

Tracce di quotidianità nelle scene a mosaico ravennati. Le stoffe, le suppellettili, i gioielli: ovvero il buon corredo dei simboli

LA SETA, L'ORO, LE PIETRE PREZIOSE, I COLORI

La bellezza che ci viene incontro abbagliandoci letteralmente quando possiamo ammirare mosaici bizantini, ce li rende indiscutibili elementi dell'arte. La visione d'insieme stupisce sempre favorevolmente, e porta a chiedersi se non ci sia molto di più dietro a ciascuna opera che tanto scintilla di dettagli. Chi ha voluto cristallizzare immagini del genere, capiamo che ha inteso lanciare un messaggio attraverso i secoli, fatto non solo di aulicità irraggiungibili, ma anche di esibizione di oggetti, dettagli di ogni genere, carichi di significati, affinché si potessero leggere per sempre.

Ma se quella bellezza ci parla dopo quindici secoli, lo fa tuttavia in una lingua non più completamente comprensibile, poiché se gli esseri umani non sono sostanzialmente cambiati, sono invece mutati tutti i parafernalia del quotidiano. Un'indagine tra le "cose" del passato può tuttavia ancora farci riflettere gradevolmente sulle variabili del pensiero umano in tutte le loro sfumature coloristiche.



Il corteo dell'imperatore Giustiniano. Mosaico nel presbiterio della basilica di San Vitale, VI secolo.



Il corteo dell'imperatrice Teodora. Mosaico nel presbiterio della basilica di San Vitale, VI secolo.

La porpora

E' evidente fin dalla prima occhiata a un qualsiasi mosaico bizantino in cui siano raffigurate persone, che il tessuto di porpora è un attributo importante della regalità e della divinità nelle rappresentazioni di personaggi di rilievo nell'arte musiva e non solo. Ma quale sia l'evoluzione che ha reso questo manufatto così pregiato, così simbolicamente pregno di valori metafisici, non è sempre di immediata comprensione per chi indossa ormai solo abbigliamento informali o abiti da rappresentanza standardizzati spesso non graditi. Occorre andare a cercare a monte del significato comune con cui la storia ce lo consegna, magari sinteticamente in un'enciclopedia, in un dizionario su carta tradizionale o nella rete dell'informazione elettronica.

Risalendo all'origine del nome stesso, riscopriamo che porpora ha una radice che viene dal sanscrito e da sue varianti, o da espansioni del significato dei lemmi relativi più antichi. In origine infatti porpora ha il suono di un'onomatopea, quindi di un concetto che viene ripetuto o ribadito partendo da radici affini nell'espressione fonetica. Esso deriva da BHŪ, che tra i vari significati ha quelli di: "diventare, essere, accadere, creare, animare, sorgere", riferito in particolare al mondo e alla Terra; e già a questo punto è evidente un legame con gli antichi miti universali di creazione e nascita dell'universo. A questa prima radice si aggiunge o si contrappone secondo altre possibili interpretazioni, PŪRA, che riveste i significati di "qualcosa che riempie, soddisfa, completa"; ma anche indica la corrente, il fiume che si gonfia, l'atto di riempire. Significati cui si somma quello di "mare" se si considera la variante PŪRANA; e di nuovo così andiamo letteralmente a pescare nei miti di creazione.

Altre possibilità sono fornite dal sanscrito BHŪPA, che significa "re", termine che si fa risalire attraverso numerose variazioni ad un altro lemma sanscrito che è RĀJA(KA), e che oltre al significato di "regnare" ha quello di "splendere". A queste si aggiungano le possibili interpretazioni di BHŪRI, col senso di "molto, abbondante, importante, forte" ma anche di "ragione, intelletto"; e quelle di BHRĀJ che sono "splendere, illuminare, scintillare". In tutti questi casi volendo arrivare a un'idea precisa, vediamo che si rimane nell'ambito del concetto che denomina due grosse forze della natura legate ai miti della creazione, e cioè il fuoco e l'acqua.

Continuando nella risalita verso forme sempre più arcaiche e semplici di radici possibili, incontriamo BHRJ sinonimo di BHRĀJ, dai più semplici significati di "bruciare, arrostito" e che

sono alla base dei tedeschi *brennen* “bruciare”, ma anche di *brunnen* “fonte”; e soprattutto per il secondo termine le accezioni sono numerose.

La radice sanscrita poi, è all’origine del nome di una casta di sacerdoti del mondo indoariano, BHR̥GU, nome che significa letteralmente “gli arrostitori”, e si riferiva all’alta casta gestita quasi come una società segreta da coloro che custodivano la magia del fuoco. La storia, che sconfinava nella mitologia, ci narra che i *bhr̥gu* avevano avuto il segreto del fuoco dal fulmine, perciò esso era considerato di origine divina. Ritenuti consanguinei degli dei, i *bhr̥gu* avevano il potere di accendere la fiamma artificialmente, segreto che essi custodivano con ogni mezzo. Il loro altare veniva a rappresentare il centro dell’universo, ma anche il tesoro dell’umanità.

Ancora la mitologia ricorda che il primo *bhr̥gu* era stato figlio di Indra, l’arcaica divinità del fuoco figlia a sua volta del Cielo e della Terra, il primo essere nato dall’unione dei due elementi, apportatore di vita, e domatore del Caos originario. Da Indra sarebbero discesi gli dei, ma soprattutto con lui sarebbero stati identificati tutti i sovrani di poi quali sue reincarnazioni, ovvero coloro che avevano il potere di regnare sul mondo per presunta – o assunta - volontà divina. Già questa considerazione ci mette sulla buona strada per comprendere perché un tessuto che porta un determinato nome sia appannaggio esclusivamente regale o divino.

Tornando al possibile suono onomatopeico del termine, lo si può ricondurre infine al raddoppiamento di una radice; in questo caso BHŪR, che col tempo si trasforma e si somma a PHŪR, fino al più vicino PUR. Il significato con cui il termine arriva a tempi storici più vicini a noi è quello di “muoversi con agitazione, splendere, bruciare”. Concetto che si rapporta sia all’agitarsi del fuoco sia al luccicare delle onde in movimento, e passa ben presto ad indicare lo scintillio dei colori vivaci. Come nel latino *fervēre*, che esprime sia il bollire o il ribollire del mare, ma anche l’ardere, lo splendere, il brillare, l’essere in movimento.

Tutto questo ci porta a comprendere anche perché col termine di porpora in definitiva non si indichi una tinta ben precisa. Il termine stesso oggi definisce sfumature di colore spesso diverse tra loro, che partono dal rosso anche chiaro, aranciato, fino al viola più cupo. Infatti per greci e latini, ‘purpureo’ fu un termine che indicò oltre al rosso acceso, qualunque colore molto vivace o splendente. Perciò purpurea viene definita l’onda; si dice *purpurescit* del mare che si agita, come purpurei vengono descritti sia i cigni che la neve. Purpureo in latino è sinonimo di splendido e bello.

In definitiva, qualunque colore luminoso come il fuoco, dal bianco della luce al rosso più intenso delle braci, era colore purpureo.

La porpora estratta nel Vicino Oriente mediterraneo dai molluschi del genere *Murex* (*Bolinus*) *brandaris*, dava tonalità diverse, a seconda della lavorazione e forse del luogo in cui venivano pescati. Ma l’elemento comune era che la tinta, applicata alle sete, le rendeva particolarmente luccicanti, cangianti¹. Il costo, il valore e il colore di tali tessuti li rese di esclusivo appannaggio reale, e il nome, che richiamava il valore del fuoco, evocava anche quello della scintilla divina. Perciò in porpora vestono gli imperatori e le imperatrici, e i personaggi a loro vicini ne indossano elementi parziali, ma ben evidenti, e lo stesso accade per i santi e i prelati che rivestono ruoli particolari al momento della costruzione di monumenti religiosi. Nel VI secolo, in ambito bizantino, furono sviluppate produzioni di seta e di porpora sotto il monopolio imperiale. Solo gli alti funzionari potevano indossare elementi di tali tessuti, che ricevevano di solito come dono per servigi resi. L’abito completamente in porpora era destinato esclusivamente alla famiglia reale, e a qualche principe della Chiesa.

¹ Va ricordato che la seta la cui lavorazione era mantenuta segreta nella Cina che l’esportava, venne prodotta in occidente proprio a partire dall’epoca dell’impero bizantino, grazie a bozzoli contrabbandati all’interno di una canna usata come bastone da viaggio da un monaco missionario. In ogni caso, la maggior parte della seta che arrivava al mediterraneo era grezza, non tinta. Quando giungevano tessuti elaborati e spessi, con fili a più colori, venivano spesso sfilati e poi usati singolarmente per produrre stoffe più leggere e adatte al clima e all’abbigliamento locale.



Madonna in trono. Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, VI secolo.



San Martino, cui venne dedicata la chiesa di Sant'Apollinare nuovo dopo il passaggio dal culto ariano a quello ortodosso nel VI secolo, e che appare, porporato, come il primo dei santi nel corteo che muove lungo la parete meridionale della navata centrale nella stessa chiesa.

La moda

Da quanto si può evincere dai reperti artistici e per quanto riguarda le tinte e le fogge, nel mondo bizantino della nobiltà e soprattutto in quello della regalità, l'abbigliamento era ancora semplice, dal taglio severo, ma vivacizzato con colore da stoffe di pregio quali la seta tinta in porpora appunto; o da broccati² di seta a più tinte, oppure dall'inserimento di fili d'oro. E' probabile che in quel tempo tutto il linguaggio dei colori venisse chiamato in causa, con significati pertinenti all'epoca e alla storia di quel momento, valorizzando e mettendo in evidenza elementi di distinzione sociale o nazionale quando non di ideologia o fede. Ma al di là di questa ulteriore possibile analisi, resta l'elemento del valore monetario di determinati tessuti, che li rese sicuramente di fatto, esclusiva delle classi vicine al potere imperiale.

L'abbigliamento bizantino resta, almeno per i primi secoli quello di Roma; pur con aggiunte e concessioni dovute alla sua vicinanza al mondo orientale, e all'influenza di popoli barbarici dell'Europa e dell'Asia settentrionali. Di solito, i personaggi di corte appaiono vestiti con tuniche laticlave³ con maniche, uguali sostanzialmente per gli uomini come per le donne, protette da un mantello del tipo noto come clamide.



Donne al sepolcro. Mosaico dalle scene del Nuovo Testamento nella basilica di Sant'Apollinare Nuovo (VI secolo).

La clamide era un indumento nato in ambito macedone, quindi non troppo lontano da Bisanzio, e poteva diventare una sopravveste corta, ampia e leggera. Di solito compare drappeggiata con cura

² Il tessuto broccato è ornato con fili in rilievo normalmente a creare modelli geometrico-vegetali ripetuti su tutta la superficie. L'effetto crea chiaroscuri cangianti.

³ Ovvero tuniche composte di strisce di tessuto semplice, non colorato, unite verticalmente le une alle altre, e le cuciture coperte e rinforzate da bande o nastri decorati, soprattutto inseriti ai lati della fascia centrale per rafforzare la cucitura.

sulla persona, e fermata da fibule sulla spalla o sotto la gola. Sembra che in origine fosse soprattutto un indumento maschile; generalmente tessuto in lana. Se in porpora, parzialmente o totalmente, prendeva il nome di *punica*. Quello indossato da guerrieri illustri, era trapuntato d'oro, e assumeva allora il nome di *phrygia*. Col nome di clamide tuttavia, vengono indicati anche un mantello greco militare da parata e uno da viaggio usato da persone di rango. Indossato anche da donne e ragazzi, dai citaredi⁴ e dalle persone del coro nella tragedia, mentre sulla scena identificava i re. Nessuna meraviglia quindi, che imperatori e cortigiani nei mosaici ufficiali indossassero clamidi sontuose e pregiate.

Con il sempre maggior isolamento e idealizzazione del rango dei personaggi di corte che avvenne gradualmente in ambito bizantino, vengono sempre più in voga vesti molto strette e lunghe con maniche fino ai polsi, realizzate in stoffe pesanti, orlate di passamanerie⁵, ricche di decori, intessute d'oro. Gli abiti ufficiali che l'arte ci consegna sono tempestati di perle e gemme, decorati come tappeti o drappi pregiati usati per rituali, fino a far scomparire la figura umana. Ciascun tessuto è fastosamente splendido e rende ogni abito un esemplare unico che cancella col taglio rigido la figura che lo indossa senza toccarla né mostrarla in alcun punto. Gli stessi monili preziosi esposti sugli abiti finiranno per trasformarsi in omerali, che come per la figura di Teodora in San Vitale, costituiranno il punto focale della decorazione sulla preziosa clamide. In questo caso tutta in porpora, essa appare orlata sul fondo con raffinata parsimonia se la si confronta con altre, anche nel medesimo mosaico.



Catino absidale della basilica di San Vitale (VI secolo). Cristo porporato al centro seduto sul mondo, e affiancato da angeli con tuniche laticlave, che porge la corona del martirio a San Vitale in abiti orientali. Alla sua sinistra il vescovo Ecclesio, a sua volta in porpora, mostra il modello della chiesa dedicata al santo.

Le vesti più comuni: le tuniche laticlave

Nei mosaici ravennati, sia su abiti dal tessuto non tinto che su stoffe elaborate, occhieggiano applicazioni di elementi decorativi. Talvolta per abbellire con sobrietà abbigliamenti severi benché ricchi. Si vedano per esempio in San Vitale nell'abside della chiesa a lui intitolata il grande quadro

⁴ Cantori che si accompagnavano con la cetra.

⁵ Che non è escluso potessero essere anche un secondo uso dei clavi.

nel catino absidale, e il già più sopra rappresentato corteo dell'imperatore Giustiniano nella stessa. Talaltra per vezzo apparente, ma in realtà con dettagli sempre rivestiti di significati importanti, troviamo applicazioni ricamate anche sopra a tessuti già di per sé ricchi di colori. Lo si può constatare per alcune delle dame del seguito di Teodora nella stessa chiesa, nell'altro grande quadro a mosaico visibile più sopra.

Apparentemente uniformi sono i nastri che decorano le tuniche della maggior parte dei personaggi raffigurati. Sono in gran parte in porpora su fondo bianco o oro, oppure in oro su un fondo bianco o porpora. Ricchissimi sono quelli che ornano la veste della prima dama del seguito di Teodora nell'abside di San Vitale⁶.

I nastri blu sulla tunica del Buon Pastore nel mausoleo di Galla Placidia (V secolo)



La lunetta posta sopra l'ingresso del mausoleo, in direzione Nord, porta un mosaico i cui richiami a varie fonti artistiche differenti, stili, eredità mitologiche precristiane lo rendono a tutt'oggi un'icona misteriosa e affascinante pur nella sua semplice immediatezza. Nel nostro caso notiamo il dettaglio composto dalla coppia di clavi sulla veste. La tunica è intessuto di filo dorato come quella di altri santi in altri mosaici; il personaggio porta un pallio in porpora a sua volta comune nell'iconografia cristologica, ma la veste, nella semplice brillantezza che la contraddistingue, è decorata con due bande blu. Esempari unici.

In effetti, se si torna ad analizzare gli abiti di tutti gli altri personaggi che compaiono nei mosaici ravennati, non si trova nulla di simile. Non solo, ma il colore blu nelle vesti è comunque assente.

Il blu nei tessuti era anticamente ottenuto attraverso l'indaco, sostanza ricavata da una pianta originaria dell'India, che entrò in uso in Europa solo dopo il XVI secolo. Tuttavia l'Egitto faraonico conosceva e usava l'indaco come tintura tessile. Ritrovamenti di tessuti del periodo copto-bizantino in Egitto confermano una fervida attività di tessitura e importazione di filati e manufatti anche pregiati dall'oriente. Nelle produzioni locali specificamente copte, l'influsso ellenistico nella scelta

⁶ Cfr. immagine a pagina 2.

dei soggetti è evidente a lungo, fino a sfociare in un'arte provinciale con caratteristiche ben marcate che diventa l'arte copta vera e propria. Tessuti copti dei primi secoli della nostra era, sono stati rinvenuti un po' in tutte le parti d'Europa, e del Vicino Oriente.



Esempio di frammento di nastro – probabile clavo - di produzione copta dell'inizio della nostra era.

La moda dei clavi come rinforzo e decoro sulle vesti arriva dalla Siria, ma oltre a diffondersi nel mondo tardo romano e bizantino anche in area europea ha un grosso successo pure in quello egiziano. Lo testimoniano ad esempio le numerose tavolette rinvenute su mummie di epoca ellenistica, che riproducono ritratti fedeli dei defunti; i quali, nella maggior parte dei casi indossano tuniche laticlave. Sfogliando repertori di tessuti copti, è comune la presenza di solidi nastri cuciti appunto come rinforzo decorativo nelle tuniche. Le lane pregiate usate nei ricami dei nastri o delle applicazioni di miglior fattura è tinta talvolta con indaco. Infatti il blu, pur se presente, non ha mai una grande frequenza, e lo si identifica solitamente in manufatti di un certo pregio. L'indaco viene usato per ottenere una tinta molto forte che talvolta si avvicina al porpora scuro. Il successo dei tessuti e dei decori copti è innegabile nei primi secoli della nostra era e arriva fino al periodo arabo⁷. Tra l'altro, la Siria soprattutto, è la sede di fabbriche per stoffe pregiate sulle quali mantiene un certo potere l'impero di Bisanzio; perlomeno finché Giustiniano riesce ad avere laboratori per la produzione di sete nella sua stessa capitale. Ma il mosaico di Galla Placidia è precedente. Infatti il mausoleo viene costruito un secolo prima dell'adiacente chiesa di San Vitale. In conseguenza di ciò si può affermare che i clavi sulla veste del Buon Pastore rappresentino nastri di fattura egiziana tinti con il prezioso indaco. Può darsi si tratti di mera casualità, ma i colori nella tradizione egiziana hanno significati importanti. Sono sinonimo di essenza, per cui servono a indicare non una caratteristica superficiale delle cose, bensì qualità specifiche.

Da un punto di vista linguistico ad esempio, si può ricordare la IX forma dei verbi in arabo (lingua semitica dello stesso ceppo di quella egiziana), che definisce caratteristiche fisiche fisse. Tra questi si trovano verbi che debbono essere tradotti con lunghe parafrasi, e che si riferiscono all'acquisizione dei colori come caratteristiche precise (l'essere rosso, l'essere verde, nero, ecc.). Tali verbi sono nella stessa categoria di altri che indicano caratteristiche fisiche incancellabili, come l'essere cieco, l'essere zoppo, l'essere rosso di capelli, e descrivono sempre elementi intrinseci alla fisicità del soggetto cui si riferiscono.

Il colore blu nella tradizione egiziana era assegnato di solito al dio Amon, per indicarne la natura cosmica. Blu infatti sono le barbe o le parrucche posticce di altre divinità, e gli stessi faraoni divinizzati nelle sepolture hanno dettagli blu nelle maschere e nei copricapi; si pensi alla celebre maschera funeraria di Tut-Ankh-Amon, con il copricapo a righe alternate oro e blu. Blu quindi è

⁷ Cfr. Spinelli, *Arte islamica*; Du Bourguet e Volbach.

una caratteristica divina, che passa per esempio di riflesso anche nel grande valore attribuito al lapislazzuli. Tornando alle maschere e ai gioielli dei faraoni, l'associazione di lapis e oro è la normale espressione della protezione data dal sole e dal cielo, e ci permette di capire quanto fosse pregiato per esempio il lapislazzuli con inclusioni dorate. I giudici egizi in particolare ne portavano uno al collo con incisa la parola 'verità'.

Il luogo d'origine di questa pietra, al pari dell'indaco, era molto lontana dall'Egitto. Il lapis lo si rinveniva soprattutto nelle miniere del Badakhshan, in un'area oggi acclusa al moderno Afghanistan, e l'indaco, come si è già detto sopra, e come esprime chiaramente il nome stesso, era originario dell'India. La Via della Seta fu l'arteria lungo la quale viaggiarono verso occidente fin da tempi predinastici il lapislazzuli, e in seguito l'indaco e la seta stessa⁸. E' naturale a questo punto cercare altri elementi di supporto al valore sacrale del blu nelle culture antiche sviluppatesi lungo il percorso della pista millenaria che univa l'Oriente e l'Occidente asiatici.

Il mondo islamizzato e quello sufita⁹ sono grandi miniere di leggende, fiabe, tradizioni, mutuate dalle culture più antiche e disparate d'Asia. Passando attraverso questo insieme, ad esempio scopriamo che il leggendario anello di Salomone, il più prezioso dei talismani, era realizzato in lapislazzuli, poiché il sovrano altro non era che una manifestazione di regale maestà concessa da Dio. Una condizione già descritta nei paragrafi precedenti a proposito della porpora, che oltre al fuoco, va ricordato, indica anche il luccicare del mare. La pietra con cui Salomone avrebbe segnato tutte le cose del creato era un lapislazzuli speciale, con al centro una luminosa stella a otto punte d'oro.

Il blu per tradizione classica viene inoltre definito il colore di Mercurio, il greco Hermes, identificato anche con il dio egiziano Thot, signore della scrittura e della magia. Mercurio era stato assegnato dalla geografia tolemaica a protezione del Basso Egitto e della Cirenaica, quindi del Deserto Occidentale. Ma se Mercurio protegge coloro che si applicano alle arti della scrittura, allo studio delle stelle, alla negromanzia e alla fabbricazione di talismani, per altri versi il colore che lo contraddistingue è anche quello del cordoglio. In ambito sufita per esempio il mantello blu viene indossato per indicare il lutto davanti all'anima caduta sulla Terra dal Mondo della Luce.

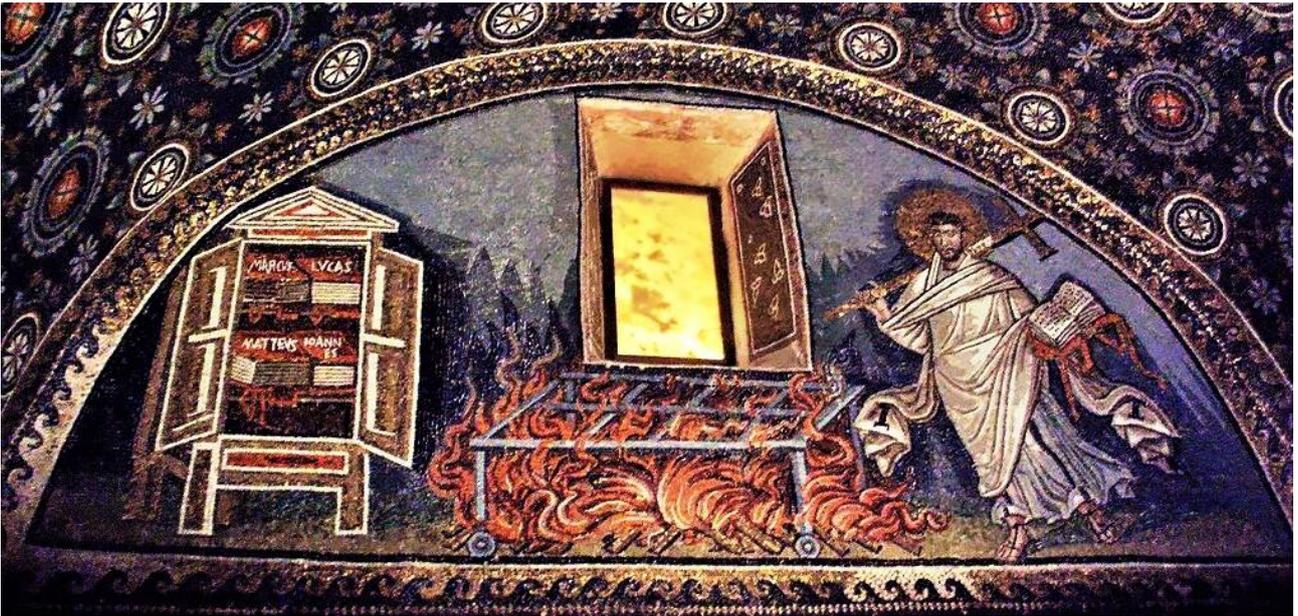
Riprendendo l'aspetto del Buon Pastore del mausoleo di Galla Placidia, potrà essere interessante accostare i decori blu sulla veste dorata all'origine celeste del Figlio di Dio, alla sua "caduta" sulla terra per la salvezza del genere umano, e al suo risorgere splendente nella luce del Padre. Forse non è casuale neppure la sua collocazione nella lunetta settentrionale, essendo il nord il luogo genericamente riferito alla morte, il lato delle città in cui in tutta l'Eurasia si tendevano a porre i cimiteri; la direzione da cui non veniva mai la luce¹⁰. Il Cristo, simbolo egli stesso di resurrezione, era un'immagine di speranza contro ogni dissoluzione. Nel mausoleo di fronte a lui cammina col passo levitante del giusto San Lorenzo Martire, verso il mezzogiorno quindi, laddove il bagliore del sole si confonde con le fiamme del martirio.

Nelle altre due lunette la scena dei cervi che si abbeverano alla sorgente della vera vita, e della vera luce, rappresentata dalla finestrella che la sovrasta, sono immagine del mondo terreno, delle genti di tutti i paesi della terra che sta sotto l'arco del sole dall'alba al tramonto fin oltre l'orizzonte; l'Est e l'Ovest verso cui sono orientate le finestre. I cervi, come creature mansuete possono accedere alla verità. Tutto l'insieme è dunque strutturato come un messaggio di fede specifico, attinente alla destinazione del piccolo mausoleo.

⁸ Ma ugualmente accadde per le rotte delle Spezie attraverso l'Oceano Indiano governato dalla stagionalità monsonica che rendeva vantaggiosa la navigazione molto veloce.

⁹ Il sufismo si sviluppa probabilmente attorno al X secolo della nostra era genericamente nei territori dell'Asia centrale islamizzati, dove, grazie a commerci e scambi esistevano già forti presenze ideologiche e artistiche di matrice buddhista. L'islamizzazione le accolse, permettendo così la nascita di una forma di monachesimo laico che inglobava entrambe le esperienze religiose.

¹⁰ Cfr. Spinelli, *Il sigillo di Tamerlano*.



Mausoleo di Galla Placidia, Lunetta meridionale con la rappresentazione del santo protettore di Galla, San Lorenzo.



Mausoleo di Galla Placidia, lunetta orientale con la raffigurazione dei cervi che bevono alla sorgente della luce divina.

Tendaggi e drappi

Quelli riprodotti sia a San Vitale che inseriti a Sant'Apollinare Nuovo nel Palazzo di Teodorico sono contemporanei, e riprendono il medesimo modello tessile; probabilmente lane pregiate con ricami in seta o forse anche in pietre o perle. Si tratta di riproduzioni di tessuti di valore con un unico tipo di decorazione geometrica ripetuto. Molto più spartani sono quelli che compaiono nei quadri con i miracoli ed episodi della Passione di Gesù nell'ultimo registro in alto di Sant'Apollinare Nuovo.

E' chiaro che per i tendaggi tra colonne per cui servirono grandi quantità di tessuto uniforme, si optasse per stoffe non particolarmente decorate. Mentre è più probabile che per le zone attorno agli altari, alle cattedre vescovili, ai reliquiari e così via, si sceglieressero tessuti dalla lavorazione più impegnativa.



Dettaglio del grande quadro raffigurante l'imperatrice Teodora e il suo corteo. Il personaggio che fa strada alle dame sposta per loro la tenda collocata a un ingresso. Basilica di San Vitale, VI secolo.



Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, immagine musiva del palazzo imperiale, con lo stesso tipo di tendaggi realizzati per i coevi mosaici di San Vitale.

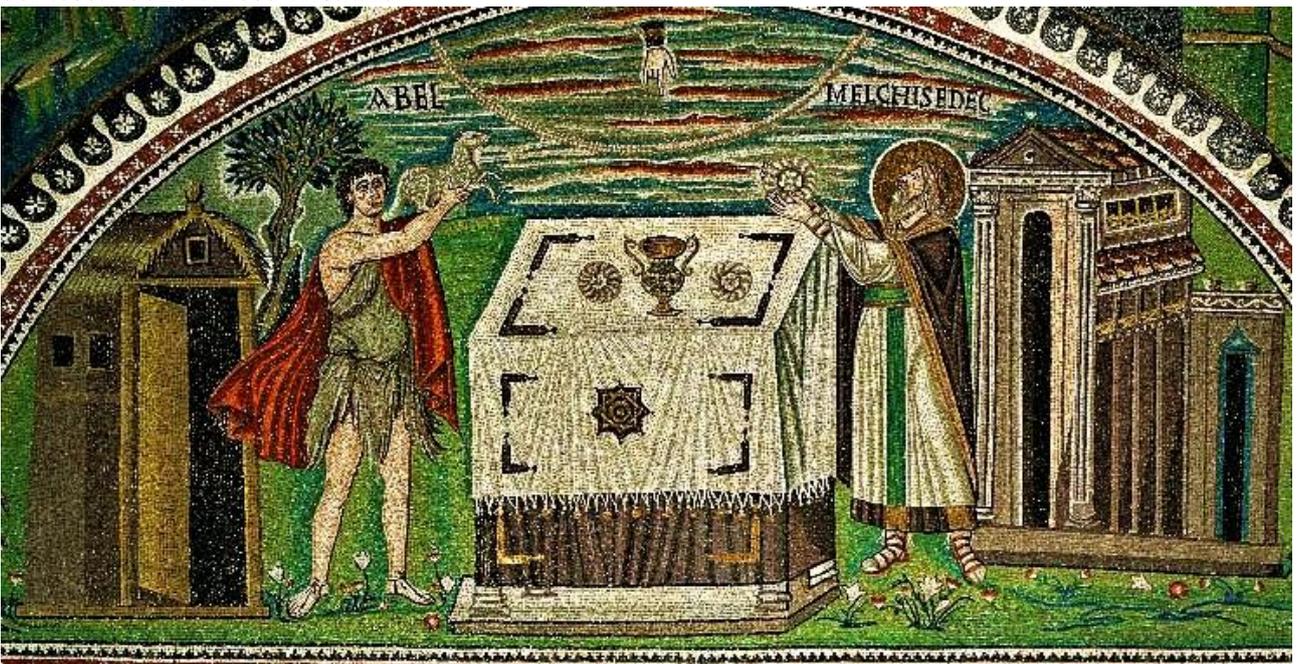
E' interessante la semplicità del panno saraceno che si rinviene sopra le teste degli apostoli nella cupola del battistero neoniano. Si tratta di un tessuto monocromo con righe, in questo caso dorate,

che era noto nei tempi andati col nome francese per esempio di *sarsinet*; un tipico tessuto a righe con cui venivano confezionati i capi più svariati, anche vestiti, almeno fino a tutto il XIX secolo.

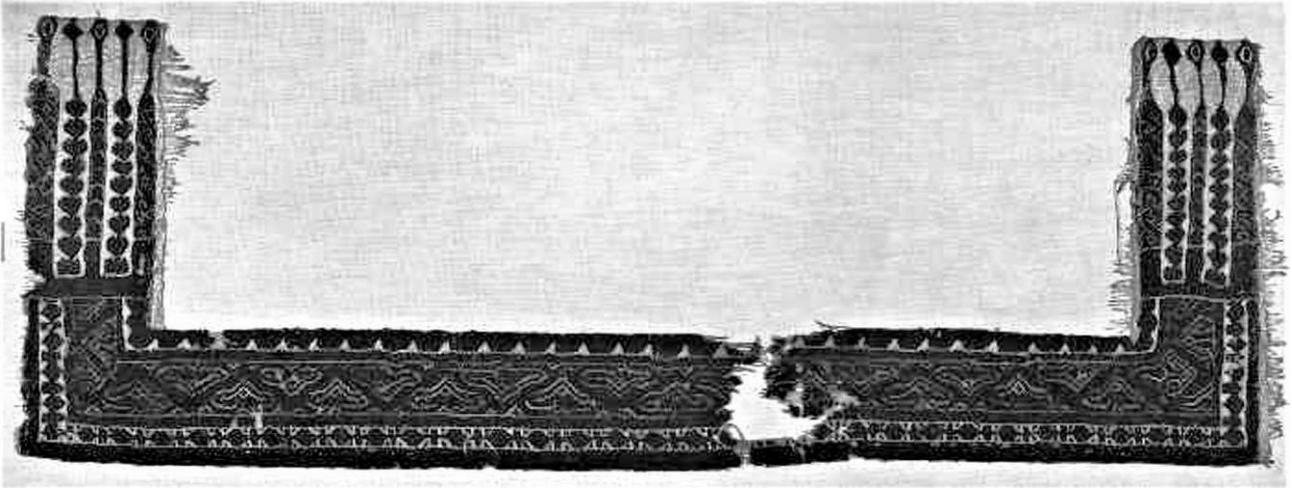


Dettaglio del corteo degli apostoli nel decoro musivo sotto la cupola del battistero Neoniano con i tendaggi in panno saraceno in alto. V secolo.

Un altro tendaggio a se stante è quello sopra alle dame del corteo di Teodora che fanno il loro ingresso nella ipotetica San Vitale dell'inaugurazione (immagine a pagina 2). Può trattarsi di un tessuto lavorato a fasce di colore, o forse più probabilmente di fasce di vari colori cucite assieme. L'indaco e il rosso porpora, delle cui connotazioni regali e divine si è parlato più sopra, lo pongono nella serie dei tessuti pregiati, elementi che entravano con ogni probabilità a far parte dei donativi o dei tesori delle chiese cristiane.



La tovaglia sulla mensa del sacrificio di Abele e Melchisedec nei mosaici della basilica vitaliana¹¹ è un altro esempio copto che può essere confrontato con reperti simili, di cui esiste buon numero nei tesori delle chiese di tutta Europa (si veda il dettaglio qui di seguito), e sul mercato antiquario.



Gli abiti delle sante

Nella Cappella Arcivescovile a Ravenna due arcate sono decorate con ritratti di sante martiri dall'abbigliamento principesco. Eufemia, Eugenia, Cecilia, Daria, Perpetua portano acconciature con capelli raccolti e gemmati, un velo, la mitella, che scende loro dietro le spalle, e sopra al manto dorato un ricco omerale. Ma l'ultima santa, Felicità, subito sotto Perpetua, indossa invece una mitella che le copre completamente i capelli, e sopra a tutto un probabile maforio, una mantellina che copriva collo e spalle e poteva essere tirata sul capo. Di solito è un abbigliamento che diventa tipico delle raffigurazioni della Vergine, dai mosaici alle icone.



Dettaglio dei mosaici della Cappella Arcivescovile, V secolo.

¹¹ Ma anche in un'immagine della medesima scena riprodotta nella basilica di Sant'Apollinare in Classe, e risalente al VI secolo, si può notare lo stesso tipo di tessuto in un quadro che riproduce in maniera più incerta lo stesso concetto e in parte gli stessi personaggi.

Perpetua era una giovane catecumena cristiana di Cartagine, e Felicità la sua schiava. Martirizzate nel circo nel III secolo, lasciarono testimonianze scritte dalla stessa Perpetua della loro fede e della loro morte. Felicità è considerata patrona delle partorienti, poiché mise al mondo il proprio figlio alla vigilia della condanna nel circo. La sua condizione di schiava o straniera passa nell'intenso ritratto della Cappella Arcivescovile, grazie al sobrio abbigliamento che la contraddistingue rispetto alle altre sante rappresentate.

Un abbigliamento simile portano le donne raffigurate nei quadri riferiti ad episodi della vita del Cristo in Sant'Apollinare Nuovo. Forse una connotazione generica di persone del mondo orientale, da cui si discostano le ricche vesti della samaritana al pozzo (illustrata qui di seguito), e della donna davanti a cui Pietro rinnega Gesù.



Un abbigliamento simile ma decisamente più sontuoso è quello indossato dalle vergini e martiri del corteo di Sant'Apollinare Nuovo (un dettaglio visibile alla prossima pagina). Sopra a tuniche laticlave in gran parte frangiate lateralmente, e con i polsi dagli alti nastri di passamanerie, indossano clamidi drappeggiate a seguire la forma del corpo e fermate da cintura. Al collo, sopra all'omero portano collane sottili in pietre principalmente verdi e rosse. Leggere mitelle scendono dalle ricche acconciature tutte uguali, diverse solo nelle pietre dei diademi. La corona del martirio è presentata da ciascuna santa con le mani coperte dal velo; un segno di rispetto verso l'autorità sia imperiale che religiosa. Sotto al manto di ciascuna spunta un grembiule dai disegni geometrici stilizzati; una sorta di decoro comune nell'abbigliamento tipico, ancora oggi, di buona parte dei paesi con vecchie tradizioni. Si tratta di un tipo di decorazione esibita a scopo beneaugurante

durante le cerimonie matrimoniali¹². Nel caso in questione probabilmente indica nelle martiri le spose del Cristo.



Le mode straniere



¹² Il grembiule, elemento costante negli abbigliamenti femminili tipici di tutto il mondo eurasiatico, porta normalmente immagini geometriche e/o floreali di valore apotropaico, realizzate a protezione delle parti riproduttive. Cfr. Paine e Gimbutas.

Oltre agli abbigliamenti riconoscibili come bizantini o tardo romani se ne incontrano alcuni tra i personaggi dei mosaici di Ravenna che ci riportano a paesi diversi.

Intanto i tre re magi di Sant'Apollinare Nuovo, definiti genericamente persiani nei loro pantaloni aderenti e di tessuto e fattura pregiata. Si può individuare un parallelo nell'abbigliamento del dio Mitra, nella pittura datata II-III secolo d. C. a Santa Maria Capua Vetere, quindi di poco precedente il mosaico in questione. Ciò colloca i Re Magi di Ravenna nello stesso ambito d'origine.



Mitreo di Santa Maria Capua Vetere (II secolo).

Un altro personaggio che indossa pantaloni di pregevole tessuto con in più stivaletti morbidi dalla raffinata decorazione è San Vitale, nell'abside della chiesa a lui intitolata¹³. Sopra ai pantaloni San Vitale porta però una tunica dalla preziosa e alta passamaneria all'orlo, e con applicazioni di tessuti ricamati di tipo copto, che lo rendono più mediterraneo. Il ricchissimo pallio con l'inserito in porpora al pari di un alto personaggio dell'impero, completa l'abbigliamento vagamente esotico del santo.

Un'altra parola si può spendere per i soldati della guardia reale di Giustiniano, mercenari germanogoti¹⁴. Il taglio dei capelli e la gioielleria li qualificano senza dubbi. I torques, i larghi collari d'oro rigidi con pietre o cammei al centro fanno parte di modelli barbarici attestati da parecchi secoli lungo le strade che dalle steppe raggiungevano il Danubio. Le tuniche, anche se coperte dagli scudi, sono chiaramente corte, con inserti come omerali in tessuti pregiati, o nastri applicati secondo una moda che si potrebbe definire internazionale mediterranea simile a quella della figura di San Vitale. Le gambe sono fasciate da calzature in cuoio morbido o pantaloni attillati, in ogni caso di fattura più semplice di quelli indossati da Vitale nell'abside.

I mantelli, l'abbigliamento femminile di corte, le insegne imperiali, le calzature

A parte i personaggi di origine straniera, la clamide sembra essere il tipo di mantello più in uso per i bizantini. E' porporato per gli imperatori, le divinità, alcuni santi, personaggi importanti del clero; talvolta trapuntato d'oro, come per la figura del santo nel catino absidale della basilica di Sant'Apollinare in Classe, come si può vedere nella pagina seguente. Bianco nella maggior parte degli altri casi, con un inserto in porpora a distinguere nobili o santi investiti del riflesso del potere imperiale o divino.

¹³ Cfr. l'immagine a pagina 6.

¹⁴ Cfr. l'immagine del corteo di Giustiniano a pagina 1.



Basilica di Sant'Apollinare in Classe, VI secolo. Mosaico del catino absidale con la figura del santo al centro.

Caratteristico è il mantello di Giustiniano con un inserto in tessuto d'oro, decorato con figure geometriche e uccelli, che ricalca certi tessuti pregiati di produzione siriana o copta rinvenuti nei tesori delle chiese d'Europa¹⁵. Un frammento dello stesso tessuto decora le spalle della tunica.

Oltre ai ricami all'orlo della tunica corta, che riprendono il motivo delle corazze militari con corregge, ha una bella fibula dall'evidente simbologia solare e quindi regale. Ai piedi porta calzari in sottili strisce di cuoio rosso con ricami in perle, alcuni a forma di fiore-sole, che riprendono il motivo della fibula sulla spalla. Il suo abbigliamento è praticamente simile a quello indossato dagli arcangeli Gabriele e Michele nei coevi mosaici di Sant'Apollinare in Classe¹⁶.

I personaggi femminili sembrano godere di maggior libertà nella scelta dei capi, a parte il corteo delle martiri in Sant'Apollinare Nuovo¹⁷ già viste sopra, come spose. Importanti esempi spiccano nel corteo dell'imperatrice Teodora in San Vitale¹⁸. Il suo manto in porpora, con una raffigurazione tipica dei tre Re Magi nell'orlo, dei quali l'augusta replica il gesto, sottolineandone il valore simbolico, lascia intravedere una lunga tunica dagli orli altissimi in nastri sontuosi intessuti d'oro. I tre Re Magi sono stati realizzati con lo stesso modello con cui li abbiamo visti più sopra al capitolo sulle mode straniere nei coevi mosaici di Sant'Apollinare Nuovo.

La presunta Antonina¹⁹, la prima dama del suo seguito, porta una stupenda tunica di tessuto operato e probabilmente tinto in porpora, percorsa da due nastri pregevoli di fattura copta. Una leggerissima

¹⁵ Cfr. l'immagine a pagina 1.

¹⁶ Cfr. l'immagine a pagina 18.

¹⁷ Cfr. l'immagine a pagina 15.

¹⁸ Cfr. l'immagine a pagina 2.

¹⁹ Antonina, vissuta tra il V e il VI secolo, moglie del generale Belisario, comandante dell'esercito imperiale, seguì il marito nelle sue campagne militari, poiché aveva la curatela degli approvvigionamenti. Amica di Teodora, l'aveva aiutata a incontrare il futuro imperatore Giustiniano. Teodora, di umili origini, costretta alla prostituzione poiché orfana

mitella ne copre l'acconciatura. Il mantello, in tessuto damascato²⁰ tono su tono, porta un inserto in ricamo a filo d'oro, probabilmente diffuso come modello all'epoca.



Dettaglio di uno degli angeli ai lati dell'absidale di Sant'Apollinare in Classe con vesti di foggia uguale a quelle del personaggio di Giustiniano in San Vitale (a pagina 1).

La presunta Giovannina, la seconda del seguito, indossa invece una tunica dal disegno geometrico che riproduce immagini di uccelli azzurri, forse polli sultani, presenti in altri mosaici locali²¹. Il mantello e i grandi ricami applicati vicino al margine inferiore sono invece di tessuto a fili d'oro con l'immagine del fiore-croce-sole tanto comune ai decori tessili, musivi e dei tappeti²². La stessa mitella che le copre l'acconciatura sottolineandola è in tessuto dorato, come si può vedere nel dettaglio nell'immagine alla pagina successiva.

Un particolare contraddistingue queste due dame, poiché esse mettono ben in mostra le mani, dai bracciali o passamanerie ai polsi identici, con due anelli. Forse un segno del favore imperiale; dato

per mantenere la famiglia, ebbe vita travagliata fino all'incontro con Giustiniano. Egli ne apprezzò il carattere e la cultura che la donna era riuscita a coltivare nonostante tutto, e la volle al suo fianco, nobilitandola gradualmente fino a far dimenticare le sue origini, e poté farla imperatrice. La terza dama del quadro si presume sia Giovannina, figlia di Antonina, sulla cui eredità avrebbe messo gli occhi Teodora, favorendo una sua relazione con un proprio nipote. Ma Antonina, per difendersi dallo strapotere di Teodora avversò le nozze e sembra facesse uccidere il giovane compagno della figlia.

²⁰ Il tessuto di damasco è una stoffa coi fili di trama e ordito dello stesso colore, perfettamente perpendicolari, tessuti a motivi risaltanti per contrasto di lucentezza. La luce vi viene riflessa in maniera discordante, mettendo così in risalto i disegni da qualunque angolazione lo si guardi. Il damasco inizia ad essere largamente diffuso solo a partire dal XII secolo, e dalla città d'origine passò a Bisanzio, in Italia, e quindi in Belgio e nelle Fiandre. Dalla produzione di quest'ultimo paese è mutuato in tempi moderni il nome di tela di fiandra.

²¹ Cfr. Orioli.

²² Cfr. le immagini in calce a questo lavoro.

che l'imperatrice porta una collana con le stesse pietre, il che favorisce anche l'identificazione delle due donne. La probabile parentela delle due è fissata anche dagli orecchini uguali che indossano. Le dame che seguono, meno caratterizzate nei tratti somatici, costituiscono tuttavia un interessante campionario nell'abbigliamento²³. La terza e la quinta indossano stole che spuntano da sotto i ricchi mantelli. La mano che sporge esibendo una terza stola forse appartiene piuttosto alla dama sullo sfondo, come se cercasse di farsi avanti per allungare la preziosa seta a qualcuno. La terza dama, sopra a un prezioso manto candido con un ricamo in filo d'oro applicato porta un omerale. Anche la sua tunica è intessuta in filo d'oro, con un alto orlo che si può presumere ricamato con perle e l'aggiunta di due applicazioni ricamate di tipo copto²⁴. La stoffa porta una decorazione a palmette²⁵. La quinta dama sotto al mantello scarlatto a decori geometrici porta una tunica semplice verde, con un decoro a figure di uccelli rossi, senza orli o altri ricami applicati. Come la terza però porta una stola bianca forse di seta. La stola bianca del tipo raffigurato è in uso in buona parte dell'Asia centro-orientale come simbolo della condizione di nubilato, ma anche di certi livelli di monachesimo; e in proposito si possono notare stole simili su figure di diversi prelati raffigurati in altri mosaici ravennati.



²³ Cfr. immagine a pagina 2.

²⁴ Cfr. immagini in calce al testo.

²⁵ La cosiddetta palmetta persiana è uno stilema vegetale di base a 3 o 5 foglie che si rinviene in ogni forma d'arte a partire dall'antichità. Dai colli dei vasi della Magna grecia, nell'arte persiana vera e propria, in quella indiana, romana egiziana e altrove. Si fonde con la simbologia di creazione del fior di loto. Cfr. Irwin e Spinelli *Arte Islamica*, e *Contrasti nell'arte o arte dei contrasti?*.

L'ultima dama che sembra allungarsi per "entrare nella fotografia", ha un bel collare sopra alla tunica bianca e si trattiene il manto in stoffa intessuta a fili d'oro, non drappeggiato con cura come le altre donne dell'immagine, decorato principalmente a palmette. E' l'unico personaggio privo di staticità cristallizzata nella posa ufficiale, come se effettivamente, da ultima arrivata a corte, cercasse di spiare l'ambiente e allo stesso tempo giocasse a mostrarsi e non mostrarsi, dietro alle dame di rango forse superiore o forse semplicemente più anziane. Lo scialle buttato sulle spalle in fretta e furia e trattenuto con la destra nascosta è spia di un gesto forse simbolico o forse solo artisticamente casuale.

La quarta e la settima dama portano al collo collane a un filo che sembrano di granato²⁶, un tipico ornamento femminile in tutta l'Eurasia, dal valore magico protettivo. L'imperatrice, nel sontuoso omerale mostra pietre alternate rotonde e squadrate come nella cornice del mosaico stesso. Aureolata, sotto un'esda a forma di conchiglia da cui pendono perle, incarna il valore femminile in assoluto, quasi di novella dea madre. Ai lati della conchiglia due bugne come quelle che si notano all'ingresso dell'abside in marmo pregiato sono simboli solari e di vita²⁷. La ricca gioielleria in madreperla²⁸ ribadisce il valore sacrale e femminile del suo status.

A parte l'imperatrice, dalle calzature ricamate probabilmente con perle, le altre dame calzano anonime scarpette morbide rosse, forse in cuoio marocchino.



Mosaici di Sant'Apollinare Nuovo; la guarigione del paralitico.

Da notare ancora la presenza di alcune lacerne²⁹ a connotare personaggi di origine straniera nei quadri della vita di Gesù in Sant'Apollinare Nuovo e le figure dei vescovi tra le finestre di Sant'Apollinare in Classe. I sacerdoti ebraici, in qualunque figurazione, portano mantelli, rossi o

²⁶ Pietra che rappresenta il sangue della vita, ed è beneaugurante per le donne e le madri soprattutto.

²⁷ Ma anche degli occhi della dea madre-padre dell'umanità. Cfr. Spinelli, *Sguardi dalla preistoria*.

²⁸ Elemento della conchiglia, che è simbolo di vita nata dall'acqua come il fior di loto.

²⁹ Mantelli romani di tessuto pesante contro il freddo e la pioggia.

bianchi e orlati in porpora, fermati da una fibula a fiore sul petto; sopra a tuniche corte e clavate. Ai piedi portano calzari a strisce di cuoio con tessuto che fascia la gamba.

Le calzature di gran lunga più diffuse nei mosaici ravennati sono sandali a infradito composti da sottili strisce di cuoio annodate alla caviglia. Due angeli, e qualche personaggio “povero” (in genere i miracolati), sono presenti in Sant’Apollinare Nuovo a piedi scalzi.

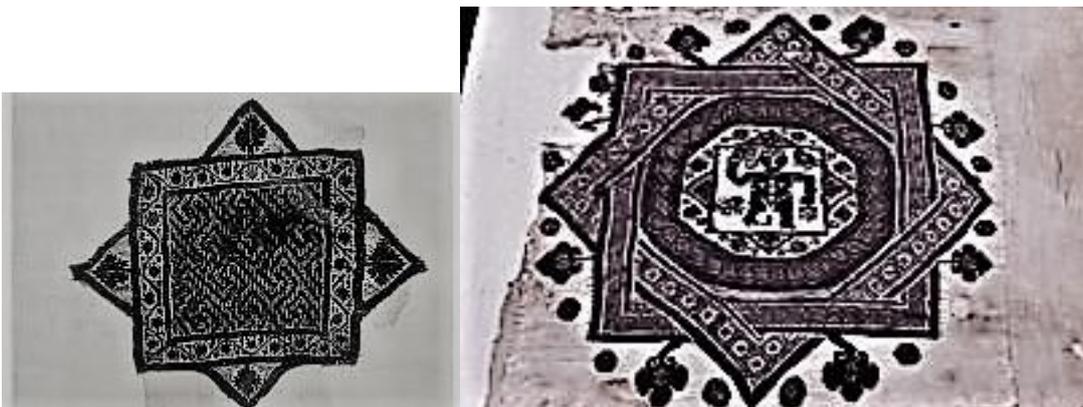
Scarpe in marocchino sono calzate dalle sante del corteo della stessa chiesa, mentre a San Vitale soprattutto, i grandi personaggi effigiati nell’abside, portano sandali con le punte e i talloni protetti. In Sant’Apollinare Nuovo, nei quadri relativi alla vita di Gesù nell’ultimo registro sono presenti anche calzature chiuse, del tipo simile a quello dei Re Magi. Si tratta di babbucce universalmente note in Eurasia, ancora prodotte al giorno d’oggi, sia come calzature da riposo in casa che come soprascarpe. Un soldato a lato di Pilato in uno dei quadri del Nuovo Testamento, sembra indossare stivali. In realtà potrebbe trattarsi di parastinchi di cuoio leggero associati con soprascarpe come quelle appena descritte; tuttavia non va dimenticato che i mosaici della basilica sono stati rimaneggiati sia in origine, quando essa passò, dopo la morte di Teodorico che l’aveva voluta come sua chiesa palaziale, dal culto ariano a quello ortodosso; sia negli ultimi secoli per restauri non sempre coerenti.

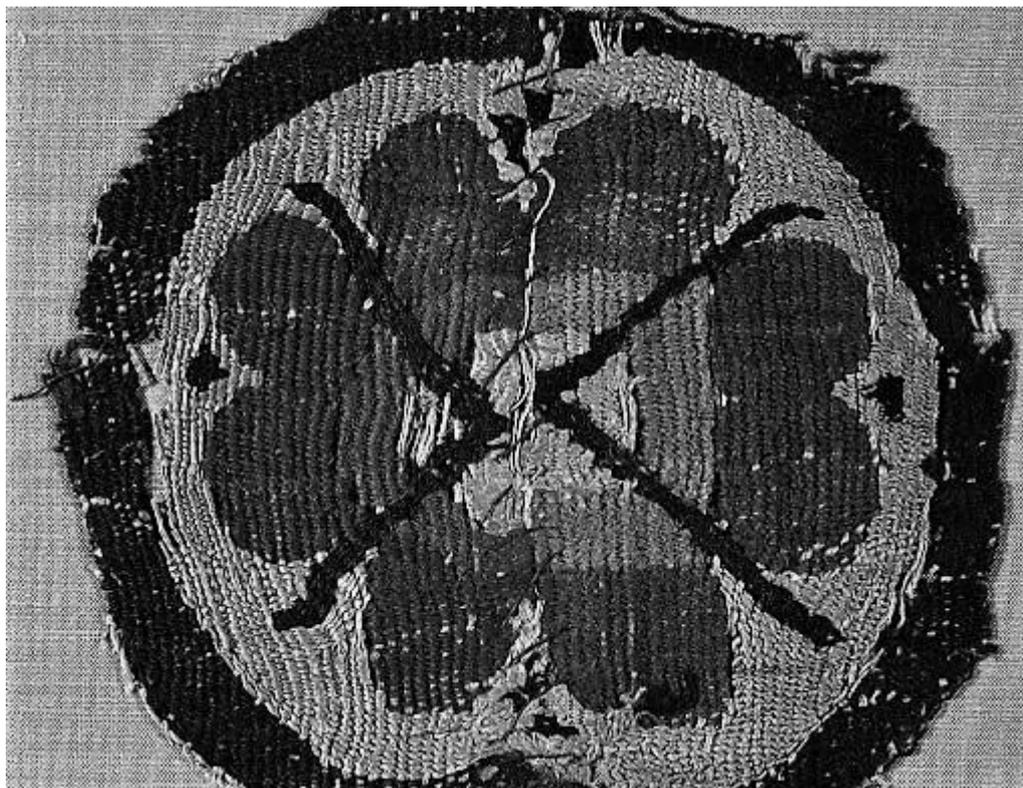
I ricami copto siriaci e le grandi stoffe a decoro geometrico orientale

La costruzione statale di Giustiniano comprende, tra le altre cose, lo sviluppo della produzione dell’arte tessile pregiata ad ogni livello. Il baco da seta, portato a Costantinopoli durante il regno di Giustino, è all’origine di un grande monopolio che distacca le officine imperiali, dal punto di vista artistico, dagli altri luoghi di produzione classici, quali l’area siriana.

A palazzo non solo si produce seta, ma esistono fabbriche per la lavorazione di nastri in filo d’oro, quei clavi aurei che tanto spesso occhieggiano dalle tuniche dei personaggi nei mosaici. Per gratificare i cortigiani l’imperatore dona stoffe o abiti, per i quali lavora un gran numero di sarti alla fattura dei tessuti, delle tuniche e dei manti, e per la loro manutenzione. Naturalmente, tutto quanto prodotto dalle manifatture imperiali è contraddistinto da un marchio. Negozi di stoffe esistevano comunque già a Costantinopoli, ed erano situati presso l’Ippodromo. Con il rafforzamento del monopolio vennero strettamente controllati, ma vendevano ancora a chi poteva permetterselo, stoffe di seta o con filo d’oro. La produzione imperiale però non poteva bastare a soddisfare i fabbisogni di uno stato in espansione; e stoffe straniere venivano regolarmente acquistate da un’organizzazione specifica sempre rigidamente controllata.

Le vittorie durante il lungo conflitto contro la Persia finivano per portare spesso a palazzo sete, ricami e tappeti che costituivano oltre che un materiale prezioso in sé, una fonte d’ispirazione sia per le manifatture imperiali che per quelle siriane ed egiziane. Da esse trassero certamente ispirazione artigiani di tutto il Mediterraneo, e non è difficile individuarla negli schemi di base che costituiscono i frammenti ricamati riferiti genericamente all’arte copta, di cui si possono vedere alcuni esempi qui di seguito.





Cerchi e rombi simboli della terra e del cielo; pavoni o altri animali simbolici; fiori stilizzati a quattro petali simbolo dei quattro quarti del mondo; le coppie di animali affrontati e la figura dell'albero sacro al centro; e la lista potrebbe continuare. Tutti questi inserti hanno una sorprendente corrispondenza tra le raffigurazioni musive e i ritrovamenti di manufatti tessili del Vicino Oriente e dell'Egitto, che ben esemplificano l'importanza di mode e tradizioni attraverso tempi e luoghi i cui legami non sono sempre chiaramente leggibili oggi. Ma è evidente che le grandi stoffe con le decorazioni stilizzate ripetute, alla maniera dei tappeti persiani, ripropongono a loro volta, in una variante più ricca in tutti i sensi i medesimi stilemi.

Anna Spinelli

BIBLIOGRAFIA DI BASE

- Adriatico Mare d'Europa*, a cura di Eugenio Turri, sl, Rolo Banca, 2000.
 Angiolini Martinelli Patrizia, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Bologna, Comune di Ravenna, 1982.
 Bargellini Piero, *Mille Santi del giorno*, Firenze/Milano, Vallecchi/Massimo, 1980.
Basilica di S. Apollinare in Classe, a cura dei Monaci Benedettini Vallombrosani del Monastero di S. Apollinare in Classe, Milano, Kina Italia, sd.
Basilica di Sant'Apollinare in Classe, a cura di Vanda Frattini Gaddoni, Milano, Kina, s.d.
 Bendazzi Wladimiro, Ricci Riccardo, *Ravenna*, Ravenna, Sirri, 1992.
 Biedermann Hans, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991.
 Bolen Jean S., *Gli dei dentro l'uomo*, Roma, Ubaldini, 1994.
 Bolen Jean S., *Le dee dentro la donna*, Roma, Ubaldini, 1991.
 Bovini Giuseppe, *Mosaici di Ravenna*, Milano, Silvana, 1977.
 Calonghi Ferruccio, *Dizionario latino italiano*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1993.
 Carassiti Anna Maria, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Roma, Newton, 1996.

- Cattabiani Alfredo, *Florario*, Milano, Mondadori, 1996.
- Cattabiani Alfredo, *Volario*, Milano, Mondadori, 2000.
- Cepeda Fuentes Marina e Cattabiani Stefano, *Dizionario dei nomi*, Roma, Newton Compton, 1992.
- Chevalier Jean e Gheerbrant Alain, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Coomaraswamy, A. K. (1994) *Christian and Oriental Philosophy of Art*, Nuova Delhi, Munshiram Manoharlal.
- D'Amicone Elvira, *Antico Egitto e stoffe copte di Montserrat*, Andorra, Fundació Crèdit Andorrà, 2012.
- De Champeaux G. e Sterckx S., *I simboli del medioevo*, Milano, Jaca Book, 1984.
- Deneuve Gustave, *L'arte copta*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1970.
- Dizionario della lingua italiana*, a cura di Eridano Bazzazrelli, Milano, Motta, 1990.
- Domus dei Tappeti di Pietra*, Ravenna, Ravenna Antica, 2003.
- Du Bourguet Pierre, *I Copti*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- Durand Jannic, *Arte Bizantina*, Sant'Arcangelo di Romagna, Key Books/Rusconi, 2001.
- Eberhard Wolfram, *Dizionario dei simboli cinesi*, Roma, Ubaldini, 1999.
- El Fayyum*, Milano, Francesco Maria Ricci, 1985.
- Eliade Mircea, *Storia delle credenze e delle idee religiose: I Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Milano, Sansoni, 1999.
- Eliade Mircea, *Trattato di Storia delle Religioni*, Milano, CDE, 1990.
- Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991.
- Endres F. C. e Schimmel A., *Dizionario dei numeri*, Milano, CDE, 1992.
- Farioli Raffaella, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 115-214.
- Fischer-Fabian S., *I Germani*, Milano, Garzanti, 1987.
- Foll Alexandre, Vénédikov Ivan, Marazov Ivan, Popov Dimitre, *Légendes Thraces*, Sofia, Sofia-Press, 1977.
- Franck Irene M., Brownstone David M., *Le grandi strade del mondo*, Milano, Sugar, 1986.
- Frazer James G., *Il ramo d'oro*, Milano, CDE, 2 voll., 1990.
- Gabrieli Francesco, *Gli arabi*, Firenze, Sansoni Università, 1975.
- Gerke Frederick, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Milano, Saggiatore, 1969.
- Gimbuta Marija, *La civiltà della dea*, 2 voll., Viterbo, Stampa Alternativa Nuovi Equilibri, 2012-13.
- Gimbutas Marija, *Il linguaggio della dea*, Milano, CDE, 1991.
- Gimbutas Marija, *Le dee viventi*, Milano, Medusa, 2005.
- Grabar André, *Greek Mosaics of the Byzantine Period*, New York, New American Library of World Literature-UNESCO, 1964.
- Grabar André, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano, Rizzoli, 1980 (rist.).
- Graves Robert, *I miti greci*, Milano, CDE, 1992.
- Guénon René, *Il simbolismo della croce*, Torino, Edizioni Studi Tradizionali, 1964.
- Harding M. Esther, *I misteri della donna*, Roma, Astrolabio, 1973.
- Hetherington Paul e Forman Werner, *I Bizantini, storia di un impero*, Novara, De Agostini, 1981.
- Humphreys Christmas, *Dizionario buddhista*, Roma, Ubaldini, 1981.
- Ifrah Georges, *Storia universale dei numeri*, Milano, Mondadori, 1983.
- Irwin John, *Ashokan Pillars*, Burlington Magazine. Parte I: Novembre 1973, ristampa, vol. CXV, pp. 706-720. Parte II: Dicembre 1974, ristampa, vol. CXVI, pp. 712-727. Parte III: Ottobre 1975, ristampa, vol. CXVII, pp. 631-643. Parte IV: ristampa, vol. CXVII, pp. 734-751.
- Irwin John, *The axial symbolism of the early stūpa: an exegesis*, in: *The Stūpa: its Religious, Historical and Architectural Significance*, a cura di Anna Libera Dallapiccola e.a., Franz Steiner, Wiesbaden, 1980.
- Irwin John, *The stūpa and the cosmic axis: the archaeological evidence*, in: *South Asian Archaeology 1977*, a cura di M. Taddei, Napoli, 1979, pp. 799-845.
- Kybalová Ludmila, Herbenová Olga, Lamarová Milena, *Enciclopedia illustrata del costume*, La Spezia, Melita, 1988.
- La Bibbia*, a cura di "La Civiltà Cattolica", Roma, 1978.
- Lise Giorgio, *Amuleti egizi*, Milano, BE-MA, 1988.
- Lurker Manfred, *Dizionario dei simboli e delle divinità egizie*, Roma, Ubaldini, 1995.
- Marabini Claudio, *I mosaici di Ravenna*, Novara, De Agostini, 1981.
- Mezzatesta Francesco, *Guida agli uccelli d'Europa*, Milano, Mondadori, 1984.
- Morelli Gianni, *Memorie d'Eterno*, Ravenna, Danilo Montanari, 2000.
- Ortali Azelio, *Gli uccelli nei mosaici bizantini*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1997.

- Paine Sheila, *Embroidered textiles*, Londra, Thames & Hudson, 1997.
- Pianigiani Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Genova, Polaris, 1993.
- Pizzagalli A. M., *Elementi di grammatica sanscrita*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981.
- Pontillo Tiziana, *Dizionario sanscrito italiano e italiano sanscrito*, Milano, Garzanti, 1993.
- Rice David Talbot, *L'arte bizantina*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Romana Pictura*, a cura di Angela Donati, s.l., Electa, 1988.
- San Vitale e dintorni*, Ravenna, Roncuzzi, 1984.
- Selene, *Dizionario dei nomi*, Milano, SIAD, 1983.
- Silverman David P., *Wonders of Tutankhamun*, New York, Crown, 1978.
- Spinelli Anna e Langella Leonardo, *Arte Islamica. La misura del metafisico*, 2 voll., Ravenna, Fernandel, 2008.
- Spinelli Anna, *Contrasti nell'arte o arte dei contrasti?*, «'Uyūn al-Akhbār, Studi sul mondo islamico», 3, a cura di Daniele Cevenini e Svevo d'Onofrio, Bologna, Il Ponte, 2009, pp.15-42.
- Spinelli Anna, *Dal Mare di Alboran a Samarcanda. Diario dell'ambasciata castigliana alla corte di Tamerlano (1403 – 1406)*, Ravenna, Fernandel, 2004.
- Spinelli Anna, *Il sigillo di Tamerlano*, in: *Annali*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, vol. 56, fasc. I, pp. 119-130, 1996.
- Spinelli Anna, *Sguardi dalla preistoria. Le espressioni dei volti nei ritratti a mosaico bizantini di Ravenna*, Ravenna, 2020.
- Stutley Margaret e James, *Dizionario dell'Induismo*, Roma, Ubaldini, 1980.
- Tempi e luoghi della Bibbia*, National Geographic Society, Firenze, Giunti-Martello, 1978.
- Treasures of Tutankhamun*, New York, Ballantine Books, 1978.
- Volbach W. Fritz, *Il tessuto nell'arte antica*, Milano, Fabbri, 1966.
- Yarza Luaces Joaquín, *Arte bizantina*, Milano, Fenice 2000, 1995.