

Giuliano imperatore: immagine ufficiale e comunicazione politica *

Fabio Guidetti

(fabioguidetti83@gmail.com)

(Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e forme del sapere)

Il contributo analizza l'immagine ufficiale dell'imperatore romano Giuliano (Cesare 359-361; Augusto 361-363), a noi nota soprattutto attraverso la sua monetazione. L'esame dei cambiamenti cui fu sottoposto il ritratto dell'imperatore nel corso del tempo, unita all'analisi di alcuni passi chiave degli scritti di Giuliano stesso, permette di ricostruire come l'immagine del principe si sia evoluta in coincidenza con le principali tappe della sua carriera, in strettissima connessione con lo sviluppo del suo programma politico, filosofico, religioso.

Parole chiave: *Giuliano imperatore, ritratto, monetazione romana, tarda antichità*

Nell'abbondante letteratura critica sul ritratto imperiale romano, la figura di Giuliano non ha goduto di grande fortuna: sul ruolo tutto sommato marginale a lui attribuito negli studi di storia dell'arte tardoantica ha pesato senz'altro il fatto che non ci siano pervenute sue raffigurazioni scultoree, e che i pochi ritratti a lui sicuramente attribuibili siano soltanto quelli monetali. In realtà, fino a qualche decennio or sono i compendi di iconografia romana imperiale registravano un nutrito numero di ritratti scultorei di Giuliano, includendovi tuttavia anche pezzi di identificazione dubbia, o di cui gli autori stessi riconoscevano la non autenticità¹. In particolare dopo che Klaus Fittschen ha dimostrato la necessità di espungere dal catalogo la nota statua-ritratto conservata in due repliche a Parigi, fino a quel momento ritenuta l'immagine più sicura di questo imperatore², l'attenzione degli studiosi per l'iconografia di Giuliano sembrava essere definitivamente scemata: solo recentemente si è assistito a un rinnovato interesse per l'immagine di questo principe, con la pubblicazione di una dissertazione archeologica a lui dedicata e di due contributi di argomento iconografico all'interno di un volume

* In questo contributo presento una versione aggiornata del mio articolo *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, pubblicato nel volume *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*, a cura di Arnaldo Marcone, Firenze, Le Monnier Università, 2015 (Studi sul Mondo Antico, 3), pp. 12-49. Sono grato al professor Marcone per aver autorizzato la ripubblicazione del testo e al professor Domenico Felice per aver voluto accogliere il contributo nella sua rivista: la loro generosità mi dà la possibilità di ripensare e aggiornare alcuni aspetti della prima versione. Tutti i collegamenti ipertestuali sono stati controllati per l'ultima volta il 23/02/2022.

¹ Calza 1972, pp. 75-81 (testimonianze letterarie) e 364-391 (ritratti scultorei): la studiosa elenca 21 sculture, di cui 9 ritenute ritratti autentici di Giuliano, 3 di identificazione incerta e 9 spurie. Wegner 1984, pp. 159-164 elenca invece 24 ritratti, di cui solo 5 autentici, 1 incerto e tutti gli altri spuri.

² Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, inv. Cl. 18830 (<http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/julien-apostat.html>); Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. Ma 1121 (<http://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010275295>). Fittschen 1992-1993; Fittschen 1997; Fleck 2008, pp. 63-73 e 163-166, cat. 37-38. Fittschen ha dimostrato, con ottimi confronti, che questa statua è in realtà da interpretare come il ritratto di un personaggio privato, rivestito delle insegne di un'alta carica sacerdotale, databile all'inizio dell'età adrianea, intorno al 120 d.C.; la statua conservata al Musée de Cluny, in marmo greco insulare, è da considerarsi un originale di II secolo, mentre l'esemplare del Louvre, in marmo di Carrara, è con ogni probabilità una replica moderna della stessa statua, realizzata nel XVIII secolo. Gli argomenti addotti da Varner 2012, pp. 187-192 per cercare di riabilitare l'identificazione di questo tipo statuaria come Giuliano appaiono piuttosto impressionistici e difficilmente accettabili dal punto di vista del metodo; tra gli studiosi recenti che, ignari delle acquisizioni di Fittschen, utilizzano le statue parigine come confronto per identificare altri presunti ritratti di Giuliano, andranno citati almeno Galletti 2006, p. 214; Spinola 2014, pp. 169-172.

miscelaneo di taglio sostanzialmente letterario³. Nel rimandare a questi contributi per un inquadramento bibliografico più esaustivo e una discussione degli studi precedenti, in questa sede vorrei ritornare su alcuni problemi specifici legati all'immagine di Giuliano, con l'intento di ricostruire, a partire dalle testimonianze letterarie e dai ritratti sicuramente identificabili (in primo luogo, come si è detto, quelli monetali⁴), l'evoluzione cronologica dell'immagine imperiale e i diversi messaggi politici a essa di volta in volta sottesi.

1. *L'immagine di Giuliano Cesare: principe ereditario e condottiero vittorioso*

Come è noto, la figura di Giuliano rimase sostanzialmente in ombra nella vita pubblica romana fino al 355, quando il cugino Costanzo lo richiamò da Atene, dove il giovane principe stava perfezionando i propri studi filosofici, per cooptarlo nel collegio imperiale in qualità di Cesare e inviarlo in Gallia a combattere contro gli Alamanni. Le uniche informazioni sulla sua immagine nel periodo precedente questo evento ci sono fornite da testimonianze letterarie. Gregorio di Nazianzo, in particolare, nella seconda delle sue *Invettive contro Giuliano* (scritte probabilmente poco dopo la morte del principe, nel 364-365) traccia un ritratto tutt'altro che lusinghiero del personaggio. Gregorio si vanta di essere stato l'unico in grado di prevedere il comportamento volubile e incontrollato del futuro imperatore fin dal primo momento in cui lo aveva conosciuto, in gioventù, quando i due erano compagni di studi ad Atene (Gr. Naz. *or.* 5.23 = *PG*, vol. 35, col. 692b-c)⁵:

Οὐδενὸς γὰρ ἐδόκει μοι σημεῖον εἶναι χρηστοῦ αὐχὴν ἀπαγῆς, ὄμμοι παλλόμενοι καὶ ἀνασηκούμενοι, ὀφθαλμὸς σοβούμενος καὶ περιφερόμενος καὶ μανικὸν βλέπων, πόδες ἀστατοῦντες καὶ μετοκλάζοντες, μυκτὴρ ὕβριν πνέων καὶ περιφρόνησιν, προσώπου σχηματισμοὶ καταγέλαστοι τὸ αὐτὸ φέροντες, γέλωτες ἀκρατεῖς τε καὶ βρασματοῦδες, νεύσεις καὶ ἀνανεύσεις σὺν οὐδενὶ λόγῳ, λόγος ἰστάμενος καὶ κοπτόμενος πνεύματι, ἐρωτήσεις ἀτακτοὶ καὶ ἀσύνετοι, ἀποκρίσεις οὐδὲν τούτων ἀμείνους, ἀλλήλαις ἐπεμβαίνουσαι καὶ οὐκ εὐσταθεῖς, οὐδὲ τάξει προϊοῦσαι παιδεύσεως.

Infatti non mi sembravano indicare nulla di buono il collo dondolante, le spalle scosse da un tremito e che si muovevano in su e in giù, l'occhio agitato, roteante e con lo sguardo da folle, i piedi che non stavano mai fermi e tra i quali spostava continuamente il peso, le narici che spiravano insolenza e disprezzo, le smorfie ridicole del volto che esprimevano i medesimi sentimenti, le risate incontrollate e gorgoglianti, i cenni della testa in su e in giù senza alcun motivo, il parlare a scatti e interrotto dal respiro, le domande disordinate e incomprensibili, le risposte per nulla migliori, che si accavallavano l'una sull'altra, mancavano di equilibrio e non procedevano secondo l'ordine insegnato nelle scuole.

Come si può notare, non ci troviamo qui di fronte a una vera e propria descrizione dell'aspetto fisico del futuro principe. Il brano contiene piuttosto una caratterizzazione psicologica di Giuliano, che ne analizza nel dettaglio i comportamenti quotidiani (i tic, le idiosincrasie, i gesti involontari nel portamento e nella conversazione) interpretandoli come altrettanti indizi di un carattere instabile e irascibile, privo di contegno e di educazione, e soprattutto continuamente soggetto a mutamenti di giudizio, dal momento che si lasciava trascinare dalle emozioni più varie. E se cambiare opinione, non importava se in meglio o in peggio, era considerato in generale un atteggiamento deprecabile nella cultura antica⁶, a maggior ragione tale instabilità caratteriale era da stigmatizzare in un personaggio chiamato a rivestire un ruolo istituzionale, da cui ci si aspettava che governasse in modo saggio, che amministrasse la giustizia con equità e che fornisse ai cittadini un esempio di comportamento irreprensibile.

³ Fleck 2008; López Sánchez 2012; Varner 2012, ai quali è ora da aggiungere anche García Ruiz 2018. Di contro, gli storici di formazione più tradizionale sembrano tuttora restii all'uso delle testimonianze iconografiche come legittima fonte storica: il recente *Companion to Julian the Apostate* edito a cura di Rebenich, Wiemer 2020 non include alcun contributo dedicato alle immagini di questo imperatore, né è corredato da alcuna illustrazione.

⁴ Sulla monetazione di Giuliano è tuttora fondamentale lo studio di Kent 1959.

⁵ Il testo greco è tratto dall'edizione di Bernardi 1983; la traduzione italiana, come tutte quelle successive, è mia.

⁶ Fulkerson 2013.

Nulla ci rivela invece Gregorio, come si è detto, sull'aspetto fisico di Giuliano: non sarà tuttavia azzardato ipotizzare che, almeno durante il periodo dei suoi studi superiori in Atene, il futuro imperatore avesse adottato l'abito del filosofo (o, meglio, dello studente di filosofia), e dunque si fosse lasciato crescere la barba e, forse, vestisse anche il pallio alla moda greca. È Giuliano stesso a confermarlo, seppure indirettamente, in un passo della *Lettera agli Ateniesi*, redatta probabilmente nel 361, in cui rievoca in modo ironico la sua convocazione a palazzo da parte di Costanzo (Iul. *ad Ath.* 274c⁷):

Ἀρνούμενου γάρ μου τὴν συνουσίαν στερεῶς ἐν τοῖς βασιλείοις, οἱ μὲν ὥσπερ ἐν κουρείῳ συνελθόντες ἀποκείρουσι τὸν πάγωνα, χλανίδα δὲ ἀμφιεννύουσι καὶ σχηματίζουσιν, ὡς τότε ὑπελάμβανον, πάνυ γελοῖον στρατιώτην.

Infatti, anche se io mi rifiutavo fermamente di avere a che fare con chicchessia nel palazzo, quelli, come se si fossero dati appuntamento nella bottega del barbiere, mi radono la barba, poi mi rivestono di una clamide e mi danno l'aspetto di un militare, così ritenevano allora, decisamente ridicolo.

Con questo episodio, che precede immediatamente la nomina a Cesare⁸, assistiamo al primo decisivo cambiamento dell'immagine di Giuliano: un'immagine che, come si vedrà, andrà incontro a mutamenti sostanziali nella pur breve durata del suo principato. Il passo citato della *Lettera agli Ateniesi* offre eloquente testimonianza del ruolo fondamentale attribuito, nella cultura tardoromana, all'immagine esteriore dell'individuo (dal portamento al modo di vestire, alle insegne di ceto e agli attributi del potere), interpretata come necessaria manifestazione visibile del posto da lui occupato all'interno della società⁹: prima di essere presentato dinanzi all'imperatore, il giovane che si atteggiava a filosofo viene rasato e rivestito, in modo da assumere l'aspetto che si addice a un principe della casa imperiale. Ciò avviene, ed è un dettaglio assai significativo, per mano del personale palatino, con cui Giuliano aveva cercato invano di rifiutare ogni contatto (συνουσία): sono questi anonimi personaggi, che hanno accesso dall'interno ai meccanismi del potere e garantiscono il funzionamento del protocollo ufficiale, a conferire al giovane, volente o nolente, la sua nuova immagine. La rasatura della barba e l'assunzione della clamide (il termine greco per indicare il mantello militare, corrispondente al latino *paludamentum*) marcano il passaggio di Giuliano dalla vita privata al servizio pubblico: il suo nuovo ruolo di membro del collegio imperiale gli richiede l'adesione a un preciso codice di comunicazione visuale, requisito indispensabile per dimostrare il proprio status nel nuovo mondo in cui egli si accinge a entrare; e si tratta ancora, sostanzialmente, di quello stesso codice fissato ottant'anni prima dalle riforme di Diocleziano.

È a questo periodo che risalgono anche le più antiche testimonianze figurative su Giuliano che ci siano pervenute: in conseguenza della sua cooptazione nel collegio imperiale, infatti, le zecche di tutto l'Impero cominciano a coniare monete anche a nome del nuovo Cesare; queste emissioni, in particolare i *solidi* aurei, miravano a presentare e legittimare Giuliano in primo luogo presso l'esercito, ai cui pagamenti erano in gran parte destinate¹⁰. Il principale messaggio affidato a queste immagini monetali era la celebrazione della *concordia* del nuovo Cesare rispetto all'Augusto, nonché il suo coinvolgimento nel piano dinastico progettato da quest'ultimo. La legittimità del potere di

⁷ Il testo greco delle opere di Giuliano è citato dall'edizione in quattro tomi per la *Collection des universités de France* (vol. I.1, Bidez 1932; vol. I.2, Bidez 1924; vol. II.1, Rochefort 1963; vol. II.2, Lacombrade 1964). Per la *Lettera al filosofo Temistio*, il *Misopogon* e il *Simposio* si sono tenute presenti anche le più recenti edizioni italiane: Prato, Micallella 1979; Prato, Fornaro 1984; Sardiello 2000.

⁸ Non mi sembra condivisibile l'opinione espressa da Jean Martin nel suo abbozzo di commento alla *Lettera agli Ateniesi* (pubblicato postumo: Martin 2009, pp. 43-44), secondo cui questo passo sarebbe da interpretare come una trasfigurazione ironica della cerimonia stessa con cui Giuliano fu elevato alla dignità di Cesare. Il racconto autobiografico dell'imperatore, infatti, non è ancora arrivato a questo punto: la nomina a Cesare viene narrata soltanto più avanti, a 277a. Martin stesso, del resto, non nasconde i problemi logici e narrativi derivanti dalla sua interpretazione, ipotizzando dopo 274c un «retour en arrière», prima di giungere a una seconda narrazione del medesimo avvenimento a 277a. Mi pare evidente si tratti di una duplicazione non necessaria.

⁹ Sul tema mi permetto di rimandare a Guidetti 2018.

¹⁰ López Sánchez 2012, pp. 160-161.

Giuliano viene espressa dagli incisori monetali secondo le medesime modalità che abbiamo visto all'opera nell'anticamera del palazzo di Milano: vale a dire, presentando il nuovo sovrano secondo l'iconografia canonica di un giovane principe della dinastia costantiniana.



Fig. 1. *Solidus* di Giuliano Cesare, zecca di Arelate, 355-359. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. 1853,0716.64. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1853-0716-64 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

Il primo tipo ritrattistico di Giuliano è testimoniato dalle più antiche monete coniate a nome di Giuliano Cesare¹¹ (Fig. 1): queste emissioni ci mostrano il volto idealizzato di un giovane dai lineamenti affilati, con il viso allungato e il naso sottile; i capelli sono portati in avanti, ricadono con una frangia sulla fronte e si allungano sulla nuca. Il Cesare indossa la corazza e il *paludamentum*, fermato sulla spalla destra da una piccola fibula con tre pendagli; è privo del diadema, attributo riservato al solo Augusto. Non possiamo ovviamente considerare queste immagini come una fonte attendibile dal punto di vista fisionomico: quello che ci viene qui presentato è un ritratto prettamente dinastico, i cui tratti iconografici si ritrovano pressoché identici nel volto di tutti gli esponenti della famiglia; si tratta, infatti, del tipico 'volto imperiale' costantiniano, inventato alla corte di Treviri intorno al 310 e poi utilizzato, a partire dagli anni Trenta del IV secolo, anche dai figli e successori di Costantino, che privilegiarono l'espressione della continuità dinastica rispetto alla resa individuale dei rispettivi tratti fisionomici¹². Grazie all'impiego di questa iconografia anche per Giuliano, i soldati e tutti i cittadini dell'Impero potevano percepire immediatamente la completa adesione del nuovo Cesare alle scelte di governo dell'Augusto: la *concordia* tra i due si fondava, in primo luogo, sulla comune appartenenza alla famiglia di Costantino e sul riferimento ideologico all'eredità politica del grande predecessore, espressi mediante l'imitazione del suo stile autorappresentativo. Come per la preparazione all'udienza imperiale nel palazzo di Milano, anche per queste emissioni monetali possiamo senz'altro escludere che Giuliano abbia preso parte in prima persona alle scelte riguardanti la propria immagine. I Cesari, infatti, non avevano alcuna autorità sulle zecche, nemmeno su quelle dei territori a loro di volta in volta affidati: la responsabilità del conio era prerogativa esclusiva degli Augusti, ai quali soli spettavano il controllo sui metalli preziosi e il pagamento di soldati e funzionari¹³, con tutte le conseguenze che ne derivavano anche sul piano della comunicazione politica. Giuliano, quindi, per il momento non poté far altro che adottare, sia nei rituali della corte (come attesta il passo citato della *Lettera agli Ateniesi*) sia nell'immagine trasmessa dai *media* visuali, la tradizionale iconografia dinastica voluta per lui da Costanzo; un'iconografia che, del resto,

¹¹ I tipi monetali di Giuliano Cesare sono raccolti in Fleck 2008, pp. 34-36 e 152-154, cat. 1-7; sul primo tipo ritrattistico si veda ora anche García Ruiz 2018, pp. 205-209.

¹² Su questo punto mi permetto di rimandare a Guidetti 2013, con riferimenti all'ampia bibliografia precedente.

¹³ Si veda per queste tematiche Porena 2010, in particolare pp. 531-533 sulle competenze e le prerogative degli Augusti e dei Cesari (con particolare riferimento all'età tetrarchica, ma da questo punto di vista la situazione non sembra mutare sostanzialmente nel corso del IV secolo).

corrispondeva pienamente alle aspettative nutrite nei suoi confronti da parte della corte, dell'esercito, dei cittadini¹⁴.

Molto diverso appare invece un secondo tipo ritrattistico di Giuliano Cesare, testimoniato esclusivamente da un'emissione celebrativa coniatata dalla zecca di Roma¹⁵ (Fig. 2). Il giovane principe dai lineamenti fini, espressione della continuità con la dinastia di Costantino, raffigurato nei ritratti del primo tipo viene qui sostituito da un'immagine di segno opposto: il Cesare ha un volto duro, con la fronte corrugata e la bocca contratta, a indicare controllata energia e concentrazione; i capelli sono corti e tagliati a spazzola, secondo l'acconciatura tipica dei militari. Anche l'abbigliamento è cambiato: il *paludamentum* si appoggia infatti soltanto sulla spalla sinistra, lasciando ben visibile la corazza, così da enfatizzare ulteriormente l'aspetto guerriero del principe.



Fig. 2. *Solidus* di Giuliano Cesare, zecca di Roma, 357. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. 1850,0516.1. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1850-0516-1 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

Questo inconsueto ritratto di Giuliano Cesare si accompagna a un'emissione parallela per Costanzo Augusto, raffigurato di tre quarti, completamente armato, con elmo, scudo e lancia¹⁶ (Fig. 3). La scelta, per queste due serie monetali, di iconografie di tipo militare, che celebrano le qualità belliche degli imperatori, è riconducibile a un contesto storico e a un messaggio politico ben precisi¹⁷: queste emissioni sono infatti verosimilmente da mettere in relazione con la vittoria di Giuliano sugli Alamanni nella battaglia di Strasburgo (agosto 357) e con i successivi solenni festeggiamenti, tenutisi a Roma alla presenza di Costanzo¹⁸. Questo contenuto, vale a dire la celebrazione di un'importante vittoria sui barbari ottenuta tramite il coordinamento e la stretta collaborazione tra l'Augusto e il Cesare, è ulteriormente ribadito dall'immagine proposta al rovescio di entrambe le serie monetali, in cui le personificazioni di Roma e Costantinopoli sono raffigurate in trono, in atto di reggere insieme uno scudo. Nelle emissioni col ritratto di Giuliano lo scudo è decorato con una stella, mentre la legenda celebra la pacificazione della parte occidentale dell'Impero con la formula FEL(ix)

¹⁴ Non sono conservate raffigurazioni sicure di Giuliano in questo primo tipo ritrattistico, a parte quelle numismatiche. Alföldi 1962, p. 403 ha interpretato come ritratto di Giuliano Cesare un intaglio in cristallo di rocca, già nella collezione glittica di Luigi XIV (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques, inv. 58.2107): Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, p. 206, cat. 264; Fleck 2008, pp. 131 e 188-189, cat. 62. Il personaggio raffigurato, un giovane sbarbato, con la tipica capigliatura costantiniana, vestito con la corazza e il *paludamentum*, è senz'altro identificabile come un membro della famiglia di Costantino. I tratti del volto sono caratterizzati in modo assai deciso, con particolare enfasi sul naso aquilino e il mento sporgente; questi non sono da interpretare tuttavia come caratteri individualizzanti, come vorrebbe Alföldi, bensì come tratti prettamente dinastici, adottati per sottolineare una somiglianza, vera o presunta, con Costantino stesso e con suo padre Costanzo, capostipite della dinastia (cfr. Guidetti 2013, p. 186). In assenza di altre informazioni, sembra quindi avventato proporre un'identificazione precisa.

¹⁵ RIC, VIII, p. 276, nn. 292 (tav. 10) e 295; Fleck 2008, p. 152, cat. 1.

¹⁶ RIC, VIII, p. 276, nn. 289-291 e 293.

¹⁷ López Sánchez 2012, pp. 166-167.

¹⁸ Fu questa l'occasione del famoso *adventus* di Costanzo nella capitale, reso celebre dalla descrizione dello storico Ammiano Marcellino (Amm. 16.10).

TEMP(orum) REPARATIO; nelle emissioni col ritratto di Costanzo, invece, lo scudo reca un'iscrizione commemorante i trentennali dell'Augusto o i futuri quinquennali del Cesare, mentre intorno corre la legenda GLORIA REI PVBLICAE. Anche in questo caso, il messaggio ideologico sotteso alle due serie monetali appare del tutto coerente con la comunicazione politica di Costanzo; verosimilmente le iconografie impiegate saranno state ispirate, o quanto meno approvate, dall'Augusto stesso durante la sua permanenza nella capitale.



Fig. 3. *Solidus* di Costanzo Augusto, zecca di Roma, 357. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. BNK,R.71. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_BNK-R-71 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

Vale la pena esaminare più nel dettaglio questo secondo tipo ritrattistico di Giuliano. Se infatti le altre zecche dell'Impero ci avevano presentato un'immagine del Cesare sostanzialmente standardizzata e perfettamente in linea con l'iconografia imperiale tardocostantiniana, il ritratto proposto in queste emissioni della zecca di Roma appare invece del tutto inconsueto. Dal punto di vista iconografico e stilistico esso rappresenta un salto all'indietro di diversi decenni: per celebrare i successi militari del Cesare vittorioso, gli incisori della zecca di Roma recuperarono infatti il tipo figurativo dell'imperatore-soldato, che era stato tipico del III secolo e che aveva trovato la sua massima espressione nei ritratti di Diocleziano e dei suoi colleghi e successori. Si tratta di un procedimento in netta controtendenza rispetto alla tradizione di immagini imperiali idealizzate inaugurata dalla svolta iconografica costantiniana, ma a ben vedere non del tutto isolato: pochi anni prima un esperimento analogo era stato tentato, anche in questo caso con esiti di grande qualità artistica, dalle zecche illiriche per veicolare l'immagine di Vetranione, il *magister militum* dell'imperatore Costante (il fratello minore di Costanzo) che nel 350, dopo l'assassinio di Costante ordito dall'usurpatore Magnenzio, era stato proclamato Augusto con l'appoggio di Costanzo stesso. Già Vetranione, infatti, si era fatto raffigurare secondo il tipo dell'imperatore-soldato, rivendicando in tal modo il proprio ruolo di militare di carriera, in voluta contrapposizione con l'immagine dei figli di Costantino; scegliendo un tale stile ritrattistico, l'anziano generale garantiva che la sua acclamazione imperiale non implicava una sua volontà di inserirsi nella linea dinastica costantiniana, ma anzi rappresentava il culmine della sua carriera di soldato al servizio dell'Impero e del suo unico legittimo detentore, Costanzo. Il ritratto di Vetranione (Fig. 4) recupera quindi un'iconografia che non era più stata utilizzata dai tempi della vittoria di Costantino su Licinio, l'ultimo dei suoi rivali, nel 324: direttamente ripresi dalle immagini imperiali di III secolo sono i capelli corti, acconciati sulla fronte in piccole ciocche parallele, e la barba ugualmente corta a sottolineare la linea volitiva della mascella; il retaggio del nuovo volto imperiale costantiniano si intravede invece nelle ciocche allungate sulla nuca (tipiche del quarto tipo ritrattistico di Costantino e conservate dai suoi successori) e soprattutto nei caratteri stilistici dell'incisione, improntati ai canoni di un misurato classicismo¹⁹.

¹⁹ Sulla monetazione di Vetranione si veda Dearn 2003, in particolare pp. 179-183 sui ritratti.



Fig. 4. *Solidus* di Vetranione, zecca di Siscia, 350. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. 1867,0101.924. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1867-0101-924 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

In questo senso, è invece proprio sul piano stilistico che si gioca la peculiarità del ritratto monetale urbano di Giuliano Cesare: molto più di quanto avessero fatto gli incisori al servizio di Vetranione, gli artisti della zecca di Roma recuperano infatti stilemi tipici dell'espressionismo di fine III e inizio IV secolo (la bocca serrata e contratta, l'orbita oculare enfatizzata dalle palpebre rigonfie, il sistema geometrico delle rughe intorno agli occhi e alla radice del naso), in aperta contrapposizione con lo stile classicista dominante nell'ultimo cinquantennio. Questo ritratto rappresenta quindi una testimonianza, estremamente significativa, dell'abilità degli incisori monetali romani nel gestire la memoria visiva non solo di diversi modelli iconografici, ma anche di diverse opzioni stilistiche ad essi collegate; modelli e stili venivano tratti dagli esempi del passato e associati a specifici messaggi e a specifiche richieste da parte della committenza, anche al di là di quella che lo storico dell'arte può riconoscere come la cifra stilistica dominante di un'epoca.

2. *L'immagine di Giuliano Augusto: dall'imperatore-soldato all'imperatore-filosofo*

È importante ribadire che le immagini di Giuliano Cesare, fin qui analizzate, ci presentano il volto del sovrano sempre secondo un punto di vista esterno: per esse non si può dunque parlare, a rigore, di *autorappresentazione*, dal momento che il Cesare non aveva parte attiva nella scelta delle iconografie che lo raffiguravano; si tratta, piuttosto, della *rappresentazione* delle aspettative proiettate su Giuliano da chi controllava le zecche imperiali: vale a dire, sostanzialmente, da Costanzo e dal suo *entourage*. Tali aspettative erano legate, come si è visto, alla legittimazione del nuovo Cesare come membro della dinastia costantiniana, al suo inquadramento all'interno delle politiche dinastiche di Costanzo, al suo coordinamento con l'Augusto nell'energica conduzione delle campagne militari contro i barbari. Le immagini successive alla proclamazione di Giuliano ad Augusto, avvenuta all'inizio dell'anno 360, sono invece la conseguenza di scelte operate direttamente da Giuliano stesso: esse si prestano dunque ad essere interpretate come il riflesso di una comunicazione politica da lui elaborata in prima persona.

Il passaggio di Giuliano da Cesare ad Augusto ci obbliga a confrontarci con la principale innovazione decisa da questo imperatore per la propria immagine: la reintroduzione della barba. Come si è visto, il passo citato della *Lettera agli Ateniesi* permette di ipotizzare che Giuliano avesse iniziato a lasciarsi crescere la barba già in gioventù, durante i suoi studi, verosimilmente nell'intento di aderire al tipo iconografico del filosofo, ma dovette abbandonarla al momento della cooptazione nel collegio imperiale. Nei primi ritratti monetali successivi alla proclamazione ad Augusto, fra l'inizio del 360 e i primi mesi del 361, Giuliano è raffigurato ancora senza barba e con i tratti del

volto completamente idealizzati, secondo i canoni consueti del volto imperiale tardocostantiniano²⁰ (Fig. 5): l'unica differenza rispetto alle emissioni precedenti è costituita dall'introduzione del diadema con il doppio giro di perle, insegna della dignità di Augusto. Questa scelta di privilegiare, per il momento, il valore della continuità dinastica è probabilmente da mettere in relazione con il fatto che, in questo periodo, Giuliano ancora riconosceva l'autorità di Costanzo come *senior Augustus*. Pur avendo accettato il nuovo titolo con cui lo avevano acclamato le sue truppe, Giuliano ostenta quindi un atteggiamento collaborativo nei confronti del collega: ciò è confermato dalla continuità dei rovesci di queste emissioni monetali, in cui compare ancora la raffigurazione della *concordia* tra Roma e Costantinopoli²¹.



Fig. 5. *Solidus* di Giuliano Augusto, zecca di Arelate, 360-361. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. 1950,1201.32. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1950-1201-32 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

È solo a partire dalla primavera del 361, allorché si consuma la definitiva rottura tra Giuliano e Costanzo, che l'immagine del giovane Augusto compie un salto di qualità, grazie appunto all'introduzione della barba. Questa novità va interpretata innanzitutto come una visualizzazione dei nuovi equilibri di potere all'interno del collegio imperiale: se fino a quel momento l'adozione, da parte di Giuliano, del tipo figurativo del giovane principe esprimeva in certo qual modo il rispetto per la maggiore autorità del *senior Augustus*, ora l'introduzione della barba contribuisce a presentare di fatto Giuliano come un sovrano di pieno diritto, non più disposto ad accettare una posizione subordinata.



Fig. 6. *Solidus* di Giuliano Augusto, zecca di Tessalonica, 361-363. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. 1860,0329.89. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1860-0329-89 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

Nel periodo 361-362, Giuliano sceglie di farsi raffigurare con una barba di media lunghezza, che può essere ricondotta entro l'alveo di un'autorappresentazione di tipo tradizionale²² (Fig. 6). La barba non rappresenta di per sé una novità assoluta nel panorama dell'immagine imperiale nei decenni

²⁰ López Sánchez 2012, p. 169; García Ruiz 2018, pp. 209-211.

²¹ Fleck 2008, pp. 36-37 e 154, cat. 8-10.

²² García Ruiz 2018, pp. 211-214.

centrali del IV secolo: il volto barbuto del terzo tipo ritrattistico di Giuliano appare, in effetti, non troppo dissimile da quello che abbiamo già avuto modo di riconoscere nelle monete di un imperatore-soldato come Vetranione. Nel caso di Giuliano, tuttavia, l'impressione militaresca appare notevolmente temperata, soprattutto grazie alla maggiore lunghezza dei capelli e della barba: rispetto al taglio corto e regolare di Vetranione, l'immagine di Giuliano conserva infatti l'acconciatura dei capelli tipica del ritratto dinastico costantiniano, con la frangia di ciocche lunghe che ricadono parallele sulla fronte. Inoltre, mentre Vetranione, seguendo anche in questo la tradizione di Diocleziano e dei suoi colleghi, appariva rasato sulle guance, con la barba disegnata in modo da sottolineare la linea volitiva della mascella, la barba di Giuliano invece è lasciata crescere liberamente: in questo modo, il ritratto del principe appare piuttosto in consonanza con modelli prediocleziani, recuperando la foggia di barba che era stata caratteristica dei sovrani del III secolo, da Caracalla agli imperatori illirici. In considerazione di tali antecedenti, questo tipo ritrattistico può essere inserito entro una lunga tradizione di immagini di imperatori-soldati, che esprimevano ideologicamente la rinuncia del principe alla cura di sé e il suo completo assorbimento nei gravosi impegni militari. Tuttavia, il richiamo specifico ai ritratti degli imperatori di fine III / inizio IV secolo non è certo casuale. Come mi è stato suggerito da Gavin Kelly²³, recuperando un'immagine imperiale che era stata quella dominante fino a due generazioni prima, Giuliano intendeva probabilmente anche ribadire la propria legittimità dinastica riallacciandosi a una serie di imperatori suoi diretti antenati: il nonno Costanzo (Cesare 293-305; Augusto 305-306), il bisnonno Massimiano (Cesare 285-286; Augusto 286-305), e infine Claudio Gotico (268-270), che la dinastia di Costantino rivendicava come capostipite. In questo modo, Giuliano poteva esprimere le proprie rivendicazioni dinastiche a scapito dell'altro ramo della famiglia, quello cui appartenevano lo zio Costantino e i suoi figli e successori. Il padre di Giuliano era nato infatti dal matrimonio di Costanzo con Minervina, figlia adottiva dell'imperatore Massimiano: Giuliano poteva quindi vantare una discendenza più legittima rispetto a quella di suo zio Costantino, la cui madre Elena era di umili origini e forse non era nemmeno unita a Costanzo da un regolare matrimonio. La scelta di differenziare il proprio aspetto da quello dello zio e dei cugini lasciandosi crescere la barba poteva quindi essere per Giuliano (come già per suo fratello Gallo, secondo quanto attesta Amm. 14.11.28) un modo per rivendicare un legame più diretto con i suoi antenati imperiali, presentandosi come il vero erede di una dinastia della quale Costantino e i suoi figli potevano essere visti come un ramo illegittimo.

Il ritratto di Giuliano con barba corta sembra essere stato impiegato soprattutto dalle zecche illiriche: possiamo quindi ipotizzare che esso sia stato ideato quando l'imperatore si trovava in queste regioni, durante la sua marcia verso Costantinopoli per muovere guerra contro il cugino Costanzo, fra la primavera e l'autunno del 361. Come si è visto, infatti, questa iconografia era ben interpretabile sia, all'interno di una tradizione consolidata, come espressione di un'autorità fondata sulle personali capacità militari del principe, sia, dal punto di vista della politica dinastica, come la rivendicazione dell'eredità familiare da parte di Giuliano in quanto esponente del ramo legittimo della dinastia. Una conferma dell'interpretazione di questo tipo ritrattistico innanzitutto come un messaggio politico, da inquadrare entro la contrapposizione militare con il cugino, è offerta dal rovescio di queste stesse serie monetali: al posto delle personificazioni di Roma e di Costantinopoli, espressione della *concordia* tra i due imperatori, i *solidi* di Giuliano presentano ora l'immagine del dio Marte che riporta i frutti della vittoria. Il dio, in marcia verso destra, reca un trofeo nella mano sinistra e trascina con la destra, tenendolo per i capelli, un barbaro prigioniero, inginocchiato a terra con le mani legate dietro la schiena; come indicato dalla legenda, l'immagine celebra la *VIRTUS EXERCITVS ROMANI*. Questa iconografia era particolarmente diffusa nelle emissioni delle zecche illiriche, soprattutto in epoca costantiniana²⁴. Il confronto migliore è offerto dal rovescio di un multiplo aureo

²³ Comunicazione orale; cfr. Guidetti 2021, p. 146 nota 10. Il recupero dell'immagine di Claudio Gotico è notato anche da Varner 2012, pp. 184-186, che però non lo interpreta come segno di una possibile rivendicazione dinastica in senso anticostantiniano.

²⁴ L'immagine del dio Marte come *τροπαιοφόρος*, garante della vittoria degli eserciti di Roma, utilizza in realtà uno tra gli schemi iconografici più antichi e longevi nella storia dell'arte romana. Tra gli esempi più famosi si può citare la

da 1,5 *solidi*, coniato nel 326-327 dalla zecca di Siscia, con legenda GLORIA CONSTANTINI AVG(*usti*)²⁵: in questo caso la legenda permette di identificare il personaggio armato con Costantino stesso, il quale, oltre a reggere il trofeo e a trascinare dietro di sé il prigioniero (qui raffigurato in piedi, sempre con le mani legate dietro la schiena), calpesta con il piede sinistro un secondo barbaro, anch'esso legato, seduto a terra; l'incisore ha caratterizzato nel dettaglio l'appartenenza etnica dei due prigionieri, raffigurati secondo la tipica iconografia dei barbari, con i pantaloni e la barba lunga (Fig. 7).



Fig. 7. Multiplo da 1,5 *solidi* di Costantino, zecca di Siscia, 326-327. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. R.244. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-244 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

Immagini simili, con qualche variazione negli attributi e nel numero di prigionieri, sono attestate, intorno alla metà degli anni Venti, in diverse emissioni speciali coniate dalle zecche di Siscia, Sirmio, Tessalonica²⁶. Il recupero di questa iconografia per la monetazione di Giuliano è certamente significativo: nell'anno 361, dirigendosi verso Oriente per affrontare Costanzo, Giuliano attraversa la penisola balcanica lungo lo stesso itinerario che aveva percorso, alcuni decenni prima, Costantino nella sua marcia contro Licinio. Le zecche delle città illiriche passate sotto il controllo di Giuliano ripropongono ora, nelle loro emissioni, tipi iconografici diffusi nella monetazione degli anni Venti, che celebravano la conquista della parte orientale dell'Impero da parte di Costantino²⁷. La scelta di riproporre queste immagini monetali negli stessi luoghi in cui erano state coniate e distribuite

raffigurazione di Romolo nella statua a lui dedicata nel Foro di Augusto: il fondatore dell'Urbe era rappresentato come archetipo del trionfatore, in atto di trasportare le armi di Acrone, re di Cenina, da lui ucciso nel corso della prima guerra combattuta dai Romani. Sulla statua di Romolo nel Foro di Augusto, oltre al fondamentale Zanker 1968, cfr. almeno Spannagel 1999, pp. 132-161 (in particolare pp. 154-156 sull'iconografia di Marte τροπαιοφόρος); Geiger 2008, pp. 137-138. Non mi sembra tuttavia condivisibile l'opinione di Varner 2012, p. 199, che interpreta il recupero di questo schema iconografico da parte di Giuliano come un voluto richiamo all'immagine di Romolo, trascurando del tutto il rimando (a mio parere più immediato per gli osservatori) ai *solidi* di Costantino.

²⁵ *RIC*, VII, p. 451, n. 206 e tav. 13.

²⁶ e.g. *RIC*, VII, p. 451, n. 208 e tav. 13: multiplo aureo da 4,5 *solidi* (zecca di Siscia, 326-327), con legenda VIRTVS D(omini) N(ostri) CONSTANTINI AVG(usti); p. 472, nn. 28-30 e tav. 14: multipli aurei da 1,5 *solidi* (zecca di Sirmio, 322-323), con legenda VIRTVS AVG(usti) ET CAESS(arum) NN(ostrorum); p. 520, n. 163 e tav. 16: multiplo aureo da 1,5 *solidi* (zecca di Tessalonica, 327), con legenda GLORIA CONSTANTINI AVG(usti). Su questa iconografia monetale vedi anche Belloni 1976, pp. 227-228. L'immagine è attestata raramente presso i successori di Costantino: e.g. *RIC*, VIII, p. 140, nn. 12-14 e tav. 1 (*solidi* a nome dei tre figli di Costantino, zecca di Treviri, 337-340); p. 370, nn. 295-296 e tav. 16 (biglione e bronzo a nome di Costanzo e Vetranione, zecca di Siscia, 350).

²⁷ La maggior parte di tali emissioni costantiniane presentava al diritto il terzo tipo ritrattistico dell'imperatore, in cui lo scatto del collo verso l'alto e i tratti marcatamente idealizzati possono essere interpretati come un omaggio all'iconografia di Alessandro Magno, archetipo del conquistatore dell'Oriente: cfr. Guidetti 2013, pp. 191-192. Tale sovrapposizione è particolarmente evidente in un medaglione aureo tardoantico raffigurante Alessandro (Baltimore, Walters Art Museum, inv. 57.526: <http://art.thewalters.org/detail/9118>), che rilegge l'immagine tradizionale del condottiero macedone, come attestata per esempio da uno dei celebri medaglioni aurei di Abu Qir (Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian, inv. 2428: http://gulbenkian.pt/museu/works_museu/medalhao-romano-de-abuquir), secondo i caratteri stilistici del terzo tipo ritrattistico di Costantino.

trentacinque anni prima può quindi essere interpretata come un modo per richiamare alla memoria dei destinatari (primi fra tutti gli ufficiali dell'esercito, al cui pagamento erano destinate queste emissioni) il ricordo della più recente occasione in cui un esercito romano aveva marciato vittoriosamente da Occidente verso Oriente. Queste immagini si prestano dunque a un'interpretazione complessa: da un lato, il nuovo tipo ritrattistico dell'imperatore si distacca nettamente da quello di Costantino e dei suoi figli, recuperando invece un legame con i più antichi esponenti della dinastia; dall'altro, l'iconografia del rovescio riprende temi utilizzati durante la campagna di Costantino stesso contro Licinio, che almeno i più anziani tra gli ufficiali potevano ricordare: un collegamento ulteriormente facilitato dal fatto che diversi esemplari costantiniani potevano essere ancora in circolazione. Pur rifiutando ogni legame con Costantino dal punto di vista dinastico, Giuliano non esita quindi ad appropriarsi dell'eredità dei successi militari del predecessore; ciò, naturalmente, a tutto svantaggio di Costanzo, il quale, per quanto legittimo erede di Costantino, assume ora quel ruolo di nemico che un tempo era stato di Licinio²⁸.

Alcune immagini imperiali a tutto tondo, identificate in passato con questo tipo ritrattistico di Giuliano, sono invece verosimilmente da espungere dal catalogo. Fra di essi va citato almeno un busto bronzeo di piccole dimensioni, da interpretare probabilmente come un simulacro domestico per il culto imperiale, oggi conservato al Musée des Beaux-Arts di Lione. Il personaggio raffigurato è senza dubbio un imperatore romano tardoantico, come chiaramente indicano l'abbigliamento e gli attributi. La presenza della barba, dettagliatamente incisa a piccole ciocche sulla superficie del volto, restringe molto le possibilità di identificazione: fu Andreas Alföldi a suggerire per primo il nome di Giuliano, ma più recentemente Thorsten Fleck ha proposto una datazione del busto, con argomenti a mio parere condivisibili, alla fine del IV / inizi del V secolo²⁹. Molto simile al principe raffigurato nel busto di Lione è l'imperatore ritratto in una falera in calcedonio azzurro oggi nelle collezioni della Bibliothèque nationale de France; intorno al ritratto correva un'iscrizione di cui resta oggi solo la parte finale, con il nome ANTONINAE, forse riferibile alla proprietaria dell'oggetto. Anche in questo caso, la datazione più plausibile su base stilistica è alla fine del IV / inizi del V secolo³⁰.

Il quarto e ultimo tipo ritrattistico di Giuliano, senz'altro il più peculiare e il più famoso, si caratterizza invece per la presenza di una barba lunga, terminante a punta. Questa immagine compare in emissioni datate a partire dagli ultimi mesi del 362: si tratta di diverse serie monetali che presentano il medesimo tipo ritrattistico declinato con insegne e attributi variabili, a loro volta corrispondenti a distinte modalità autorappresentative³¹. La maggior parte di queste monete presenta un'immagine di Giuliano sostanzialmente analoga, dal punto di vista degli attributi, a quella che caratterizza le

²⁸ Si mostra scettica su questa interpretazione García Ruiz 2018, pp. 213-214, alla quale non sembra plausibile che Giuliano possa appropriarsi dei successi militari di Costantino e contemporaneamente rompere con l'immagine dinastica da lui promossa. La studiosa stessa, tuttavia, giustamente riconosce un'ambiguità del tutto analoga nell'atteggiamento di Giuliano nei confronti di Costanzo, del quale si presenta come successore legittimo pur dipingendolo come un despota da rovesciare. Sul rapporto di Giuliano con Costantino cfr. anche García Ruiz 2021, pp. 103-108, con un'analisi del ritratto del predecessore tracciato nel *Simposio*; su questi temi si veda ora in generale Greenwood 2021, che individua nella reazione alle politiche di Costantino e dei suoi successori il tema unificante dello stile di governo di Giuliano.

²⁹ Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. L 215. Cfr. Alföldi 1962, p. 404; Fleck 2008, pp. 93-96 e pp. 177-178, cat. 51; l'identificazione con Giuliano è invece accettata (senza discutere le argomentazioni di Fleck) da Varner 2012, pp. 186-187. Molto simile al busto di Lione, e anch'esso databile stilisticamente alla fine del IV / inizi del V secolo, è un bustino in calcedonio oggi conservato all'Ermitage (Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, inv. W-80): <http://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/226799>. L'identificazione di quest'ultimo pezzo come ritratto di Giuliano, negata già da Wegner 1984, p. 161, è stata recentemente riproposta da Galletti 2006, pp. 213-215, cat. A40, ma con argomentazioni a mio parere non convincenti. La stessa studiosa riprende da un'idea di Helga von Heintze l'identificazione come Giuliano di una statuetta in avorio proveniente forse da Tarso, meglio interpretabile in realtà come un ritratto di privato di II secolo (Hannover, Museum August Kestner, inv. 1977.44: von Heintze 1986; Galletti 2006, pp. 215-218, cat. A41).

³⁰ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques, inv. camée.312a: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ark:/12148/c33gbqh65>. Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, pp. 206-207, cat. 265; Fleck 2008, pp. 105-107 e pp. 181-182, cat. 55; Varner 2012, p. 187.

³¹ Fleck 2008, pp. 38-43 e 154-158, cat. 11-22; García Ruiz 2018, pp. 214-215.

emissioni con barba corta, di poco anteriori (Fig. 8); al di là della maggiore lunghezza della barba, infatti, tutti gli altri caratteri, dalla capigliatura all'abbigliamento, ripropongono gli stilemi iconografici tipici dei sovrani della dinastia costantiniana.



Fig. 8. *Solidus* di Giuliano Augusto, zecca di Costantinopoli, 362-363. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. 1933,0414.21. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1933-0414-21. (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).

Rispetto alle immagini precedenti, questo ritratto si caratterizza tuttavia per l'adozione di un punto di vista più distanziato: viene raffigurata infatti una porzione più grande del busto del principe, con l'effetto di metterne in maggior evidenza l'abbigliamento e gli attributi, in particolare la grande fibula rotonda con i tre pendagli di perle, altra insegna connessa alla dignità di Augusto³². La barba è resa con grande attenzione al dettaglio, suddivisa in lunghe ciocche parallele, ondulate e sottili, che mettono in rilievo, per contrasto, il collo possente e i larghi piani del volto, plasticamente articolati. Questo è il ritratto che compare normalmente nei *solidi* conati nel 362-363, i cui rovesci continuano a presentare la stessa immagine di vittoria sui barbari, con soltanto un lieve cambiamento nella legenda (che ora recita *VIRTVS EXERCITVS ROMANORVM*, al plurale): il rovescio si mostra in queste emissioni ancora più aderente al modello costantiniano, soprattutto nella caratterizzazione etnica del prigioniero barbaro, ora raffigurato in piedi, con i pantaloni e la barba lunga³³. Lo stesso tipo ritrattistico caratterizza anche la famosa serie di grandi bronzi recanti al rovescio l'immagine di un toro sormontato da due stelle, con legenda *SECVRITAS REI PVBLICAE*. Il toro andrà interpretato innanzitutto come allusione al segno zodiacale di Giuliano, e le due stelle come rappresentazioni compendiarie delle Iadi e delle Pleiadi, i due asterismi più visibili di questa costellazione. Queste emissioni celebravano quindi la stabilità e resistenza che, secondo le credenze astrologiche, caratterizzano i nati sotto il segno del Toro, e che grazie al buon governo di Giuliano si sarebbero ora estese a tutto l'Impero e ai suoi cittadini; letture diverse sono però attestate già dagli autori antichi, e hanno causato un vivace dibattito tra gli studiosi moderni³⁴.

³² Bastien 1992-1994, pp. 406-413; Bergmann 2018, pp. 83-86.

³³ Anche in questo caso sembra difficile accettare l'opinione di Varner 2012, pp. 201-203, secondo cui questo rovescio riutilizzerebbe lo schema iconografico di Enea in fuga da Troia guidato dal figlio Iulo, derivato anch'esso da un gruppo statuuario collocato a Roma nel Foro di Augusto. In realtà, i presunti punti di tangenza tra le due immagini rilevati da Varner si basano in parte su alcuni fraintendimenti iconografici abbastanza banali degli attributi della figura; ma, soprattutto, non si vede a quale scopo Giuliano avrebbe potuto voler trasformare l'immagine di Iulo, uno dei mitici progenitori del popolo romano, nella raffigurazione di un nemico vinto.

³⁴ Per limitarmi ai lavori più recenti segnalo almeno Woods 2000; Conton 2004; Tougher 2004; Ehling 2005-2006; Fleck 2008, pp. 38-41 e 154-155, cat. 11-14; Carlà 2010, pp. 37-39; López Sánchez 2012, pp. 172-177; Marco Simón 2012; García Ruiz 2018, pp. 215-216 e 227-228.



Fig. 9. *Nummus* di Giuliano Augusto, zecca di Eraclea, 362-363. Collezione privata. <http://numis.ma/details:2019.00165> (immagine in pubblico dominio).

Nella monetazione viene sperimentato tuttavia anche un altro tipo di immagine imperiale, in cui il ritratto di Giuliano Augusto, in entrambe le varianti di lunghezza della barba, appare declinato con attributi ancor più legati all'ambito militare: ne dà testimonianza, per esempio, la serie di bronzi di piccolo taglio (*nummi* e *centenionales*) coniati in previsione dei decennali, che Giuliano avrebbe dovuto festeggiare nel 364³⁵ (Fig. 9). Il rovescio è interamente occupato dall'iscrizione *VOT(is) X MVLT(is) XX* entro corona d'alloro, mentre il diritto presenta il ritratto dell'imperatore in armi, col profilo rivolto verso sinistra: Giuliano indossa la corazza, ha la testa coperta da un elmo crestato e diademato, regge la lancia nella mano destra e lo scudo al braccio sinistro. Si tratta di un'iconografia del principe in armi del tutto tradizionale, regolarmente utilizzata dagli imperatori-soldati del III secolo ma successivamente caduta in disuso: ancora impiegata, fino alla metà degli anni Venti del IV secolo, per celebrare le capacità militari dei Cesari Crispo e Costantino *Junior*, essa sembra scomparire dopo la sconfitta di Licinio, per tutti i decenni centrali del secolo. Per i ritratti armati di Costanzo (ad esempio nella già citata serie celebrativa coniata dalla zecca di Roma per la vittoria sugli Alamanni nel 357) si preferì infatti il ritratto di tre quarti, che consentiva maggiori possibilità espressive: grande enfasi è posta, in questi esemplari, soprattutto sullo sguardo, concentrato verso l'alto, e sui capelli, lunghi e mossi dal vento sulla nuca, che rappresentano, ancora una volta, altrettante allusioni all'immagine di Alessandro Magno³⁶ (Fig. 3). Anche in questa scelta, come nei rovesci dei *solidi* analizzati poco fa, la monetazione di Giuliano Augusto si discosta quindi da quella di Costanzo per recuperare iconografie monetali di epoca costantiniana e precedente: in questo modo, Giuliano può differenziarsi dal suo immediato predecessore, presentandosi come erede e continuatore degli imperatori-soldati del III secolo, di Diocleziano e dei suoi colleghi, e infine, ma solo dal punto di vista dei successi militari, del Costantino vincitore delle guerre civili³⁷.

³⁵ Fleck 2008, pp. 41 e 156-157, cat. 15-18.

³⁶ Questo tipo iconografico, con l'imperatore armato raffigurato di tre quarti, è attestato eccezionalmente anche per Giuliano, in un medaglione bronzeo coniato dalla zecca di Lione, sul cui rovescio è rappresentato un trofeo tra due barbari prigionieri, con legenda *REPARATIO GALLIARVM* (*RIC*, VIII, p. 192, n. 204 e tav. 5; Fleck 2008, pp. 37 e 154, cat. 10). Si tratta probabilmente di una delle primissime emissioni a nome di Giuliano Augusto, per la quale, mancando ancora un ritratto del nuovo imperatore, venne impiegato un tipo iconografico creato per Costanzo, semplicemente cambiando il nome nella legenda; il ritratto è in effetti del tutto identico a quello che compare nelle emissioni di Costanzo, fin nei dettagli (ad esempio il cristogramma posto a decorazione dello scudo).

³⁷ Lo stesso tipo di Giuliano armato compare anche in alcuni contornati, prodotti probabilmente tra la fine del IV e l'inizio del V secolo: Alföldi 1943, pp. 62-63 e 185, cat. 520-521 (tav. 54, nn. 10-11); p. 193, cat. 583; Alföldi, Alföldi 1976-1990, vol. I, p. 183, cat. 614-616 (tav. 184, nn. 4-6); Fleck 2008, pp. 46 e 159-160, cat. 25. Un contornato conservato a Parigi presenta il nome di Giuliano nella legenda, ma il ritratto è oggi quasi del tutto irriconoscibile: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques, inv. AF.17338 (IMP-11968); <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b11344064m>; Alföldi 1943, p. 175, cat. 423 (tav. 69, n. 4); Alföldi, Alföldi 1976-1990, vol. I, p. 155, cat. 477 (tav. 191, n. 9). Non sembra condivisibile, invece, l'identificazione come Giuliano del busto sbarbato raffigurato in un altro contornato della stessa collezione: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques, inv. AF.17237 (IMP-11864); <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b11343960w>; Alföldi 1943, p. 185, cat. 522 (tav. 52, n. 9); Alföldi, Alföldi 1976-1990, vol. I, p. 183, cat. 617 (tav. 184, n. 7).

Sempre tra la fine del 362 e i primi mesi del 363 si datano infine due serie di *solidi* coniate dalla zecca di Antiochia, città in cui in quel momento Giuliano risiedeva, per celebrare il suo quarto consolato³⁸. Essi presentano al diritto il busto dell'imperatore, anche qui col profilo rivolto verso sinistra, diademato, con indosso la *toga picta* e in mano gli attributi consolari, la *mappa* nella destra e lo scettro nella sinistra; la barba appare ancora più lunga che nei ritratti precedenti, e la sua punta ha ormai raggiunto la base del collo. Il rovescio venne coniato in due varianti, entrambe raffiguranti il principe a figura intera, avvolto nella *toga picta*: nella prima Giuliano è rappresentato in piedi, rivolto verso sinistra, con gli stessi attributi del diritto (Fig. 10); nella seconda, di eccezionali qualità e rarità, l'imperatore è seduto in trono in posizione frontale e regge nella destra il globo, nella sinistra uno scettro sormontato da un'aquila (Fig. 11). La legenda continua a celebrare la VIRTUS EXERCITVS ROMANORVM, come in tutti i *solidi* di questo periodo.



Fig. 10. *Solidus* di Giuliano Augusto, zecca di Antiochia, 362-363. London, British Museum, Department of Coins and Medals, inv. 1867,0101.928. http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1867-0101-928 (© The Trustees of the British Museum, licenza CC BY-NC-SA 4.0).



Fig. 11. *Solidus* di Giuliano Augusto, zecca di Antiochia, 362-363. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 2000.639. <http://collections.mfa.org/objects/312189/solidus-with-bust-of-julian-ii> (© 2022 Museum of Fine Arts, Boston).

La carrellata fin qui condotta si conclude con alcune immagini di Giuliano non direttamente pertinenti al genere del ritratto monetale, ma ad esso strettamente correlate³⁹. Al quarto tipo ritrattistico di Giuliano sono da ricondurre alcuni esemplari dei medaglioni celebrativi conati a Roma in occasione dei voti annuali per la salute dell'imperatore, un'usanza attestata durante tutto il IV

³⁸ Fleck 2008, pp. 42 e 157, cat. nn. 20-21.

³⁹ Altri manufatti sono stati inseriti a vario titolo nel catalogo dei ritratti di Giuliano, ma la loro genuinità è dubbia. Sicuramente pertinente al quarto tipo ritrattistico di Giuliano è un intaglio in agata conservato a Parigi, su cui tuttavia grava il sospetto che si tratti di un oggetto di produzione moderna, ispirata a ritratti monetali (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques, inv. 58.2106a): Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, p. 207, cat. 266 la considerano autentica; Fleck 2008, pp. 134-135 e 190, cat. 64 esprime dubbi sulla genuinità del pezzo, che invece è accettata acriticamente da Varner 2012, pp. 187 e 198. Quasi certamente moderna è un'altra sardonica del Cabinet des médailles, già in collezione Luynes (Fleck 2008, pp. 135 e 190-191, cat. 65), che sembra essere stata esclusa dal catalogo di Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003.

secolo e studiata in dettaglio da Andreas Alföldi⁴⁰. In particolare, tre distinte raffigurazioni di Giuliano, con diversi attributi, compaiono sul diritto di queste emissioni (il cui rovescio reca, in genere, immagini di divinità egiziane accompagnate dalla legenda VOTA PVBLICA): alcuni medaglioni in bronzo utilizzano il tipo standard con corazza e *paludamentum*, impiegato per i *solidi* e i grandi bronzi del 362-363⁴¹; altri, sempre in bronzo, ripropongono l'immagine di Giuliano armato, che abbiamo visto impiegata nella serie bronzea coniata in previsione dei decennali⁴². Un terzo tipo, infine, di cui restano vari esemplari in bronzo e uno in argento, presenta un'immagine nuova, non attestata nella monetazione pervenutaci: l'imperatore vi è rappresentato di profilo, rivolto verso sinistra; è armato di corazza ma privo di elmo, e in testa ha il consueto diadema con il doppio giro di perle. Il braccio sinistro regge lo scudo, decorato con l'immagine di Romolo e Remo allattati dalla Lupa; la mano destra reca invece un globo sormontato da una Vittoria, la quale a sua volta leva una corona in direzione del principe⁴³ (Fig. 12). Si tratta di un'iconografia ampiamente utilizzata dal cugino Costanzo, ma estremamente rara per Giuliano⁴⁴.



Fig. 12. Moneta celebrativa dei voti pubblici per la salute di Giuliano Augusto, zecca di Roma, 362-363. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto Numismatico, inv. Mt.Rom.Imp.Iulianus.121 (© 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana).

Infine, l'unico ritratto monumentale di Giuliano che ci sia pervenuto non è un'opera d'arte romana, ma è stato prodotto fuori dai confini dell'Impero: si tratta di un rilievo rupestre sasanide, situato nella località di Taq-e Bostan, presso la città di Kermanshah, nell'Iran occidentale. Il rilievo, il più antico tra i molti scolpiti in questo sito, raffigura il passaggio dei poteri dal re persiano Sapore II al suo successore Artaserse II, che governò negli anni 379-383 come reggente dell'erede al trono Sapore III⁴⁵.

Il nuovo sovrano è rappresentato mentre riceve dal predecessore le insegne del potere regale, alla presenza del dio Mitra (Fig. 13); distesa a terra sotto ai due re, con la testa schiacciata dai piedi di Sapore, è la figura di un nemico vinto. Fu Hans von Schoenebeck⁴⁶ a riconoscere per primo che il

⁴⁰ Alföldi 1937; cfr. anche, più recentemente, Fleck 2008, pp. 48-54.

⁴¹ Alföldi 1937, pp. 66-67, cat. 64-67 e tav. II, figg. 20-23; p. 68, cat. 77-78 e tav. II, fig. 12; Fleck 2008, p. 162, cat. 33.

⁴² Alföldi 1937, pp. 67-68, cat. 73-76 e tav. II, figg. 13-15; Fleck 2008, p. 162, cat. 34.

⁴³ Alföldi 1937, p. 66, cat. 63 (argento); p. 67, cat. 68-72 e tav. II, figg. 16-19 (bronzi); Fleck 2008, p. 162, cat. 35.

⁴⁴ Nella prima versione di questo contributo avevo accettato come rappresentazione di Giuliano il ritratto imperiale raffigurato su un *exagium* bronzeo oggi conservato a Ginevra (Génève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet de numismatique, inv. 32581/278), interpretato in questo senso da Alföldi 1962, pp. 404-405; cfr. anche Dürr 1964, p. 84, n. 278; Fleck 2008, pp. 43-45 e 158, cat. 23. In realtà, come suggeritomi da Anette Schomberg, che ringrazio, il peculiare ritratto di tre quarti, non altrimenti attestato per Giuliano, diviene comune nella monetazione romana soltanto verso la fine del IV secolo: ciò rende decisamente più plausibile un'identificazione dell'imperatore ivi raffigurato con Eugenio (reg. 392-394).

⁴⁵ Fleck 2008, pp. 141-142 e 193-194, cat. 68. Su questo rilievo cfr. almeno Trümpelmann 1975; Azarpay 1982; Tanabe, Domyo 1984; Sellheim 1994; Overlaet 2012, con bibliografia precedente.

⁴⁶ Come ha ricostruito Sellheim 1994, p. 355, l'identificazione del ritratto di Giuliano nel rilievo di Taq-e Bostan è menzionata per la prima volta nella postfazione alla traduzione tedesca, curata da Hermann Rinn, della *Vie de l'empereur Julien* di Joseph Bidez, (Bidez 1940), dove è attribuita appunto a Hans von Schoenebeck. Nello stesso luogo ne veniva

volto di questo personaggio presenta inequivocabilmente i tratti del quarto tipo ritrattistico di Giuliano (Fig. 14): la barba lunga a ciocche lisce e parallele, la tipica capigliatura costantiniana con la frangia sulla fronte, il diadema con il doppio giro di perle intervallate da gemme sono riprodotti con grande esattezza di dettaglio. Con ogni probabilità, l'artista che realizzò il rilievo, intorno all'anno 380, utilizzò come modello proprio un ritratto monetale di Giuliano, ripreso da una delle emissioni degli ultimi anni di regno⁴⁷.



Fig. 13. Rilievo rupestre raffigurante il passaggio di potere tra Sapore II e Artaserse II, 379-383. Taq-e Bostan (Fotografia: Philippe Chavin, licenza CC BY 2.5).



Fig. 14. Giuliano sconfitto ai piedi di Sapore II, particolare del rilievo rupestre raffigurante il passaggio di potere tra Sapore II e Artaserse II, 379-383. Taq-e Bostan (Fotografia: Philippe Chavin, licenza CC BY 2.5).

3. *Il migliore dei principi possibili: il filosofo al potere e l'esempio di Marco Aurelio*

L'analisi fin qui condotta dell'evoluzione del ritratto ufficiale di Giuliano, quale si può ricostruire sulla base delle iconografie monetali, permette di distinguere chiaramente due momenti successivi nei modi di autorappresentazione di questo imperatore. In una prima fase, prima come Cesare di Costanzo e poi durante la marcia verso Oriente contro quest'ultimo, Giuliano mette in atto una serie di scelte d'immagine abbastanza tradizionali, privilegiando soggetti e messaggi ideologici quasi sempre legati al mondo militare, che enfatizzano il ruolo del principe come comandante in capo dell'esercito e vincitore dei nemici di Roma. Tale messaggio è veicolato mediante l'adozione di iconografie in sostanziale continuità con i suoi predecessori di III e IV secolo, e, più in particolare, con l'immaginario impiegato dai principi della dinastia costantiniana: anzi, come si è visto, nel periodo di più aspra contrapposizione con il cugino le scelte iconografiche di Giuliano si rivolgono

preannunciata la pubblicazione in forma più ampia da parte dello stesso von Schoenebeck; tale pubblicazione tuttavia non vide mai la luce, poiché lo studioso cadde in Normandia nell'agosto del 1944.

⁴⁷ Nessun appiglio a favore dell'identificazione con Giuliano (*pace* MacDonald 1978-1979; Fleck 2008, pp. 142-143 e 194, cat. 69) si nota invece nella figura di un nemico caduto, disteso a terra ai piedi di un sovrano sasanide, in una gemma in onice databile probabilmente alla fine del IV secolo: London, British Museum, Department of the Middle East, inv. 119352; http://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1868-0429-1.

direttamente, per quanto riguarda il ritratto, agli esempi del nonno Costanzo e del preteso capostipite Claudio Gotico, e per quanto riguarda la comunicazione politica addirittura a quello dello stesso Costantino, nel tentativo di accreditare sé stesso come l'autentico erede della dinastia, a scapito ovviamente del cugino. Rispetto a questo quadro, che ci presenta un'immagine imperiale sostanzialmente coerente dal 355 fino al 361, risalta ancora di più la scelta messa in atto da Giuliano nella seconda fase del suo principato. È infatti estremamente significativo che, subito dopo aver consolidato il suo potere e aver ottenuto piena legittimazione come unico imperatore, Giuliano scelga di discostarsi fortemente dall'immagine tradizionale fino ad allora rispettata.

Questo cambiamento avvenne attraverso l'adozione di una foggia di barba non convenzionale, almeno per un imperatore. Molto si è discusso, nell'antichità e fino ai nostri giorni, sulle possibili interpretazioni di tale scelta. Innanzitutto, possiamo senz'altro dire che, in una cultura estremamente attenta alle insegne, agli attributi, alle convenzioni rappresentative qual era quella romana e soprattutto tardoantica, il significato della tipologia di barba adottata da Giuliano era inequivocabile: si trattava di un tratto universalmente riconosciuto come pertinente all'iconografia del filosofo. Giuliano stesso, d'altronde, nei suoi scritti si rappresenta costantemente prima di tutto come un filosofo militante, che i casi della vita hanno inaspettatamente portato a rivestire una posizione di immenso potere: l'immagine che egli ci dà di sé nelle sue opere è quella di un intellettuale assunto alle responsabilità imperiali suo malgrado e soltanto per volontà del cugino Costanzo, ma che, una volta consolidato il suo ruolo istituzionale, si sforza incessantemente di trasformare il suo personale stile di vita in uno stile di governo, dando forma concreta a quell'ideale 'governo dei filosofi' che era stato tratteggiato da Platone nella *Repubblica* e che aveva già trovato, a Roma, un esponente di rilievo in Marco Aurelio⁴⁸. Questa concezione del proprio ruolo di governante e filosofo insieme coinvolge, naturalmente, anche i meccanismi della comunicazione tra il principe e i cittadini, con esiti, come è noto, non sempre felici, come hanno ricostruito Lieve Van Hoof e Peter Van Nuffelen⁴⁹. Possiamo comunque riconoscere che le fonti, sia letterarie che iconografiche, ci presentano un quadro sostanzialmente coerente: terminate le contrapposizioni con i nemici interni, in quella che doveva essere, nell'aspettativa generale, la fase iniziale di un lungo e prospero principato, Giuliano sceglie un nuovo modo di presentarsi ai cittadini dell'Impero; pur senza rinunciare del tutto, come si è visto, all'immaginario di stampo militare privilegiato fino a quel momento, il principe adotta ora un'immagine nuova, più coerente con la concezione di sé che traspare dalla sua opera letteraria, ma allo stesso tempo profondamente innovativa rispetto alle modalità codificate dell'autorappresentazione imperiale, almeno degli ultimi 150 anni.

Questa scelta coraggiosa ebbe come conseguenza, se dobbiamo credere alle testimonianze letterarie, un'iniziale incomprensione, seguita da un deciso rifiuto, da parte di ampi settori della popolazione romana, nei confronti della nuova immagine imperiale e del suo significato. Tuttavia, le fonti letterarie vanno maneggiate in questo caso con ancora più attenzione del solito: quasi tutte le testimonianze del dibattito contemporaneo sul 'problema' della barba di Giuliano derivano infatti, in ultima analisi, dal *Discorso su Antiochia*, il cosiddetto *Misopogon*, che l'imperatore scrisse come satira contro gli abitanti di quella città, che ridicolizzavano (fra le altre cose) il suo aspetto da filosofo, in quanto non confacente alla dignità imperiale; le fonti letterarie posteriori che fanno riferimento alla contrastata ricezione dell'immagine di Giuliano derivano in effetti tutte da questo scritto dell'imperatore stesso, che tra l'altro è spesso citato esplicitamente come fonte⁵⁰. Siamo quindi obbligati ad affrontare con molta cautela la testimonianza del *Discorso su Antiochia*, consapevoli del fatto che molte delle sue affermazioni non vanno prese alla lettera, ma interpretate all'interno delle convenzioni retoriche del genere scoptico, con uno sguardo anche alle peculiari circostanze di

⁴⁸ Sulla figura di Giuliano come filosofo, e in particolare come filosofo neoplatonico, cfr. De Vita 2011; De Vita 2012. Sulla rappresentazione che l'imperatore dà di sé nei suoi scritti cfr. García Ruiz 2018.

⁴⁹ Van Hoof, Van Nuffelen 2011, con una convincente ricostruzione della 'crisi comunicativa' tra Giuliano e i cittadini di Antiochia nell'autunno/inverno 362-363.

⁵⁰ Socr. *h.e.* 3.17.4; Soz. *h.e.* 5.19.2-3; Zonar. 13.12 (vol. 3, pp. 212.27-213.9 Dindorf).

pubblicazione dell'opera⁵¹: del resto, già un osservatore antico non certo tacciabile di pregiudizi negativi nei confronti di Giuliano, lo storico Ammiano Marcellino, metteva in guardia i suoi lettori dal prendere per buono tutto ciò che si leggeva in tale scritto⁵². Fatte queste premesse, credo valga la pena riportare per intero la descrizione che Giuliano dà di sé stesso all'inizio dell'opera, facendo mostra di adottare il punto di vista dei suoi critici (Iul. Mis. 338b-339c):

Τούτω [scil. τῷ προσώπῳ] γὰρ οἶμαι φύσει γεγονότι μὴ λίαν καλῶ μηδὲ εὐπρεπεῖ μηδὲ ὀραίῳ ὑπὸ δυστροπίας καὶ δυσκολίας αὐτὸς προστέθεικα τὸν βαθὺν τουτονὶ πώγωνα, δικὰς αὐτὸ πραττόμενος, ὡς ἔοικεν, οὐδενὸς μὲν ἄλλου, τοῦ δὲ μὴ φύσει γενέσθαι καλόν. Ταῦτά τοι διαθεόντων ἀνέχομαι τῶν φθειρῶν ὥσπερ ἐν λόχμῃ τῶν θηρίων. Ἐσθίειν δὲ λάβρως ἢ πίνειν χανδὸν οὐ συγχωροῦμαι· δεῖ γὰρ οἶμαι προσέχειν μὴ λάθω καὶ συγκαταφαγῶν τοῖς ἄρτοις τὰς τρίχας. Ὑπὲρ δὲ τοῦ φιλεῖσθαι καὶ φιλεῖν ἤκιστα ἀλγῶ. Καίτοι καὶ τοῦτο ἔχειν ἔοικεν ὁ πώγων ὥσπερ τὰ ἄλλα λυπηρόν, οὐκ ἐπιτρέπων καθαρὰ λειοῖς καὶ διὰ τοῦτο οἶμαι γλυκερώτερα χεῖλεσι χεῖλη προσμάττειν, ὅπερ ἤδη τις ἔφη τῶν ἐργασασμένων ζῶν τῷ Πανὶ καὶ τῇ Καλλιόπῃ εἰς τὸν Δάφνιν ποιήματα. Ὑμεῖς δὲ φατε δεῖν καὶ σχοινία πλέκειν ἐνθένδε· καὶ ἔτοιμος παρέχειν, ἦν μόνον ἔλκειν δυνηθῆτε καὶ μὴ τὰς ἀτίπτους ὑμῶν καὶ μαλακὰς χεῖρας ἢ τραχύτης αὐτῶν δεῖν ἐργάσθαι. Νομίση δὲ μηδεὶς δυσχεραίνειν ἐμὲ τῷ σκώμματι. Δίδωμι γὰρ αὐτὸς τὴν αἰτίαν ὥσπερ οἱ τράγοι τὸ γένειον ἔχων, ἐξὸν οἶμαι λείον αὐτὸ ποιεῖν καὶ ψιλόν, ὅποιον οἱ καλοὶ τῶν παίδων ἔχουσιν ἅπασαι τε αἱ γυναῖκες, αἷς φύσει πρόσσεσι τὸ ἐράσμιον. Ὑμεῖς δὲ καὶ ἐν τῷ γήρᾳ ζηλοῦντες τοὺς ὑμῶν αὐτῶν υἰάας καὶ τὰς θυγατέρας ὑπὸ ἀβρότητος βίου καὶ ἴσως ἀπαλότητος τρόπου λείον ἐπιμελῶς ἐργάζεσθε, τὸν ἄνδρα ὑποφαίνοντες καὶ παραδεικνύοντες διὰ τοῦ μετώπου καὶ οὐχ ὥσπερ ἡμεῖς ἐκ τῶν γνάθων. Ἐμοὶ δὲ οὐκ ἀπέχρησε μόνον ἡ βαθύτης τοῦ γενείου, ἀλλὰ καὶ τῇ κεφαλῇ πρόσσεστι αὐχμὸς, καὶ ὀλιγάκις κείρομαι καὶ ὀνυχίζομαι, καὶ τοὺς δακτύλους ὑπὸ τοῦ καλάμου τὰ πολλὰ ἔχω μέλανας. Εἰ δὲ βούλεσθὲ τι καὶ τῶν ἀπορρήτων μαθεῖν, ἔστι μοι τὸ στήθος δασύ καὶ λάσιον ὥσπερ τῶν λεόντων, οἷπερ βασιλεύουσι τῶν θηρίων, οὐδὲ ἐποίησα λείον αὐτὸ πώποτε διὰ δυσκολίαν καὶ μικροπρέπειαν, οὐδὲ ἄλλο τι μέρος τοῦ σώματος εἰργασάμην λείον οὐδὲ μαλακόν. Εἶπόν γ' ἂν ὑμῖν, εἴ τις ἦν μοι καὶ ἀκροχορδὸν ὥσπερ τῷ Κικέρωνι· νυνὶ δὲ οὐκ ἔστι.

A questo viso infatti, che la natura, ritengo, non ha fatto molto bello, né elegante, né aggraziato, io stesso, per via del mio carattere scontroso e intrattabile, ho aggiunto questa folta barba, punendolo, così parrebbe, per nessun'altra colpa se non per il fatto di non essere bello per natura: ecco perché lascio che i pidocchi ci scorrazzino in mezzo come le belve nella foresta. Non mi concedo di mangiare in modo ingordo o di bere con la bocca spalancata: bisogna infatti che stia attento, suppongo, a non inghiottire senza accorgermene, insieme al cibo, anche i peli della barba. Quanto al ricevere e dare baci, non me ne cruccio minimamente; e tuttavia pare che la barba abbia anche questo svantaggio, come ne ha in tutti gli altri ambiti: che non consente di appoggiare a labbra lisce labbra pulite, e per questo, credo, più dolci, come già disse uno di quelli che, con l'aiuto di Pan e di Calliope, composero poesie in onore di Dafni⁵³. Voi, del resto, dite anche che bisognerebbe usare la mia barba per intrecciare corde: e sono pronto a fornirvene, a patto che riusciate a tenderle e che la loro tremenda ruvidezza non rovini le vostre mani morbide e delicate. Ma nessuno pensi che io mi offenda per la presa in giro. Io stesso, infatti, ve ne do motivo, visto che ho il mento come i caproni, quando invece sarebbe possibile, suppongo, renderlo liscio e nudo come ce l'hanno i bei ragazzi e tutte le donne, alle quali per natura si addice l'amabilità. Voi invece, rivaleggiando persino nella vecchiaia con i vostri stessi figli e figlie, in nome del vostro modo raffinato di vivere e, forse, della delicatezza dei vostri costumi, vi sforzate di renderlo liscio, rivelando e dimostrando il vostro essere uomini adulti dalla fronte e non, come noi, dalle guance. E non mi basta semplicemente aver nascosto in profondità il mento, ma anche la mia testa è in preda alla desolazione, raramente mi faccio pettinare e tagliare le unghie, e ho quasi sempre le dita nere per via della penna. Se poi volete sapere qualcosa anche della mia intimità, il mio petto è peloso e irsuto come quello dei leoni, quelli che regnano sulle bestie, e non l'ho mai depilato data la mia scontrosità e trasandatezza, né ho mai reso liscia o morbida qualche altra parte del mio corpo. Ve lo direi senz'altro se avessi una verruca, come Cicerone: ma per il momento non ne ho.

Il passo in questione è estremamente interessante dal punto di vista della comunicazione politica: al di là delle esagerazioni retoriche e del rovesciamento di prospettiva richiesti dal genere letterario, Giuliano presenta infatti la propria barba lunga come segno visibile della virtù della

⁵¹ Sui problemi posti dall'utilizzo di quest'opera come fonte storica, sul suo corretto inquadramento cronologico, sulle convenzioni del suo genere letterario cfr. Van Hoof, Van Nuffelen 2011, in particolare pp. 174-178. Sulla pubblicazione e diffusione di questo scritto, e delle altre opere di Giuliano, cfr. Ross 2020.

⁵² Amm. 22.14.2: «Quocirca in eos [scil. Antiochenses] deinceps saeuens, ut obtrectatores et contumaces, uolumen composuit inuectiuum, quod Antiochense uel Misopogonem appellauit, probra ciuitatis infensa mente dinumerans, addensque ueritati conplura» («Perciò in seguito, infuriato con gli Antiocheni poiché li riteneva denigratori e arroganti, compose un libro d'invettiva, che intitolò *Su Antiochia, o Contro la barba*, in cui passava in rassegna con animo ostile i comportamenti oltraggiosi degli abitanti di quella città, esagerando molto rispetto alla verità»). Cito il testo di Ammiano dall'edizione di Clarke 1910-1915.

⁵³ Il riferimento è a Theocr. 12.32.

continenza, che si esplica sia nella moderazione nell'assumere cibo e bevande, sia nella rinuncia volontaria alla passione amorosa. Dunque, quelli che il punto di vista degli Antiocheni (come rappresentato caricaturalmente dall'autore) potrebbe interpretare come svantaggi o inconvenienti, sono invece rivendicati da Giuliano come valori positivi, che tracciano il ritratto di un principe virtuoso: in altre parole, l'imperatore dipinge gli Antiocheni come incapaci di distinguere il vizio dalla virtù, dal momento che gli imputano come difetti quelle che in realtà sono manifestazioni di una fra le più importanti virtù imperiali. La continenza e l'autocontrollo erano in effetti universalmente percepiti come caratteristiche essenziali di un principe, e anzi abbiamo visto all'inizio come, agli occhi di Gregorio di Nazianzo, proprio la mancanza di autocontrollo dimostrata fin da giovane potesse essere considerata un segno dell'inadeguatezza di Giuliano a ricoprire una posizione di governo⁵⁴. Nella parte successiva del brano il tono si fa ancora più distintamente ironico, e Giuliano non risparmia stoccate agli Antiocheni, addirittura degradandoli dalla loro condizione umana: paragonando sé stesso ai leoni, «quelli che regnano sulle bestie», egli infatti implicitamente identifica i suoi lettori con queste ultime. Peraltro, nel descrivere la trascuratezza del proprio aspetto esteriore, Giuliano rielabora τόποι assai diffusi, che derivano dall'abbondante letteratura polemica contro i filosofi, soprattutto quelli cinici: secondo uno stereotipo caro al genere satirico fin dall'epoca ellenistica, il filosofo, riconoscibile dalla sua barba lunga, viene presentato non come un uomo dignitoso e morigerato, seguace e apportatore della sapienza, bensì come un individuo asociale, ostentatamente controcorrente, che non fa nulla di buono per il prossimo, non merita fiducia, e soprattutto è decisamente poco avvezzo all'igiene personale⁵⁵.

Lasciando da parte per il momento la ricezione di questa nuova immagine di Giuliano, vorrei soffermarmi innanzitutto sul suo significato e sui valori che attraverso di essa l'imperatore intendeva comunicare. Dal punto di vista dei possibili modelli, non bisogna dimenticare che l'immagine del principe-filosofo non era del tutto nuova a Roma: vi era un importante precedente a cui si poteva fare riferimento, quello di Marco Aurelio. Potrebbe sembrare a prima vista difficile pensare che Giuliano abbia voluto rifarsi a un predecessore vissuto due secoli prima, e che soprattutto questo collegamento potesse essere colto dai suoi contemporanei: ma, a ben vedere, anche Costantino, quando ruppe con la tradizione della barba che aveva caratterizzato l'immagine imperiale per quasi due secoli, lo fece recuperando modelli figurativi molto più antichi, risalendo fino a Traiano e ad Augusto. Del resto, ancora nell'inoltrato IV secolo il Divo Marco era venerato tra i numi tutelari di Roma e dell'Impero, come mostra il calendario di Filocalo, che ne attesta la festa il 26 aprile⁵⁶. Nei suoi scritti Giuliano dimostra in più punti la propria venerazione per Marco Aurelio, da lui considerato come un modello di virtù e giudicato il migliore tra i principi del passato. Così, nell'*incipit* della *Lettera al filosofo Temistio*, la cui datazione è variamente posta tra il 355 e il 361⁵⁷, Giuliano esprime il suo timore di non essere all'altezza delle aspettative concepite sul suo conto, né dei modelli che lui stesso si proponeva di imitare (Iul. *ad Them.* 253a-b):

Ἐγὼ σοι βεβαιῶσαι μὲν, ὥσπερ οὖν γράφεις, τὰς ἐλπίδας καὶ σφόδρα εὐχομαι, δέδοικα δὲ μὴ διαμάρτω, μείζονος οὔσης τῆς ὑποσχέσεως, ἦν ὑπὲρ ἐμοῦ πρὸς τε τοὺς ἄλλους ἅπαντας καὶ ἔτι μᾶλλον πρὸς ἑαυτὸν ποιῆ· καὶ μοι πάλαι μὲν οἰομένῳ

⁵⁴ Sul ribaltamento, nel *Discorso su Antiochia*, di τόποι retorici diffusi nei panegirici imperiali cfr. Van Hoof, Van Nuffelen 2011, in particolare pp. 176-177; analogamente, anche nel riferirsi ad Antiochia Giuliano impiega, ribaltandoli, numerosi τόποι pertinenti al genere letterario dell'elogio di città (cfr. su questo punto Marcone 1984).

⁵⁵ Sulla ricezione del Cinismo a Roma e sugli stereotipi nei confronti degli aderenti a questa scuola filosofica si veda Goulet-Caze 1990, in particolare pp. 2727-2731. Giuliano stesso utilizza questo tipo di argomentazioni nelle opere polemiche contro i cinici suoi contemporanei, dipinti come epigoni degeneri di una nobile scuola filosofica: sull'argomento cfr. almeno Goulet-Caze 1990, pp. 2776-2781; Micallella 2012. La polemica sull'«abito del filosofo», e la conseguente necessità di distinguere tra «veri» e «falsi» filosofi, aveva peraltro suscitato già da tempo l'attenzione del governo imperiale, soprattutto in relazione alla concessione di immunità e privilegi fiscali a intellettuali e insegnanti: si vedano le pagine di Marotta 1988, pp. 121-138 per i provvedimenti legislativi in materia attribuiti ad Antonino Pio.

⁵⁶ *CIL* I.1², pp. 254-279. Sul calendario di Filocalo, oltre al fondamentale Stern 1953, cfr. anche più recentemente Salzman 1990, in particolare pp. 131-146 sulle festività legate al culto imperiale.

⁵⁷ In favore del 355 si pronunciano Bouffartigue 2006, pp. 120-127; Swain 2013, pp. 56-57; Greenwood 2021, pp. 21-22. Harries 2011, pp. 360-361, nota 55 difende invece la datazione dello scritto al 361.

πρός τε τὸν Ἀλέξανδρον καὶ τὸν Μάρκον, καὶ εἴ τις ἄλλος γέγονεν ἀρετῆ διαφέρων, εἶναι τὴν ἄμιλλαν φρίκη τις προσήει καὶ δέος θαυμαστὸν, μὴ τοῦ μὲν ἀπολείπεσθαι παντελῶς τῆς ἀνδρείας δόξω, τοῦ δὲ τῆς τελείας ἀρετῆς οὐδὲ ἐπ' ὀλίγον ἐφίκωμαι.

Io, per parte mia, prego vivamente di riuscire, come appunto tu scrivi, a soddisfare le tue speranze, ma ho paura di fallire, poiché troppo grande è l'aspettativa che vai suscitando sul mio conto presso tutti quanti gli altri, e ancor più presso te stesso; e in passato, quando riflettevo che il mio desiderio di emulazione era rivolto ad Alessandro, a Marco e a chiunque altro si fosse distinto per virtù, mi assaliva un brivido e uno straordinario timore di risultare del tutto inadeguato rispetto al coraggio del primo, e di non avvicinarmi minimamente alla perfetta virtù del secondo.

Alessandro Magno e Marco Aurelio, dunque, sono citati esplicitamente come i modelli ideali del desiderio di emulazione di Giuliano: da un lato il condottiero invincibile, che grazie al proprio coraggio riuscì a conquistare il mondo intero; dall'altro l'archetipo del principe-filosofo, che grazie alle sue qualità morali poteva essere considerato il miglior governante possibile per l'Impero e i suoi cittadini. Questa duplicità dell'azione imperiale, per cui il principe deve essere nello stesso tempo un condottiero senza paura e un governante dedito alla virtù, viene ribadita di nuovo poche righe più avanti, laddove Giuliano fa proprio il paragone, propostogli dal suo interlocutore, fra l'imperatore e i suoi modelli divini Ercole e Dioniso, «φιλοσοφοῦντες ὁμοῦ καὶ βασιλεύοντες» («che si comportavano da filosofi e da regnanti nello stesso tempo»). È a mio parere assai significativa la scelta dei modelli di riferimento da parte di Giuliano: se l'accostamento ad Alessandro può essere considerato tutto sommato tradizionale, assai meno scontata appare la scelta, fra tutti gli imperatori del passato, di Marco Aurelio come archetipo del buon governante⁵⁸. Senz'altro la scelta di Giuliano potrà essere stata influenzata, almeno in questa occasione, dalla personalità e dalle aspettative del suo interlocutore: il nome di Marco Aurelio poteva infatti funzionare come un terreno comune, tra il principe-filosofo Giuliano e il senatore-filosofo Temistio, per esprimere un disegno politico ben preciso. Ricollegandosi idealmente al modello del Divo Marco, Giuliano manifesta la propria volontà di operare, appunto, allo stesso tempo da filosofo e da governante⁵⁹.

Ma la presenza di Marco Aurelio negli scritti di Giuliano non è limitata soltanto alla comunicazione con il 'collega' filosofo Temistio: il Divo Marco, infatti, ha una parte preponderante nel *Simposio*, scritto probabilmente alla fine del 362, che racconta la storia (un 'mito', in senso platonico) di un banchetto offerto da Quirino agli altri dei in occasione dei Saturnali⁶⁰. Anche in questo caso vale la pena analizzare nel dettaglio i passi in cui Giuliano mette in scena il personaggio di Marco Aurelio, dal momento che, come abbiamo visto, questo principe rappresenta uno dei modelli di riferimento a cui Giuliano afferma di voler improntare la sua azione di governo. Quando Marco Aurelio fa il suo ingresso nella casa di Quirino, Giuliano ne mette subito in rilievo l'irreprensibilità: al suo arrivo, infatti, il personaggio di Sileno, che nel *Simposio* riveste il ruolo del motteggiatore e deride i difetti e le manchevolezze degli ospiti, si adombra, poiché non trova in lui alcun difetto da prendere in giro. L'azione di governo di Marco Aurelio, dunque, non offre il destro a critiche; tutt'al più gli si possono imputare alcuni errori di valutazione (ἀμαρτήματα), derivanti dal fatto di aver dedicato troppa attenzione agli affetti familiari: a causa della sua stessa onestà e del troppo amore che provava per la moglie e per il figlio, infatti, egli fu cieco dinanzi all'infedeltà coniugale di Faustina e all'inettitudine di Commodo agli affari di governo⁶¹.

⁵⁸ Si noti tuttavia che Marco Aurelio è citato, insieme all'*optimus princeps* Traiano, come modello di 'buon imperatore' anche nell'editto di Severo Alessandro sull'*aurum coronarium*, datato al 222 (*P. Fay.* 20, col. II, ll. 2-4: cfr. Oliver 1989, pp. 529-541, cat. 275). La scelta in questo caso è però dovuta anche a motivi dinastici, visto che i Severi vantavano una fittizia discendenza dagli Antonini, riconoscendo in Marco Aurelio il padre di Settimio Severo.

⁵⁹ Sulla concezione platonica del governante-filosofo espressa nella *Lettera a Temistio* si veda almeno Harries 2011, pp. 358-361, con bibliografia precedente.

⁶⁰ Su quest'opera si veda da ultima García Ruiz 2021.

⁶¹ *Iul. Caes.* 312a-b: «Ἐπεισελθούσης δὲ αὐτῷ τῆς τῶν ἀδελφῶν ξυνορίδος, Βήρου καὶ Λουκίου, δεινῶς ὁ Σεληνὸς συνεστάλη. Παίξιν γὰρ οὐκ εἶχεν οὐδὲ ἐπισκώπτειν, μάλιστα τὸν Βῆρον, καίτοι καὶ τούτου τὰ περὶ τὸν υἱὸν καὶ τὴν γυναῖκα πολυπραγμονῶν ἀμαρτήματα, τὴν μὲν ὅτι πλέον ἢ προσήκειν ἐπένησεν, ἄλλως τε οὐδὲ κοσμίαν οὔσαν, τῷ δὲ ὅτι τὴν ἀρχὴν συναπολλυμένην περιεῖδεν, ἔχων καὶ ταῦτα σπουδαῖον κηδεστήν, ὃς τῶν τε κοινῶν ἂν προέστη κρεῖττον

La trama del *Simposio* inizia ad animarsi allorché gli dèi decidono di indire una gara per scegliere chi sia stato il migliore fra gli imperatori del passato. In un primo momento entrano in competizione soltanto i principi guerrieri: Giulio Cesare, Augusto e Traiano, oltre ad Alessandro Magno, introdotto al banchetto dei Cesari su invito di Ercole. Tuttavia, presto gli dèi riconoscono che quelle belliche non sono le sole virtù richieste a un imperatore (Iul. *Caes.* 317b-d):

Εἶτα γενομένης σιωπῆς ὁ βασιλεὺς Κρόνος βλέψας εἰς τὸν Δία θαυμάζειν ἔφη, πολεμικοὺς μὲν αὐτοκράτορας ὄρων ἐπὶ τὸν ἀγῶνα τουτονὶ καλουμένους, οὐθένα μέντοι φιλόσοφον· «Ἐμοὶ δέ», εἶπεν, «οὐχ ἥττόν εἰσιν οἱ τοιοῦτοι φίλοι. Καλεῖτε οὖν εἴσω καὶ τὸν Μάρκον». Ἐπεὶ δὲ καὶ ὁ Μάρκος κληθεὶς παρήλθε, σεμνὸς ἄγαν, ὑπὸ τῶν πόνων ἔχων τὰ τε ὄμματα καὶ τὸ πρόσωπον ὑπὸ τι συνεσταλμένον, κάλλος δὲ ἄμαχον ἐν αὐτῷ τούτῳ δεικνύων, ἐν ᾧ παρεῖχεν ἑαυτὸν ἄκομψον καὶ ἀκαλλώπιστον· ἢ τε γὰρ ὑπήνη βαθεῖα παντάπασιν ἦν αὐτῷ καὶ τὰ ἰμάτια λιτὰ καὶ σώφρονα, καὶ ὑπὸ τῆς ἐνδείας τῶν τροφῶν ἦν αὐτῷ τὸ σῶμα διαυγέστατον καὶ διαφανέστατον ὥσπερ αὐτὸ οἶμαι τὸ καθαρώτατον καὶ εὐκρινέστατον φῶς.

In seguito, fattosi silenzio, il re Crono, rivoltosi a Zeus, disse che si meravigliava di veder chiamati a questa gara imperatori guerrieri, ma nemmeno uno che fosse filosofo: «Eppure», disse, «questi ultimi non mi sono meno cari. Chiamate dunque dentro anche Marco». Allora anche Marco, essendo stato convocato, venne avanti, pieno di dignità, con gli occhi e il volto appena un po' abbassati per le fatiche, ma mostrando un'incontestabile bellezza per il fatto stesso di presentarsi trascurato e disadorno: aveva infatti la barba abbondantemente fluente e le vesti semplici e modeste, e a causa dell'astinenza dai cibi il suo corpo era diafano e trasparente al massimo grado, proprio come, suppongo, la luce più pura e incontaminata.

Questa descrizione idealizzata dell'aspetto fisico di Marco Aurelio fornisce un efficace contraltare alla descrizione satirica che Giuliano dà di sé stesso all'inizio del *Discorso su Antiochia*: possiamo affermare che l'aspetto venerabile del Divo Marco, che si presenta privo di ogni ornamento, anzi con i segni delle privazioni negli occhi e nel volto, e che grazie alla pratica dell'astinenza sembra aver raggiunto quasi una sorta di incorporeità, presentata da Giuliano come manifestazione visibile della sua completa purezza interiore, incarna perfettamente quell'immagine di imperatore-filosofo a cui Giuliano si ispirava, e che si sforzò di emulare almeno in questa seconda fase del suo regno. Non sarà quindi esagerato interpretare questa descrizione del Divo Marco come un autoritratto idealizzato di Giuliano, in cui tuttavia il principe non raffigura direttamente sé stesso, ma piuttosto delinea il modello ideale a cui tende la sua concezione di imperatore-filosofo: un modello che è fisico ed etico al tempo stesso, e in cui la purezza dell'aspetto esteriore corrisponde all'integrità morale dell'animo, secondo l'antico principio ellenico della *καλοκαγαθία*⁶².

L'agone fra i Cesari si svolge in due parti. In una prima fase è concesso a ogni imperatore il diritto di sostenere la propria candidatura come miglior principe. Anche in ciò Marco Aurelio dà prova di eccezionale saggezza, semplicemente rinunciando a parlare quando giunge il suo turno: egli afferma, infatti, che sarebbe inutile dilungarsi a raccontare le proprie imprese agli dèi, dal momento che essi conoscono già ogni cosa, quindi sono perfettamente in grado di giudicare da soli; in tal modo, afferma Giuliano, «Marco si dimostrò dunque, oltre che degno di ammirazione per tutte le sue altre virtù, anche sapiente in modo non comune»⁶³. Gli dèi però non si accontentano di questo criterio di giudizio: non è bene infatti giudicare un sovrano soltanto in base alle sue imprese, dal momento che

καὶ δὴ καὶ τοῦ παιδὸς αὐτοῦ βέλτιον ἂν ἐπεμελήθη ἢ αὐτὸς αὐτοῦ. Καίπερ οὖν ταῦτα πολυπραγμονῶν, ἤδειτο τὸ μέγεθος αὐτοῦ τῆς ἀρετῆς» («Ma quando, dopo di lui [*scil.* Antonino Pio], fece il suo ingresso la coppia di fratelli Vero e Lucio, Sileno si adombrò terribilmente. Non aveva infatti nulla su cui scherzare o prenderli in giro, soprattutto nel caso di Vero, pur volendo impiccarsi degli errori di quest'ultimo a proposito del figlio e della moglie: l'una, perché la pianse più del dovuto, soprattutto considerato che non era una donna perbene; l'altro, perché gli permise di mandare in rovina allo stesso tempo l'Impero e sé stesso, tanto più che aveva un genero meritevole, che avrebbe potuto governare meglio lo Stato, e anzi perfino prendersi cura di suo figlio meglio di quanto lui si prese cura di sé stesso. Per quanto, dunque, volesse indagare su questi errori, rispettava la grandezza della sua virtù»). Marco Aurelio fornirà le sue giustificazioni per questi errori più avanti nell'opera (Iul. *Caes.* 334b-335a).

⁶² Per la caratterizzazione giuliana del Divo Marco come figura del principe ideale vedi già Hunt 1995, pp. 297-298 e, più recentemente, García Ruiz 2018, p. 220; García Ruiz 2021, pp. 102-103.

⁶³ Iul. *Caes.* 328b-d: «Ἔδοξε δὴ οὖν ὁ Μάρκος τὰ τε ἄλλα θαυμάσιός τις εἶναι καὶ σοφὸς διαφερόντως».

in esse, al di là delle qualità individuali, la Fortuna ha una parte preponderante⁶⁴. Viene dunque deciso, nella seconda parte dell'agone, di chiedere a ciascun imperatore quali siano stati lo scopo e l'ideale che guidarono la sua vita e la sua azione politica⁶⁵: questo sarà il criterio su cui si baserà la scelta del migliore. In questo caso la risposta di Marco Aurelio, una volta giunto il suo turno (Iul. *Caes.* 333c-334a), si configura come un vero e proprio programma di governo. Lo scopo più nobile della vita di un imperatore, afferma Marco, non è altro che quello di 'imitare gli dèi'. Il concetto di 'imitazione' o 'assimilazione' alla divinità (ὁμοίωσις θεῶν), introdotto da Platone nel *Teeteto* (Pl. *Tht.* 176b), diviene, a partire dal medio Platonismo, un'espressione tecnica del linguaggio filosofico, ampiamente attestata soprattutto nell'ambito della riflessione etica e politica a indicare l'impegno del saggio a favore della comunità umana⁶⁶. Questo 'imitare gli dèi' non va inteso quindi nel senso volgare di 'vivere nell'abbondanza', come grossolanamente vorrebbe interpretare Sileno; bisogna invece imitare gli dèi «per ciò che concerne l'intenzione» («κατὰ τὴν διάνοιαν»): vale a dire, gli obiettivi e gli scopi delle azioni del principe devono essere simili a quelli delle azioni divine. La condotta etica e politica di Marco Aurelio si riassume quindi in una frase lapidaria (Iul. *Caes.* 334a):

«ἐμοὶ δὲ», ἔφη [*scil.* ὁ Σεληνός], «τοῦτο φράσον, τί ποτε ἐνόμιζες εἶναι τὴν τῶν θεῶν μίμησιν;» καὶ ὁς· «Δεῖσθαι μὲν ὡς ἐλαχίστων, εὖ ποιεῖν δὲ ὡς ὅ τι μάλιστα πλείστους».

«Ma dimmi», disse Sileno, «in che cosa pensavi consistesse l'imitazione degli dèi?» E lui: «Nell'aver meno bisogni possibile e nel far del bene, al massimo grado, a quante più persone possibile».

La μίμησις τῶν θεῶν si configura, dunque, come un preciso ideale di governo, incarnato al massimo grado dall'esempio di Marco Aurelio e fatto proprio da Giuliano: si tratta, in altre parole, né più né meno che del programma politico di Giuliano, espresso nella finzione del *Simposio* per bocca del Divo Marco, esplicitamente presentato come il modello del principe ideale. L'imitazione degli dèi rappresenta, in realtà, in primo luogo un mezzo per esaltare ulteriormente la dignità della funzione imperiale, elevando il suo rappresentante al di sopra dei bisogni fisici dei comuni mortali; al contempo, essa mette in primo piano il ruolo evergetico, se non addirittura soterico, del principe, il cui scopo principale è quello di migliorare la vita degli esseri umani, sforzandosi di spandere, come un dio, la felicità nel mondo. Si tratta di una concezione politica che va ben al di là della mera formulazione retorica e perfino del suo stesso significato filosofico, e che, a ben vedere, è in realtà profondamente connaturata fin dall'origine alla funzione e alla natura stessa dell'autorità imperiale: dal momento che il principe è un dio, e come tale è venerato dai singoli cittadini e dalle comunità dell'Impero, l'imitazione degli dèi di ascendenza platonica può essere interpretata, nel quadro della teologia politica romana, come il necessario sforzo, da parte dell'imperatore, di corrispondere alle aspettative che i cittadini proiettano su di lui. In questo modo, il Marco Aurelio messo in scena da Giuliano si configura autenticamente come il migliore dei principi possibili: l'unico, cioè, che abbia correttamente compreso quali siano la vera natura e il vero scopo della sua autorità. Difatti, gli dèi non hanno dubbi a proclamare Marco Aurelio vincitore nell'agone tra i Cesari (Iul. *Caes.* 335c). Nella conclusione dell'opera, ognuno dei Cesari prende posto a fianco della sua divinità tutelare: tra di essi, il Divo Marco si colloca naturalmente accanto agli dèi protettori della sovranità, Zeus e Crono, mentre

⁶⁴ Il ruolo della Fortuna, a discapito della virtù individuale, nel decretare il successo o l'insuccesso di ognuno era stato già teorizzato da Plutarco (Plu. *regum et imperatorum apophthegmata* 172C-E) ed è ribadito da Giuliano anche in *ad Them.* 255d-257d.

⁶⁵ Iul. *Caes.* 330b: «τί νομίσειε κάλλιστον καὶ πρὸς τί βλέπων ἐργάσαιτο καὶ πάθοι πάντα ὅσαπερ δεδράκοι τε καὶ πεπόνθοι» («che cosa considerasse il bene più grande, e con quale scopo avesse realizzato e sopportato tutto ciò che aveva compiuto e subito»).

⁶⁶ Cfr. Dillon 1977, pp. 122-123 (Eudoro di Alessandria), 145-146 (Filone di Alessandria), 192-193 (Plutarco di Cheronea), 299-300 (Albino di Smirne). Presso i Neoplatonici, questo concetto di 'assimilazione alla divinità' viene impiegato anche in campo gnoseologico, a indicare il possesso di una conoscenza autentica, universale e divina: cfr. in proposito O'Meara 2003.

Costantino si lascia sedurre da Gesù e dalle sue promesse di impunità per i terribili crimini da lui commessi, trascinando con sé nella rovina dell'apostasia anche i propri figli. Solo Giuliano, per intercessione di Ermes, potrà riprendere la retta via grazie all'iniziazione che lo ha portato a conoscere i misteri di Mitra: in tal modo, ritrovata finalmente la *pax deorum*, l'Impero potrà avviarsi ad una nuova stagione di prosperità, guidato da un principe-filosofo che, grazie all'esempio del suo virtuoso predecessore Marco Aurelio, è in grado di riconoscere quale sia la vera missione di un imperatore, e di diventare così, a sua volta, il migliore dei principi possibili.

4. Conclusioni: che aspetto deve avere un imperatore? Interpretazioni e incomprensioni dell'immagine del principe-filosofo

La testimonianza data da Giuliano stesso nel *Simposio*, incentrata sull'esemplarità di Marco Aurelio come principe ideale, da lui descritto come modello sia dal punto di vista dell'aspetto fisico che da quello dell'azione politica, ci fornisce dunque un'interpretazione in prima persona delle scelte che caratterizzarono l'immagine dell'imperatore negli anni 362-363. Allo stesso tempo, il *Discorso su Antiochia* ci fornisce un contraltare satirico a tale interpretazione: anche al di là delle esagerazioni connaturate al genere letterario, la satira di Giuliano contro gli Antiocheni attesta almeno che la rivoluzionaria scelta di immagine messa in atto dall'imperatore poteva fornire materiale per osservazioni sarcastiche e attacchi polemici. La discussione sull'immagine imperiale attestata in quest'opera, significativamente, non presuppone affatto un'incomprensione del significato ad essa sotteso: gli Antiocheni interpretano correttamente la barba lunga di Giuliano come segno di un'autorappresentazione di tipo filosofico, tant'è vero che la polemica sull'immagine imperiale recupera, come abbiamo visto, motivi stereotipati della satira contro i filosofi. Non bisogna dimenticare tuttavia, come hanno ben mostrato Van Hoof e Van Nuffelen, che la scelta di Giuliano di presentarsi come filosofo, sia nella sua comunicazione visuale che nelle sue opere letterarie, non costituì con ogni probabilità il motivo scatenante delle tensioni tra l'imperatore e la popolazione di Antiochia (come invece si potrebbe essere portati a credere leggendo il *Discorso su Antiochia* giuliano), bensì fu soltanto uno dei bersagli polemici a cui gli Antiocheni si rivolsero per mostrare la loro contrarietà nel corso di una crisi che aveva altra e ben più grave origine, e che derivava in ultima analisi da un malfunzionamento delle forme tradizionali della comunicazione tra il principe e i cittadini⁶⁷. D'altronde, questo non è l'unico caso in cui le fonti letterarie registrano reazioni meno che entusiaste alla comunicazione politica di Giuliano da parte della corte, dei senatori, delle *élites* locali, di comuni cittadini: nella grande maggioranza dei casi, le critiche appaiono rivolte non tanto alle decisioni del principe in quanto tali, bensì, nello specifico, proprio al suo modo di comportarsi e presentarsi in pubblico⁶⁸.

La scelta di Giuliano fu certamente innovativa, forse addirittura rivoluzionaria, se confrontata con l'immagine imperiale tardocostantiniana. L'accostamento tra la barba lunga da filosofo e le

⁶⁷ In questo senso, la pubblicazione del *Discorso su Antiochia* da parte di Giuliano può persino essere interpretata come un paradossale caso di *character assassination*, messo in atto dal protagonista stesso al fine di disinnescare tentativi analoghi da parte esterna: in tal modo, l'imperatore ridimensionava la portata sovversiva della critica al potere, riconducendola di fatto sotto il controllo della propria autorità (e autorialità). Sul concetto di *character assassination* applicato alle fonti storiche cfr. Shiraev, Icks 2014.

⁶⁸ Simons 2011, p. 484 raccoglie diversi esempi di fraintendimenti e incomprensioni dei comportamenti pubblici di Giuliano nelle fonti contemporanee. In generale, il corto circuito comunicativo interviene allorché Giuliano infrange il protocollo consolidato del cerimoniale imperiale per dare pubblica dimostrazione della sua *civilitas*. Un esempio paradigmatico è offerto dai festeggiamenti per l'entrata in carica dei consoli del 362, Claudio Mamertino e Flavio Nevitta: in questa occasione l'imperatore volle accompagnare a piedi la processione che precedeva i consoli, per dimostrare il suo rispetto nei confronti delle magistrature repubblicane. L'episodio è narrato in toni entusiastici nell'orazione celebrativa indirizzata nell'occasione a Giuliano da Mamertino (*Paneg.* 3.28-30); lo storico Ammiano Marcellino, tuttavia, rileva che non tutti i presenti apprezzarono tale scelta, anzi vi fu chi la criticò, interpretandola come un segno di affettazione che sviliva la dignità imperiale (Amm. 22.7.1: «quod laudabant alii, quidam ut adfectatum et uile carpebant»).

insegne dell'abbigliamento imperiale, sia quelle tradizionali (la corazza con il *paludamentum*, l'armatura, l'abito consolare) che quelle tipicamente tardoantiche (il diadema con il doppio giro di perle, la fibula con i tre pendagli), costruiscono un'immagine del principe che dovette apparire decisamente inusuale agli osservatori contemporanei. Come avviene di norma nella cultura visiva tardoantica, il messaggio trasmesso da tale immagine risulta dalla somma dei messaggi associati ai suoi singoli elementi: ogni dettaglio viene astratto dal contesto e trattato come un autonomo portatore di significato; sarà compito dell'osservatore ricostruire il messaggio complessivo sommando i singoli significati parziali legati a ciascun dettaglio e integrarli in un quadro globale (non è necessariamente scevro da incongruenze)⁶⁹. In questo modo, Giuliano può presentarsi all'esercito e ai cittadini come un principe che assomma in sé la rettitudine morale dei governanti-filosofi teorizzati da Platone nella *Repubblica*, il coraggio e la virtù bellica cari alla tradizione militare romana, l'autorità di ispirazione divina degli imperatori tardoantichi. In questa fusione di riflessione, azione e legittimazione, capace di integrare i valori politici e culturali dell'ellenismo e della romanità, si può riconoscere l'esperimento più ambizioso e meglio riuscito del breve regno di Giuliano⁷⁰. La nuova formula del principe-filosofo ottenne in effetti, almeno per quanto possiamo ricostruire dalle testimonianze pervenuteci, un notevole successo presso le *élites* dell'Impero, in particolare nelle zone di più forte cultura ellenica, come per esempio l'Asia Minore, dove i riferimenti a questa nuova concezione dell'autorità imperiale trovano spazio anche nella produzione epigrafica⁷¹. Non credo quindi che dobbiamo enfatizzare troppo la contrastata ricezione dell'immagine di Giuliano quale traspare dal *Discorso su Antiochia*. Certo, il rinnovamento dell'immagine imperiale corrisponde ad un modo di intendere la funzione del principe e la natura della sua autorità decisamente idiosincratici, strettamente legati alla personalità di Giuliano, alla sua peculiare formazione filosofica e alle sue credenze religiose: anche per questo motivo, il sogno del principe-filosofo non sopravvisse alla morte del suo ideatore. I suoi successori Gioviano, Valentiniano, Valente, militari di carriera che divennero imperatori dopo una vita trascorsa nell'esercito, erano ben poco interessati a presentarsi come filosofi: essi ritornarono quindi nell'alveo della ritrattistica imperiale pregiuliana, in sostanziale continuità con l'immagine dei figli di Costantino. In tal modo, il ritratto imperiale tardoantico si avviò sempre più verso la rinuncia alle tendenze individualizzanti, in favore della creazione di un volto imperiale caratterizzato in quanto tale, la cui immutabilità, indipendente dall'avvicinarsi dei principi e delle dinastie, era percepita come più rassicurante nei confronti delle aspettative dei cittadini. Agli occhi dei posteri, dunque, la rivoluzione iconografica giuliana si riduce di fatto ad un'aberrazione, limitata a un periodo di pochi mesi, rispetto ad un ritratto imperiale ormai consacrato e onnipervasivo. Non possiamo sapere però quale sarebbe stata l'evoluzione dell'immagine del principe se Giuliano fosse vissuto più a lungo e avesse potuto consolidare il suo nuovo tipo di autorappresentazione: forse sarebbe nata con lui una nuova tradizione iconografica di imperatori-filosofi, in grado di sopravvivere al suo fondatore sostituendosi, o almeno affiancandosi, alla tradizionale immagine militare e al 'volto imperiale' idealizzato di matrice costantiniana. Questo esperimento iconografico scomparve con la morte prematura di Giuliano; il suo esempio non restò però privo di imitatori, per quanto svuotato del profondo significato politico ed etico che egli attribuiva alla propria caratterizzazione come imperatore-filosofo. Nel ritratto imperiale, la barba lunga riapparirà alla fine del IV secolo, proprio come un modo per richiamarsi esplicitamente all'esempio di Giuliano, non però in quanto filosofo, ma soltanto in quanto difensore del paganesimo. In tal senso sarà infatti riportata in auge da Eugenio (reg. 392-394), l'ultimo principe a farsi portavoce delle istanze della religione tradizionale di Roma.

⁶⁹ Una eccellente formulazione di questo principio si trova in Raeck 2005; per la sua applicazione al ritratto imperiale di IV secolo vedi Guidetti 2021, pp. 141-142.

⁷⁰ Si veda in proposito anche, nel discorso *A Helios re*, la teorizzazione giuliana dell'unità fra Greci e Romani, predisposta dalla provvidenza divina per il bene dell'umanità tutta (Iul. or. 11.152d-153a).

⁷¹ Cfr. le epigrafi raccolte in Conti 2004, pp. 77-79, cat. 26-27 (Efeso); p. 79, cat. 28 (Pergamo); p. 80, cat. 30 (Smirne); pp. 83-84, cat. 34 (Iaso).

Abbreviazioni

CIL = *Corpus inscriptionum Latinarum, consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae editum*, 17 volumi, Berlin, Reimer / de Gruyter, 1862-.

RIC = H. Mattingly, E.A. Sydenham, C.H.V. Sutherland, P.H. Webb, P.M. Bruun, J.P.C. Kent, *Roman Imperial Coinage*, 10 volumi, London, Spink and Son, 1923-1994.

Bibliografia

Alföldi, A. (1937), *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth Century*, Budapest, Institute of Numismatics and Archaeology of the Pázmány-University (Dissertationes Pannonicae, ser. II, 7).

Alföldi, A. (1943), *Die Kontorniaten: Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampfe gegen das christliche Kaisertum*, Budapest, Magyar Numizmatikai Társulat.

Alföldi, A. (1962), «Some Portraits of Julianus Apostata», *American Journal of Archaeology*, LXVI, pp. 403-405.

Alföldi, A., Alföldi, E. (1976-1990), *Die Kontorniat-Medaillons*, Berlin, De Gruyter.

Azarpay, G. (1982), «The Role of Mithra in the Investiture and Triumph of Šāpūr II», *Iranica Antiqua*, XVII, pp. 181-187.

Baker-Brian, N.J., Tougher, S. (eds) (2012), *Emperor and Author. The Writings of Julian the Apostate*, Swansea, The Classical Press of Wales.

Bastien, P. (1992-1994), *Le buste monétaire des empereurs romains*, Wetteren, Éditions Numismatique romaine (Numismatique romaine, 19).

Belloni, G.G. (1976), “*Aeternitas*” e annientamento dei barbari sulle monete, in M. Sordi (ed.), *I canali della propaganda nel mondo antico*, Milano, Vita e pensiero, pp. 220-228 [= id., *Scritti di archeologia, storia e numismatica raccolti in occasione del 75° genetliaco dell’Autore*, a cura di R. Pera, C. Perassi, M.P. Rossignani, M. Sordi, A. Valvo, Milano, Vita e pensiero, 1996, pp. 313-321].

Bergmann, M. (2018), «Zur Datierung und Deutung der Chlamysfiguren aus rotem Porphyr», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XXX, pp. 73-113.

Bernardi, J. (éd.) (1983), *Grégoire de Nazianze. Discours 4-5 contre Julien*, Paris, Éditions du Cerf (Sources chrétiennes, 309).

- Bidez, J. (éd.) (1924), *L'Empereur Julien. Œuvres complètes*, t. I.2: *Lettres et fragments*, Paris, Les belles lettres (Collection des universités de France. Série grecque, 22).
- Bidez, J. (éd.) (1932), *L'Empereur Julien. Œuvres complètes*, t. I.1: *Discours de Julien Cesar (I-V)*, Paris, Les belles lettres (Collection des universités de France. Série grecque, 71).
- Bidez, J. (1940), *Julian der Abtrünnige*, Übersetzung von H. Rinn, München, Callwey [edizione originale: *La vie de l'empereur Julien*, Paris, Les belles lettres, 1930 (Études anciennes, 22)]
- Bouffartigue, J. (2006), *La Lettre de Julien à Thémistios: Histoire d'une fausse manœuvre et d'un désaccord essential*, in Á. González Gálvez, P.-L. Malosse (éds.), *Mélanges A.F. Norman*, Lyon, Topoi (*Topoi: Orient-Occident. Supplément*, 7), pp. 113-138.
- Calza, R. (1972), *Iconografia romana imperiale: da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider (Quaderni e Guide di Archeologia, 3).
- Carlà, F. (2010), *Le monete costantiniane: propaganda politica e assicurazione economica*, in F. Carlà, M.G. Castello (a cura di), *Questioni tardoantiche. Storia e mito della "svolta costantiniana"*, Roma, Aracne, pp. 31-143.
- Clarke, C.U. (ed.) (1910-1915), *Ammiani Marcellini Rerum gestarum libri qui supersunt*, 2 voll., Berolini, Weidmann.
- Conti, S. (2004), *Die Inschriften Kaiser Julians*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (Altertumswissenschaftliches Kolloquium, 10).
- Conton, R. (2004), «Il rovescio con il toro nei bronzi di Giuliano», *Rivista italiana di numismatica*, CV, pp. 135-147.
- Dearn, A. (2003), «The Coinage of Vetrano: Imperial Representation and the Memory of Constantine the Great», *The Numismatic Chronicle*, CLXIII, pp. 169-191.
- De Vita, M.C. (2011), *Giuliano Imperatore filosofo neoplatonico*, Milano, Vita e pensiero.
- De Vita, M.C. (2012), «*Philosophiae magister*: Giuliano interprete di Platone», *Atti della Accademia Pontaniana*, n.s., LXI, pp. 97-109.
- Dillon, J. (1977), *The Middle Platonists. A Study of Platonism 80 B.C. to A.D. 220*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Dürr, N. (1964), «Catalogue de la collection Lucien Naville au Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire de Genève», *Genava*, n.s., XII, pp. 65-106.
- Ehling, K. (2005-2006), «"Wer wird jetzt noch an Schicksalserforschung und Horoskop glauben?" (Ephraim d. Syrer 4, 26). Bemerkungen zu Julians Stiermünzen und dem Geburtsdatum des Kaisers», *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, LV-LVI, pp. 111-132.
- Fittschen, K. (1992-1993), «Ritratti maschili privati di epoca adrianea. Problemi della loro varietà», *Scienze dell'antichità*, VI-VII, pp. 445-485.

- Fittschen, K. (1997), *Privatporträts hadrianischer Zeit*, in J. Bouzek, I. Ondřejova (eds), *Roman Portraits: Artistic and Literary*, Acts of the Third International Conference on the Roman Portraits (Prague-Bechyně Castle, 25-29 September 1989), Mainz, Philipp von Zabern, pp. 32-36.
- Fleck, T. (2008), *Die Portraits Julianus Apostatas*, Hamburg, Verlag Dr. Kovač (Antiquitates – Archäologische Forschungsergebnisse, 44).
- Fulkerson, L. (2013), *No Regrets: Remorse in Classical Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.
- Gagetti, E. (2006), *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano, LED (Il Filarete. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 240).
- García Ruiz, M.P. (2018), *Julian's Self-Representation in Coins and Texts*, in D.W.P. Burgersdijk, A.J. Ross (eds), *Imagining Emperors in the Later Roman Empire*, Leiden-Boston, Brill (Cultural Interactions in the Mediterranean, 1), pp. 204-233.
- García Ruiz, M.P. (2021), *The Caesars: A Myth on Julian's Emperorship*, in M.P. García Ruiz, A.J. Quiroga Puertas (eds), *Emperors and Emperorship in Late Antiquity: Images and Narratives*, Leiden-Boston, Brill (Impact of Empire, 40), pp. 95-111.
- Geiger, J. (2008), *The First Hall of Fame: A Study of the Statues in the Forum Augustum*, Leiden-Boston, Brill (*Mnemosyne. Supplementum*, 295).
- Goulet-Caze, M.-O. (1990), *Le cynisme a l'époque imperiale*, in W. Haase (hrsg.) *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Teil II: *Principat*, Band 36: *Philosophie, Wissenschaften, Technik*, Teilband 4: *Philosophie (Epikureismus, Skeptizismus, Kynismus, Orphica; Doxographica)*, Berlin-New York, De Gruyter, pp. 2720-2833.
- Greenwood, D.N. (2021), *Julian and Christianity: Revisiting the Constantinian Revolution*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Guidetti, F. (2013), *Iconografia di Costantino. L'invenzione di una nuova immagine imperiale*, in A. Melloni, P. Brown, J. Helmrath, E. Prinzivalli, S. Ronchey, N. Tanner (a cura di), *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano, 313-2013*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. II, pp. 185-200 (pubblicazione online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/iconografia-di-costantino-l-invenzione-di-una-nuova-immagine-imperiale_\(Enciclopedia-Costantiniana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/iconografia-di-costantino-l-invenzione-di-una-nuova-immagine-imperiale_(Enciclopedia-Costantiniana))).
- Guidetti, F. (2018), *Gerarchie visibili: la rappresentazione dell'ordine cosmico e sociale nell'arte e nel cerimoniale tardoromani*, in C.O. Tommasi, L.G. Soares Santoprete, H. Seng (hrsgg.), *Hierarchie und Ritual. Zur philosophischen Spiritualität in der Spätantike*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter (Bibliotheca Chaldaica, 7), pp. 9-42.
- Guidetti, F. (2021), *Between Expressionism and Classicism: Stylistic Choices as Means of Legitimation in Late Fourth-Century Imperial Portraits*, in M.P. García Ruiz, A.J. Quiroga Puertas (eds), *Emperors and Emperorship in Late Antiquity. Images and Narratives*, Leiden-Boston, Brill (Impact of Empire, 40), pp. 139-176.
- Harries, J. (2011), «Superfluous Verbiage? Rhetoric and Law in the Age of Constantine and Julian», *Journal of Early Christian Studies*, XIX, pp. 345-374.

von Heintze, H. (1986), *Nordsyrische Elfenbeinstatuetten: Zu den Bildnissen des Kaisers Julian*, in O. Feld, U. Peschlow (hrsgg.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Habelt, Bonn (Römisch-Germanisches Zentralmuseum. Monographien, 10), vol. 3, pp. 31-41.

Hunt, E.D. (1995), *Julian and Marcus Aurelius*, in D. Innes, H. Hine, C. Pelling (eds), *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, Oxford University Press, pp. 287-298.

Kent, J.P.C. (1959), «An introduction to the coinage of Julian the Apostate (A.D. 360-3)», *The Numismatic Chronicle*, ser. VI, XIX, pp. 109-117.

Lacombrade, C. (éd.) (1964), *L'Empereur Julien. Œuvres complètes*, t. II.2: *Discours de Julien Empereur (X-XII): Les Césars – Sur Hélios-Roi – Le Misopogon*, Paris, Les belles lettres (Collection des universités de France. Série grecque, 170).

López Sánchez, F. (2012), *Julian and His Coinage. A Very Constantinian Prince*, in Baker-Brian, Tougher 2012, pp. 159-182.

MacDonald, D. (1978-1979), «Another Representation of the Sasanid Triumph over Julian», *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, XXVIII-XXIX, pp. 31-33.

Marcone, A. (1984), «Un panegirico rovesciato: pluralità di modelli e contaminazione letteraria nel “Misopogon” giuliano», *Revue des études augustiniennes*, XXX, pp. 226-239.

Marco Simón, F. (2012), *On Bulls and Stars. Sacrifice and Allegoric Pluralism in Julian's Time*, in A. Mastrocinque, C. Giuffrè Scibona (eds), *Demeter, Isis, Vesta, and Cybele. Studies in Greek and Roman Religion in Honour of Giulia Sfameni Gasparro*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge, 36), pp. 221-236.

Marotta, V. (1988), *Multa de iure sanxit: aspetti della politica del diritto di Antonino Pio*, Milano, Giuffrè (Università di Firenze, Pubblicazioni della Facoltà di Giurisprudenza, 64).

Martin, J. (2009), *Commentaire sur la Lettre aux Atheniens*, in id., *Julien dit l'Apostat. Écrits autobiographiques*, éd. par J.-M. Carrie, O. Lagacherie (*Antiquité Tardive*, XVII, pp. 9-78), pp. 42-48.

Micalella, D. (2012), *Le polemiche di Giuliano contro i Cinici*, in A. Capone (a cura di), *Lessico, argomentazioni e strutture retoriche nella polemica di età cristiana (III-V sec.)*, Atti del convegno internazionale (Lecce, 9-10 aprile 2010), Turnhout, Brepols (*Recherches sur les rhétoriques religieuses*, 16), pp. 87-99.

Oliver, J.H. (1989), *Greek Constitutions of Early Roman Emperors from Inscriptions and Papyri*, Philadelphia, American Philosophical Society (Memoirs of the American Philosophical Society, 178).

O'Meara, D.J. (2003), *Platonopolis. Platonic Political Philosophy in Late Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.

- Overlaet, B. (2012), «Ahura Mazda and Shapur II? A Note on Taq-i Bustan I, the Investiture of Ardashir II (379-383)», *Iranica Antiqua*, XLVII, pp. 133-151.
- Porena, P. (2010), *L'amministrazione tardoantica*, in G. Traina (a cura di), *Storia d'Europa e del Mediterraneo. Il mondo antico*, sez. III (*L'ecumene romana*), vol. 7: *L'impero tardoantico*, Roma, Salerno, pp. 525-600.
- Prato, C., Fornaro, A. (a cura di) (1984), *Giuliano imperatore. Epistola a Temistio*, edizione critica, traduzione e commento, Lecce, Milella (Studi e testi latini e greci, 2).
- Prato, C., Micaella, D. (a cura di) (1979), *Giuliano imperatore. Misopogon*, edizione critica, traduzione e commento, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri (Testi e commenti, 5).
- Raack, W. (2005) *Raum und Falten. Realismus als Option der spätantiken Kunst*, in M. Büchsel, P. Schmidt (hrsgg.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Akten des Kolloquiums (Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität im Liebighaus, 8.-10. November 2002), Berlin, Gebr. Mann Verlag (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 1), pp. 87-102.
- Rebenich, S., Wiemer, H.-U. (eds) (2020), *A Companion to Julian the Apostate*, Leiden-Boston, Brill (Brill's Companions to the Byzantine World, 5).
- Rochefort, G. (éd.) (1963), *L'Empereur Julien. Œuvres complètes*, t. II.1: *Discours de Julien Empereur (VI-IX): À Themistius – Contre Héracléios le Cynique – Sur la Mère des Dieux – Contre les Cyniques ignorants*, Paris, Les belles lettres (Collection des universités de France. Série grecque, 159).
- Ross, A.J. (2020), «Text and Paratext: Reading the Emperor Julian via Libanius' *Epitaphios*», *American Journal of Philology*, CXLI, pp. 241-281.
- Salzman, M.R. (1990), *On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press (The Transformation of the Classical Heritage, 17).
- Sardiello, R. (a cura di) (2000), *Giuliano imperatore. Simposio: i Cesari*, edizione critica, traduzione e commento, Galatina, Congedo (Università di Lecce – Dipartimento di Filologia classica e medievale. Testi, 12).
- Sellheim, R. (1994), «Tāq-i Bustān und Kaiser Julian (361-363)», *Oriens*, XXXIV, pp. 354-366.
- Shiraev, E., Icks, M. (eds) (2014), *Character Assassination throughout the Ages*, New York, Palgrave Macmillan.
- Simons, B. (2011), «Kaiser Julian, Stellvertreter des Helios auf Erden», *Gymnasium*, CXVIII, pp. 483-502.
- Spannagel, M. (1999), *Exemplaria principis: Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*, Heidelberg, Archäologie und Geschichte (Archäologie und Geschichte, 9).

- Spinola, G. (2014), *I ritratti dei poeti, filosofi, letterati e uomini illustri nelle biblioteche romane*, in R. Meneghini, R. Rea (a cura di), *La biblioteca infinita. I luoghi del sapere nel mondo antico*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 14 marzo – 5 ottobre 2014), Milano, Electa, pp. 155-175.
- Stern, H. (1953), *Le Calendrier de 354: Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, Geuthner (Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'archéologie de Beyrouth, 55).
- Swain, S. (2013), *Themistius, Julian, and Greek Political Theory under Rome: Texts, Translations, and Studies of Four Key Works*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tanabe, K., Domyo, M. (1984), *Investiture of Ardashir II*, in S. Fukai, K. Horiuchi, K. Tanabe, M. Domyo (eds), *Taq-i Bustan IV: Text*, Tokyo, Institute of Oriental Culture, University of Tokyo, pp. 153-160.
- Tougher, S. (2004), «Julian's Bull Coinage. Kent Revisited», *Classical Quarterly*, LIV, pp. 327-330.
- Trümpelmann, L. (1975), «Triumph über Julian Apostata», *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, XXV, pp. 107-111.
- Van Hoof, L., Van Nuffelen, P. (2011), «Monarchy and Mass Communication: Antioch A.D. 362/3 Revisited», *Journal of Roman Studies*, CI, pp. 166-184.
- Varner, E.R. (2012), *Roman Authority, Imperial Authoriality, and Julian's Artistic Program*, in Baker-Brian, Tougher 2012, pp. 183-211.
- Vollenweider, M.-L., Avisseau-Broustet, M. (2003), *Camées et intailles. Tome II: Les Portraits romains du Cabinet des médailles. Catalogue raisonné*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France (pubblicazione online: <http://books.openedition.org/editionsbnf/327>).
- Wegner, M. (1984), *Die Bildnisse der Frauen und des Julian*, in H.P. L'Orange, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284-361 n. Chr.*, Berlin, Mann (Das römische Herrscherbild, III.4), pp. 141-165.
- Woods, D. (2000), «Julian, Gallienus, and the Solar Bull», *American Journal of Numismatics*, XII, pp. 157-169.
- Zanker, P. (1968), *Forum Augustum: Das Bildprogramm*, Tübingen, Wasmuth (Monumenta artis antiquae, 2).

