

# Dall' *imago clipeata* alla *Theotokos Platytera* Fenomeni di contaminazione e sublimazione nell' iconografia mariana dei primi secoli

Michele Celentano

Università degli Studi Gabriele d'Annunzio, Italia

**Abstract** The particular iconographic theme of the *Theotokos Platytera* is manifested as an iconic representation in which the infant Christ is always inserted inside a clipeo – a disc with a circular shape or an ellipsoidal almond – that she holds up as if it were a portrait on the shield to impose on the veneration of the bystanders. Although the meaning underlying the use of clipeo is original and entirely in line with the contemporaries written of the most important ancient Christian authors, its use is presented as the reuse of a much older portrait typology and reinterpreted over the centuries, that is the *imago clipeata* which is conferred a multiple semantic value. The way in which the Virgin supports the *imago Christi* in the oldest attestations is configured as a transmigration of gestures and meanings borrowed from previous female clipeophores representations, thus giving life to 'hybrid' visual constructions extraordinarily rich in variations. The images of the *Platytera* are similar, in terms of iconography and meaning, to the type of the Victoria in clipeo scribens and rarest images of Aphrodite *hoplismene*. The analysis and iconographic comparison of the most ancient figurative testimonies highlight numerous conceptual links that demonstrate the persistence and continuity of the symbolic value attributed to the presence of the clipeo which gave rise to new visual formulas in Christian art recombined with familiar elements.

**Keywords** Aphrodite hoplismene. Clipeo. Marian iconography. Medieval art. Phiale. *Platytera*.

Il particolare tema visivo della *Theotokos Platytera* si manifesta come rappresentazione iconica in cui Maria – pur essendo raffigurata insieme a Gesù – non può essere iscritta nella comune tipologia di Madonna col Bambino: in questa variante, infatti, il Cristo infante non si trova direttamente tra le sue braccia ma è inserito sempre all'interno di un clipeo, di un disco dalla forma circolare o di mandorla ellissoidale, sorretto fisicamente dalla Madre o sospeso all'altezza del suo grembo esaltando maggiormente l'intima e miracolosa connessione. L'intromissione di questo scudo carica la visione di un valore aggiuntivo, puramente allegorico, che identifica Gesù (di cui il ritratto può limitarsi al volto, al busto o includere l'intera figura) come Divino Nascituro, rivelando l'intento sovranaturale dell'apparizione.

Il termine *Platytera* (Πλατυτέρα) deriva dal sostantivo greco *platys* 'ampio' e vuol dire letteralmente 'più vasta/ampia' *ton Ouranon* 'dei Cieli' e fa riferimento al grande privilegio concesso a Maria di aver potuto accogliere nel suo grembo colui che il cielo non può contenere data l'incommensurabile maestà. Il primo germe di questo concetto poetico, costante nella letteratura religiosa mariana, sorge nei trattati dei Padri della Chiesa dell'Oriente cristiano e si trova espresso per la prima volta nell'inno *Epi soi chairei* della Divina Liturgia del santo teologo del IV secolo Basilio Magno, un testo caratterizzante ancora oggi il rito eucaristico ortodosso in determinati periodi liturgici.<sup>1</sup> La sua importanza risiede non solo nell'essere, probabilmente, la più antica fonte in cui compare il termine *Platyteran uranon* riferito a Maria, ma soprat-

<sup>1</sup> Artioli 1988, 149; Chiaranz 2016, 223.



#### Peer review

Submitted 2024-08-31  
Accepted 2024-10-31  
Published 2024-12-09

#### Open access

© 2024 Celentano | 4.0



**Citation** Celentano, M. (2024). "Dall' *imago clipeata* alla *Theotokos Platytera*. Fenomeni di contaminazione e sublimazione nell' iconografia mariana dei primi secoli". *Venezia Arti*, 33, 11-24.

tutto per la sua celebrità e diffusione divenendo spunto di riflessione per i testi successivi: la Liturgia comprendente l'inno, infatti, tradotta in diverse lingue come il copto, il siriano, l'armeno e lo slavo caratterizza ancora oggi il rito liturgico di molte Chiese d'Oriente.<sup>2</sup> È necessario chiarire, tuttavia, che non si è certi del nome preciso con il quale originariamente fosse identificato questo tipo di raffigurazione, poiché molto spesso le attestazioni più antiche non sono accompagnate da alcuna epigrafe specifica;<sup>3</sup> il modello iconografico era noto con numerosi altri epiteti, di dote o di luogo: *Blachernitissa*, in relazione al quartiere di Blacherne a Costantinopoli, dotato di numerosi edifici religiosi, nel quale si ritiene fosse conservato il prototipo originario<sup>4</sup> (aggettivo, però, utilizzato per designare almeno altre quattro tipologie di icone ivi custodite);<sup>5</sup> *Episkepsis*, cioè 'scudo', 'protezione';<sup>6</sup> *Nikopeia*,<sup>7</sup> di cui si dirà oltre; *Panagiotissa*, ovvero 'Tuttasanta';<sup>8</sup> *Znamenie*, dalla parola russa *Зна́мение*, tradotta 'Madonna del Segno',<sup>9</sup> allusione al compimento della profezia veterotestamentaria di Isaia [7:14] di un concepimento verginale nella nascita di Gesù da Maria e *Zoodochos Pege*, che la identifica come Fonte, Sorgente, contenente la Vita.<sup>10</sup> L'appellativo *Platytera*, invece, sembra accompagnare un'immagine della Deipara con il Divino Nascituro entro un medaglione solo successivamente<sup>11</sup> come testimonia l'affresco absidale risalente al 1500 circa della chiesa dei SS. Apostoli di Kastoria,<sup>12</sup> dove le parole «M(HT)HP Θ(EO)Y - Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ» appaiono chiaramente ai lati della Madre di Dio. Il divario tra fonti scritte, dove questo epiteto qualitativo è presente fin dall'epoca tardoantica, e la più tarda dimensione visuale può essere giustificato attraverso la mancanza di buona parte del patrimonio antico, di icone e programmi figurativi irrimediabilmente distrutti o perduti, che non permette una completa e certa ricostruzione della questione, ma tenendo conto di quanto la produzione letteraria abbia ispirato e influenzato l'iconografia mariana,<sup>13</sup> è agevole pensare che l'attributo *Platytera*, così sovente ripreso nella tradizione omiletica e innografica per tutto l'arco del Medioevo, fosse in uso già nei secoli precedenti per aiutare la comprensione del significato teologico-dottrinale espresso visivamente dalla presenza del clipeo.

L'utilizzo della mandorla di luce, di un vero e proprio disco, diviene il mezzo che veicola simbolicamente il pensiero dei primi Padri della Chiesa riguardo al concepimento del tutto sensazionale della Vergine: Epifanio di Salamina (†403) vescovo vissuto alla fine del IV secolo, fa riferimento alla grande prerogativa di Maria di aver accolto dentro di sé l'incontenibile, cioè colui il quale né cielo né terra possono trattenere ma che, per amore dell'umanità e per sua espressa volontà si è reso da infinito a limitato.<sup>14</sup> Attico, Patriarca di Costantinopoli (†425) scrive, in un'omelia per celebrare il Natale del Signore, come il grembo di Maria sia stato onorato poiché ha racchiuso in sé colui non circoscrivibile nei cieli.<sup>15</sup> Ancora l'esegeta Esichio di Gerusalemme (†451), in un sermone composto in onore della Tuttasanta la definisce «tempio più vasto del cielo».<sup>16</sup> Un altro Patriarca di Costantinopoli, Proclo (†446) nel difendere solennemente il dogma della maternità divina - messo in dubbio insieme al suo effettivo ruolo nel Mistero della Salvezza ritenuto squisitamente trinitario dalle teorie dell'eresiarca Nestorio -,<sup>17</sup> elenca una serie di adombramenti profetici sostenendo come al momento dell'Incarnazione di Cristo, la Vergine sia divenuta identica al cielo accogliendo nell'utero colui che, sotto forma di puro *Logos*, dimorava prima in esso.<sup>18</sup> Nella celebre *Vita della*

2 Goggin 1913, 2: 321-2.

3 Zervou Tognazzi 1986, 215-7.

4 Paribeni 2007, 365-7; Angelidē, Papamastorakēs 2005, 210 ss.; Mango 1998, 71; Ševčenko Patterson 1991, 2170-7; Weis 1985, 20-44.

5 Pentcheva 2010, 102.

6 Angelidē 1994, 141; Pentcheva 2010, 231.

7 Mantas 2001, 80-3.

8 Pentcheva 2010, 196 nota 6.

9 Boriello 2014, 299 ss.

10 Teteriatnikov 2005, 229; Lange 1964, 52.

11 Pentcheva 2010, 196.

12 Chouliaras 2019, 228.

13 De Giorgi 2016, 5 nota 11.

14 Epifanio, *Panarion*. PG 41, 460.

15 Si veda, in proposito, Lebon 1933, 190.

16 Esichio, *Homilia*. PG 93, 1453-60.

17 Constan 2003; Randazzo 2016.

18 Proclo di Costantinopoli, *Oratio II. De incarnatione Domini nostri Jesu Christi, et de infusoriis*. PG 65, 691-704.

*Vergine*, opera del VII secolo attribuita al monaco bizantino Massimo il Confessore (†662) e considerata tra le principali e più antiche biografie della Madre di Dio,<sup>19</sup> è invocata con epiteti quali «Verga fiorita di Jesse», «Roveto ardente», «Urna d'oro contenente la manna» e con il titolo di «Trono elevato più ampio dei cieli».<sup>20</sup> Una descrizione così poetica, carica di un fortissimo valore allegorico, è presente anche nella trattatistica religiosa occidentale: il panorama scritturistico latino, infatti, dispone di una serie di autori che hanno utilizzato questo stesso comparativo di maggioranza tra i quali il vescovo di Verona Zeno (fl. IV sec.), autore dei celebri *Trattati* in cui spiega come in modo del tutto meraviglioso Maria abbia concepito racchiudendo nel grembo colui immensamente vasto da non poter essere altrove contenuto<sup>21</sup> e Agostino d'Ipbona (354-430), che in uno dei suoi *Sermone* la eleva a benedetta tra le donne poiché ha accolto dentro di sé chi non può essere racchiuso nei cieli a causa dell'incomparabile grandezza.<sup>22</sup> Il medesimo elogio si ritrova, ancora, negli scritti del vescovo di Ravenna Pietro Crisologo<sup>23</sup> (†450) e di San Pier Damiani<sup>24</sup> (†1072).

Sebbene il significato sotteso all'utilizzo del clipeo in ambito mariano sia originale e del tutto in linea con le fonti scritte, il suo utilizzo si presenta come il reimpiego, caratteristico del mondo tardoantico e medioevale, di una tipologia ritrattistica preesistente e reinterpretata durante il corso dei secoli, cioè l'*imago clipeata* a cui è conferita una molteplice valenza semantica. A differenza dei normali ritratti, scolpiti o dipinti, quello clipeato - oltre a configurarsi come una preziosa 'immagine nell'immagine' che gioca volutamente con la percezione tra spazio reale e spazio apparente -, conferisce all'effigiato un carattere maggiormente solenne proprio grazie all'alterità del limite imposto dallo scudo. Forme circolari racchiudenti totalmente o parzialmente esseri divini sono già attestate nell'antico Egitto<sup>25</sup> dove, in luogo di dischi solari, circoscrivono la sacralità e inviolabilità dello spazio abitato dagli effigiati assolvendo al medesimo ruolo conferito al clipeo nei

secoli successivi. Conosciuta in epoca greca fin dal periodo classico, poiché impiegata con una funzione celebrativa per rappresentare eroi e uomini illustri, l'*imago clipeata* assume il chiaro senso di 'porta aperta su una dimensione divina' in epoca ellenistica, quando è utilizzata per sottolineare il carattere sacrale dell'effigiato identificandosi con l'*Ouranos* entro cui possono trovare posto divinità, eroi vittoriosi e in generale personaggi importanti i quali, ritenuti degni di una prestigiosa ed elitaria distinzione sociale, vengono elevati *ad sidera* per essere onorati.<sup>26</sup> Il *clipeus* è noto anche a Roma e nelle sue province fin dal periodo repubblicano dove è adoperato in ambito funerario, talvolta sostenuto da *Nikai* o Eroti rimarcanti il movimento ascensionale dell'anima verso il cielo, per sottolineare la dimensione ultraterrena dei defunti; in periodo imperiale passa poi a designare il carattere onorifico e la dignità culturale del sovrano.<sup>27</sup> Con l'avvento del cristianesimo esso diviene uno degli elementi utili, insieme al nimbo, per distinguere i personaggi importanti della storia sacra quali i santi, i martiri e i profeti<sup>28</sup> ma soprattutto per celebrare la glorificazione del figlio di Dio attraverso la sua immagine o i suoi diretti emblemi, quali la croce e il *chrismon* sostenuti in alcuni casi da angeli, dando così vita a una cifra iconografica straordinariamente ricca di varianti.

Emblematica, proprio perché raffigurata con una funzione trionfale analoga a quella delle *Nikai* pagane e degli angeli cristiani è la Vergine dipinta tra IV e VI secolo e ormai danneggiata sulla parete meridionale della cappella sepolcrale di Teodosia, nella necropoli meridionale dell'antica Antinoe a sud del Cairo,<sup>29</sup> forse la più antica testimonianza finora nota di una Madonna clipeofora. Maria, identificabile con certezza dal nome iscritto ai lati del suo capo, è posta alla sinistra della defunta e sorregge dal basso, con la mano sinistra velata, uno scudo circolare con al centro la croce [fig. 1]. Questo particolare gesto mutua da un antico cerimoniale achemenide, adottato poi dalla corte romana imperiale e bizantina secondo il quale i sudditi manifestavano rispetto, alla presenza

19 Gharib et al. 1989, 183-4.

20 Massimo il Confessore, *Vita della Vergine*. CSCO 478-9, 3-38.

21 Zeno, *Trattati* 2.12.2. PL 11, 416-17.

22 Agostino, *Sermone* 184, 3-3. NBA 32.1.7.

23 Pietro Crisologo, *Sermone* 144, 1-7. PL 52, 585B-586C.

24 Pier Damiani, *Sermone* 46. PL 144, 748B-761C.

25 Hornung 1999, 38, 77-8; Rambova, Piankoff 1954, 71-4.

26 Sotira 2013, 22.

27 Sotira 2013, 25-7.

28 Sotira 2013, 34 ss.

29 Del Francia Barocas 2012, 165-211; Manfredi 2012, 329-37; Breccia, Donadoni 1938, 285-318.

del sovrano, coprendo le proprie mani con un velo o con parte del mantello.<sup>30</sup> Sembrerebbe un atteggiamento di riverenza e ossequio ancorché di adorazione rivolto al Figlio di Dio, ma può indicare l'azione del mantenere o l'attesa del ricevere (prefigurazione del concepimento divino) qualcosa ritenuto immensamente sacro tanto da non poter essere toccato a mani nude; da tale antico segno si è successivamente sviluppato l'uso dei veli liturgici con i quali accoliti e sacerdoti, durante le funzioni religiose, velavano le proprie mani per entrare in contatto con i vasi sacri e il Corpo di Cristo transustanziato in specie eucaristiche.<sup>31</sup> Il contesto funerario lascia facilmente supporre che Maria, modello e guida per i cristiani, mostri la croce come unica via da seguire per giungere alla salvezza eterna e aspirare alla risurrezione. Essa è simbolo della *Kenosis*,<sup>32</sup> di cui fine ultimo è la redenzione per mezzo del sacrificio del Redentore, reso attuabile proprio attraverso l'Incarnazione nel grembo della Madre.

All'Egitto del VI-VII secolo appartiene un'altra tra le più antiche testimonianze note di Maria che sostiene l'*imago clipeata*, rintracciabile precisamente nella cappella XXVIII del Monastero copto di Bawit<sup>33</sup> [fig. 2]. Il dipinto murale, conservato oggi presso il Museo del Cairo, decorava originariamente la nicchia absidale di uno dei numerosi edifici abbondantemente affrescati con pitture a soggetto sacro e profano nel complesso monastico costruito per volontà di Apa Apollo tra il 386 e il 388 nei pressi di Ermopoli.<sup>34</sup> La Madre di Dio, seduta in trono tra due arcangeli in atto di incensare con dei turiboli accesi, regge con entrambe le mani, sollevandolo leggermente, il medaglione celeste spostato in direzione del suo ginocchio sinistro. L'Emmanuele è seduto e ha nella mano sinistra un rotolo poggiato su un ginocchio, mentre con la destra benedice.<sup>35</sup> Al di là della semplice quanto sofisticata rappresentazione che mostra uno tra i primi esempi di *Theotokos Angheloktistos*, la presenza dell'aura azzurra circonda entro uno spazio 'alterato' e visibile il Cristo, rievocando quel significato cosmico di cui il clipeo era foriero già nei secoli precedenti. Quest'ellissoide



**Figura 1** Vergine clipeofora. IV-VI sec. Part. dell'affresco della parete meridionale. Antinoe, Cappella di Teodosia. Foto © Scavi Istituto Papirologico «G. Vitelli» 1936-38, Istituto Papirologico «G. Vitelli», Università degli Studi di Firenze. Su concessione

di luce, dunque, evidenzia la diversità di dimensione del Figlio rispetto alla Madre, come se fosse presente ma non materialmente reale, cioè incarnato nel suo grembo e in attesa di nascere come uomo. Anche la Chiesa copta, attraverso i suoi testi, esalta la Deipara affidandole poeticamente il privilegio di essere più vasta del cielo,<sup>36</sup> è pertanto possibile ipotizzare che anche tra le mura del Monastero echeggiasse il celebre inno di Basilio Magno, creando una suggestiva e scenografica interrelazione catechetica tra testi, musica e immagini.<sup>37</sup>

Il modo con il quale la Vergine solleva l'*imago Christi*, come a volerne esaltare il lato eroico e trionfale al cospetto degli astanti, richiama il linguaggio aulico romano-imperiale secondo cui al clipeo era stato conferito un valore apoteotico utile a rafforzare il processo di divinizzazione dell'imperatore per il tramite del suo ritratto;<sup>38</sup> l'Emmanuele entro la mandorla tra le braccia della Madre,

<sup>30</sup> Santoro 1972, 37-42; Del Francia Barocas 2012, 182.

<sup>31</sup> Borella 1941, 97-107.

<sup>32</sup> In riferimento al momento dell'Incarnazione il termine identifica la consapevole umiliazione di Cristo accettando di abbassarsi alla forma umana per ubbidire così al volere del Padre e accettare consapevolmente la sua Passione, come spiegato da Paolo nella lettera ai Filippesi [Fili. 2:7].

<sup>33</sup> Clédat 1916, 153-7.

<sup>34</sup> Iacobini 2003, 63-76; 2000.

<sup>35</sup> Kondakov [1914] 2014, 292-3; Cantone 2011, 17-25; Grabar 1946, 226-30.

<sup>36</sup> Giamberardini 1974, 11 ss.; Gharib et al. 1991, 806 ss.

<sup>37</sup> Poco si conosce circa la regola monastica e l'ordinamento liturgico del Monastero. Iacobini 2000, 38 nota 66.

<sup>38</sup> Sotira 2013, 27





**Figura 2** Vergine con Bambino tra angeli. VI-VII secolo. Affresco, part. della Cappella XXVIII del monastero di Apollo a Bawit. Il Cairo, Museo Copto. Foto: (Ihm, Tav. XVIII, I), Alma Mater Studiorum Università di Bologna, versione digitale disponibile con licenza CC BY ND su AlmaDL AMSHistorica. <http://hdl.handle.net/20.500.14008/47574>



**Figura 3** Vittoria in clipeo scribens. I secolo. Part. del fregio marmoreo della Colonna Traiana. Roma, Fori imperiali. Foto © Ministero della Cultura-Parco Archeologico del Colosseo. Su concessione

infatti, pur essendo un bambino poco dimostra della sua innocente umanità in favore della sua regalità, sottolineando come ciò che viene rappresentato sia il *Logos*, esistente nella natura divina ancor prima di divenire uomo. In quest'ottica mistagogica Gesù, pur avendo sembianze di un infante, è sempre vestito con abiti sacerdotali ed è benediciente, esaltando la sua condizione divina a discapito di quella umana. Questo emblematico insegnamento della dottrina cristiana, cioè di un fanciullo pienamente cosciente del motivo della sua Incarnazione e del suo ruolo messianico, trova esplicita formulazione tra XII e XIII secolo nell'esegetica della Scolastica medievale secondo la quale il Messia, al momento della sua concezione in Maria, aveva già assunto sembianze di uomo formato e perfetto.<sup>39</sup>

Se l'*imago clipeata* del Salvatore, con i tratti di un giovane fanciullo in piena coscienza di sé, appare come il corrispettivo visivo di queste meditazioni dottrinali ed è debitrice delle immagini del trionfo imperiale,<sup>40</sup> il modo in cui è sorretta – spostandola fuori dall'asse centrale del suo corpo –, sembra configurarsi come una trasmigrazione di gesti e simboli mutuati da rappresentazioni di divinità femminili precristiane caricate, però, di nuovi significati che danno origine a costruzioni iconografiche 'ibride', tra loro legate da un comune nesso paradigmatico. Innegabile è la somiglianza

con il tipo della *Victoria in clipeo scribens*, stante o seduta, particolarmente diffuso durante il periodo romano imperiale con l'intento propagandistico di celebrare le imprese del sovrano,<sup>41</sup> come la Vittoria alata inserita nel fregio della colonna di Traiano al fine di lasciare *in perpetuum* il ricordo delle vittorie dell'imperatore contro i Daci incidendone le gesta su uno scudo dalla forma ellissoidale sostenuto con un gesto del tutto familiare; o, ancora, la Vittoria alata stante posta sul rovescio di un *foliis* di Massenzio riferibile al 307-312 e ora esposto presso il Museo Archeologico Nazionale G. Asproni di Nuoro [fig. 3].

A sua volta, come già notato,<sup>42</sup> lo schema della Vittoria con clipeo mutua, con tutta probabilità, da più antiche e rare immagini di Afrodite *hoplismene*, cioè armata, talvolta raffigurata mentre sostiene e indica lo scudo, come l'Afrodite di Perge<sup>43</sup> del II secolo d.C., oppure intenta a specchiarsi su quello dell'amato Ares:<sup>44</sup> ne sono illustri esempi la cosiddetta Afrodite di Brescia<sup>45</sup> databile al III secolo a.C., e la dea dipinta sulla più antica anfora a figure rosse, risalente al IV secolo a.C., conservata presso il Museo archeologico di Paestum [fig. 4]. In questo caso Afrodite è affiancata da due Eroti che la scortano adorandola, mentre lo spazio tutt'attorno si riempie di fiori sbocciati e rigogliosa vegetazione; si tratta di una formula schematica che non solo rievoca alla mente la successiva

<sup>39</sup> Stancati 2009, 26-32.

<sup>40</sup> Grabar 1968, 607 ss.

<sup>41</sup> Cantone 2011, 20.

<sup>42</sup> Bonoldi, Centanni, Lovisetto 2003, *passim*.

<sup>43</sup> Moreno 2002, 119-57, in part. 127-30.

<sup>44</sup> Chini 1997, 135 ss.

<sup>45</sup> Patera, Morandini 2021; Bonoldi 2005; Bonoldi, Centanni, Lovisetto 2003.



**Figura 4** *Afrodite con scudo tra due Erosi*. IV secolo a.C. Part. dell'Anfora del Pittore di Afrodite. Capaccio Paestum, Museo Archeologico di Paestum. Foto: Parchi Archeologici di Paestum e Velia, su concessione



**Figura 5** *Afrodite che si specchia nello scudo*. II-III sec. d.C. Frammento di affresco. Corinto, Museo Archeologico. Foto: I. Ioannidou, L. Bartzioti © American School of Classical Studies at Athens, Corinth Excavations. Su concessione

impostazione iconografica della Vergine tra angeli - dimostrandone una chiara derivazione visuale - ma evidenzia il nesso concettuale tra il tema della natura rinvigorita dall'arrivo di Afrodite sulla terra, segnando il sopraggiungere della primavera dopo il gelo mortifero dell'inverno,<sup>46</sup> e l'idea cristiana di Risurrezione e del ritorno del figlio di Dio dal regno della morte alla vita.

Quelle riguardanti la dea della bellezza provvista di scudo sono immagini ispirate alle numerose (e a volte discordanti) fonti letterarie antiche che la descrivono come sposa, amante o sorella del dio della guerra Ares e per tale motivo dotata di alcune armi;<sup>47</sup> divinità dai molteplici aspetti connessi al mondo della natura e della fecondazione Afro-

dite diviene, durante il corso dei secoli, l'emblema sia dell'amore fisico e sensuale che ideale e puro.<sup>48</sup> Modello sicuramente apprezzato e reso celebre dalla circolazione su monete e oggetti di piccolo formato,<sup>49</sup> si attesta anche nell'arte monumentale con forme 'sincretiche' somiglianti per peculiarità dando vita, a loro volta, a numerose ed eterogenee possibilità espressive, come testimoniano rispettivamente il frammento di affresco proveniente da un edificio residenziale situato a est del teatro di Corinto, raffigurante Afrodite *hoplismene*<sup>50</sup> (II-III secolo) [fig. 5] e la divinità a essa dipendente seduta accanto a un atleta vittorioso e con uno scudo in mano, nel mosaico pavimentale di un altro edificio pubblico della stessa città, una probabile per-

<sup>46</sup> Serafini 2010, 149; Moormann, Uitterhoeve 2004, 21.

<sup>47</sup> Delivorrias 1984, 52, 102, 520; Kousser 2004, 97 ss. Pausania e Strabone ricordano le numerose città greche, in particolare modo a Corinto dove era venerata 'in armi'. L'armamento, tuttavia, potrebbe essere un attributo assorbito da culti più antichi di divinità femminili orientali. Cf. Serafini 2010, 152; Chini 1997, 133 ss.

<sup>48</sup> Chini 1997, 134.

<sup>49</sup> Robinson 2012, 117.

<sup>50</sup> Hamiaux 2011, 71; Williams 2005, 236-40.





Figura 6 Toiletta di Venere, part. del Cofanetto di Proiecta. Fine IV-inizio V secolo. Argento sbalzato e dorato. Londra, British Museum. ©The Trustees of the British Museum. License CC BY-NC-SA 4.0



Figura 7 Donna che regge uno scudo. 50-40 a.C. Part. di affresco proveniente dalla Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale. New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto © The Metropolitan Museum of Art. Public Domain

sonificazione di Corinto e dei giochi istimici.<sup>51</sup> Sul coperchio del più tardo cofanetto della cristiana *Proiecta* (fine IV-inizio V secolo), Venere – seduta dentro una conchiglia sostenuta da creature marine allo stesso modo in cui i due Eroti elevano il doppio ritratto clipeato degli sposi sul pannello superiore –, trattiene lo scudo che è definitivamente trasfigurato in uno specchio ellissoidale, strumento di ‘mera’ beltà, ricollegandosi alla scena di toletta sviluppata al di sotto, nello scomparto frontale del cofanetto<sup>52</sup> [fig. 6].

Esiste un rapporto simbolico maggiormente evidente con la più antica ed enigmatica donna sorreggente uno scudo con la figura di un uomo nudo impressa al centro, proveniente dalla parete est del triclinio della Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale, risalente agli anni 50-40 a.C. circa [fig. 7]. Sicuramente legata al significato narrativo delle altre megalografie presenti, è stata identificata come una veggente in atto di predire la nascita di un monarca, di cui il riflesso sull’elisse è emblema anticipatore.<sup>53</sup> Si tratterebbe, in quest’ultimo caso, di un’ipotesi dall’alto valore allegorico che trova notevoli similitudini con il medesimo ruolo attribuito, successivamente, al disco cristico delle immagini mariane, tracciando una certa continuità e ‘fluidità’ iconografica durante il corso dei secoli. È anzi possibile ipotizzare cautamente che questa particolare figura femminile clipeofora non sia stata abbandonata al tramonto dell’età tardoantica e pagana, ma sia in realtà sopravvissuta rivestendo i nuovi panni della *Theotokos Platytera* con il clipeo divenuto elemento peculiare della sua gravidanza. A convalidare questo processo di ibridazione è l’impiego dell’appellativo *Nikephoros/Nikopoios*, cioè ‘Apportatrice di Vittoria’, attribuito in età antica ad Afrodite<sup>54</sup> e successivamente conferito alla Madre di Dio in qualità di garante della vittoria imperiale nel contesto bellico, come conferma il *recto* del sigillo di piombo del *Proedros e Parakoimomenos* Giovanni (XI-XII secolo), in cui l’iscrizione «MP ΘΥ ἡ Νικοποιός» accompagna proprio una riproduzione della Vergine con lo scudo innanzi al petto [fig. 8].<sup>55</sup>

Il tipo della *Theometor* clipeofora ritorna su un’icona di lino, anch’essa proveniente dall’Egitto del VI-VII secolo, ma di cui sono poche e scarse le notizie certe circa la sua originaria destinazione,<sup>56</sup> venduta a un collezionista privato presso la Temple

51 Si tratta di *Eutychia*, la Buona Sorte, ma è stata identificata anche con una Vittoria o con la stessa Afrodite. Cf. Robinson 2012, 116, 127; Shapiro 1993, 86-8.

52 Kitzinger 2018, 44-5; Centanni 2005, 125.

53 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247011>. Altre ipotesi la identificano come ancella, figura rituale, o Venere in armi. Cf. Zanker 2020, 90-5; Grimaldi 2011, 552; Barnabei 1901, 58.

54 Pausania, *Periegesi della Grecia*, 2.19 § 6; Cf. Zolotnikova 1997, 255-76; Pirenne-Delforge 1994, 109.

55 Pentcheva 2010, 102-8; Kondakov [1914] 2014, 294.

56 Cantone 2011, 17-25.





**Figura 8** *Theotokos Nikopaios*. XI-XII secolo. Recto del sigillo di piombo di Giovanni proedros e parakoimomenos. Cambridge, MA, Harvard Art Museum. Foto: Arthur M. Sackler Museum, lascito di Thomas Whittemore. Byzantine Collection, Dumbarton Oaks. Su concessione



**Figura 9** *Vergine col Bambino*. VI-VII secolo. Pittura a encausto su lino. Collezione privata, (precedentemente: Londra, Temple Gallery). Foto: Ene Drăghici-Vasilescu 2007, 89, fig. c. Su concessione

Gallery di Londra dov'era conservata fino al 2005 [fig. 9]. Maria è ritratta frontalmente e regge, decentrandola leggermente rispetto all'asse del suo busto, la mandorla di cui è percettibile e tangibile solo la cornice esterna: il fondo dell'ellissoide, infatti, restituisce la sensazione di una completa trasparenza, come del resto conferma il dettaglio del palmo della mano destra visibile pur essendo posto dietro di essa. Il Cristo Emmanuele, seduto al suo interno, ha il capo nimbatto ed è in atto di benedizione sebbene la pittura, molto deteriorata in questa zona, non consente di decifrare al meglio la posizione della mano destra né se con la sinistra stia tenendo un rotolo.<sup>57</sup> Se l'impostazione formale dell'icona ha un immediato rimando alle *imagines clipeate* recanti, come si è detto, un valore sacro ed eterno, la trasparenza del fondo costituisce, invece, un eccezionale *unicum* difficilmente riproposto nei secoli successivi: il divino infante appare diviso dallo spazio reale della Madre grazie alla cornice ellissoidale che lo circonda ma è allo stesso tempo unito intimamente a lei che lo sostiene senza sforzo come per innalzarlo alla visione dell'osservatore in quanto 'frutto del suo seno' quasi a voler suggerire il carattere prodigioso della sua gravidanza vista 'in trasparenza'.<sup>58</sup>

Sono i temi dell'amore, della vittoria e della vita, dunque, i *traits d'union* che collegano le figure femminili clipeofore pagane alla *Platytera*: come testimonianza del suo trionfo *Venus* sostiene

lo scudo di Marte il quale, vinto con la forza dell'amore se ne disarma, spogliandosi, per unirsi a lei; le *Nikai* sorreggono il clipeo con inciso il nome del vincitore o le imprese da lui condotte, affinché la loro fama sia celebrata in eterno. Maria, invece, sorregge il figlio incarnato che nascendo rende possibile il trionfo della vita sulla morte e sul peccato originale.

Accanto a questa variante in cui la Vergine regge in maniera decentrata il clipeo come fosse, si è detto, un ritratto sullo scudo da imporre alla venerazione degli astanti se ne accosta una seconda, maggiormente intimistica, caratterizzata dall'*imago Christi* posta esattamente al centro del

<sup>57</sup> Temple, Cormack 2005, 22-9.

<sup>58</sup> Luquet 1924, 137 ss.





Figura 10 Vergine col Bambino tra Sant'Anna con Maria Bambina e Sant'Elisabetta con Giovanni Battista. VIII secolo. Affresco. Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua. Foto © Ministero della Cultura - Parco Archeologico del Colosseo. Su concessione

busto per identificarsi chiaramente con il suo ventre gravido ed enfatizzare ancora meglio il carattere divino della sua maternità. Tra i più antichi esempi di questo modello iconografico si segnala l'affresco campito nel catino dell'abside settentrionale della *Panagia Drosiani* sull'isola di Naxos, risalente alla seconda metà del VII secolo.<sup>59</sup> La bella *Platytera*, a mezzo busto e avvolta in un ampio maforio dal colore scuro superstite in labili tracce, trattiene il medaglione innanzi a sé e sembra voler stabilire, con la mano sinistra, un vero e proprio contatto fisico con l'Emmanuele presente al suo interno. Si tratta di un dettaglio particolarmente esclusivo e materno, visibile con maggiore chiarezza nell'icona murale, anch'essa del VII secolo, dipinta nell'esonartece della chiesa romana di Santa Sabina all'Aventino:<sup>60</sup> la mano destra della Madre è poggiata sopra l'ellissoide quasi a voler proteggere e carezzare il Figlio. La Vergine a Naxos, inoltre, dialogando metaforicamente con i ritratti clipeati dei santi medici anargiri Cosma

e Damiano posti ai suoi lati e con l'insolita *Deesis* con Salomone e l'*Ecclesia*, presente nel registro inferiore dell'abside,<sup>61</sup> diviene il fulcro della composizione dal quale promana il concetto soteriologico dell'intercessione, tramite la preghiera, per la protezione dal male - inteso altresì come manifestazione di malattie fisiche e mentali -, e della salvezza eterna di anima e corpo.

Anche nella chiesa romana di Santa Maria Antiqua è visibile un'immagine della *Platytera* [fig. 10]: il celebre affresco delle tre madri decora una nicchia di piccole dimensioni ubicata in fondo alla navata laterale occidentale sul muro destro ed è datato al periodo di papa Paolo I (757-67) o poco dopo.<sup>62</sup> Maria sostiene dal basso con entrambe le mani (quella destra non più visibile) una mandorla blu con il Cristo Bambino in piedi visibile al centro, raffigurato con un rotolo, nel consueto gesto di benedizione. Ai loro lati trovano posto, anch'esse sedute, Sant'Anna e Sant'Elisabetta con in braccio i loro figli, rispettivamente Maria Bambina e

<sup>59</sup> Masuda 2022, 322 ss.; Drandakis 1989, 18 ss.; 1988, 51-6, 87-9.

<sup>60</sup> Tempesta 2016, 11 ss.

<sup>61</sup> Lidov 2017, 11-2.

<sup>62</sup> Bordi 2016, 35-53, in part. 51; 2014, 285-90. Kondakov [1914] 2014, 293; Matthiae 1987, 234 secondo cui la datazione proposta per l'affresco debba inserirsi all'incirca tra l'800 e l'850.



**Figura 11**  
Afrodite che sorregge una conchiglia.  
II-III secolo. Placchetta in osso. Atene,  
Museo Benaki. Foto: Thierry Jamard,  
su concessione



**Figura 12**  
Figura alata (Nike?) che tiene una phiale.  
340-330 a.C. Terracotta. Londra,  
British Museum. ©The Trustees of the  
British Museum. License CC BY-NC-SA 4.0

il piccolo Giovanni Battista. Senza dubbio l'affresco suggerisce, proprio in virtù dell'intromissione del *clipeus*, il carattere sensazionale della maternità della Vergine avvenuta per conseguenza di un concepimento senza concorso d'uomo a differenza di quello di Anna ed Elisabetta, sebbene anche quest'ultime siano ricordate dalle fonti come gravidanze miracolose. Il clipeo sembra volersi identificare con il ventre, redento e verginale, meritevole di contenere il Figlio di Dio;<sup>63</sup> il colore blu intenso, inoltre, assomigliando visivamente all'empireo, rimanda a quell'ormai celebre paragone di maggioranza tra la Vergine e il cielo effettivamente presente nel pensiero mariano di numerosi scrittori dell'ultimo periodo patristico.<sup>64</sup>

È ancora una volta un'iconografia di Afrodite, in questo caso *Anadiomene*, cioè emersa dalle acque, a configurarsi come prototipo che ha ispirato l'immagine mariana: presso il British Museum<sup>65</sup> di Londra e il Museo Benaki<sup>66</sup> di Atene sono custoditi due reperti - una statuette in bronzo (I-II sec.) e una placchetta in osso (II-III sec.) [fig. 11] -, raffigu-

ranti la dea che sorregge, per coprirsi, una conchiglia posta innanzi al pube o al ventre riproponendo una gestualità, come già constatato,<sup>67</sup> coincidente a quello della *Platytera*. La conchiglia, suo noto attributo,<sup>68</sup> non solo rievoca il mito della nascita di Afrodite dal mare e del suo approdo sulla terraferma ma, confluendo all'altezza del pube e del ventre (e fondendosi con esso) richiama i concetti di fertilità e procreazione propri del suo culto e sovrapponibili a quelli inneggianti la maternità divina di Maria, la cui gestazione è paragonata dalle fonti letterarie antiche a una conchiglia: come la perla è misteriosamente originata in modo verginale al suo interno, così Maria concepisce nel suo utero, da sola e senza concorso d'uomo, Gesù.<sup>69</sup>

Con lo sguardo rivolto ancora al mondo religioso precristiano è possibile individuare un altro archetipo che ha contaminato la costruzione iconografica della *Blachernitissa* con il medaglione sostenuto o sospeso innanzi al petto, come corrobora il confronto con una piccola statuette di terracotta risalente al IV secolo a.C., ritrovata

63 Mango 1994, 165-70.

64 Gharib et al. 1989, 358, 413, 659.

65 Masson 1968, 395 fig. 15.

66 Papagiannaki 2010, 337 fig. 17.4.

67 Cantone 2011, 20.

68 Bratschkova 1938, 2 ss.

69 Gharib et al. 1991, 114; 192; 869.



in Libia e oggi conservata, piuttosto deteriorata, presso il British Museum [fig. 12]. È una divinità in piedi, alata, verosimilmente una Nike, che sostiene innanzi a sé all'altezza del ventre un oggetto circolare molto simile a un clipeo identificato come una *phiale*. Le *phialai*, preziosi vasi senza piedi né anse, dall'invaso poco profondo e spesso decorato, erano particolarmente utilizzate durante i rituali religiosi per contenere e offrire le libagioni (spesso liquidi) alle divinità. Connesse, dunque, più di altri utensili alla dimensione cerimoniale e sacerdotale, hanno trovato una ricca riproduzione nell'arte religiosa greca, etrusca e romana.<sup>70</sup> Il rituale dell'offerta evocato dal manufatto si intreccia, attraverso segni e significati, al sacrificio di Cristo e alla sua Passione: la Vergine sostiene il clipeo come una *phiale* divenendo metafora stessa del sacramento eucaristico istituito dal Figlio il quale ha liberamente accettato di immolarsi per la salvezza umana. Tale offerta di sé è attuabile so-

lo grazie all'Incarnazione di Gesù nel grembo di Maria di cui il ruolo nell'Economia della salvezza è considerato dai Padri della Chiesa per nulla secondario. Ella è l'altare,<sup>71</sup> la mensa del sacrificio eucaristico e il vaso dell'olocausto; la letteratura religiosa dei primi secoli la paragona a una «Coppa colma di letizia»<sup>72</sup> e a un «Vaso d'oro contenente la manna».<sup>73</sup>

Sembra che il clipeo, seguendo un percorso di 'naturale ibridazione' e trasformazione, abbia trasmesso il suo significato all'interno di sistemi religiosi e culturali differenti, originando forme iconografiche nuove ma ricombinate con elementi familiari. Il suo valore simbolico non ha soltanto fatto risaltare l'effigie (o l'emblema) di chi vi è ritratto al suo interno, ma ha conferito qualità e merito al ruolo di chi lo sostiene, facilitando negli osservatori contemporanei interpretazioni ricche e ben strutturate, in linea con gli insegnamenti dottrinali.

## Bibliografia

- Agostino d'Ipbona (1986). *Sermone 184*. Bellini, P.; Cruciani, F.; Tarulli, V. (a cura di). Roma. Nuova Biblioteca Agostiniana 32/1.
- Angelidē, C.; Papamastorakēs, T. (2005). «Picturing the Spiritual Protector from Blachernitissa to Hodegetria». Vassilaki, M. (ed.), *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot, 209-23. <https://doi.org/10.4324/9781315252674-34>.
- Angelidē, C. (1994). «Un texte patriographique ed édifiant: le 'discours narratif' sur les Hodègoi». *Revue des études byzantines*, 52, 113-49. <https://doi.org/10.3406/rebyz.1994.1888>.
- Artioli, M.B. (1988). *Liturgia eucaristica bizantina*. Torino.
- Barnabei, F. (1901). *La villa pompeiana di P. Fannio Sinstore scoperta presso Boscoreale. Relazione a S.E. il ministro dell'Istruzione Pubblica con una memoria di Felice Barnabei*. Roma.
- Bergamo, M.; Centanni, M. (2005). *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*. Milano.
- Breccia, E.; Donadoni, S. (1938). «Le prime ricerche italiane ad Antinoe (Scavi dell'Istituto Papirologico Fiorentino negli anni 1936-1937)». *Aegyptus*, 18(3-4), 285-318.
- Bonoldi, L.; Centanni, M.; Lovisetto, L. (2003). «Venus volubilis/venusta Victoria. Tradimenti, travestimenti, capricci, denudamenti dell'Afrodite di Brescia». *La Rivista di Engramma*, 25, 55-72. [https://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2535](https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2535).
- Bonoldi, L. (2005). «Nachleben e vittorie postume della Venus Victrix di Brescia». *La rivista di Engramma*, 41, 1-14. [https://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2229](https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2229).
- Bordi, G. (2014). «Santa Maria Antiqua prima di Maria Regina». Bordi, G. et al. (a cura di) *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*. Roma, 285-90.
- Bordi, G. (2016). «Santa Maria Antiqua attraverso i suoi palinsesti pittorici». Andaloro M. et al. (a cura di), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*. Milano, 35-53.
- Borella, P. (1941). «Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana». *Arte cristiana*, 29, 97-107.
- Boriello, L. (2014). «Un tema iconografico comune tra Oriente e Occidente: la Vergine Orante del Segno». *Arte cristiana*, 102, 299-310.
- Bottini, A. (2010). «Una Phiale mesomphalos in argento ed oro da Metaponto». *Kölner Jahrbuch*, 43, 147-56.
- Bratschkova, M. (1938). *Die Muschel in der antiken Kunst*, Sofia.
- Cantone, V. (2011). «Iconografia mariana e culto popolare nel Codice Siriaco 341 di Parigi». *Rivista di storia della miniatura*, 15, 17-25.
- Centanni M. (a cura di) (2005). *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*. Milano.
- Chiaranz, P. (2016). *Liturgikon, il rito della Proskomidia e le Liturgie eucaristiche nella Chiesa greco-ortodossa*. Venezia.

**70** Bottini 2010, 147-51 note 6-8; Morelli 2005b, 177 ss. È, inoltre, interessante notare come la dimensione femminile sia spesso associata al tema dell'offerta alla divinità che si manifesta, a livello artistico, anche attraverso il legame cerimoniale tra le donne e le patere. Morelli 2005a, 568.

**71** Si veda, in proposito: Lidov 2017, 10 ss.

**72** Gharib et al. 1988, 960.

**73** Gharib et al. 1989, 412, 644.

- Chini, P. (1997). «Afròdite armata su alcune lucerne del Museo Nazionale Romano e dell'Antiquarium Comunale di Roma». *Rivista di Studi Pompeiani*, 8, 129-42.
- Chouliaras, I.P. (2019). «Οι πρώτες φάσεις διακόσμησης του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο Ναυπακτίας (αρχές του 14ου αιώνα και π. 1500)». *Δελτίον ΧΑΕ*, 40, 223-70. <https://doi.org/10.12681/dchae.21833>.
- Clédat, J. (1916). *Le Monastère et la nécropole de Baouît*. 2 voll. Le Caire.
- Constas, N. (2003). *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity: Homilies 1-5, Texts and Translations*. Leiden. [https://doi.org/10.1163/9789047404309\\_006](https://doi.org/10.1163/9789047404309_006).
- De Giorgi, M. (2016). *Il transito della Vergine. Testi e immagini dall'Oriente al Mezzogiorno medievale*. Spoleto.
- Del Francia Barocas, L. (2012). «L'immagine della croce nell'Egitto cristiano». *Rivista Degli Studi Orientali*, 85(1-4), 165-211.
- Delivorrias, A. (1984). s.v. «Aphrodite». Gialouris, N. (ed.), *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. 2. Zurich, 1-2.
- Drandakis, N.B. (1989). «Panagia Drosiani». Chatzidakis, M. et al. (eds), *Byzantine Art in Greece: Naxos*. Athen.
- Drandakis, N.B. (1988). Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή Νάξου. Athen.
- Ene Drăghici-Vasilescu, E. (2007). «A Gaze from the Fourth Century. Part two: The Rendering of Christ in the Temple Icon of the Theotokos». *Byzantinoslavica*, 65, 83-90. <https://doi.org/10.14795/j.v6i1.380>.
- Epifanio di Salamina (1857). *Panarion*. Migne, J.P. (éd.). Paris. Patrologia Graeca 41.
- Esichio di Gerusalemme (1865). *Homilia in honore Sancta Maria Mater Dei*. Migne, J.P. (éd.). Paris. Patrologia Graeca 93.
- Gharib, G. et al. (a cura di) (1988). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 1. Roma.
- Gharib, G. et al. (a cura di) (1989). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 2. Roma.
- Gharib, G. et al. (a cura di) (1990). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 3. Roma.
- Gharib, G. et al. (a cura di) (1991). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 4. Roma.
- Giamberardini, G. (1974). *Il culto mariano in Egitto nei primi sei secoli: origine-sviluppo-cause*. Gerusalemme.
- Gianotti, G.F. (a cura di) (2023). *La porta d'Oriente: Cipro e la molteplicità delle culture*. Torino.
- Goggin, J.F. (1913). s.v. «Liturgy of St. Basil». Herbermann, C.G. et al. (eds), *Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*, vol. 2. New York.
- Grabar, A. (1946). *Martyrium, recherche sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. 2. Paris.
- Grabar, A. (1968). «L'imago clipeata chretienne». Grabar, A. (éd.), *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. 1. Paris, 607-12. <https://doi.org/10.3406/crai.1957.10755>.
- Grimaldi, M. (2011). «Alcuni esempi di riflessi della grande scultura ellenistica nella pittura romano-campagna». La Torre, G.F., Torelli, M. (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni = Atti del Convegno di Studi* (Messina, 24-25 settembre 2009). Roma, 547-80.
- Hamiaux, M. (2017). «Le type statuaire de la Venus de Milo». *Revue archéologique*, 1, 63, 65-84. <https://doi.org/10.3917/arch.171.0065>.
- Hornung, E. (1999). *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*. Ithaca, NY. Trad. of: *Altägyptische Jenseitsbücher*. Darmstadt, 1997.
- Iacobini, A. (2000). *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*. Roma.
- Iacobini, A. (2003). «Arte per i monaci nell'Egitto bizantino: componenti iconiche e componenti narrative negli affreschi di Bawit». Quintavalle, A.C. (a cura di), *Medioevo: immagine e racconto = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 27-30 settembre 2000). Parma, 63-76.
- Kitzinger, E. (2005). *Alle origini dell'arte bizantina; correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*. Edizione italiana a cura di M. Andaloro; P. Ceraretti. Milano.
- Kondakov, N.P. [1914] (2014). *Iconografia della Madre di Dio*. Trad. di I. Foletti. Roma. Trad. di: *Ikografija bogomateri*. Petrograd.
- Kousser, R. (2004). «The World of Aphrodite in the Late Fifth Century B.C.». Marconi, C. (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Leiden, 97-112. [https://doi.org/10.1163/9789047405146\\_011](https://doi.org/10.1163/9789047405146_011).
- Lange, R. (1964). *Die byzantinische Reliefikone*. Recklinghausen.
- Lebon, J. (1933). «Discours d'Atticus de Constantinople sur la sainte Mère de Dieu». *Le Muséon. Revue d'études orientales*, 46, 167-202.
- Lidov, A. (2017). «The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture». *Ikon*, 10, 9-26. <https://doi.org/10.1484/j.ikon.4.2017002>.
- Luquet, G.H. (1924). «Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien». *Revue Archéologique*, 19. Paris, 137-49.
- Mango, C.A. (1998). «The Origins of the Blachernae Shrine at Constantinople». Cambi, N.; Marin, E. (eds), *Radovi XIII. međunarodnog Kongresa za Starokršćansku Arheologiju = Acta XIII Congressus internationalis archaeologiae christianae* (Split-Poreč, 25 September-1 October 1994), vol. 2. Split, 61-76. <https://doi.org/10.12681/dchae.1101>.
- Mango, C.A., (1994). «The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos». *Deltion tes Christianikes Archaologikes Hetaireias*, ser. 4, 17, 165-70.
- Manfredi, M. (2012). «Il sito di Antinoe». *Rivista degli studi orientali*, n.s., 85(1-4), 329-37.
- Mantas, A.P. (2001). Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας, 843-1204. Αθήνα.
- Matthiae, G. (1987). *Pittura romana del Medioevo*, vol. 1. Roma.
- Masuda, T. (2022). «The Virgin Orans in Byzantine Apse Decoration». *Waseda Rilas Journal*, 10, 309-24.
- Masson, O. (1968). «Kypriaka». *Bulletin de correspondance hellénique*, 92(2), 375-409. <https://doi.org/10.3406/bch.1968.4907>.
- Massimo il Confessore (1986). *Vie de la Vierge*. Van Esbroeck, M.J. (éd.). Louvain. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 478-9/Scriptores Iberici 22.
- Morelli, A.L. (2005a). «Occorrenze iconografiche della patera nelle emissioni a nome delle Auguste».



- Alfaro, C. et al. (a cura di), *XIII Congreso Internacional de Numismática = Atti del Convegno* (Madrid, 15-19 settembre 2003), vol. 1. Madrid, 567-76.
- Morelli, A.L. (2005b). «L'attributo della Patera e il ruolo religioso delle Auguste: la documentazione numismatica». Pera, R. (a cura di), *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale*. Roma, 177-90.
- Moreno, P. (2002). «Iconografia e stile della Vittoria di Brescia». Rossi, F. (a cura di), *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri = Atti del Convegno di Studi* (Brescia, Chiesa di Santa Giulia, 3 aprile 2001). Milano, 119-57.
- Moormann, E.M., Uitterhoeve, W. (2004). *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. Trad. di E. Tetamo. Milano. Trad. di: *Van Achilleus tot Zeus*. Nijmegen, 1987.
- Papagiannaki, A. (2010). «Aphrodite in Late Antique and Medieval Byzantium». Smith, A.C.; Pickup, S. (eds), *Brill's Companion to Aphrodite*. Leiden, 321-46. [https://doi.org/10.1163/9789047444503\\_018](https://doi.org/10.1163/9789047444503_018).
- Paribeni, A. (2007). «Separati in casa: i destini paralleli della chiesa e del palazzo delle Blacherne a Costantinopoli». Quintavalle, A.C. (a cura di), *Medioevo: la chiesa e il palazzo = Atti del Convegno internazionale di Studi* (Parma, 20-24 settembre 2005). Milano, 357-68.
- Patera, A.; Morandini F. (a cura di) (2021). *La Vittoria alata di Brescia "non ho visto nulla di più bello"*. Milano.
- Pentcheva, B.V. (2010). *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*. Trad. di A. Regalzi. Milano. Trad. di: *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. Philadelphia, 2006.
- Pier Damiani (1853). *Sermo 46*. Migne, J.P. (éd.), *Nativitate B.M. Virginis*. Paris. Patrologia Latina 144.
- Pietro Crisologo (1846). *Sermone 144*. Migne, J.P. (éd.), Paris. Patrologia Latina 52.
- Pirenne-Delforge, V. (1994). *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*. Athens. <https://doi.org/10.4000/books.pulg.1409>.
- Proclo di Costantinopoli (1864). *Oratio II. De incarnatione Domini nostri Jesu Christi, et de infusoriis*. Migne, J.P. (éd.). Paris. Patrologia Graeca 65.
- Rambova, N., Piankoff, A. (eds) (1954). *Mythological Papyri*. New York. Bollingen Series XL-3. <https://doi.org/10.4000/books.pulg.1409>.
- Randazzo, C. (2016). *La fuoriuscita del Logos: modalità ed effetti nei testi patristici dei primi quattro secoli. Identità del rapporto tra le modalità atemporali e temporali e tra i relativi effetti*. Lecce.
- Robinson, B.A. (2012). «'Good Luck' from Corinth: A Mosaic of Allegory, Athletics, and City Identity». *American Journal of Archaeology*, 116(1), 105-32. <https://doi.org/10.3764/aja.116.1.0105>.
- Santoro, A. (1972). «A proposito del cerimoniale delle 'mani coperte' nel mondo achemenide». *Rivista degli studi orientali*, 47(1-2), 37-42.
- Serafini, N. (2010). «'Fra cielo e guerra': attorno ad un recente studio di Afrodite». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 96(3), 145-53.
- Ševčenko Patterson, N. (1991). s.v. «Virgin Blachernitissa», «Virgin Platytera». Každan, A.P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3. New York; Oxford.
- Shapiro, H.A. (1993). *Personifications in Greek Art: the representation of Abstract Concepts 600-400 B.C.* Zurich.
- Sotira, L. (2013). *Dal mondo pagano a quello cristiano: l'imago clipeata (IV-IX secolo): mosaici e affreschi nel contesto archeologico-artistico mediterraneo*. Roma.
- Stancati, T. (2009). *Tre mariologie. Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Tommaso da Kempis*. Napoli.
- Tempesta, C. (a cura di) (2016). *L'icona murale di Santa Sabina all'Aventino*. Roma.
- Temple, R.; Cormack, R. (eds) (2005). *Masterpieces of Early Christian Art and Icons = Exhibition, The Temple Gallery* (London, 15 June-30 July 2005). London.
- Teteriatnikov, N. (2005). «The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning Its Origin». Vassilaki, M. (ed.), *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot, 225-38. <https://doi.org/10.4324/9781315252674-35>.
- Volker, W. (2008). *Massimo il Confessore. Maestro della vita spirituale*. Trad. di C. Moreschini. Milano. Trad. di: *Maximus Confessor als Meister des geistlichen Lebens*. Wiesbaden, 1965.
- Weis, A. (1985). *Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnen-themas*. Königstein im Taunus.
- Williams, C.K. (2005). «Roman Corinth: The Final Years of Pagan Cult Facilities Along East Theater Street». Schowalter, D.N.; Friesen, S.J. (eds), *Urban Religion in Roman Corinth: Interdisciplinary Approaches*. Cambridge, 221-47.
- Zanker, P. et al (2020). *Roman Art: A Guide Through the Metropolitan Museum of Art's Collection*. New York.
- Zeno di Verona (1845). *Trattati*. Migne, J.P. (éd.). Paris. Patrologia Latina 11.
- Zervou Tognazzi, I. (1986). «L'iconografia e la 'vita' delle miracolose icone della Theotokos Brefokratousa: Blachernitissa e Odighitria». *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, n.s., 40, 215-88.
- Zolotnikova, O. (1997). «A Female Divinity in the Religious Policy of Antiochus IV through the Greek Religious Iconography». *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche*, 26, 255-76.

