imperatore<sup>76</sup>. La scelta di tale scena e la sua collocazione è quindi un esplicito riferimento alla riconquista della Siria e della Palestina a opera di Niceforo e di Giovanni Tzimisce tra il 963 e il 965<sup>77</sup>. Quest'ultimo - *domestikos ton scholon* e futuro imperatore - è protagonista, assieme al *magistros* Melias, dell'eccezionale rappresentazione sul muro nord del *naos*.

69 | crocifissione è la tragedia *Christos Paschon*, composta da Gregorio Nazanziano nel IV secolo. De Jerphanion 1942: 539; Centanni 2007: 59-64.

70 | «Ἐν σοὶ τοὺς ἐχθροὺς ἡμῶν / κερατιοῦμεν καὶ ἐν τῷ ὀνόματί σου / ἐξουδενώσομεν τοὺς / ἐπανισταμένους ἡμῶν». Nelson 2011-2012: 178-179.

71 | Studer-Karlen 2022: 145.

72 | Nella Grande Piccionaia gli arcangeli sono sempre raffigurati in abiti imperiali, muniti di *labarum* in una mano e del globo nell'altra. Appaiono in tali panni sia nel nartece che nelle nicchie nord e sud del *naos*. Per la loro funzione nelle chiese cappadoci: Jolivet-Lévy 2022: 413-432.

73 | Ivi 1987: 456.

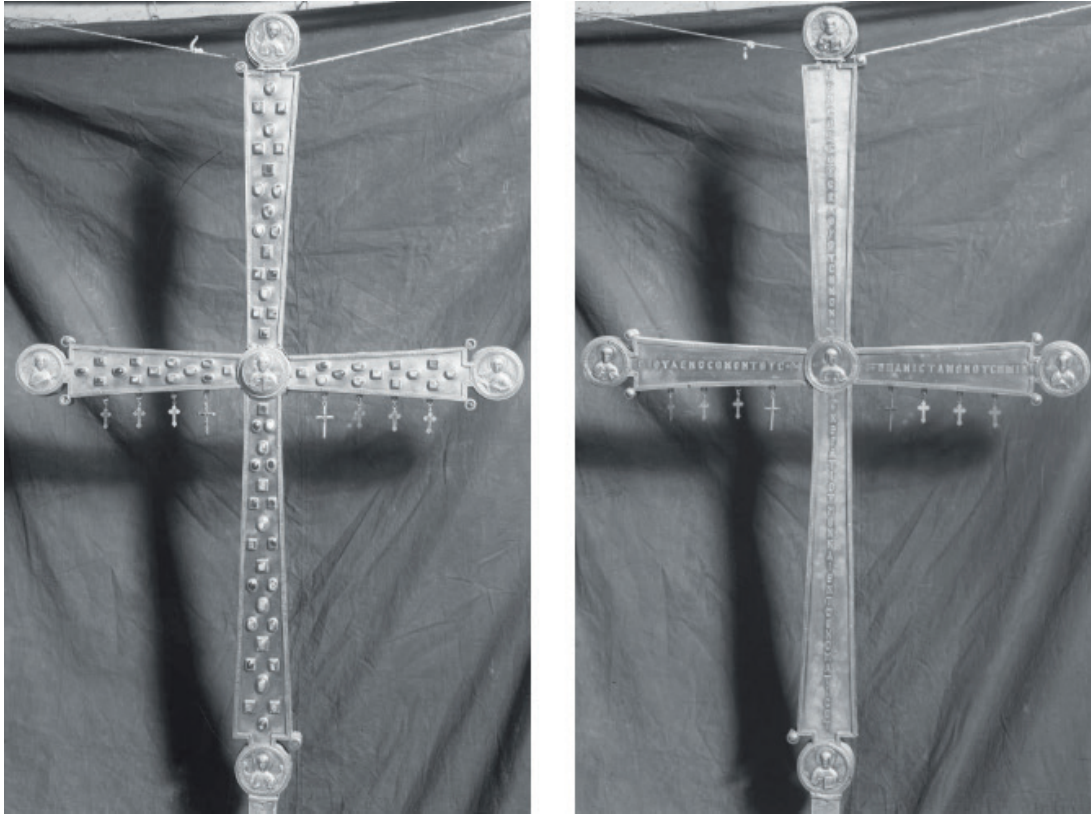
74 | Sull'opera: Goldschmidt, Weitzmann 1930: 23, n. 1-3; Schapiro 1949: 161-176; Cutler 1984-1985: 32-47; Connor 1991: 100-111, e 1997: 228.

75 | Sul Rotulo di Giosuè: Weitzmann 1948; Schapiro 1949: 161-176; Wander 2012; Iacobini 2014: 17-48.

76 | *Digenis Akritas*, VII 98, P. Odorico (ed.): 196-197. Per una ricostruzione filologica dell'opera: Beaton, Ricks 1993.

77 | Schlumberger 2021: 234-236.

78 | Jolivet-Lévy 1987: 465-466.



11 Monte Athos, monastero della Grande Lavra, croce processionale (da Nelson 2011-2012).



12 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, Apparizione dell'arcangelo Michele a Giosuè prima della presa di Gerico (© Antonio Iacobini).



13 Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Grec. 510, *Omelie* di Gregorio Nazianzeno, Apparizione dell'arcangelo Michele a Giosuè, f. 226v (Source gallica.bnf.fr / BnF).



14 New York, Metropolitan Museum, pannello di una cassetta in avorio con episodi delle imprese di Giosuè (© The Metropolitan Museum of Art).

### Βασιλική Όδός: la Strada della Regalità e l'iconografia del trionfo

Presso la nicchia che ospita l'arcangelo Michele con le figure dei donatori, sono raffigurati due cavalieri nimbati e armati che marciano come in una parata trionfale sui loro cavalli. A sinistra è ritratto il *magistros* Melias, identificato dall'iscrizione: Κύριε βοήθει τὸν δοῦλόν σου Μελίαν μάγιστρον, «Dio aiuta il tuo servo Melias Magistros»<sup>78</sup>; *domestikos* sotto il regno di Giovanni I Tzimisce doveva far parte delle milizie guidate da quest'ultimo quando era generale di Niceforo. Morì nel 973, catturato dagli arabi, ad Amida<sup>79</sup>. Il resoconto di questa spedizione che lo vide protagonista, ad opera di Matteo di Edessa, assume toni quasi agiografici, dal momento che il contingente guidato da Melias venne assimilato ai Quaranta Martiri di Sebaste, tanto che Henri Grégoire ha proposto di individuare nelle pitture di Çavuşin l'ispirazione del racconto<sup>80</sup>. A destra, a capo dell'intera schiera, Giovanni Tzimisce. L'iconografia con cui vengono presentati è identica a quella utilizzata in Cappadocia per i popolari santi militari Teodoro e Giorgio, come è possibile osservare nell'Yılanlı Kilise (X secolo), in un nuovo e chiaro tentativo di assimilazione per omaggiare i traguardi militari dei generali.

Immagini di imperatori a cavallo sono molto rare nel periodo medio bizantino, in particolare il ritratto equestre di Giovanni Tzimisce nella Grande Piccionaia richiama da vicino quello dell'anonimo imperatore sulla seta del vescovo Gunther. La scena ritrae un *basileus* trionfante su un cavallo bianco e il *labarum* in mano, affiancato da due allegoriche figure femminili<sup>81</sup>. Nonostante le evidenti lacune, per via degli elementi militari, è stato proposto di riconoscerci proprio l'ex *domestikos* d'Asia e neo imperatore, stabilendo di conseguenza la sua realizzazione intorno al 971, in occasione del suo ingresso nella capitale in seguito alle vittorie riportate sui Rus' e sui Bulgari<sup>82</sup>. Il prezioso telo recupera stilisticamente il ritmo lento e cadenzato nell'incedere delle pitture cappadoci<sup>83</sup>. I due illustri condottieri si dirigono verso il gruppo imperiale come alla testa dei loro soldati che vengono identificati molto puntualmente con dieci dei Quaranta Martiri di Sebaste, la cui protezione divina era considerata fondamentale nelle campagne di guerra e che erano sicuramente molto venerati in Cappadocia in quanto martiri locali<sup>84</sup>. La loro iconografia è però alquanto inusuale. A differenza della canonica tunica bianca, nella quale ricorrono raffigurati nelle chiese cappadoci, ad esempio nel ciclo della Nuova Tokalı Kilise o della rappresentazione del loro martirio nel lago ghiacciato come nella chiesa loro dedicata a Şahinefendi<sup>85</sup>, o ancora in un avorio del X secolo conservato al Bode Museum di Berlino<sup>86</sup>, essi indossano il *kalibanion*, armatura in uso alla metà del X secolo nell'esercito bizantino. Quest'ultima è indossata da

78 Rodley 1983: 311.

79 Grégoire 1933: 79-82.

80 Ibidem.

81 Sulla loro interpretazione: Jolivet-Lévy 2010: 172-173.

82 Prinzing 1993: 218-231, e 2007: 123-152; Stephenson 2001: 57-63; Torno Ginnasi 2014: 100-102; per ulteriore bibliografia Borkopp 2002: 355-356. Come evidenziato da Andrea Torno Ginnasi, Giovanni I viene rappresentato nel f. 172v del codice Vit. 26-2 della Biblioteca Nacional di Madrid durante il trionfo che seguì la campagna militare del 971, rafforzando così l'ipotesi di identificazione avanzata da Prinzing. Torno Ginnasi 2014: 101.

83 Nelson 2011-2012: 174.

84 Bevilacqua 2013: 258.

85 Sulla chiesa dei Quaranta Martiri si veda: de Jerphanion 1932: 156-174; Restle 1967: 64-65, 158-160; Jolivet-Lévy 1991: 205-207, e 2002: 44-45, 85, 127-128, 194-195; Thierry 2002: 215-216; Andalaro 2008: 517-533.

86 Goldschmidt, Weitzmann 1930: p. 27, n. 10; Talbot Rice 1959: 64, 316-317, e 1963: 275-279; Cutler 1994: 30-31.



- 15 Bamberg, Museo Diocesano, seta con scena di trionfo imperiale (© Diözesanmuseum Bamberg, Photo: Ingeborg Limmer).

Giovanni Tzimisce, Melias, da santo Ierone, soldato cappadocce martire sotto l'imperatore Diocleziano e raffigurato al di sopra del *diakonikon*<sup>87</sup> e inoltre anche da Giosuè e dall'arcangelo che gli appare. La loro presenza è ciò che più connota militarmente l'intero ciclo pittorico della chiesa.

Se però si guarda alla politica religiosa intrapresa da Niceforo, questo tipo di iconografia sembra assumere un senso concreto. Nel 964 l'imperatore emanò una Novella per

<sup>87</sup> Parani 2012: 105-108.

garantire la santificazione e il titolo di martiri ai soldati morti in cattività, scatenando l'indignazione del Patriarca e del clero costantinopolitano<sup>88</sup>. Molto probabilmente Niceforo tentò di ottenere un'approvazione ufficiale da parte della Chiesa per stabilire ufficialmente il culto dei soldati-martiri, fino ad allora appannaggio della ristretta cerchia dell'aristocrazia militarizzata di provincia, alla quale apparteneva, oltre la famiglia dei Foca, anche quella dei committenti. La sua interpretazione politico-religiosa era quindi supportata dal substrato culturale da cui egli stesso proveniva e che accettava di associare la morte dei soldati con quella dei martiri, considerati pii cristiani morti per la giusta causa dello stato<sup>89</sup>.

A sostegno di questa visione, i committenti della Grande Piccionaia si servirono dell'immagine di Niceforo in quanto «alleato dei martiri»<sup>90</sup> per elaborare una complessa rete iconografica volta a rispondere a delle esigenze e preoccupazioni personali. A tale scopo, le circostanze del martirio dei Quaranta Martiri nel lago ghiacciato vennero utilizzate per spiegare la loro passione come un battesimo attraverso l'acqua, rivestendo la loro morte di un'aura salvifica. Il legame martirio-battesimo compare già nel IV secolo nelle Omelie di san Basilio e san Gregorio di Nissa<sup>91</sup>, così come nei *Kontakia* di Romano il Melodo per la festa dei Quaranta di Sebaste<sup>92</sup>. Per sottolineare a livello visivo questo binomio la scena del Battesimo di Cristo venne estrapolata dal ciclo cristologico e ricollocata nella navata, per essere affiancata alla raffigurazione dei martiri sul muro nord, alla quale è immediatamente adiacente<sup>93</sup>.

A fare da *pendant* al Battesimo, dalla parte opposta della controfacciata è raffigurata l'Anastasis, un parallelismo inedito nel campo della pittura murale, ma che trova i suoi precedenti negli avori coevi, in cui le due scene sono spesso raffigurate in *pendant*. Il raffronto tra i due temi ha origine nella liturgia pasquale durante la quale i battesimi venivano officiati poco prima della rievocazione della Resurrezione, entrambe le letture permettevano l'accesso alla vita eterna come atti di rinascita. La posizione delle scene, associate all'esercito di martiri, può così essere interpretata come una preghiera illustrata per la loro salvezza e per la protezione di tutti coloro che erano associati alla chiesa e ritratti in essa. Le iscrizioni stesse che accompagnano le pitture invocano la protezione di Niceforo, della sua famiglia, dei suoi affiliati in Cappadocia e del suo esercito durante un'importante campagna militare quale fu quella intrapresa in Cilicia<sup>94</sup>. Questo parallelismo aveva inoltre lo scopo di rinforzare l'idea di «Wisdom-Kingship-Baptism»<sup>95</sup> i cui principali argomenti erano la salvezza dell'anima umana attraverso il battesimo e l'ispirazione divina dell'imperatore. Si tratta dell'interpretazione visiva della Βασιλική Ὁδός, la Strada della Regalità su cui un cristiano si incammina nella speranza di ricongiungersi al Creatore. L'espressione viene utilizzata da Origene nel *Libro dei Numeri* (20, 17), in riferimento al percorso dell'anima umana nella *Vita di Mosè*<sup>96</sup>, in seguito compare nell'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio (II 25, 7)<sup>97</sup>.

88 Giovanni Skylitzes, *Synopsis*, J. Worthley (ed.): 263.

89 Stouraitis 2012: 244-246.

90 Riedel 2015: 138-140.

91 Jolivet-Lévy 2012: 18.

92 Gavrilović 2001: 70-74.

93 de Jerphanion 1932: 527; Jolivet-Lévy 2015: 131; Thierry 2002: 173.

94 Kartsonis 1986: 173-179.

95 Gavrilović 2001: 73.

96 Ivi: 70-74.

97 Tailliez 1947: 299. 321-323. Eusebio di Cesarea, *Historie Ecclésiastique, livres I-IV*, G. Bardy (ed.): 92.

La lettura dell'iconografia del trionfo si arricchisce così di un ulteriore significato: Niceforo, forte delle sue tendenze spirituali, da supremo sovrano della cristianità si incammina allegoricamente lungo la sua Βασιλική Ὁδός, accompagnato dalla sua famiglia e dal suo esercito. Di particolare interesse è la ricorrenza di queste stesse tematiche in relazione al trittico eburneo di Palazzo Venezia, la cui realizzazione è attribuita a una commissione dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito. Nel lato interno dei pannelli vi sono tre iscrizioni, rispettivamente *vittoria imperiale*, *virtù imperiale* e *salvezza imperiale* che suggeriscono la medesima interpretazione della scena della Deesis come una strada virtuosa verso la redenzione<sup>98</sup>. Proprio il modo in cui la famiglia imperiale si dispone attorno alla figura del *basileus* ripropone la struttura gerarchica propria della corte di Bisanzio così come descritta nell'*ekphrasis* del *Kainourgion*, la quale in età macedone viene posta in relazione con la Corte Celeste a costituire un paradigma visivo della *Deesis*, con la funzione di trasmettere la natura e la forma del potere imperiale, proprio come l'esemplare di Palazzo Venezia. Così come Cristo siede al centro in gloria, affiancato dalla Vergine e da san Giovanni Battista, suoi famigliari più stretti e intercessori terreni, sedeva l'imperatore. Nei Cieli, come sulla terra, il potere assoluto risiedeva nella figura centrale del sovrano il quale si affida alla sua famiglia come esecutrice delle sue politiche<sup>99</sup>.

In conclusione è possibile affermare che la realizzazione di un edificio religioso inteso come spazio sacro, per i Bizantini, non fosse quindi legato esclusivamente a una singola figura. La sua creazione materiale e concettuale era il risultato della collaborazione sinergica di più figure - artigiani, artisti, teorici e donatori - responsabili di un intero progetto, mentre la sua commissione celava spesso il desiderio di stabilire una memoria della propria «famiglia politica» da parte dei fondatori<sup>100</sup>. Date le premesse è possibile stabilire che i committenti della Grande Piccionaia conoscessero personalmente tutti i personaggi ritratti<sup>101</sup> e che fossero particolarmente legati alla figura di Niceforo in quanto appartenenti al ramo armeno della famiglia Foca. In quest'ottica aggiornare l'iscrizione in corrispondenza di Giovanni Tzimisce con la formula del *polychronion*<sup>102</sup> si trattò di un segno di lealtà e supporto nei confronti del nuovo imperatore regnante<sup>103</sup>. Quest'ultimo, esponente della famiglia di origine armena dei Kurkuas, era imparentato per via femminile proprio con la famiglia Foca. Suo padre aveva sposato la sorella di Niceforo, legame che lo rendeva nipote diretto dell'imperatore<sup>104</sup>. Niceforo stesso aveva potenzialmente discendenze armene<sup>105</sup>. Inoltre, è probabile che il *magistros* Melias, il cui ritratto incluso nel ciclo pittorico della Grande Piccionaia è l'unica fonte greca riguardo la sua personalità<sup>106</sup>, contribuì economicamente alla realizzazione dell'edificio, dato

98 Eastmond 2015: 72.

99 Ivi: 71-73.

100 Negrău 2011: 72

101 Thierry 1983: 46-47.

102 Bevilacqua 2013: 256.

103 Soprattutto dal momento che il ritratto nella Grande Piccionaia venne conservato integro in seguito all'operazione di *damnatio memoriae* a cui venne sottoposta l'immagine di Niceforo da parte dello stesso Giovanni Tzimisce, così come riferito da Giovanni Geometra nel carme 80. Giovanni Geometra, *Poèmes en Hexamètres et en distiques élégiaque*, E.M. van Opstall (ed.): 282-285; Eastmond 2003: 79-80.

104 Lilie, Ludwig, Zielke, Pratsch 2013: 40-41.

105 Goodyear 2016: 22-34.

106 Grégoire 1933: 80. Nonostante Melias fosse una delle personalità più rilevanti dell'esercito bizantino d'Asia Minore non venne ricordato da nessun resoconto in greco di questo periodo, mentre ricorre nelle fonti arabe e armene. Lilie *et alii* 2013: 409-412.

che la sopracitata formula «Dio aiuta il tuo servo Melias Magistros»<sup>107</sup> nell'iscrizione che lo identifica è la medesima utilizzata per i donatori nelle chiese rupestri<sup>108</sup>. Questo dettaglio insieme alla loro posizione e iconografia inedita e alla conoscenza così ben articolata della filosofia di Niceforo, porta a concludere che i due personaggi in questione non soltanto ci tennero ad essere ritratti accostati al gruppo imperiale, da cui dipendeva il loro prestigio politico e sociale, ma soprattutto accanto ai generali armeni con cui erano imparentati. Nella chiesa figure storiche e immagini di santi occupano lo stesso spazio mettendo in contatto il mondo divino con quello terreno. In questo modo, attraverso la creazione del loro esclusivo spazio sacro, i committenti della Grande Piccionaia riuscirono a restituire al presente una vivida istantanea degli eventi e dei protagonisti dell'epopea bizantina che fu la riconquista dell'Asia Minore contro gli Arabi. Gli elementi che lo compongono contribuiscono a tutti gli effetti a rendere la chiesa un eccezionale caso di «[...] storia vivente conservata nella roccia»<sup>109</sup>.

107 | Rodley 1983: 311.

108 | Bevilacqua 2013: 256.

109 | Ho tradotto il testo in francese di N. Thierry (2002: 7).

## Bibliografia

### Fonti

Atanasio di Alessandria, *Traités contre les Ariens*, II-III, 2, C. Kannengiesser (ed.), Paris 2019 (Sources Chrétiennes 599).

*Chronographiae Quae Theophanis Continuati Nomine Fertur Liber Quo Vita Basilii Imperatoris Amplectitur*, I. Ševčenko (ed.), Berlin 2011 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae 42).

*Digenis Akritas. Poema anonimo bizantino*, P. Odorico (ed.), Firenze 1995.

Eusebio di Cesarea, *Historie Ecclésiastique, livres I-IV*, G. Bardy (ed.), Paris 1978.

Eusebio di Cesarea, *Sulla Vita di Costantino*, L. Tartaglia (ed.), Napoli 1984.

Giovanni Geometra, *Poèmes en Hexamètres et en distiques élégiaque*, E.M. van Opstall (ed.), Leiden-Boston 2008 (The Medieval Medierranean 75).

Gregorio di Nissa, *La Grande Catechesi*, M. Naldini (ed.), Roma 1990 (Collana di testi patristici 34).

Giovanni Skylitzes, *Synopsis*, in J. Worthley (ed.) *A Synopsis of Byzantine History 811 - 1057*, Cambridge 2010.

Noailles P., Dain A. (eds), *Les Nouvelles de Léon VI le Sage*, Paris 1944.

Pédricchan P., Marval P. (eds), *Socrates Scholasticus. Histoire Ecclésiastique, 4 voll.*, Paris 2004 (Sources Chrétiennes 477).

### Studi

Andaloro M., *Committenti dichiarati e committenti senza volto. Costantino, Niceforo, Leone per la Tokali Kilise in Cappadocia*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo. I committenti*, Atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), Milano 2011: 139-158.

Andaloro M., *La croce nell'iconografia di Costantino ed Elena in Cappadocia*, «Rivista liturgica» 10 (2013): 413-419.

Anderson J. C., *Triptych with a Byzantine Emperor*, in C. Evans, W.D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium*, Exhibition Catalogue (New York, 11 March-6 July 1997), New York 1997: 202-203.

Bank A., *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, trans. by L. Sorokina, Leningrad 1977.

Beaton R., Ricks D., *"Digenis Akrites". New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Aldershot 1993 (Centre for Hellenic Studies, King's College London, Publications 2).

Bevilacqua L., *Arte e aristocrazia a Bisanzio nell'età dei Macedoni. Costantinopoli, la Grecia e l'Asia Minore*, Roma 2013.

Borkopp B., 183. *So gennantes Gunther-Tuch*, in J. Krimeier et alii (eds), *Kaiser Henrich II. 1002-1024*, Catalogo della mostra (Bamberg, 9 luglio-20 ottobre 2002), Augsburg 2002: 355-356.



- Brubaker L., *Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The "Homilies" of Gregory of Nazianzus in Paris* (B.N. gr. 510), «Dumbarton Oaks Papers» 39 (1985): 1-13.
- Brubaker L., *Gifts and prayers: the visualization of gift giving in Byzantium and the mosaics of Hagia Sophia*, in W. Davies, P. Fouracre (eds), *The language of Gift in the Early Middle Ages*, Cambridge 2010: 33-61.
- Bühl G. (ed.), *Dumbarton Oaks: The Collections*, Washington D.C. 2008.
- Cappel A. J., *Dynatoi*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford 1991: 667-668.
- Centanni M., *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: Tragedia Classica e Cristiana*, in S. Isetta (ed.) *Letteratura Cristiana e Letterature Europee*, Atti del convegno (Genova, 9-11 dicembre 2004), Bologna 2007: 59-68.
- Cheyne J.C., *Appendice: Les Phocas*, in G. Dagron, H. Mihăescu (eds), *Le traité sur la guérilla (De velitatione) de l'empereur Nicéphore Phocas (963-969)*, Paris 1986: 473-497.
- Connor C., *New Perspectives on Byzantine Ivories*, «Gesta» 30/2 (1991): 100-111.
- Connor C., *Three panels from a Casket with the Story of Joshua*, in C. Evans, W.D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium*, Exhibition Catalogue (New York, 11 March-6 July 1997), New York 1997: 228.
- Connor C., *The Color of Ivory: Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton 1998.
- Connor C., *Bedchambers*, in G.W. Bowersock, P. Brown, O. Grabar (eds), *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge 2000: 338-339.
- Connor C., *Saints and spectacles. Byzantine mosaics in their cultural setting*, New York 2016.
- Cormack R., *Byzantine Cappadocia. The Archaic Group of Wall Paintings*, «Journal of the British Archaeological Association» 30 (1967): 19-36.
- Cutler A., *On Byzantine Boxes*, «Journal of the Walters Art Gallery» 42-43 (1984-1985): 32-47.
- Cutler A., *The Craft of Ivory: Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World, A.D. 200-1400*, Washington D.C. 1985 (Dumbarton Oaks Byzantine Collection publications 8).
- Cutler A., *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries)*, Princeton 1994.
- de Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'Art Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I, 1, Paris 1925 (Bibliothèque archéologique et historique 5).
- de Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'Art Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I, 2, Paris 1932 (Bibliothèque archéologique et historique 5).
- de Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'Art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 2, Paris 1942 (Bibliothèque archéologique et historique 5).

della Valle M., *Iconografia della madre e del figlio sul trono di Bisanzio. L'esempio di Elena e Costantino*, «Bizantinistica» 5/2003 (2004): 309-322.

della Valle M., *Considerazioni sull'origine dell'iconografia della Vera Croce affiancata dai Santi Costantino e Elena*, in S. Pedone, A. Paribeni (eds), «Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà»: scritti in onore di Alessandra Guiglia, II, Roma 2018: 781-790.

Eastmond A., *The Heavenly Court, Courtly Ceremony, and the Great Byzantine Ivory Triptychs of the Tenth Century*, «Dumbarton Oaks Papers» 69 (2015): 71-114.

Eastmond A., *Between Idol and Icon: The uncertainty of imperial images*, in A. Eastmond, L. James (eds), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, Aldershot 2003: 73-85.

Flamine M., *In margine alla stauroteca bizantina di Cortona*, «La parola del Passato. Rivista di Studi Antichi» 67/4 (2012): 279-308.

Featherstone M., *Space and ceremony in the Great Palace of Constantinople under the Macedonian Emperors*, in *Le corti nell'Alto Medioevo*, Atti delle settimane di studio (Spoleto, 24-29 aprile 2014), II, Spoleto, CISAM, 2015: 587-607.

Featherstone M., *The Everyday Palace in the Tenth Century*, in M. Featherstone, J. Spieser, G. Tanman, U. Wulf-Rheidt (eds), *The Emperor's House*, Berlin - Boston 2015.

Featherstone M., *Der Große Palast von Konstantinopel: Tradition oder Erfindung?*, «Byzantinische Zeitschrift» 106 (2013): 19-38.

Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I, Berlin 1930.

Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin 1934.

Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971.

Gavriović Z., *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001.

Goodyear M., *Inside and Outside the Purple: How Armenians Made Byzantium*, «Armstrong Undergraduate Journal of History» 6/2 (2016): 22-47.

Grégoire H., *Notes épigraphiques*, «Byzantion. Revue internationale des études byzantines» 8/1 (1933): 49-88.

Iacobini A., *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Viella 2000.

Iacobini A., *Dalla corte di Costantino VII alla corte di Napoleone: il progetto per un'edizione neoclassica del rotulo di Giosuè*, in G. Mariani Canova, A. Perriccioli Saggese (eds), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Padova 2014 (Biblioteca di arte 6): 17-48.

Jolivet-Lévy C., *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867-1056)*, «Byzantion. Revue internationale des Études Byzantines» 57/1 (1987): 441-470.

Jolivet-Lévy C., *Les Églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et des ses abords*, Paris 1991.

Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce. Mémoire de Byzance*, Paris 1997.

- Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce Médiévale: images et spiritualité*, St. Léger Vauban 2001.
- Jolivet-Lévy C., *Militaires et donation en Cappadoce* (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle), in J.M. Spieser, É. Yota (eds.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, actes du colloque international de l'Université de Fribourg (Fribourg, 13-15 mars 2008), Fribourg 2012: 142-161.
- Jolivet-Lévy C., *Formes et fonctions de l'allégorie dans l'art médiobyzantin*, in C. Heck (ed.), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge: formes et fonctions; héritages, créations, mutations*, actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27-29 mai 2010), Turnhout 2011 (Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge. Les études du RILMA 2): 171-189.
- Jolivet-Lévy C., *Tokali kilise Revisited: New Considerations on Christ's Ministry in the New Church*, in A. Öger (ed.), *1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu*, Symposium papers of the conference (Nevşehir, 16-19 Kasım 2011), Ankara 2012: 131-141.
- Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, I, Paris 2015.
- Jolivet-Lévy C., *Études Cappadociennes*, London 2022.
- Kalavrezou I., *Plaque fragment with Christ Crowning Constantino VII Porphyrogennetos Emperor*, in C.H. Evans, W.D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium*, Exhibition Catalogue (New York, 11 March-6 July 1997), New York 1997: 203-204.
- Kartsonis D., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.
- Kostenec J., *The Heart of the Empire: The Great Palace of the Byzantine Emperors Reconsidered*, in K.R. Dark (ed.) *Secular Buildings and the Archaeology of Everyday Life in the Byzantine Empire*, Oxford 2004: 4-36.
- Ladner I., *St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the symbolism of the Cross*, in K. Weitzmann (ed.), *Late classical and medieval studies in honor of Mathias Friend Jr.*, Princeton 1955: 197-208.
- Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- Laiou A. E., *The General and the Saint: Michael Maleinos and Nikephoros Phokas*, in Dagron G. (ed.) *ΕΥΨΥΧΙΑ. Mélange offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris 1998: 399-412.
- Lidov A., *The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture*, in M. Bacci (ed.) *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa 2007: 136-176.
- Lilie R. et alii, *Ioannes I. Tzimikes: Ἰωάννης*, in *Prosopographie der mittel-byzantinischen Zeit*, II, 3, Boston 2013: 409-412.
- Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*, Englewood Cliffs, New York., 1972.
- Morris R., *The two faces of Nikephoros Phokas*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 12 (1988): 83-116.
- Narsallah L., *Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaic of Moni Latmou*, in L. Narsallah, C. Bakirtzis, S.J. Friesen (eds), *From Roman to Ely Christian Thessalonike. Studies in Religion and Archaeology*, Cambridge 2010 (Harvard Theological Studies 64): 361-396.
- Negrău E., *The ruler's portrait in Byzantine art. A few observations regarding its functions*, «European Journal of Science and Theology» 7/2 (2011): 63-75.
- Nelson R.S., *"And So, With the Help of God". The Byzantine Art of War in the Tenth Century*, «Dumbarton Oaks Papers» 65/66 (2011-2012): 169-192.

- Parani M. G., *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries)*, Leiden 2012.
- Pilnik E., *Ivory with Constantine VII Porfirogenitus crowned by Christ*, in R. Cormack, M. Vassilaki (eds), *Byzantium, 330-1453*, Exhibition Catalogue (Athens, 25 October 2008-22 March 2009), London 2008: 397-398.
- Prinzing G., *Das Bamberger Gunthertuch in neuer Sicht*, «Byzantinoslavica» 54 (1993): 218-231.
- Prinzing G., *Nochmals zur historischen Deutung des Bamberger Gunthertuches auf Johannes Tzimiskes*, in M. Kaimakamova (ed.), *Byzantium, new peoples, new powers*, Cracow 2007 (Byzantina et Slavica Cracoviensia 5): 123-132.
- Restle M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, I, Recklinghausen 1967.
- Riccardi L., «Un altro cielo»: *l'Imperatore Basilio II e le arti*, «Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» 61 (2006): 103-146.
- Riedel M., *Nikephoros II Phokas and Orthodox Military Martyrs*, «Journal of Medieval Religious Cultures» 41/2 (2015): 121-147.
- Rodley L., *The Pigeon House Church, Çavuşin*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 33 (1983): 301-339.
- Rodley L. *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 1985.
- Schapiro M., *The Place of the Joshua Roll in Byzantine History*, «Gazette des Beaux-Arts» 35 (1949): 161-176.
- Schlumberger G., *Niceforo II Foca. Un Imperatore Bizantino del X secolo*, M. Rizzotto (ed.), Padova 2021.
- Stephenson P., *Images of the Bulgar-Slayer: three art historical notes*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 25 (2001): 44-68.
- Stephenson P., *The legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge 2003.
- Studer-Karlen M., *The Emperor's Image in Byzantium Perceptions and Functions*, in M. Vagnoni, M. Bacci, M. Studer-Karlen (eds) *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries)*, Leiden 2022 (The medieval Mediterranean 130): 134-171.
- Stouraitis Y., *Just War and Holy War in the Middle Ages. Rethinking Through the Byzantine Case-Study*, «Jahrbuch Österreichischen Byzantinistik» 62 (2012): 227-264.
- Tailliez F., *ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΟΔΟΣ. Les valeurs d'un terme mystique et le prix de son histoire littéraire*, in Miscellanea Guillaume de Jerphanion, I, Roma 1947 (Orientalia Christiana periodica 13): 299-354.
- Talbot Rice D., *The Art of Byzantium*, London 1959.
- Talbot Rice D., *The Ivory of the Forty martyrs at Berlin and the Art of the Twelfth Century*, «Zbornik radova Vizantološkog Instituta» 8 (1963): 725-279.
- Teteriatnikov N., *The true Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, «Δελτίον Χριστιανικής Αρκασιολογικής Εταιρείας» 18 (1995): 169-188.
- Thierry N., *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, I, Paris 1983.

Thierry N., *Un portrait de Jean Tzimiskès en Cappadoce*, «Travaux et mémoires» 9 (1985): 477-484.

Thierry N., *Une image du triomphe impérial dans une église de Cappadoce: l'église de Nicéphore Phocas à Çavuşin*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France» 1985 (1987): 28-35.

Thierry N. (recensione a), A. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise. Thenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington D.C. 1986, «Byzantinische Zeitschrift» 82 (1989): 306-309.

Thierry N., *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002.

Torno Ginnasi A., *L'incoronazione celeste nel mondo bizantino: politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative*, Oxford 2014.

Van Nuffelen P., *Socrate de Constantinople et les Chroniques*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 54 (2004): 53-75.

Walter C., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

Walter C., *IC XC NI KA. The apotropaic Function of the victorious Cross*, «Revue des études byzantines» 55 (1997): 193-220.

Wander S.H., *The Joshua Roll*, Weisbaden 2012.

Weitzmann K., *The Joshua Roll: a Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948 (Studies in manuscript illumination 3).

Weitzmann K., *Ivories*, in M. Chatzidakis (ed.), *Byzantine art, a European Art*, Exhibition Catalogue (Athens, 1 April-15 June 1964), Athens 1964 (Council of Europe exhibitions 9): 130-188.

Weitzmann K., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III, Ivories and Steatites, Washington D.C. 1972.

Wharton Epstein A., *Tokalı Kilise. Thenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington D.C. 1986.

Wharton, A.J., *Monuments of Cappadocia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York - Oxford 1991: 379-380.

Whittemore T., *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul 1933-1934. The Mosaics of the Southern Vestibule*, Oxford 1936.

Wiemer-Eins H., *Zur Datierung der Malerei der Nauen Tokalı in Goreme*, «Byzantinische Zeitschrift» 91 (1998): 92-102.