

1222 · 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Alla corte dell'Imperatore

Abiti, simbolismo e potere a Costantinopoli

RELATRICE: prof.ssa Valentina Cantone

LAUREANDO: Simone Zilli

Matr.: 1231152

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	1
Capitolo I. ABITI NELLA STORIA DEGLI STUDI BIZANTINI	5
I.1. <i>Il Settecento e l'Ottocento</i>	5
I. 2. <i>Il Novecento e il Nuovo millennio</i>	6
Capitolo II. LA SETA E I SUOI LAVORATORI	11
II.1. <i>La seta</i>	11
II.2. <i>I sigilli dei κομμερκιάριοι</i>	13
II.3. <i>Le gilde</i>	17
Capitolo III. GLI ABITI NELLA CORTE IMPERIALE	25
III.1. <i>La moda greca</i>	25
III.2. <i>La sciarpa d'oro</i>	27
III.3. <i>La clamide</i>	31
III.4. <i>I simboli imperiali</i>	34
III.5. <i>Lo σκαραμάγγιον e gli abiti di corte</i>	28
III.6. <i>Gli imperatori come angeli?</i>	41
BIBLIOGRAFIA	56

INTRODUZIONE

Parlare di abiti a Costantinopoli significa analizzare non solo l'evoluzione degli aspetti formali di indumenti lungo l'arco di più di mille anni di storia, ma anche rapportarsi con la complessa ideologia dell'Imperatore e la sua corte. Gli abiti imperiali bizantini sono stati indissolubilmente legati al potere e inseriti in un complesso sistema di propaganda che caratterizzò tutti i secoli di vita dell'Impero romano d'Oriente.

Questa tesi si propone di effettuare un'analisi dei più significativi modelli di abito che sono visibili nei ritratti imperiali, considerati nei loro aspetti visuali, ma anche nel profondo simbolismo che racchiudevano.

Il percorso di questo studio inizia nei confini dell'Impero, da dove proveniva la seta, il più lussuoso tra i tessuti, simbolo stesso di Costantinopoli. Il commercio di seta fu motivo di scontro con le potenze confinanti di Costantinopoli, Persiani e Arabi fra tutti, ma anche fonte di potere e prestigio per i commercianti imperiali. Queste figure gestirono le province orientali dell'Impero sfruttando il redditizio commercio della seta tra il VI e il VII secolo e controllando il lavoro dei compratori privati.

Nella capitale, invece, è rilevante analizzare il complesso rapporto tra il potere centrale, desideroso di avere il monopolio sul processo produttivo di abiti di lusso, e i lavoratori privati. Le corporazioni private producevano senza alcun legame con il Palazzo, ma il loro operato era sempre controllato. La necessità del *βασιλεύς* (*basileus*), di mantenere il monopolio su particolari modelli, tessuti e tinte, evidenzia il valore che questi avevano nel comunicare un preciso messaggio.

Gli abiti erano dirette dimostrazioni del potere dell'Imperatore e rappresentavano parte integrante della sua vita pubblica. Due tra le vesti che più incarnano il ruolo che l'abbigliamento aveva nel cerimoniale di corte sono il *λῶρος* (*lōros*), simbolo del potere religioso, e la clamide, testimonianza del suo potere civile.

L'abbigliamento imperiale si completava con numerosi attributi che appaiono con frequenza nelle

testimonianze visuali e vengono descritti nei testi bizantini. Tra i numerosi casi sono importanti da citare la corona e le calzature purpuree, entrambe con un ruolo fondamentale nel cerimoniale di corte.

I ritratti degli imperatori o i manoscritti celebranti le loro gesta e che decorano i più importanti codici bizantini o coprono le pareti delle antiche basiliche di Costantinopoli, sono una fonte imprescindibile per lo studio dell'abbigliamento, ma sono anche stati motivo di propaganda imperiale.. Lungo tutto il Millennio bizantino gli abiti e gli attributi rappresentati raramente cambiano, tramandando l'idea errata che i modelli e gli ornati orientali fossero sempre stati uguali a loro stessi. Tuttavia questa immagine entra in contraddizione con quanto possiamo leggere da scrittori di Costantinopoli o stranieri, che raccontano di un Impero vibrante di colori e forme in continuo cambiamento nel corso dei secoli. Il conservatorismo mostrato nei ritratti ufficiali, dunque, è l'ennesimo caso di propaganda imperiale che desidera richiamarsi e legittimarsi nella tradizione antica.

Per concludere, la parte finale di questa tesi, si concentra sul culmine dell'ideologia imperiale espressa attraverso gli abiti: l'imperatore vestito come gli angeli. Eusebio di Cesarea per primo legittimò il potere dell'imperatore Costantino I paragonandolo a quello divino. Da allora il *βασιλεύς* ha sempre fatto parte, di diritto, della Corte celeste e visivamente questo venne continuamente ribadito dall'iconografia. Imperatori e angeli condividono gli stessi abiti, in particolare vestono il prezioso *λῶρος* perché condividono lo stesso impegno di diffondere la parola e il volere di Dio in Terra.

STORIA DEGLI STUDI SUGLI ABITI BIZANTINI

Lo studio dell'abbigliamento bizantino ha visto, nel corso dei secoli, un progressivo aumento di interesse da parte degli studiosi. Abiti e tessuti, prima del Novecento, venivano, tendenzialmente, considerati un aspetto di minore importanza per comprendere l'arte di un popolo.

L'emergere di un rinnovato interesse per la civiltà bizantina, nuove modalità di studio focalizzate su un approccio multidisciplinare e la maggiore accessibilità dei documenti materiali, hanno portato alla nascita di importanti ambiti di indagine.

Nel corso del Novecento la progressiva rivalutazione del mondo bizantino ha restituito l'importante ruolo avuto dall'abbigliamento nell'Impero romano d'Oriente.

Il Settecento e l'Ottocento

La letteratura settecentesca lascia poco spazio agli studi bizantini. I pregiudizi creatisi nei secoli sull'arte di Costantinopoli vengono a cristallizzarsi nell'epoca dell'Illuminismo e del Neoclassicismo. Moda e tessuti del mondo romano orientale, in particolare, ottengono ancora meno attenzione dagli studiosi settecenteschi, non interessati alla ricerca sui motivi ornamentali. Un esempio illustre è dato dall'*Encyclopedie* (1751-1772), di Diderot e d'Alembert, che alla voce *Soie* (seta), riporta il racconto di Eusebio sull'arrivo della tecnica di produzione del prezioso tessuto in Occidente, non citando, tuttavia, il suo uso alla corte bizantina.¹ In aggiunta, alla voce *Constantinopole*, viene descritta l'importanza della città come polo di scambio di abiti e tessuti preziosi in età ottomana, ma il suo ruolo nel corso del Medioevo non viene neppure trattato.

Durante il XIX secolo, quanto appena visto intorno all'approccio nei confronti dell'arte e della cultura di Costantinopoli rimane sostanzialmente immutato. Tuttavia, la progressiva industrializzazione della società occidentale risvegliò un interesse verso quelle che venivano definite arti decorative. In un'ottica di produzione seriale di oggetti, tutte quelle opere d'arte viste

¹DIDEROT e D'ALEMBERT, *Encyclopédie*, XV, 1770.

come minori, create per un fine pratico, cominciarono a generare interesse. Abiti e tessuti, ma soprattutto le loro decorazioni furono al centro di questa dinamica. Nel 1851, la *Grande esposizione delle opere dell'industria di tutte le Nazioni*, tenutasi al Crystal Palace di Londra, espose motivi ornamentali antichi e reinterpretazioni moderne con uno spazio dedicato a Costantinopoli. Owen Jones in *The Grammar of Ornaments* (1856), sulla scia dell'Esposizione universale di Londra, raccolse numerosi motivi ornamentali provenienti da tutto il mondo e numerose epoche storiche, riportando anche casi presi da tessuti bizantini.²

La metà del secolo vede, inoltre, l'emergere di un interesse collezionistico verso tutte le arti decorative e minori. I tessuti bizantini, e i loro motivi ornamentali cominciarono a interessare anche i compratori privati. Spesso le grandi collezioni ottocentesche di tessuti e gioielli bizantini finirono per essere vendute ai grandi musei a fine secolo, andando a formare i primi nuclei di esposizione di arte dell'Impero romano d'Oriente.

Le catalogazioni del secondo Ottocento, basate su principi tassonomici tipicamente positivisti, testimoniano un primo interesse per i tessuti bizantini da parte di accademici e collezionisti. È da sottolineare, tuttavia, che i pregiudizi verso il mondo romano orientale e le arti decorative non vennero superati con queste operazioni. Tessuti e abiti suscitavano interesse per motivi prettamente estetici, non per la loro importanza nella storia della civiltà. Tuttavia la diffusione di questi modelli su più larga scala pose le basi per gli studi critici novecenteschi, basati sull'analisi delle vesti bizantine in relazione alla storia, alla politica, all'economia e al pensiero del popolo al quale appartenevano.

Il Novecento e il Nuovo millennio

Il XX secolo ha rappresentato una notevole svolta per tutta la storia dell'arte bizantina. Da inizio Novecento si vede una rivalutazione di questo mondo in ambito accademico rispetto ai secoli precedenti. Ottengono un nuovo interesse quegli aspetti della storia dell'arte prima solo sfiorati.

²JONES, *The Grammar of Ornamentes*, 1856.

Categorie artistiche prima considerate minori, tra cui abiti e tessuti, vengono riviste alla luce di questa nuova ottica e cominciano a ottenere spazio consistente negli studi. La ricerca degli studiosi novecenteschi tende sempre di più a considerare i tessuti bizantini come parte di un ampio sistema economico e politico.

Nell'analizzare la gestione dei beni di lusso a Costantinopoli, Jean Ebersolt, in *Les arts somptuaires de Byzance* (1923), studia con attenzione la seta e il suo ruolo tra l'élite della Nuova Roma. Questa preziosa tipologia di tessuto in particolare affascina fortemente gli studiosi novecenteschi per il suo stretto legame con l'ideologia del potere imperiale.³ Ebersolt, nel suo trattato, non parla di materiali più umili come la lana o il cotone, preferendo approcciarsi solamente ai materiali di lusso.

Contemporaneamente allo studio sui materiali si sviluppa l'analisi dell'eredità iconografica bizantina, con un particolare interesse verso *Αγία Σοφία* (Santa Sofia di Costantinopoli).

Thomas Whittemore, nel descrivere i mosaici della Grande Chiesa, da lui restaurati nel 1933, nota e riporta gli abiti indossati dagli imperatori ritratti, mostrando un interesse verso l'aspetto iconografico dei vestiti e una sensibilità verso i più importanti modelli imperiali.⁴

Lo studio sugli abiti procede, dunque, su una direttiva socio-economica che analizza il loro ruolo all'interno della società insieme alle analisi iconografiche. L'unione dei due approcci è fondamentale per creare un quadro completo sul valore di vesti e tessuti nel mondo bizantino.

La ricerca è, dunque, spesso inserita nelle più ampie analisi dei processi produttivi e delle trattative commerciali dell'Impero. Robert Lopez (*The Silk Industry in the Byzantine Empire*, 1945), analizza la seta e il suo ruolo nell'economia, in uno studio che spazia dai processi produttivi ai significati politici e ideologici alla base dell'uso del ricco tessuto.⁵

Lopez, per la sua opera, fece largo uso di letteratura primaria bizantina, scontrandosi con la mancanza di fonti materiali accessibili in numero sufficiente per la sua ricerca. Testi come il *Libro delle Cerimonie* di Costantino VII o il *Κλητορολόγιον* di Filoteo rappresentarono alcune tra le

³EBERSOLT, *Les Arts Somptuaires*, 1923.

⁴WHITTERMORE, *The Mosaics of St.Sophia*, 1934., pp. 218-226.

⁵LOPEZ, *Silk Industry*, 1945, pp. 1-42.

principali fonti di informazioni per comprendere gli abiti di corte e il loro stretto legame con il cerimoniale di Palazzo. Anche Adele LaBarre Starensier in *An Art Historical Study of the Byzantine Silk Industry* (1982), fa largo uso di testi bizantini in un'analisi incentrata sulla politica di corte legata alla seta.⁶

La relativa mancanza, o la non facile accessibilità, di fonti materiali sopravvissute, come accennato, segnò gli studi di metà secolo. Lo storico inglese John Beckwith, in un articolo del 1971, ammette quanto la scarsità di documenti su cui lavorare abbia segnato la sua ricerca.⁷ Il suo lavoro era incentrato su diversi stili di tessitura con relativa provenienza di sete medio-bizantine, ma, a fronte di un'attenta ricerca tecnica, storica e artistica, la mancanza di un confronto diretto ha reso il risultato, a dire di Beckwith, sotto le aspettative.

Con gli anni '80 e, soprattutto '90, importanti ritrovamenti permettono un maggior apporto di fonti materiali. David Jacoby, nella sua ricerca sulle sete del Peloponneso medio-bizantino, fa largo uso di testimonianze fisiche per ricostruire il quadro sociale ed economico degli abiti della parte occidentale dell'Impero bizantino.⁸ Il lavoro di Jacoby, nonostante la diversa area geografica di interesse, risente molto dell'approccio di Lopez con, in aggiunta, l'importante presenza di casi abiti e tessuti conservati.

Di estrema importanza, per le ricerche sui materiali, sono i lavori di Anna Muthesius dalla fine degli anni novanta. Gli studi di Muthesius analizzano ogni aspetto della seta bizantina, studiando i processi di produzione, le dinamiche socio-economiche e i risvolti politici della tessitura imperiale. Elemento di spicco della sua ricerca è il grande uso di manufatti e la catalogazione di opere fino a quel momento poco conosciute. L'approccio di Muthesius eredita le esperienze fatte da autori come Lopez o Jacoby, considerando abiti e tessuti nel loro ruolo nella società bizantina, ma aggiungendo l'importante lavoro di catalogazione che ha permesso anche di affrontare in maniera critica la spinosa questione della circolazione dei materiali e dei motivi ornamentali tra mondo bizantino e

⁶STARENSIER, *An Art Historical Study*, 1982.

⁷BECKWITH, 1971.

⁸JACOBY, *Silk in Western Byzantium*, 1992, pp. 452-500.

islamico.⁹

Di fondamentale importanza sono i lavori di raccolta e catalogazione dei principali materiali che hanno caratterizzato la storia degli studi bizantini sugli abiti e non a partire dagli anni '90.

Nel 1991 Robert Kazhdan pubblica *The Oxford Dictionary of Byzantium*, un'opera in 3 volumi nei quale viene analizzato ogni aspetto della civiltà bizantina, compresi abiti e tessuti. L'opera ha alla base la letteratura novecentesca a riguardo e fa largo uso dei reperti materiali.¹⁰ Il sito è stato interamente digitalizzato nel 2005 per garantire un'ulteriore facilità di consultazione.

Per concludere è bene citare il ruolo di Dumbarton Oaks nella storia degli studi sugli abiti bizantini.

Nel 1940 Robert e Mildred Barnes donarono la loro collezione di arte e letteratura bizantine conenute nella loro villa di Dumbarton Oaks, all'Università di Harvard. La Dumbarton Oaks Research Library divenne un centro di studi bizantini di grande importanza e tutt'ora conserva opere e promuove gli studi sull'Impero orientale. Il museo ha a sua disposizione importanti casi di studio utili alla ricerca su abiti e tessuti. In particolare, è presente una grande collezione di *νομίσματα* (*nomismata*) con ritratti gli imperatori vestiti delle più importanti vesti di corte accessibili non solo grazie alle pubblicazioni cartacee, ma anche tramite il sito web.

Giungendo agli anni Duemila opere come quelle di Maria Parani hanno portato a un'ampia comprensione dell'abbigliamento imperiale e non, concentrandosi su casi specifici di particolare importanza. Fondamentale nello studio di Parani è l'apporto fornito dalle fonti iconografiche, analizzate non solo nelle loro qualità estetiche, ma viste alla luce del contesto storico di produzione, dell'evoluzione nel tempo e nel luogo al quale erano legate.¹¹

⁹MUTHESIUS, *Studies in Silk*, 2004.

¹⁰MCCORMICK e KAZHDAN, *The Oxford Dictionary*, 1991, pp. 691-692.

¹¹PARANI, *Representing the Reality*, 2003.

I LAVORATORI DELLA SETA

La ricerca di materiali è un importante stimolo espansionistico per uno Stato. Che sia fonte di scontri o commerci rappresenta il pretesto per l'incontro tra culture diverse. L'impero romano d'Oriente ha avuto come materiale prediletto la seta, capace di stimolare i rapporti di Costantinopoli con popoli confinanti e lontani, segnando nel tempo la società stessa della *Πόλις* (*Pòlis*, Costantinopoli). Il prezioso tessuto ha avuto, infine, un ruolo determinante nell'evoluzione di un elaborato insieme di simboli e propaganda che hanno caratterizzato gli imperatori bizantini nei secoli.¹²

Racconta Procopio, nel *De Bello Gothico*, che l'arte di produrre seta giunse a Costantinopoli grazie ad alcuni monaci indiani nel VI secolo.¹³ Questo prezioso materiale è carico di un esotismo che da sempre affascinò l'impero d'Oriente, così in sincronia con le terre attraversate dalla Via della Seta. Il tessuto, fonte di potere e di divisione fu uno dei simboli dell'Impero, veicolo di un messaggio ideologico, simbolo di una società che doveva essere divisa in base ai colori e alle forme.

La seta

L'Impero, fin dai primi secoli di esistenza, si impegnò nella creazione di un'efficace rete commerciale in grado di garantire un rifornimento continuo di una delle sue risorse più preziose. Il sistema che andava formandosi aveva una forte organizzazione gerarchica, divenuta, nel tempo, importante fonte di guadagno e prestigio.¹⁴ Il primo elemento da analizzare di tale struttura è l'origine del materiale grezzo. Robert Lopez riporta che in età macedone l'Impero fosse riconosciuto in Occidente come produttore di seta rinomata per la qualità e ricercata dalle corti, ma la creazione di tale nomea ha alle spalle secoli di sperimentazioni.¹⁵ Le prime citazioni di allevamento dei bachi

¹²LOPEZ, 1945, pp. 1-42.

¹³PROCOPIUS, *De Bello Gothico*, IV, pp. 576-577.

¹⁴OIKONOMIDES, *Silk Trade and Production*, cit., pp. 33-53.

¹⁵LOPEZ, 1945, p. 1.

e coltivazione del giunco nei territori dell'Impero non si trovano prima del V secolo d.C. in Siria, ma la produzione fu in grado di sostenere le richieste della Πόλις dal VI secolo in poi con stabilimenti più importanti in Asia Minore.¹⁶ In assenza di produzioni autonome importanti, il IV e V secolo furono caratterizzati da stretti rapporti con l'estremo Oriente, la Cina nello specifico. la Via della Seta era tramite di commerci e scambi da prima della fondazione di Costantinopoli e la nascita della Πόλις ha solo ribadito il ruolo centrale della tratta trans-asiatica nel commercio di beni di lusso. Testimonianza dell'importante rapporto tra Impero e estremo Oriente sono i continui scambi di modelli e ornati avvenuti con la Cina, come accennato. I contatti continui non cessarono nemmeno con il raggiungimento dell'indipendenza produttiva da parte dell'Impero, testimonianza di uno stretto collegamento tra le due civiltà unite dalla Via della Seta.. Anna Muthesius, a tal proposito, sottolinea la fortuna che le immagini del leone e dell'aquila imperiali, simboli del potere del βασιλεύς (*basileus*), ebbero nella corte cinese.¹⁷ Esempio più estremo e emblematico è senza dubbio quello del *Shōsō-in*, casa del tesoro del tempio buddhista *Tōdai-ji* a Nara, in Giappone, che conserva sete datate a metà VIII secolo chiaramente legate all'estetica bizantina, testimonianti l'arrivo di modelli romei anche oltre i confini cinesi.¹⁸

Muthesius, in *Studies in Silk in Byzantium* descrive tre vie principali di collegamento tra la Cina e l'Occidente riportate da un testo cinese datato 606 d.C., citato come *Rapporto sulle terre occidentali*:¹⁹

- Una via a Nord attraverso gli odierni Paesi centro-asiatici, la Russia e i monti del Caucaso;
- Una via centrale controllata dalla Persia sasanide che si districava tra l'altopiano iranico e l'alluvio mesopotamico;
- Una via marittima a Sud legata all'India e alla penisola arabica;

Nel già citato testo di Procopio, lo storiografo racconta che le conoscenze donate all'imperatore

¹⁶MUTHESIOUS, 2004, pp. 41-43.

¹⁷*Ivi*, pp. 280-283.

¹⁸*Ibidem*.

¹⁹*Ivi*, pp. 277-279.

Giustiniano (527-565), da tali monaci indiani sarebbero dovute servire a Costantinopoli per staccarsi dal rapporto con i persiani dando il via a una produzione autonoma.²⁰ La presenza della Persia rendeva la via centrale, più trafficata e diretta, problematica. I Sasanidi, infatti controllavano i traffici tra Oriente e Occidente imponendo pesanti dazi ai mercanti. Nicolas Oikonomides riporta, inoltre, che verso la fine del VI secolo il controllo dello *Shāh* si estese alle vie settentrionali del Caucaso e ai porti meridionali affacciati sul Golfo Persico e l'Oceano indiano.²¹ A inizio dello stesso secolo Giustiniano tentò di concentrare le tratte commerciali a Nord, con la Crimea come mercato principale per slegarsi dalla via centrale, ma il tentativo risultò in un fallimento.²² Il percorso controllato dai Persiani non era sostituibile alla luce della grande richiesta di seta destinata a una produzione troppo grande per affidarsi a una tratta meno trafficata. Alla luce di queste dinamiche le guerre romano-persiane, tra la fine del V e gli inizi del VI secolo, rappresentarono il desiderio di Costantinopoli di strappare allo *Shāh* il controllo dell'Alta Mesopotamia e delle risorse a essa collegate, una fra tutte la Via della Seta.²³

In questo clima di tensione e di frequenti scontri i continui contatti commerciali con l'Impero persiano alimentarono i complessi rapporti tra le due potenze; rivali per il controllo economico e politico dell'area mesopotamica, ma vicendevolmente clienti.

I sigilli dei κομμερκιάριοι

L'importanza dei commerci romano-persiani è testimoniata dalla figura del *comes commerciorum*, attivo sin dal IV secolo d.C.. Esso era un funzionario statale posto a capo della gestione dei *commercia*, stazioni mercantili delle province orientali finalizzate alla gestione degli scambi con l'Asia e dunque, con i Persiani. Oikonomides riporta come al *comes* venisse affidata dallo Stato massima autorità sul controllo dei prezzi. Queste figure potevano imporsi su una trattativa

20PROCOPIUS, 1963., pp. 576-577.

21MUTHESIUS, 2004, pp. 277-279.

22OIKONOMIDES, 1986., p. 33.

23MUTHESIUS, 2004, pp. 277-279.

rifiutando gli acquisti nel caso in cui giudicassero i costi troppo alti o stabilire arbitrariamente la quantità di *νομίσματα* massimi per l'acquisto di un carico di seta. Con l'affermarsi di queste figure, infine, comincia a crearsi una gerarchia tra mercanti dove i funzionari imperiali avevano l'assoluta precedenza sul commercio di seta grezza rispetto ai privati.²⁴

Nei primi del VI secolo, durante il regno dell'imperatore Atanasio (491-518), le scarse fonti riportano il termine *κομμερκιάριον* (*kommerkiàrion*), traduzione greca per indicare la medesima figura.²⁵ I funzionari così nominati ereditarono il ruolo del *comes*, frammentandone il potere, indice di un progressivo allontanamento di Costantinopoli dalla gestione centralizzata del commercio. Non è un caso che il termine associato a queste nuove figure fosse entrato in uso comune solo dopo il regno di Giustiniano, dunque con la fine di un progetto politico basato su un forte accentramento politico.²⁶ I poteri dei *κομμερκιάριοι*, tra il VI e gli inizi del VII secolo, non variarono da quelli appartenuti al *comes*. Continuamente legati alle province orientali dell'Impero, essi rimasero gli unici autorizzati a comprare direttamente dai mercanti esteri, facendo da tramite e vigilando sull'operato dei *μεταξοπράται* (*metaxopràtai*), compratori privati di seta grezza.²⁷ Le testimonianze scritte sul lavoro di queste figure sono poche, ma sono giunti a noi nomi di *κομμερκιάριοι* evidentemente di una certa fama nella corte costantinopolitana, come nel caso del potente ministro Magnos, detto il Siriano, alla corte di Giustino II (565-78).²⁸

Fonti che ci consentono di ricostruire l'attività e le zone d'influenza di queste figure sono numerosi sigilli di piombo con impresse informazioni quali i nomi dei proprietari, le città a cui erano legati e i volti degli imperatori sotto i quali servivano. Il nome della città identifica l'*ἀποθήκη* (*apothēke*), luogo di stoccaggio e redistribuzione di seta dato in gestione a un *κομμερκιάριον*.²⁹ I sigilli erano posti sui *βουλοτήρια* (*boulotéria*), tenaglie di ferro tra le quali veniva incastrato un cilindro di piombo la cui testa veniva battuta per imprimere il sigillo. Esso serviva per garantire la qualità del

²⁴OIKONOMIDES, 1986, p. 33-53; LOPEZ, cit., pp. 20-24.

²⁵OIKONOMIDES, 1986, pp. 34-35.

²⁶LOPEZ, 1945, pp. 20-24.

²⁷Ivi, p. 8.

²⁸OIKONOMIDES, 1986, pp. 37.

²⁹Ivi, pp. 38-39.

materiale e dimostrare che la transazione fosse avvenuta con l'autorizzazione del governo. L'apposizione del sigillo andava, dunque, a contrastare l'importazione illegale di materiale, pratica che accompagnò la compravendita e la produzione di seta bizantina per tutta la sua storia.³⁰ L'analisi di questi oggetti permette una ricostruzione frammentaria e speculativa del lavoro e dell'importanza di queste figure; Oikonomides in *Silk Trade and Production in Byzantium from the Sixth to the Ninth Century* fornisce un quadro generale che, seppur criticato, mette in luce numerosi aspetti, prima oscuri, di questi funzionari imperiali.³¹

Oikonomides ipotizza che le *ἀποθήκαι* citate dai sigilli aiutino a comprendere quali inizialmente fossero le città più interessate dal commercio della seta. La maggior presenza di sigilli riferenti a una città indica, dunque, la centralità di quella località nel commercio del materiale di lusso. Antiochia divenne il principale polo commerciale tra il V e il VI secolo, capace di mantenere la sua importanza anche con l'emergere di una produzione autonoma di seta. Contemporaneamente il polo levantino di Tiro emerse come città di scambi e di primi tentativi di produzione alla fine del V secolo. L'importanza della città per il commercio nel Mediterraneo la portò al centro degli interessi Persiani prima e Arabi poi, che tra il VI e il VII secolo si appropriarono del Levante ai danni di Costantinopoli.³²

Specularmente alle mira di conquista delle potenze asiatiche, Oikonomides riporta come le più importanti *ἀποθήκαι* divennero al centro delle ambizioni economiche di figure di spicco dell'aristocrazia bizantina sempre più attratte dalla carica di *κομμερκιάριον* e dagli spunti di guadagno a essa connessi. Analizzando le iscrizioni dei sigilli di VII secolo, infatti, notiamo un cambiamento nell'uso nel termine *ἀποθήκε*, non più legato a una città, ma a due o più. Ne risulta che la parola fosse passata a indicare una provincia intera affidata a un *κομμερκιάριον*, sostituendosi al significato di luogo fisico di scambio e ottenendo un valore più astratto e organizzativo.³³ Questa

³⁰*Ivi*, pp. 36-37.

³¹*Ibidem*.

³²*Ivi*, pp. 42-53.

³³*Ivi*, p. 38.

variazione, in apparenza solo semantica, rese quella del *κομμερκιάριον* una carica estremamente redditizia che, nel corso del VII secolo, portò queste figure a ottenere grande potere all'interno delle province loro assegnategli. Analizzando i sigilli, infatti, viene alla luce che un *κομμερκιάριον* potesse arrivare a gestire due *ἀποθήκαι* contemporaneamente o che due figure condividessero la stessa provincia, possibile testimonianza di accordi interni tra gruppi di nobili per il controllo di un territorio.³⁴

La sorte dei *κομμερκιάριοι* coincise inevitabilmente con la storia politica dell'impero e i sigilli ci indicano quanto nel corso del VII secolo i territori "controllati" da queste figure fossero cambiati. Nella prima metà del secolo le zone di grande produzione della seta si concentravano nella Siria settentrionale e nelle due province di Cappadocia, citate da numerosi sigilli. Tuttavia, alla luce dell'incessante pressione araba lungo i confini orientali, l'impero prese la decisione di spostare la produzione della seta più vicino alla capitale, nelle poco fertili montagne dell'Anatolia centrale. Qui è constatabile una notevole diminuzione di sigilli, fenomeno identificato da Oikonomides come sintomo della progressiva diminuzione del numero di *κομμερκιάριοι* e di una perdita di libertà che li legò maggiormente a Costantinopoli.

Con il finire del secolo la produzione si concentrò nelle province greche e balcaniche, con città come Tessalonica a fungere da importanti poli commerciali, lontano dalle terre orientali.³⁵ È in questo periodo che si intensificano i rapporti tra l'Impero e i regni balcanici, primo fra tutti il potente Regno di Serbia. Lopez riporta che tra VIII e IX sia visibile un aumento di mercanti stranieri provenienti dai Balcani o dal Regno di Rus', ospitati nei confini bizantini.³⁶ Il fenomeno dei mercanti stranieri non era nuovo, con i primi commerci importanti all'interno dell'Impero che si svilupparono dopo il regno di Giustiniano. Il rapporto che l'Impero ebbe con queste figure, tuttavia, cambiò notevolmente nel corso dei secoli. Le già citate problematiche che lo Stato romano andava affrontando tra VII e VIII secolo resero il rifornimento di beni di lusso più arduo e la ricerca di

³⁴*Ivi*, pp. 39-41.

³⁵*Ivi*, pp. 47-48.

³⁶LOPEZ, 1945, pp. 25-35.

nuove fonti portò alla proliferazione di mercanti esteri. Storicamente queste figure venivano osteggiate dalle leggi imperiali; l'ottenimento di visti d'entrata e di permanenza era una pratica complessa e il tempo a disposizione per commerciare era estremamente limitato. L'Impero vedeva nei mercanti pericolosi veicoli di contrabbando di vesti preziose e istituzionali che rappresentavano il potere del βασιλεύς. La politica di rigido controllo attuata da Costantinopoli aveva lo scopo di proteggere i simboli dell'ideologia imperiale.³⁷ Nel periodo di ripresa dei commerci che caratterizzò l'età macedone l'utilità di queste figure non poté più essere ignorata e ai mercanti esteri fu concesso di poter entrare più liberamente nell'Impero, con l'obbligo di fare affari solamente nella capitale. Il lavoro dei mercanti si concentrò nelle μιτᾶται (*mitàtai*), edifici interamente dedicatigli e creati per permettere loro di abitare e lavorare durante la permanenza a Costantinopoli. Il tempo di alloggio nelle μιτᾶται era stabilito da un prefetto, il Λεγατάρης (*Legatáris*) e poteva essere esteso fino a 3 mesi, superati i quali erano previste pene corporali, rasatura, privazione dei beni e espulsione dalla città come si legge nel *Libro dell'Eparca*.³⁸

L'Impero in età macedone mostra una nuova visione sulla gestione dei commerci. Con il X secolo non troviamo più tracce della figura del κομμερκιάριον e il decentramento lasciò spazio a un sistema organizzato e controllato dalla capitale. Il *Libro dell'Eparca*, raccolta di articoli legislativi creata da Leone VI il Saggio (886-912), fornisce una descrizione dell'operato dell'Eparca, primo prefetto cittadino e responsabile dei commerci in età macedone. Il testo di Leone VI è in grado di creare un'immagine il più completa possibile sul sistema dietro la produzione di abiti, con citati i nomi e i rapporti tra le corporazioni responsabili di questo sistema.

Le gilde

La seta grezza, che fosse di origine estera o di produzione imperiale, giunta a Costantinopoli entrava in uno strutturato meccanismo di lavorazione, basato sui modelli del tardo impero romano e

³⁷*Ivi*, pp. 1-43.

³⁸*Ivi*, pp. 27-28.

specchio di una società divisa e gerarchizzata. Diverse gilde specializzate ricevevano o compravano la seta, o altri materiali preziosi destinati a vestire l'alta società bizantina, lavorandoli secondo i limiti imposti dalla loro professione.³⁹ Lopez distingue due grandi categorie tra queste corporazioni: le gilde pubbliche, o *δημόσια σώματα* (*dēmósia sómata*), dal nome fuorviante perché finanziate con fondi pubblici, ma destinate a produrre abiti per il solo imperatore e la sua corte, e le gilde private, *σώματα*, gestite dalla nobiltà al di fuori della cerchia imperiale e finalizzate alla creazione di abiti di lusso non legati al Palazzo Imperiale.⁴⁰ Il lavoro di queste due categorie era regolato da decreti imperiali, come *Codice* di Giustiniano e la *Βασιλικά* (*Basiliká*), di età macedone, e da testi legislativi tra i quali il già citato *Libro dell'Eparca*.⁴¹

La produzione di abiti per la corte incarnava il messaggio ideologico che il sovrano desiderava trasmettere. Le vesti prodotte dovevano, quindi, vestire la principale figura politica dell'Impero, e contemporaneamente la massima carica religiosa e rappresentante di Dio in Terra. La selezione dei materiali e l'esclusività della produzione avevano, dunque, il ruolo fondamentale di porre le basi per il messaggio ideologico trasmesso dal *βασιλεύς*. Di conseguenza le *δημόσια σώματα* lavoravano in esclusiva per il potere e in simbiosi con esso, con botteghe situate all'interno dei palazzi imperiali della città. Il grande privilegio fornito ai lavoratori imperiali era quello di avere il monopolio sui materiali di prima qualità, con tinte e modelli proibiti ai privati. Nel *Libro dell'Eparca* si possono leggere i limiti imposti alle corporazioni di privati cittadini, obbligati a lavorare con prodotti di seconda scelta.⁴²

Le corporazioni pubbliche medio-bizantine ereditavano il sistema produttivo proprio della Roma tardo-imperiale, racchiudendo al loro interno gilde dedicate alla sartoria, alla colorazione dei capi, alla produzione di gioielli in oro, tutte attività destinate a vestire gli imperatori.⁴³ L'apparente privilegio di lavorare per la corte imperiale veniva controbilanciato dalla natura stessa di questo

39Ivi, pp. 1-13.

40Ibidem.

41MUTHESIUS, *Silk, Power and Diplomacy*, cit., pp. 99-100.

42LOPEZ, 1945, pp. 8-13.

43Ivi, pp. 3-7.

lavoro. Sin dai primi decenni del V secolo le gilde erano composte da uomini e donne di origine servile, inseriti nel sistema di caste tipico della Roma tardo-antica che impediva loro di elevare la propria posizione sociale. La professione era destinata a venire tramandata di generazione in generazione, rendendo per le famiglie impossibile cambiare mestiere.⁴⁴ La definitiva cristallizzazione del sistema si ebbe con una legge attribuita a Eraclio (610-641), che garantì l'ammissione di nuovi membri alle gilde solo nel caso in cui essi fossero imparentati con persone già all'interno di esse, salvo casi di carenza di manodopera.

La legge di Eraclio era probabilmente ancora in vigore in età macedone, ma nel tempo la composizione delle *δημόσια σώματα* era cambiata e gli interessi dell'aristocrazia avevano trasformato la produzione imperiale. L'alta nobiltà bizantina si appropriò delle gilde, mantenendo l'ereditarietà dell'impiego, ma rendendola un privilegio a loro riservato. L'occasione di partecipare attivamente alla creazione di abiti per l'imperatore, in simbiosi con esso, divenne pratica ambita a Palazzo. Quello che in principio rappresentava un obbligo per lavoratori in condizione semi-servile divenne un tesoro che i nobili di palazzo lottavano per conquistare.⁴⁵

Ho già citato la presenza di prodotti esclusivi destinati alla sola produzione pubblica. Testi come il *Libro dell'Eparca* o il *Libro delle Cerimonie* di Costantino VII Porfirogenito (913-959), riportano il termine *κεκωλυμένα* (*kekōlyména*), per riferirsi a tipologie di abito o tinte proibite a chiunque non facesse parte della ristretta cerchia di corte.⁴⁶ Anna Muthesius, raccogliendo i nomi dei *κεκωλυμένα* riferiti espressamente alla lavorazione della seta, ha ricavato i termini potenzialmente utilizzati per indicare alcune sfumature di porpora evidentemente destinate al solo lavoro dei *κογχυλευταί* (*konchyleytai*), i tintori imperiali.⁴⁷ La porpora, nell'ideologia imperiale, rappresentava il simbolo stesso dell'Impero e, pertanto, era legata indissolubilmente a coloro che lavoravano per i sovrani. Creare abiti con la più pregiata porpora è segno di esclusività e vicinanza al potere imperiale, così

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 *Ivi*, pp. 13-16.

47 MUTHESIOUS, 2004, pp. 53-55.

come per il sovrano è simbolo di unicità vestire quegli abiti. La preziosa tinta sarà uno dei simboli più riconoscibili della figura pubblica del βασιλεύς, per tradizione nato circondato dalla porpora della stanza dell'imperatrice. Durante i trionfi militari le strade attraversate dal βασιλεύς erano sovrastate da stoffe purpuree.⁴⁸ Infine, come riportato da Jennifer Ball, riferendosi a Liutprando da Cremona, l'Impero era solito donare σκαραμάνγια (*skaramángia*), purpurei agli ambasciatori durante gli incontri diplomatici, testimonianza del valore che questo colore aveva nel trasmettere l'identità imperiale bizantina.⁴⁹

Ben più complessa è la storia delle gilde private, per legge costrette a lavorare con materie di seconda qualità e storicamente osteggiate da un Impero desideroso di racchiudere sotto la sua ala la produzione tessile di lusso.⁵⁰

Come visto in precedenza, prima del VI secolo, era impossibile per Costantinopoli produrre seta in loco in quantità utile e la costosa importazione era l'unica scelta. Il sistema ereditario proprio delle gilde pubbliche impediva il rapido rifornimento di personale e i sovrani si trovarono ad affrontare una grave carenza di manodopera. La soluzione scelta per superare la crisi fu cercata nell'esclusione dei privati dall'uso dei materiali più pregiati, creando quell'insieme di prodotti riservati alla corte, i κεκωλυμένα.⁵¹ A questo proposito il *De vestibus holoveris et auratis* di Teodosio II (408-450), raccoglie una serie di leggi volte a proibire l'uso di vesti imperiali o anche solo di vesti somiglianti a quelle della corte da parte dei privati cittadini, indipendentemente dalla ricchezza.⁵² Muthesius riporta come i divieti, nel tempo, si fossero alleggeriti con diverse concessioni date ai privati per produrre abiti di ispirazione imperiale. In particolare il Palazzo permetteva l'uso di tinte simili alle più preziose colorazioni ufficiali, ma effettuate con materiali di qualità inferiore.⁵³ La stessa porpora, in età macedone, fu concessa all'uso, seppur limitatamente a determinate sfumature; la porpora con sfumature verdi o rosse, per esempio, rimase esclusiva dei sovrani, come citato dal

48BALL, 2005, p. 44;

49Ibidem

50LOPEZ, 1945, pp. 8-13.

51Ibidem.

52Ivi, pp. 10-11.

53MUTHESIUS, 1992, pp. 99-100.

Libro dell'Eparca.⁵⁴ Di seguito i continui scontri con la Persia, come visto, fecero impennare i prezzi della seta, situazione di cui approfittò Giustiniano per attuare il primo vero progetto di monopolizzazione sul commercio del bene di lusso.⁵⁵ Il *comes commerciorum*, su ordine dell'imperatore, abbassando arbitrariamente i prezzi di acquisto a 6 *νομίματα* per carico portò i venditori stranieri a rifiutarsi di fare affari con i mercanti romani, danneggiando il lavoro dei *μεταξοπράται* e rendendo difficile la produzione per i lavoratori privati. La produzione di abiti di lusso divenne possibile con il solo appoggio al mercato nero. Le *δημόσια σώματα*, dal canto loro, ebbero garantita la copertura di materiale da parte delle prime fabbriche imperiali.⁵⁶ Con la morte di Giustiniano svanì progressivamente il monopolio sulla seta, testimoniato da leggi successive stabilenti un prezzo d'acquisto fisso comune a *κομμερκιάριοι* e *μεταξοπράται*.⁵⁷

Le gilde private rimasero, tuttavia, costantemente controllate dall'Impero, come testimoniato dagli articoli contenuti nel *Libro dell'Eparca*. Abbandonati i propositi assolutistici del VI secolo rimase fondamentale per il *βασιλεύς* regolare i rapporti interni tra le gilde per controllare indirettamente la produzione privata ed evitare che, senza supervisione, venissero prodotti *κεκωλυμένα*.⁵⁸ L'opera di Leone VI descrive in modo dettagliato il lavoro dei privati nel X secolo. Essi si rapportavano con un Impero meno centralizzante e in grado di fornire loro un certo spazio di manovra, pur mantenendo i limiti imposti dalla, ormai formata, gerarchia produttiva.⁵⁹

Robert Lopez in *Silk Industry in the Byzantine Empire* elenca le gilde di cui siamo a conoscenza ricreando l'ipotetica divisione del lavoro. I primi momenti del processo seguono i già citati *μεταξοπράται*, compratori privati di seta e sottoposti al controllo del *comes commerciorum/κομμερκιάριοι* prima e dell'Eparca poi. L'acquisto di materiale avveniva in determinati mercati designati; il materiale grezzo veniva venduto ai *καταρτάριοι* (*katartáριοι*), che bollivano i banchi da seta per eliminare la gomma e ottenere i filamenti lavorabili. Con il prodotto rifinito e pronto alla

54EAD., 2004, pp. 53-55.

55ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΕΣ, 1986, pp. 33-34; LOPEZ, 1945, pp. 11-12.

56*Ibidem*.

57*Ibidem*.

58MUTHESIUS, 1992.

59LOPEZ, 1945, pp. 1-42.

lavorazione venivano rifornite le fabbriche dei *σηρικόριοι* (*sērikáριοι*), specializzate nella tessitura e tintura. L'abito terminato era acquistabile dai cittadini tramite i *βεστιοπράται* (*bestioprátai*), commercianti di vestiti in città.⁶⁰ La struttura di queste gilde non presentava l'immobilismo tipico della produzione imperiale. L'ingresso era, dunque, aperto a chiunque, indipendentemente dalla posizione sociale e da preesistenti legami di parentela.⁶¹

Leone VI ci fornisce una descrizione dei rapporti interni tra gilde tramite liste di divieti imposti loro: per esempio un *καταρτάριος* non poteva vendere la seta grezza, così come non poteva acquistare materiale direttamente da mercanti esteri.⁶² Nel caso dei *μεταζοπράται* sono degne di nota le leggi riguardanti i lavoratori al servizio di un dato mercante; leggiamo come fosse possibile stipulare un contratto di massimo un mese con operai salariati o come fosse previsto che un *μεταζοπράτα* potesse delegare il suo lavoro a uno schiavo, previa denuncia all'Eparca. Le pene previste per gli intransigenti erano legate principalmente alla confisca dei beni, spesso accorpata alla rasatura o a sanzioni pecuniarie.⁶³

Ogni elemento della produzione di abiti imperiali, dal commercio alla gestione delle gilde, rispecchiava l'ideologia imperiale. Dal commercio alla produzione la politica intorno alla seta era quella di esclusività; il *βασιλεύς*, in questo sistema, comunicava il suo potere ancora prima che l'abito esistesse. La gerarchia produttiva era strettamente legata a una gerarchia nel vestire, figlia della tradizione tardo romana, ma intrinsecamente bizantina allo stesso tempo.

⁶⁰*Ivi*, pp. 8-9.

⁶¹*Ivi*, p. 9.

⁶²*Ivi*, pp- 14-20.

⁶³TERRELL, *The Eparch's Book*, cit., pp. 223-242.

GLI ABITI NELLA CORTE IMPERIALE

Analizzare gli abiti che i sovrani bizantini hanno indossato nel corso della lunga storia dell'Impero significa cerca di capire un'ideologia radicata nella cultura di un popolo. L'imperatore, per rafforzare il suo potere, usa gli abiti e la loro forza visiva. Gli abiti imperiali sono una delle più utili testimonianze per comprendere il pensiero su cui il sistema di potere bizantino.

In questa analisi di grande aiuto sono le fonti di età macedone, periodo di ripresa dopo la crisi di VII secolo e il moto iconoclasta di VIII. I secoli di rinnovato splendore che sono il IX e il X consentono una ricerca il più possibile completa e una comprensione dei modelli di abito canonici grazie alle numerose testimonianze letterarie e iconografiche⁶⁴ Il *Libro delle Cerimonie*, in particolare, fornisce un'attenta descrizione del cerimoniale di corte dove è evidente l'attenzione posta dall'imperatore nel riportare l'abbigliamento consono per ognuna delle feste del calendario bizantino.⁶⁵

La moda greca

Parlare di abiti nella corte d'Oriente porta subito alla luce una grande problematica: è evidente una discrepanza tra quello che viene descritto e quello che viene rappresentato. Le testimonianze scritte, sia bizantine che di stranieri che hanno lasciato raccontato le loro visite alla Nuova Roma, citano una lunga serie di abiti e accessori usati a corte durante i secoli di vita dell'Impero. Le fonti iconografiche, tuttavia, mostrano poco di ciò che leggiamo, ma dimostrano un'attenta selezione di cosa gli imperatori preferissero mostrare nei loro ritratti. L'arte a Costantinopoli, soprattutto nelle rappresentazioni ufficiali, era principale veicolo dell'ideologia imperiale volta a mostrare il potere spirituale e temporale del βασιλεύς.⁶⁶ Il ritratto dell'imperatore, immobile nello spazio e nel tempo, divenne un modello creato seguendo determinati paradigmi, figli di una tradizione secolare. Gli

⁶⁴BALL, *Byzantine Dress*, 2005, pp. 11-35.

⁶⁵COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, pp. 91-97.

⁶⁶PARANI, 2003, pp. 11-50.

abiti avevano il compito di tradurre in immagine questo pensiero che, con il tempo, andò fissandosi insieme all'immagine pubblica. Gli imperatori appaiono vestiti con abiti pressoché identici lungo tutto il millennio bizantino perché il messaggio da comunicare non variò. Se nei testi ufficiali tardo-bizantini non troviamo più nominata la clamide, lungo mantello purpureo, simbolo imperiale in epoca proto e medio-bizantina, nelle monete dello stesso periodo la notiamo rappresentata similmente a quanto visibile a san Vitale di Ravenna, portata da Giustiniano (527-565), settecento anni prima.⁶⁷

Jennifer Ball, tuttavia, riporta che nella società bizantina, durante tutta la sua storia, sia riscontrabile una spiccata sensibilità alle mode, con tendenza a rapidi cambi di gusto e modelli di abito. Ball confronta questo caso con il mondo medievale occidentale, tendente alla ripetitività nella scelta di vesti anche a distanza di decenni. L'Occidente medievale non guardava a essi come oggetto artistico, ma come semplici coperture o simboli di ricchezza e potere⁶⁸. Nella *Πόλις*, invece si può notare una tendenza diversa: la società bizantina ebbe una particolare predilezione verso l'Oriente, con accessori come il turbante che trovarono grande apprezzamento a corte grazie agli stretti rapporti con Persiani e Arabi.⁶⁹ Specularmente, Maria Parani descrive un caso di moda occidentale alla corte comnena (XI-XII secolo), dove le imperatrici adottarono un abito con ampie maniche larghe all'altezza dei polsi, tipico delle corti europee, allontanandosi dalle maniche lunghe e strette, tradizionali fino a quel momento.⁷⁰ I due casi riportati mostrano una società attenta agli stimoli ricevuti dai popoli confinanti. L'apparente immobilità dei modelli ufficiali, dunque, non trova riscontro dalla realtà storica ricostruita. Ne consegue che i pregiudizi creatisi nei secoli riguardo l'arte e la società bizantine, viste come sempre uguali a loro stesse nel tempo, contraddicono l'immagine reale di un mondo vibrante di colori e mode diverse in continuo mutamento.

⁶⁷Ivi, pp. 14-15.

⁶⁸BALL, 2005, pp. 1-9.

⁶⁹DAWSON, *Oriental Costumes*, 2006, pp. 97-114.

⁷⁰PARANI, 2003.

La sciarpa d'oro

Tra i numerosi capi dei sovrani bizantini oggetto di studio negli anni, il *λῶρος* (*lōros*), ricopre sicuramente un ruolo di spicco. Prendendo in considerazione raffigurazioni medio-bizantine, esso appare come un lungo tessuto d'oro ricoperto di gemme e perle che avvolge imperatori e imperatrici in un gran numero di ritratti ufficiali. Viene indossato tradizionalmente sopra al *διβητήσιον* (*dibētēsion*), tunica di colore porpora o blu scuro, decorata d'oro agli orli, lunga fino alle caviglie. Nel dettaglio la “sciarpa” era una lunga striscia in pelle rivestita d'oro con una o molteplici file di gemme, principalmente rubini e zaffiri, inframezzate da perle che andavano a formare complessi schemi geometrici.⁷¹

Maria Parani ritrova le origini dell'indumento nella Roma tardo-antica, in particolare nella *trabea triumphalis*, lunga toga di pelle con gemme che ne suddividono la superficie, indossata tipicamente dai consoli di VI secolo. L'indumento era arrotolato intorno al corpo e richiama, a sua volta, la *toga trabea* di età repubblicana, arricchita con strisce viola e orlo purpureo;⁷² l'ampiezza della *trabea* era tale da dover essere prima piegata e poi indossata. Con il VI secolo emerge il termine greco per riferirsi alla *trabea* e con il VII abbiamo la prima testimonianza visiva del *λῶρος* nella sua forma canonica in una moneta di Giustiniano II (685-695 e 705-711).⁷³ L'indumento, dunque, andrà restringendosi, diventando più stretto e lungo e indossato seguendo un preciso motivo. In questa prima fase il *λῶρος* veniva appoggiato sopra la spalla destra, una terminazione veniva lasciata cadere lungo il busto fino alle caviglie e l'altra avvolgeva due volte il corpo incrociandosi con la prima, per poi finire appoggiata all'avambraccio sinistro.⁷⁴ Questo modello è visibile in tutta la sua estensione nel mosaico dell'imperatore Alessandro (912-913), tra due arcate della galleria settentrionale di *Ἁγία Σοφία* (*Hagìa Sophia*), a Costantinopoli (fig. 1). Il *λῶρος* qui rappresentato possiede tre file di smeraldi e zaffiri alternati, separati da perle. È rilevante notare come, nell'estremità drappeggiata sul braccio, sia visibile l'interno cremisi dell'indumento, non

⁷¹BALL, 2005, pp. 12-13.

⁷²*Ibidem*; PARANI, 2003, p. 18.

⁷³*Ibidem*.

⁷⁴*Ivi*, p. 19.

ricoperto d'oro. Anche Michele VII Ducas (1071-1078), porta il *λῶρος* sopra a un *διβητήσιον* blu, su una placca della Sacra Corona di Ungheria, offerta dall'imperatore alla principessa Synadene, moglie del re d'Ungheria Géza I (fig. 2). Sono ben visibili i due lati che si incrociano sul petto con uno che ritorna sulla schiena passando sotto alla spalla e uno prosegue, ipoteticamente, fino alle caviglie. La striscia di tessuto dorato è, infine, decorata con zaffiri e smeraldi di taglio quadrangolare.

Caso emblematico sono i due *λῶροι* visibili nel mosaico della lunetta che sovrasta la porta del vestibolo sud-ovest della Grande Chiesa (Santa Sofia a Costantinopoli), indossati da Costantino I e Giustiniano (fig. 3). La sciarpa d'oro viene drappeggiata dai due imperatori sopra a un *χίτον* (*chiton*), e al *διβητήσιον* con orli dorati. I due imperatori indossano un modello di *λῶρος* tradizionale, già attestato nei dittici consolari, pertanto anacronistico in epoca macedone. Questo elemento ha suggerito dei dubbi sulla datazione del mosaico. Thomas Whittemore, a seguito dei restauri alla Grande Chiesa, datò il gruppo alla fine del X secolo.⁷⁵ Egli notò una continuazione delle abilità compositive e di gestione dello spazio di prima età macedone, unite a una realizzazione dei volti confrontabili con quelli del *Menologio* di Basilio II, dello stesso periodo.⁷⁶ I *λῶροι* rappresentati, tuttavia, appaiono antiquati rispetto a un nuovo modello già dalla fine del X secolo si affermerà come il preferito dagli imperatori. L'abbigliamento dei sovrani richiama l'antichità bizantina, indipendentemente dalle vesti che realisticamente un imperatore di X secolo avrebbe potuto indossare.

In epoca medio-bizantina si afferma, come detto, un diverso modello di *λῶρος* con una caratteristica semplificazione nel drappeggio. La parte superiore, in origine fatta passare sopra e sotto le spalle, viene unita in un'unica striscia di tessuto con apertura per la testa, richiamante l'abito monastico. La nuova forma è visibile per la prima volta in monete di Basilio I (867-886).⁷⁷ Il *λῶρος* semplificato ha grande uso in *νομίσματα* di età macedone, con i casi evidenti di Costantino VII e Romano I (fig.

⁷⁵WHITTEMORE, 1938, pp. 225-226.

⁷⁶*Ibidem*.

⁷⁷BALL, 2005, pp. 12.

4). Le due tipologie vengono indossate indifferentemente fino all'undicesimo secolo, periodo dal quale troviamo solo rappresentazioni del modello semplificato.

L'indumento, per tutta la sua storia, mantiene una grande coerenza nelle forme, non venendo mai drasticamente modificato. Di fatto l'ultima grande trasformazione del *λῶρος* è visibile nei ritratti di XIV secolo dove la striscia di tessuto appare notevolmente più stretta e cucito sul *σάκκος* (*sàkkos*), lunga tunica nera divenuta simbolo del vestiario imperiale paleologo (fig. 5).⁷⁸ L'unico elemento rimasto pendente veniva legato alla vita come una cintura e poi fatto appoggiare all'avambraccio sinistro del portatore, probabilmente da ricondurre al *διάδεμα* (*diàdema*), citato da Pseudo-Codino.⁷⁹ Non descritto, ma chiaramente rappresentato come attributo imperiale anche femminile, il *λῶρος* delle imperatrici si distinse da quello maschile intorno al X secolo, venendo lasciato cadere fino alle caviglie e fatto risalire fino alle spalle attraverso la cintura, creando una sorta di scudo sul petto a forma di croce, per poi terminare appoggiato all'avambraccio sinistro.⁸⁰ Il ruolo della cintura era probabilmente di sostenimento del peso importante della sciarpa d'oro. L'ipotesi di Ball è che la raffigurazione grafica del *λῶρος* femminile abbia portato all'associazione dello "scudo" sul petto al *θοράκιον* (*thoràkion*), elemento del vestiario imperiale citato anche dal Porfirogenito.⁸¹ È da sottolineare, tuttavia, come nel *Libro delle Cerimonie* venga citato questo elemento come portato dal *βασιλεύς* durante la cerimonia di Pasqua.⁸² L'accessorio, seguendo le descrizioni dell'imperatore, era uno scudo di stoffa ovale, richiamante una corazza e indossato dai sovrani.

Al di là della sua evoluzione nella forma, il *λῶρος* è forse il simbolo imperiale più emblematico. Esso rappresenta al meglio la discrepanza prima citata tra abiti rappresentati nelle opere visuali e abiti effettivamente indossati. Nonostante venga raffigurato in numerosi ritratti ufficiali dal VII secolo al XV secolo, un'opera autorevole come il *Libro delle Cerimonie* ne tratta come di un attributo speciale, raramente utilizzato dall'imperatore e da un numero altamente ristretto di

78PARANI, 2003, pp. 21-24.

79Ibidem.

80BALL, 2005, pp. 23-24.

81Ibidem.

82COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, p. 91.

funzionari di corte.⁸³ Il testo del Porfirogenito indica che il *λῶρος* fosse in stretto contatto con il rito per la festa di Pasqua, il momento più alto del cerimoniale bizantino. Sappiamo, poi, che venisse indossato nei ricevimenti con ambasciatori stranieri di particolare importanza e, secondo il *Κλητορολόγιον* (*Klētōrolōgion*), di Filoteo (IX secolo), portato nel giorno di Pentecoste a discrezione del βασιλεύς.⁸⁴

Il *λῶρος*, dunque, era uno degli attributi del potere imperiale, fondamentale per la diffusione dell'immagine dell'imperatore come entità più vicina a Dio che al mondo terreno. Infatti Parani riporta che la lunga sciarpa avvolta attorno al corpo del sovrano richiamasse il tessuto con cui venne avvolto il corpo di Cristo dopo la morte, in attesa della sua resurrezione.⁸⁵ Il paragone trova maggiore forza pensando al collegamento tra l'indumento e la Pasqua. Costantino VII racconta che in tale giorno l'imperatore, vestito di *λῶρος*, ricevesse, nel triclinio dei Diciannove Letti, dodici tra magistri e proconsoli, anch'essi avvolti dal prezioso indumento. Insieme rappresentavano gli apostoli, con il sovrano primo fra essi, rafforzando ancor di più la funzione dell'indumento come tramite tra il mondo terreno e il mondo divino.⁸⁶ Per finire, l'oro di cui esso era ricoperto rappresentava la resurrezione stessa di Cristo, associato al Sole che illumina il mondo.⁸⁷

Le qualità fisiche del *λῶρος*, dunque, dovevano aiutare a trasmettere il significato simbolico: l'oro che ricopriva la sciarpa insieme alle gemme e alle perle faceva riflettere la luce dal corpo del βασιλεύς, impersonando l'immagine del Cristo-Sole che ascende al cielo immerso nella luce. La già citata pesantezza della veste rendeva probabilmente lenti e misurati i movimenti del sovrano, isolandolo, dunque, dall'osservatore e rendendolo egli stesso un'immagine statica immersa nell'oro, estranea alla realtà, ma tramite del messaggio divino.⁸⁸

⁸³Ivi, 91-97.

⁸⁴PARANI, 2003, pp. 23-24.

⁸⁵Ibidem.

⁸⁶COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, pp. 70-71.

⁸⁷PARANI, 2003, p. 24; CAMERON, *A Byzantine Imperial Coronation*, 1973, p. 7.

⁸⁸Ibidem.

La clamide

Nella descrizione dell'incoronazione di Giustino II e Sofia, Corippo racconta che l'imperatore fosse vestito con una clamide purpurea indossata sopra a una tunica lunga al ginocchio, di moda nella seconda metà del VI secolo.⁸⁹ Ball riporta come il termine *χλαμύς* (*chlamys*), fosse usato in età ellenistica per indicare un generico mantello e venne associato solo tra il V e il VI secolo al *paludamentum*, tipico mantello romano fermato alla spalla destra da una *fibula*, e indossato in contesto militare. Secondo Ball l'uso del *paludamentum* da parte dei sovrani proto-bizantini aveva alla base la volontà di presentarsi come sovrani guerrieri, impegnati nel combattere i nemici di Costantinopoli in nome di Dio.⁹⁰

Il legame tra la clamide e la sfera militare in Oriente è visibile nel gruppo statuario dei Tetrarchi, oggi all'angolo esterno della stanza del Tesoro della basilica di San Marco a Venezia, dove le coppie di figure in porfido rosso vestono il *paludamentum* allacciato alla spalla destra sopra a abiti militari, stringendo una spada con la mano sinistra (fig. 7). La datazione del gruppo è incerta, così come l'identificazione dei personaggi, ma è chiara l'appartenenza al tardo impero-romano.

Fin da subito, dunque, a Costantinopoli, emerge una nuova simbologia associata al mantello, sempre più legata al potere e all'immagine pubblica e politica del *βασιλεύς*.⁹¹ Notiamo, nei rilievi dell'obelisco di Teodosio con le scene all'Ippodromo, un imperatore seduto sul *κάθισμα* (*kàthisma*), con indosso il *paludamentum* (fig. 8). Il sovrano, già dai primi anni dell'Impero si mostra vestito di clamide in un luogo dal forte significato politico come l'Ippodromo, testimoniando l'importanza della clamide anche in un contesto non militare.⁹²

Tuttavia la raffigurazione che più aiuta a comprendere il valore che la clamide aveva nei primi secoli della storia bizantina, da un punto di vista visivo e ideologico, è il mosaico di Giustiniano a San Vitale dove l'indumento viene rappresentato come simbolo pienamente imperiale (fig. 9).⁹³ La

⁸⁹Ivi, p. 6.

⁹⁰BALL, 2005, pp. 29-30.

⁹¹Ivi, 31-32.

⁹²Ivi, p. 32.

⁹³PARANI, 2003, p. 12.

indossano l'imperatore e il suo seguito, con il primo che spicca rispetto agli altri. Il mantello dell'imperatore è completamente purpureo, fermato alla spalla destra con una *fibula* con perle e pendenti a creare una forma floreale. Sotto all'ascella destra è cucito il *ταβλίον* (*tablion*), frontale, uno dei due riquadri di seta tradizionalmente portati davanti e dietro la clamide, dorati e decorati con motivi vegetali e floreali. Il *βασιλεύς* clamidato è una delle immagini ufficiali più rappresentate nel corso della storia bizantina, trovando particolare fortuna nei ritratti su monete.

È evidente una distinzione anche formale tra la clamide proto-bizantina e lo stesso mantello alla corte macedone e comnena.⁹⁴ In un ritratto di Alessio I Comneno, contenuto nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana *Vaticanus Graecus 666* (XII secolo), si vede il mantello ricoperto da gigli ricamati in oro. La tendenza di decorare la clamide con medaglioni e fiori richiama sempre più gli ornati del *λῶρος* (fig. 10). Parallelamente i *ταβλία* si arricchiscono a loro volta e le *fibulae* vengono sviluppate con una forma rettangolare o ad arco, discostandosi dalla *fibula* con pendenti vista a San Vitale. Il cambiamento di registro stilistico è testimonianza del modo di concepire l'indumento che perde definitivamente l'ormai velato collegamento militare, assumendo la simbologia di veste ufficiale imperiale, simbolo del *βασιλεύς* come capo di Stato e garante delle giustizia nei suoi territori.⁹⁵ Esemplificativa della visione medio-bizantina della clamide è la miniatura di Niceforo III Botaniate contenuta nel codice *Coislin 79* della Bibliothèque Nationale de France (1078-1081), con le *Omèlie di Giovanni Crisostomo*, dove il sovrano indossa un mantello blu scuro con decorazione a medaglioni aurei e perle, *ταβλία* dorati e con motivi spiraliformi sopra a un *διβητήσιον* azzurro che già in età macedone divenne tipicamente associato alla clamide (fig. 11). Il sovrano viene qui mostrato al centro tra le personificazioni di Giustizia e Verità, presentandosi come il loro protettore.

Costantino VII, nella sezione dedicata al vestiario da indossare in tutte festività, nel *Libro delle Cerimonie*, testimonia d'importanza della clamide alla sua corte. Descrivendo la sequenza dei cambi

⁹⁴*Ivi*, pp. 13-14.

⁹⁵*Ivi*, 17-18.

d'abito che un imperatore doveva rispettare per vivere le numerose giornate di festa del calendario bizantino, il Porfirogenito concentra la sua attenzione sulla domenica di Pasqua.⁹⁶ La festività, come già detto, era uno dei giorni più importanti dell'anno e, di conseguenza, rappresentava la massima espressione dell'ideologia della corte bizantina. Sebbene al di fuori del Palazzo i sovrani dovessero indossare il *λῶρος*, in quanto simbolo del potere religioso, viene aggiunto dal Porfirogenito che:

«Allorché riescano per la processione dei santi doni, per il bacio di pace e per la comunione, essi non indossano la sciarpa d'oro, bensì la clamide.»⁹⁷.

Il peculiare legame tra il prezioso mantello e il lato religioso del potere imperiale è testimoniato dal mosaico sulla lunetta sopra la porta imperiale di *Αγία Σοφία* raffigurante un sovrano dal volto allungato, con lunga barba e capelli, stilisticamente comparabile con i ritratti imperiali in miniature di età macedone. Whittemore, che riportò alla luce il mosaico nel 1931, vide nella figura il padre di Costantino VII, Leone VI il Saggio; alternativamente viene identificato in Basilio I, primo imperatore macedone e padre dello stesso Leone (fig. 12).⁹⁸ Il *βασιλεύς* indossa il canonico *διβητήσιον* azzurro e ricamato in oro e sopra una clamide bianca, anch'essa con ricami aurei. Il mantello imperiale era il principale abito di rappresentanza dell'Imperatore, dunque indossato anche in certi momenti della vita religiosa, quando il *λῶρος* non era richiesto. Lo stesso *Libro delle Cerimonie* tramanda che la clamide avesse una rappresentanza anche nel cerimoniale di feste come la Presentazione al Tempio, la Pentecoste e la Domenica delle Palme.⁹⁹ Il testo del Porfirogenito permette, anzi, di notare come la clamide venisse indossata nella maggioranza delle feste come principale abito di rappresentanza,¹⁰⁰ Se, come citato, la sciarpa d'oro era un indumento raramente utilizzato, destinato alla giornata di Pasqua e per l'incontro con funzionari di straordinaria

⁹⁶COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, pp. 49-74.

⁹⁷Ivi, p. 92.

⁹⁸WHITTEMORE, 1938, pp. 220-222.

⁹⁹BALL, 2005, pp. 29-35.

¹⁰⁰COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993.

importanza, supremo abito del tesoro e utilizzato con studiata parsimonia, la clamide era il vestito ufficiale con cui l'imperatore era visto durante la gestione degli affari di Stato.

Con la dinastia comnena troviamo, infine, le ultime citazioni letterarie dell'indumento. Mentre nella Costantinopoli paleologa la clamide è ritratta indossata dagli imperatori, ma sparisce come termine, lasciando pensare che, negli ultimi secoli dell'Impero, essa abbia un ruolo totalmente convenzionale, usata nei ritratti imperiali per richiamare l'iconografia del passato glorioso.¹⁰¹ Parani evidenzia come in epoca tardo-bizantina il termine usato per indicare il mantello indossato dagli imperatori, immediatamente dopo la loro incoronazione, fosse *μανδύαν χρυσοῦν* (*mandyan chrysoûn*), un mantello d'oro.¹⁰² Sparisce, dunque, la clamide e il suo ruolo viene sostituito da un accessorio simile. Questo viene ipotizzato essere un prestito dall'abbigliamento tipico dei *δεποτάτοι* (*depotàtoi*),¹⁰³ funzionari ecclesiastici legati al Patriarca della *Πόλις*.

I simboli imperiali

Nell'analisi degli attributi imperiali sono importanti da citare la corona e le *τζάγγια* (*tzàngia*), le calzature imperiali.

La corona, insieme alla clamide, rappresentava il potere politico dell'imperatore, elemento imprescindibile per i ritratti, visibile con continuità in mosaici, miniature e monete. Nel *Libro delle Cerimonie* viene scritto che il sovrano, nel giorno di Pasqua, a seguito della cerimonia del bacio di pace nel triclinio dei Diciannove Letti, si vestisse con il *λῶρος* e indossasse una corona a scelta tra rossa e bianca. Michael McCormick ipotizza che ciò faccia riferimento a un rivestimento in tessuto colorato del gioiello;¹⁰⁴ in aggiunta, il Porfirogenito parla anche di corone blu e verdi da indossare in occasione di altre festività come la festa della Dormizione e la festa della Nascita di Cristo.¹⁰⁵ Il sovrano, di seguito, nel ritorno a Palazzo, alla fine delle celebrazioni pasquali, avrebbe dovuto

101PARANI, 2003, pp. 15-16.

102Ivi, p. 15.

103Ibidem.

104McCORMICK, KAZHDAN, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, 1991, pp. 691-692.

105COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, pp. 94-95.

cingere il suo capo con la corona di colore opposto rispetto a quello iniziale.¹⁰⁶

Il modello medio-bizantino ricavato dai ritratti imperiali ci mostra una corona a fascia, chiamata *στέμμα* (*stémma*), con *πρεπενδούλια* (*prependouília*), pendenti di perle che scendevano ai lati del viso terminanti con una croce o un motivo floreale. Tra le file di perle potevano essere incastonate gemme di diverso taglio. Il modello di corona a fascia ha radici che affondano in una tradizione secolare. Costantino I adottò questo modello attingendo all'abbigliamento regale ellenistico. L'intento ricercato era quello di rifarsi alla figura di Alessandro Magno e tale corona continuò a vestire, non senza variazioni, il capo degli imperatori durante tutta la prima metà della storia dell'impero d'Oriente.¹⁰⁷ Giustiniano, nel già citato mosaico di Ravenna, indossa un copricapo con due file di perle, gemme quadrangolari e *πρεπενδούλια* terminanti a fiore con tre punte, sempre di perle. Costantino IX, nel mosaico con l'Imperatrice Zoe ad *Αγία Σοφία*, cinque secoli più tardi, mostra un modello con *πενδούλια* più lunghi e compatti e croce sulla cima, chiamato *καμελαύκιον* (*kamelaúkion*), ma avente come base lo stesso modello proto-bizantino (fig. 13).¹⁰⁸

Variazioni sulla forma della corona non erano rare a Costantinopoli. Nell'Oriente bizantino, come sottolineato da McCormick, il copricapo apparteneva all'Imperatore e non esisteva un modello unico indossato, negli anni, da più sovrani. Non essendo considerata un bene di proprietà dell'Impero, ma del *βασιλεύς* e decorazioni e variazioni di forma erano a discrezione del gusto del sovrano.¹⁰⁹

Successivamente, con Alessio I Comneno, si sviluppa una nuova tipologia di corona dalla forma a elmetto sormontata da una croce.¹¹⁰ Il nuovo modello è visibile sul capo degli imperatori paleologi con rivestimenti sempre più alti e rigonfi. Degno di nota risulta il cambiamento di forma dei *πρεπενδούλια* in epoca tardo-bizantina, con perle più grosse e alternate a gemme (fig. 14).

Nonostante l'apparente opulenza delle corone tardo-bizantine, le povere casse dell'Impero paleologo

106 *Ibidem*

107 PARANI, 2003, pp. 27-30.

108 *Ibidem*.

109 MCCORMICK, KAZHDAN, 1991, pp. 691-292.

110 *Ibidem*.

non erano realmente in grado di sostenere una tale ricchezza. Parani, a tal proposito, cita lo storico Niceforo Gregora che tramanda come la corona del βασιλεύς Giovanni IV Lascaris (1258-1261), apparisse d'oro e ricoperta di pietra preziose, ma fosse in realtà in pelle e vetri colorati.¹¹¹

Al pari della corona, Parani riporta come le calzature venissero considerate in età medio e tardo-bizantina di grande importanza nel rappresentare il potere imperiale.¹¹² Τζάγγια è il termine usato per indicare le scarpe che imperatore e imperatrice indossavano in ogni momento della giornata. Anna Comnena, nell'*Alessiade*, offre un esempio dell'importanza del ruolo delle τζάγγια come simbolo imperiale durante i regni di Niceforo III Botaniate e Alessio I.¹¹³ La principessa riporta che la moglie di Niceforo, Maria di Alania, per ribadire il diritto al trono del figlio Costantino, gli facesse indossare le calzature imperiali. La stessa insistette perché il figlio portasse i simboli del potere anche nei primi anni di regno di Alessio I, testimonianza del valore simbolico delle τζάγγια nell'identificare un appartenente alla famiglia imperiale.¹¹⁴

L'abbondanza di abiti lunghi fino alle caviglie usati a corte non rende sempre evidenti le scarpe, ma l'attenzione con cui esse vengono raffigurate sottolinea l'importanza che avevano nelle immagini ufficiali, tenendo sempre presente la politica degli artigiani di corte di selezionare quali elementi del vestiario mostrare nei ritratti dei sovrani. La calzatura che ci viene tramandata è tinta di porpora o rosso scarlatto, alta fino alle caviglie e con una notevole presenza di perle e gemme a formare motivi geometrici.¹¹⁵

A differenza della corona, le origini della calzatura non sono note, una simile scarpa chiusa non è attestata nella moda antica.¹¹⁶ In epoca proto-bizantina un modello comune non si era ancora sviluppato. Nel mosaico di san Vitale, Giustiniano indossa τζάγγια gemmate, tinte di porpora, con le punte decorate da gemme e due rosette sulle caviglie (fig. 15). Cameron, nell'abbigliamento di Giustino II descritto da Corippo, nota la presenza di calzature purpuree senza gemme, con le rosette

111 *Ibidem*.

112 PARANI, 2003,, p. 30.

113 ANNA COMNENA, *Alessiade*, 1979, p. 113.

114 *Ibidem*.

115 PARANI, 2003, pp. 30-31.

116 *Ibidem*.

rosso sangue.¹¹⁷ È da segnalare che Corippo parli di “alti stivali” per descrivere le scarpe di Giustino; Cameron ipotizza che la scelta della parola non abbia a che fare con l'aspetto effettivo dell'oggetto, quanto più nella decisione dello scrittore di usare un termine arcaico per dare forza alla descrizione.¹¹⁸ Aggiunge Cameron che non avrebbe avuto senso l'uso di stivali in quanto non più di moda e non usati nella corte di fine VI secolo fuori dal contesto militare.¹¹⁹

La forma canonica delle *τζάγγια* con gemme ha la piena maturazione in età medio-bizantina e il loro modello è visibile in altri contesti rispetto a quello di corte. Basilio I, nel codice della Biblioteca Nacional de España, *Matritensis Graecus 26-2* (XII secolo), che tratta la storia dell'Impero d'Oriente tra la morte di Niceforo I (811), e la deposizione di Michele VI (1057), indossa degli stivali rosso scarlatto alti fino alle ginocchia che richiamano l'autorità delle *τζάγγια* in contesto militare (fig. 16). Infine, in età comnena, cominciò ad affermarsi un modello di *τζάγγια* rosso con aquile disegnate da perle.¹²⁰ Le rappresentazioni dell'epoca continuano, tuttavia, a mostrare le calzature canoniche, fatto probabilmente spiegabile con la volontà della famiglia imperiale di mostrarsi in continuità con i modelli del passato. L'unico esempio a noi noto di *τζάγγια* con aquile è visibile nel codice miniato *Additional MS 39627* (1355-1356), conservato alla British Library di Londra con i *Vangeli dello zar Ivan Alexader*, ai piedi del sovrano zar bulgaro (1331-1371), dove sono visibili due scarpe rosso scarlatto, di chiaro modello bizantino, decorate con aquile bicefale d'oro sui colli dei piedi.¹²¹

Nell'insieme di attributi imperiali che ribadiscono il potere temporale e spirituale del sovrano spicca un elemento con lo scopo di ribadire la sua appartenenza al mondo terreno.¹²² Il già citato mosaico di Alessandro mostra l'imperatore reggere con la mano destra l'*ἀνεξικακία* (*anexikakìa*), o *ἀκακία* (*akakìa*), un sacchetto di porpora o seta d'oro, di forma cilindrica, contenente dei sassi o della terra.

Tale attributo, portato dall'Imperatore durante grandi processioni, serviva a ricordargli la sua

117CAMERON, 1973, p. 6.

118*Ibidem*.

119*Ibidem*.

120PARANI, 2003, pp. 30-31.

121*Ivi*, 31.

122COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, pp. 202-203.

appartenenza al mondo terreno, ricordando la caducità della sua esistenza.¹²³ Ibn Rosteh, in *Descrizione di Costantinopoli*, ammirando la processione imperiale alla domenica di Pasqua, sottolinea la presenza dell'*ἀνεξικακία*, in questo caso descritta come una scatola d'oro, e il suo rapporto con la morte.¹²⁴

«L'imperatore regge in mano una scatola d'oro che contiene della terra. Procedo a piedi, e ad ogni due passi il visir a lui dice in greco: *μémνησθε τοῦ θανάτου*, che significa: “Ricordatevi della morte”.

A quelle parole, l'imperatore volta a volta s'arresta, schiude la scatola e posa lo sguardo sulla terra che v'è racchiusa, poi la bacia e piange.»¹²⁵

Lo σκαραμάγγιον e gli abiti di corte

Come ho già riportato, la tendenza dei ritratti imperiali di mostrare solamente gli abiti ufficiali per comunicare un messaggio politico o religioso, rende complessa l'identificazione di numerosi abiti imperiali o di corte citati dalle fonti testuali e mai rappresentati a livello visuale. Opere come il *Κλητορολόγιον* o lo stesso *Libro delle Cerimonie* presentano numerosi termini di difficile interpretazione e con etimologie che ne richiamano origini lontane.

Aiutano, nella ricostruzione, “nomi parlanti” in grado di indicare la forma del modello di riferimento. *Κονδομάνικον* (*kondomànikon*), da *κοντός* (*kontòs*), “corto”, richiama una tunica a maniche corte, indossata tipicamente dai funzionari.¹²⁶ Le sere della settimana della Rinnovazione, invece, i sovrani indossavano il *κολόβιον* (*kolòbion*), da *κολοβός* (*kolobòs*), “corto”, “accorciato”, indicante una tunica senza maniche e decorata con grappoli d'uva o arieti.¹²⁷ Più volte citato nel Libro delle Cerimonie è lo *τσιτσάκιον* (*tzitzàkion*), abito di moda orientale e ulteriore testimonianza della fortuna di modelli stranieri a Palazzo. La veste, nello specifico, era un abito di origine khazara,

123COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, pp. 202-203.

124IBN ROSTEH, *Descrizione di Costantinopoli*, 1993 pp. 165-172.

125Ivi, p. 167.

126COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993,

127Ivi, p. 92.

femminile, introdotto a corte a seguito del matrimonio, nel 732, di Costantino V (741-775) con la principessa *Chickek*. Il termine turco *çiçek*, “fiore”, è la base della parola greca *τσιτσάκιον*.¹²⁸ L'abito, adattato per l'uso maschile, veniva indossato anche dai funzionari imperiali durante la cerimonia del bacio nel triclinio dei Diciannove Letti, alla domenica di Pasqua.

Termini comuni come *ἡμάτιον* (*ēmàtion*), *στιχάριον* (*stichàrion*), e il già citato *χίτον*, invece, sono parole per indicare genericamente le tuniche. Esse potevano essere indossate in abbinamento a altri abiti, come nel caso del mosaico con Costantino, Giustiniano e la Vergine a *Αγία Σοφία*.¹²⁹

Timothy Dawson, nell'articolo del 2006 *Oriental Costumes at the Byzantine Court*, analizza il caso forse più emblematico tra questi abiti di problematica identificazione, lo *σκαραμάγγιον* (*skaramàngion*).¹³⁰ Il Porfirogenito tramanda più volte questo termine, citandolo senza descrizione, ma riportandolo sempre indossato prima di ogni altro indumento come base per il vestiario nelle uscite pubbliche, compresa la grande festa di Pasqua.

«La santa e grande domenica di Pasqua, i sovrani escono dal Palazzo con indosso uno *skaramangion* color rosso cupo cui è sovrapposto un sagion orlato di ricami d'oro.»¹³¹

Il *σάγιον* (*sàgion*), qui citato, viene identificato da Elisabeth Piltz con un leggero e lungo mantello indossato sopra a altre vesti, similmente alla clamide, ma senza il simbolismo a essa associato.¹³²

Dalla raccolta di Costantino VII siamo in grado di ricostruire la colorazione dell'indumento, tendenzialmente purpurea o bianca con ricami d'oro, se di proprietà dell'imperatore. Dawson, nel suo articolo, si pone in contrasto con l'ipotesi di Nikodim Kondakov, secondo la quale lo *σκαραμάγγιον* era un corto indumento da cavalleria, vista l'insistenza con cui Costantino associa la veste con il *βασιλεύς* a cavallo.¹³³ Dawson puntualizza come lo *σκαραμάγγιον* venga citato in ogni

128Ivi.

129BALL, 2005, p. 40.

130DAWSON, 2006, pp. 97-114.

131COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Cerimoniis*, 1993, p. 91.

132PILTZ, *Middle Byzantine Court Costume*, 2019, pp. 39-51.

133GRÉGOIRE, KONDAKOV, *Les Cotumes orientaux*, 1924, pp. 7-49.

contesto, compreso, come visto sopra, quello di festa religiosa. La sua ipotesi è di considerare l'indumento come un particolare modello di tunica molto usato a corte in molti contesti e portato, all'occorrenza, insieme ad altri abiti, come il *σάγιον* citato da Costantino VII.

La tesi di Dawson è quella di vedere nello *σκαραμάγγιον* una tunica lunga fino alle caviglie e dall'evidente caratteristica di avere maniche strette e molto lunghe, rappresentata in manoscritti come il *Matritensis Graecus* (chiamato anche *Madrid Skylitzes*) (fig. 17).¹³⁴ Egli ipotizza che l'abito avesse origine persiana e che venga raramente rappresentato proprio per questo suo richiamo all'abbigliamento straniero. La pratica di selezionare gli abiti da mostrare è, come visto, non nuova nell'arte ufficiale bizantina e numerosi abiti e accessori di moda orientale, molto apprezzati nella Costantinopoli medio-bizantina, subirono il medesimo destino, come il *παραγάδιον* (*paragàdion*), citato nel *Κλητορολόγιον* e di attribuzione indeterminata,¹³⁵ o il *φακεόλιον* (*fakeòlion*), turbante visibile nello stesso codice di Madrid.¹³⁶

L'origine orientale potrebbe essere supportata dall'etimologia della parola, dotata di una radice comune con *Kermān*, provincia persiana a sud-ovest del deserto del *Dasht-e Lut*.¹³⁷ Jennifer Ball supporta questa tesi, ma propone un'ipotesi diversa sia da quella di Kondakov che da quella di Dawson. Tende a vedere il termine come una tipologia di tessuto più che uno specifico abito. Importante testimonianza per avvalorare la tesi proviene da Liutprando da Cremona che descrive come, durante la settimana prima della Festa del *Βαιόφορον* (*Baiòphoron*) (Domenica delle Palme), il *Δομέστικος τῆς σχολῆς* (*Domèstikos tēs scholēs*), primo ufficiale dell'esercito, e il *Δρουγγάριος τῶν πλωϊμῶν* (*Droungàrios tōn plōimōn*), grande ammiraglio della marina, venissero pagati per il loro operato con *νομίσματα* e *σκαραμάγγια*.¹³⁸ Il pagamento per gli ufficiali sarebbe stato, dunque, in denaro e tessuti di lusso, non abiti confezionati. Tale ricostruzione si collega alla già citata pratica di donare *σκαραμάγγια* agli emissari stranieri negli scambi diplomatici e a quella di appendere gli

134DAWSON, 2006, p. 103.

135BALL, 2005, pp. 42-43.

136DAWSON, 2006, p. 104.

137Ivi, pp. 101-103.

138LIUTPRANDUS CREMONENSIS, *Opera*, 1915, pp. 157-158.

stessi intorno alle strade attraversate dall'imperatore e dal suo esercito durante i trionfi. Secondo Ball non è, dunque, da immaginarsi uno specifico abito donato o appeso, ma del tessuto prezioso usato come simbolo di rappresentanza e potere.

Gli imperatori come angeli?

I ritratti ufficiali imperiali, nei loro attributi visivi e nella loro composizione trovano un evidente riscontro nelle rappresentazioni degli angeli. La ricchezza delle vesti delle figure, la loro immobilità, l'astrazione dallo spazio e dal tempo è, molto spesso, uguale in entrambi i casi. La volontà di rappresentare i sovrani e gli angeli con simili caratteristiche non può avere solo una motivazione formale, ma è frutto del desiderio di comunicare un preciso messaggio ideologico dal momento che la scelta degli abiti, come visto, porta sempre con sé un profondo simbolismo. Nel pensiero bizantino la vera natura degli angeli era considerata intangibile e incorporea, essi appartenevano a una dimensione celeste non raggiungibile dagli uomini.¹³⁹ Tuttavia, essendo necessario raffigurarli come creature visibili, similmente a quanto accadeva in Occidente, le rappresentazioni bizantine li ritraggono in forma corporea, mostrandoli come uomini alati e vestiti con i più preziosi abiti di corte. In queste opere il *λῶρος* ricopre un ruolo importante e appare frequentemente come attributo angelico.¹⁴⁰

Il paragone tra il *βασιλεύς* e queste figure va analizzato alla luce dell'insieme di dogmi politici e religiosi che caratterizzarono l'ideologia del potere imperiale fin dal IV secolo. Come riportato, tra gli altri, da Manuela Studer-Karlen, Eusebio di Cesarea, nel celebrare e legittimare il potere di Costantino, ha posto le basi per il rapporto che i sovrani hanno avuto con la religione in tutta la storia dell'Impero romano d'Oriente.¹⁴¹ L'idea di Eusebio era che il potere imperiale venisse concesso da Dio all'imperatore e che questi avesse il compito di governare il Regno terreno in sua vece. Il dominio del sovrano è posto in parallelo al Regno dei Cieli e, pertanto, ne eredita le

¹³⁹MALTESE, *Gli Angeli in Terra*, 1990, p. 111.

¹⁴⁰STUDER-KARLEN, *The Emperor's Image*, 2022, pp. 134-171.

¹⁴¹*Ibidem*.

caratteristiche di ordine, eternità e universalità. Eusebio e Costantino crearono l'ideologia di un Impero destinato a durare in eterno e legittimato a diffondere il Cristianesimo, con a capo un sovrano che opera come tramite di Dio. Compito ulteriore del βασιλεύς era quello di guidare l'evangelizzazione facendosi primo messaggero e realizzatore della volontà divina. In questo senso, dunque, risulta chiaro il paragone tra l'imperatore e gli angeli, visto che la principale funzione di queste figure, nella tradizione, era di comunicare il messaggio di Dio agli uomini, facendosi portavoci della volontà celeste e agendo per suo ordine.

Costantino VII nel *De administrando imperio*, parlando al figlio Romano II, racconta come Dio avesse donato a Costantino il Grande gli abiti imperiali e la corona. Secondo quanto scritto dal Porfirogenito l'ordine di Dio fu eseguito da un angelo, che portò al primo imperatore cristiano le sue vesti.¹⁴² Dato il ruolo centrale degli abiti nella propaganda imperiale è rilevante notare come, secondo la tradizione, l'atto di consegna dei simboli del potere fosse opera dei messaggeri di Dio.¹⁴³ Il ruolo dell'angelo che legittima il potere di un βασιλεύς trova riscontro nell'iconografia. Un'immagine ampiamente rappresentata nella miniatura medio-bizantina è proprio quella dell'imperatore incoronato da una di queste figure.¹⁴⁴ Ad esempio, nel noto codice della Biblioteca Nazionale di Francia, *Parisinus Graecus 510* (879-883) che contiene le *Omellie di Gregorio Nazianzeno* è presente una miniatura che mostra l'imperatore Basilio I incoronato dall'arcangelo Gabriele (fig. 18). Il manoscritto della Biblioteca Marciana di Venezia *Marcianus Graecus Z 17* (ca. 1070), presenta una composizione simile con Cristo benedicente che, dall'alto, porge la corona imperiale a Basilio II, ma, nuovamente, è l'arcangelo Gabriele a completare l'atto di incoronazione (fig. 19). È evidente, anche in questo caso, il ruolo dell'angelo nella trasmissione dell'investitura imperiale.¹⁴⁵

Come riportato da Maria Cristina Carile, in età medio-bizantina l'imperatore era visto come

142CONSTANTINUS PORPHYROGENITUS. *De administrando imperio*, 1962, p. 67.

143MALTESE, 1990, pp. 117-118.

144Ibidem.

145MALTESE, 1990, pp. 120-121.

appartenente alla corte celeste e affiancato dagli angeli nel suo governo.¹⁴⁶ Anche Michele Psello, negli *Scripta minora*, riferendosi a un panegirico dedicato a Costantino IX Monomaco, compara la figura del sovrano a quella di un angelo. Lo scrittore bizantino rivede nell'imperatore le caratteristiche proprie delle entità celesti, che sono corporee e incorporee allo stesso tempo, perfette, immobili e prive di emozioni.¹⁴⁷ In una placca in avorio, che proviene forse dalla punta di uno scettro, attribuito a Leone VI o Leone V Isaurico e conservata a Berlino, l'imperatore, vestito di *λῶρος* viene incoronato dalla Vergine con un angelo a completare la scena (fig. 20). L'iconografo suggerisce con questa composizione un perfetto paragone tra la figura angelica e il sovrano terreno: è posto nella stessa posizione, è vestito di *λῶρος*, impugna lo scettro e il globo imperiale e il nimbo fa le veci della corona.¹⁴⁸ Un ulteriore esempio è offerto dalla già citata Sacra Corona d'Ungheria. Michele VII è posto nella placca centrale sul retro e ha come corrispettivo la figura di Cristo Pantocratore sulla fronte.¹⁴⁹ A fronte di un chiaro parallelismo tra l'Imperatore e il Re dei re, da un punto di vista visivo risalta il vestiario del *βασιλεύς*, affine a quello dei due arcangeli Michele e Gabriele ai piedi di Cristo. Nonostante la differenza di posizione, emerge nuovamente l'affinità di vestiario. La scelta di vestire con il *λῶρος* le tre figure sottolinea questa essenza comune e contemporaneamente ne evidenzia la vicinanza con Cristo. Come visto la sciarpa d'oro era piena di significato cristologico e il suo uso nelle principali cerimonie religiose ribadiva il ruolo dell'imperatore come primo rappresentante di Dio in Terra. La condivisione dei medesimi indumenti permette di evidenziare il ruolo degli angeli come corrispettivo imperiale in Cielo.¹⁵⁰

L'iconografia dell'angelo vestito di *λῶρος* non è, tuttavia, visibile solo in collegamento con l'Imperatore, ma è un tratto caratteristico anche degli angeli medio e tardo-bizantini rappresentati in contesto non imperiale. Un'icona proveniente dal monastero di Santa Caterina del Sinai, datata al XIV secolo, mostra gli arcangeli Gabriele e Michele insieme ai santi Giovanni, Nicolò e Atanasio

146CARILE, *Imperial Icons in Late Antiquity*, 2016, pp. 75-98.

147MICHAËL PSELLUS. *Scripta minora*, 1936, p. 14.

148MAGUIRE, *Style and Ideology*, 1989, pp. 222-224.

149STUDER-KARLEN, 2022, pp. 134-171.

150CARILE, 2016.

(fig. 21). I due angeli indossano il *λῶρος* alla moda paleologa, cucito sulla tunica e con una terminazione pendente appoggiata al braccio sinistro.

Questa modalità di ritrarre gli angeli ebbe fortuna anche oltre i confini dell'Impero, in territori caratterizzati da intensi scambi culturali con il mondo bizantino. La chiesa di Santa Sofia di Kiev, costruita per volere dello zar Jaroslav il Saggio tra il 1037 e il 1046, testimonia i forti rapporti tra il neonato regno di Rus' e l'Impero.¹⁵¹ La cupola centrale dell'edificio è interamente occupata da un Cristo Pantocratore circondato da quattro arcangeli, di cui uno originale a mosaico e tre reintegrati a pittura nel XIX secolo, tutti e quattro vestiti del *λῶρος* nella forma tradizionale (fig. 22).

Nella Sicilia normanna la sciarpa d'oro vede ampio uso in una corte fortemente ispirata ai modelli bizantini. Ruggero II (1130-1154), nello specifico, tramanda con le opere da lui commissionate un grande interesse verso la corte orientale, vista come miglior modello a cui rifarsi, in contrasto con il Sacro romano impero germanico.¹⁵² Le maestranze di Costantinopoli, nel lavorare ai cantieri musivi siciliani portarono i modelli figurativi della loro tradizione, adattandoli alle esigenze dei regnanti normanni. Il re indossa il *λῶρος* mentre viene incoronato da Cristo in un pannello della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo e, parallelamente, gli angeli vestiti della sciarpa d'oro sono rappresentati nelle maggiori chiese normanne; nell'abside del duomo di Cefalù il Cristo Pantocratore sovrasta i quattro arcangeli Raffaele, Michele, Gabriele e Uriele che indossano l'indumento (fig. 23). Nella cupola della Cappella Palatina di Palermo, principale luogo dove il potere regale e quello religioso si incontravano, due degli angeli che circondano il clipeo con il Pantocratore sono vestiti con i due modelli di *λῶρος*, in un'opera che mostra l'intera Corte angelica indossare abiti di tradizione imperiale bizantina (fig. 24). Quindi, nella costruzione visuale del carattere imperiale del proprio potere, Ruggero II adotta l'immagine del *λῶρος* insieme al paragone tra Imperatore e messi celesti, già attestato nell'arte bizantina.

151BOECK, *Simulating the Hippodrome*, 2009, pp. 283-301.

152BRITT, *Roger II of Sicily*, 2006, pp. 21-45.



1. Istanbul, Basilica di Santa Sofia, galleria settentrionale, mosaico, *Imperatore Alessandro in abiti cerimoniali.*



2: Budapest, Parlamento, smalto, *Michele VII Ducas sulla Sacra Corona di Ungheria, da Budapest.*



2. Istanbul, Basilica di Santa Sofia, lunetta del vestibolo Sud-occidentale, mosaico, Vergine in trono con Bambino con ai lati Costantino I e Giustiniano I.



1. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, moneta, Costantino VII Porfirogenito, inv. numero BZC.1970.27.19.



4. Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, hist. 601, Messaggi da Costantinopoli f. 2r: Andronico III Paleologo.



6. Istanbul, Basilica di Santa Sofia, muro della rampa di accesso alla galleria meridionale, mosaico, *Cristo seduto in trono con Costantino IX Monomaco e Zoe, dettaglio dell'imperatrice.*



7. Venezia, Piazzetta San Marco, angolo esterno della stanza del Tesoro di San Marco, gruppo scultoreo in porfido rosso, *Monumento ai Tetrarchi.*



8. Istanbul, Piazza Sultanahmet, lato Sud-orientale dell'Obelisco di Teodosio, rilievo in marmo proconnesio, *Teodosio I incorona il vincitore di una gara all'Ippodromo dalla tribuna del κάθισμα.*



9. Ravenna, Basilica di San Vitale, pannello di sinistra del catino absidale, mosaico, *Giustiniano I e la sua corte.*



10. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 666, *Panoplia Dogmatica*, f. 2r, *Alessio I Comneno.*



11. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Omèlie di Giovanni Crisostomo*, Coislin 79, 2r, *Niceforo III Botaniate tra Giustizia e Verità.*



12. Istanbul, Basilica di Santa Sofia, lunetta sopra la Porta Imperiale, mosaico, *Basilio I o Leone VI in προσκόνησις davanti a Cristo seduto in trono, dettaglio dell'imperatore.*



13. Istanbul, Basilica di Santa Sofia, muro della rampa di accesso alla galleria meridionale, mosaico, *Cristo seduto in trono con Costantino IX Monomaco e Zoe, dettaglio della corona di Costantino.*



14. Modena, Biblioteca Estense, Mutinensis gr. 122, *Epitome di Storie*, f. 294v., *Volti di Imperatori paleologi da Andronico III a Costantino XI, con Costantino I alla fine.*



15. Ravenna, Basilica di San Vitale, pannello di sinistra del catino absidale, mosaico, *Giustiniano I e la sua corte, dettaglio dei calzari.*



16. Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Sinossi delle Storie*, Vitr. 26-2, f. 219, *Basilio I con Leone VI, dettaglio di Basilio.*



17. Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Sinossi delle Storie*, Vitr. 26-2, f. 34, *Corte di Basilio I, dettaglio di figure con tunica a maniche lunghe.*



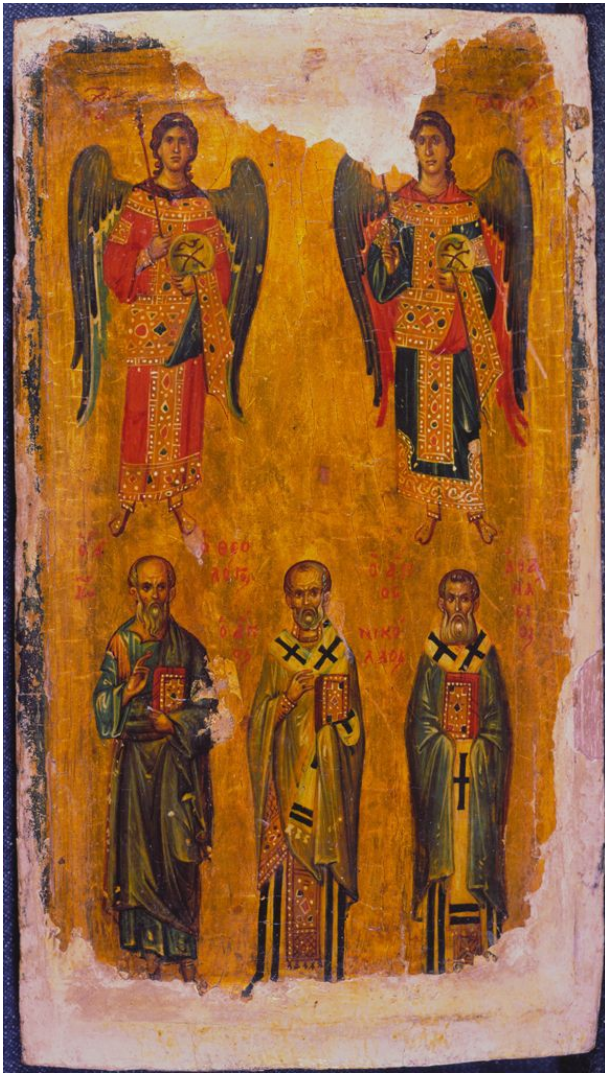
18. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Omelie di Gregorio Nazianzeno*, f. Cv., *Basilio I incoronato da un angelo con il profeta Elia*.



19. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Salterio di Basilio II*, f. 3r., *Basilio II incoronato da Cristo e arcangeli*.



20. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, *placca in avorio, Leone VI (o Leone V), incoronato dalla Vergine con un angelo*.



18. University of Michigan, History of Art Visual Resources Collections, icona, *Arcangeli Michele e Gabriele con i santi Giovanni, Nicolò e Atanasio*, dal Monastero di Santa Caterina sul Sinai, inv. Numero 942.



19. Kiev, Basilica di Santa Sofia, cupola centrale, mosaico e restauro a pittura, *Cristo Pantocratore con arcangeli*.



21. Cefalù, Basilica cattedrale della Trasfigurazione, abside, mosaico, *Cristo Pantocratore con Vergine e Arcangeli*.



24. Palermo, Cappella Palatina, cupola della navata centrale, mosaico, *Cristo Pantocratore con corte angelica*.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura Primaria

PROCOPIUS CAESARIENSIS, *De Bello Gothico* in *Procopii Caesariensis Opera Omnia* IV, a cura di I. Haury, Lipsiae 1906;

LIUTPRANDUS CREMONENSIS, *Opera* in *Die Werke Liudprands von Cremona* a cura di J. Becker, Hannover 1915;

MICHAËL PSELLUS, *Scripta Minora*, II in *Michaelis Pselli Scripta Minora* a cura di E. Kurtz, Milano 1936;

COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *De Administrando Imperio*, XIII in *Constantine Porphyrogenitus De Administrando Imperio* a cura di G. Moravcsik e R.J.H. Jenkins, Washington, 1967;

ANNA COMNENA, *Alessiade*, I in *The Alexiad of Anna Comnena* a cura di E.R.A. Sewter, New York 1979;

LIUTPRANDUS CREMONENSIS, *Antapodosis*, IV in *Il Libro delle Cerimonie* a cura di M. Panascià, Palermo 1993;

COSTANTINUS PORPHYROGENITUS, *Liber de Ceremoniis Aulae Byzantine*, I in *Il Libro delle Cerimonie* a cura di M. Panascià, Palermo 1993;

IBN ROSTEH, *Descrizione di Costantinopoli* in *Il Libro delle Cerimonie* a cura di M. Panascià, Palermo 1993;

MARCELLINUS COMES, *Chronicon* in *La Cronaca dei Due Imperi* a cura di A. Palo, Salerno 2021.

Letteratura secondaria

DENIS DIDEROT e JEAN B. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* a cura di D. Diderot e J.B.R. d'Alembert, Paris 1751-1772, XV, 1770.

OWEN JONES, *The Grammar of Ornaments*, Princeton University, 1856;

EVANGELINUS A. SOPHOCLES, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (From B. C. 146 to A. D. 1100)*, a cura di E.A. Sophocles, J.H. Thayer, H. Drisler, 4 voll., New York, 1900;

JEAN EBERSOLT, *Les Arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople*, Parigi, 1923;

HENRI GRÉGOIRE e NIKODIM P. KONDAKOV, *Les Cotumes orientaux à la Cour Byzantine* in "Byzantion", I, 1924, pp. 7-49;

THOMAS WHITTEMORE, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul 1933-34* in "American Journal of Archaeology", XLII, 1936, 2, pp. 218-226;

ROBERT SABATINO LOPEZ, *Silk Industry in the Byzantine Empire* in “Speculum”, XX, 1945, 1, pp. 1-42;

AVERIL CAMERON, *A Byzantine Imperial Coronation of the Sixth Century A.D.* in “Costume”, VII, 1973, 1, pp. 4-9;

CARROLL F. TERRELL, *The Eparch's Book* in “Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics”, II, 1973, 2, 223-242;

NICOLAS OIKONOMIDES, *The Mosaics Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia*, in “Revue des études byzantines”, XXXVI, 1978, pp. 219-232;

BARRY BALDWIN, *Physical Descriptions of Byzantine Emperors*, in “Byzantion”, LI, 1981, 1, pp. 8-21;

ANNA LA BARRE STARENSIER, *An Art Historical Study of the Byzantine Silk Industry*, Columbia University, 1982;

ROZSIKA PARKER, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londra, 1984;

NIKOLAS OIKONOMIDES., *Silk Trade and Production in Byzantium from the Sixth to the Ninth Century: The Seals of Kommerkiarioi*, in “Dumbarton Oaks Papers”, XXXX, 1986, pp. 33-53;

HENRI MAGUIRE, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art* in “Gesta”, XXVIII, 1989, 2, pp.

222-224;

ENRICO V. MALTESE, *Gli Angeli in Terra. Sull'Immaginario dell'Angelo Bizantino* in “Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici”, XXIV, 1990, pp. 111-132;

MICHAEL McCORMICK e ALEXANDER P. KAZHDAN, *Crown* in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A. P. Kazhdan, A. Cutler, T. E. Gregory, N. P. Ševčenko, 3 voll, New York-Oxford 1991, I, pp. 691-692;

DAVID JACOBY, *Silk in Western Byzantium before the Fourth Crusade* in “Byzantinische Zeitschrift”, LXXXIV-LXXXV, 1992, 2, pp. 452-500;

ANNA MUTHESIUS, *Silk, Power and Diplomacy* da *Textiles in Daily Life: Proceedings of the Third Biennial Symposium of the Textile Society of America*, Earlville, 24-26 settembre 1992;

ELIZABETH WAYLAND BARBER, *Women's Work. The First 20,000 Years Women, Cloth, and Society in Early Times*, New York, 1994;

ANNA MUTHESIUS, *The “Cult” of Imperial and Ecclesiastical Silks in Byzantium* in “Textile History”, XXXII, 2001, 1, pp. 36-47;

MARIA G. PARANI, *Reconstructing the reality of images : Byzantine material culture and religious iconography (11th-15th centuries)*, Boston, 2003;

ANNA MUTHESIUS, *Studies in Silk in Byzantium*, Londra 2004;

JEOM-SOON YOON, *An Analysis on Structures of Man's Costume in Byzantine Empire* in “Journal of Fashion Business”, VIII, 2004, 6, pp. 56-67;

JENNIFER L. BALL, *Byzantine Dress: Representations of Secular Dress in Eight- to Twelfth- Century Painting*, New York 2005;

KAREN C. BRITT, *Roger II of Sicily. Rex, Basileus and Khalif? Identity, Politics and Propaganda in the Cappella Palatina* in “Mediterranean Studies”, XVI, 2006, pp. 21-45;

TIMOTHY DAWSON, *Oriental Costumes at the Byzantine Court. A Reassessment* in “Byzantion”, LXXVI, 2006, pp. 97-114;

ELENA BOECK, *Simulating the Hippodrome. The Performance of Power in Kiev's St. Sophia* in “The Art Bulletin”, XCI, 2009, 3, pp. 283-301;

CAROL SHAW, *The Costume of Byzantine Emperors and Empresses* in “Rosetta”, IX, 2011, 5, pp. 55-59;

CLAUDIA BARSANTI, MAURO DELLA VALLE, ROBERTA FLAMINIO, ALESSANDRA GIUGLIA, ANTONIO IACOBINI, ANDREA PARIBENI, SILVIA PASI, SILVIA PEDONE, ALESSANDRO TADDEI, *Introduzione all'Arte Bizantina (IV-XV secolo)*, Roma 2012;

MARIA C. CARILE, *Imperial Icons in Late Antiquity and Byzantium: The Iconic Image of the Emperor between Representation and Presence* in “IKON”, IX, 2016, pp. 75-98;

ANDREAS GKOUTZIOUKOSTAS, *Administrative Structures of Byzantium During the 11th Century: Officials of the Imperial Secretariat and Administration of Justice* in “Travaux et Mémoires”, XXI, 2017, 2;

MARIA EVANGELATOU, *Textile mediation in Late Byzantine visual culture: Unveiling Layers of Meaning through the Fabrics of the Chora Monastery*, in “Dumbarton Oaks Papers”, LXXIII, 2019, pp. 299-354;

ELISABETH PILTZ, *Middle Byzantine Court Costume* in “Byzantine Court Culture from 829-1204”, H. Maguire, Washington DC, pp. 39-51;

MANUELA STUDER-KARLEN, *The Emperor's Image in Byzantium: Perceptions and Functions in Meaning and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th - 15th Centuries)*, a cura di Michele Bacci e Manuela Studer-Karlen, Leida 2022, pp. 134-171.