

GIOTTO

E IL SUO TEMPO



FEDERICO MOTTA EDITORE

GIOTTO

E IL SUO TEMPO

Mostra ideata e curata da
Vittorio Sgarbi

FEDERICO MOTTA EDITORE

La mostra è posta sotto
l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

GIOTTO E IL SUO TEMPO

Padova,
25 novembre 2000 – 29 aprile 2001

con il Patrocinio del Ministero
per i Beni e le Attività Culturali

Regione Veneto

Provincia di Padova

Comune di Padova
Assessorato alla Cultura
Settore Attività Culturali
Musei Civici

PADOVA CULTURA

Con la collaborazione di

BVLGARI

fischer
I SISTEMI DI FISSAGGIO

PROGRESS
INSURANCE BROKER

REGGIANI

DIVAL RAS

In copertina
Giotto, *Gioacchino fra i pastori*
Padova, Cappella degli Scrovegni

© 2000 Federico Motta Editore S.p.A.,
Milano
Proprietà artistica e letteraria riservata
per tutti i Paesi
Ogni riproduzione, anche parziale,
è vietata

Prima edizione
novembre 2000

ISBN 88-7179-282-3

Comitato d'onore

Giuliano Amato
Presidente del Consiglio dei Ministri
Giovanna Melandri
Ministro per i Beni e le Attività Culturali
Paolo Giaretta
Senatore della Repubblica
Vittorio Sgarbi
*Deputato al Parlamento italiano
e al Parlamento europeo*
Giancarlo Galan
*Presidente della Giunta Regionale
del Veneto*
Vittorio Casarin
Presidente della Provincia di Padova
Giustina Mistrello Destro
Sindaco di Padova
Domenico Menorello
Vicesindaco del Comune di Padova
Antonio Mattiazzo
Vescovo della Diocesi di Padova
Mario Morellato
*Vicario Generale della Diocesi
di Padova*
Guido Nardone
Prefetto di Padova
Pier Francesco Galante
Questore di Padova
Ermanno Serrajotto
*Assessore alla Cultura della Regione
Veneto*
Vera Slepj
*Assessore alla Cultura della Provincia
di Padova*
Giuliano Pisani
*Assessore alla Cultura del Comune
di Padova*
Ezio Salvetti
*Assessore al Bilancio del Comune
di Padova*
Giorgio Castellani
*Presidente del Consiglio Comunale
di Padova*
Matteo Mazzeo
*Presidente della Veneranda Arca
del Santo*
Domenico Carminati OFM
Rettore della Basilica del Santo
Anna Maria Spiazzi
*Soprintendente per i Beni Artistici
e Storici del Veneto*
Giovanni Marchesini
*Magnifico Rettore dell'Università
di Padova*
Silvana Collodo
*Preside della Facoltà di Lettere
e Filosofia dell'Università di Padova*
Edoardo Riccio
Provveditore agli Studi di Padova
Marino Zorzi
*Direttore della Biblioteca Nazionale
Marciana*
Gianfranco Chiesa
*Presidente della Camera
di Commercio di Padova*
Gianernesto Zanin
*Presidente dell'Azienda
di Promozione Turistica di Padova*

Roberto Santini
*Comandante della Regione Carabinieri
Veneto*
Ezio Riondato
Presidente dell'Accademia Galileiana
Angelo Tabaro
*Dirigente regionale
Direzione Cultura-Regione Veneto*
Umberto Emo Capodilista
*Presidente degli Amici dei Musei
di Padova*
Giuseppe Contino
*Segretario Generale del Comune
di Padova*
Aldo Zanetti
*Comandante della Polizia Municipale
di Padova*
Marzio Pilotto
*Capo Settore Risorse Finanziarie
del Comune di Padova*
Gian Franco Martinoni
*Direttore del Settore Cultura
del Comune di Padova*
Davide Banzato
Direttore dei Musei Civici di Padova
Ideazione e cura della mostra
Vittorio Sgarbi
Comitato promotore
Davide Banzato
Direttore dei Musei Civici di Padova
Giuseppe Basile
*Direttore dell'Istituto Centrale
per il Restauro*
Ludovico Bertazzo OFM
Direttore del Museo Antoniano
Bruno Callegher
Conservatore del Museo Bottacin
Domenico Carminati OFM
Rettore della Basilica del Santo
Vittorio Casarin
Presidente della Provincia di Padova
Don Bruno Cogo
*Presidente della Commissione
per l'Arte Sacra*
Giancarlo Galan
Presidente della Regione Veneto
Gian Franco Martinoni
*Direttore del Settore Cultura
del Comune di Padova*
Matteo Mazzeo
*Presidente Capo della Veneranda Arca
del Santo*
Mario Morellato
Vicario Generale della Diocesi di Padova
Franca Pellegrini
*Conservatore del Museo d'Arte medievale
e moderna di Padova*
Ezio Riondato
Presidente dell'Accademia Galileiana
Ermanno Serrajotto
*Assessore alla Cultura della Regione
Veneto*
Vera Slepj
*Assessore alla Cultura della Provincia
di Padova*
Anna Maria Spiazzi
*Soprintendente ai Beni Artistici
e Storici del Veneto*

Comitato scientifico

Giovanna Baldissin Molli
Davide Banzato
Giuseppe Basile
Claudio Bellinati
Ludovico Bertazzo
Sante Bortolami
Bruno Callegher
Giulio Cattin
Mirella Cisotto Nalon
Francesco Facchin
Richard Fremantle
Gian Franco Martinoni
Gian Lorenzo Mellini
Franca Pellegrini
Giorgio Ronconi
Vittorio Sgarbi
Anna Maria Spiazzi

Direzione

Gian Franco Martinoni
Davide Banzato

Collaborazione

Franca Pellegrini

Coordinamento

Mirella Cisotto Nalon

Segreteria organizzativa

Ketti Demo
Elisabetta Gastaldi

Catalogo a cura di

Mirella Cisotto Nalon

Collaboratori al catalogo

Autori dei Saggi

Giovanna Baldissin Molli
Davide Banzato
Giuseppe Basile
Claudio Bellinati
Sante Bortolami
Bruno Callegher
Giulio Cattin
Francesco Facchin
Paola Frattaroli
Richard Fremantle
Gian Lorenzo Mellini
Marta Minazzato
Giovanna Mori
Franca Pellegrini
Giuseppe Pinna
Giorgio Ronconi
Vittorio Sgarbi
Stefano Sieni
Anna Maria Spiazzi
Guido Tigler
Adriano Verdi

Autori delle Schede

Giovanna Baldissin Molli (G.B.D.)
Davide Banzato (D.B.)
Claudio Bellinati (C.B.)
Patrizia Benozzo (P.B.)
Bruno Callegher (B.C.)
Giulio Cattin (G.C.)
Enrica Cozzi (E.C.)
Francesco Facchin (F.F.)
Tiziana Franco (T.F.)
Elisabetta Gastaldi (E.G.)
Mariella Magliani (M.Ma.)
Lorenza Melli (L.M.)
Gian Lorenzo Mellini (G.L.M.)
Marta Minazzato (M.M.)
Giovanna Mori (G.M.)
Daniela Parenti (D.P.)
Franca Pellegrini (F.P.)

Giuseppe Pinna (G.P.)
Vittorio Sgarbi (V.S.)
Anna Maria Spiazzi (A.M.S.)
Angelo Tartuferi (A.T.)
Valerio Terraroli (V.T.)
Guido Tigler (G.D.)
Giovanna Valenzano (G.V.)
Emanuele Vicini (E.V.)

Copertina e immagine coordinata
Ergonarte, Milano

Referenze iconografiche

La campagna fotografica è stata realizzata, per la quasi totalità, da Mauro Magliani dell'Archivio Fotografico Barbara Piovani Mauro Magliani di Padova e da Giuliano Ghiraladini del Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova.

Archivio di Stato di Padova, Padova;
Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Verona;
Archivio Federico Motta Editore, Milano;
Archivio Fotografico del Sacro Convento della Basilica di San Francesco, Assisi;
Archivio Fotografico Electa, Milano;
Bayerische Staatsbibliothek, Monaco;
Bibliothèque Nationale de France, Parigi;
The British Library, Londra;
Cameraphoto Arte, Venezia;
The Chester Beatty Library, Dublino;
Mauro Coen, Roma;
Foto Elio e Stefano Ciol, Casarsa della Delizia;
Foto Saporetto, Milano;
Fototeca dei Musei Civici di Pavia, Pavia;
The Metropolitan Museum of Art, New York;
MicroFoto srl, Firenze;
Diego Motto, Milano;
Museo Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa;
Museo di Castelvecchio, Verona;
Museo Poldi Pezzoli, Milano;
Norton Simon Art Foundation, Pasadena, CA;
Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, Firenze;
Nicolò Orsi Battaglini, Firenze;
Procuratoria di San Marco, Ufficio Tecnico, Venezia;
Marco Ravenna Studio, Bologna;
Augusto Rizza fotografia, Salò;
Szépművészeti Múzeum, Budapest;
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

Le riproduzioni provenienti dalle Soprintendenze sono state utilizzate su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non individuate.

Si ringraziano per la cortese disponibilità
I collezionisti privati;
il Professor Claudio Strinati, Soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Roma;
la Professoressa Annamaria Andreoli, Presidente della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera

e la Signora Mariangela Calubini, sua collaboratrice;
il Dottor Max Seidel, Direttore del Kunsthistorisches Institut Florenz di Firenze;
la Dottoressa Laura Mauri Vigevani del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche dell'Università di Pavia;
la Direzione del Capitolo Metropolitano di Modena;
la Dottoressa Paola Favretto dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Pavia;
la Dottoressa Franca Arduini, Direttore della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e la Signora Dina Giuliani, sua collaboratrice;
la Dottoressa Rosalba Suriano, Direttore della Biblioteca Universitaria di Padova;
la Direzione della Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo;
il Rettore della Basilica di Santa Giustina di Padova;
la Direzione della Biblioteca Capitolare di Padova;
la Direzione della Biblioteca Antoniana di Padova;
la Direzione della Biblioteca Civica di Padova;
la Direzione della Basilica di Sant'Antonio di Padova;
Monsignor Pietro Livore, Parroco del Duomo di Padova;
la Direzione del Museo Antoniano di Padova;
la Direzione del Museo Diocesano di Padova;
la Direzione del Museo Diocesano di Treviso;
la Direzione di Palazzo Ducale di Venezia.

Coordinamento amministrativo
Luisa Cristofoli

Assistenza amministrativa
Daniela Corsato
Patrizia Magnani
Cristina Meneghini
Loretta Paccagnella
Marina Facco
Silvano Mazzucato
Rocco Roselli

Progetto dell'allestimento e della comunicazione
Peter Paul Eberle
Gian Franco Martinoni

Allestimento
Tratto Allestimenti, Venezia
Squadra Allestimenti Comune di Padova

Didattica e comunicazione
Mirella Cisotto Nalon

Collaborazioni alla didattica e ai percorsi giotteschi
Elisabetta Antoniazzi
Daniela Bobisut
Lina Bonometto
Gabriella Colussi
Ketti Demo
Elisabetta Gastaldi

Barbara Giaccaglia
Grazia Gioseffi
Lidia Gumiero
Sara Menapace
Giorgia Miglioranza
Giovanna Mori
Alessia Zielo

Promozione
Studio Esseci - Sergio Campagnolo
Paola D'Adamo
Giovanna Paganini
Roberta Sacchetto
Clara Saioni
Fiorenza Scarpa

Ufficio stampa
Studio Esseci - Sergio Campagnolo

Laboratorio di restauro del Museo d'Arte medievale e moderna
Antonella Daolio

Laboratorio di restauro del Museo Bottacin
Federica Turetta

Ufficio Gestione Musei
Marilena Varatto

Vigilanza
Istituto di Vigilanza
Padova Controlli

Trasporto a cura di
Tratto S.n.c., Marghera (Venezia)
G. Pulliero S.n.c., Venezia
Pastor S.n.c., Padova
HsArtService Expeditions GmbH, Innsbruck

Elenco Prestatori
Archivio di Stato di Padova;
Biblioteca Antoniana di Padova;
Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile di Padova;
Biblioteca Civica di Padova;
Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo;
Biblioteca Universitaria di Padova;
Chiesa degli Eremitani di Padova;
Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera;
Musei Civici di Padova - Museo d'Arte Medievale e Moderna e Museo Bottacin;
Musei Civici di Pavia;
Museo Antoniano di Padova;
Museo di Innsbruck - Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum;
Museo Diocesano di Padova;
Museo Nazionale di Budapest - Szépművészeti Múzeum;
Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche dell'Università di Pavia;
Tesoro della Basilica del Santo di Padova;
Tesoro di San Marco di Venezia.

Si ringraziano tutti i responsabili degli Enti prestatori e tutti coloro che hanno contribuito alla riuscita della manifestazione
Gert Ammann, Museo di Innsbruck - Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum;
Anna Maria Andrioli, Il Vittoriale degli Italiani di Brescia;

Claudio Bellinati, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile di Padova;
Ludovico Bertazzo, Museo Antoniano di Padova;
Domenico Carminati, Tesoro della Basilica del Santo;
Luca Chiareghin, Accademia Galileiana di Padova;
Maria Rosa Cortesi, Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche dell'Università di Pavia;
Giuliana Ericani, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto;
Francesca Fantini D'Onofrio, Archivio di Stato di Padova;
Claudio Filippini, Tesoro della Basilica del Santo;
Eleonore Gürtler, Museo di Innsbruck - Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum;
Luigi Longo, Chiesa degli Eremitani di Padova;
Giovanni Luisetto, Biblioteca Antoniana di Padova;
Mariella Magliani, Biblioteca Civica di Padova;
Francesca Massaro, Archivio Storico dell'Istituto Luce;
Matteo Mazzeo, Veneranda Arca del Santo;
Adriano Mazzetti, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo;
Miklós Mojzer, Museo Nazionale di Budapest - Szépművészeti Múzeum;
Fabrizio Moretti, Prato;
Andrea Nante, Museo Diocesano di Padova;
Paolo Simonazzi, Reggio Emilia;
Pietro Sopranzi, Padova;
Rosalba Suriano, Biblioteca Universitaria di Padova;
Vilmos Tátrai, Museo Nazionale di Budapest - Szépművészeti Múzeum;
Anchise Tempestini, Kunsthistorisches Institut di Firenze;
Donata Vicini, Musei Civici di Pavia;
Laura Mauri Vigevani, Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche dell'Università di Pavia;
Ettore Vio, Tesoro di San Marco di Venezia.

Un ringraziamento particolare a Elisabetta Gastaldi per l'impegno e la disponibilità dimostrati e agli operatori della Biblioteca Civica di Padova per la collaborazione nella ricerca bibliografica.

Si ringrazia inoltre l'Archivio Storico dell'Istituto Luce che concede i filmati d'epoca richiesti per la mostra, gentilmente segnalati da Marco Pizzo.

Sommario

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 8 | Presentazione
<i>Giuliano Pisani, Giustina Mistrello Destro</i> | 149 | Questioni di metodo: il cosiddetto "Maestro del coro Scrovegni" e la bottega di Giotto a Padova
<i>Giuseppe Pinna</i> |
| 9 | Presentazione
<i>Davide Banzato, Gian Franco Martinoni</i> | 170 | Giuliano e Pietro da Rimini nel segno della continuità tra il Giotto assisiato e quello padovano
<i>Franca Pellegrini</i> |
| 11 | Padova, capitale della pittura del Trecento
<i>Vittorio Sgarbi</i> | 176 | Guariento
<i>Davide Banzato</i> |
| 21 | Saggi | 186 | Un veneziano nella Padova "postgiottesca": Nicoletto Semitecolo
<i>Vittorio Sgarbi</i> |
| 22 | Giotto e Padova: le occasioni per un incontro
<i>Sante Bortolami</i> | 190 | Giusto de' Menabuoi
<i>Anna Maria Spiazzi</i> |
| 36 | Letteratura a Padova nell'età di Dante e di Petrarca
<i>Giorgio Ronconi</i> | 205 | Altichiero al Santo
<i>Gian Lorenzo Mellini</i> |
| 58 | Dio e denaro: Giotto e la Cappella degli Scrovegni nell'area dell'Arena romana
<i>Richard Fremantle</i> | 216 | Jacopo Avanzi a Padova
<i>Gian Lorenzo Mellini</i> |
| 72 | La regia del racconto di Giotto a Padova e il <i>realismo</i>
<i>Gian Lorenzo Mellini</i> | 221 | Jacopo da Verona
<i>Giovanna Mori</i> |
| 87 | L'estetica teologica nel ciclo di affreschi della Cappella di Giotto all'Arena di Padova
<i>Claudio Bellinati</i> | 234 | La miniatura a Padova nel Trecento
<i>Marta Minazzato</i> |
| 97 | Le raffigurazioni tessili nelle opere di Giotto: alcune deduzioni sul loro significato
<i>Paola Frattaroli</i> | 248 | La scultura del Trecento a Padova
<i>Guido Tigler</i> |
| 111 | Giotto, il corpo ritrovato
<i>Stefano Sieni</i> | 262 | "Debième adure tuti li ornamenti de oro i quali porta vostre moyere e vostre fiole ale rechie". Note sull'oreficeria padovana nel Trecento
<i>Giovanna Baldissin Molli</i> |
| 118 | L'architettura della Cappella degli Scrovegni
<i>Adriano Verdi</i> | 276 | Monete, medaglie e sigilli a Padova tra Duecento e Trecento
<i>Bruno Callegher</i> |
| 139 | Sintesi degli interventi recentemente effettuati per la conservazione e il restauro dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova
<i>Giuseppe Basile</i> | 283 | La musica a Padova nell'epoca di Giotto
<i>Giulio Cattin e Francesco Facchin</i> |
| 144 | Nel Convento di Sant'Antonio a Padova: dal Maestro del Capitolo a Giotto
<i>Vittorio Sgarbi</i> | 295 | Catalogo |
| | | 430 | Bibliografia |



Giotto, *Giudizio Universale*
(particolare). Padova,
Cappella degli Scrovegni.

Le raffigurazioni tessili nelle opere di Giotto: alcune deduzioni sul loro significato

Paola Frattaroli

Premessa

A un osservatore poco attento, oppure anche solo genericamente curioso nei confronti dell'opera pittorica di una grande personalità quale è quella di Giotto nel panorama della pittura italiana trecentesca, sembrerà poco più che una eccentricità questo interesse verso le raffigurazioni tessili rilevabili dalla sua opera.

Una curiosità troppo minore, o secondaria, rispetto alla profonda e complessa introspezione del suo racconto figurale, o confrontata con la finezza psicologica dell'orchestrazione "registica" delle sue scene o, ancora, se messa a paragone con la potenza tridimensionale della sua ricerca dello spazio.

A una prima, rapida osservazione, potrà anzi sembrare come proprio la drastica riduzione della cifra ornatistica sia l'elemento che fin dagli esordi meglio individua il linguaggio giottesco nella direzione dell'indagine volumetrica, e quindi a sfavore della decoratività bidimensionale e simbolica, che specificamente caratterizzava invece il polo culturale bizantino, di matrice orientale.

Proprio in base a queste considerazioni, tra tutte le possibili angolazioni dalle quali "leggere" l'opera di Giotto, quella della decorazione tessile potrà ulteriormente apparire come la meno significativa, sia internamente al suo percorso che, a maggior ragione, se confrontata con altri autori, magari di formazione cortese (si pensi, come esempio particolarmente significativo, alla produzione quasi contemporanea di Simone Martini), dove l'abbondanza e la varietà delle proposte ornamentali, a partire da quelle degli apparati vestitari rappresentati, può risultare così schiacciante da rendere ulteriormente più esangui le motivazioni di questo brevissimo saggio. Basterà, tuttavia, un esame meno superficiale e più mirato dell'intera produzione di Giotto, per rendersi conto come l'elemento ornamentale non solo sia presente, quasi come un fondo continuo, dal periodo assisiato all'ultima produzione fiorentina¹, ma spesso sia impiegato in modo didascalico per favorire il riconoscimento di una figura o la sottolineatura visiva del suo ruolo, in linea con la chiarezza dell'esposizione narrativa di una scena.

In questo senso si può vedere, come esempio significativo, la figura di san Pietro nella Cappella degli Scrovegni, che nella scena dell'*Ultima Cena* e nella *Lavanda dei piedi* porta un mantello con decoro dorato su fondo bianco, risultando immediatamente riconoscibile rispetto alle

altre figure, bardate con mantelli "uniti", ossia senza ornamentazioni.

Il messaggio sotteso è però più sottile di quanto appaia rispetto alla riduttiva evidenziazione di una figura attraverso il pretesto di un decoro. A questo scopo sarebbe bastato, in linea con l'essenzialità dell'espressione giottesca, un colore diverso rispetto alle altre figure, o l'accentuazione di una bordatura dorata nella veste, come accade in altri riquadri.

Non sfuggirà inoltre come il bianco, dal carattere simbolico legato alla purezza, e la regalità dell'oro siano i due soli colori che Giotto usa proprio per l'apostolo successore del Cristo e capo della sua Chiesa terrena, capaci di esprimere, contemporaneamente, il massimo grado della spiritualità e del potere temporale.

Significativamente questi aspetti vestitari, che individuano la figura di Pietro, sono presenti tutte le volte in cui l'apostolo ha un preciso ruolo gerarchico, come capo e rappresentante della comunità cristiana: nell'*Ultima Cena* e nella *Lavanda* – di cui si è detto – ma anche nell'*Ascensione* e nella *Pentecoste*, qui con un motivo decorativo lievemente diverso, anche se assimilabile per carattere, proporzioni e colori, quasi a sottolineare, all'interno della stessa gerarchia simbolica del suo ruolo, una diversa temporalità degli avvenimenti rappresentati.

Né si può sottovalutare, a conferma della intrinseca e sostanziale intenzionalità che riveste il dato ornamentale, la pregnanza ierofanica che le immagini hanno, in senso lato, nella cultura del Medioevo, permeando capillarmente ogni aspetto dell'esistenza². Ma ciò, pur rispondendo al vero, apparirebbe troppo generico, tanto da risultare banale, se non fosse ulteriormente rafforzato proprio dalla specificità dello scarno linguaggio giottesco.

Se si osserva, infatti, ancora agli Scrovegni, la rappresentazione della figura di Cristo, si noterà come essa sia segnalata una sola volta, con abito dorato, nella scena della *Flagellazione*, dove di nuovo il manto, completamente decorato in oro su oro, risponde con precisione alla "citazione" di una veste regale.

Basterebbero queste brevissime e incidentali osservazioni per capire come l'impiego o meno di un decoro, tanto più se appartenente a un apparato vestitario, possa come minimo rispondere al significato di rendere le figure rappresentate sacralmente mitiche – e cioè fuori del tempo – o storicamente contingenti, a seconda

che esse siano vestite "all'antica" o ancorate, tramite l'ornamentazione – ossia al gusto del tempo – alla temporalità della storia.

Che cosa si intende per "decoro tessile" e il rapporto con la rappresentazione pittorica

La domanda può sembrare pleonastica, ma in realtà si impone dal momento che non tutto quello che è decorativo è "tessile", e poiché in Giotto le decorazioni che imitano i bassorilievi o gli stucchi, come nelle aureole, oppure gli intonaci marmorei di tipo sectile, come nelle corniciature o nelle architravature degli apparati architettonici che completano le scene, i finti marmorini – si pensi alla zoccolatura degli Scrovegni, per esempio⁵ – oltre ai tessuti, negli abiti, nei cortinaggi, nelle passamanerie, poichè, dicevo, queste imitazioni sono molto frequenti, un discernimento, almeno iconografico, se non tecnico, è necessario. Esso è tanto più utile se si pensa, come esempio, al fatto che non tutto quello che è collegabile alla decorazione di una stoffa è, in senso stretto, definibile "tessuto".

Infatti pur essendo il *medium* comune costituito dall'impiego dei filati, il tessuto non è un pizzo, un merletto, un ricamo o, ancora, un arazzo. Diverse sono le competenze manuali richieste, gli apparati tecnici per la loro costruzione e quindi gli aspetti formali conclusivi, ma soprattutto sono differenti i percorsi che portano alla loro progettazione e, per esempio, che rendono accostabile direttamente al campo dell'arazzeria il mondo della pittura, non solo perché molti pittori hanno progettato racconti figurati usati come "cartoni" per gli arazzi, ma anche perché l'istoriazione bidimensionale per immagini è, in se stessa, di tipo "pittorico"⁴. E ciò diversamente dalle altre tecniche nominate, dove le cadenze astrattive e geometrizzanti, di carattere numerico, tendono a un sistema rigoroso, per così dire autonomo, nel quale le citazioni naturalistiche sono molto meno esplicite⁵.

La peculiarità che individua i motivi ornamentali come "tessili" – direttamente dipendente dalla tecnica esecutiva – è la loro struttura impaginativa e modulare, nei due sensi, ossia verticalmente e orizzontalmente, secondo scanzioni strutturate per ortogonalità⁶.

L'attenzione per l'ornato, e per quello tessile in particolare, trova una sua ragione profonda nel fatto che è proprio la sua composizione seriale *ad infinitum* dei decori, e la sua bidimensionalità – in questa più che in altre forme ornamentali – a rendere leggibile con maggiore evidenza la struttura generativa dei codici formali, nei quali trovano supporto, e si sostanziano, le iconografie dei *patterns*.

Strumenti essenziali, questi, attraverso il mezzo grafico, per poter riconoscere e definire ambienti culturali per così dire "originari", ossia di provenienza e formazione dei prototipi, generatori delle sequenze formali, di cui l'ornato in piano, con la sua componente tessile, rappresenta il punto nodale di coagulo, grazie all'intrinseca bipolarità che lo contraddistingue, di tipo mimetico e astrattivo.

Un'altra osservazione, non secondaria, rimane da fare sui *patterns*, mutuati dalle rappresentazioni pittoriche, i quali, lungi dall'essere interpretabili come uno spaccato della produzione contemporanea, costituiscono invece il frutto di una scelta operata dal pittore stesso tra i modelli esistenti, e soprattutto tra quelli per lui fruibili, non soltanto perché materialmente visibili, ma soprattutto perché a lui consonanti.

A questo proposito vale la pena precisare come il termine "consonanza" qui non sia usato semplicemente come "somiglianza", né tanto meno come "copia" rispetto un modello ispiratore. E perciò quando si parla, ad esempio, del carattere "classiceggiante" dell'ornamentazione giottesca (comprendendo ovviamente in questa considerazione l'ornamentazione tessile, nell'accezione sopra esposta) sarebbe fuorviante ricercare direttamente i prototipi ispiratori in esempi classici, cui li accomuna non una inesistente e passiva trasposizione, ma soprattutto una morfologia semplificatoria per così dire "primaria"⁷, incentrata bidimensionalmente su strutture quadrate e sull'ortogonalità derivante (con i possibili impliciti raccordi dei tracciati a 45° e delle varianti dal cerchio), comprendente una concezione, e quindi una rappresentazione dello spazio intrinsecamente inteso come statico, razionale e per traslazione "cubico", ossia classico e più precisamente "latino", nella sua morfologia⁸.

A quanto esposto si aggiunga il problema costituito dalle scale di rappresentazione adottate, non sempre realisticamente in rapporto tra decoro e proporzioni umane, anche nel caso di modelli proposti con grande attendibilità.

Ultimo punto è quello derivante dal grado di precisione delle partiture decorative: interpretazioni sempre deformate in senso semplificativo, anche se realizzate con grande precisione, per ovvie ragioni tecniche di rappresentazione, rispetto agli originali.

Ciò detto, un passaggio risulta comunque valido, da qualsiasi punto di vista ci si ponga: ed è la costanza rilevata tra poetica pittorica e modelli ornamentali adottati, con i loro sottesi e impliciti rimandi culturali. In altre parole, difficilmente il vocabolario che costituisce il corredo linguistico di un artista, comprensivo dei codici ornamentali, avrà forme strutturate su tipologie tanto dissonanti da risultare con esso contraddittorie.

Altra informazione che non può essere taciuta, e che nel contesto di questo tema risulta fondamentale, riguarda il fatto che Giotto stesso, da abile imprenditore qual era, aveva anche investito nel campo tessile, come risulta da una transazione notarile nella quale è indicato come proprietario di telai⁹.

Le deduzioni ricavabili possono essere almeno tre: la prima riguarda il valore economico – ma di riflesso anche sociale – che il comparto tessile rivestiva a quel tempo. Se infatti un artista affermato come Giotto investe in telai, con la forte componente specialistica che questa tecnica comportava, significa da un lato la vantaggiosa ricaduta economica di questa attività, dall'altro la positi-

Giotto, *Cacciata dei mercanti dal tempio* (particolare). Padova, Cappella degli Scrovegni.



ività dell'immagine imprenditoriale derivante, evidentemente niente affatto riduttiva, ma forse complementare, rispetto a quella di frescante o di pittore su tavola.

La seconda permette di ipotizzare che fosse lui stesso il fornitore dei disegni alle sue maestranze. Il che vuol dire, in altre parole, che molte delle stoffe rappresentate possono essere lette, più che come riproposizioni, come creazioni personali, sia pure esemplate sui *patterns* che la tessitura rendeva possibile a quel tempo in base all'abilità raggiunta dagli artigiani operanti nel settore.

Ultimo punto, la conoscenza se non della tecnica, sicuramente del linguaggio ornamentale ruotante intorno al mondo della tessitura, da parte di un artista del livello di Giotto, rafforza ulteriormente l'attendibilità e la precisione delle partiture decorative, oltre alla consapevolezza delle scelte ornamentali proposte nelle sue opere, rispetto all'offerta contemporanea.

I decori tessili in Giotto

Da quanto esposto, la loro attendibilità, non solo in senso strettamente formale ma anche proporzionale, dovrebbe apparire sufficientemente suffragata. Ulteriori dimostrazioni, tuttavia, possono provenire dal rapporto tra misure del disegno e corpo umano, come è stato rilevato con l'esame dei tessuti rappresentati nelle croci stazionali¹⁰.

Analoga conferma, sulla veridicità dei prototipi ispiratori provenienti da modelli reali, si ha anche negli ornati delle passamanerie con scritte orienteggianti, abitualmente interpretate come decori casuali per bordare le vesti, quasi la concessione a una moda preziosa, proveniente da paesi lontani, ma senza un significato preciso¹¹.

Rilevanti sono, sempre in questa stessa direzione, i confronti individuati da B. Klesse con alcune sete ispano-moresche conservate a Cleveland e a Berna¹². Si tratta di manufatti con decori imperniati su geometrie regolari e assialità costruttive di tipo ortogonale, isometriche e traslatorie, nelle quali sono impiegate figure quadrangolari o romboidali, con raccordi dal cerchio, che creano forme primarie e secondarie – derivate dagli interspazi dei *patterns* – cruciformi, poligonali e stellate, con minute inflorescenze, anch'esse simmetriche. La loro iconografia, proveniente da ambienti culturalmente e geograficamente diversi e che trova applicazione in tecniche eterogenee, a dimostrazione della loro diffusa capillarità¹³, ha però un punto comune nelle culture classico-bizantine, con la loro bivalente funzione di filtro e unificazione dei modelli medio ed estremo-orientali, affacciandosi sul bacino del Mediterraneo, attraverso la via privilegiata dei commerci di terra e di mare¹⁴.

Quanto questi modelli siano profondamente presenti¹⁵ nella progressiva ma anche diramante e stratificata penetrazione verso Occidente, basterebbe la cultura araba, nel sud dell'Europa e nell'Africa settentrionale, a dimostrarlo. Ma lo conferma anche la miriade di pregiati oggetti affluiti sempre più copiosamente, tra il XII e tutto il XIV secolo, senza mediazione di maestranze occi-

dentalizzate¹⁶, direttamente dall'Oriente estremo nei tesori delle corti o delle cattedrali, spesso sotto forma di pregiatissimi tessuti per apparati vestiari¹⁷ o per avvolgere le sacre reliquie¹⁸.

Nel complesso panorama formale che si schiude agli inizi del XIV secolo, corrispondente al gusto del gotico, tanto più ricco e variegato proprio perché sensibile anche agli apporti diretti di un Oriente marcatamente sinizzante, non filtrato dalle culture mediterranee, le scelte di Giotto per gli apparati tessili appaiono tutte e senza esitazioni, fin dagli esordi, all'interno di un preciso codice figurativo, nel quale spiccano – come si è detto – le costanti ordinatrici e statiche delle quadrature e dei cerchi. Queste ultime infatti, e non a caso, costituiscono l'elemento comune dei codici strutturanti l'ornatistica sia classico-bizantina che ispano-moresca, in una serie infinita di variabili combinatorie, dalle più semplici, di tipo "latino", alle più complesse e sovrapposte poligone, di tipo "arabo". Tra questi due poli estremi le decorazioni di Giotto si pongono in perfetto equidistante equilibrio, proprio perché in sintonia con le esigenze di chiarezza, regolarità e facile comunicazione del suo messaggio figurale¹⁹.

Così, mentre da un lato ripropone modelli duccheschi attualizzandoli (attraverso l'accentuazione geometrica delle strutturanti cornici mistilinee, più che dell'apparato ornamentale), dall'altro evita qualsiasi riferimento a quei polimorfismi dal profilo nervosamente risentito, in senso naturalisticamente dinamico, che provenivano dal mondo orientale, e cinese in particolare, ai quali si mostrano al contrario sensibili gli artisti di area senese e veneziana²⁰.

L'evidenza di questa scelta di campo risulta tanto più marcata se si osserva il fondale del trono nella pala di Cimabue ora conservata al Louvre e datata intorno al 1280, dove è dipinto un tessuto di epoca Han²¹.

La precisione del manufatto segnala con certezza la presenza di stoffe cinesi in Occidente già a queste date, ma anche l'attenzione di Cimabue verso la novità della loro tipologia che, peraltro, egli riesce a cogliere con perfetta precisione nonostante la loro complessa "fluidità", apparentemente destrutturata, rispetto alla rigida "ingabbiatura" dei prototipi occidentali, siano pure di area bizantina. Nessun altro pittore, né l'artista stesso in altre opere, riprodurrà pezzi simili, ma tanto basta per potere documentare la sua acuta tempestività ricettiva nel segnalarne la presenza. Sono anche gli anni che corrispondono alla conclusione della sua esperienza assiate e agli esordi di Giotto, che su Cimabue, oltre che sugli artisti di scuola romana, aveva formato la sua esperienza²², e che pertanto queste stoffe poteva avere visto, sia pure mutate dal principale dei suoi maestri: Cimabue, appunto. In altre parole, il fatto che in Giotto l'accattivante novità di questi manufatti, provenienti da mondi tanto lontani da apparire quasi magici, venga elusa, dimostra la lucida volontà di annullarne il messaggio, proprio in quanto incoerente con il suo orientamento filoclassiceggiante.

¹ Per il particolare rapporto tra l'ornatistica di matrice classica e i decori giotteschi, si veda il testo di R. MEOLI TOULMIN, *L'ornato nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla Cappella degli Scrovegni*, Atti del convegno internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, 1967, Roma 1971, pp. 177-189.

² Comprendendo non solo l'aspetto simbolico, ma anche quello cromatico, di cui l'apparato vestiario rappresentava, di queste ierofanie, una delle più importanti espressioni: "Nel vestiario medievale tutto era significativo: i tessuti (materie, tessitura, provenienza, disegno), i capi e le forme, il lavoro di taglio e di cucitura, gli accessori, il modo di indossare e, naturalmente, i colori". M. PATOUREL, *L'uomo e il colore*, "Storia dossier", V (1987), p. 31.

³ Limitando l'attenzione al decoro che, con il disegno di un tessuto drappeggiato a festone, completa lo zoccolo assiate, rispetto alla diversità della lastra marmorea visibile agli Scrovegni, e tralasciando tutti gli altri molteplici aspetti che coinvolgono le differenti impostazioni dei due cicli, più volte questo cambiamento è stato interpretato come una sottolineatura, in senso classicheggiante, dell'orientamento giottesco, mutuato anche sull'eco della Rinascenza macedone sicuramente avvertibile, più che altrove e con maggiore evidenza, in area veneta. Per gli aspetti tecnici della "lucidatura" negli affreschi padovani si vedano G. URBANI, *Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni di Padova*, "Bollettino d'arte", LXIII (1970), pp. 147 e sgg. e L. TINTORI - E.V. SAYRE - L.J. MAJEWSKI, *Studies for the preservation of the frescoes by Giotto in the Scrovegni Chapel at Padova*, "Studies in Conservation", VII (1963), pp. 37-54.

⁴ Si veda, su questo argomento, il testo di M. VIALE FERREIRO, *Arazzo e pittura*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, Torino 1982, pp. 117-129 (in particolare i capitoli *La gara del "filo" col "penello"* e *L'immagine e il simbolo*).

⁵ E. BATTISTI, voce *Ornato*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, X, Roma 1963, pp. 238, 271.

⁶ Fondamentale è, da questo punto di vista, l'aspetto pratico dell'esecuzione, con i suoi vincolanti tracciati incentrati sulle assialità simmetriche, per traslazione, rotazione o per sfalsamento, delle maglie ordinarie determinate dall'intreccio ortogonale dei fili, mossi secondo preordinate impostazioni del telaio, ossia dello strumento fondamentale per questi manufatti, senza il quale non è possibile parlare, in senso strettamente tecnico, di tessuti.

⁷ Si fa riferimento agli studi di tipo strutturalista condotti sul linguaggio, originati da Lévi-Strauss e da F. de Saussure, e proseguiti attraverso le canalizzazioni della scuola comportamentistica, glossematica e fonemica, rispettivamente con Bloomfield, Hjelmslev, Trubekoj. Applicando alcune griglie di lettura utilizzate nei processi trasformazionali di tipo linguistico al mondo delle immagini e dell'ornatistica in particolare, si può parlare traslativamente, anche per quest'ultima, di "strutture profonde", o "generative", "superficiali" e "mutanti". Con il termine "strutture profonde" o "primarie" si intende pertanto una maglia generativa continua, ossia "a rapporto infinito", secondo la definizione di A. RIEGLE, *Problemi di stile*, Milano 1963, p. 301 e sgg., ma a sistema geometrico concluso e quindi profondamente radicato e immutabile, sul quale si innervano per stratificazione le trasformazioni formali successive, costituenti gli elementi figurati definibili, per questo, "superficiali" o "mutanti".

⁸ Si pensi alla costanza e alla diramazione delle applicazioni, nella cultura romana, della forma quadrata nella sua struttura profonda, generata dall'ortogonalità e dalla regolarità dei suoi tracciati, anche sottomodulari, sia a 90° che a 45°, e ai conseguenti caratteri geometrico-astratti che essa assume, quasi come un valore assoluto, in senso euclideo. Proprio per questo la sua tipologia è capace di rappresentare con straordinaria efficacia la concezione centralistica, sia politica che sociale, dell'Impero: ragione e fine di tutte le cose. Lo dimostrano le planimetrie a scacchiera ortogonale dell'*urbs*, con

i tracciati dei *cardi* e dei *decumani* e la sottodivisione delle *insulae*; le letture strutturali dei prospetti e dei volumi nelle architetture, prima fra tutte quale immagine archetipo, per la sua sfericità racchiusa in un cubo, quella del Pantheon. Ma lo confermano ulteriormente anche le partiture decorative, dalle più grandi e complesse alle più minute e secondarie, tutte incentrate su maglie costruttive ortogonali. Quanto queste strutture generative siano radicate, come una sorta di *imprimatur* genetico della latinità, è dimostrabile con le composizioni mutuabili da altre culture del continente euroasiatico, sia orientali che nordiche, dove infatti si può verificare costantemente il viraggio dall'assialità cartesiana alla reticolazione in forma di losanga, secondo complessità e poligonie combinatorie che poco hanno in comune con la chiara evidenza del linguaggio romano.

⁹ Nel 1312 a Firenze Giotto stipula un contratto con Bartolomeo di Ranuccio, al quale noleggiava un telaio per tessuti (G. SALVATORI, *Un telaio di Giotto*, "L'Arte", XV (1912), p. 69 nel quale è citato il protocollo di Ser Lapo Gianni, C.88b, in margine: *Giotti pictoris conservato nell'Archivio di Stato di Firenze. MCCCXII Ind. X. "Item die quarta mensis septembris sequentis / Actum Florentie / presentibus testibus Maghinardo quondam ser Lapi da le Panche / populi Sancte Marie Majoris / et Rubino quondam Giliotti populi Sancti Fridiani / Giotto pictor populi Sancte Marie Novelle / locavit Bartolo Rinuccij populi Sancte Trinitatis pro se suisque heredibus, etc. unum telarium francigenam extantem comuni concordia inter eos libras decem florenorum parvorum binc ad sex menses proximos / pro pensione soldorum viginti / florenorum / parvorum pro quolibet mense promittens dictum telarium sibi defendere ab omni persona et loco et non retollere nec super imponere binc ad dictum terminum. Et e converso dictus Bartolus conduxit dictum telarium ab eo / et promisit sibi dare dictum salarium omni mense et eum custodire legaliter / et in fine termini redere ut recepit.*

Que omnia promiserunt atten-

dere etc. et contra non facere etc. pena dupli etc. et dampna etc. obligantes etc. Renuntiantes etc. quibus precepti etc." A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano 1959, p. 22; A. TOMEL, *Giotto. L'architettura*, "Art Dossier", CXL (1998), p. 9. La notizia conferma indirettamente il possesso da parte del pittore di più telai e informa sulla possibilità di investire capitali attraverso l'appalto in sub-affitto che questo comparto artigianale consentiva, fornendoci ulteriori ragguagli sulle sue capacità imprenditoriali: spia di una promozione insieme sociale e intellettuale "che trovava nella struttura economica fiorentina, a fondamento borghese e mercantile, condizioni per emergere più favorevoli di quelle offerte da una società a ordinamento aristocratico e feudale" (I. SROCCHIA SANTORO, *Arte italiana e arte straniera*, in *Storia dell'arte italiana*, III, Torino 1979, p. 81).

¹⁰ Si veda, su questo argomento, l'articolo di P. FRATTAROLI, *Il fondale tessuto nella Croce degli Scrovegni: alcune ipotesi tecniche*, in *La Croce di Giotto. Il restauro*, Milano 1995, pp. 50-54, nel quale viene ipotizzato un manufatto reale, usato da Giotto come modello, di circa 70 cm di altezza, con cinque ripetizioni modulari, equivalenti a una misura del rapporto quadrato di 14 cm. I confronti con altri reperti ispano-morensi o bizantini compresi tra il XII e il XIV secolo - come il drappo di San Ciriaco conservato nel Museo Diocesano di Ancona, datato tra X e XII secolo; quello del rivestimento della cassetta eburnea conservato al Museo Civico di Arte Antica di Torino, attribuito al XII secolo (M. CUOCCHI COSTANTINI - J. SILVESTRI, *Capolavori restaurati dell'arte tessile*, Ferrara 1991, pp. 84-88); il telo di San Parisio, conservato a Treviso nella Chiesa di San Pietro, datato alla prima metà del XIII secolo (G. ERICANI - P. FRATTAROLI, *Tessuti nel Veneto: Venezia e la terraferma*, Verona 1993, scheda a cura di F. LUZI, pp. 310-311); i due teli da parato ritrovati con la ricognizione della tomba di sant'Antonio a Padova nel 1981, conservati nel Museo Antoniano e datati tra il XIII e il XIV secolo (D. DAVANZO POJL, *Basilica*

del Santo. *I tessuti*, Padova 1995, pp. 59-62) – confermano, con le loro dimensioni oscillanti, in senso trama, tra i 13 e i 23 cm, la veridicità delle scale di rappresentazione usate da Giotto. Tra i manufatti proposti, quelli di Treviso e di Padova in particolare, più degli altri, mostrano una certa affinità con i prototipi giotteschi, come evidenziano i confronti con i tessuti del ciclo francescano (*Apparizione a Gregorio IX*) o padovano (*Presentazione di Maria al tempio, Ascensione, Pentecoste*) proposti anche da DAVANZO POLI, *Basilica del Santo*, cit., p. 61, ai quali si potrebbero ulteriormente aggiungere, restando sui modelli assisiati a "orbicoli" tangenti e assialità ortogonali, il cortinaggio delle *Storie di Isacco ed Esau*, il panno del cataletto nell'*Accertamento delle stimmate*, la tenda nel *Sogno di Innocenzo III*, i paramenti del diacono e dell'officiante nel *Presepe di Greggio*.

¹¹ I caratteri sarebbero, secondo gli studi condotti da H. TANAKA, *Giotto and the influences of the Mongols and the Chinese on his art*, "Art History", VI (1984), pp. 1-38, molto simili alla scrittura detta *P'ags-pa*, dal nome del monaco che l'avrebbe creata per ordine di Kubilai, deducendola dall'alfabeto tibetano. In uso dal 1269, durò per tutto il periodo mongolo, scomparso nei tempi immediatamente successivi. H. TANAKA, *Testimonianze estremorientali nella pittura italiana nell'opera di Giotto*, in *La seta e la sua via*, a cura di M.T. LUCIDI, Roma 1994, pp. 129-132; H. TANAKA, *Oriental scripts in the paintings of Giotto's period*, "Gazette des Beaux-Arts", CXIII (maggio-giugno 1989), pp. 214, 226.

¹² B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967; si rimanda in particolare alla p. 47, fig. 24, riguardante la ricostruzione fotografica di una stoffa broccata del XIV secolo, attribuita a una produzione spagnola di Riggisberg, ora presso l'Abegg-Stiftung di Berna; alla p. 54, fig. 36, con un tessuto di produzione spagnola ora conservato presso il Kunstgewerbemuseum di Berlino; alla p. 56, fig. 40, con un broccato in seta dal vestito di san Valerio, nella Cattedrale

di Lerida, datato al XIII secolo e attribuito a una produzione spagnola, ora conservato al Cleveland Museum of Art.

¹³ Si fa riferimento alle ceramiche, agli smalti, agli intonaci, ai mosaici, alle ageminature, agli avori con disegni cruciformi e stellari di ispirazione siro-bizantina visibili, per esempio, nei soffitti mosaicati e nell'arcone principale della Cattedrale di Monreale, oppure alle piastrelle in ceramica smaltata datate 1262 conservate presso gli Staatliche Museen, Islamische Abteilung, di Berlino, o ai decori musivi romani e tardoantichi distribuiti lungo le coste dei territori italiani, francesi e dell'Africa settentrionale. Si rimanda per questi ultimi, come immagini-guida tra le serie infinite proponibili, ai mosaici provenienti dall'Algeria, dalla città di Cartagine in Tunisia, da Ravenna e da Montréal-du-Gers, Glézia, in Francia (*Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, a cura di C. BALMELE, Paris 1985, p. 233, tav. 151, fig. b; p. 227, tav. 148, fig. h; p. 385, tav. 244, fig. e; p. 287, tav. 18, fig. d).

¹⁴ Sono in questione le complesse serie di interferenze intercorse tra il VII e il XIV secolo con le culture siro-persiane e arabe per il tramite di Bisanzio, verso l'Occidente europeo, ma anche tra queste e, verso Oriente, con le culture indo-cinesi. Per la ricostruzione, fin dall'epoca romana, delle vie commerciali tra l'Europa e l'Oriente sia Medio che Estremo, si rimanda al testo di J.I. MILLER, *The Spice Trade of the Roman Empire, 29 B.C. to A.D. 641*, Oxford 1969; trad. it.: *Roma e la via delle spezie*, Torino 1974.

¹⁵ Si fa riferimento al carattere orientale presente nella cultura etrusca con un arcaismo greco di importazione, oppure alle mutazioni iraniche dei procedimenti costruttivi che i romani adottarono nelle basiliche e nelle terme, come sottolineava A. FOCILLON, *L'arte dell'Occidente*, Torino 1965, pp. 222-223.

¹⁶ Ci si riferisce, in questo contesto, alla produzione *mudejar*, equivalente a quella mozarabica: termini che designano manufatti spagnoli realizzati da musulmani cristianizzati, oppure da maestranze musulma-

ne per committenti cristiani. Il risultato è uno stile nel quale si fondono contenuti e modi espressivi definibili islamico-cristianizzanti, con un conseguente assestamento e un nuovo significato delle ierografie di partenza (RUEGLE, *Problemi*, cit., p. 53).

¹⁷ Un esempio ricchissimo di stoffe è costituito dall'apparato laico del corredo funebre di Cangrande I della Scala, signore di Verona, nel quale spiccano cinque tipologie ornamentali diverse, senza contare i panni "uniti" o "vergati" che facevano parte dell'apparato sepolcrale, ascrivibile quasi sicuramente a produzioni italiane di area veneta, se non veronese. Si veda in proposito il catalogo della mostra realizzata in seguito al restauro di questo Tesoro, a cura di L. Magagnato, presso il Museo di Castelvecchio di Verona: L. MAGAGNATO, *Le stoffe di Cangrande*, Firenze 1983. In esso la magnificenza e la varietà dei *patterns* testimoniano con evidenza incontrovertibile la complessità di gestazione dei percorsi iconografici: da quelli ilkanidi delle scritte *Nasky* al bestiario cinese del *Lung*, o drago, al motivo a goccia, fusione del *bindu* indiano o "goccia della vita", con il loto cinese in boccio o visto di profilo, al microcosmo animale e floreale di derivazione buddista, ma fissatosi nelle stoffe monocrome cinesi, per la cerimonia del tè: P. SIMMONS, *Cross Currents in Chinese Silk History*, "Metropolitan Museum of Art Bulletin", IX (1950), pp. 87-96. Altre stoffe cinesi, con la loro minuta e inflorescente germinazione, costituiscono il corredo vestimentario sacerdotale attribuito a Benedetto XI, oggi conservato nella Chiesa di San Domenico a Perugia. Sono manufatti molto vicini a quelli che si possono leggere nelle rappresentazioni tessili di Simone Martini (dal *San Ludovico di Tolosa* nel Museo di Capodimonte a Napoli, alla *Maestà* nel Palazzo Pubblico di Siena), la cui paternità estremo-orientale è stata sostenuta anche da H. TANAKA, *Fourteenth-century Sieneese painting and Mongolian and Chinese influences, The analysis of Simone Martini's works and Ambrogio Lorenzetti's major works*, "Art History", VII (1985), pp. 1-57.

¹⁸ Molte erano le cattedrali europee dotate di notevoli mezzi finanziari che arricchivano il loro Tesoro con tessuti per avvolgere le sacre reliquie, in omaggio a un codice morale che segnalava come un peccato di orgoglio o di decadenza il mancato rispetto dei valori vestimentari collegati al proprio rango (M. PATOUREU, *L'uomo*, cit., p. 31) e secondo una ritualità che vedeva nel prezioso equipaggiamento celebrativo un supporto appropriato di fronte al divino. Se si tiene conto di come i parametri valutativi fossero graduati sull'eccezionalità, la perfezione esecutiva e la ricchezza cromatica, i manufatti tessili, specialmente orientali, finivano con il porsi nel Medioevo ai primi posti, se non al primo, nei processi di capitalizzazione della ricchezza (A.E. WARDEWELL, *Recently discovered textiles woven in the western part of central Asia before A.D. 1220*, "Textile history", XX (1989), pp. 175, 184). Quanto questi prodotti fossero preziosi lo dimostra il loro continuo reimpiego nelle vesti ecclesiastiche, anche attraverso tassellature di inserti diversi per eliminare le parti logorate (A.E. WARDEWELL, *Italian gothic silks in the museum collection*, County Museum of Art bulletin, XXIV (1978), pag. 20). Eclatante per la dimostrazione delle spese sostenute dalla Chiesa nel Medioevo fu la scoperta, nel 1938, del Tesoro di Marienkirche a Dresda (W. MANNOWSKY, *Der Danziger Paramente*, IV, Berlin 1931-38): dietro una parete, in seguito a lavori di restauro, furono portati alla luce ben 541 tra piviali, pianete, dalmatiche e casule datate intorno al XIV secolo, delle quali nel 1959 fu esposta una parte selezionata a Norimberga, presso il Germanisches Nationalmuseum. Tale esposizione comprendeva 103 pezzi di tessuti operati in sete cinesi, mame-lucche, siriane, persianomongole e anche lucchesi. Tra esse figurava la seta nera e oro con disegno a pappagalli e scritte dedicatorie al sultano Al Nasir-Muhammad, grande oppositore dei mongoli. Scritta che ha permesso, con incroci storici tra i quali una cronaca di corte redatta da Abu L'Fda

Giotto, *Bacio di Giuda* (particolare). Padova, Cappella degli Scrovegni.



(morto nel 1331), di risalire alla donazione di 700 panni serici – nel 1323 – da parte dell'ilkan Abu Sa'ld al sultano mamelucco, siglata a suo nome, in segno di omaggio. Ciò aveva consentito di datare questa stoffa di Dresda, come altre simili, in un periodo compreso tra il 1315 e il 1320.

¹⁹ Si avvertirà, da quanto esposto, come le note parole del Cennini dove si dice che Giotto "rimutò l'arte di dipingere dal greco al latino" (C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. BRUNELLO, con prefazione di L. MAGNATO, Vicenza 1971, pp. 4-5) si precisino ulteriormente con un significato più specifico.

²⁰ Favoriva sicuramente questo orientamento la stessa posizione geografica dei due bacini commerciali: quello ionico e quello adriatico, con i porti di Pisa, Genova e Venezia, ai quali affluivano i materiali ap-

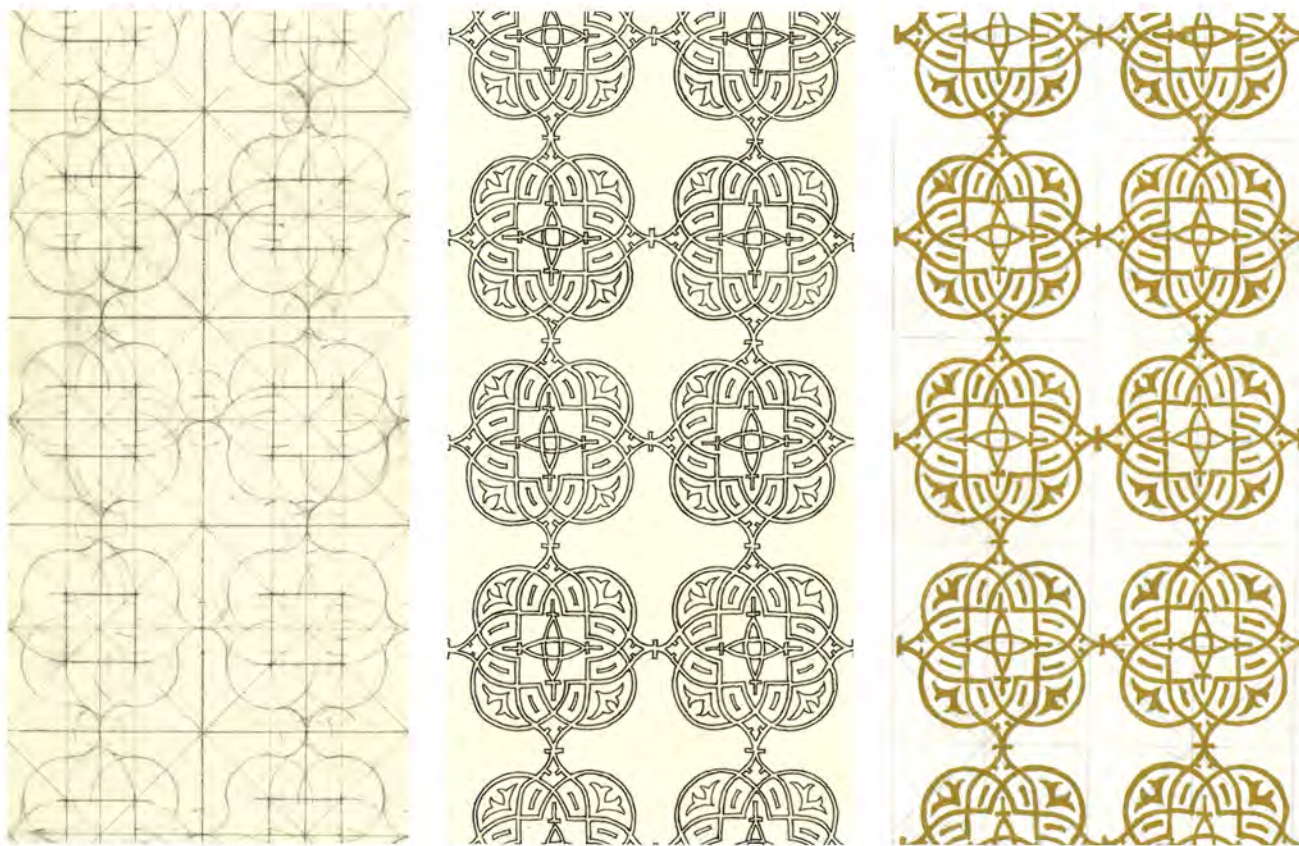
provvigionati da luoghi lontani e convogliati negli empori del Mediterraneo. Ma non è certamente solo con la curiosità o il caso che si potranno spiegare le scelte di questi modelli sinizzanti da parte degli artisti senesi o veneziani, caratterizzati dai motivi del *loto*, della *peonìa*, del *crisantemo* o dalla complessa animalistica indo-cinese, tanto diversi da quelli bizantini che pure continuavano ad affluire dal VII secolo, senza interruzioni significative, più o meno attraverso gli stessi snodi di drenaggio e smistamento verso l'Europa. Emblematicamente nella cerchia degli artisti appartenenti a queste aree, solo i pittori più consapevoli dei codici iconografici e strutturali sottesi (come Simone Martini o Paolo Veneziano) giungono a proporre con chiarezza, e per primi, le tipologie formali mutate dagli originali con as-

soluta precisione costruttiva e proporzionale. Non a caso le loro botteghe, o gli artisti che ruotano intorno alle loro scuole, raramente sapranno proporre gli stessi *patterns* ai quali con evidenza si ispirano, impiegando l'equivalente lucidità costruttiva dei maestri.

²¹ Il confronto con i tessuti Noin-Ula, Mongolia settentrionale, del periodo Han orientale, o dell'inizio delle *sei dinastie*, conservati al Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo, o con le sete Lou-Lan, conservate nel Museo Nazionale dell'India, a Nuova Delhi – si veda F. LOWRY, *Sete antiche cinesi*, "Rassegna CIBA", II (1963), pp. 9-12; W. WILLETS, *Origini dell'arte cinese*, Milano 1965, p. 131, figg. 21, 22, 25 – dimostra il grande realismo e la capacità di comprensione di Cimabue nella raffigurazione di questa stoffa. In essa, infatti, i caratteri ornamentali primari costituiti da

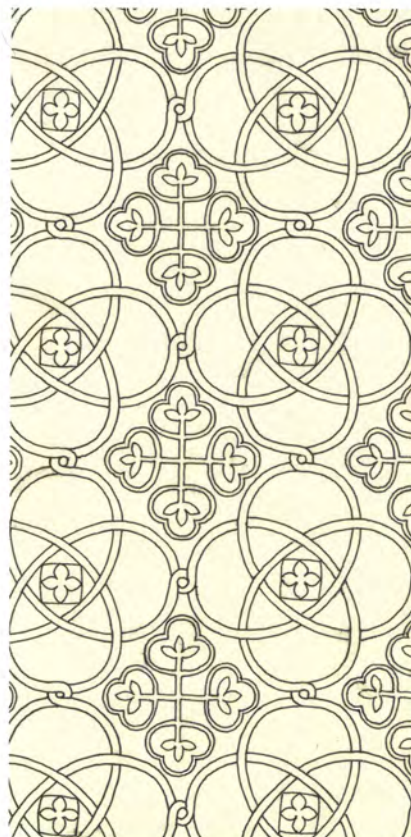
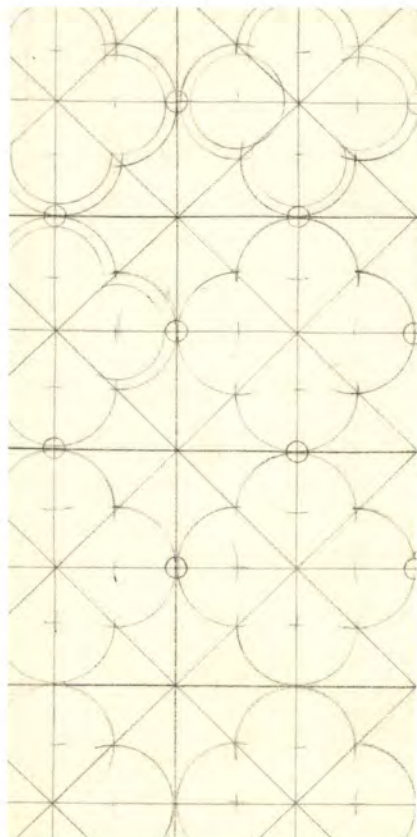
nastri di nuvole, il cui andamento sinuoso imposta e controbilancia la distribuzione dei decori animali e delle scritte simboliche, conduce a un effetto di complessità per la fluida e apparentemente destrutturata composizione degli elementi figurati. Questi elementi non risultando chiaramente percepibili come positivi rispetto al fondo, ma anzi più spesso decifrabili in base alla loro "negatività", secondo un carattere formale e una struttura composta su tracciati a losanghe – specificamente costitutiva della cultura medio e specialmente estremo-orientale – appaiono di difficile lettura, in quanto poco comprensibili per un occhio occidentale, e quindi desueti nelle citazioni pittoriche.

²² F. TODINI, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La pittura in Italia*, II, Milano 1985, pp. 375-413.

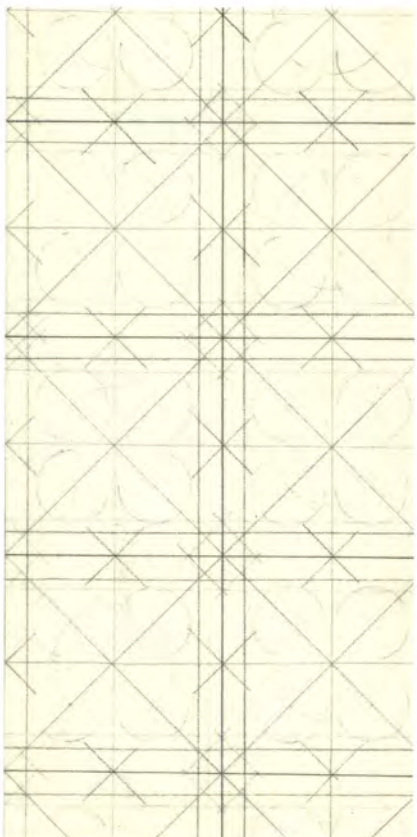


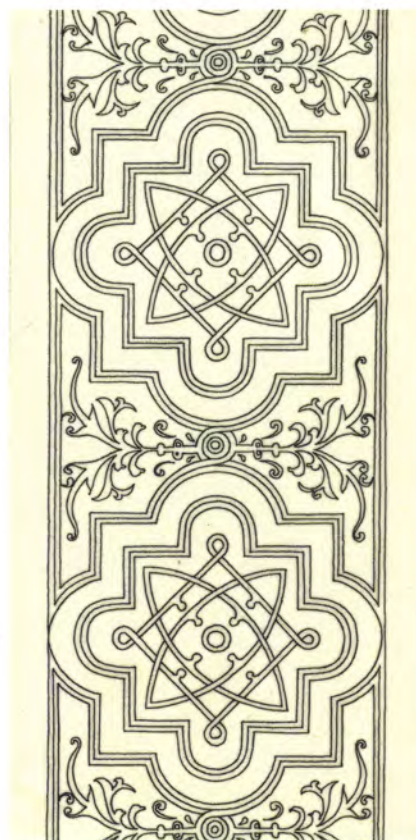
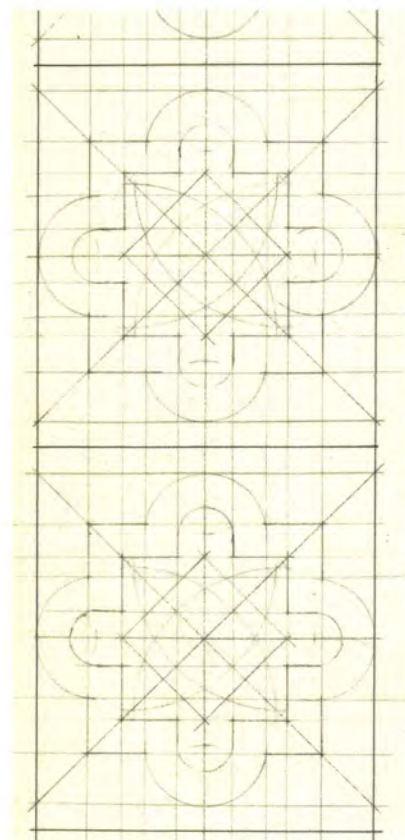
Ricostruzione grafico-cromatica del mantello di Pietro, da Giotto, *Ultima Cena*. Padova, Cappella degli Scrovegni.

Ricostruzione grafico-cromatica del mantello di Cristo, da Giotto, *Cristo deriso*. Padova, Cappella degli Scrovegni.



Ricostruzione grafico-cromatica della tenda, da Giotto, *Predica dinanzi a Onorio III*. Assisi, Basilica superiore.





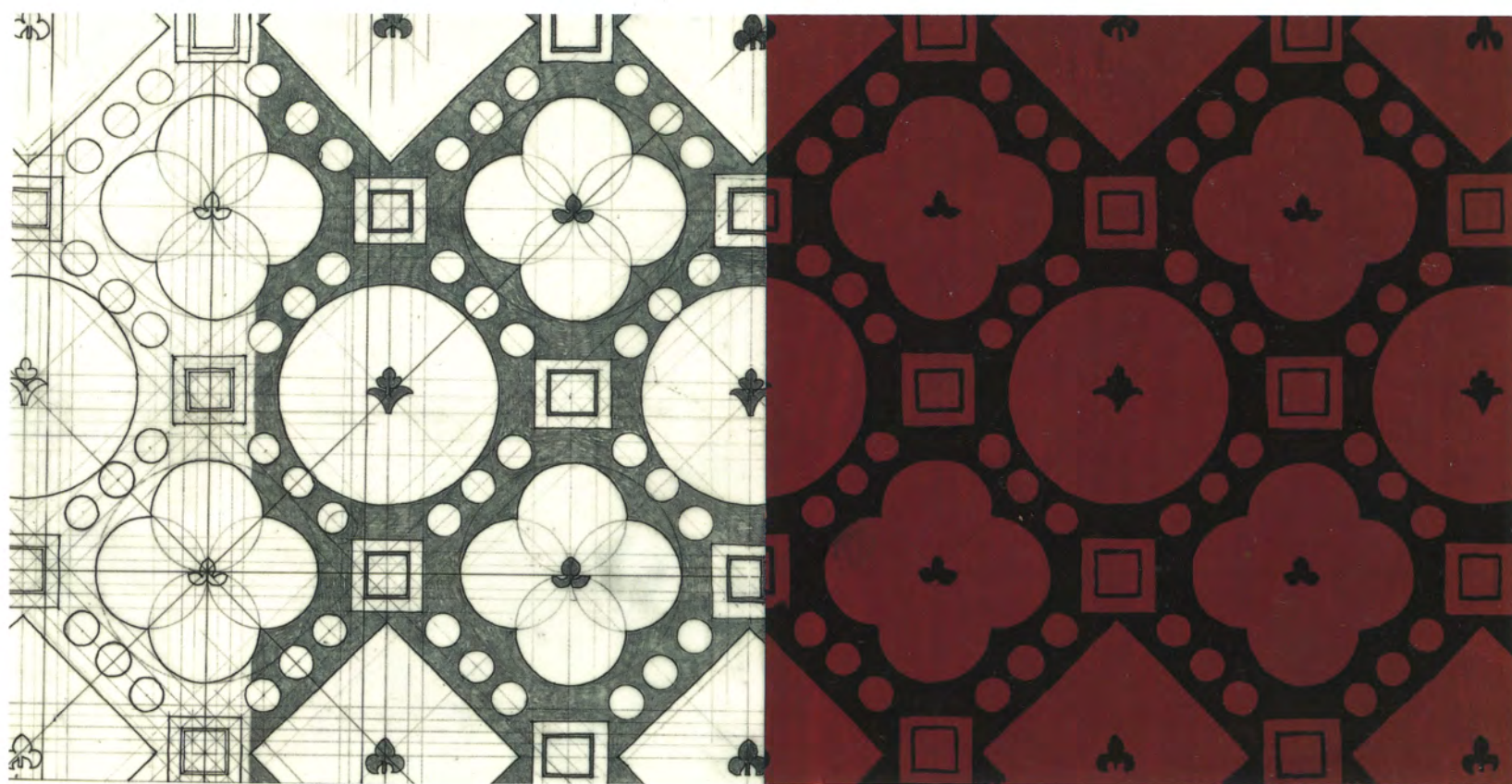
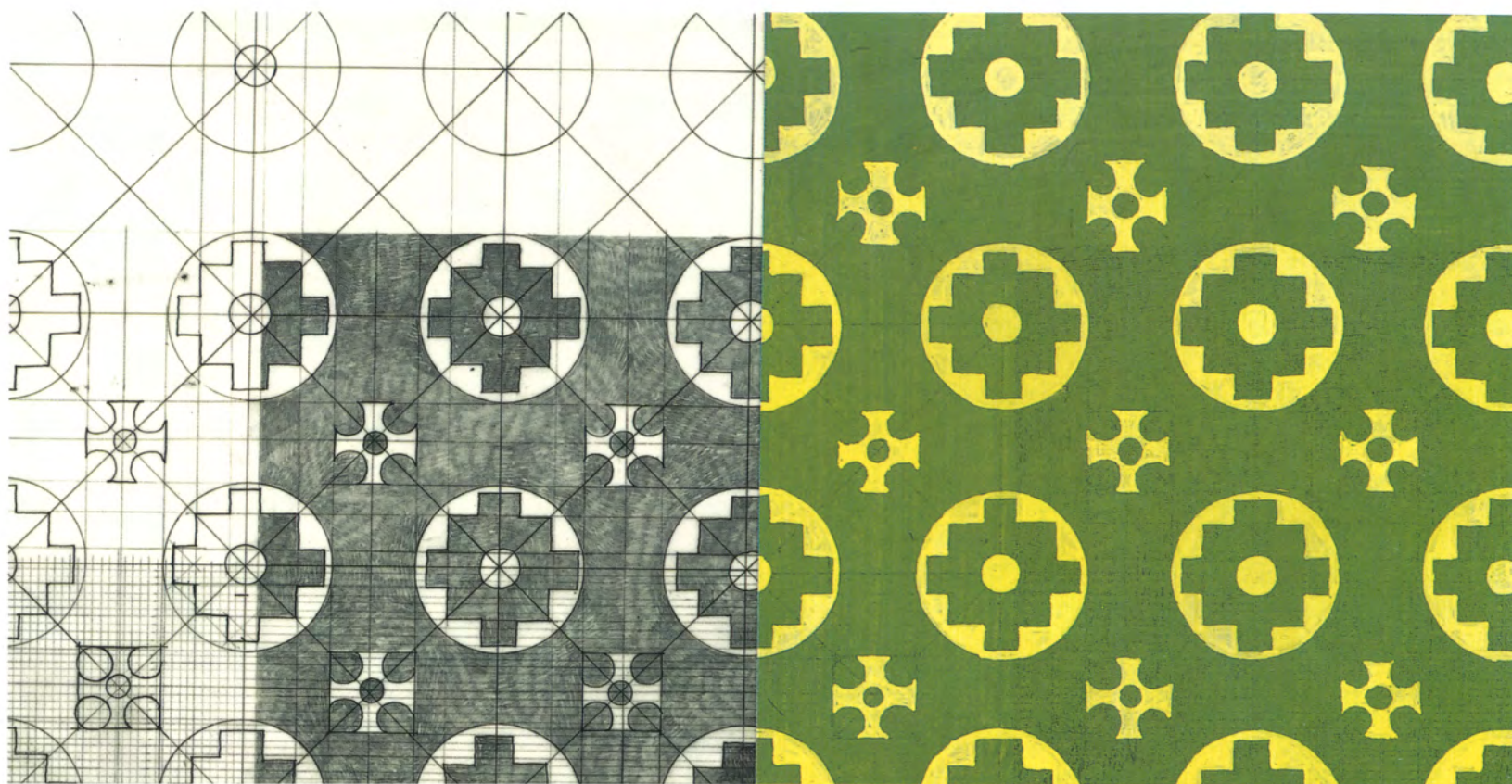
Ricostruzione grafico-cromatica della passamaneria nella casula, da Giotto, *Santo Stefano*. Firenze, Museo della Fondazione Horne.

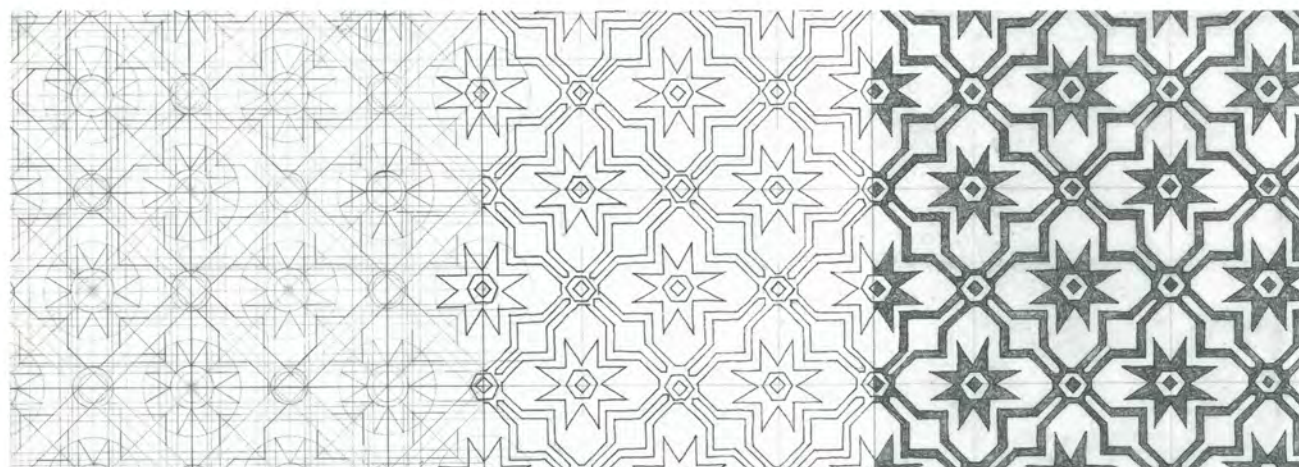
A destra
Ricostruzioni grafico-cromatiche di tessuti bizantini. Lione, Musée Historique des Tissus.



Ricostruzione grafico-cromatica del tessuto da parato dalla tomba di sant'Antonio. Padova, Basilica di Sant'Antonio.

Ricostruzione grafica del tessuto da parato di sant'Antonio.

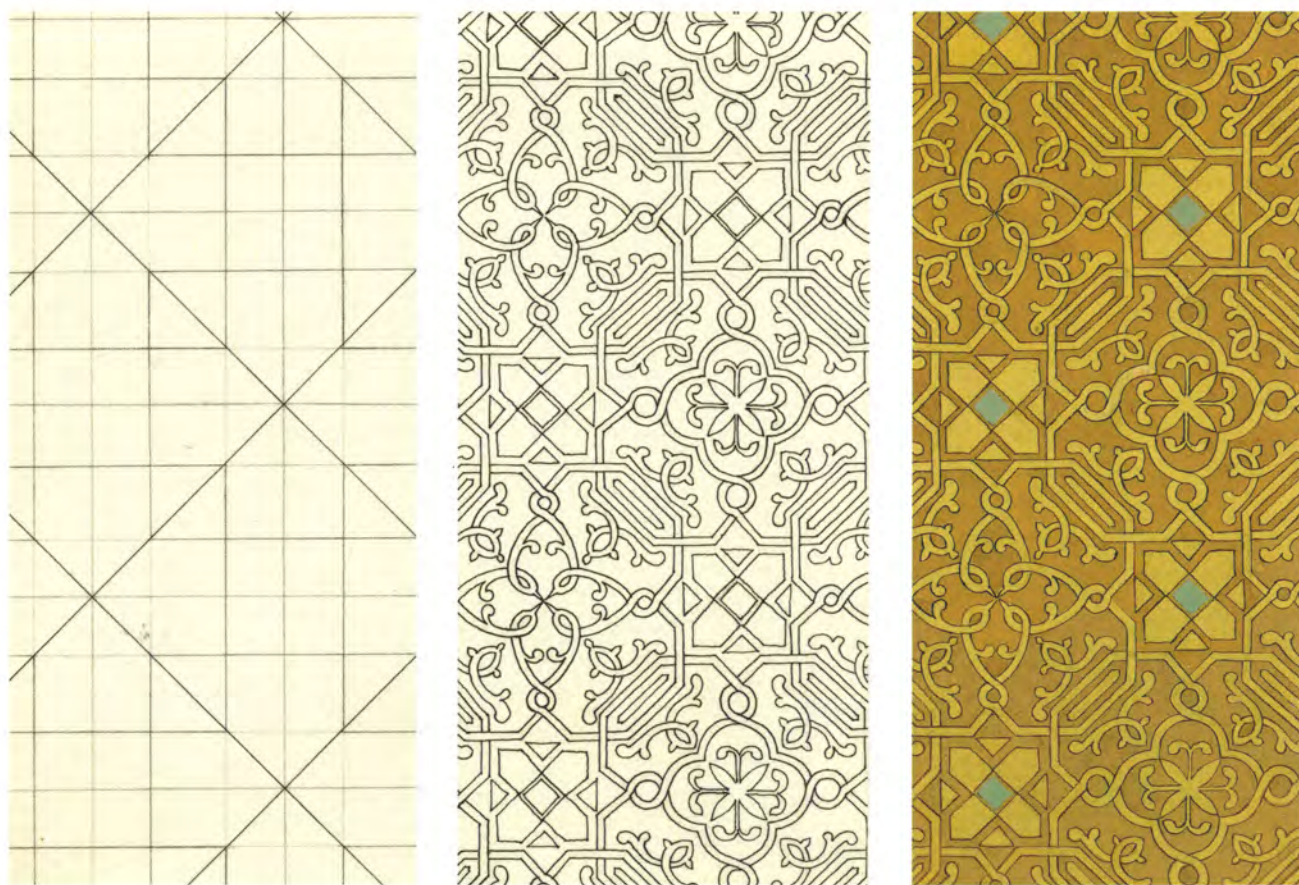




Ricostruzione grafico-strutturale di un tessuto proveniente da Antinoe. Lione, Musée Historique des Tissus.

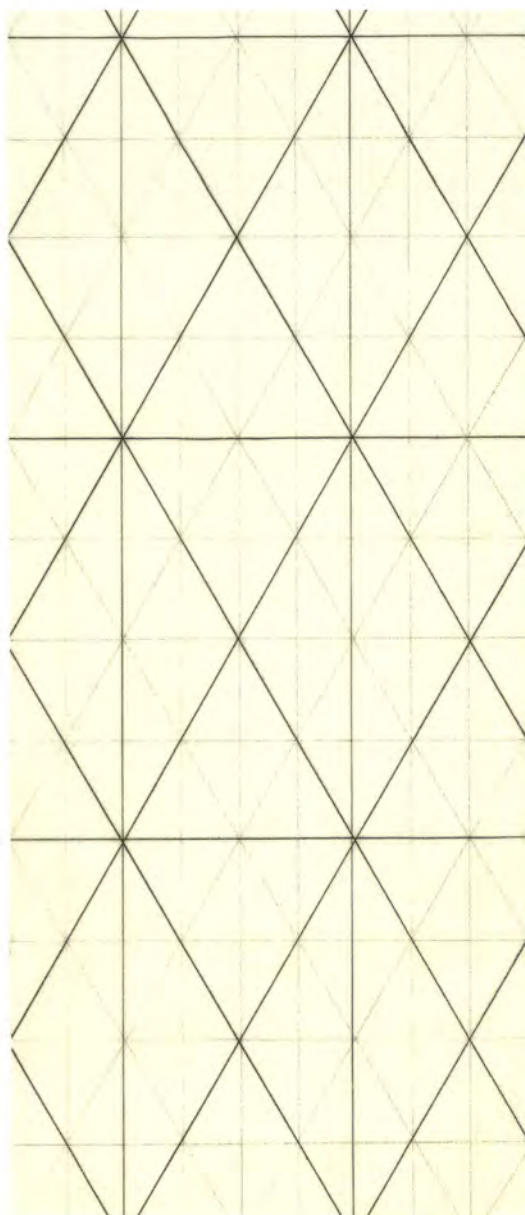


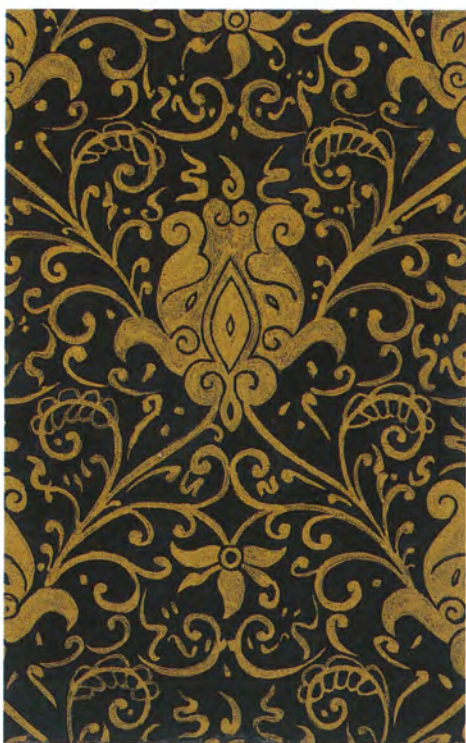
Ricostruzione grafica del tessuto drappeggiato sotto le *Storie di san Francesco*. Assisi, Basilica superiore.



Ricostruzione grafico-cromatica del tessuto sul trono, da Duccio, *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Ricostruzione grafico-
cromatica della veste
dell'Angelo annunciante,
da Simone Martini,
Annunciazione. Firenze,
Galleria degli Uffizi.





Frammento di seta
di Lou-Lan. Nuova Delhi,
Museo Nazionale dell'India.

Ricostruzione grafico-
cromatiche dei manti,
da Paolo Veneziano,
*Incoronazione della
Vergine*. Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

ISBN 88-7179-282-3



9 788871 792828