



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Storia delle  
arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Analisi del costume tra tarda antichità e alto medioevo

**Relatore**

Chiar.ma Prof.ssa Giordana Trovabene

**Correlatore**

Chiar.mo Prof. Giorgio Ravegnani

**Laureanda**

Sonia Fazio

Matricola 850143

**Anno Accademico**

2014 / 2015

# Indice

<b>1. Premessa</b> .....	4
<b>2. Abiti tradizionali dei Goti</b> .....	6
2.1 Introduzione storica.....	6
2.2 Esempi analizzati .....	8
2.2.1 Il Tesoro di Domagnano.....	8
2.2.2 Il Corredo di Monastero presso Aquileia .....	12
2.2.3 I Gioielli di Desana .....	13
2.2.4 Rinvenimenti in contesti misti.....	15
2.2.5 Testimonianze maschili.....	17
2.3 Testimonianze figurative di abbigliamento goto.....	18
2.3.1 I sovrani del Dittico consolare di Oreste .....	18
2.3.2 La moneta di Teodato.....	19
2.4 Epilogo .....	20
<b>3. La moda bizantina</b> .....	22
3.1 Origine, sviluppo e caratteristiche.....	22
3.2 Esempi analizzati .....	27
3.2.1 Mosaico di Giustiniano in San Vitale a Ravenna.....	27
3.2.2 Mosaico di Teodora in San Vitale a Ravenna .....	34
3.2.3 Mosaico con processione di Sante da Sant' Apollinare Nuovo a Ravenna.....	39
3.2.4 Mosaico di Sant' Agnese in Sant' Agnese fuori le mura a Roma .....	41
3.2.5 Mosaico di Sant' Apollinare in Sant' Apollinare in Classe a Ravenna.....	43
3.2.6 Mosaico con Cristo guerriero dal Palazzo dell' Arcivescovado a Ravenna.....	46
3.2.7 Piatto con il cavaliere a Verona.....	48
3.2.8 Mosaico con i Magi da Sant' Apollinare Nuovo a Ravenna .....	49
3.3 L'oreficeria bizantina .....	50
3.4 Epilogo .....	52
<b>4. Il costume longobardo</b> .....	56
4.1 Aspetti generali .....	56
4.2 Esempi analizzati .....	57
4.2.1 Paolo Diacono e il timpano del Duomo di Monza .....	57
4.2.2 Le Sante dal Tempio longobardo di Cividale.....	62
4.2.3 La lamina di Agilulfo e l'abbigliamento militare.....	65
4.2.4 Lastra del cavaliere al Bargello.....	68

4.2.5 Piatto con i combattenti a Verona .....	70
4.3 Accessori longobardi.....	70
4.4 Epilogo .....	74
<b>5. L'abbigliamento carolingio .....</b>	<b>76</b>
5.1 Caratteri generali.....	76
5.2 Esempi analizzati .....	79
5.2.1 Statuetta equestre di Carlo Magno al Louvre.....	79
5.2.2 Scultura di Carlo Magno in San Giovanni a Müstair .....	80
5.2.3 Miniatura di Carlo il Calvo e la corte.....	82
5.2.4 Miniatura di Carlo il Calvo ed ecclesiastici .....	83
5.2.5 Dittico di Carlo Magno vittorioso sui Barbari al Bargello.....	85
5.2.6 Miniatura con storia di san Paolo.....	87
5.2.7 Miniatura di San Macanisiso .....	88
5.3 Epilogo .....	88
<b>6. Influenze reciproche dei vari tipi di costume analizzati .....</b>	<b>90</b>
6.1 La "moda" nell'VIII-IX secolo: coesistenze e commistioni .....	90
6.2 Esempi analizzati .....	91
6.2.1 Le Sante del Tempietto longobardo di Cividale.....	91
6.2.2 La Crocifissione di Santa Maria Antiqua a Roma.....	96
6.2.3 Miniatura con contadini .....	101
6.2.4 Miniatura con scena di elemosina .....	102
6.2.5 I riquadri dell'Altare di Sant' Ambrogio a Milano .....	103
6.3 Conclusioni .....	106
<b>Bibliografia .....</b>	<b>108</b>

## 1. Premessa

L'intento dello studio è quello di indagare lo sviluppo del costume – nel suo significato di “Abbigliamento caratteristico di una comunità, di un gruppo etnico, di un'epoca”<sup>1</sup> – nell'età tardoantica e altomedievale, analizzando quello delle popolazioni che si sono succedute e che hanno coabitato sul territorio italiano dal V al IX secolo.

Tra III e VI sec. avvennero i primi percepibili mutamenti nel sistema vestimentario, capi di origine “straniera”, arrivati in Italia con le diverse ondate di conquiste e occupazioni, si fecero strada nel costume locale, fino ad allora rimasto ancorato alla tradizione. Il costume romano, di stampo classico, le cui radici affondavano nell'antichità, iniziò progressivamente ad entrare in crisi e ad “arrendersi” alle penetrazioni che a lungo erano state ostacolate. Leggi suntuarie romane fino al IV sec. avevano vietato ai cittadini di adottare vesti dell'abbigliamento barbaro, ma la maggior praticità fu una caratteristica che seppe farsi strada aprendo le porte a indumenti nuovi e relegando gli sfarzosi drappaggi a usi cerimoniali.<sup>2</sup>

Ripercorrendo a grandi linee gli sviluppi storici e il susseguirsi di popoli che hanno abitato a stretto contatto si indagherà un fenomeno che potrebbe essere definito con un termine *ante litteram* “moda”, se pur tale concetto si svilupperà all'incirca solo dal XIV secolo.

L'analisi è stata condotta a partire dalle testimonianze figurative, ma si è avvalsa anche del supporto delle fonti documentarie e di quelle archeologiche. Fondamentale in un simile approfondimento è l'esame comparato di attestazioni plurime che possano garantire una visione più attendibile e precisa poiché – è bene tenerlo presente – limitarsi a una sola tipologia comporta il rischio di un risultato non solo parziale, ma non del tutto corretto. La documentazione iconografica presenta infatti dei limiti: le fonti riportano per lo più immagini standardizzate di capi e accessori, e oltretutto le stesse tecniche espressive (siano esse scultoree, musive, pittoriche o incisive) risentono di schemi formali vincolanti perché poco adatte a riprodurre fedelmente e puntualmente tali aspetti dettagliati. Inoltre la schematizzazione dei soggetti provoca una semplificazione dei modelli di gioielli rappresentabili e una selezione di quelli che possano indicare lo *status* di appartenenza dell'individuo da quelli muti in tal senso.<sup>3</sup> Vesti e monili sono adoperati quale mezzo per individuare immediatamente l'estrazione sociale di chi li porta, per tale motivo è utile approcciarsi anche agli scritti che tracciano

---

<sup>1</sup> C. COSTA, A. RAINONE, M. STOPPELLI *et alii*, *Dizionari Garzanti. Italiano*, Roma, 1998, p. 328.

<sup>2</sup> C. M. BELFANTI, *Civiltà della moda*, Bologna, 2008, pp. 13-16.

<sup>3</sup> I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII sec.*, Bari, 1999, pp. 26-27.

le linee generali delle vesti e all'ambito archeologico, il quale permette di osservare i "pezzi" nel loro reale aspetto, superando il limite della semplificazione rappresentativa e recuperando quelli in materiali meno preziosi e non raffigurati perché appartenenti a personaggi di un minore grado sociale, attraverso lo studio del contesto del rinvenimento.<sup>4</sup>

Questa premessa è doverosa per chiarire la necessità di riferirsi anche a documenti epigrafici e a rinvenimenti archeologici, quindi per passare a definire lo scopo e la struttura della ricerca.

Obiettivo dell'indagine è ricercare un buon numero di esempi che permettano di osservare e di "ricostruire" il costume, appunto, nelle sue varie sfaccettature, dagli abiti nei diversi tessuti e fogge, ai complementi ornamentali nelle molteplici forme e materiali, per tentare di capire quale potesse essere la situazione al termine di un lungo periodo di cambiamenti, come i differenti tipi di abbigliamento potessero essersi influenzati vicendevolmente e quindi come potesse essere la "moda" nell'Italia alla fine dell'Alto Medioevo.

La struttura è impostata in senso cronologico con una suddivisione per gruppi etnici: ogni capitolo si occupa di una popolazione. Il prossimo capitolo indaga l'argomento presso gli Ostrogoti, osserva i complementi di abbigliamento e cerca di comprendere le vesti, quello successivo tratta il vestiario bizantino, l'origine delle sue forme e l'evoluzione che esse hanno subito, il seguente illustra quello longobardo con le novità introdotte, quello ulteriore il costume carolingio, per cogliere le peculiarità franche, e infine l'ultimo riguarda le contaminazioni e le influenze reciproche.

La vastità dell'argomento, se pur circoscritto da limiti geografici (la penisola italiana) e cronologici (V-IX sec.), non si può certo racchiudere all'interno di un semplice lavoro di tesi; il trattato infatti non ha alcuna pretesa di esaustività del tema, né tantomeno di apportare contributi profondamente nuovi, ma mira a raccogliere informazioni da contesti culturali diversi sotto uno stesso aspetto, permettendo così una visione inconsueta, sotto un'ottica unica, estesa trasversalmente a tutti gli ambiti.

---

<sup>4</sup> *Oreficeria antica e medievale: tecniche, produzione, società*, a cura di I. BALDINI LIPPOLIS e M. T. GUAITOLI, Bologna, 2009, pp. 111-112.

## 2. Abiti tradizionali dei Goti

### 2.1 Introduzione storica

Il primo popolo che si stabilì in Italia dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente istituendo un governo legale (poiché concesso dall'Imperatore d'Oriente) fu quello degli Ostrogoti, penetrato a partire dal 489 sotto la guida del sovrano Teodorico (454-526) attraverso le Alpi Giulie.

I Goti erano una federazione di tribù germaniche di origine nordica, della Scandinavia meridionale, che tra II e III sec. migrarono verso sud-est e dalla fine del IV sec. vennero spinti verso ovest dalle pressioni degli Unni. Ad essi appartenevano gli Ostrogoti che devono il nome alla prima zona d'insediamento, a est del fiume Nistro, (dal tedesco “*ost*”, “oriente”).

Il regno ostrogoto nella penisola si protrasse per una sessantina di anni, dal 493 (quando Teodorico sconfisse Odoacre, salito al trono nel 476 dopo aver depresso l'ultimo imperatore romano, Romolo Augustolo) al 554 (termine della guerra gotica contro i Bizantini).<sup>5</sup>

Forse proprio la brevità del periodo trascorso nel territorio italiano comportò l'ininfluenza del loro modo di vestire sulla “moda” locale, la quale anzi fu piuttosto parte attiva nell'evoluzione del costume gotico che a lungo andare assimilò alcuni tratti italici. Complice di ciò fu l'operato di Teodorico che inizialmente attuò una politica di coesistenza e lui stesso adottò il costume romano imponendolo pure ai funzionari goti.<sup>6</sup>

Indubbiamente importarono delle novità: si deve agli Ostrogoti l'arrivo in Italia dei primi “panni da gamba” (i soldati romani li avevano conosciuti durante le guerre in Gallia, di lì in poi qualcuno aveva iniziato ad impiegarli, ma mediamente suscitavano un sentimento di avversione che fu sconfitto dal carattere di praticità del capo solo qualche secolo dopo<sup>7</sup>), quali ampi calzoni, brache, ovvero pantaloni un po' più stretti, e *femoralia*, un indumento che copriva solo le cosce (come suggerisce il nome) impiegato per lo più come una mutanda intima; ma tanto nuovo agli occhi degli Italici risultò pure l'impiego di pellicce – indispensabili nelle terre natie a causa del clima rigido – da far denominare i sovrani goti “*pelliti Reges*”.<sup>8</sup> Singolare era anche l'abbigliamento femminile, diverso non solo da quello classico e da quello bizantino, ma anche da

---

<sup>5</sup> G. RAVEGNANI, *I Bizantini in Italia*, Bologna, 2004, p. 11.

<sup>6</sup> R. LEVI PISSETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 61.

<sup>7</sup> *Eadem*, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978, p. 106.

<sup>8</sup> L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi, sive dissertationes de moribus, ritibus [...] aliisque faciem & mores Italici populi referentibus post declinationem Rom. Imp. ad annum usque MD*, Milano, 1739, tomo 2, Dissertazione XXV, col. 411.

quello delle altre popolazioni “germaniche” che si stanzieranno successivamente sulla penisola. Esso consisteva in due capi separati tra la parte superiore e quella inferiore, non una tunica intera dunque, ma una “camicetta” e una “gonna” chiuse con piccole fibule, i monili più tipici del costume goto.

Nessuno di questi aspetti insoliti fu però così forte da riuscire a prendere piede nel saldo abbigliamento romano, costituito ormai da elementi ben affermati, infatti l’uso di portare le gambe coperte si fece strada a fatica solo attraverso la più longeva presenza longobarda, mentre fu la tunica (intesa come veste unita in un unico pezzo) semmai, a “convincere” il gusto goto e a soppiantare la “veste spezzata” femminile.

Dal momento che le testimonianze figurative afferenti a questo contesto sono quasi nulle, e pertanto è praticamente impossibile ricostruire l’abbigliamento dei Goti nel suo insieme attraverso esempi iconografici, alla base del presente studio ci saranno per lo più attestazioni di carattere archeologico. Il discorso riguardante il costume dei Goti di conseguenza sarà un po’ differente, si discosterà nella struttura da quello relativo alle altre popolazioni che subentreranno in seguito e che saranno prese in esame nei prossimi capitoli, dove materia principale di analisi saranno invece le immagini.

L’archeologia sarà d’aiuto nel “ricostruire” il costume ostrogoto nelle sue linee essenziali attraverso oggetti quali i complementi di abbigliamento, che sono del resto il materiale più frequentemente emerso dai ritrovamenti funerari, in particolare femminili. Questo tipo di documentazione – tramite la tipologia dei reperti e le loro caratteristiche di manifattura e decorazione – diviene rivelatrice di un’etnia, e in tal modo si sa che la presenza di coppie di fibule uguali e di una fibbia indica con buone probabilità trattarsi di una tomba di una donna gota.<sup>9</sup> Le fibule se di dimensioni attorno ai 12 cm servivano a trattenere il mantello sulle spalle, se erano di circa 4 cm erano impiegate per chiudere gonna e camicia, mentre la fibbia allacciava la cintura in vita. Per quanto riguarda l’ambito maschile non si hanno in Italia tombe di uomini ostrogoti accertate a causa del fatto che questi venivano sepolti senza le armi, per cui manca il corredo che possa attestare il genere del defunto. A peggiorare la situazione però si aggiunge la cattiva documentazione dei ritrovamenti avvenuti in epoche passate.<sup>10</sup> Purtroppo non si sono quasi mai conservati porzioni di vesti per l’estrema deperibilità del tessuto; sopravvivono molto più facilmente i preziosi monili e gli accessori che completavano il

---

<sup>9</sup> M. SANNAZARO, *Elementi di abbigliamento e ornamentali “barbarici” da alcune sepolture della necropoli tardoantica di Sacca di Goito (MN)*, in *Goti nell’arco alpino orientale*, a cura di M. BUORA e L. VILLA, Udine, 2006, p. 59.

<sup>10</sup> *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, 28 gennaio – 8 maggio 1994), a cura di E. A. ARSLAN, V. BIERBAUER e O. P. von HESSEN, Milano, 1994, p. 188.

vestiario, proprio perché realizzati in metallo, e da i pezzi che si sono preservati è possibile ricostruire la *mise* di una dama ostrogota.

## 2.2 Esempi analizzati

### 2.2.1 Il Tesoro di Domagnano

Il rinvenimento di Domagnano, un comune dell'attuale Repubblica di San Marino, è definito "tesoro" perché consiste in un prezioso complesso di gioielli in oro, scoperti nel 1893 da un agricoltore. Purtroppo i pezzi vennero messi sul mercato, quindi si dispersero; nel 1896 undici pezzi vennero acquistati dal Museo Nazionale Ungherese perché si reputò erroneamente che provenissero dal territorio nazionale, nel 1933 vennero venduti al British Museum e oggi il tesoro risulta smembrato tra vari musei del mondo.<sup>11</sup>

Il ritrovamento si ritiene provenire da un caso isolato, pare sia databile tra la fine del V e l'inizio del VI sec. e sia appartenuto a una dama gota, forse una principessa o comunque una donna importante, come indicherebbe la ricercatezza dei reperti. Esso è costituito da ventidue oggetti, molti dei quali unici, distinguibili in due serie: pezzi di ornamento (due orecchini con pendenti, un anello, otto elementi di collana con pendente ed un pendente privo di parte superiore, due fibule ad aquila, uno spillone per capelli) e accessori (una borchia grande e due più piccole che forse ornavano una borsetta, due puntali per le punte dell'astuccio di due coltellini e due catenelle per coltellini).



<i>Elementi di collana, oro e cloisonné, fine V-inizio VI sec., Londra, British Museum; New York, Metropolitan Museum of Art; Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.</i>	<i>Orecchini, oro e cloisonné, fine V-inizio VI sec., Norimberga, Germanisches Nationalmuseum; Londra, British Museum.</i>	<i>Anello, oro e granato, fine V-inizio VI sec., Londra, British Museum</i>	<i>Fibule ad aquila, oro, cloisonné e pietre dure, fine V-inizio VI sec., Norimberga, Germanisches Nationalmuseum; New York, Collezione privata.</i>	<i>Spillone, oro e gemme, fine V-inizio VI sec., Londra, British Museum</i>
--	--	---	--	---

<sup>11</sup> *I Goti a San Marino: il tesoro di Domagnano*, catalogo della mostra (San Marino, 4 giugno – 5 settembre 1995), a cura di M. G. CURLETTI e C. DELLA PORTA, Milano, 1995, p. 52.



<p><i>Montature</i>, oro e <i>cloisonné</i>, fine V-inizio VI sec., Londra, British Museum; San Marino, Museo di Stato.</p>	<p><i>Puntali per fodero e catenelle</i>, oro, fine V-inizio VI sec., Londra, British Museum.</p>
---	---

La coppia di fibule a forma di aquila a giudicare dalla dimensione (12 cm di lunghezza) serviva a chiudere un mantello in un tessuto molto pesante. Esse sono conservate presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga e presso una collezione privata e sono lavorate *en cloison*, una tecnica decorativa che consiste nel riempire di smalto delle piccole celle formate da sottili listelli metallici andando così a creare una sorta di mosaico, su base in oro. I due rapaci sono speculari, l'uno guarda a sinistra e l'altro – danneggiato sul collo e sul becco – guarda a destra. Entrambi hanno una sezione piatta e intarsiata con un'alta borchia a cupola nel centro e gli occhi sono formati da grossi *cabochon* di conchiglia bianca. Gli orecchini, anch'essi in oro e lavorati a *cloison*, sono costituiti da una base piatta triangolare, attorno a cui corre un filo di filigrana perlata, attaccata per il vertice alla massiccia verga circolare e da tre pendenti a forma di insetto alato appesi alla base del poligono. Non sono conservati insieme: uno si trova al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, mentre l'altro al British Museum di Londra. Gli elementi di collana (distribuiti tra il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga – che conserva quattro pendagli e un ciondolo –, il Metropolitan Museum of Art di New York – che ne custodisce uno – e il British Museum di Londra – in cui ne sono custoditi tre –) sono di forma trapezoidale dalla cui base maggiore diparte un ciondolo a forma di insetto alato (uno dei nove è mutilo di parte superiore). Esiste un ulteriore pendente (conservato alla Galleria Sabauda di Torino) del tutto simile, per dimensione e foggia, a quelli della collana, ma la mancanza di fonti certe impedisce il legame sicuro con il monile sanmarinese. Questi elementi in successione formavano un

pettorale cucito su tessuto ma costituito da metallo, come una sorta di collana fissa alla veste. L'anello – che si trova al British Museum – non è circolare ma ottagonale, con sezione rettangolare. La gemma inserita è un granato piramidale di base quadrata. Lo spillone (anche questo al British Museum) è un pezzo di una coppia, ha una testa rotonda con un gradato a *cabochon* centrale da cui partono dei raggi che si alternano a tasselli in filigrana avvolti a S e che raggiungono una bordura ornata da un filo di filigrana perlata. In basso si trova l'ago crinale da inserire tra i capelli per trattenere il copricapo sulla testa, mentre sui lati ci sono dei gancetti a cui si ancoravano le catenelle (ne rimane solo una) che univano tramite la testa discoidale i due spilloni.

Tra i suppellettili compaiono, come anticipato, tre borchie: una (collocata al British Museum), di forma ovale, che vede rappresentata una testa elmata o la testa di un animale, a seconda di come la si gira, cioè dal punto di vista dell'osservatore o di chi la indossa. Le altre due (che si trovano al Museo di Stato di San Marino e al British Museum di Londra) hanno una forma pseudo-rettangolare con i lati lunghi concavi e i corti convessi. Le tre montature sono realizzate a *cloison* e verosimilmente servivano a impreziosire una borsetta portata legata alla cintura che stringeva la veste in vita. Gli altri pezzi che completano il tesoro si legano all'uso di portare dei coltellini appesi alla cintura: due punte a U del fodero lavorate a traforo e due tratti di catena uniti da un anellino (ricoverate al Museo londinese).

Non è sicura l'appartenenza a questo contesto di una fibula a forma di insetto alato, cicala o ape, in oro *cloisonné* (piastra ovale alla base, con calotta in lamina d'oro), conservata a Norimberga presso il Germanisches Nationalmuseum.<sup>12</sup> Questa avrebbe potuto essere una delle spille della gonna, come le dimensioni ridotte (lunghezza 3,5 cm) confermerebbero.

Nella sepoltura si trovarono anche parecchi fili d'oro ormai quasi senza forma, praticamente una matassa, verosimilmente inseriti nella trama della porzione di stoffa che fungeva da copricapo. Naturalmente i fili del tessuto si sono deteriorati e sono pervenuti solo quelli in metallo. Il fatto che ci fosse anche un tessuto impreziosito con dell'oro e la straordinaria presenza nel corredo di un ricco pettorale avvalorano la possibilità che si tratti di una tomba principesca. Come si vedrà nel corso del prossimo capitolo ornamenti simili a pettorali (collari creati da gioielli cuciti su tessuto) in ambito bizantino erano indossati da donne di elevatissima estrazione, in particolare lo si vedrà portato dall'imperatrice e da una santa rappresentata con vesti sontuose.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 57-59.

Dallo studio di tutti i reperti si è ipotizzata una ricostruzione della *mise* della dama, con le fibule sulle spalle a sostenere il mantello, la coppia di spilloni che fissa il velo sul capo e la borsetta appesa alla cintura da cui pendono anche i coltellini.



*Dama di Domagnano*: ricostruzione.

Gli orecchini compositi e l'anello di fattura elaborata erano tratti caratteristici della “moda” mediterranea tardoantica, mentre l'impiego di una coppia di fibule a forma di volatile fu una novità germanica, in particolare le spille aliquidiformi con le ali arcuate divennero un simbolo goto.<sup>13</sup>

Gli orecchini ad anello con poligono sono stati rinvenuti in aree molto differenti, Turchia, Grecia, Sicilia, Sardegna, Italia continentale, Spagna ed Europa centrale; costituiscono un modello diffuso in ambito bizantino, ma il fatto che tale prototipo si riscontri in territori così diversi ha portato a pensare che derivi da una forma-base di origine tardo romana che si è evoluta nei territori di sostrato latino. L'adozione nell'oreficeria gota deriverebbe dal precedente contatto di questo popolo con l'Oriente, ma nel nuovo contesto ha poi assunto i tratti tipici dell'arte orafa barbarica con lamina d'oro traforata e castoni contenenti almandini.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>14</sup> I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII sec.*, Bari, 1999, p. 71.

Il *Tesoro di Domagnano* rappresenta uno dei più significativi ed affascinanti ritrovamenti ostrogoti in Italia, ma alcuni aspetti connessi al rinvenimento non sono ancora stati chiariti. Intanto se tutti i pezzi in questione siano effettivamente provenienti dallo stesso sito o, viceversa, se siano andati perduti ulteriori reperti, magari monetine, manufatti meno preziosi o ossa che non avrebbero avuto successo sul mercato.<sup>15</sup>

### **2.2.2 Il Corredo di Monastero presso Aquileia**

Altro esempio rilevante è il Corredo della dama gota di Monastero, databile tra il 525 e il 550 e rinvenuto alla fine dell'Ottocento nella zona a nord-est dell'abitato di Monastero (località fuori le mura di Aquileia), facente parte di una sepoltura di alto rango.

Piuttosto rare sono le testimonianze archeologiche funerarie gote con oggetti appartenenti a strati elevati della società, giacché ben presto i membri più benestanti di questa popolazione assunsero le consuetudini romane del momento, anche per quanto concerne l'ambito sepolcrale; le usanze romane non prevedevano l'inumazione del defunto accompagnato da corredo, di conseguenza in breve tempo si perde questo tipo di documentazione.

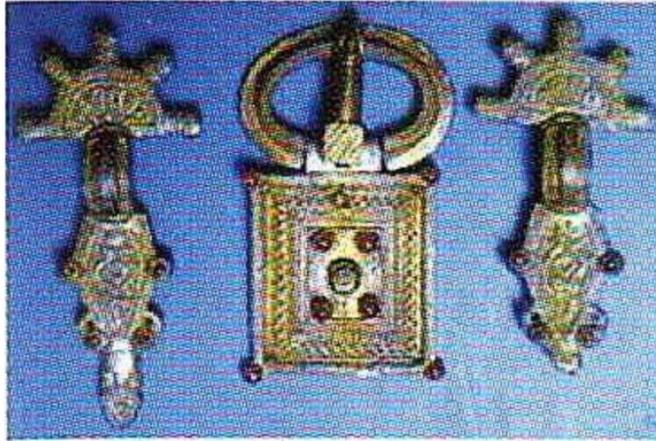
I reperti dell'inumazione consistono in una coppia di fibule a staffa, per fissare il mantello all'altezza delle spalle (come indica la dimensione di 11 cm), e in una fibbia che chiudeva la cintura della veste. Le fibule sono a testa semicircolare circondata da cinque bottoni e hanno il piede romboidale terminante con una testa di animale allungata e stilizzata (in realtà rimasta solo su una); la fibbia ha placca rettangolare ed è ad anello ovale a gradini; il massiccio ardiglione è a testa di animale con occhi laterali e a base quadrata.<sup>16</sup> Tutti i tre pezzi sono realizzati in argento dorato e almandini e sono ornati a sbalzo con la cosiddetta tecnica a “*Kerbschnitt*”, che consiste in una decorazione di tipo geometrico o con combinazioni di elementi vegetali e forme a S o a lira, ottenuta per fusione da un modello a cera su cui si incide prima con un cuneo e poi con un cesello<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> *I Goti a San Marino: il tesoro di Domagnano*, catalogo della mostra (San Marino, 4 giugno – 5 settembre 1995), a cura di M. G. CURLETTI e C. DELLA PORTA, Milano, 1995, p. 52.

<sup>16</sup> *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, 28 gennaio – 8 maggio 1994), a cura di E. A. ARSLAN, V. BIERBAUER e O. P. von HESSEN, Milano, 1994, pp. 183-184.

<sup>17</sup> A. MELUCCO VACCARO, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1991, vol. II, pp. 15-16.



*Fibule a staffa e fibbia, argento dorato e almandini, 525-550, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale.*

Se la coppia di fibule sulle spalle fa da marcatore etnico, permettendo di stabilire che si tratti di una donna gota, la preziosità dei materiali indica l'appartenenza alla classe dirigente, probabilmente giunta in Italia al seguito di Teodorico alla fine del V sec. Il ritrovamento di tali oggetti indica che la dama era stata sepolta con addosso il costume tipico goto, di cui è stata fatta una ricostruzione.



*Dama di Monastero: ricostruzione.*

### **2.2.3 I Gioielli di Desana**

Un complesso di oggetti preziosi che ha oggi la sua sistemazione al Museo Civico d'Arte Antica di Torino pare provenire dal vercellese, in particolare dai territori in

prossimità di Desana. Non si sa se questo gruppo di gioielli facesse parte di un unico tesoro o se piuttosto si trattasse di reperti attinenti a tombe diverse, che risultò riunito a seguito dell'acquisto sul mercato antiquario avvenuto nel 1938. È questa la sola notizia certa, nulla si sa sulle circostanze e sulla data del rinvenimento.

Il tesoro comprende numerosi pezzi tra i quali: una *Coppia di fibule* a staffa lunghe 13,7 cm, sul cui retro sono rimasti frammenti di tessuto (probabilmente del mantello), a testa semicircolare con quattro teste di rapaci e con piede allungato, in oro, almandini e pasta vitrea verde; una coppia di *Orecchini* in oro con poliedro traforato in cui erano incastonati degli almandini in parte conservati; un *Bracciale* snodato con chiusura a cerniera realizzato in lamina d'oro con pietre verdi e almandini; un *Bracciale* lavorato a giorno con decorazione a viticcio e grappoli in oro e una *Crocetta pettorale* lavorata a sbalzo e decorata con uva stilizzata e un cratere contenente una vite, in oro.<sup>18</sup>



*Fibula*, oro, almandini e pasta vitrea, fine V sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica.

*Orecchini*, oro e almandini, fine V sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica.

*Crocetta*, oro, fine V sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica.



*Bracciale*, oro, pietre e almandini, fine V sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica.

*Bracciale*, oro, fine V sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica.

<sup>18</sup> *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, 28 gennaio – 8 maggio 1994), a cura di E. A. ARSLAN, V. BIERBAUER e O. P. von HESSEN, Milano, 1994, pp. 208-209.

#### 2.2.4 Rinvenimenti in contesti misti

Del precoce e rapido processo di romanizzazione si è già accennato poco fa. Esso in ambito funerario è testimoniato non soltanto dalla perdita di corredo – conseguente ai dettami dello stesso Teodorico –, ma anche dalle iscrizioni sulle tombe e dalla presenza di sepolture ostrogote non più in cimiteri destinati esclusivamente alla popolazione, bensì nelle necropoli insieme con i Romani.<sup>19</sup>

Un caso a testimonianza di ciò è la *Fibula ad aquila* (purtroppo andata distrutta nel 1927) rinvenuta a Milano, in una tomba ostrogota situata all'interno di un grande cimitero paleocristiano adoperato dalla gente del luogo, situato in prossimità della *Basilica Martyrum* (in seguito Basilica di Sant'Ambrogio), all'esterno (*extra muros*) della vicina Porta Vercellina.



*Fibula*, da Sant'Ambrogio a Milano, distrutta nel 1927.

Una coppia di fibule aquiliformi fu rinvenuta nel 1888 anche a Roma, in una tomba femminile nel cimitero della basilica paleocristiana di San Valentino sito sulla via Flaminia, grande area sepolcrale condivisa quindi da Romani e Ostrogoti. Come per i corredi di Domagnano e di Monastero si tratta di una donna della classe dirigente della prima metà del VI sec. In corrispondenza del bacino si trovarono anche i resti di una cintura e della relativa fibbia, segni che indicano trattarsi di una tomba gota, anche se in questo caso si riscontra un'ulteriore avvicinamento verso le abitudini locali: la sepoltura secondo l'uso ortodosso *ad martyros*.

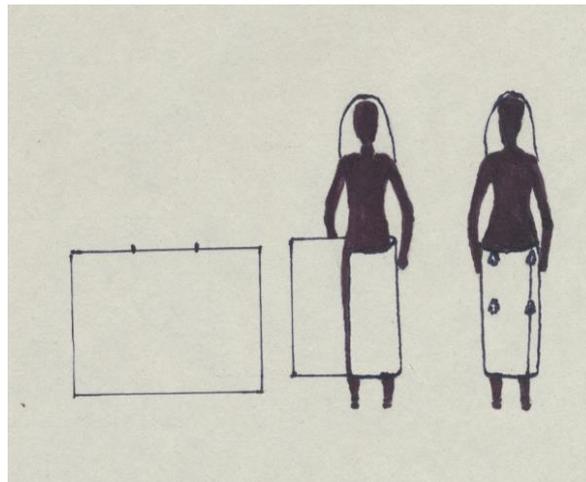
---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 174.



Coppia di fibule ad aquila, argento, oro e almandini, inizio VI sec., Roma, Musei Capitolini.

Queste spille di dimensioni contenute (4,6 cm) servivano a chiudere la gonna: questa consisteva in un lungo rettangolo di stoffa che veniva piegato in tre parti, una rimaneva dietro e le altre due si sovrapponevano sul davanti (come una moderna gonna “a portafoglio”), fermate per mezzo di fibuline, due in alto, all’altezza della vita, e altre due più in basso, ma talvolta poteva esserci una terza coppia.



Gonna: schema dell’abito e abito indossato.

Le spille permettevano di chiudere la gonna senza utilizzare cuciture e di regolarla direttamente in dosso. La loro misura limitata evitava di infastidire sulle gambe e di intralciare il passo, pur assicurando adeguatamente l’indumento.

Le *Fibule di via Flaminia* sono realizzate in lamina d’argento su cui se ne salda una di oro suddivisa in cellette per accogliere gli almandini; la fibbia in argento ha anello circolare e placca rettangolare.<sup>20</sup>

Una *Fibbia*, tratta probabilmente da una tomba femminile ostrogota, emerse durante gli scavi tra il 1983 e il 1986 in un insediamento tardo-medievale presso la Pieve di San Giorgio ad Argenta (provincia di Ferrara, città in cui è collocata attualmente).

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 182-183.



Fibbia, argento, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale.

Questa grande fibbia da cintura è realizzata in argento (di qualità scadente) dorato, ha anello ovale privo di ardiglione e placca rettangolare, purtroppo mutila. È decorata a “*Kerbschnitt*” con motivi geometrici e a spirale e all’estremità della placca si trovavano due teste di rapaci (ne rimane una sola), elemento caratteristico come già ribadito.<sup>21</sup>

### 2.2.5 Testimonianze maschili

Tra i rarissimi esempi di complementi di abbigliamento maschile giunti a noi si contano due fibbie di cintura, entrambe esposte a Palazzo Reale a Milano in occasione della mostra *I Goti* nel 1994.

Una di esse fu rinvenuta in una cava di ghiaia in località San Giorgio presso Landriano (provincia di Pavia) assieme ad un cammeo, una fibulina a disco e ad altri due oggetti, ma la natura della scoperta non è così chiara da permettere di escludere con certezza che si tratti di un tesoro più che di una tomba, data anche la mancanza di uno scheletro.



Fibbia, oro e cloisonné, fine V-inizio VI sec., Milano, Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche.

L’oggetto è realizzato in oro e *cloisonné* e ha una forma rettangolare data dalla medesima singolare forma nell’anello, diviso da un grosso ardiglione. La placca termina con due teste di rapaci, come già visto frequenti nell’oreficeria gota.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 185.

Sull'altra fibbia da cintura non si conosce niente relativamente al ritrovamento, si sa soltanto che venne acquistata a Roma nel 1870; oggi è conservata al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia della stessa città.



*Fibbia*, argento, bronzo, oro e *cloisonné*, fine V-inizio VI sec., Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

Questa volta il manufatto è realizzato in argento con in oro i listelli per accogliere paste vitree, almandini piatti e madreperla (probabilmente). La forma è curvilinea nell'insieme perché costituita da placca a fagiolo e anello ovale da cui parte un massiccio ardiglione con attacco rettangolare.

## **2.3 Testimonianze figurative di abbigliamento goto**

### **2.3.1 I sovrani del Dittico consolare di Oreste**

Tra le pochissime attestazioni iconografiche di ambito ostrogoto si possono osservare due clipei inseriti nel *Dittico di Oreste* (patrizio romano che lo fece realizzare in occasione del suo consolato svoltosi sotto il regno di Atalarico) che vedono raffigurati proprio il re goto (526-534) e la madre Amalasantha (495-535) che aveva assunto la reggenza data la sua giovane età.

Questi due particolari offrono l'occasione di osservare l'abbigliamento regale, tornato di stampo goto dopo il cambio di rotta politico compiuto negli ultimi anni del governo di Teodorico, che sarebbe sfuggito ad un'analisi delle sole fonti archeologiche. Il piccolo Atalarico veste un mantello con apertura centrale, sul davanti e non di lato, chiamato *mandyax*; in questo capo si palesa la precedente vicinanza dei Goti – stanziati sul Mar Nero – con l'Impero d'Oriente da cui proviene il manto, diffuso anche tra i Bizantini come si vedrà nel prossimo capitolo.



*Atalarico, (part.), Dittico di Oreste, 530, Londra, Victoria and Albert Museum.*

La madre indossa numerosi gioielli, sempre secondo il gusto orientale, e porta sulla testa un cappello trapunto di pelle, detto *pilos*, tradizionale goto.<sup>22</sup>



*Amalasantha, (part.), Dittico di Oreste, 530, Londra, Victoria and Albert Museum.*

### 2.3.2 La moneta di Teodato

I sovrani ostrogoti emisero moneta in oro, argento e bronzo, sulla base dello stesso sistema di pesi in uso nell'Impero Bizantino. La *Moneta* in esame è in bronzo e fu coniata a Roma forse nel 536, sul rovescio è raffigurata la *Vittoria* con corona e palma, mentre sul dritto il busto di re Teodato (534-536). Questi era il cugino di Amalasantha, figlio della sorella di Teodorico Amalafriada, e si era associato al suo governo quando alla morte del figlio la regina era rimasta sola al potere, divenendo mal vista dai Goti più intransigenti che mal tolleravano una donna al governo, ma nel 535 si sbarazzò di lei rimanendo unico sovrano, se pur per breve tempo perché già l'anno seguente fu rovesciato dal popolo che gli preferì Vitige.

<sup>22</sup> R. LEVI PISITZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 55.



Moneta di Teodato, bronzo, 536, Londra, British Museum.

La moneta vede rappresentato il re di profilo, diversamente dalla produzione corrente, abbigliato con il *mandyax* come il nipote Atalarico nell'avorio appena visto. Porta baffi molto diffusi tra i Barbari, i mustacchi, e in testa indossa un elmo a fasce chiamato "*Spangenhelme*" (da "*spangen*", "fasce" perché realizzati con un'intelaiatura di quattro montanti in rame che partono dalla base e si incrociano sulla sommità del capo). In Italia sono stati rinvenuti due elmi di questo tipo di epoca ostrogota, a lungo considerati prodotti ostrogoti e forse effettivamente utilizzati anche dai loro ufficiali, ma in realtà provenivano dall'Impero Romano d'Oriente<sup>23</sup>, quindi anche in questo caso si riscontra la forte influenza subita dal costume gotico a seguito della vicinanza con l'Oriente.

## 2.4 Epilogo

La "moda" ostrogota si caratterizzava per un singolare connubio di elementi tipici delle popolazioni "barbariche" con tratti orientali, fusione avvenuta durante lo stanziamento dei Goti sul Mar Nero. In questo periodo vennero a contatto con la superba oreficeria bizantina da cui assimilarono le conoscenze tecniche per realizzare tarsie di metalli, niello e agemina, che li resero tra i Barbari i più esperti nell'arte orafa.<sup>24</sup> L'acquisizione delle metodologie di produzione e decorazione non determinò affatto – beninteso – un'omologazione dei prodotti, anzi permise che il gusto gotico emergesse, mostrandosi per una predilezione assoluta del colore, anche con accostamenti tumultuosi, persino a discapito del tanto gradito affollamento di motivi ornamentali. Inoltre mostrò il forte interesse nei confronti di uccelli rapaci, in particolare aquile, che divennero un

<sup>23</sup> *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, 28 gennaio – 8 maggio 1994), a cura di E. A. ARSLAN, V. BIERBAUER e O. P. von HESSEN, Milano, 1994, p. 192.

<sup>24</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 62.

“marchio” caratteristico e di cui si hanno ancora numerosissime testimonianze tra gli accessori di vestiario.

Molteplici erano le fibule, comunque sempre a coppie, che servivano a tenere uniti lembi di stoffa: due più grandi permettevano al manto di ancorarsi alla camicia, mentre altre più piccole tenevano chiusa la gonna; camicia e gonna erano i capi principali dell'abbigliamento femminile, quello maschile invece prevedeva camicia e pantaloni, per entrambi i sessi si adoperavano sopra manti e pellicce. L'essenzialità delle vesti, dalla foggia lineare e pratica, era caratteristica più prettamente gota e testimoniava lo stile di vita del popolo, soggetto a battaglie e spostamenti.

Le classi più elevate al contrario avevano una *mise* più vicina al costume orientale, ricca di accessori, con capi di lontana provenienza.

Quando gli Ostrogoti giunsero in Italia le loro usanze furono soggette ad un processo di romanizzazione. Questo fattore, unito alla permanenza piuttosto breve, fece sì che non lasciassero tracce concrete sulla penisola, i loro abiti tipici in linea di massima si persero, forse solo i loro tratti orientali lasciarono un'impronta maggiore nella misura in cui veicolarono la moda bizantina che si impose più saldamente negli anni seguenti.

### 3. La moda bizantina

#### 3.1 Origine, sviluppo e caratteristiche

L'arte, l'architettura e così poi anche la moda bizantine risentirono fortemente della sintesi tra l'eredità greco-latina, che costituì la base, e la corrente culturale asiatica, da cui derivò «il dovizioso senso dell'ornato e del ricco»<sup>25</sup>. Il realismo tipico classico non trovò, però, la stessa fortuna della linea severa e dell'elemento ornamentale orientale. L'evoluzione del costume romano in quello che diventa la moda della capitale d'Oriente vede la perdita della scioltezza del pannello e una predilezione per la rigida cadenza delle vesti – senza drappeggio – appesantite da linee decorative perpendicolari; si passa da abiti che seguono ed esaltano la linea del corpo a vesti che invece tendono a nascondere sotto spessori, ampiezze e ornamenti. L'abbigliamento bizantino si caratterizza per severità e sontuosità data dallo spiccato senso decorativo, ed è proprio l'abbondanza delle decorazioni, costituite da applicazioni e ricami, e per l'impiego di tessuti pesanti che si infonde questo senso di ieraticità nel vestire. La rigidità delle stoffe era dovuta al fatto che molto spesso queste fossero a trama operata, per cui diventando più pesanti si piegavano con minor scioltezza rispetto alle vesti latine che cadevano morbidamente creando effetti di chiaroscuro. I ricami prevedevano una svariata serie di disegni: arabeschi, figure geometriche, foglie e fiori, motivi di animali o creature fantastiche, provenienti dai territori orientali, ma con l'affermazione della fede cristiana si svilupparono anche simbologie di carattere religioso.<sup>26</sup> Le guarnizioni ornamentali, come perle e gemme, tempestarono completamente l'abito così che la luce che vi si andava a riflettere creava un effetto simile a quello che si determinava sui mosaici ai muri, ricercatissimo tra i Bizantini perché esprimeva la volontà di glorificare Dio, luce assoluta.

Il motivo di queste caratteristiche si lega alla profonda religiosità: i corpi spariscono nell'ampiezza delle vesti e ogni accenno alla sensualità si perde grazie ad una nuova rappresentazione dei personaggi, statici, privi di volume, all'interno di un cambiamento dei canoni artistici in cui vengono meno anche le proporzioni, il corpo infatti si allunga e si assottiglia. D'altro canto però, il corpo è il “tempio di Dio”, quindi in questo senso assume un'importanza assoluta che si riversa nello sfarzo degli abiti che si fanno preziosi e lucenti.

---

<sup>25</sup> G. MARANGONI, *Evoluzione storica e stilistica della moda. Dalle antiche civiltà mediterranee al Rinascimento*, Milano, 1985, vol. 1, p. 136.

<sup>26</sup> A. CITTADINI, *Il costume nella storia dei popoli dell'Europa e dell'antico Oriente: abbigliamento, acconciature, armi, arredamenti*, Bagnacavallo, 1938, p. 52.

Singolare nella storia del costume e nella considerazione della sua evoluzione è la sorte che tocca alla “moda” di Costantinopoli: nata dal modo di vestire romano si sviluppa separatamente da questo raffinandosi per mezzo dell’influsso orientale per poi, una volta giunta in Italia durante la dominazione del VI sec., andare a “contaminare” a sua volta – impreziosendolo – il vestiario della penisola, che nel frattempo nonostante le varie invasioni non era stato ancora condizionato da quello adoperato dalle popolazioni arrivate, proprio con quell’impronta giunta da levante.<sup>27</sup>

Grazie al costante contatto con i Bizantini anche in Italia è possibile avere (se pur la produzione fu introdotta da re Ruggero II solo nel XII sec.) un preziosissimo e richiestissimo tessuto, la seta, la cui confezione era stata la grande conquista bizantina nel VI sec. perché sino ad allora non era conosciuta in Europa e Costantinopoli stessa la importava dall’Estremo Oriente.

I Bizantini producevano una grande varietà di stoffe di enorme pregio, dal lino al broccato al damasco, intessute d’oro e d’argento e ricamate a rilievo in vari colori, impreziosite con zaffiri, rubini, topazi, coralli e perle in una perfezione tale da far detenere loro il primato. Anche la tecnica per ottenere fili metallici era di antiche origini orientali e consisteva nel battere il metallo in sottilissime lamine.

Con i Bizantini l’arte dei costumi ebbe un notevole sviluppo, in quanto oltre alla superba tessitura della lana e del lino divennero celeberrimi per la produzione del tessuto serico che iniziò a seguito dell’importazione del baco da seta dalle regioni dell’Asia da parte di due monaci inviati in Cina dall’Imperatrice Teodora (fino ad allora, infatti, coltivazione e tessitura erano state prerogative della Cina e poi di Kotan, Giappone e Corea). La vicenda viene raccontata da Procopio di Cesarea nel suo *De bello Gothico* in cui racconta il fortunoso arrivo del baco da seta dall’Impero Cinese – dove era gelosamente protetto – a Costantinopoli, grazie a uno stratagemma adoperato dai due monaci che lo nascosero nel cavo dei loro bastoni di bambù.<sup>28</sup> Fu così che attorno alla metà del 500 si diffuse anche nell’Impero Romano d’Oriente l’allevamento dei bachi da seta e di conseguenza la produzione della preziosa fibra, sostenuta e protetta dall’Imperatore, con ottimi risultati. Giustiniano decretò controlli rigorosi su questa forma di artigianato e pene severe per i trasgressori delle norme stabilite in

---

<sup>27</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 65.

<sup>28</sup> PROCOPIO, *De bello Gothico*, libro IV, cap. 17 in L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi, sive dissertationes de moribus, ritibus [...] aliisque faciem & mores Italici populi referentibus post declinationem Rom. Imp. ad annum usque MD*, Milano, 1739, tomo 2, Dissertazione XXV, col. 399.

materia<sup>29</sup> e da lui in poi gli imperatori bizantini si riservarono il monopolio della manifattura della seta e le corporazioni dei tintori, tessitori, ricamatori e sarti vennero sottoposte a controllo statale.

I tessuti divennero un mezzo per mettere ordine ai sistemi amministrativo, civile, militare ed ecclesiastico, secondo l'adozione di uniformi che servivano a distinguere i cittadini ordinari dai militari e dai settori professionali della società. Anche il colore delle vesti era assegnato sulla base di rango e mestiere secondo un particolare codice;<sup>30</sup> il bianco era riservato alle vesti liturgiche e a quelle delle fanciulle e i toni del lilla e del viola erano quelli prediletti dalle donne eleganti giunte in età matura<sup>31</sup>. Il “*colour code*” portò alla riserva della preziosa tintura nel color porpora – la cui arte conosciuta nell'antichità era andata perduta – alle sole fogge degli imperatori. La porpora è una sostanza secreta da molluschi del genere *Murex* che vivono nel Mediterraneo, densa al momento dell'estrazione e di colore giallo, diventa verde alla luce solare e poi rossa; la si otteneva tritando le valve dei molluschi, lasciandoli essiccare e poi facendoli bollire; dopodiché si immergevano le stoffe da tingere fino alla gradazione desiderata (dal rosso cupo al violetto). Dato l'elevatissimo numero di conchiglie (circa 12'000) necessarie ad ottenere qualche grammo di colore, la brillantezza e la resistenza alla luce e alla durata nel tempo la porpora era estremamente costosa e riservata a persone di estrazione molto elevata.<sup>32</sup> Già per i Romani costituiva segno d'onore la striscia di porpora, larga per i senatori (*laticlavus*) e stretta per i cavalieri (*angusticlavus*).<sup>33</sup>

Il raggiungimento di livelli eccezionali nella realizzazione di stoffe di seta fece sì che esse venissero inizialmente impiegate per confezionare abiti liturgici, tessuti d'arredo e ovviamente vesti per la famiglia imperiale, la corte, i dignitari e la cerchia di amici dell'Imperatore<sup>34</sup>; più tardi divennero qualche volta oggetto di conquista da parte dei cittadini di Bisanzio più facoltosi. Nonostante avessero dunque una destinazione molto limitata i tessuti serici vennero però conosciuti anche in Occidente, sia attraverso le raffigurazioni degli abiti imperiali, sia nei casi in cui questi preziosi drappi giungevano

---

<sup>29</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 208.

<sup>30</sup> A. MUTHESIUS, *Studies in Silk in Byzantium*, Londra, 2004, pp. 67-69.

<sup>31</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell'arredamento e nel costume, con cenni di storia dell'arte: Barbari e Bizantini, Arabi, il Medioevo, il Quattrocento*, Torino, 1960, vol. 2, p. 14.

<sup>32</sup> E. PEDEMONTE, E. PRINCI e S. VICINI, *Coloranti e tinture in Fibre, tessuti e moda. Storia, produzione, degrado, restauro e conservazione*, a cura di E. PEDEMONTE, Venezia, 2012, p. 152.

<sup>33</sup> R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978, p. 104.

<sup>34</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 208.

materialmente tramite le carovane dei mercanti che esportavano prodotti tessili finiti o perché diventavano occasione di tributi a Stati stranieri oppure omaggi diplomatici. Testimonianze tangibili, già sporadiche per loro stessa natura, sono di ancor più difficile reperimento oggi per l'estrema deteriorabilità del materiale. I reperti più antichi risalgono all'inizio del VII sec. e consistono in frammenti di stoffa, come per esempio quella conservata a Liegi, in Francia, con motivo a losanghe e foglie disposte a forma di croce con il monogramma dell'Imperatore bizantino Eraclio (*Heraclion*), che attesta la produzione tra il 610 e il 641, la provenienza dalle manifatture imperiali e l'importazione in Italia anche sotto il dominio longobardo<sup>35</sup>; oppure il tessuto bizantino (conservato al Museo Nazionale del Bargello a Firenze) a strisce parallele di fiori alternate a *senmurv* entro medaglioni perlati, che testimonia l'influenza sassanide del motivo zoomorfo nel gusto bizantino<sup>36</sup>.



<p><i>Stoffa con monogramma di Eraclio</i>, seta, prima metà VII sec., Liegi, Museo Diocesano.</p>	<p><i>Tessuto con senmurv</i>, seta, VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.</p>
--	---

Questa decorazione a *rotae* con *senmurv* (simbolo regale, diffuso nella letteratura e nell'arte sassanidi, legato alla dinastia che deteneva il potere perché essa disponeva della facoltà di gestire le ricchezze, quindi si andava a ricollegare alla leggenda secondo cui il *senmurv* aveva il nido sull'“Albero dei buoni rimedi”, che ha i semi di tutte le piante, e smuovendo con le ali le fronde distribuiva i semi salutariferi sul mondo<sup>37</sup>) giunse in Occidente proprio con le sete, che venivano importate per custodire le reliquie; in tal modo si diffuse l'iconografia di questa creatura dalla triplice natura di cane, uccello e pesce, ma qui poi fu spesso confusa con il grifone, essere con tratti di rapace e di leone.

<sup>35</sup> R. LEVI PISSETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 77.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>37</sup> A. BISI, *Enciclopedia dell'arte antica*, Roma, 1966, vol. VII, pp. 198-199.

Creature fantastiche erano i riempitivi tipici della Persia, uccelli e fiori delle stoffe alessandrine, ma forse le decorazioni più amate dai Bizantini erano le minuziose figure geometriche (cerchi, poligoni, ma anche stelle) isolate, racchiuse all'interno di fasce o collegate all'infinito.<sup>38</sup>

Lo sfarzo dei tessuti comportava la pesantezza e la rigidità dei vestiti che in questo modo non potevano più esaltare la sinuosità e il portamento della persona, come gli indumenti sciolti e aperti del mondo classico, ma se mai le conferivano un aspetto del tutto innaturale – a trapezio – cancellando le forme con un taglio che non aderisce in nessun punto. Di romano rimangono le origini dei capi base: tunica e dalmatica con sopra un mantello, che però si allunga e si trasforma in clamide, o una modesta penula che diviene una sontuosa casula. Un capo del tutto nuovo consiste in un tipo particolare di calzoni molto aderenti – chiamati *anaxyrides* –, di origine persiana, che si indossano con una tunica corta fermata in vita da una cintura.

Volendo dunque analizzare più dettagliatamente le caratteristiche del costume bizantino durante il periodo di dominazione in Italia si pone lo sguardo su alcune fonti figurative, in particolar modo musive, presenti nei territori italiani che più l'hanno conosciuto e dove permangono maggiori testimonianze.

Il dominio bizantino si estese sulla penisola nel 554, quando l'Imperatore d'Oriente Giustiniano sconfisse gli Ostrogoti nella sanguinosissima guerra gotica (535-553).<sup>39</sup> In realtà la *renovatio imperii* ebbe vita breve in Italia, infatti solo una quindicina d'anni più tardi l'arrivo dei Longobardi strappò nuovamente la maggior parte delle conquiste ai Bizantini. Rimasero tra i loro possedimenti le zone costiere dell'Esarcato (con sede a Ravenna) e le terre pontificie, collegate tra loro da un corridoio umbro, le città campane di Napoli, Amalfi e Paestum e le regioni dell'estremo meridione. Non sono molti i luoghi che conservano attestazioni della presenza bizantina ma la città di Ravenna, che nel 402 per volere di Onorio – Imperatore d'Occidente – era divenuta residenza imperiale al posto di Milano, e che sotto Giustiniano si era confermata sede del protettorato italiano e vista l'accresciuta importanza divenne sede arcivescovile, si arricchì di chiese e di palazzi decorati con splendidi mosaici. Sull'esempio di

---

<sup>38</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell'arredamento e nel costume, con cenni di storia dell'arte: Barbari e Bizantini, Arabi, il Medioevo, il Quattrocento*, Torino, 1960, vol. 2, pp. 13-14.

<sup>39</sup> V. von FALKENHAUSEN, *I Bizantini in Italia*, in G. CAVALLO, V. von FALKENHAUSEN, R. FARIOLI CAMPANATI *et alii*, *I Bizantini in Italia*, Milano, 1986, pp. 3-6.

Costantinopoli, Ravenna e più tardi Venezia, divennero i principali centri di elaborazione dell'arte bizantina in Occidente.<sup>40</sup>

La capitale di allora e quella attuale – che in quanto sede pontificia godeva anch'essa di un enorme prestigio – sono le città che conservano il maggior numero di testimonianze figurative, anche se le opere di committenza imperiale eseguite a Roma vennero spesso distrutte o manipolate nei periodi successivi a seguito di rifacimenti e ricostruzioni. Esse rappresentano sovrani e personaggi di corte o soggetti di estrazione sacra oppure di ambito militare, quindi mostrano tipi di abbigliamento di *status* elevato e circoscritto, mentre quasi nulle sono le attestazioni che raccontano il modo di vestire della gente comune. Esso pare consistesse in tipologie di capi simili – prodotti però con tessuti di minor pregio<sup>41</sup> – o, per le classi più basse, ancora nelle vesti della tradizione greco-romana: l'uomo la tunica al ginocchio trattenuta da una cintura in vita e sopra una corta clamide, la donna il chitone con l'*himation*<sup>42</sup>.

### 3.2 Esempi analizzati

#### 3.2.1 Mosaico di Giustiniano in San Vitale a Ravenna

In Italia il più celebre esempio di rappresentazione del costume di corte bizantina è senz'altro quello riprodotto nei mosaici parietali della Basilica di San Vitale a Ravenna realizzati tra il 546 e il 547. Nell'abside della chiesa, su un registro inferiore rispetto a quello che vede dispiegata la corte celeste con Cristo seduto in trono sul globo affiancato da due arcangeli, San Vitale e il protovescovo Ecclesio, si staglia la corte terrena suddivisa su due pannelli collocati sulle pareti laterali. Entrambi gli imperatori, i coniugi Giustiniano (482-565) e Teodora (497-548), sono affiancati da dignitari e omaggiano Cristo rispettivamente con patena e calice liturgici secondo la scena dell'*oblatio Augusti et Augustae*, pratica ricorrente dei sovrani bizantini nelle chiese sotto la loro giurisdizione.

Essi impersonano i difensori del sacro mistero della fede e per questo motivo vengono raffigurato con l'aureola, simbolo di elevata spiritualità.

---

<sup>40</sup> A. SANDRE, *Il costume nell'arte. Dalla preistoria al Rinascimento*, Torino, 1971, p. 162.

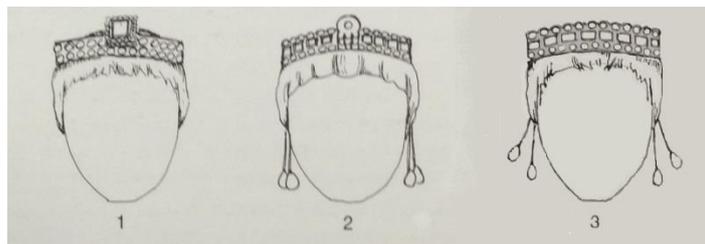
<sup>41</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 209.

<sup>42</sup> V. CORATELLI, *Storia del costume, della moda e dell'acconciatura*, Bergamo, 1965, p. 38.



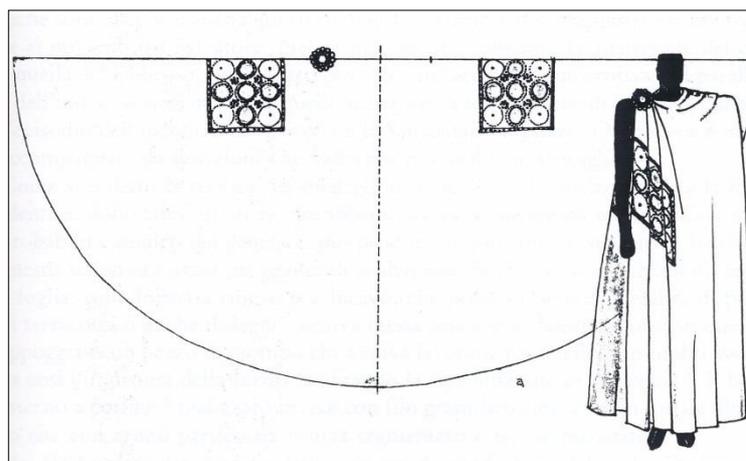
Giustiniano e il suo seguito, mosaico, VI sec., Ravenna, Basilica di San Vitale.

Giustiniano è ritratto con capo nimbato, per indicare il suo ruolo semidivino, sul quale porta un diadema a doppio giro. Questo ornamento consisteva in origine in una fascia di tessuto legato sulla nuca (come il nome stesso indica: dal greco “*diadèma*”, “oggetto che cinge”), agli inizi del III sec. apparve come corona imperiale, in riferimento all’iconografia dei sovrani ellenistico-orientali, ma ancora alla metà del secolo aveva un uso sporadico; dal secondo decennio del IV sec. Costantino adotta come segno esclusivo della dignità imperiale la corona a fascia con pietre incastonate; nella seconda metà del secolo si trovano diverse varianti, tra cui a doppia fascia – quella inferiore di filo di perle e quella superiore con gemme e castone centrale –, chiuse da fili di perle sulla nuca, riscontrate ancora nella prima metà del V sec.; in questo periodo comparvero esempi con pendenti laterali decorativi, come si vedono nel *Colosso di Barletta*, che in età giustiniana prendono il nome di *prependulia*.



Diademi imperiali: 1. Costantino, 2. *Colosso di Barletta*, 3. Giustiniano.

Nel caso specifico la particolare corona potrebbe coincidere con quella definita dalle fonti “*stemma*”, pertanto gli elementi pendenti che incorniciano il volto si chiamerebbero *kataseistà*.<sup>43</sup> Il diadema di Giustiniano presenta un ricco assortimento di gemme: smeraldi, rubini, zaffiri e una fila di perle, e a concludere i *pendilia* vi sono perle piriformi. Altro ricco accessorio è la fibula a disco (*divitision*), con un rubino nel centro, profilata di perle e da cui pendono tre catenelle d’oro terminanti con perle piriformi, che ferma sulla spalla destra la lunga clamide di porpora violetta.<sup>44</sup> La clamide era una veste di probabile origine tessalica o macedone, adottata anche dalle donne per particolari cerimonie, che assumeva dimensioni maggiori e si realizzava in un tessuto pregiato (normalmente seta pesante) nei colori oro e porpora quando la destinazione era imperiale. A partire dal V sec. si caratterizza per l’inserito di un rettangolo in panno ricamato, che ricadendo sul corpo si sbieca divenendo un romboide, posto come insegna di dignità all’altezza del petto – il *tablion* –, inoltre quando viene adottata a Bisanzio la clamide da quadrangolare modifica la sua forma in semicircolare.<sup>45</sup>



Clamide: schema dell’abito e abito indossato.

Il *tablion* o *tabula*, inserto di stoffa differente cucito sul lato destro, era indice di possibilità economica e il tipo di ricamo più o meno ricco e di gioielli incastonati indica il rango d’appartenenza. Quello applicato sul mantello di Giustiniano è in color oro, per esaltare ancora di più lo sfarzo imperiale, decorato dettagliatamente con «motivi ornamentali di origine sassanide costituiti da pappagallini verdi entro clipei rossi»<sup>46</sup>. Sotto questo, in corrispondenza dell’apertura laterale della clamide, si può scorgere il

<sup>43</sup> I. BALDINI LIPPOLIS, *L’oreficeria nell’Impero di Costantinopoli tra IV e VII sec.*, Bari, 1999, pp. 53-54.

<sup>44</sup> C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna, 2011, pp. 140-141.

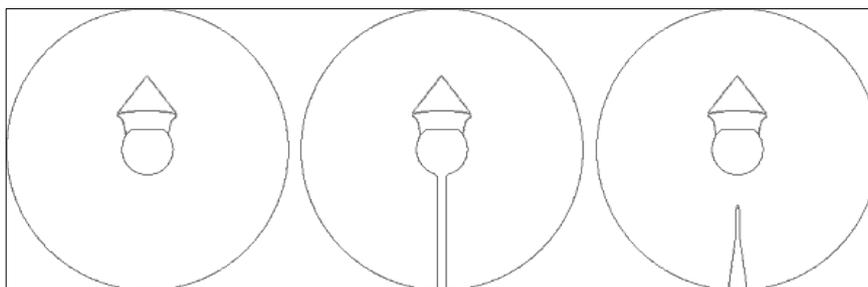
<sup>45</sup> G. FAURO, *Le vesti nel «De Cerimoniis Aulae Byzantinae» di Costantino VII Porfirogenito*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di A. IACOBINI ed E. ZANINI, Roma, 1995, pp. 489-490.

<sup>46</sup> C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna, 2011, p. 140.

capo sottostante: una tunica talare (da “*talus*” che significa “tallone”, quindi “*talaris*”, “che scende fino ai talloni”) di seta bianca, a maniche aderenti ornate di liste in oro sull’avambraccio e di un ricamo a disco (detto “orbicolo”: un ornamento decorativo circolare che circonda moduli figurativi zoomorfi o fitomorfi<sup>47</sup>, in questo caso uccelli) con lo stesso motivo del *tablion* quasi all’altezza della spalla, con una cintura dorata e un ornamento simile a una lunga nappa sul lato della coscia. Per concludere il vestiario dell’imperatore possiamo osservare i campagi, calzature simili a pantofole, scollate e con cinturino alla caviglia, in morbida seta, rossi in quanto colore riservato al potere imperiale, ricamati d’oro con fibbie adorne di pietre a forma dell’aquila imperiale, sotto ai quali spiccano dei “calzini” di un color porpora piuttosto scuro, simile a quello della clamide.

A destra rispetto all’*Augustus* prendono posto alcuni esponenti del clero: il vescovo Massimiano, due diaconi e un altro dignitario non identificato con sicurezza. Massimiano regge in mano una croce aurea gemmata e indossa una dalmatica bianca clavata a maniche ampissime, una *casula* aurea e sopra un pallio ecclesiastico bianco (striscia di lana bianca girata sul petto con un capo che pende sul davanti ornato da una piccola croce scura verso l’estremità).

La casula, o *pianeta*, era un ampio mantello circolare, munito di un foro centrale per il passaggio del capo e di un cappuccio che quando veniva indossato faceva assumere alla veste una forma simile ad una capanna cilindrica con tetto a cono, da cui il nome “casula” che significa “piccola casa”; veniva messa sopra la tunica o, come in questo caso, la dalmatica e poteva avere un’apertura sul davanti, anche solo parziale.



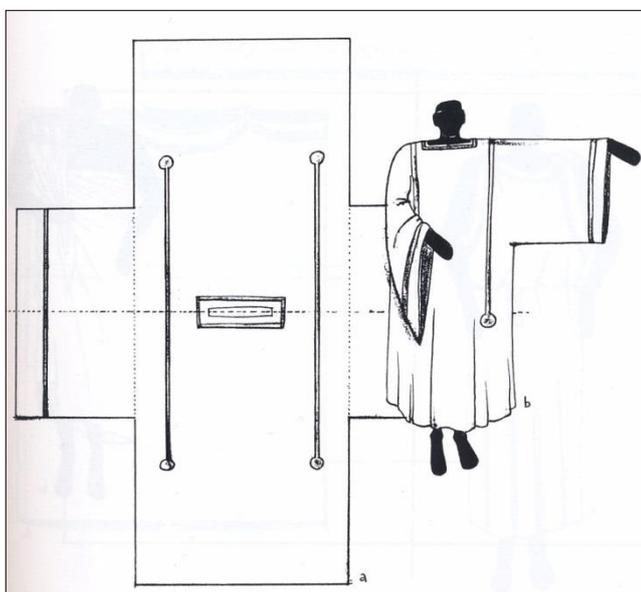
*Casula*: schema delle varianti dell’abito.

L’indumento era molto simile alla *poenula*, capo ampiamente diffuso tra i Romani dai tempi della Repubblica, in lana ruvida, particolarmente utilizzato durante i viaggi, ma a differenziarle era il tessuto prezioso con cui veniva prodotta la casula.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 109.

<sup>48</sup> G. MARANGONI, *Evoluzione storica e stilistica della moda. Dalle antiche civiltà mediterranee al Rinascimento*, Milano, 1985, vol. 1, pp. 142, 145.

Il diacono che regge l'evangelario e il suddiacono che porta il turibolo vestono la lunga dalmatica bianca con bande verticali (*clavi*) purpuree sul davanti e riportate orizzontalmente vicino agli orli delle ampie maniche sottolineandone i bordi. La dalmatica (nome che deriva da "Dalmazia" perché questo era l'abito nazionale del territorio<sup>49</sup>, ma il cui uso dal II sec. d.C. si diffuse tra i Romani in tutto l'Impero) è un indumento antichissimo, di cui si ha una testimonianza risalente addirittura al XIV sec. a.C. perché rinvenuto nella tomba del faraone egizio Tutankhamon<sup>50</sup>. Essa consiste generalmente in una tunica lunga da sotto le ginocchia in giù, con maniche molto ampie e lunghe (da cui si può scorgere la veste sottostante, una tunica aderente al corpo) e una fenditura per infilare la testa; si diffuse a Roma sotto Diocleziano e successivamente divenne un paramento liturgico presente ancora oggi. Poteva essere prodotta in seta, in lino e molto spesso anche in lana, a seconda della stagione in cui doveva essere utilizzata, e poteva essere ornata con fasce disposte verticalmente lungo il corpo, che prendono il nome di *clavi* se sottili, *patagi* se più larghe, o *paragundae* se molto ampie, oppure lungo l'orlo, *aurifrigi*, la scollatura e le maniche, *segmenta*, ma esistevano anche altri ornati, come gli *orbiculi*, circolari<sup>51</sup>, che racchiudono altre figure; altri motivi ornamentali che potevano decorare le stoffe delle vesti erano solitamente di ispirazione geometrica – tondi, ruote, losanghe, esagoni –, naturale o zoomorfa.



Dalmatica: schema dell'abito e abito indossato.

<sup>49</sup> M. G. HOUSTON, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, Londra, 1947, pp. 120-121.

<sup>50</sup> P. R. ANAWALT, *Storia universale del costume: abiti e accessori dei popoli di tutto il mondo*, Milano, 2008, p. 98.

<sup>51</sup> G. FAURO, *Le vesti nel «De Cerimoniis Aulae Byzantinae» di Costantino VII Porfirogenito*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di A. IACOBINI ed E. ZANINI, Roma, 1995, pp. 491-492.

Fino al VI sec. l'abito ecclesiastico non ebbe peculiarità che lo distinguevano dall'abbigliamento secolare, la dalmatica era infatti una veste di uso comune; il vescovo si distingueva per la fascia bianca – il *pallium* – portata sopra la casula. Soltanto a partire dal IX sec. si adottarono abiti religiosi colorati e talvolta anche in tessuti operati.<sup>52</sup>

A sinistra di Giustiniano sono collocati due dignitari vestiti nella medesima maniera, cioè con una clamide bianca, da cui sporge il braccio destro che permette di vedere la sottostante tunica nello stesso colore ma arricchita da un inserto rettangolare nella parte alta del braccio, fermata da una fibula a staffa posta sulla spalla (particolare visibile anche per il personaggio sulla destra in secondo piano) e adorna di una *tabula* purpurea, a indicare che sono funzionari imperiali, su cui è ricamato il volto dell'imperatore<sup>53</sup>. Ancora più a sinistra sono schierate le guardie, parzialmente coperte dal grande scudo verde in primo piano su cui è riportato il monogramma cristologico, abbigliate con corte clamidi (sopra il ginocchio) dai colori accesi, come l'arancione e il verde con l'oro su scollo e polsini, e accessoriate di un particolare collare (*torques*). Tutti i personaggi presenti nel riquadro, ad eccezione dell'Imperatore, calzano dei campagi neri, che appaiono come dei sandali chiusi sulla punta del piede e al calcagno, assieme a dei "calzini" bianchi. Il *campagus* è una scarpa bassa nata dall'evoluzione del *calceus senatorius*, una scarpa romana alta, che saliva fino a mezza gamba, di pelle sottile, tinta in nero, e diffusasi in questa nuova forma nell'Impero bizantino.<sup>54</sup> Osservando poi i volti delle personalità rappresentate notiamo che alcuni, come quelli delle guardie, del dignitario di corte più a sinistra e di Giustiniano, sono imberbi, mentre gli altri hanno forme diverse di barba: più estesa quella dell'uomo retrostante a destra dell'Augusto, più simile a un pizzetto quella del vescovo e dell'altro dignitario, ridotta alla sola mascella quella del diacono e con baffi più vistosi sul suddiacono; da questi elementi non sembra si possa affermare che ci siano regole precise in fatto di barba o che questa possa costituire un metro di valutazione dell'estrazione sociale, a differenza dell'usanza longobarda che vedeva nella barba un carattere onorifico della virilità ed era tipica dell'uomo libero e guerriero come vedremo in seguito. Ed infine esaminiamo le capigliature e notiamo che emergono delle differenze: i soldati portano i capelli più lunghi, fino all'altezza del mento in una sorta di "caschetto", l'Imperatore e i dignitari

---

<sup>52</sup> A. CITTADINI, *Il costume nella storia dei popoli dell'Europa e dell'antico Oriente: abbigliamenti, acconciature, armi, arredamenti*, Bagnacavallo, 1938, p. 54.

<sup>53</sup> *Atlante illustrato della moda: dalla pelle d'orso alle top model. Forma del fascino e dello stile*, L. COCCIOLO e D. SALA, Colognola ai Colli, 2001, p. 52.

<sup>54</sup> G. MANCINI, *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, Roma, 1930, vol. VIII, p. 330.

hanno un taglio che parrebbe quasi quello cosiddetto “a scodella” (un po’ più corto sulla nuca per Giustiniano e meno definito per il misterioso personaggio dal volto austero che porta delle ciocche mosse sulla fronte), mentre i chierici si presentano con capelli corti, i diaconi hanno la tonsura e Massimiano appare con solo due piccole zone di capelli ai lati della testa per la profonda stempiatura. Da questo quadro generale si può dedurre che invece la capigliatura nella moda bizantina dipendeva dalla classe sociale di appartenenza: più lunga per l’esercito, media per l’aristocrazia e corta per il clero. Sull’origine della tonsura molto incerte sono le notizie, per alcuni nasce nel VII sec., per altri compare nel IV o nel V sec., ma la rappresentazione del secondo personaggio da destra non sembra lasciare dubbi sul fatto che nel VI sec. questa dovesse essere già in uso perché troppo definita è la porzione circolare di capelli mancanti sulla sommità del capo da poter essere una coincidenza il fatto che l’uomo in questione sia proprio un chierico. Il significato del rito di tagliare alcune ciocche di capelli ai nuovi individui destinati al servizio di Dio deriverebbe dalla tradizione ebraica del Nazireato che, se pur consisteva all’opposto di lasciarsi crescere i capelli e di astenersi dal vino per il periodo in cui ci si votava a Dio per poi tagliarli terminato il voto, ha in comune con la pratica della tonsura la noncuranza della chioma come gesto di umiltà e il concetto di purificazione. Nel libro dei Numeri si legge infatti:

«Se un uomo o una donna farà un voto speciale, il voto di nazireato, per consacrarsi al Signore, si asterrà dal vino [...] per tutti i giorni di voto del suo nazireato non passerà rasoio sul suo capo: fino a quando non si compiranno i giorni che ha consacrato al Signore, sarà santo; farà crescere le chiome dei capelli del suo capo.»<sup>55</sup> (Nm 6,2-5).

Il riallacciarsi a questa pratica è testimoniato dal fatto che esistono alcuni mosaici del V-VI sec. dove si vedono addirittura gli apostoli col capo raso. Rimanendo sempre a Ravenna possiamo vedere la processione di Santi Martiri, un ciclo musivo eseguito dopo il 540 che si colloca nel registro inferiore della parete destra della Basilica di Sant’Apollinare Nuovo, in cui tutti i santi – compreso Martino di Tour che li precede – sono tonsurati.

---

<sup>55</sup> *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, Cinisello Balsamo, 2002, p. 175.



*Santi Martiri guidati da Martino di Tour, mosaico, VI sec., Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo.*

In Italia la corona di capelli rimanenti nel tempo cambiò forma e andò restringendosi, in Oriente, invece, si radeva tutto il capo, ma l'incongruenza con il mosaico di San Vitale si giustifica considerando che questi pannelli vengono eseguiti in Italia e rappresentano la moda della corte bizantina grazie a dei cartoni inviati da Costantinopoli che raffiguravano gli imperatori, ma che probabilmente gli esecutori realizzano gli esponenti del clero nel modo in cui li conoscevano.

### **3.2.2 Mosaico di Teodora in San Vitale a Ravenna**

Sulla parete destra del coro si trova contrapposto al precedente il pannello con l'Imperatrice Teodora e la sua corte.

Il biografo di corte Procopio di Cesarea nella sua opera *Storia segreta* racconta come Teodora fosse una donna di umili origini che si esibiva in un circo, che fu scelta da Giustiniano in una sorta di concorso di bellezza a cui partecipavano le donne più belle, ma riuscì ad essere all'altezza del suo importante ruolo perché fu una sovrana determinata e coraggiosa. Fu incoronata Imperatrice nel 527, quando sposò l'Imperatore Giustiniano.



*Teodora e la sua corte*, mosaico, VI sec., Ravenna, Basilica di San Vitale.

Teodora ha il capo nimbato e sormontato da un imponente diadema a fascia a doppio giro di perle (corona imperiale simile a quella indossata dal marito), arricchita nella parte centrale superiore da un castone rettangolare tra due castoni triangolari e da lunghissimi pendenti laterali che ricadono sulle spalle. Nella caratteristica delle due alette triangolari il monile ricorda le corone dei sovrani sassanidi.<sup>56</sup> Un'attestazione simile si riscontra in una testa coeva, identificata con l'Imperatrice Eufemia, oggi conservata a Niš, in Serbia.



*Imperatrice*, scultura, VI sec., Niš, Narodnj Muzej.

La sovrana bizantina veste una tunica di morbida seta bianca arricchita nella parte inferiore da ricami rossi e verdi su fondo oro, da un *segmentum* quasi all'altezza della

<sup>56</sup> C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna, 2011, p. 142.

spalla destra e una fascia dorata sul polso a conclusione della manica aderente, sopra spicca l'ampia clamide purpurea aperta sul lato destro e terminante nell'orlo con un mirabilissimo decoro a trama d'oro (*aurifrigium*) che rappresenta i Re Magi nell'atto di porgere i doni a Cristo e che quindi riprende il gesto compiuto da Teodora stessa. Cucito sopra la clamide si trova un nuovo capo accessorio, il *maniakion* – sopraomerale simile a quello dei faraoni egizi –, una sorta di breve mantellina o grande collare gemmato decorato da *orbiculi*, concluso lungo il contorno con perle a goccia, che copre le spalle ed impreziosisce ulteriormente la sontuosità dell'Imperatrice. Altri gioielli sono gli orecchini, costituiti da perle, zaffiri e terminanti con uno smeraldo, e la collana, con montatura in oro che incastona altri smeraldi.

A precedere il corteo ci sono due dignitari abbigliati similmente a quelli già visti nel pannello di Giustiniano: il primo indossa una tunica bianca con un piccolo ricamo sulla spalla destra, una cintura rossa e sopra porta una clamide color oro fermata con una fibula a staffa e con *tabula* in porpora; il secondo, più vicino a Teodora, veste sempre una tunica bianca con cintura rossa e ricami su spalla e sopra il ginocchio, una clamide questa volta bianca ma di nuovo con *tablion* purpureo e allacciata a destra da una fibula; entrambi calzano campagi neri.

Le dame che accompagnano l'Augusta presentano tutte vesti seriche figurate sontuosissime, simili tra di loro nelle fogge, ma diverse nelle fantasie dei tessuti e nei colori, comunque vivaci e squillanti. Quella più vicina all'Imperatrice, collocata in una posizione di rilievo, indossa una lunga tunica porpora con strisce (*patagi*) in oro ricamate con pietre preziose, e sopra un manto *beige*, la casula, in una fantasia geometrica di cerchi inscritti in ottagoni con un vistoso decoro in oro con contorni rossi; sulla testa riporta il cappuccio che pare coprire una cuffia (di cui si vede accennato un bordino bianco) che va a contenere, nascondendoli, i capelli raccolti in un'acconciatura. A nobilitare ulteriormente il tutto i gioielli: orecchini con smeraldi, collana e bracciale di perle e qui vediamo addirittura un anello all'anulare destro. La dama successiva veste una tunica di un rosso chiaro con fantasia ad anatre blu di derivazione asiatica e grossi orbicoli sulla parte bassa dello stesso prezioso panno di cui è tessuta la pianeta aurea a fiori quadripetali rossi e verdi che si appoggia sul capo. Anche qui orecchini con smeraldi, una collana d'oro, un largo bracciale a righe nei toni del verde e un anello all'anulare sinistro. Procedendo verso destra la donna che segue porta una tunica aurea con motivi a palmette verdi stilizzate, ornata da un'ampia fascia lungo l'orlo inferiore e con due ornamenti quadrati subito sopra, e una casula bianca panneggiata sul braccio

sinistro, sopra cui sfoggia il rotondo collare bizantino con doppio giro di perle e smeraldi pendenti, che si ritrovano anche negli orecchini; in questo caso la testa essendo scoperta può lasciar vedere meglio il raccolto di capelli, su cui si inserisce la calotta, con quella che sembra una ciocca girata sulla fronte che incornicia il viso. La figura femminile che le sta a fianco ha una tunica verde con pappagallini rossi, stesso colore della casula soprastante in una piccola fantasia blu; qui si nota un accessorio ancora non trovato: il fazzoletto rettangolare frangiato, detto *mappula*. L'ultima dama di cui è possibile intravedere l'abbigliamento indossa una tunica bianca, un mantello color oro aperto che sembra trattenere al centro con la mano (probabilmente ancora una *planeta* ma con apertura sul davanti), un doppio giro di perle attorno al collo, nuovamente orecchini pendenti e in testa un diadema sottile (*circulus*) d'oro con smeraldi, a distinguerla dalle altre perché evidentemente di rango superiore.<sup>57</sup>

Per tentare di comprendere meglio come si strutturassero le acconciature tipiche nel periodo in esame si può osservare, ad esempio, una scultura marmorea conservata presso il Castello Sforzesco di Milano, che ritrae un volto femminile secondo alcuni identificabile con la sovrana protagonista del pannello musivo, detta *Testina di Teodora*.



*Testa di Teodora*, marmo, VI sec.,  
Milano, Museo d'Arte Antica del  
Castello Sforzesco.

Anche in questo ritratto i soli capelli distinguibili sono quelli sul davanti, ricadenti a ciocche sulla fronte come una sorta di frangia, mentre gli altri sono raccolti in un'acconciatura coperta da un copricapo, forse in stoffa ma dall'aspetto semirigido, insellato al centro e con due rigonfiamenti ai lati, impreziosito da due fasce perpendicolari di doppio filo di perle, riunite in centro da un gioiello simile ad un

<sup>57</sup> R. LEVI PISITZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 72.

medaglione a disco con perle a goccia pendenti. Tale capigliatura si sviluppò tra la fine del V e l'inizio del VI sec., forse per un tentativo di adeguamento alla sobrietà indicata e lodata dalle norme religiose, infatti questa sorta di “cuffia” – spesso priva di decorazioni (il fatto che nell'esempio appena riportato ci siano potrebbe indicare che si tratti di un'imperatrice) – permetteva di nascondere i capelli. In precedenza, nel IV e V sec., le donne usavano portare la chioma in maniera vistosa, raccolta per mezzo di un posticcio sulla sommità della testa e accompagnata alla base da nastri ornati da pietre preziose o fili perlinati, ma l'inosservanza dei canoni di semplicità e modestia procurò loro aspre critiche che probabilmente influirono sulla nascita parallela dell'altra pettinatura.<sup>58</sup>

Un'ulteriore scultura nominata *Testina di Ariadne*, conservata al Museo del Louvre, mostra una complessiva somiglianza alla testa del Castello Sforzesco e testimonia che nel VI sec. inoltrato i capelli sono ancora divisi in due bande laterali e trattenuti in una calotta dalla forma sagomata di conseguenza, però ora i rigonfiamenti laterali non sono più bombati, ma si sono fatti più appuntiti.<sup>59</sup> Il copricapo inoltre è profilato di vistose perle che convergono verso il centro dove si inserisce una grossa pietra rettangolare, mentre altri dettagli potrebbero suggerire la presenza di cuciture o di applicazioni in materiale diverso da quello della base.



*Testina di Ariadne*, marmo, VI sec., Parigi, Museo del Louvre.

Verosimilmente anche Teodora nel mosaico porta un'“acconciatura bombata”, ma non è riconoscibile perché coperta dall'imponente corona.

<sup>58</sup> I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII sec.*, Bari, 1999, pp. 58-60.

<sup>59</sup> *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, 3 novembre 1992 – 1 febbraio 1993), Parigi, 1992, pp. 38-39.

In linea generale le pettinature delle donne di alto rango erano molto elaborate, raccolte con nastri e cuffie o per mezzo di retine in fili preziosi d'oro e d'argento e arricchite da gioielli e perline, dette *calantiche*. Le donne comuni, invece, adoperavano reticelle più semplici per trattenere trecce, vere o posticce, ed altre acconciature<sup>60</sup>.

Per quanto concerne il trucco possiamo notare le influenze orientali, soprattutto nel rimarcare pesantemente di nero gli occhi (come si vede in Teodora) e nelle sopracciglia annerite ravvicinate; le espressioni sono rese fisse, quasi teatrali, dal trucco gessoso che prevede volti pallidi, coperti da biacca (carbonato basico di piombo), e gote arrossite dal minio (ossido di piombo).<sup>61</sup>

Le calzature indossate dalle donne non sono completamente visibili perché coperte dalla tunica che però lascia riconoscere una scarpa chiusa, a differenza di quelle indossate dagli uomini presenti sia in questo riquadro che in quello precedentemente analizzato; in questo caso possiamo ipotizzare si tratti di *calcei* (da “*calx*” che significa tallone), una calzatura chiusa, alta o bassa, caratteristica dei cittadini romani, qui nel colore oro per l'Imperatrice e rosso per le dame di corte, infatti già per i Romani il *calceus mulleus*, distinto per il colore rosso (da “*mullus*”, “triglia”), era riservato alle alte dignità dello stato<sup>62</sup>.

### 3.2.3 Mosaico con processione di Sante da Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna



Teoria di Sante, mosaico, VI sec., Ravenna, Chiesa di Sant'Apollinare Nuovo.

<sup>60</sup> *Atlante illustrato della moda: dalla pelle d'orso alle top model. Forma del fascino e dello stile*, L. COCCIOLIO e D. SALA, Colognola ai Colli, 2001, p. 51.

<sup>61</sup> G. MAFAI, *Storia del costume dall'età romana al Settecento*, Milano, 2011, p. 74.

<sup>62</sup> G. MANCINI, *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, Roma, 1930, vol. VIII, p. 330.

Il mosaico della seconda metà del 500 è collocato sulla parete sinistra nel registro inferiore, immediatamente sopra le arcate che dividono la navata centrale da quella laterale, della Chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. La raffigurazione vede una serie di ventidue vergini nimbate "guidate" da Eufemia di Calcedonia, a sua volta anticipata dai Magi, che incede verso Maria in trono col Bambino per rendere omaggio. Senza le iscrizioni con i nomi poste al di sopra sarebbe impossibile riconoscere le Sante (Eulalia, Agnese, Agata e Pelagia nel riquadro in esame; sono le Sante immediatamente precedenti Sant'Eufemia), tranne una, la seconda, che è riconoscibile perché raffigurata con ai piedi un agnellino, primo attributo iconografico che indica trattarsi di Agnese per l'assonanza delle parole<sup>63</sup>.

Da questo pannello si può osservare nuovamente il vestiario femminile bizantino di VI sec., con delle nuove fogge. Le Sante portano la corona gemmata del trionfo e avanzano su un verde prato con delle palme che separano una figura dall'altra. Vestono tutte una tunica talare in seta bianca con *patagium* centrale di diversi colori fiancheggiato da due clavi, ad ampie maniche fermate sopra il polso da una sorta di "bracciali" rigidi di oro e perle che richiamano il motivo della sopravveste, la bizantina, una dalmatica in broccato di seta con maniche corte, dal particolare taglio obliquo al fondo, con bordature gemmate sull'orlo e a sottolineare il punto-vita, su cui insiste anche una cintura, e con scollo che imita il *maniakion*. Sul capo un velo bianco in seta finissima, frangiato sui due lati corti, con piccoli motivi quadrati dorati, trattenuto da un diadema di perle con grosso rubino centrale che raccoglie anche la gonfia pettinatura; sul collo, invece, si scorge una collana.<sup>64</sup> Come calzature ritroviamo i *calcei mullei*, come quelli portati dal seguito di Teodora.

---

<sup>63</sup> R. GIORGI, *Santi*, in *I Dizionari dell'Arte*, collana a cura di S. ZUFFI, Milano, 2007.

<sup>64</sup> G. MARANGONI, *Evoluzione storica e stilistica della moda. Dalle antiche civiltà mediterranee al Rinascimento*, Milano, 1985, vol. 1, p. 146.

### 3.2.4 Mosaico di Sant'Agnese in Sant'Agnese fuori le mura a Roma



*Sant'Agnese*, mosaico, VII sec., Roma, Basilica di Sant'Agnese fuori le mura.

L'immagine è tratta dal mosaico (635-638) del catino absidale della Chiesa dedicata a Sant'Agnese a Roma. Il personaggio centrale è proprio Agnese, una nobile fanciulla secondo la tradizione latina, appartenente alla *gens Clodia*, martire delle persecuzioni contro i Cristiani del III sec. avvenute proprio nella capitale. Qui la Santa è ritratta con una dalmatica blu a maniche ampie trattenute con un bracciale d'oro, ornata da *patagi*, *orbiculi* e *aurifrigium* lungo l'orlo, sopra cui si colloca un altro capo di estrema importanza perché indicatore dell'elevato ceto sociale: il *loros*. Il *loros* consiste in una lunga porzione di stoffa di seta damascata, foderata con altro pregiatissimo tessuto, tempestata di pietre preziose e arricchita spesso con fili d'oro<sup>65</sup>, di lunghezza variabile secondo la statura della persona, ma comunque di circa cinque metri, e di larghezza tra i quindici e i venticinque centimetri. In origine questo ornamento veniva portato sulla parte superiore del corpo e disposto a X, con una sezione sciolta verso il basso, nella parte anteriore, dopo essere passata sulla spalla destra ed essersi incrociata sul petto, e l'altra estremità copriva il davanti e andava ad appoggiarsi al braccio sinistro coprendolo in parte o completamente.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 149.



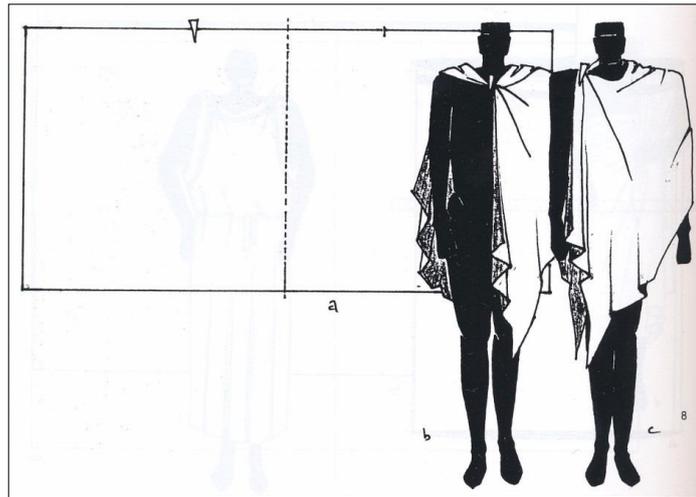
Loros: fronte e retro dell'abito indossato.

Il *loros* divenne un capo usato dagli imperatori bizantini al di sopra della tunica in circostanze particolari quali importanti festività e cerimonie. Data proprio la destinazione imperiale o comunque di alto rango veniva tessuto in fibre ricercate e vi venivano applicate gemme e pietre preziose risultandone completamente tempestato.

La parola *loros* potrebbe essere stata, almeno inizialmente, sinonimo di *sagion* che, come riportato nel *De Caerimoniis* di Costantino Porfirogenito, era indossato dagli imperatori nel corso delle cerimonie solenni. Il *sagum* in origine consisteva in una sorta di manto quadrangolare fermato con una fibbia d'oro sulla spalla destra o sul davanti, ma subì un'evoluzione in età bizantina, quando da umile indumento usato da poveri e agricoltori e poi mantello da campo adottato dai soldati romani (in opposizione alla toga, simbolo di pace, derivò il nome da *ire ad saga*, cioè “andare in guerra”) divenne un capo realizzato in materiali molto preziosi come l'oro, la porpora e i ricami di gemme, così da entrare a far parte del guardaroba dell'imperatore che lo indossava in occasione di uscite ufficiali da palazzo<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> G. FAURO, *Le vesti nel «De Cerimoniis Aulae Byzantinae» di Costantino VII Porfirogenito*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di A. IACOBINI ed E. ZANINI, Roma, 1995, pp. 490.



Sagion: schema dell'abito e abito indossato.

Tra il X e l'XI secolo il *loros* subirà un'evoluzione presso la corte di Bisanzio assumendo un nuovo aspetto nella variante femminile e un nome differente, *thorakion*. Avrà una linea simile a una sorta di sciarpa, piuttosto lunga, che termina a forma di scudo nella parte inferiore del corpo venendo considerato "tratto immancabile nel costume dell'imperatrice sin dalle prime raffigurazioni post-iconoclastiche"<sup>67</sup>.

Se in passato – sulla base di un'altra interpretazione dei testi – *loros* e *thorakion* venivano erroneamente considerate tipologie di abiti distinti l'uno dall'altro, in realtà si possono ricondurre al medesimo "oggetto" che ha subito una differenziazione per i due sessi<sup>68</sup>.

Sant'Agnese sopra il preziosissimo *loros* indossa il *maniakion* tempestato di pietre verdi e blu contornate da perle e concluso con un giro di altre pietre piriformi pendenti alternate nei colori. Le stesse gemme e perle ornano il *loros* aureo che però è contornato da una bordura a fondo bianco con un susseguirsi di fiorellini rossi. Sul braccio sinistro si appoggia con un abbondante drappeggio un manto bianco sulla cui parte bassa si staglia un grande ricamo geometrico; in testa porta una corona a segmenti snodati e pendagli<sup>69</sup> e calza ai piedi dei calcei rossi.

### 3.2.5 Mosaico di Sant'Apollinare in Sant'Apollinare in Classe a Ravenna

Dal mosaico di Sant'Apollinare tratto dal catino absidale della Basilica di VI sec. che porta il suo nome possiamo cogliere un esempio di abbigliamento liturgico del periodo che ha subito l'influsso bizantino. Come vedremo anche per questa tipologia di abiti le

<sup>67</sup> C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere: storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma, 1961, p. 66.

<sup>68</sup> *Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A. P. KAZHDAN, Oxford, 1991, vol. 2, pp. 1251–1252.

<sup>69</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 86.

basi sono da ricercare negli indumenti civili romani, infatti gli ecclesiastici indossavano la dalmatica bianca clavata con sopra la penula, mentre per i monaci l'origine risale ad un capo di vestiario greco, il *colobium*, un'ampia tunica molto semplice con maniche corte o del tutto priva di esse.<sup>70</sup>

Il primo vescovo della città è rappresentato in posa orante, con le braccia aperte e le mani volte verso l'alto, secondo un modello assai diffuso nelle prime figurazioni cristiane, molto frequente sulle catacombe.



*Sant'Apollinare*, mosaico, VI sec., Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare in Classe.

Apollinare da Antiochia presenta la chierica, di cui si è precedentemente discusso, e come sempre l'aureola. Tiene appunto le mani aperte in gesto di preghiera, calza i più volte citati campagi neri con calze bianche e veste un'ampia dalmatica bianca con clavi laterali scuri e *segmenta* sul fondo delle maniche, al di sotto una tunica a maniche aderenti con due bordure sull'avambraccio, sopra una casula marrone ornata di 207 api d'oro che indicano la castità e, infine, in quanto vescovo, porta il pallio sacro, bianco, piegato a "V" sul davanti dove pende anche il capo terminante con una piccola croce

<sup>70</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 209.

ricamata. Questo capo accessorio si era già visto indossato dal vescovo Massenzio nel mosaico di Giustiniano della Basilica di San Vitale, infatti sembra diventare proprio in questo secolo tratto distintivo degli ecclesiastici con carica vescovile. Il pallio era un mantello di lana di forma rettangolare, il cui uso era molto diffuso, che si avvolgeva intorno al corpo similmente alla toga; come una sorta di manto panneggiato sulle braccia, e che a volte arriva a coprire la mano che regge un oggetto sacro, è visibile spesso indossato da personaggi tipici della fede cristiana, come santi, apostoli o Cristo stesso. Indossano questo originario tipo di pallio i martiri in processione nel mosaico di sant'Apollinare Nuovo di cui sono state osservate le tonsure; lo indossano i profeti raffigurati sopra di loro nella seconda fascia; o ancora, spostandoci di località, i Santi Gervasio e Protasio nel sacello di San Vittore in ciel d'oro nella Basilica di Sant'Ambrogio a Milano e Cristo con i suoi apostoli nella cappella di Sant'Aquilino nella Basilica di San Lorenzo nella stessa città.



<p><i>Profeti</i>, mosaico, VI sec., Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo.</p>	<p><i>San Protasio</i>, mosaico, V sec., Milano, Basilica di Sant'Ambrogio.</p>	<p><i>Magistero di Cristo</i>, mosaico, V sec., Milano, Basilica di San Lorenzo.</p>
--	---	--

Con l'affermarsi della fede cristiana assunse un significato cristologico e divenne un paramento liturgico, costituito da una più stretta striscia di stoffa di lana bianca avvolta sulle spalle a rappresentare la pecora che il pastore porta sulle sue spalle come il Cristo "Buon Pastore" ed è pertanto simbolo del compito pastorale di chi lo indossa.

### 3.2.6 Mosaico con Cristo guerriero dal Palazzo dell'Arcivescovado a Ravenna



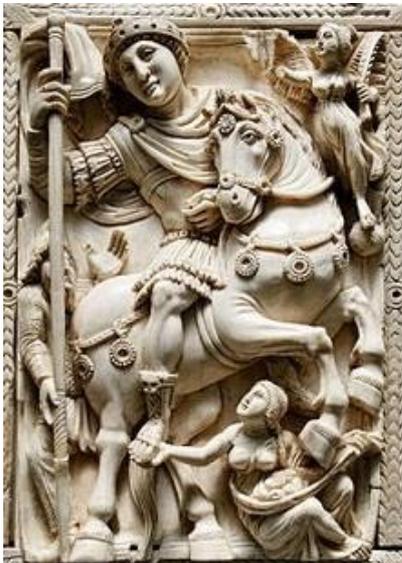
Cristo guerriero, mosaico, VI sec., Ravenna, Palazzo dell'Arcivescovado.

Nella Cappella di Sant'Andrea, all'interno del Palazzo Arcivescovile di Ravenna, si trova una rappresentazione musiva che vede il *Christus Victor* che calpesta le forze del male, il leone e il serpente, in un contesto di esaltazione dell'ortodossia contro l'Arianesimo. Nella raffigurazione Cristo è abbigliato come un soldato e questa tenuta del tutto singolare risulta utile alla ricerca per esaminare anche il costume militare bizantino.

Il Cristo guerriero porta una corazza segmentata a maniche corte con relativo *cingolum* in vita, compita in basso da una falda a strisce, sotto cui indossa una tunica corta color porpora della quale si può vedere solo la manica aderente con polsino dorato del braccio destro che impugna una lunga croce; sopra si appoggia un ampio mantello adottato dai soldati di più alto grado, il *paludamentum*, fermato sulla spalla destra con una fibula a disco che ricorda molto quella che fermava la clamide di Giustiniano nel primo esempio analizzato, e che però va a velare la mano sinistra che regge il libro con la scritta: «Io

sono via, verità e vita». I calzari (*osae*), alti fino a metà polpaccio, sono aperti sulla punta del piede.<sup>71</sup>

La conferma che questa tenuta militare sia effettivamente fedele a quella bizantina si ha visionando il cosiddetto *Avorio Barberini* del Louvre, nella cui parte centrale vediamo effigiato un imperatore trionfante la cui identità è incerta, che si sa provenire da una bottega imperiale costantinopolitana<sup>72</sup>. Il cavaliere in sella al suo destriero indossa anche qui corazza che arriva sopra il ginocchio, a maniche corte, con una cintura in vita; al di sotto porta una tunica di cui si scorge solo la stretta manica e al di sopra il *paludamentum* affibbiato sulla spalla destra; infine calza gli stessi stivali a metà polpaccio aperti sulla punta.



*Avorio Barberini*, (part.), avorio,  
prima metà del VI sec., Parigi,  
Museo del Louvre.

Per l'ambito marziale la derivazione delle fogge è sempre romana, ma gli elementi decorativi di matrice orientale anche in tale contesto aumentano e si fanno più appariscenti.

<sup>71</sup> R. LEVI PISITZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 70.

<sup>72</sup> *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, 3 novembre 1992 – 1 febbraio 1993), Parigi, 1992, pp. 63-66.

### 3.2.7 Piatto con il cavaliere a Verona



*Piatto con il cavaliere*, medaglione da piatto d'argento, VI-inizio VII sec., Verona, Museo di Castelvecchio.

Il *Piatto*, se pur è stato rinvenuto in un contesto longobardo e per questo sarà oggetto di studio nel capitolo successivo dedicato alla “moda” di questo popolo, interessa in questa circostanza perché tra i personaggi ritratti si trova anche verosimilmente un militare bizantino: l'uomo a cavallo.

Il cavaliere indossa un'armatura lamellare – una tipologia di origine orientale – costituita da un unico pezzo che va dal collo sino quasi alle ginocchia, con due spacchi laterali per agevolare i movimenti e con maniche terminanti sopra il gomito; sopra porta una sottile cintura chiusa da una fibbia, mentre sotto veste di nuovo una tunica dalle maniche strette e questa volta dei pantaloni aderenti assicurati dai *calcei ripandi*, dei calcei rialzati. In testa porta un elmo con un pennacchio, non meglio identificabile, ma dai primi elementi citati (armatura con cintura e tunica) si nota la totale somiglianza con la divisa del *Christus miles* appena visto, quindi ciò può confermare che il soldato a cavallo sia un militare bizantino. Degli altri due combattenti si parlerà in seguito.

### 3.2.8 Mosaico con i Magi da Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna



Re Magi, mosaico, VI sec., Ravenna, Chiesa di Sant'Apollinare Nuovo.

Per concludere sembra utile visionare una tipologia di abbigliamento di cui abbiamo appena accennato sul finire del primo paragrafo, una variante del tutto differente da quella vista sinora, portata dagli uomini della corte e dall'Imperatore stesso, di impronta romana.

La forte influenza orientale – e questa volta anche nelle fogge degli abiti – si ritrova molto spesso, come osserveremo nell'ultimo capitolo, nelle vesti dei Re Magi, fino a divenire quasi una loro peculiarità iconografica.

I Magi in esame in questo caso sono quelli mosaicati sulla parete sinistra della Chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, a precedere la teoria di Sante.

Ecco che vediamo indumenti decisamente diversi da quelli incontrati fino adesso, ma che testimoniano l'adozione presso i Bizantini anche di capi di origine "palmirena" – come si diceva in Occidente –, possibile grazie ai continui scambi commerciali e alle contaminazioni con le realtà confinanti.

I personaggi indossano corte tuniche in colori diversi, viola il primo, bianco il secondo e arancione il terzo, con la falda scissa in tre parti sul davanti, chiamate *skaramangion*, e pantaloni realizzati in tessuti maculati o comunque ornati, chiamati *anaxyrides* (*anaxyrides*), molto attillati e assicurati ai piedi calzati di *calcei ripandi*, scarpe che talvolta potevano avere la punta rialzata sul davanti. Si differenziano solo per i manti: i due alle estremità portano mantelli ad apertura laterale, invece quello centrale ne porta uno allacciato centralmente, sempre di origine orientale, detto *mandyax*, ma tutti con

collo a scialle. Uguale è il rosso copricapo frigio, chiamato *pileo*, che a Roma aveva caratterizzato gli schiavi affrancati.<sup>73</sup>

Si ha ragione di ritenere perciò che il nuovo “*outfit*” in questione corrisponda a quanto indossato dagli uomini comuni. Attraverso i traffici commerciali sarà stato agevole vedere mercanti che giungevano dall’area siriano-persiana con i loro indumenti tipici e altrettanto comune sarà stato imbattersi negli stessi abiti fatti merce di scambio nei mercati; il contatto con questa realtà ha influenzato il modo di vestire degli uomini nella vita civile, traendo l’utilizzo della tunica corta con sotto pantaloni aderenti<sup>74</sup>, quindi distinguendosi da quello di matrice classica proprio dell’alto rango.

### **3.3 L’oreficeria bizantina**

Relativamente all'uso di gioielli non si possiedono documenti che li descrivano nelle forme o nelle tecniche di realizzazione, né tantomeno che indichino quelli più in voga; le sole testimonianze documentarie che si hanno sono di tipo moraleggiante – come testi di letteratura cristiana in cui se ne critica l’impiego perché considerato sfoggio di vanità o rimando a usi pagani – e citazioni casuali.<sup>75</sup> In contrasto con la scarsità di notizie da parte di fonti scritte c’è l’abbondanza dei reperti archeologici di manufatti di ornamento.

L’arte orafa bizantina impiegava nella produzione di gioielli svariate tecniche: sbalzo, filigrana, granulazione e traforo e ricorreva alla policromia attraverso il niello o l’inserzione di pietre e smalti;<sup>76</sup> ricordava l’oreficeria classica nel disegno delicato dei rilievi, nelle sottili filigrane, nell’incisione delle gemme, nel vasto uso di perle e nella finezza decorativa.<sup>77</sup>

Stretti legami con la tradizione tardo-imperiale e insieme innovazione nelle forme presentavano gli orecchini, gli accessori più diffusi e più articolati tipologicamente (a cerchio, ad anello, con pendenti, a corpo semilunato, a gancio, a cestello, tutti con moltissime varietà) tra i secoli IV e VII, nonostante i molteplici ammonimenti degli scrittori cristiani a non portare orecchini vistosi o a evitare alle ragazze di forarsi i lobi. Particolarmente aspre erano le critiche nei confronti di questi monili, non ritenuti idonei

---

<sup>73</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 110.

<sup>74</sup> C. FALZONE NELLI, *La moda nella storia: dall’antico Egitto alla fine della guerra fredda*, Roma, 1995, p. 75.

<sup>75</sup> I. BALDINI LIPPOLIS, *L’oreficeria nell’Impero di Costantinopoli tra IV e VII sec.*, Bari, 1999, p. 21

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>77</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell’arredamento e nel costume, con cenni di storia dell’arte: Barbari e Bizantini, Arabi, il Medioevo, il Quattrocento*, Torino, 1960, vol. 2, p. 10.

alle donne cristiane, infatti l'iconografia si sviluppò in questo senso rappresentandoli alle orecchie di dame di corte e imperatrici o su personificazioni di concetti astratti, ma quasi mai su personaggi di estrazione sacra quali Madonna e sante (come confermano gli esempi analizzati nel corso del secondo paragrafo).<sup>78</sup>

Per quanto riguarda le collane buona parte di esse si legano per la forma alla tradizione orafa romana, soprattutto per la continuità di botteghe nelle aree di Egitto, Siria e Roma stessa, ma dettagli come elementi vegetali o zoomorfi operati a traforo, riscontrabili in ciondoli o fermagli di chiusura, rimandano a caratteristiche orientali.<sup>79</sup> I bracciali poi, sono i gioielli di cui si hanno minor testimonianze iconografiche (anche per la difficoltà nel distinguerli da una terminazione decorata della manica), ma sembrano essere quelli più vicini al gusto orientale, in particolare per la maggior ricercatezza e per la predilezione di effetti coloristici negli esemplari rinvenuti nei tesori, dati dall'inserimento di pietre e paste vitree sulla base in oro.<sup>80</sup>

Tra gli ornamenti preziosi si potrebbero annoverare anche le fibule, che da oggetti con il puro scopo pratico di chiudere il mantello si fanno via via accessori di rilievo estetico e occasioni di esibizione dello *status*. In base al livello sociale si distinsero le forme: quelle a croce latina, di tradizione romano-imperiale, affibbiavano il mantello sulla spalla destra di soldati e imperatori, potevano essere realizzate in bronzo, talvolta dorato, o in oro; quelle a disco, sempre di tradizione romana, divennero dal IV sec. peculiari del vestiario della famiglia imperiale e degli alti funzionari, erano prodotte in oro e potevano essere decorate con materiali preziosi; le fibule zoomorfe, fatte in argento o bronzo, erano più diffuse tra le donne, mentre quelle ad anello probabilmente tra le persone meno abbienti, dato che il materiale in cui sono attestate è soltanto il bronzo. Le ultime due tipologie sono tipicamente italiche, la loro diffusione è locale pertanto si presume che anche la produzione si sia sviluppata tra la popolazione autoctona, inoltre non si sono riscontrate in ambito orientale. Le prime due invece furono quelle destinate a contesti elitari e assunsero il contenuto gerarchico negli oggetti stessi.

Le fibule a staffa penetrarono nel costume germanico attraverso rielaborazioni della loro oreficeria e, dal VI sec., il processo di assimilazione raggiunse il livello imperiale e anche le spille a disco si diffusero tra i Barbari, prima tra i sovrani e in seguito anche tra persone più comuni. Questo fenomeno nacque dalla volontà di emulare forme

---

<sup>78</sup> I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII sec.*, Bari, 1999, pp. 67-68.

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 113-114.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 175.

espressive estranee alla propria cultura perché si riconosceva in quegli oggetti un significato intrinseco di prestigio sociale.<sup>81</sup>

L'attribuzione al corretto contesto di origine di molti pezzi di artigianato è resa assai difficoltosa dalla contaminazione tecnica che poté proliferare in un ambiente dove si venivano a trovare a stretto contatto tra loro etnie diverse.

### 3.4 Epilogo

Il lussureggiante costume caratteristico dell'Impero d'Oriente – risultato delle forti influenze asiatiche – rimane di derivazione classica, come infatti si può riscontrare nei capi di base, sostanzialmente invariati rispetto a quelli adottati dai Romani, quali la tunica e il mantello. La tunica è lunga e con maniche strette per le donne (che ne portano due sovrapposte), più corta per gli uomini che per uscire aggiungono sopra la toga o indossano un mantello (un indumento non propriamente romano il cui uso arriva dall'Oriente e fu introdotto da Eliogabalo, che lo portava di seta, come insegna imperiale)<sup>82</sup>. Gli indumenti occidentali perdono col tempo il pannello – molto ambito dai Romani – in vista di una tendenza che invece predilige la rigidità e l'effetto prodotto dai ricami d'oro ingemmati che arrivano a coprire del tutto il tessuto che compone la veste stessa: si assiste dunque a un radicale cambio di concezione delle fogge. L'esempio cardine di questa inclinazione si può individuare proprio nella toga: l'indumento era originariamente in lana grezza, poi in lino (la seta era considerata segno di effeminatezza tant'è vero che una disposizione di Tiberio vietava agli uomini l'uso di vesti in questo tessuto) e aveva una forma di segmento di cerchio molto più largo che lungo.<sup>83</sup> Questo capo, pur mantenendo le complesse intersezioni, si trasforma in un accessorio da indossare sopra una ricca tunica, che rimane molto più visibile, e l'aggiunta di ricami e di preziosi dettagli lo rendono appannaggio imperiale e gli conferiscono nell'insieme un'impressione di staticità. La graduale trasformazione della toga dei consoli romani, che andò man mano riducendosi, pare portò all'origine del *loros*.

Un riferimento alla classicità più preciso per questo indumento può essere individuato nella *trabea triumphalis*, un manto molto grande (lungo oltre sei metri e largo quasi due), bianco e decorato con un orlo color porpora o a strisce scarlatte e che si avvolgeva su tutto il corpo con una estremità che partiva dal polso sinistro e arrivava a ritroso alla

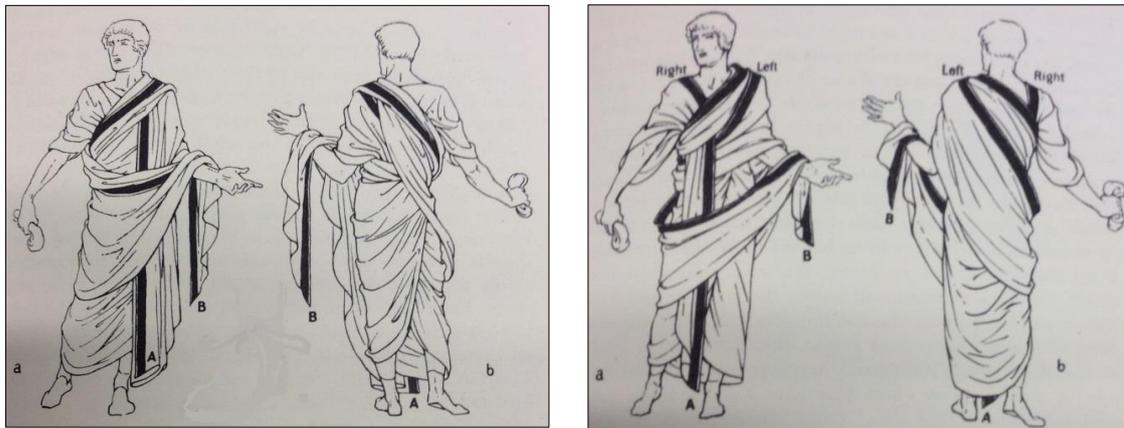
---

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 153-160.

<sup>82</sup> R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978, p. 104.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 103.

relativa spalla passando sul davanti in modo che il braccio risultasse interamente coperto e con l'altra estremità distesa fino al fondo. In un secondo tempo la *trabea* si era complicata nell'intreccio e si era fatta ancora più lunga e più stretta di quella precedente (oltre sette metri per meno di un metro e mezzo di profondità al centro); aveva la stessa forma segmentale della toga ordinaria, ma la curva naturalmente molto piatta e una vasta fascia ornamentale cucita lungo il bordo dritto<sup>84</sup>. Una delle estremità, prima di scendere lungo il tronco, si infila nella parte che proviene dalla spalla sinistra, invece la copertura sul davanti scende verso il basso prima di raggiungere il braccio su cui si adagia; questi due ultimi tratti la avvicinano maggiormente al futuro *loros* bizantino.



*Trabea triumphalis*: fronte e retro dell'abito indossato nelle due fasi.

Dopotutto la toga vera e propria era già entrata in progressivo disuso nel “periodo di transizione”, cioè in quel lasso di tempo che va dal III al VI sec. d.C. in cui si può notare il graduale sviluppo dello stile bizantino a partire da quello romano, inoltre l'uso del *loros* è documentato per la prima volta già alla fine del V sec. nella raffigurazione del console romano Boezio sul relativo dittico conservato oggi presso il Museo di Santa Giulia a Brescia.

<sup>84</sup> M.G. HOUSTON, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, Londra, 1947, pp. 93-95.



*Dittico di Boezio*, avorio, fine V sec., Brescia, Museo di Santa Giulia.

Nel tardo periodo bizantino si diffuse poi il *loros* come “decorazione” che divenne una veste ufficiale indossata rigorosamente dall'imperatore.<sup>85</sup>

L'influenza orientale si può riscontrare nella gravosità e fermezza che assumono le laboriose vesti e nei motivi ornamentali; di derivazione sassanide sono infatti le decorazioni con ricami zoomorfi (leoni, arieti, cinghiali), o di creature fantastiche (grifone, *senmurv*) frequentemente iscritti entro medaglioni circolari e ovali a formare degli orbicoli, ma lo stile che vedeva un'ornamentazione di origine animale derivava anche dalla Mesopotamia, questo era poi stato trapiantato in Russia da dove si era diffuso fino in Cina<sup>86</sup>. I tessuti copti, prodotti in Egitto che allora era sotto il dominio di Bisanzio, riproducevano dapprima motivi di carattere più naturalistico, poi più stilizzati fino a forme geometriche come losanghe, cerchi, esagoni e quadrati.<sup>87</sup> Nei colori, invece, più tardi si fece sentire l'influenza araba.<sup>88</sup>

Un altro capo di origine classica che aveva subito un'evoluzione nell'uso bizantino era il pallio. Il pallio (dal latino “*pallium*”) era un mantello rettangolare che si avvolgeva intorno al corpo similmente alla toga, tipico greco, infatti il termine “palliato” stava ad indicare “Greco” così come “togato” indicava “Romano”, che entrò a far parte della “moda” romana affermandosi poi sotto l'influsso bizantino<sup>89</sup>. A Roma l'*himation* greco

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>86</sup> H. FRANKFORT, *Il dio che muore. Mito e cultura nel mondo preclassico*, Firenze, 1992, pp. 96-97.

<sup>87</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 208.

<sup>88</sup> *Enciclopedia illustrata della moda*, L. KYBALOVÁ, O. HERBENOVÁ e M. LAMAROVÁ, Milano, 1969, p. 87.

<sup>89</sup> R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978, pp. 107, 110.

si era diffuso come pallio dal periodo di influenza ellenistica (metà II sec. a.C.), ma inizialmente veniva contrastato dai sostenitori della romanità che non vedevano di buon occhio la sostituzione della tradizionale toga (simbolo della loro cittadinanza e del loro privilegio politico) con un manto di origine straniera. Venne poi assunto nel costume sacerdotale insieme con altri pochi abiti caratteristici, la tunica, la dalmatica e la penula, e nel corso del tempo andò semplificandosi; divenne una semplice striscia di tessuto che, dopo un largo giro, ricade sul petto con un solo capo, mentre l'altro viene risvoltato indietro<sup>90</sup>.

Nata appunto dal modo di vestire romano, evolutasi in una direzione di rigore e preziosità secondo il gusto orientale – e più tardi arabo –, la moda bizantina giunse in Occidente nel periodo della dominazione andando a influenzare il costume locale e radicandosi soprattutto nei territori a diretto controllo. Del sopravvento che in alcune categorie di abiti prende questo nuovo stile rimangono le testimonianze di mosaici o affreschi paleocristiani che vedono gli originali vestiti dei personaggi della tradizione religiosa ritratti più frequentemente soppiantati da nuovi capi di derivazione costantinopolitana, come si osserverà nell'ultimo capitolo.

---

<sup>90</sup> *Eadem, Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 62.

## 4. Il costume longobardo

### 4.1 Aspetti generali

I Longobardi, originari della Germania settentrionale e stabilitisi nella prima metà del VI sec. tra il Norico e la Pannonia, penetrarono in Italia attraverso il Friuli guidati dal re Alboino nel 568, ma il loro regno nella penisola si spinse più a sud fino a creare i ducati di Spoleto e Benevento e cessò la sua autonomia nel 773, quando re Desiderio fu sconfitto da Carlo Magno. I Longobardi erano nomadi e come era tipico tra le popolazioni con questo stile di vita le maggiori espressioni artistiche non si esprimevano nelle tecniche predilette nel mondo greco-romano – scultura e pittura – ma nella lavorazione di legno, metalli e pelli; in particolare la forma d’arte in cui meglio si manifestò la maestria longobarda fu l’oreficeria. Per tale motivo assai scarse sono le testimonianze figurative riferibili a questa gente da cui poter osservare i costumi più comuni e attraverso cui poter evincere i tratti essenziali della “moda”. Per fare ciò sarà necessario prendere in esame fonti di diversa origine come documenti scritti o reperti provenienti da sepolture abbigliate, in particolare oggetti stessi di oreficeria.

Da questa serie di testimonianze si può ricavare che il vestiario longobardo era nel complesso piuttosto semplice, costituito da capi prevalentemente in lino e in lana – ma in caso di personaggi facoltosi si trovano anche tracce di capi in seta, importata dall’Oriente, o resti di ricami intessuti con fili d’oro e d’argento – in fogge lineari (tuniche ampie e lunghe) e da indumenti più pesanti in pelliccia per difendersi dal freddo dei loro territori d’origine (semplici mantelli) che abbandonarono una volta stabiliti in Italia; le calzature erano fatte in cuoio greggio con suola in legno<sup>91</sup> ed erano munite di occhielli per inserire le stringhe che stringevano le brache alla gamba. Ad arricchire il tutto poi vi erano elementi accessori quali fibule per chiudere i manti, fibbie per allacciare le cinture e gioielli che testimoniano la perizia tecnica nell’ambito dell’arte orafa.

In linea di massima l’abbigliamento delle donne non era molto diverso da quello maschile, per entrambi consisteva infatti nella sovrapposizione di due capi, una tunica lunga e una penula, oppure gli uomini potevano indossare, specie se si tratta di ambito militare, una tunica più corta con sotto le brache assicurate alle gambe per mezzo di listerelle incrociate.

---

<sup>91</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell’arredamento e nel costume, con cenni di storia dell’arte: Barbari e Bizantini, Arabi, il Medioevo, il Quattrocento*, Torino, 1960, vol. 2, p. 12.

Esisteva comunque un minimo di regolamento e di rigore anche nel loro costume: per esempio le ragazze nubili portavano i capelli lunghi raccolti in trecce, attribuito della loro bellezza, e li tagliavano solo al momento del matrimonio o dell'entrata in un convento<sup>92</sup>; da sposate portavano il capo coperto; alle nozze la sposa indossava la *crozna*, un prezioso mantello a grande cappa in pelliccia col pelo all'esterno che le veniva offerto dal marito dopo la promessa e al quale tornava una volta varcata la soglia maritale (data l'intercambiabilità dell'indumento significa che anche questo era uguale per entrambi i sessi)<sup>93</sup>; per gli uomini barba e capelli erano di estrema importanza (la lunghezza della prima era addirittura proporzionale al prestigio della persona) tanto che chi in una rissa tirava per i capelli o per la barba un uomo libero commetteva un delitto secondo una legge inserita nell'Editto di re Rotari del 643; si sa inoltre da alcune testimonianze scritte che i Longobardi erano in possesso della biancheria intima: dell'uso delle mutande ci informa Paolo Diacono nel V libro del *De gestis Langobardorum* riferendo che un diacono con un'ambasciata del vescovo di Pavia viene ammesso al cospetto di Alahis, duca di Trento, «*Si munda femoralia habet*», cioè «Se ha le mutande pulite»; nel IV libro della medesima opera si evince che le donne adoperassero delle fasce per sostenere il seno, impiegate anche dalle donne romane; sappiamo poi che per dormire adoperavano delle camicie da notte da quanto detto da Isidoro di Siviglia – Padre della Chiesa – nelle sue *Etymologiae*, libro XIX, «In camicia noi dormiamo nei nostri letti»<sup>94</sup>, ma una generica *camisia* poteva anche essere portata come indumento intimo sotto la tunica<sup>95</sup>, una sorta di antenata della “maglietta della salute”.

Attraverso alcuni esempi figurativi – scolpiti, incisi, sbalzati o fusi – riprodotti sui più svariati supporti è possibile verificare diversi elementi del costume longobardo e confrontarli con quanto si deduce da altri documenti di modo poi da ricostruire in parte l'influsso che questo può aver subito o apportato alla “moda” del tempo.

## 4.2 Esempi analizzati

### 4.2.1 Paolo Diacono e il timpano del Duomo di Monza

Il già menzionato Paolo Diacono (720-799), monaco benedettino e grande storico dei Longobardi, costituisce per noi un'imprescindibile fonte relativa a questa popolazione.

---

<sup>92</sup> G. BARNI e G. FASOLI, *L'Italia nell'alto medioevo*, in *Società e costume*, collana a cura di M. A. LEVI, Torino, 1971, vol. 3, p. 742.

<sup>93</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 84.

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 83-84.

<sup>95</sup> G. MAFAI, *Storia del costume dall'età romana al Settecento*, Milano, 2011, p. 92.

Nella sua celebre opera composta presso la corte carolingia verso la fine dell'VIII sec.— *Historia Langobardorum* — descrive in parte le abitudini dei Longobardi e il loro costume grazie alla visione degli affreschi a carattere storico, ora scomparsi, presenti nel palazzo che la regina Teodolinda fece costruire a Monza, città che scelse come capitale estiva, tra il 595 e il 602<sup>96</sup>. Nel IV libro, al capitolo 22, si trova un passo fondamentale per l'analisi in corso:

*«Ibi etiam praefata regina sibi palatium condidit, in quo aliquid et de Langobardorum gestis depingi fecit. In qua pictura manifeste ostenditur, quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tondebant, vel qualis illis vestitus qualisque habitus erat. Siquidem cervicem usque ad occipitium radentes nudabant, capillos a facie usque ad os dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant. Vestimenta vero eis erant laxa et maxime lineae, qualia Anglisaxones habere solent, ornata institis latioribus vario colore contextis. Calcei vero eis erant usque ad summum pollicem pene aperti et alternatim laqueis corrigiarum retenti. Postea vero coeperunt os uti, super quas equitantes tubrugos birreos mittebant. Sed hoc de Romanorum consuetudine traxerant.»<sup>97</sup>*

«Là (a Monza) la suddetta regina (Teodolinda) fondò per sé anche un palazzo in cui fece dipingere le imprese dei Longobardi. In queste pitture è chiaramente mostrato in che modo a quel tempo i Longobardi usavano tagliarsi i capelli o quale era il loro vestito o la loro abitudine. E cioè, essi si radevano il collo e lo lasciavano nudo fino alla nuca, mentre davanti avevano i capelli lunghi fino all'altezza della bocca e pendenti da entrambi i lati del viso divisi da una riga a metà della fronte. Per certo le vesti erano ampie e per lo più di lino, come sono soliti portarle gli Anglosassoni, ornate con bande più larghe intrecciate in vari colori. Le loro calzature erano aperte fin quasi all'estremità dell'alluce e assicurate da lacci di cuoio alternati. In seguito cominciarono a portare stivali di cuoio sui quali, andando a cavallo, mettevano gambali rossastri di lana. Ma avevano appreso questa dalla consuetudine dei Romani.»

Purtroppo non abbiamo la possibilità di visionare questa importante testimonianza pittorica della “moda” longobarda perché il palazzo venne abbattuto tra XIII e XIV sec. per la realizzazione *in loco* del Duomo, ma possiamo tentare di ricostruire alcune immagini attraverso altre fonti pervenute. Proprio sulla lunetta all'ingresso del Duomo di Monza (databile tra 1319 e 1321) è rappresentata la già citata regina.

---

<sup>96</sup> D. RICCI, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1997, vol. VIII, p. 552.

<sup>97</sup> P. DIACONO, *Storia dei Longobardi*, a cura di Lidia CAPO, Milano, 1992, pp. 200-201.

Teodolinda (570-627), a cui si deve la pace con i Franchi e la conversione dei Longobardi dall'Arianesimo al Cattolicesimo, era figlia del duca dei Bavari e di una principessa longobarda e divenne regina dei Longobardi nel 589, quando venne data in sposa al re Autari per suggellare l'alleanza tra questi e i Bavari, contro i Franchi. Dopo solo un anno Autari morì e Teodolinda si risposò con il duca di Torino Agilulfo da cui ebbe i figli Gundeperga e Adaloaldo.<sup>98</sup>

Se pur come anticipato e come dimostrato da Sir Francis Oppenheimer<sup>99</sup> è di svariati secoli successivo, il timpano della cattedrale monzese ritrae la regina longobarda e i suoi figli con caratteristiche che rispecchiano il costume di questo popolo perché ispirati direttamente all'affresco perduto o comunque alla descrizione di Paolo Diacono.<sup>100</sup>



*Teodolinda offre a San Giovanni Battista la corona e Adaloaldo e Gundeperga, (part.), rilievi del timpano, 1319-1321, Monza, Duomo.*

<sup>98</sup> F. BONALUMI, *Teodolinda. Una regina per l'Europa*, Torino, 2006, pp. 118-193.

<sup>99</sup> F. OPPENHEIMER, *Il timpano del Duomo di Monza*, Monza, 1959, pp. 26-28.

<sup>100</sup> R. LEVI PISSETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978, p.117.

Il pannello raffigura la benefattrice della chiesa nell'atto di offrire una corona sormontata da una croce a San Giovanni, accompagnata dalla primogenita, colta in un gesto di incantato stupore, e dall'erede al trono.

Le vesti dei personaggi, in accordo con il testo sopra riportato, si caratterizzano per ampiezza e presenza di strisce decorative e larghi orli; le due femminili si distinguono da quella di Adaloaldo per maggiore lunghezza e ricchezza ornamentale. La fanciulla indossa una tunica lunga fino ai piedi, con lembi in contrasto alle estremità inferiore dell'abito e delle maniche – da cui si intravede fuoriuscire la manica della camicia, un capo di biancheria intima già nota ai Longobardi<sup>101</sup> e decorata nella parte superiore da alcune fasce realizzate probabilmente con diverse strisce di stoffa intrecciate, come può sembrare dalla serie di righe che le percorrono; due di queste liste partono dal centro, andando a congiungersi con una orizzontale che appare come una cintura sotto seno, e salgono obliquamente per raggiungere le spalle, mentre una più larga dal collo scende verso il centro. La fondatrice della dinastia, come la figlia Gundeperga, veste un abito che lascia sbucare solo la punta delle scarpe, il suo però è fermato in vita da una cintura simile a una cordicella annodata con i capi terminanti in nappe lasciati sciolti nella loro lunghezza; anche in questo caso la metà superiore dell'indumento è maggiormente ornata, ma appare un'incongruenza: una fila di bottoncini percorre il petto nel centro e il lato della manica. I bottoni, infatti, nacquero solo in pieno medioevo, comparvero in Italia nel XIII sec. e presero piede in quello seguente; se inizialmente erano visti come un dettaglio di lusso perché realizzato in materiali preziosi, in un secondo momento divennero un elemento di utilità per la possibilità di rendere le vesti più aderenti e le maniche più strette evidenziando la figura.<sup>102</sup> Evidentemente qui l'artista inserisce un elemento a lui molto familiare perché “di moda” e indice di ricchezza al suo tempo, non considerando l'anacronismo rispetto al contesto, e nel modo in cui il particolare viene realizzato si può notare la somiglianza con quello presente sull'abito blu della Santa nella miniatura dell'*Incontro del re con santa Margherita* del XIII sec. La fila di bottoni sul petto è incorniciata da una sottile bordura che in alto diventa semicircolare nell'assecondare la forma dello scollo.

---

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> C. FRUGONI, *Medioevo sul naso*, Roma, 2011, pp. 102-103.



*Incontro del re con Santa Margherita, (part.), miniatura, XIII sec., Verona, Biblioteca Comunale.*

Sopra la tunica Teodolinda ha un mantello appoggiato sulle spalle lasciato aperto sul davanti, ma trattenuto dal braccio destro.

Infine il figlio Adaloaldo porta una tunica più corta, fino alle caviglie, che permette di vedere *in toto* le calzature: aperte fino alle dita e tenute da lacci in cuoio – come riportato nella fonte scritta –, tunica trattenuta in vita da una sottile cinturina e coperta da un mantello chiuso da una fibula centrale.

Per concludere l'analisi di questa testimonianza non resta che osservare le capigliature: i due fanciulli portano i capelli lunghi sul davanti e spartiti in due da una riga a metà fronte, la regina invece ha in testa un velo, fissato da una corona (secondo l'usanza delle donne sposate)<sup>103</sup> finemente disegnata, che non lascia vedere i capelli, ma che nel suo caso si presume siano corti perché, da quanto riferisce Ludovico Antonio Muratori in *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, le ragazze li lasciavano crescere fino al matrimonio<sup>104</sup>, poi venivano tagliati (da qui nascerebbe il termine lombardo *tosa* per indicare una ragazza, da *intosa*).<sup>105</sup>

Dentro lo stesso Duomo troviamo altre raffigurazioni della memorabile sovrana longobarda, prima fra tutte quelle del ciclo degli Zavattari – famiglia di pittori con bottega a Milano – all'interno della Cappella a lei dedicata, a sinistra dell'altare

<sup>103</sup> *Storia della moda*, presentazione di N. ASPESI, Milano, 1981, p. 14.

<sup>104</sup> L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi, sive dissertationes de moribus, ritibus [...] aliisque faciem & mores Italici populi referentibus post declinationem Rom. Imp. ad annum usque MD*, Milano, 1739, tomo 2, Dissertazione XX, col. 109.

<sup>105</sup> R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, 1978, p.118.

centrale, dove sono affrescati episodi tratti nuovamente dai resoconti di Paolo Diacono; questa volta però, i personaggi rappresentati non vestono i propri costumi distintivi, ma sfarzosi abiti quattrocenteschi, cioè secondo quella che era la moda contemporanea agli artisti esecutori presso la corte dei Visconti, quindi questa testimonianza non può esserci d'aiuto.

#### 4.2.2 Le Sante dal Tempietto longobardo di Cividale



*Sante*, stucchi del fregio, VIII sec., Cividale, Aula di Santa Maria in Valle.

Sulla parete occidentale del cosiddetto “Tempietto longobardo”, oggi Oratorio di Santa Maria in Valle ma in origine probabilmente da intendersi come cappella privata dei signori della *gastaldaga*<sup>106</sup>, a Cividale del Friuli (provincia di Udine) si conserva un ciclo figurativo indipendente in stucco di VIII sec., che vede al livello più alto sei Sante, suddivise in gruppi di tre disposti ai lati di una monofora cieca, ancora non identificate con sicurezza.<sup>107</sup> Se questa teoria di sante può in qualche modo rievocare quella mosaicata sulla parete sinistra della Chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, descritta nel terzo capitolo come esempio del costume bizantino, per l'andamento rettilineo in realtà stilisticamente si distacca dalla precedente per i maggiori verticalismo e volumetria e per la rilettura della monumentalità classica in chiave longobarda.

Le donne hanno tipologie di abbigliamento profondamente diverse, alcune paiono abbigliate più secondo il gusto bizantino e altre sembrano seguire il costume tipico del

<sup>106</sup> H. TORP, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1994, vol. V, p. 82.

<sup>107</sup> *Ivi*, pp. 79-80.

contesto di riferimento, quello longobardo, e sono vestite molto similmente a due a due, disposte specularmente a destra e a sinistra della monofora.

Le Sante più centrali, quelle immediatamente ai lati della finestra, in atto adorante e da identificare forse con la Vergine Maria e Maria Maddalena<sup>108</sup>, sono vestite alla stessa maniera. Quella a sinistra della finestra indossa una tunica talare fittamente drappeggiata dalle ginocchia in giù, terminante nella parte inferiore con un bordo a linee ondulate, dalle maniche lunghe e aderenti che terminano ai polsi con un orlo stretto ornato di puntini, e sopra una penula, di nuovo piuttosto lunga, che aderisce al corpo e si solleva sulle braccia alzate per discendere tra di esse in profonde e pesanti pieghe. Sulla testa porta un copricapo, *velamen*, che va a finire sotto la penula, mentre ai piedi calza dei sandali. La Santa disposta simmetricamente alla destra della finestra si distingue per la mancanza del bordo terminale delle maniche della tunica e per la marcata bordatura più dettagliata e ampia del velo interno che incornicia il volto. Inoltre da questa è stato possibile, agli occhi di Hans Peter L'Orange e Hjalmar Torp che hanno studiato il Tempietto, con un'analisi ravvicinata ed attenta distinguere come il *velamen* venisse rilegato; si lascia quindi spazio alla loro descrizione: «Tre righe orizzontali all'altezza degli occhi e due linee verticali sul centro della fronte (forse anche una linea obliqua sopra le tempie) sono indici di una particolare legatura del *velamen* intorno ai capelli.»<sup>109</sup>

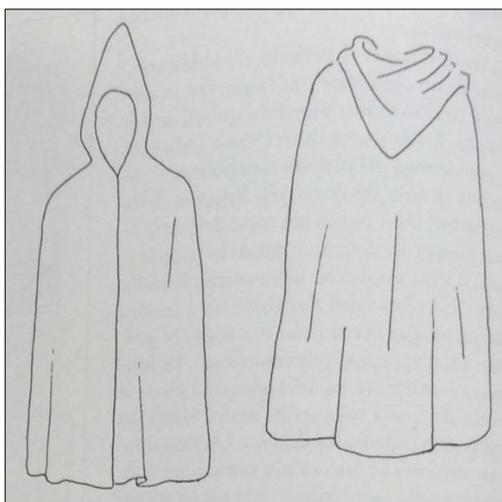
L'appaiata di tunica con penula – manto simile nell'aspetto alla casula, dotato di cappuccio e per questo usato durante i viaggi e per ripararsi dalla pioggia, ma in materiali più pesanti e rustici –<sup>110</sup> pare essere la più tipica per l'abbigliamento femminile longobardo, anche se molto frequente pure tra gli uomini che si distinguono portando la testa scoperta.

---

<sup>108</sup> H. P. L'ORANGE e H. TORP, *Il tempietto longobardo di Cividale*, Roma, 1979, pp. 210-211.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>110</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 98.



*Poenula*: schema dell'abito fronte e retro.

Esempi simili si possono riscontrare nei fregi del celebre *Altare di Ratchis* – databile attorno alla metà dell'VIII sec. e oggi conservato al Museo Cristiano di Cividale del Friuli – dove sono raffigurati la Visitazione (sulla lastra sinistra) e il Redentore in mandorla (sulla faccia anteriore).<sup>111</sup> Notiamo dunque che la Vergine e sua cugina Elisabetta, che si abbracciano, vestono la medesima tunica drappeggiata, fittamente plissettata e ornata sul fondo da una balza decorata, su cui si sovrappone la penula con cappuccio anch'essa arricchita attorno al collo, mentre Cristo indossa una veste larga e fluente ornata nella parte superiore da bande verticali che scendono dal collo verso la vita e porta i capelli sciolti lungo i lati del viso, separati da una riga centrale; ecco la conferma di quanto descritto da Paolo Diacono, lui stesso longobardo e nato a Cividale, sulla “moda” del suo popolo. Se vogliamo spingere l'osservazione anche sugli angeli che circondano il Redentore vediamo due tuniche indossate l'una sull'altra, quella sottostante lunga fino ai piedi e quella sopra più corta; per i due angeli inseriti nella mandorla si notano applicate alle vesti strisce intrecciate sicuramente in vari colori, come annotato dallo storico, infatti l'*Altare* presenta ancora tracce di policromia.

---

<sup>111</sup> *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1994, vol. V, p. 76.



*Visitazione e Redentore*, fregi dell'Altare di Ratchis, 737-744, Cividale, Museo Cristiano.

#### 4.2.3 La lamina di Agilulfo e l'abbigliamento militare



*Lamina di Agilulfo*, (part.), lamina in bronzo dorato, fine VI-prima metà VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Davvero scarsi sono i documenti figurativi contemporanei che ritraggano caratteri tipici dell'abbigliamento della popolazione longobarda e che dunque possano esserci d'aiuto in questo tentativo di ricostruzione. Uno dei pochi reperti iconografici può essere considerata la *Lamina di Agilulfo*, un'opera in bronzo coperta da una spessa doratura e lavorata a sbalzo con rifiniture a cesello prodotta su commissione della corte longobarda tra fine VI e prima metà del VII sec., rinvenuta in Val di Nievole e attualmente

conservata nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze.<sup>112</sup> Non è ancora chiara la natura del manufatto – per i più si tratterebbe del frontale di un elmo, per altri (Wilhelm Kurze e Chiara Frugoni) sarebbe una parte decorativa di un reliquiario o di un altro oggetto –<sup>113</sup> ad ogni modo ha una grande rilevanza per i soggetti raffigurati, soprattutto quelli della scena centrale sono di particolare interesse ai fini dell'indagine che si sta eseguendo. Nel centro è infatti ritratto un personaggio di alto rango, forse il re Agilulfo (sovrano longobardo dal 591 al 615, marito della regina Teodolinda) che dà nome alla lamina, seduto su un ricco trono come un imperatore romano con i piedi poggiati su uno sgabello, in una posa rigida e frontale, con la mano destra in gesto di *allocutio* e con la sinistra che stringe il fodero della *spatha*, affiancato da due guerrieri; il presunto re indossa sontuose vesti: una tunica preziosamente ricamata, di incomprendibile lunghezza per la posizione seduta, brache preziosamente tessute, un mantello lasciato aperto sul davanti e degli stivaletti dentro cui sono infilati i pantaloni; porta capelli divisi da una scriminatura centrale, come annotato da Paolo Diacono, baffi spioventi e barba lunga e appuntita – attributo di virilità che veniva anche esaltata negli epitaffi tombali –<sup>114</sup> secondo un prototipo ricorrente perché tipico «dell'*Arimanno* (uomo libero e guerriero), con valenze simboliche e magiche che affondavano le loro radici nell'antico culto germanico di Odino-Wotan, il dio supremo dalla lunga barba, al quale la saga nazionale attribuiva l'adozione della stirpe» e da cui avrebbe origine il nome stesso della popolazione: *Longibardi-Longobardi*, ovvero “dalla lunga barba”<sup>115</sup>. Questo carattere era talmente forte che a prigionieri e schiavi venivano tagliati barba e capelli per evidenziare la loro condizione di inferiorità fino all'umiliazione, così in seguito la tonsura praticata dalle confraternite religiose, di cui si è parlato nel primo capitolo, assunse un significato di umiltà quasi punitiva al pari dei piedi scalzi e del “saccone” usato come indumento monastico.<sup>116</sup>

Un ritratto molto simile a quello del protagonista della *lamina* è riprodotto, con decorazione impressa su stampo, sul medaglione centrale di una croce in lamina d'oro rinvenuta in una tomba a Beinasco (provincia di Torino) cucita su un sudario; un volto con capelli visibilmente divisi da una riga centrale e una barba nettamente appuntita.

---

<sup>112</sup> A. PERONI, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1991, vol. I, p. 206.

<sup>113</sup> *I reperti longobardi. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di O. P. von HESSEN, Firenze, 1981, p. 6.

<sup>114</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 78.

<sup>115</sup> L. PEJRANI BARICCO, *Arimanni e cavalieri. Il costume maschile longobardo*, in *Alla moda del tempo: costume, ornamento, bellezza nel Piemonte antico*, a cura di L. BRECCIAROLI TABORELLI, Torino, 2004, p. 53.

<sup>116</sup> G. MAFAI, *Storia del costume dall'età romana al Settecento*, Milano, 2011, p. 92.

Anche in questo caso si tratterebbe, secondo l'iscrizione *Ag(i)lu(l)f rex*, del medesimo sovrano longobardo.



*Croce d'oro di Agilulfo,*  
(part.), lamina d'oro, VI sec.,  
Torino, Museo di Antichità.

Come anticipato nella *Lamina* di Valdinievole il personaggio centrale è assistito da due nobili guerrieri, in “posizione da parata” con le gambe divaricate e pesantemente equipaggiati con scudi rotondi borchianti, lance ed elmi conici a lamelle con i guanciali legati sotto il mento e con pennacchio sul capo. Indossano un’armatura a lamelle, su modello germanico, che lascia le spalle scoperte da cui si può notare che il braccio che tiene la lancia è coperto da una manica di tessuto; il soldato a sinistra ha inoltre una sottile cintura. I guerrieri impugnano la lancia nella mano destra e lo scudo in quella sinistra secondo la consuetudine e ciò giustifica il fatto che in questo caso non sia seguita la simmetria che invece governa il resto della raffigurazione della lamina.

L'opera, se pur rozza nelle forme, grazie al senso plastico, alla ricerca di un modellato tondeggiante e alla cura di alcuni dettagli rende distinguibili alcuni tratti caratteristici dell’abbigliamento maschile e militare longobardo.

Attraverso i reperti emersi dai siti archeologici è possibile ampliare la conoscenza del costume del soldato longobardo, in particolare del suo equipaggiamento, estendendo la visione anche a uomini di media elevazione dato che elmi, corazze e scudi da “parata” (dischi di legno rivestiti di cuoio su cui potevano essere applicate piccole figure in bronzo a fini decorativi) qui rappresentati, in realtà erano presenti solo in rari casi di altissimo rango.

L’armamento poteva comporsi di: lancia, spada a doppio taglio (detta *spatha*), *scramasax* – robusto coltello a un solo taglio –, scudo, scure da lancio (arma simile ad una accetta ma più grande), arco con frecce, elmi e corazze. La spada e, dopo la sua

comparsa, lo *scramasax* venivano agganciate attraverso un complesso sistema di cinghie alla cintura, accessorio di grande importanza perché non puramente ornamentale ma che ricopriva appunto la funzione di reggi-armi.

#### 4.2.4 Lastra del cavaliere al Bargello



*Lastra del cavaliere*, lamina in bronzo dorato, seconda metà VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

La lamina del *Cavaliere*, conservata presso il Museo Nazionale del Bargello di Firenze, è una guarnizione in bronzo dorato fuso e sbalzato che serviva a decorare uno scudo da “parata” di un uomo d’alto rango.

La sua provenienza non

è nota, ma non è da escludere che sia una delle guarnizioni di uno scudo rinvenuto in una tomba longobarda a Stabio, nel Canton Ticino, di cui le altre decorazioni sono conservate al Museo Storico di Berna; una di queste infatti è del tutto simile a quella in esame, a differenza della posizione del cavaliere che è esattamente opposta.

La placca metallica rappresenta un uomo al galoppo senza staffe con la lancia in resta. Il personaggio ritratto permette, non senza fatica, di ricavare alcuni dei tratti dei suoi abiti. Questa volta pare più utile iniziare l’analisi dal fondo e si nota così che il soldato calza uno stivaletto alto poco sopra la caviglia, un po’ appuntito all’estremità del piede, dentro cui si inserisce un pantalone serrato alla vita da una possente cintura dalla quale dipartono piccoli tratti verticali, forse dei puntali, e sinteticamente decorata con punzonature a cerchi concentrici che probabilmente intendono rappresentare i pezzi

metallici che vi venivano fissati.<sup>117</sup> Il busto appare protetto da una corazza ornata sull'orlo intorno al collo con una serie di cerchi, e si differenzia rispetto al resto della superficie. Dalla semplicità con cui è riprodotto il volto non è possibile comprendere se indossasse un elmo o come portasse i capelli, forse solo nel mento un po' pronunciato si può leggere la famosa barba appuntita. Il cavaliere impugna una lancia, verosimilmente detiene altre armi grazie alle cinghie che si possono agganciare alla cintura – che infatti mostra dei pendenti –, e cavalca un animale anch'esso adornato da un drappo decorato con motivi circolari; il tutto lascia intendere l'alta estrazione sociale.

Una simile figurazione di cavaliere si può vedere sulla lastra frontale del pulpito della Chiesa di Santa Maria Assunta a Gussago (provincia di Brescia) databile all'VIII sec.



*Cavaliere di Gussago, (part.),  
rilievo del pulpito, VIII sec.,  
Gussago, Chiesa di Santa Maria  
Assunta.*

L'uomo a cavallo avanza al trotto, con la mano destra tesa in avanti regge le briglie e con l'altra stringe qualcosa di simile a un rotolo. Indossa una tunica a scaglie, di foggia militare, di cui questa volta è ben distinguibile la lunghezza – appena sotto i fianchi – stretta alla vita da una cintura, sotto cui indosserà necessariamente delle brache (qui non distinguibili, probabilmente perché piuttosto aderenti). Rispetto al cavaliere del Bargello questo si differenzia per le staffe e per il particolare copricapo che porta in testa (forse una cottamaglia), che non pare avere precedenti.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> *I reperti longobardi. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di O. P. von HESSEN, Firenze, 1981, pp. 16-17.

<sup>118</sup> M. BROZZI e A. TAGLIAFERRI, *Arte longobarda: la scultura figurativa su marmo e su metallo*, Cividale, 1961, pp. 42-43.

#### 4.2.5 Piatto con i combattenti a Verona



*Piatto con i combattenti*, medaglione da piatto d'argento, VI-inizio VII sec., Verona, Museo di Castelvecchio.

Il piatto in argento, rinvenuto durante uno scavo nel 1872 tra il cosiddetto “Tesoretto di Isola Rizza”, nel veronese, di cui si è già indagata una parte nel primo capitolo a proposito del costume militare bizantino, è oggi custodito nel Museo di Castelvecchio a Verona.

Il medaglione centrale vede raffigurati tre guerrieri: uno a cavallo (di cui abbiamo già parlato), uno in piedi di fronte a questo e uno steso al suolo in primo piano. I due combattenti a terra hanno entrambi barba e capelli fluenti, indossano casacche e brache con bordi riccamente ricamati e calzano stivali – calzatura verosimilmente attinta dall'uso dei Romani –; inoltre sono equipaggiati di spada e grande scudo.

Verosimilmente i “Barbari” contro cui combatte il cavaliere bizantino si possono identificare come Longobardi per la loro somiglianza con gli armati della *Lamina di Agilulfo* vista in precedenza.

#### 4.3 Accessori longobardi

Come tutti i popoli cosiddetti “barbari” i Longobardi amavano ostentare i propri gioielli e oggetti di oreficeria in genere. Tra gli accessori impiegati dalle donne si annoverano fibule e crocette fermate su differenti capi; fermagli, fuseruole, pettini e aghi crinali ad adornare i capelli e le acconciature; bracciali, orecchini, anelli e gemme incise: monili

derivanti dalla tradizione mediterranea; collane “polimateriche” con ciondoli in pasta di vetro, ambra, ametista e pietre dure varie, con pendagli d’oro o di bronzo e a volte persino vecchie monetine romane forate; veri pezzi di oreficeria dall’accentuata policromia data dalla presenza di gemme in alveoli d’oro traforati e della componente vetrosa dello smalto, adottato nella tecnica del *cloisonné*, e delle paste vitree.



<p><i>Orecchini a disco</i>, oro e paste vitree, metà VII sec., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.</p>	<p><i>Orecchini pendenti</i>, oro, perle, smalto, ametiste, VII sec., Roma, Museo Nazionale dell’Altomedioevo.</p>	<p><i>Collane</i>, vetro, ambra, cristallo di rocca, pietre dure, bronzo, fine VI-inizio VII sec., Torino, Museo di Antichità.</p>
---	--	--

Ma appesi alla cintura, che poteva essere in cuoio o in tessuto, per mezzo di nastri le donne longobarde portavano anche coltellini e coltelli da tessitura, borse, dischi, chiavi ornamentali, pietre semipreziose e perle di vetro con valore forse di amuleti.

Le fibule, in argento dorato o decorate a *cloison*, erano portate a coppie: una prima coppia più piccola, a S, veniva adoperata per chiudere il mantello, mentre una seconda più grande, a staffa, era puntata su nastri che scendevano dalla cintura; a seguito dell’influenza romano-bizantina scomparvero le cinture a lunghi nastri, le fibule a staffa divennero più grandi, mentre quelle a S furono sostituite da quelle a disco, un po’ come quella del mosaico di Giustiniano che la porta a chiusura della clamide.<sup>119</sup>

<sup>119</sup> L. PEJRANI BARICCO, *Abbigliamento e ornamento femminile nel Piemonte longobardo*, in *Alla moda del tempo: costume, ornamento, bellezza nel Piemonte antico*, a cura di L. BRECCIAROLI TABORELLI, Torino, 2004, p. 60.



*Fibule a S*, argento dorato, fine VI sec., Cividale, Museo Archeologico Nazionale.

*Fibula a disco*, granati e smalti su oro a *cloison*, fine VI-inizio VII sec., Torino, Museo di Antichità.

Nel disegno ricostruttivo che si propone si nota il costume di una donna longobarda in una fase intermedia: sono presenti le spille a staffa puntate sulla fascia pendente dalla cintura, ma si trova già la fibula discoidale a trattenere il manto.



Donna longobarda: ricostruzione dell'abito.

Vasto è il repertorio di croci in lamina d'oro rinvenute negli scavi delle tombe abbigliate che testimoniano, confermate dalle immagini di donne con capo velato come Maria nella *Visitazione dell'Altare di Ratchis*, la costumanza (secondo il rito ariano) di cucire sui velari in corrispondenza della fronte crocette auree, simboli di significato nettamente

cristiano ma che assumeva, specie se applicate su sudari in contesti funerari, anche valenza magico-apotropaica, tentativi di scacciare il maligno.<sup>120</sup>

Anche il ventaglio divenne un accessorio molto diffuso, se pur non fosse una novità in quanto già usato per rinfrescarsi dagli Egizi e per allontanare le mosche dai Cinesi, che le donne portavano appeso alla loro cintura. La stessa Teodolinda sappiamo possedette un ventaglio: di pergamena pieghettata in tondo, con manico e astuccio di argento, finemente lavorati.<sup>121</sup>

Gli accessori maschili invece si legano all'ambito bellico: lunghe spade, *scramasax*, punte di lance, scure da lancio, scudi decorati, coltelli più piccoli ad uso personale, cesoie, speroni e altre armi, alcune delle quali appese attraverso delle cinghie alle cinture di sospensione che venivano chiuse con fibbie e addobbate da placche ornamentali.<sup>122</sup>



Uomo longobardo: ricostruzione dell'abito.

<sup>120</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 120.

<sup>121</sup> M. CONTINI, *5000 anni di moda*, Milano, 1977, p. 33.

<sup>122</sup> L. PEJRANI BARICCO, *Arimanni e cavalieri. Il costume maschile longobardo*, in *Alla moda del tempo: costume, ornamento, bellezza nel Piemonte antico*, a cura di L. BRECCIAROLI TABORELLI, Torino, 2004, pp. 53-54.

Per arricchire tali oggetti ci si concentrava sulle guarnizioni da inserire sulle cinture, sugli elmi e sugli scudi che in base alla preziosità del materiale erano in grado di esprimere il rango di appartenenza dell'individuo<sup>123</sup> e che costituivano forse il prodotto più spettacolare nel panorama dell'arte degli armaioli longobardi perché spesso erano realizzate in ferro ageminato, cioè impiegando la tecnica dell'agemina, molto utilizzata dai Longobardi, che consisteva nel battere fino a incastrare per effetto della pressa fili di metallo (oro, argento o ottone) su un metallo diverso (il ferro) al fine di creare dei disegni o comunque per ottenere un effetto policromo. Con questa procedura venivano forgiate anche le impugnature delle armi, ma si potevano pure impreziosire i puntali di rinforzo dei foderi in legno così come gli umboni di ferro degli scudi da parata con la lamina di bronzo dorato.



<p><i>Fibbia ovale</i>, ferro ageminato, inizio VII sec., Cividale, Museo Archeologico Nazionale.</p>	<p><i>Placca di guarnizione di cintura</i>, ferro, fine VI-inizio VII sec., Cividale, Museo Archeologico Nazionale.</p>
---	---

#### 4.4 Epilogo

Il costume longobardo si caratterizza per l'essenzialità dell'abbigliamento – ridotto nel numero di capi di vestiario, sobrio nelle fogge e povero nei materiali (che compendiano tessuti di lana o fibre vegetali quali il lino) –, ma per la ricchezza degli accessori che annoverano pezzi piuttosto ricercati. Quelli femminili sono costituiti prevalentemente da gioielli, mentre quelli degli uomini comprendono decorazioni di armi e cinture, comunque in ambedue i generi è esaltata appieno la grande perizia di cui questo popolo è capace.

Una novità rispetto a quelli che erano gli indumenti fino ad allora conosciuti e usati in Italia furono le brache, capo peculiare dei Barbari tanto da essere definiti “bracati”. Se pure i Romani avevano già visto l'adozione di pantaloni dalle popolazioni germaniche e

<sup>123</sup> O. P. von HESSEN, *Il costume maschile*, in *I Longobardi*, catalogo della mostra (Passariano e Cividale del Friuli, 1990), a cura di G. C. MENIS, Milano, 1990, p. 178.

i Goti furono i primi a introdurre i calzoni nella penisola<sup>124</sup>, i Longobardi con il loro regno che unificò quasi del tutto il territorio nazionale e con la loro presenza durata oltre due secoli influirono maggiormente sul costume locale, riuscendo a far superare l'avversione per le gambe coperte e facendo riscoprire questo indumento come comodo. Bisogna inoltre ricordare che le brache, di ampiezza minore rispetto ai calzoni, distinguevano i Longobardi che le portavano fissate dalle caviglie in su da delle bende che «li facevano assomigliare a quelle cavalle che hanno le zampe bianche fino alla giuntura»<sup>125</sup>, ma queste stringhe che si allacciavano alle scarpe ricordavano anche quelle che chiudevano i *sandalia* romani<sup>126</sup> e forse tale elemento di somiglianza contribuì all'adozione del capo.

Le vesti longobarde a differenza di quelle bizantine, dal taglio rigido che non aderisce da nessuna parte, le quali tendono a cancellare la forma del corpo anche attraverso l'impiego di stoffe pesanti<sup>127</sup>, si contraddistinguono per essere più aderenti così da lasciare indovinare le singole membra<sup>128</sup>.

La semplicità degli indumenti principali, tuniche, brache e manti si lascia col tempo condizionare dalla maggiore accuratezza dell'abbigliamento romano, come annotato da Paolo Diacono, acquisendo elementi quali gli stivali, *hosis*, e le sopraccalze di lana, *tubrugos*, per cavalcare.<sup>129</sup> L'influenza romana però non si limitò al vestiario ma si estese al taglio dei capelli, infatti Anastasio nella sua opera *Vita di Adriano I* descrive i Longobardi – vincolati da promessa di fedeltà al papa, dopo la sconfitta ad opera dei Franchi – tonsurati secondo l'uso dei Romani.<sup>130</sup>

---

<sup>124</sup> *Storia della moda*, presentazione di N. ASPESI, Milano, 1981, p. 13.

<sup>125</sup> G. MAFAI, *Storia del costume dall'età romana al Settecento*, Milano, 2011, p. 92.

<sup>126</sup> *Storia della moda*, presentazione di N. ASPESI, Milano, 1981, p. 23.

<sup>127</sup> *Enciclopedia illustrata della moda*, L. KYBALOVÁ, O. HERBENOVÁ e M. LAMAROVÁ, Milano, 1969, p.87.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>129</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 120.

<sup>130</sup> R. LEVI PISSETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 83.

## 5. L'abbigliamento carolingio

### 5.1 Caratteri generali

I Carolingi regnarono dalla metà dell'VIII alla fine del IX sec. ricomponendo un'unità politica e culturale che l'Europa non aveva più conosciuto dopo la caduta dell'Impero Romano, ma l'elemento di assoluta novità fu il carattere religioso che accompagnò la missione e caratterizzò il territorio tanto da chiamarsi Sacro Romano Impero.

Il personaggio chiave che attuò l'impresa, da cui prende il suo nome la dinastia franca, fu Carlo Magno (742-814), sovrano di grande abilità di governo e militare che estese i suoi domini in Italia sconfiggendo i Longobardi nel 773 anche attraverso l'appoggio che seppe ottenere dalla Chiesa guidata allora da papa Adriano<sup>131</sup>; una simile alleanza fu possibile grazie al fatto che i Franchi erano storicamente cattolici, fin dai tempi di re Clodoveo alla fine del V sec. (furono l'unica popolazione barbarica convertita direttamente al Cattolicesimo, mentre le altre erano passate attraverso l'Arianesimo). Carlo Magno l'anno seguente assunse il titolo di "Re dei Franchi e dei Longobardi" e si pose in continuità con la tradizione romana: ebbe inizio così un processo di fusione tra popoli latini e germanici. La notte di Natale dell'800 poi, papa Leone III gli conferì la corona imperiale.<sup>132</sup>

Da questi brevi cenni storici ci si può collegare al tema del costume carolingio, vero argomento del capitolo, riportando un dato molto significativo: per conservarsi il favore della corte pontificia Carlo Magno, vinti i Longobardi – i quali come precedentemente osservato portavano orgogliosamente barba e capelli lunghi, che invece non erano apprezzati dai Romani – li costrinse a tagliarli e lui stesso si rase, pur venendo meno all'usanza del suo popolo<sup>133</sup>. Anche in occasione della sua incoronazione a Imperatore del Sacro Romano Impero decise di accostarsi al gusto latino e di presentarsi al pontefice vestito come un generale romano, con una lunga tunica ricamata, una clamide in broccato finemente ricamato in oro e arricchito di gemme fissato da una fibula in *cloisonné*, una corazza di bronzo sbalzato e calzando dei calcei rossi.<sup>134</sup> Al di fuori di circostanze eccezionali sappiamo dallo storico Eginardo, autore dell'opera *Vita di Carlo Magno* (capitolo 23), però che egli preferiva abbigliarsi in maniera semplice, simile ad una persona qualunque, secondo lo stile del popolo franco.

---

<sup>131</sup> EGINARDO, *Vita di Carlo Magno*, a cura di G. Bianchi, Roma, 1980, p. 49.

<sup>132</sup> *Ivi*, pp. 72-73.

<sup>133</sup> *Storia della moda*, presentazione di N. ASPESI, Milano, 1981, pp. 20-21.

<sup>134</sup> *Atlante illustrato della moda: dalla pelle d'orso alle top model. Forma del fascino e dello stile*, L. COCCIOLO e D. SALA, Colognola ai Colli, 2001, p. 61.

«Vestitu patrio, id est Francico, utebatur. Ad corpus camisam lineam, et feminalibus lineis induebatur, deinde tunicam, quae limbo serico ambiebatur, et tibialia; tum fasciis crura et pedes calciamentis constringebat et ex pellibus lutrinis vel murinis thorace confecto umeros ac pectus hieme muniebat, sago veneto amictus et gladio semper accinctus, cuius capulus ac balteus aut aureus aut argenteus erat.»<sup>135</sup>

«Si vestiva all'uso suo nazionale, cioè franco. Sul corpo portava una camicia di lino e biancheria di lino, sopra una tunica, che era orlata di una fascia di seta, e calzoni. Poi avvolgeva i polpacci con fascette e i piedi con calzari; d'inverno copriva il petto e le spalle con un farsetto confezionato con pelli di lontra o di martora, indossava sempre un mantello azzurro e si cingeva di una daga la cui impugnatura e cintura erano d'oro o d'argento.»<sup>136</sup>

In linea generale il costume del popolo franco prevedeva una tunica corta con sotto i calzoni per gli uomini, mentre per le donne l'uso di due tuniche sovrapposte o una tunica lunga senza maniche, con sopra un manto allacciato alla spalla. Esistevano pure capi intimi come la camicia di lino – fatta in un tessuto (*glizzum*, da cui *camisia glizina*) così leggero da risultare quasi trasparente, indossata direttamente a contatto con la pelle, che poteva essere adoperata sotto la tunica oppure come unico indumento per la notte –<sup>137</sup> o una sorta di mutande sempre in lino, dette *coxalia*.<sup>138</sup>

Anche questo tipo di abbigliamento – come quello dei Longobardi già analizzato – si caratterizza per l'essenzialità dei capi contrapposta alla preziosità dei monili che lo accompagnano. I Franchi, in quanto popolazione di origine “barbarica”, espressero al meglio le loro abilità artistiche nell'ambito dell'oreficeria e della metallurgia. Ma altrettanto tipiche erano l'attitudine maschile alla caccia, che faceva sì che svariati capi d'abbigliamento esterno fossero di pelliccia, e la perizia nell'arte della lana da parte delle donne, che garantiva un altro genere di indumenti caldi. Carlo stesso volle che i suoi figli fin da piccoli imparassero queste capacità.<sup>139</sup>

La sobrietà fu una caratteristica essenziale del costume dei Carolingi e fu sempre esaltata da Carlo Magno che amava vestirsi in maniera povera e comune, anzi disdegnava a tal punto il lusso da impegnarsi a limitarlo promulgando delle leggi

---

<sup>135</sup> EGINARDO, *Vita di Carlo Magno*, a cura di G. Bianchi, Roma, 1980, p. 100.

<sup>136</sup> *Ivi*, pp. 68-69.

<sup>137</sup> A. BLACK e M. GARLAND, *Storia della moda*, a cura di M. Contini, Novara, 1988, p. 81.

<sup>138</sup> S. PICCOLO PACI, *Parliamo di moda: manuale di storia del costume e della moda*, Bologna, 2004, vol. 1, p. 166.

<sup>139</sup> EGINARDO, *Vita di Carlo Magno*, a cura di G. Bianchi, Roma, 1980, p. 65.

suntuarie. Nonostante le difficili condizioni economiche (dovute al ristagno delle attività commerciali) in cui versava il popolo franco, la corte dell'Imperatore amava abbigliarsi in maniera sfarzosa, con abiti in tessuti pregiati, ricchi di decorazioni, vicini alla "moda" di Costantinopoli; rari esempi di prodotti importati dall'Oriente grazie agli scambi dei Radaniti – mercanti di professione, ebrei, che rimasero l'unico mezzo possibile per i commerci tra mondo cristiano e musulmano dopo la conquista da parte araba del Mediterraneo orientale, meridionale e occidentale – erano proprio la seta, i ricami, le stoffe preziose e altri materiali tessili distintivi del costume bizantino, oltre ad avori, smalti o pezzi di oreficeria.<sup>140</sup> Per contenere una simile ostentazione di splendore sfrenato Carlo si vide costretto a porre un limite ai prezzi di alcuni indumenti e a determinare il valore delle stoffe in base al rango di appartenenza.<sup>141</sup> Introdusse nel Capitolare dell'808 una normativa in cui fissò il prezzo di un *sagellum* (sago, mantello di lana) semplice a dieci soldi e uno di miglior qualità a venti soldi<sup>142</sup>; un *roccum* (mantello foderato di pelliccia) di pelli economiche, come volpe, agnello e coniglio, non doveva superare i dieci soldi, mentre uno più pregiato di martora o di lontra costava al massimo trenta soldi<sup>143</sup>.

Alle sue donne, invece, permise di indossare abiti in seta dai disegni raffinati o in lana tinte in rosso, colore da sempre ambito in quanto simbolo di uno *status* elevato, ma ora ottenuto non con la pregiatissima porpora, bensì con lacca, cinabro, o "cocco" (un parassita della quercia) e *vermiculi*. Il verde, piuttosto, divenne il "nuovo rosso", riservato alle nobili e proibito alle popolane.<sup>144</sup> Questo sempre a causa dell'accurato processo necessario al suo conseguimento: venivano miscelati due colori, l'azzurro – ricavato dal guado (all'epoca l'unico in grado di dare questo colore), che si otteneva dalla macerazione e fermentazione in acqua delle foglie dell'*Isatis tinctoria*, un'erba comune della famiglia delle Crocifere, e dopo un processo di ossidazione all'aria – col giallo – che invece si poteva "raggiungere" con coloranti differenti, dall'uva ursina alla curcuma, dall'*hennè* allo zafferano – comunque sempre di origine vegetale.<sup>145</sup>

---

<sup>140</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, pp. 122-123.

<sup>141</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 234.

<sup>142</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 100.

<sup>143</sup> S. PICCOLO PACI, *Parliamo di moda: manuale di storia del costume e della moda*, Bologna, 2004, vol. 1, p. 167.

<sup>144</sup> M. CONTINI, *5000 anni di moda*, Milano, 1977, p. 34.

<sup>145</sup> E. PEDEMONTE, E. PRINCI e S. VICINI, *Coloranti e tinture in Fibre, tessuti e moda. Storia, produzione, degrado, restauro e conservazione*, a cura di E. PEDEMONTE, Venezia, 2012, pp. 142, 154-156.

In questo periodo pare che i colori assunsero grande importanza; nacque anche l'usanza di portare abiti di due colori diversi (ad esempio tra parte destra e sinistra) o vesti in colori contrastanti.

Per meglio comprendere la “moda” carolingia visioneremo alcuni esempi di testimonianze figurative, se pur molto limitate, dato lo scarso impiego di questa forma d'arte da parte dei Franchi.

## 5.2 Esempi analizzati

### 5.2.1 Statuetta equestre di Carlo Magno al Louvre



*Carlo Magno*, scultura in bronzo, 860-870, Parigi, Museo del Louvre.

La scultura di piccole dimensioni conservata nella capitale francese rappresenta il capostipite della dinastia Carolingia a cavallo, sul modello dei monumenti equestri dell'antichità classica. Qui il sovrano – ritratto in posa rigidamente frontale, con sguardo fisso davanti a sé – porta la barba molto corta, come usavano i nobili, lunghi baffi, i mustacchi, e sotto la corona si scorge una capigliatura folta ma dal taglio corto, tutte caratteristiche dell'uso carolingio<sup>146</sup>. Appare avvolto in un ampio mantello rettangolare (il pallio), fortemente panneggiato e affibbiato sulla spalla destra; questo copre il braccio sinistro – la cui mano regge il globo –, mentre lascia libero il destro – che doveva portare lo scettro, andato perduto – così da permettere di capire che sotto indossa una tunica con maniche aderenti. La tunica manicata è corta perché indossata

<sup>146</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 235.

con i calzoni ed è stretta in vita da una cintura, come lascia intravedere lo spacco creato dal manto sul lato destro; i calzoni, che potevano essere di tela o di cuoio, sono fatti aderire dalla caviglia al ginocchio attraverso l'incrocio dei legacci delle scarpe<sup>147</sup>, bassi calcei in cuoio. Ecco che ritroviamo gli elementi riportati nell'attenta descrizione di Eginardo citata sopra e abbiamo così conferma della predilezione di Carlo Magno per una *mise* secondo la tradizione del suo popolo; in questo caso la scultura lo ritrae barbuto, quindi probabilmente si riferisce al periodo che precede la sua incoronazione imperiale a Roma per la quale si presentò imberbe e rasato, anche se successiva di diversi decenni.

L'opera risulta rilevante sia perché testimonia l'elevata maestria delle fonderie caroline, capaci di realizzare pezzi di qualità molto alta, sia perché permette di esaminare il modo di vestire di questo popolo nella cui tenuta si trova lo stesso re Carlo.

### 5.2.2 Scultura di Carlo Magno in San Giovanni a Müstair



*Carlo Magno*, statua in stucco,  
XII sec., Müstair, Chiesa  
conventuale di San Giovanni.

La statua in stucco situata nel Convento benedettino di San Giovanni a Müstair, nel Canton Grigioni in Svizzera, rappresenta Carlo Magno – secondo la leggenda

<sup>147</sup>C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 125.

committente del convento stesso, costruito attorno all'anno 800 – in posizione rigidamente frontale, a grandezza naturale. La scultura venne probabilmente prodotta poco dopo la sua santificazione, avvenuta nel 1165, e quindi si tratta di un lavoro ampiamente postumo; come per gli esempi della regina Teodolinda e dei figli Gundeperga e Adaloaldo sulla lunetta del portale d'ingresso del Duomo di Monza, visti nel capitolo precedente, la fonte è la descrizione dei costumi longobardi di Paolo Diacono, per questo caso si può considerare il passo di Eginardo sopra riportato. Proprio perché vede rappresentato Carlo Magno vestito alla maniera carolingia, l'opera ricorda per certi versi quella precedente: il re indossa una tunica manicata fermata in vita da una cintura, dei calzoni non perfettamente visibili a causa del degrado della materia nella parte inferiore e un mantello chiuso sulla spalla destra da una fibula a disco simile a quella dell'Imperatore Giustiniano nel pannello musivo della Basilica di san Vitale a Ravenna esaminato nel primo capitolo; porta poi lunghi mustacchi, folta barba e capelli corti, e gli oggetti del potere (corona, scettro e globo). Si possono comunque apprezzare alcune variazioni rispetto alla scultura equestre: la tunica sembra essere più lunga della precedente (complice forse la posizione eretta in questo caso), arriva infatti sotto il ginocchio, e più ampia, così che crea delle pieghe “a onde” nello scendere lungo le gambe, ma forse ciò è dovuto al maggior spessore di questo capo che potrebbe non essere di solo tessuto, bensì foderato internamente in pelliccia; si tratterebbe dunque di una *gonelle*, una tunica intera lunga fino al polpaccio, con l'orlo ricamato<sup>148</sup>, foderata – come suggerisce il nome da “*gunna*” che significa “pelliccia” – di pelo appunto. La veste è orlata di una fascia a piccoli motivi geometrici all'altezza dei polsi, a metà braccio e sul torace, mentre quella che pare sempre una fascia, decorata diversamente, segue il profilo dell'originale scollatura a V; le calzature questa volta raggiungono metà polpaccio accogliendo al loro interno la parte terminale dei pantaloni; sono stivali detti “*zanche*” diffusi nella moda maschile carolina<sup>149</sup>.

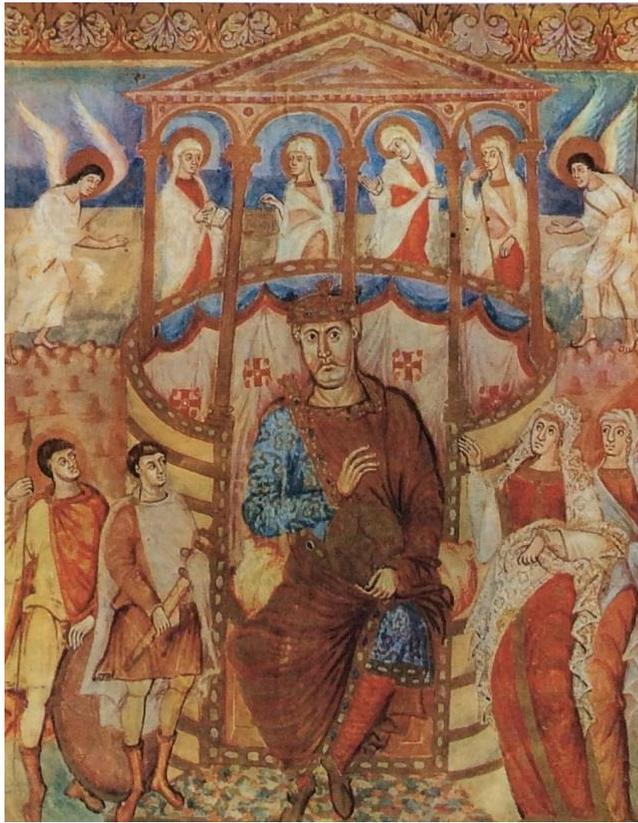
Come già osservato la statua è di qualche secolo successiva rispetto al periodo in esame, ciononostante di questo esprime lo stesso i caratteri perché il personaggio è ritratto secondo il gusto del vestiario carolingio, quindi un riferimento qui può essere appropriato ugualmente per una presa visione ulteriore dello stile del grande sovrano che preferiva vestire come una persona qualunque.

---

<sup>148</sup> M. CONTINI, *5000 anni di moda*, Milano, 1977, p. 33.

<sup>149</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 235.

### 5.2.3 Miniatura di Carlo il Calvo e la corte



*Carlo il Calvo e personaggi di corte, miniatura, 870, Roma, Abbazia di San Paolo fuori le mura.*

La presente miniatura è tratta da una Bibbia carolingia, cosiddetta *Bibbia di San Paolo fuori le mura* perché conservata presso l'Abbazia benedettina di San Paolo fuori le mura a Roma da quando Papa Gregorio VII la donò ai monaci affinché la conservassero, commissionata nell'866 dal sovrano Carlo il Calvo (823-877) al monaco Ingolberto (massimo esponente della scuola miniaturistica di Reims) per donarla a Papa Giovanni VIII probabilmente in occasione della sua incoronazione imperiale dell'875.

La miniatura vede raffigurato Carlo il Calvo assiso in trono, con corona in testa e visibili mustacchi, affiancato da due uomini e due donne, verosimilmente membri della corte. Il re indossa una tunica di broccato blu ricamata e bordata sul fondo con pietre preziose su cui è posto un ampio mantello chiuso sulla spalla destra di un color porpora scuro, anch'esso incorniciato da una bordura oro tempestata di gemme; sulle gambe porta calzoni rossi e ai piedi calcei in cuoio.<sup>150</sup> Sulla parte sinistra dell'immagine si situano due funzionari abbigliati in maniera molto simile: corte tuniche, gialla per l'uno e rossiccia per l'altro, manti allacciati sulla spalla destra, nei colori opposti alla veste sottostante, e calzano anche a metà polpaccio, ma non vestono calzoni, entrambi hanno

<sup>150</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 126.

le gambe scoperte. Le due signore sul lato destro indossano sopravvesti rosse lunghe fino ai piedi e ornate di bande dorate che scendono verticalmente sul centro e percorrono il profilo del collo e delle maniche, che arrivano al gomito; al di sotto si possono vedere le maniche bianche aderenti delle tuniche, mentre sopra portano dei manti bianchi che si adagiano sul capo andando a coprire quasi del tutto i capelli; si andò infatti diffondendo l'impiego di un mantello di tessuto, rettangolare, posato sulla testa per obbedire anche alla prescrizione religiosa che vietava alle donne di entrare in chiesa a capo scoperto.<sup>151</sup>

In secondo piano poi, alle spalle del sovrano, compaiono sotto gli archi, tra le colonne di quello che pare essere una struttura a baldacchino circolare cupolato (come un ciborio che sovrasta il trono), quattro figure femminili col capo nimbato identificate con le quattro virtù cardinali; anche queste vestono una veste rossa (evidentemente si tratta di nuovo di una sopravveste) semicoperta da un mantello bianco.

Grazie a questa miniatura non solo abbiamo cambiato tipologia di opera e di supporto dell'immagine, ma anche soggetto trattato; non è stato osservato più il solo costume del monarca bensì dei personaggi della corte, uomini e donne.

#### 5.2.4 Miniatura di Carlo il Calvo ed ecclesiastici



*L'abate Vivian consegna a Carlo il Calvo la Bibbia, miniatura, metà IX sec., Parigi, Biblioteca Nazionale.*

<sup>151</sup> M. BEAULIEU, *Le costume antique et médiéval*, Parigi, 1967, p. 78.

L'opera appartiene alla *Bibbia di Carlo il Calvo*, successivamente chiamata *Bibbia Vivian*, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Anche in questo caso il personaggio principale è il sovrano carolingio Carlo il Calvo seduto in trono, circondato da numerosi personaggi.

In tale esempio risulta impossibile analizzare la tenuta del re in quanto quasi completamente nascosta dal manto aureo che lo avvolge; si scorge soltanto una piccola parte di tunica e il braccio destro che permette di capire che si tratta di una tunica manicata rossa, ma non si può definirne la lunghezza. Dei due funzionari che lo affiancano, invece, è possibile apprezzare l'abbigliamento, differente nei colori ma uguale nelle foggie: tunica sopra il ginocchio chiusa da una cintura, calzoni, zanche e manto. Ai loro lati troviamo due guardie con l'uniforme e abbiamo in questo modo l'occasione di osservare la divisa militare (su cui si tornerà con l'esempio successivo). Notiamo che la corazza di ferro arriva sopra il ginocchio, ha maniche che coprono solo il braccio fino al gomito ed è coperta da un lungo mantello allacciato sulla spalla destra. Il soldato sulla sinistra regge scudo e lancia, però ha in testa – come il suo collega – un elmo “a lucerna” (a doppia punta) con un pennacchio rosso centrale, del tutto particolare. Dal soldato sulla destra poi possiamo notare dei calzoni rossi su cui si avvolge una stringa per serrarli alla gamba. Davanti a quest'ultimo personaggio ne troviamo ancora uno vestito di tunica – più lunga delle precedenti, sotto il ginocchio – e ammantato (non vediamo se porta o meno dei pantaloni).

Gli uomini fin qui descritti hanno tutti il medesimo taglio di capelli “a scodella”, ma quelli che andremo ora a visionare sono tutti tonsurati. In riferimento a quanto detto nel primo capitolo<sup>152</sup> tali personaggi appartengono al clero e in questo modo abbiamo la possibilità di studiare anche il vestiario religioso attorno al IX sec. Gli elementi che tali ecclesiastici hanno in comune sono la sovrapposizione di due tuniche (quella inferiore – bianco-azzurra – lunga fino ai piedi, quella superiore – bianca con due *clavi* rossi – più corta) e la casula col cappuccio, in colori diversi. Interessante notare che il costume clericale è riportato come nelle raffigurazioni di ambito bizantino, quindi – qualora non fosse possibile affermare che nella Chiesa vi fossero alcuni membri appartenenti alla popolazione dei Franchi (e che quindi anche costoro adottarono la tenuta propria dei sacerdoti) – risulta veritiera la riproduzione dell'abbigliamento che viene fatta in questa miniatura, confermandoci di essere una fonte attendibile.

---

<sup>152</sup> Cfr. pp. 9-10.

### 5.2.5 Dittico di Carlo Magno vittorioso sui Barbari al Bargello



*Carlo Magno vittorioso sui Barbari, dittico  
eburneo, IX sec., Firenze, Museo Nazionale del  
Bargello.*

Il bassorilievo in analisi in questo paragrafo appartiene alla parte inferiore di un dittico in avorio d'elefante, riutilizzo di una tavola di un trittico consolare, di produzione della scuola del Palazzo di Carlo Magno.

Attraverso alcune somiglianze con pezzi dello stesso ambiente dell'inizio del IX sec. (dettagli quali il tipo di archi o elementi dello sfondo) è possibile datarlo attorno all'800.<sup>153</sup> Normalmente non è facile collocare cronologicamente gli avori della corte di Carlo Magno perché la datazione non dipende tanto dallo stile, quanto piuttosto dalla disposizione dei modelli; molto spesso gli artisti si rifacevano a prototipi antichi, nel caso specifico forse del Basso Impero considerata la rappresentazione. Più precisamente

<sup>153</sup> *Avori medievali. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di D. GABORIT-CHOPIN, Firenze, 1988, p. 34.

si è pensato ad una figura dell'ambone del Duomo di Aquisgrana, accettando che i sei pezzi si dovessero trovare già lì.<sup>154</sup>

La placca è orlata di un cordone di perle oblunghe e di una fascia di palmette, mentre ai vertici del rettangolo si trovano i ritratti di quattro donne velate; al centro poi è rappresentato un guerriero che atterra un personaggio femminile minacciandolo con la lancia. Data la presenza totale di sette donne (nella cornice sono in realtà sei perché essa ingloba anche la placca superiore con una scena quasi speculare) si è ipotizzata un'iconografia della *Phychomachie*, battaglia allegorica tra Vizi e Virtù (che sono appunto sette). Ma la testa coronata del guerriero fa propendere verso l'interpretazione di Josef Deér che nel suo articolo *Ein Doppelbildnis Karls des Grossen: Tugendbild und Kaiserbild*<sup>155</sup> ritenne trattarsi di una rappresentazione di Carlo Magno, vincitore dei Barbari e difensore della Fede.<sup>156</sup>

Proprio perché nel ruolo di trionfante combattente il sovrano appare in questa occasione in abiti militari e offre così la possibilità di visionare la tenuta marziale carolingia, utile per un riscontro con quelle appena ravvisate. Veste una corazza di ferro squamata che arriva sopra il ginocchio<sup>157</sup>, con maniche al gomito e chiusa in vita da una cintura; sopra indossa un lungo mantello affibbiato sulla spalla destra, risultando conforme alla tenuta delle guardie di Carlo il Calvo; ai piedi calza degli stivali fino a metà polpaccio – decorati con motivi a rombi – aperti in punta, molto simili a quelli calzati dal Cristo guerriero del mosaico del Palazzo dell'Arcivescovado a Ravenna incontrato nel primo capitolo<sup>158</sup>, e regge in mano uno scudo a *ombos* ed una lancia.

---

<sup>154</sup> W. F. VOLBACH, *Avori carolingi*, in *Roma e l'età carolingia*, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Atti delle Giornate di studio, Roma, 3-8 maggio 1976, Roma, 1976, pp. 247, 249.

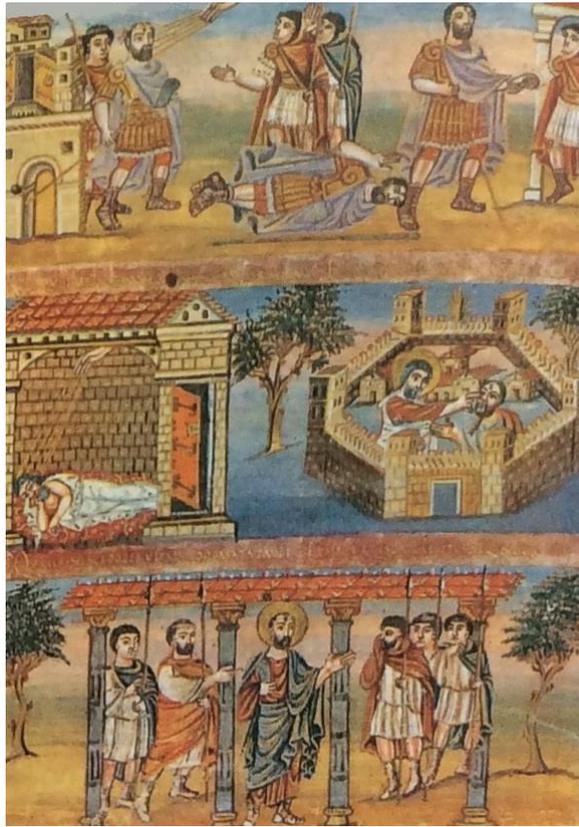
<sup>155</sup> In *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, 1953, vol. 2.

<sup>156</sup> *Avori medievali. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di D. GABORIT-CHOPIN, Firenze, 1988, pp. 34-36.

<sup>157</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 128.

<sup>158</sup> Cfr. p. 20.

### 5.2.6 Miniatura con storia di san Paolo



*Storia dell'apostolo Paolo*, miniatura, 843-851,  
Parigi, Biblioteca Nazionale.

La miniatura qui presentata è tratta dalla *Prima Bibbia di Carlo il Calvo* e riporta in tre scene quattro episodi della vita di San Paolo. La prima in alto vede rappresentata la *Caduta di Saulo*, la seconda *Il sogno di Anania* e *La guarigione di Paolo cieco* e l'ultima *Il primo sermone di Paolo*.

Ai fini della ricerca appare di particolare interesse l'immagine superiore in cui Saulo appare nel momento precedente alla sua conversione, cioè quando Dio gli appare e lui cade da cavallo. I soldati romani sono qui ritratti nelle vesti caroline, quindi il miniatore riversa nella scena che sta realizzando alcuni aspetti del mondo a lui contemporaneo. Sotto la corazza fanno capolino le estremità dei calzoncini corti (detti *tibialia*), che arrivano sotto il ginocchio, tipico elemento franco, così come rispecchiano la *mise* carolingia anche gli alti calzari e il mantello allacciato sulla spalla destra, già rintracciati nel *Dittico con guerriero*.

### 5.2.7 Miniatura di San Macaniso



*Storia di San Macaniso*, miniatura, 843-851, Parigi, Biblioteca Nazionale.

La pittura qui riportata è tratta dalla *Bibbia Vivian*, di cui si è in precedenza visto un altro esempio, e risulta tripartita in scene che raccontano la storia di San Macaniso, discepolo di San Patrizio d'Irlanda.

Riguardo la costumanza carolingia la parte che torna utile prendere in considerazione è quella intermedia, in cui il Santo si trova a studiare con le sue discepole Santa Paola e Santa Eustochia. San Macaniso, al centro della scena, è abbigliato allo stesso modo dei religiosi della miniatura della *Consegna della Bibbia a Carlo il Calvo*, con lunga sottoveste azzurra, tunica clavata più corta e manto marrone; è tonsurato e ha il capo nimbo che sottolinea la sua santità. Le figure femminili alla sua destra, le due Sante e altre due donne, indossano lunghe tuniche (da cui si intravede una sottoveste azzurrina) e mantelli bianchi che coprono il capo, confermando la progressiva diffusione di quest'usanza.

### 5.3 Epilogo

Il “guardaroba” carolingio risultava dopotutto alquanto simile a quello longobardo. Il suo tratto distintivo più evidente era l'uso dei pantaloni per gli uomini. Noto rilievo

assumeva la copertura delle gambe che potevano indossare sulle cosce i *tibialia* (una sorta di ghette fermate dalle bande delle calzature)<sup>159</sup> o i calzoni per avvolgere tutta la lunghezza.

L'“*outfit*” maschile prevedeva una corta tunica con calzoni alle caviglie, oppure una veste più lunga, la gonnella, che poteva essere portata anche con le gambe nude; al di sopra il mantello, il pallio rettangolare, o il *roccum* lungo quasi fino ai piedi; stivali o calzari. Quello femminile invece, comprendeva vesti di lunghezza variabile – tunica manicata o colobio che fosse – di linea diritta, fissate all'altezza del seno da una cintura adorna, o da una corda o una fascia di tessuto; la sopravveste, una tunica in fine tela di lino o seta di maggior ampiezza rispetto a quella inferiore, con maniche ampie; il manto rettangolare che permetteva di coprire anche la testa, che poteva essere fermato da una fibula; infine sandali o fini calzature in cuoio ornato. Il capo delle donne era in genere coperto: o da un velo bianco, il *ricinium*, o dal cappuccio appunto, che ricopriva testa e spalle a indicare forse un senso di modestia. Le capigliature però potevano essere acconciate con fili di perle.<sup>160</sup>

Per la gente del popolo le vesti erano in lana o in lino grezzi perché i manufatti erano prodotti direttamente dalle donne di casa che provvedevano alla filatura e alla tessitura,<sup>161</sup> dunque il prodotto era piuttosto rustico e la fibra rimaneva più dura; oppure potevano essere fatti di pelli cucite insieme in maniera semplice<sup>162</sup>.

Relativamente all'aspetto maschile in origine i Franchi portavano i capelli lunghi, ma dopo le disposizioni di Carlo Magno a riguardo – che impose un'estrema cura ai suoi sudditi per evidenziare la volontà di porsi in linea con le usanze e il gusto romano di cui si consideravano i continuatori –<sup>163</sup> il taglio divenne corto come pure la barba, anche se il volto difficilmente si fece glabro perché spesso (specie tra i nobili) si portavano i baffi.<sup>164</sup>

In questo senso il sovrano esaltava anche l'austerità di costumi tanto apprezzata dai Romani, pur adottando solitamente capi tipici del suo popolo.

---

<sup>159</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 127.

<sup>160</sup> *Ivi*, pp. 125-128.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>162</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell'arredamento e nel costume, con cenni di storia dell'arte: Barbari e Bizantini, Arabi, il Medioevo, il Quattrocento*, Torino, 1960, vol. 2, p. 12.

<sup>163</sup> *Atlante illustrato della moda: dalla pelle d'orso alle top model. Forma del fascino e dello stile*, L. COCCIOLO e D. SALA, Colognola ai Colli, 2001, p. 61.

<sup>164</sup> R. DI IORIO e L. BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Roma, 2004, vol. 1, p. 235.

## **6. Influenze reciproche dei vari tipi di costume analizzati**

### **6.1 La “moda” nell’VIII-IX secolo: coesistenze e commistioni**

Nell’epoca successiva al periodo delle invasioni e degli stanziamenti nei territori italiani di popolazioni di origini diverse si verificarono situazioni di coesistenza di elementi di vestiario tipici delle rispettive differenti usanze. I vari gruppi etnici che si erano incontrati e trovati a convivere nelle medesime regioni avevano fatto sì che tradizioni e costumi si mescolassero tra di loro portando non solo alla coesistenza di “mode” dissimili in una sorta di “sincretismo di stili”, ma anche alla commistione di “tratti di moda” diversi, presenti contemporaneamente sulla stessa persona, in un *composit* del tutto particolare.

Nei secoli VIII-IX si assiste infatti a elementi del costume longobardo mischiati a vesti bizantine, tratti dell’abbigliamento franco che si fanno lentamente strada tra gli ampi residui di classicità. Il ferreo conservatorismo romano era ormai ampiamente superato e aveva permesso la penetrazione di capi vestimentari “stranieri” che hanno contribuito alla nascita di un costume nuovo. Fu proprio l’apporto nella civiltà classica della cultura artistica di quelle popolazioni “barbare” (termine usato per secoli in senso dispregiativo) a costituire l’arricchimento che determinò la fioritura del Medioevo.

Brache e calzoni con tuniche corte vennero apprezzati dagli uomini, che riscontrarono in essi una maggior praticità, mentre tuniche lunghe manicate e manti dotati di cappuccio continuarono ad essere adottati dal gentil sesso che poteva in tal modo soddisfare i precetti di sobrietà e decoro della fede cristiana – che vuole le donne completamente ammantate e prescrive loro di nascondere i capelli con un velo – avendo un aspetto semplice e monacale. Oltre all’“assorbimento” di nuovi indumenti però, si riscontrano anche vere e proprie fusioni di dettagli diversi su uno stesso abito, e qui la ricchezza di ornamenti (ricami, gemme, perle, ecc.) bizantini prese il sopravvento; decorazioni come *patagi*, *aurifrigi* e *segmenta* vennero applicati anche su tuniche corte portate con pantaloni e in generale le linee semplici degli abiti una maggior vivacità dovuta ai dettagli preziosi e alla varietà di colori.

Tutti questi aspetti si riscontreranno negli esempi a seguire in modo da rendere il discorso più chiaro.

## 6.2 Esempi analizzati

### 6.2.1 Le Sante del Tempietto longobardo di Cividale

Del ciclo figurativo in stucco con sei Sante sulla parete occidentale del Tempietto a Cividale del Friuli si è già iniziato a parlare nel corso del capitolo sui Longobardi, ma rimangono da descrivere due coppie di Sante, più precisamente di Martiri perché tutte e quattro portano in testa la corona del martirio, che si analizzano qui di seguito.



Sante, stucchi del fregio, VIII sec., Cividale, Aula di Santa Maria in Valle.

La figura intermedia a sinistra della finestra indossa una tunica a maniche lunghe e aderenti di cui si vedono le estremità fuoriuscire dalla sopravveste, una dalmatica dalle maniche molto ampie che terminano in un affollamento di pieghe, anticipate da una sottile bordura perlinata. Questo prezioso abito è arricchito da orbicoli in corrispondenza delle spalle, percorso in tutta la lunghezza da due clavi all'interno dei quali si svolge un tralcio con viticci e contornati da un filo di perle ed impreziosito sul fondo da un largo fregio con motivo a rombi riempiti a fiori. Al di sopra si aggiungono una sottile cintura in vita e un ampio collare gemmato, il *maniakion*, composto di pietre lunghe e claviformi incorniciate da due fili di perle. Ai piedi calza semplici scarpe e in testa, quasi a nascondere un raccolto di capelli sulla nuca, porta uno splendido diadema di gemme tonde e rettangolari alternate sul cui orlo superiore si radunano, in gruppi di tre, pietre claviformi a formare gigli. Dettaglio che risulta singolare alla luce di quanto detto nel terzo capitolo<sup>165</sup> è il fatto che i lobi della santa siano forati, quindi atti ad essere adornati di orecchini (forse in vetro colorato, ora scomparsi), gioielli tendenzialmente evitati nelle rappresentazioni di personaggi ambito sacro.

<sup>165</sup> Cfr. pp. 49-50.

La Santa corrispondente, la seconda del lato destro, è ad essa molto simile: come la prima regge nella mano sinistra un diadema e nella destra una croce, ha la stessa capigliatura e gli stessi abiti, ma qui la dalmatica ha meno ornamenti, non compaiono i clavi e gli orbicoli, ma in compenso il bordo inferiore è di maggiori dimensioni e vede una decorazione con rettangoli riempiti di fiori a otto petali.

La Martire all'estrema sinistra rispetto alla finestra risulta riccamente abbigliata: veste una tunica talare dalle maniche lunghe e attillate, una dalmatica con maniche più corte e più ampie e con l'*aurifrigium* limitato da fili di perle e diviso in campi rettangolari nei quali si trova un semicerchio riempito da una foglia trilobata o da due foglie semplici, e al di sopra un sontuoso drappo che la avvolge in senso obliquo similmente ad una toga, ornato da grandi orbicoli con all'interno una corolla composta da quattro foglie disposte a croce e bordato da una fascia gemmata limitata da fili di perle e divisa in sezioni rettangolari in cui è incastonata una pietra alternativamente quadrata e a forma di mandorla. La donna è accessoriata di un *maniakion* simile a quello della vicina, con pietre claviformi riunite a gruppi di tre per richiamare la forma di un fiore, di una corona gliata della stessa variante della figura immediatamente prima descritta, con un filo di perle centrale incorniciato da due fili di pietre rettangolari corte alternate a lunghe, e di un lungo velo simile a uno scialle che scende dalla spalla sinistra e va a coprire la rispettiva mano che sostiene un diadema poggiato sul petto, mentre nella mano destra sorregge una croce.

L'ultima Santa, la figura più a destra, è la più deteriorata, soprattutto nella parte inferiore dove il grossolano restauro in gesso permette di vedere solo i tratti principali; anche questa però risulta praticamente uguale alla sua corrispettiva sul lato opposto, ha infatti la stessa capigliatura, gli stessi abiti e gli stessi accessori (solo la corona del martirio si differenzia parzialmente per le gemme che sono qui quadrate o rettangolari), regge sempre una croce con la mano destra e un diadema nella sinistra – velata – questa volta inclinato di circa 45°.<sup>166</sup>

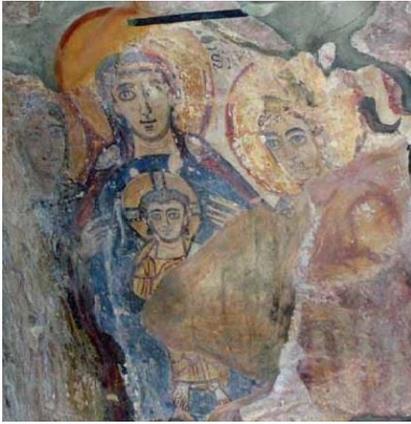
Le quattro figure analizzate in questo paragrafo appaiono immediatamente molto diverse dalle prime due descritte nel corso del quarto capitolo.<sup>167</sup> Emerge subito una maggior raffinatezza e sontuosità delle vesti che richiamano alla mente i ricami, le applicazioni di pietre preziose e gli ornamenti tipici del gusto bizantino. La dalmatica, abito come già detto dall'origine antichissima, divenne peculiarità della nobildonna in

---

<sup>166</sup> H. P. L'ORANGE e H. TORP, *Il tempio longobardo di Cividale*, Roma, 1979, pp. 7-12.

<sup>167</sup> Cfr. paragrafo 4.2.2.

epoca tardoantica, continuò ad essere decorata (anche nella variante maschile) con *orbiculi* sulle spalle ancora nel corso dell'alto medioevo – come attesta l'affresco della *Madonna con Bambino* nel monastero benedettino del Sacro Speco a Subiaco –, ma dal IX sec. andò via via perdendo i clavi nella forma femminile e li mantenne solo in quella maschile, nella quale erano nati.



*Madonna con Bambino e Santi,*  
affresco, VIII-IX sec., Subiaco,  
Monastero del Sacro Speco.

Altro capo molto interessante, su cui è utile soffermarsi, è il drappo che appare indossato diagonalmente dalle sculture esterne; quest'oggetto era diffuso nei secoli precedenti tra le donne d'alto rango che lo mettevano al di sopra della dalmatica in senso obliquo, con un lato che partiva dalla spalla sinistra e scendeva sul fianco destro e il lato parallelo che andava dal fianco sinistro fino al ginocchio opposto. Lo si vede portato alla medesima maniera da alcune figure femminili di IV-V secolo, raffigurate su fondi d'oro come quello con una scena matrimoniale conservato al Metropolitan Museum di New York<sup>168</sup>, o scolpite, come la *Statuetta di imperatrice* del Cabinet des Médailles a Parigi.

---

<sup>168</sup> H. P. L'ORANGE e H. TORP, *Il tempio longobardo di Cividale*, Roma, 1979, p. 82.



*Matrimonio*, fondo d'oro, IV-V sec., New York, Metropolitan Museum of Art.



*Imperatrice*, marmo, fine IV sec., Parigi, Cabinet des Médailles.

Tale indumento aggiuntivo pare ricollegarsi a quelle vesti di origine classica portate sopra alla tunica o alla dalmatica, più o meno lunghe, e panneggiate sul davanti o lasciate ricadere in modo più lineare. Sembra collocarsi a metà strada tra un capospalla e un accessorio, tra una toga romana o un pallio greco e un *loros* (bizantino). Tra l'altro il modello della decorazione costituiva il motivo tradizionale del ricamo intessuto in oro per la trabea trionfale, antesignana del *loros*, inoltre proprio quest'ultimo – insegna imperiale – svilupperà circa tre secoli dopo nella corte d'Oriente una variante nella versione da donna con la parte terminale che scende sul fianco destro, il *thorakion*.



*Santa Eudocia*, X sec., paste vitree su marmo, Istanbul, Museo Archeologico.

La linea inferiore del drappo sfoggiato dalle Sante alle estremità ricorda però maggiormente quella della *dalmatica diagonalis*, o bizantina, ricca veste dal taglio obliquo, spesso con bordo inferiore gemmato, ritratta in diverse rappresentazioni di sante, come quelle in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna viste nel terzo capitolo<sup>169</sup> e le sorelle del mosaico del catino absidale della Basilica di Santa Prassede a Roma, che testimoniano l'impiego della veste ancora nel IX secolo.



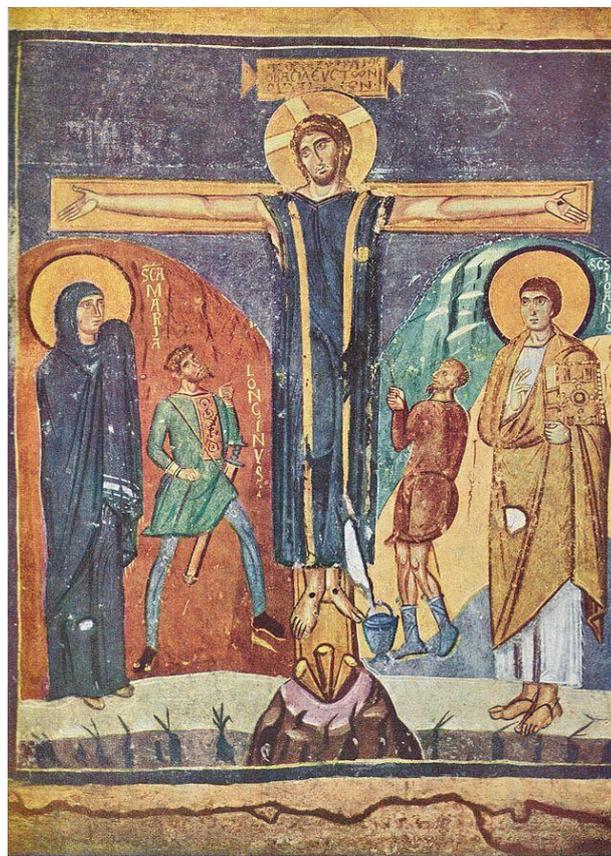
*Prassede e Pudenziana*, mosaico, IX sec., Roma, Basilica di Santa Prassede.

La presenza di modi di vestire differenti nello stesso contesto è indice della promiscuità dei costumi che doveva verificarsi nella società del tempo. Un'opera di ambito longobardo, come è il fregio in stucco nel "Tempietto" di Cividale, che rappresenta

<sup>169</sup> Cfr. pp. 38-39.

personaggi abbigliati non esclusivamente, anzi in maniera scarsa, secondo la tradizione di riferimento orienta a pensare che non vi fosse una netta separazione tra le differenti etnie che vivevano sul medesimo territorio e che i rispettivi stili convivessero in armonia, andando a plasmare quella che oggi si definisce “moda”. Nella stessa testimonianza iconografica si riscontrano elementi di abbigliamento ed insegne ancorate nella tradizione romana, aspetti che rimandavano al periodo “paleocristiano” che ancora sopravvivevano nell’VIII sec. e forme legate a quello più contemporaneo, tratti tipici del costume longobardo e di quello bizantino.

### 6.2.2 La Crocifissione di Santa Maria Antiqua a Roma



*Crocifissione*, affresco, VIII sec., Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua.

Altro esempio particolarmente significativo può essere l'affresco con *Crocifissione* (della metà dell’VIII sec.) situato nella Cappella di Teodoto della Chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma. L’opera vede ritratti Cristo crocifisso nel centro della scena tra i due soldati romani e Maria e Giovanni Evangelista ai lati esterni.

Cristo è qui raffigurato secondo la tradizione bizantina in modo frontale, trionfante sulla croce – collocata in posizione centrale e in modo da creare una perfetta simmetria d’immagine – e di dimensioni nettamente maggiori in accordo con la proporzione

gerarchica; è rappresentato col capo nimbatto, leggermente inclinato, le braccia e le gambe completamente distese, i piedi non sovrapposti e vestito di un lungo *colobium* blu con due clavi giallo-oro. Il colobio, come già accennato, era un capo d'abbigliamento di origine greca, poi adottato dai Romani delle classi meno abbienti, che venne attinto nel costume liturgico come veste utilizzata dai monaci. Forse proprio in accordo a quest'uso modesto o di ambito religioso si è scelto di rappresentare Cristo vestitone.

Sulla sinistra si trovano Longino con la lancia del Destino e la Madonna. Del soldato si può notare la particolarità dell'abbigliamento: caratteristici del costume bizantino sono i dettagli aurei che decorano la tunica verde, la *paragunda* ricamata sul centro e i *segmenta* ai polsi, ornamenti molto frequenti sulle dalmatiche ed ora adattati ad una tunica più corta che viene indossata sopra ad aderenti pantaloni, di derivazione orientale. Se però i pantaloni attillati possono essere ricondotti ai già citati anassiridi, di origine persiana e introdotti nella penisola per mezzo dei Bizantini, il capo soprastante non può dirsi uno *skaramangion* – la tunica tripartita sul davanti, sempre di origine orientale, con cui venivano generalmente abbinati – ma piuttosto una tunica corta del genere di quelle che venivano portate da Longobardi e Franchi con brache e calzoni. Comuni tra i cittadini romani erano le calzature chiuse basse o fino alla caviglia – i *calcei* –, mentre propria del costume longobardo, come detto più volte nel quarto capitolo, era la barba a punta; infine la capigliatura tagliata a cerchio era stata adottata da alcune popolazioni germaniche.<sup>170</sup> Questo personaggio è particolarmente significativo nella ricerca che si sta effettuando perché mostra chiaramente come i differenti tratti del costume non si trovarono semplicemente accostati, ma vennero fusi insieme e andarono a dar luogo a nuovi stili.

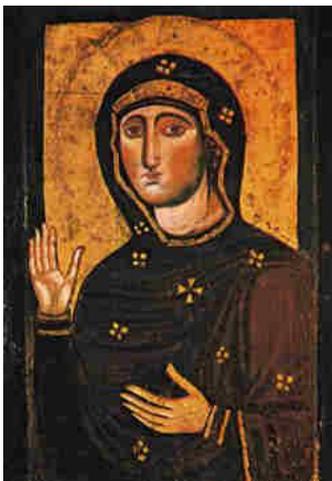
La Vergine ha capo e mani velati da una casula blu, mantello chiuso fornito di cappuccio, indossato sopra ad una tunica dello stesso colore, lunga fino ai piedi, che calzano dei sandali. Questa “*mise*” risulta molto simile a quella delle Sante con tunica talare, penula e sandali collocate accanto alla finestra del Tempietto a Cividale, descritte nel capitolo sui Longobardi<sup>171</sup>, ma se l'abbinamento tunica-manto era tipico dell'abbigliamento della donna longobarda, non era certo una loro esclusiva: la palla era propria delle donne romane come prima l'*himation* lo era delle greche, la casula era diffuso indumento femminile bizantino e un mantello ancorato alla testa era di suo

---

<sup>170</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 80.

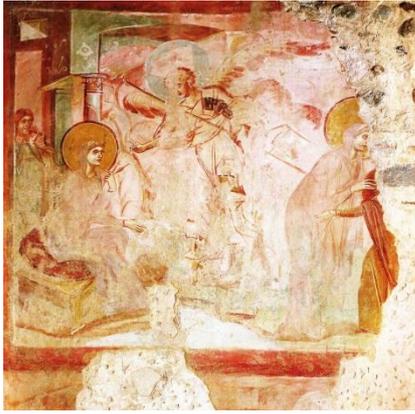
<sup>171</sup> Cfr. pp. 61-62.

frequente tra le donne franche. Per quanto questa combinazione esistesse fin dall'epoca precristiana sorge spontaneo chiedersi se il successo della palla, che si afferma pienamente nella tarda antichità, non sia da collegarsi alla necessità per le donne cristiane di coprire il capo. Questa tipicità coinvolse la figura della Vergine che ottenne una propria iconografia “pallata” di una sobria ma distinta veste che vela braccia e mani avvolgendosi direttamente alla figura, e le permise di conservarsi nei secoli successivi. Una forma di penula si appura essere stata ampiamente adoperata dalle donne nel corso dell’VIII-IX sec. e ancora la si riscontra rappresentata indosso a immagini di Madonne per questi secoli come possono dimostrare, ad esempio, l’icona della *Madonna Advocata* – copia di X sec. da un’originale di due secoli precedenti – situata sull’altare maggiore nella Basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma<sup>172</sup>, e gli affreschi con scene di *Annunciazione*, *Visita ad Elisabetta*, *Natività* e *presentazione di Gesù al Tempio* dalla Chiesa di Santa Maria Foris Portas di Castelseprio (provincia di Varese).



*Madonna Advocata*, dipinto su tavola, X sec., Roma, Basilica di Santa Maria in Aracoeli.

<sup>172</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969, vol. 1, p. 85.



<p><i>Annunciazione e Visitazione</i>, affresco, IX sec., Castelseprio, Chiesa di Santa Maria Foris Portas.</p>	<p><i>Natività</i>, affresco, IX sec., Castelseprio, Chiesa di Santa Maria Foris Portas.</p>	<p><i>Presentazione al tempio</i>, affresco, IX sec., Castelseprio, Chiesa di Santa Maria Foris Portas.</p>
---	--	---

Sulla destra Stefaton, il soldato che tiene in mano la spugna bagnata d'aceto, indossa la tunica corta, ancora molto usata nella capitale, con le gambe scoperte secondo l'antico uso dei Romani, e calza degli stivali a metà polpaccio, delle *osae* senza apertura sulla punta, veste dunque in maniera molto simile all'abbigliamento militare a cui manca la corazza; però non è imberbe come da tradizione romana, bensì porta anche lui la barba appuntita secondo l'uso longobardo.

Al suo fianco si trova San Giovanni che indossa una dalmatica bianca con clavi scure su cui è sovrapposto un lungo pallio color oro panneggiato sulle braccia e calza dei sandali. L'Evangelista incarna il "prototipo" del tipico personaggio della fede cristiana e rimane abbigliato secondo la tradizione, nella maniera in cui vestivano santi e martiri fin dal V sec., come era stato esaminato nel capitolo sulla moda bizantina, completato anche da dettagli quali il nimbo, la mano destra benedicente e il prezioso libro trattenuto col braccio sinistro, il suo Vangelo.

Può risultare utile effettuare un confronto con un'immagine dello stesso tipo ma di un periodo precedente, per verificare quali tipologie di abiti differiscono e quindi riscontrare le novità introdotte nella *Crocifissione* dell'affresco in questione. Un esempio adatto risulta la *Crocifissione* miniata dal monaco Rabula nel *Codex siriacus* nel VI sec., quindi anteriore di circa duecento anni.



*Crocifissione*, miniatura, 586, Firenze, Biblioteca Laurenziana.

Questa seconda rappresentazione è più complessa della precedente e vede coinvolti molti più personaggi: al centro si trova sempre Gesù crocifisso ma la sua non è l'unica croce, al suo fianco ci sono i due ladroni; Maria e Giovanni si trovano ora sul lato sinistro della scena, su quello destro si collocano le pie donne, in centro i soldati che si spartiscono la veste di Cristo e infine Longino e Stefaton disposti allo stesso modo della prima *Crocifissione*.

Cristo, la Vergine e San Giovanni sono abbigliati allo stesso modo, quindi forse la loro immagine si lega a un'iconografia già affermata stabilmente nel VI secolo e conservatasi anche successivamente. Il centurione indossa una tunica corta, però questa volta senza pantaloni, porta una calzatura aperta, più simile ai campagi che ai sandali, con al di sopra dei gambali che coprono le gambe dalla caviglia al ginocchio; le vesti sono ancora legate alla romanità (l'utilizzo dei gambali sarà in seguito assimilato dai Longobardi), ma i capelli lunghi e la barba rimandano alla tradizione barbara, longobarda nello specifico. Del soldato che porge la spugna imbevuta di aceto si può solo vedere la tunica bianca, mentre quelli seduti in primo piano con la veste di Cristo fra le mani sono vestiti all'orientale (almeno i due laterali di cui si vedono tuniche corte e anassiridi a fantasia, quello centrale si vede parzialmente, solo la tunica), ma sfoggiano "look" alla longobarda in quanto due di essi hanno la barba e l'altro i capelli lunghi. Infine le pie donne sono vestite similmente alla Madonna, con tunica e penula. Dall'osservazione dell'opera si può così comprendere che nel periodo di realizzazione (586) il territorio italiano aveva sentito l'influsso bizantino (di cui testimonianza sono le vesti dei tre soldati seduti), iniziava ad accogliere alcuni tratti "barbarici" (come i

capelli lunghi e le barbe dei vari soldati), ma rimaneva comunque saldamente ancorato dalla tradizione classica, di base, come mostrano il *colobium* di Gesù e la palla delle donne, tipica della tardoantichità.

### 6.2.3 Miniatura con contadini



*Lavori agricoli*, (part.), miniatura, IX sec.,  
Montecassino, Archivio dell'Abbazia di Montecassino.

Continuando l'osservazione di immagini che possano contribuire allo studio del processo di evoluzione del costume e alla verifica della situazione verso la fine dell'alto medioevo risulta necessario prendere in considerazione un esempio con soggetti di bassa estrazione sociale e, questa volta, personaggi non estratti dalla sfera del sacro. A questa esigenza può rispondere una miniatura tratta dal codice *De Rerum Naturis* del IX sec., raffigurante una scena con *Lavori agricoli*.

Un contadino intendo ad arare il campo con l'aiuto di due buoi veste una corta tunica manicata color paglierino con una bordura verde lungo lo scollo e delle brache marroni; calza un paio di scarpe chiuse (probabilmente dei calcei) e porta la barba appuntita. Un suo "collega" sulla sinistra della miniatura, occupato a falciare, veste gli stessi abiti – di cui si discosta il solo colore della tunica, vinaccia – e porta la stessa barba a punta. Un terzo personaggio ritratto a vendemmiare, invece, indossa una tunica rossa più lunga delle precedenti, ma questa volta senza brache. Questo tipo di indumento si potrebbe ricondurre alla gonnella – tunica che arrivava sotto il ginocchio, utilizzata dai Carolingi e introdotta durante il loro dominio – che poteva essere portata anche da sola, senza calzoni sotto. I capi di vestiario ritrovati in questa rappresentazione rimandano al

contesto “barbarico”: tunica con brache a quello longobardo o franco e gonnella a quello franco; le barbe a punta dei primi due agricoltori sono un chiaro riferimento alla tradizione longobarda, ma il volto glabro del vendemmiatore sembra più un dettaglio dell’eredità romana.

Anche in un quadro di una circostanza molto modesta, in cui si collocano persone umili, si constata l’adozione di indumenti giunti a seguito dell’arrivo di popolazioni dall’esterno (verosimilmente assimilati perché risultati confortevoli) e insieme la compresenza di volti imberbi e volti barbati per un risultato che afferma ancora una volta il complesso e variegato gusto “di moda” al tempo.

#### 6.2.4 Miniatura con scena di elemosina



*San Martino e il povero*, miniatura, X sec., Ivrea, Biblioteca Capitolare.

Un ulteriore caso significativo si riscontra prendendo visione di una miniatura contenuta nel Sacramentario del vescovo Warmondo di Ivrea, del X secolo, in cui viene ritratto San Martino mentre con la spada taglia a metà il suo mantello per donarne una parte ad un povero incontrato per la strada nei dintorni di Amiens. Secondo la tradizione la notte successiva avrebbe sognato Gesù con indosso il mantello e così si sarebbe convertito. La scena è di particolare interesse perché mostra le difficili condizioni dei poveri a quel tempo, l’uomo a cui Martino fa l’elemosina non ha né manto né scarpe, ma soltanto una tunica di produzione casalinga, in lana o lino grezzi.<sup>173</sup> Il Santo invece è dotato di calzoni, tunica, mantello e calcei. Questi aspetti rimandano ai tratti tipici dell’abbigliamento franco, da cui non si discosta il taglio di barba e capelli corto.

<sup>173</sup> C. GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, 1992, p. 127.

### 6.2.5 I riquadri dell'Altare di Sant'Ambrogio a Milano

L'altare d'oro della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano, realizzato nel periodo del restauro voluto dal vescovo Angilberto II, è un'interessante fonte iconografica da cui poter osservare gli abiti e trarre qualche esempio utile al lavoro di ricerca. In particolare nel lato verso il coro, dove sono rappresentate scene della vita di Sant'Ambrogio, sono inseriti due episodi di particolare interesse.

Il primo è inserito in un tondo dello sportellino di destra e vede raffigurato il gesto in cui *Ambrogio incorona Vuolvino*, "Magister phaber".



*Ambrogio incorona Vuolvino*, tondo dell'Altare, IX sec., Milano, Basilica di Sant'Ambrogio.

Vuolvino, l'artefice dell'opera, è ritratto con una tunica sopra il ginocchio a maniche corte, da cui si vede fuoriuscire la manica lunga e aderente di una tunica sottostante, usata un po' come un capo intimo, sotto indossa un paio di brache e calza dei calcei. Ambrogio invece è rappresentato con un'ampia dalmatica a cui si sovrappone una casula, e sopra si aggiunge il dettaglio che lo individua come vescovo: il *pallium*, ora impreziosito dall'inserimento di particolari applicati sulla lunghezza. Si nota nella scena la volontà di realizzare la differenza cromatica delle vesti che viene resa con l'uso della placcatura in oro sulla casula del sacerdote e sulla tunica dell'artista.

L'esempio permette di constatare che l'abito religioso nel IX sec. è pressoché rimasto invariato, una sorta di evoluzione l'ha subita il *pallium* che si è fatto più prezioso.

Altro episodio rilevante è il nono della faccia posteriore, cioè quello più in alto a sinistra, in cui *Ambrogio pesta il piede a un malato guarendolo*.



*Ambrogio pesta il piede a un malato*, rilievo dell'Altare, IX sec., Milano, Basilica di Sant' Ambrogio.

Il Santo, col capo nimbato, al centro della scena, è abbigliato alla stessa maniera dell'immagine precedente e del chierico al suo fianco. Alla destra di Ambrogio si colloca Nicastro, un malato di gotta a cui il protagonista pesta il piede (che appare avvolto in una fasciatura che arriva fino a metà gamba), guarendolo. Paolino, autore de *La vita di Ambrogio*, riferisce l'episodio e il grado militare dell'uomo di cui si apprezza l'*outfit*: tunica sopra il ginocchio, pantaloni aderenti e scarpe chiuse, come Longino nella *Crocifissione* di Santa Maria Antiqua, che fanno ritenere costituire la nuova "uniforme" del soldato, ma sopra in questo caso si sovrappone una dalmatica allacciata sulla spalla destra, che probabilmente stava ad indicare un grado più elevato.

Riscontrare nuovamente gli anassiridi testimonia quanto questo capo così distante dai canoni classici fosse nell'alto medioevo ormai accettato e ampiamente usato. Una simile diffusione potrebbe legarsi alla frequenza con cui venissero visti, infatti sin dalla tarda antichità<sup>174</sup> erano stati rappresentati indossati dai Magi in tutte le raffigurazioni di *Adorazione* entrando proprio nell'iconografia<sup>175</sup> dei Re giunti dall'Oriente al seguito di una stella, e quindi si trovavano sotto lo sguardo di chiunque quasi quotidianamente; il fattore comodità, specie per i soldati che necessitavano di agilità di movimento senza il rischio di impigliare l'indumento in qualche modo, come invece sarebbe potuto accadere con brache e calzoni perché più ampi, facilitò probabilmente la diffusione.

<sup>174</sup> Cfr. I Re Magi sulla *Coperta eburnea di Evangeliaro* conservata al Museo del Duomo a Milano e nel *Mosaico* dell'arco trionfale nella Chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma di V secolo.

<sup>175</sup> Cfr. I Re Magi dell'*Affresco* di IX secolo nella Chiesa di Santa Maria Foris Portas a Castelseprio.



*Re Magi*, coperta eburnea, V sec.,  
Milano, Museo del Duomo.



*Re Magi*, mosaico, V sec., Roma, Chiesa di Santa  
Maria Maggiore.



*Re Magi*, affresco, IX sec., Castelseprio,  
Chiesa di Santa Maria Foris Portas.

Anche in questo caso l'assimilazione del vestito non corrispose ad un'acquisizione completa della "mise": *skaramangion* e *mandyax* furono sostituiti con le più familiari tunica e dalmatica in un perfetto *composit*.

### 6.3 Conclusioni

La “moda” degli ultimi secoli del primo millennio si caratterizzò per una grande varietà di stili, in cui reminiscenze classiche, influenze barbariche e orientali si mescolarono dando origine a nuove immagini.

La linea aderente e disinvolta del costume longobardo e l’essenzialità di quello franco si fusero con lo sfarzo giunto da Costantinopoli, riversandosi sugli elementi di classicità ancora forti nella penisola.

Nel costume bizantino l’indumento superiore divenne protagonista tendendo ad annullare la corporeità per la sua forma ampia, rigida ed ispirata a criteri estetici di astrattezza.<sup>176</sup> La radice da cui si sviluppò era senz’altro romana, ma la preziosità decorativa, la raffinatezza dei tessuti e la varietà dei disegni e dei colori erano di derivazione tutta orientale.<sup>177</sup>

I “Barbari” furono sensibili alla ricercatezza importata dai Bizantini e il contatto con essi (come era avvenuto in maniera estremamente evidente con i Goti) portò all’acquisizione di alcuni nuovi indumenti all’interno del loro “guardaroba”, quali copricapi ricamati in oro e arricchiti di pietre preziose o gli stivali in pelle rossa, ma anche a modifiche nei pezzi già impiegati: i mantelli iniziarono ad essere foderati internamente con tessuti colorati o ad essere prodotti con stoffe più pregiate come la seta.

In Italia nella tarda antichità continuavano a sussistere capi d’abbigliamento antichi, di tradizione classica, come l’*himation* greco e la palla romana, che erano stati trasmessi nei secoli e sopravvissero ancora a lungo, penetrando nella nuova era del Medioevo e trovandosi a “convivere” con vesti diverse rispetto a quelle con cui venivano indossati in origine.

Nei secoli VIII-X si assiste alla presenza simultanea dei vari condizionamenti di cui la “moda” italica risentì fino ad allora, tutti i popoli stanziatisi – ad eccezione degli Ostrogoti, che scomparvero dalla storia italiana quasi senza lasciare traccia – nei secoli precedenti avevano lasciato segni evidenti della loro presenza.

Estremamente interessante sarebbe stato prendere in considerazione anche il costume arabo e tentare di verificare quale tipo di influenza e di che portata esso avesse avuto sul posto a seguito del sopraggiungere della popolazione in Italia. Gli Arabi conquistarono

---

<sup>176</sup> *Atlante illustrato della moda: dalla pelle d’orso alle top model. Forma del fascino e dello stile*, L. COCCILO e D. SALA, Colognola ai Colli, 2001, p. 50.

<sup>177</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell’arredamento e nel costume, con cenni di storia dell’arte: Barbari e Bizantini, Arabi, il Medioevo, il Quattrocento*, Torino, 1960, vol. 2, p. 12.

la Sicilia a partire dagli anni '20 del IX secolo, però purtroppo è risultato estremamente difficile reperire materiale utile all'indagine afferente al loro primo secolo sul territorio nazionale.

Questo lavoro di tesi si è prefisso come termine di arrivo nell'osservazione il IX secolo, ma sicuramente meriterebbero un'analisi simile o più accurata anche i secoli a cavallo di quello spartiacque tra Alto e Basso Medioevo che fu il temutissimo anno Mille, in modo tale da avere un quadro più completo sull'evoluzione del fenomeno "moda" prima che di "moda" si possa parlare. La nascita di quel concetto, assunto in tempi molto successivi, si ha in realtà a partire dal Trecento, tendenzialmente la si individua verso la metà del XIV secolo, ma come tutte le questioni complesse ha origini molto più antiche e le sue radici affondano proprio nel periodo compreso nella suddetta argomentazione, quando si poté compiere uno straordinario arricchimento che inaugurò una lenta rivoluzione.

## Bibliografia

- *Abbigliamento e ornamento femminile nel Piemonte longobardo e Arimanni e cavalieri. Il costume maschile longobardo*, in *Alla moda del tempo: costume, ornamento, bellezza nel Piemonte antico*, a cura di Luisa BRECCIAROLI TABORELLI, Allemandi, Torino, 2004.
- Michele AMARI, *I Musulmani in Sicilia*, Bompiani, Milano, 1942.
- *Appunti sulla miniatura carolingia a Roma: la Collectio Canonum della Biblioteca Vallicelliana*, in “Notizie da Palazzo Albani. Rivista annuale di storia e teoria delle arti”, XXX-XXXI.2001-2002, Il Lavoro Editoriale Università, Ancona, 2003.
- Maria Giovanna ARCAMONE, Ermanno A. ARSLAN, Carlo BERTELLI *et alii*, *Magistra barbaritas: i Barbari in Italia*, in *Antica madre*, collana a cura di Giovanni PUGLIESE CARRATELLI, Garzanti - Scheiwiller, Milano, 1984.
- *Atlante illustrato della moda: dalla pelle d'orso alle top model. Forma del fascino e dello stile*, Laura COCCIOLO e Davide SALA, Demetra, Colognola ai Colli, 2001.
- *Avori carolingi e Manoscritti romani e miniatura carolingia*, in *Roma e l'età carolingia*, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Atti delle Giornate di studio, Roma, 3-8 maggio 1976, Multigrafica Editrice, Roma, 1976.
- *Avori medievali. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di Danielle GABORIT-CHOPIN, S.P.E.S., Firenze, 1988.
- Isabella BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII sec.*, Edipuglia, Bari, 1999.
- Jennifer L. BALL, *Byzantine dress: representations of secular dress in 8th- 12th Century painting*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2005.
- Gianluigi BARNI e Gina FASOLI, *L'Italia nell'alto medioevo*, in *Società e costume*, collana a cura di Mario Attilio LEVI, UTET, Torino, 1971, vol. 3.
- Michèle BEAULIEU, *Le costume antique et médiéval*, Presses universitaires de France, Parigi, 1967.
- Carlo Marco BELFANTI, *Civiltà della moda*, Il mulino, Bologna, 2008.
- Carlo BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere: storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Eliograf, Roma, 1961.

- Anderson BLACK e Madge GARLAND, *Storia della moda*, a cura di Mila CONTINI, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1988.
- Felice BONALUMI, *Teodolinda. Una regina per l'Europa*, San Paolo, Torino, 2006.
- François BOUCHER, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Flammarion, Parigi, 1965.
- Beat BRENK, *Architettura e immagini del sacro nella tarda antichità*, in *Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte*, collana a cura di Letizia ERMINI PANI e Adriano PERONI, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 2005.
- Peter BROWN, *Histoire de la vie privée. De l'Empire romain à l'an mil*, Seuil, Parigi, 1985.
- Mario BROZZI e Amelio TAGLIAFERRI, *Arte longobarda: la scultura figurativa su marmo e su metallo*, Tip. G. Fulvio, Cividale, 1961.
- *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, 3 novembre 1992 – 1 febbraio 1993), a cura di Jannic DURAND, Editions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 1992.
- Silvana CASARTELLI NOVELLI, *Segni e codici della figurazione altomedievale*, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1996.
- Guglielmo CAVALLO, Vera von FALKENHAUSEN, Raffaella FARIOLI CAMPANATI et alii, *I Bizantini in Italia*, in *Antica madre*, collana a cura di Giovanni PUGLIESE CARRATELLI, Garzanti - Scheiwiller, Milano, 1986.
- *Centenario della nascita di Michele Amari: scritti di filologia e storia araba, di geografia, storia, diritto della Sicilia medievale, studi bizantini e giudaici relativi all'Italia meridionale nel Medio Evo, documenti sulle relazioni fra gli Stati italiani ed il Levante*, Stab. tip. Virzi, Palermo, 1910.
- Adelaide CIRILLO MASTROCINQUE, *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell'arredamento e nel costume, con cenni di storia dell'arte: Barbari e Bizantini, Arabi, il Medioevo, il Quattrocento*, SEI, Torino, 1960, vol. 2.
- Armando CITTADINI, *Il costume nella storia dei popoli dell'Europa e dell'antico Oriente: abbigliamenti, acconciature, armi, arredamenti*, Stella, Bagnacavallo, 1938.
- Mila CONTINI, *5000 anni di moda*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1977.

- Vincenzo CORATELLI, *Storia del costume, della moda e dell'acconciatura*, Editrice San Marco, Bergamo, 1965.
- Millia DAVENPORT, *The book of costume*, Crown Publishers, New York, 1948.
- Raffaella DI IORIO e Luisa BENATTI SCARPELLI, *Il tempo del vestire: storia del costume e della moda dalle origini all'anno mille*, Clitt, Roma, 2004, vol. 1.
- Paolo DIACONO, *Storia dei Longobardi*, a cura di Lidia CAPO, Fondazione Lorenzo Valla Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1992.
- *Dizionari Garzanti. Italiano*, Garzanti Editore, Roma, 1998.
- EGINARDO, *Vita di Carlo Magno*, a cura di Giovanni Bianchi, Salerno Editrice, Roma, 1980.
- *Enciclopedia illustrata della moda*, Ludmila KYBALOVÁ, Olga HERBENOVÁ e Milena LAMAROVÁ, La Pietra, Milano, 1969.
- *Enciclopedia dell'arte antica*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1958-1966.
- *Enciclopedia dell'arte medievale*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1991-2000.
- *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1929-1938.
- *Eredità dell'Islam: arte islamica in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, 30 ottobre 1993 – 30 aprile 1994), a cura di Giovanni CURATOLA, Silvana, Cinisello Balsamo, 1993.
- Calogera FALZONE NELLI, *La moda nella storia: dall'antico Egitto alla fine della guerra fredda*, Edizioni De Luca, Roma, 1995.
- Giulio FERRARIO, *Il costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dottore Giulio Ferrario*, Dalla tipografia dell'Editore, Milano, 1829, vol. 3.
- *Fibre, tessuti e moda. Storia, produzione, degrado, restauro e conservazione*, a cura di Enrico PEDEMONTE, Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- Henri FRANKFORT, *Il dio che muore. Mito e cultura nel mondo preclassico*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- Chiara FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Editori Laterza, Roma, 2011.

- Francesco GABRIELI e Umberto SCERRATO, *Gli Arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni*, in *Antica madre*, collana a cura di Giovanni PUGLIESE CARRATELLI, Garzanti - Scheiwiller, Milano, 1985.
- Rosa GIORGI, *Santi*, in *I Dizionari dell'Arte*, collana a cura di Stefano ZUFFI, Electa, Milano, 2007.
- Cristina GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Cantini, Firenze, 1992.
- Caterina GIOSTRA, *L'arte del metallo in età longobarda: dati e riflessioni sulle cinture ageminate*, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 2000.
- Eugenia GIROTTI, *La calzatura: storia e costume*, BE-MA, Milano, 1986.
- Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbein Skulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser: VIII-XI Jahrhundert*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlino, 1969, vol. 1.
- Douglas GORSLINE, *A history of fashion: a visual survey of costume from ancient times*, Fitzhouse Books, Londra, 1991.
- *Goti nell'arco alpino orientale*, a cura di Maurizio BUORA e Luca VILLA, Società Friulana di Archeologia, Udine, 2006.
- Mary G. HOUSTON, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, Adam & Charles Black, Londra, 1947.
- *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, 28 gennaio – 8 maggio 1994), a cura di Ermanno A. ARSLAN, Volker BIERBAUER e Otto Prinz von HESSEN, Electa, Milano, 1994.
- *I Goti a San Marino: il tesoro di Domagnano*, catalogo della mostra (San Marino, 4 giugno – 5 settembre 1995), a cura di Maria Grazia CURLETTI e Carola DELLA PORTA, Electa, Milano, 1995.
- *I Longobardi*, catalogo della mostra (Passariano e Cividale del Friuli, 2 giugno – 30 settembre 1990), a cura di Gian Carlo MENIS, Electa, Milano, 1990.
- *I reperti longobardi. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di Otto Prinz von HESSEN, S.P.E.S., Firenze, 1981.
- *I riti funerari nella transizione dai Longobardi ai Carolingi*, in *Il futuro dei Longobardi: l'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di Carlo BERTELLI e Gian Pietro BROGIOLO, Skira, Milano, 2000.
- Loredana IMPERIO, *Vestire nel Medioevo: moda, tessuti ed accessori tratti dalle fonti d'epoca*, Penne & papiri, Tuscania, 2012.

- *L'arte dei re e dei duchi longobardi, degli imperatori carolingi e degli imperatori tedeschi*, in “Lezioni di Storia dell’Arte: *Il Mediterraneo dall’antichità alla fine del Medioevo*”, Skira, Milano, 2001, vol. 1.
- *L' eredità dell'Islam*, a cura di Thomas ARNOLD e Alfred GUILLAUME, F. Vallardi, Milano, 1962.
- Hans Peter L’ORANGE e Hjalmar TORP, *Il tempietto longobardo di Cividale*, Giorgio Bretschneider, Roma, 1979.
- *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2002.
- *La cultura artistica dai Carolingi al Mille*, in Atti del X Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Milano, 26-30 settembre 1983, Sede del Centro studi di Spoleto, Spoleto, 1986.
- *La Sicilia del IX secolo tra Bizantini e Musulmani*, a cura di Simona MODEO, Marina CONGIU, Luigi SANTAGATI, Atti del IX Convegno di Studi, Salvatore Sciascia, Caltanissetta e Roma, 2013.
- *Le vesti nel «De Cerimoniis Aulae Byzantinae» di Costantino VII Porfirogenito*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di Antonio IACOBINI ed Enrico ZANINI, Milion 3: “Studi e ricerche d'arte bizantina”, Àrgos, Roma, 1995.
- Rosita LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino, 1978.
- Rosita LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Istituto editoriale italiano, Milano, 1964-1969, vol. 1.
- Giulia MAFAI, *Storia del costume dall’età romana al Settecento*, Skira, Milano, 2011.
- Giorgio MARANGONI, *Evoluzione storica e stilistica della moda. Dalle antiche civiltà mediterranee al Rinascimento*, Istituto artistico dell'abbigliamento Marangoni, Milano, 1985, vol. 1.
- Sergent MARCEAU e Antoine FRANÇOIS, *Costumi dei popoli antichi e moderni in diverse figure incise e colorite con discorsi analoghi sulla forma degli abiti e la maniera di vestirli arricchiti di osservazioni storiche critiche*, Nicolò Bettoni, Brescia, 1813.
- Ferdinando MAURICI, *Breve storia degli Arabi in Sicilia*, S.F. Flaccovio, Palermo, 1995.

- Alfred MOFFAT, *Classical traditions in byzantine court dress: the De Cerimoniis*, in XVIII International Congress of byzantine studies, Summaries, Mosca, 1991.
- *Mostra del costume nel tempo: momenti di arte e di vita dall'età ellenica al romanticismo*, catalogo della mostra (Venezia, 25 agosto – 14 ottobre 1951), a cura di Rosalia MARGIOTTA e Raimondo MERCADANTE, Ferrari stampa, Venezia, 1951.
- Ludovico Antonio MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi, sive dissertationes de moribus, ritibus, religione, regimine, magistratibus, legibus, studiis literarum, artibus, lingua, militia, nummis, principibus, libertate, servitute, foederibus, aliisque faciem & mores Italici populi referentibus post declinationem Rom. Imp. ad annum usque MD*, Ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, Milano, 1739, tomo 2.
- Anna MUTHESIUS, *Studies in Silk in Byzantium*, The Pindar Press, Londra, 2004.
- Maria Giuseppina MUZZARELLI, *Breve storia della moda in Italia*, Il mulino, Bologna, 2011.
- *Oreficeria antica e medievale: tecniche, produzione, società*, a cura di Isabella BALDINI LIPPOLIS e Maria Teresa GUAITOLI, Ante quem, Bologna, 2009.
- *Oreficeria in Emilia Romagna: archeologia e storia tra età romana e Medioevo*, a cura di Anna Lina MORELLI e Isabella BALDINI LIPPOLIS, Ante quem, Bologna, 2010.
- *Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di Alexander P. KAZHDAN, Oxford University Press, Oxford, 1991, voll. 1-3.
- Francis OPPENHEIMER, *Il timpano del Duomo di Monza*, Tipografica sociale, Monza, 1959.
- Maria G. PARANI, *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography*, Brill, Leiden, 2003.
- Sara PICCOLO PACI, *Parliamo di moda: manuale di storia del costume e della moda*, Cappelli, Bologna, 2004, vol. 1.
- Rosanna PISTOLESE, *La moda nella storia del costume*, Cappelli, Bologna, 1979.
- Giorgio RAVEGNANI, *I Bizantini in Italia*, Il mulino, Bologna, 2004.
- Patricia Rieff ANAWALT, *Storia universale del costume: abiti e accessori dei popoli di tutto il mondo*, Mondadori, Milano, 2008.

- Antonio RIEPPI, *Il tempietto romano longobardo di Cividale del Friuli*, Del Bianco, Udine, 1955.
- Clementina RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Ante Quem, Bologna, 2011.
- Rosario ROMEO, *Storia della Sicilia*, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli, 1977-1986, vol. 3-4.
- Vito SALIERNO, *I Musulmani in Italia: secoli IX-XIX*, Capone, Lecce, 2006.
- Antonio SANDRE, *Il costume nell'arte. Dalla preistoria al Rinascimento*, Nova edizioni d'arte, Torino, 1971.
- Lucinia SPECIALE, *Immagini per la storia: ideologia e rappresentazione del potere nel mezzogiorno medievale*, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 2014.
- *Storia della moda*, a cura di Ranieri VARESE e Grazietta BUTAZZI, Calderini, Bologna, 1955.
- *Storia della moda*, presentazione di Natalia ASPESI, Longanesi, Milano, 1981, (riproduzione facsimilare dell'edizione *Storia delle mode: Italia dagli Etruschi, circa 800 anni avanti l'Era cristiana fino al secolo XVIII - Francia dal secolo XV al 1854*, Milano, presso l'Ufficio del Corriere delle dame, 1854).
- *Stucchi e mosaici alto medievali: lo stucco, il mosaico, studi vari*, Atti dell'VIII Congresso di Studi sull'Arte dell'Alto Medioevo (Verona, Vicenza, Brescia, ottobre 1959), Ceschina, Milano, 1962.
- *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, 11 marzo – 6 luglio 1997), a cura di Helen C. EVANS e William D. WIXOM, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.
- Max TILKE, *Fogge di costumi e di vestiario*, Edizioni mediterranee, Roma, 1982.
- Alessandro VANOLI, *La Sicilia musulmana*, Il mulino, Bologna, 2012.
- Cesare VECELLIO, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati*, Appresso Gio. Bernardo Sessa, Venezia, 1598.
- *Venezia e l'Islam: 828-1797*, catalogo della mostra (Venezia, 28 luglio – 25 novembre 2007), a cura di Stefano CARBONI, Marsilio, Venezia, 2007.

- Wolfgang Fritz VOLBACH e Max HIRMER, *Arte paleocristiana*, Sansoni Editore, Firenze, 1958.