

# PRISANIELLO

Electa



# ◆ PISANELLO ◆

*a cura di*  
Paola Marini

**Electa**

Comune di Verona  
Assessorato alla Cultura  
Museo di Castelvecchio  
Réunion des Musées Nationaux  
Musée du Louvre

Soprintendenza per i Beni Artistici  
e Storici del Veneto  
Fondazione Cassa di Risparmio  
di Verona Vicenza Belluno e Ancona

La mostra è posta sotto l'alto patronato  
del Presidente della Repubblica Italiana  
con il patrocinio della Regione del Veneto

## Pisanello

Verona, Museo di Castelvecchio  
8 settembre - 8 dicembre 1996

La mostra è stata realizzata  
dal Museo di Castelvecchio  
e dal Musée du Louvre  
in collaborazione  
con la Soprintendenza per i Beni  
Artistici e Storici del Veneto

In occasione della mostra  
la Soprintendenza per i Beni Artistici  
e Storici del Veneto ha realizzato  
un itinerario attraverso le presenze  
pisanelliane e le testimonianze  
del Gotico Internazionale a Verona  
e nel Veneto, raccolto in un volume  
dal titolo *Pisanello. I luoghi del Gotico  
Internazionale nel Veneto*

## Commissari della mostra

Paola Marini  
*Direttrice del Museo di Castelvecchio,  
Verona*  
Dominique Cordellier  
*Conservateur au Département des Arts  
Graphiques du Musée du Louvre,  
Parigi*

## Comitato organizzatore

Filippa M. Aliberti Gaudioso  
*Soprintendente per i Beni Artistici  
e Storici del Veneto*

Irène Bizot  
*Administrateur général de la Réunion  
des Musées Nationaux*

Giovanni Luca Darbi  
*Assessore alla Cultura del Comune  
di Verona*

Pierre Rosenberg  
*de l'Académie française  
Président-directeur du Musée  
du Louvre*

*Direzione della mostra*  
Paola Marini

*Coordinamento organizzativo*  
Francesca Rossi

*Assistenti alla mostra*  
Silvia Marchi, Cristina Padovani,  
Gianni Peretti

*Sezione didattica*  
Gabriella Bubola, Gianni Peretti,  
Francesca Rossi, Cristina Padovani,  
Silvia Marchi, Caterina Gemma  
Brenzoni

*Amministrazione*  
Rosanna Anderluzzi, Armando  
Munno

*Segreteria della mostra*  
Rosanna Anderluzzi, Daniela  
Bonetti, Cristina Padovani,  
Fabia Pinali

*Ufficio Stampa*  
Studio Esseci, Padova  
Electa, Milano

*Comunicazione e P.R.*  
Studio Lavia, Padova

*Trasporti*  
LPART, Parigi  
Piccin Trasporti d'Arte s.r.l., Venezia  
Propileo, Roma  
Tavoni Art Trans s.r.l., Bologna  
  
*Assicurazioni*  
Generali. Assicurazioni Generali  
S.p.a. Agenzia generale di Verona Est  
Gras Savoye, Parigi

*Si ringraziano tutti coloro che hanno  
permesso con i prestiti la realizzazione  
di questa mostra, in modo particolare  
i responsabili delle seguenti collezioni*

AUSTRIA  
Vienna  
Graphische Sammlung Albertina

FRANCIA  
Parigi  
Bibliothèque Nationale de France,  
Département des Monnaies,  
Médailles et Antiques  
Musée du Louvre, Département  
des Arts Graphiques, Cabinet  
des Dessins; Département des Objets  
d'Art; Département des Sculptures  
Musée du Petit Palais

ITALIA  
Arezzo  
Museo Statale d'Arte Medievale  
e Moderna  
Bergamo  
Accademia Carrara  
Brescia  
Civici Musei d'Arte e Storia  
Firenze  
Museo Nazionale del Bargello  
Genova  
Museo di Palazzo Rosso  
Mantova  
Palazzo Ducale  
Milano  
Civiche Raccolte Archeologiche  
e Numismatiche  
Civiche Raccolte d'Arte Applicata  
ed Incisioni  
Biblioteca Ambrosiana  
Modena  
Galleria Estense  
Padova  
Veneranda Arca del Santo  
Cattedrale  
Roma  
Museo Nazionale del Palazzo  
di Venezia

Trento  
Museo Diocesano Tridentino  
Venezia  
Scuola Grande Arciconfraternita  
di San Rocco  
Verona  
Azienda Ospedaliera - Istituti  
Ospedalieri di Verona  
Chiesa di Sant'Anastasia  
Museo di Castelvecchio  
Venezia  
Cattedrale

GRAN BRETAGNA  
Edimburgo  
The National Gallery of Scotland  
Londra  
The British Museum, Department  
of Coins and Medals, Department  
of Prints and Drawings  
Oxford  
The Visitors of the Ashmolean  
Museum

STATI UNITI  
New York  
The Frick Collection

La mostra ha tratto grandissimo  
vantaggio dalla generosità  
del prestito e dal lavoro organizzativo  
del Musée du Louvre e della Réunion  
des Musées Nationaux de France,  
e dalla generosità scientifica  
di Dominique Cordellier.  
Insieme a lui desidero perciò  
innanzitutto ringraziare Pierre  
Rosenberg, Irène Bizot, Françoise  
Viatte, Bernadette Py, Caroline  
Lanfranc de Panthou, Laurence  
Posselle, Laurence Roussel, Marielle  
Pic, Christophe Clement, Pierrette  
Turlais, Hélène Flon con tutti i loro  
collaboratori.

I primi contatti per la sua  
realizzazione a Verona erano stati  
presi da Sergio Marinelli durante  
la sua direzione del Museo  
di Castelvecchio; a lui va tutta la mia  
gratitudine per esserci stato vicino  
in ogni momento dello sviluppo  
del progetto. Questo, che si è avvalso  
del consiglio e dell'aiuto di Renzo  
Zorzi, non sarebbe stato possibile  
senza l'appassionata presenza  
e l'ordinato lavoro di Francesca Rossi,  
il costante scambio e confronto

## FONDAZIONE

CASSA DI RISPARMIO  
DI VERONA VICENZA  
BELLUNO E ANCONA

 **FEDRIGONI**

 **GENERALI**  
Assicurazioni Generali S.p.A.

 **FERROVIE**  
DELLO STATO



con Giorgio Marini e l'impegno e la dedizione del personale del Museo di Castelveccchio. Sono riconoscente a Filippa M. Aliberti Gaudioso, Antonio Paolucci, Mario Serio per aver creduto nel lavoro comune e per averlo in ogni modo agevolato. Ringrazio infine tutti coloro che, a diverso titolo, ci hanno offerto collaborazione nel corso del lavoro di ricerca e nella preparazione del catalogo e dell'esposizione: Cristina Acidini Luchinat, Maria Emma De Luca D'Acquarone, Vittore e Zeno D'Acquarone, Daniel Alcouffe, Giordano Allegro, Michel Amandry, Robert Anderson, Maria Elisa Avagnina, Maurizio Armaroli, Ermanno Arslan, Anna Maria Babbi, Paola Barocchi, Jadranka Bentini, Catia Bergonzoni, Bianca Bertani, la signora Boano, Piero Boccardo, Enzo Bolcato, Margherita Bolla, Ignazio Bonomi, Alessandro Bortolan, Anne Buddle, Lucia Buffatti, Thérèse Burolet, Florence Callu, Mungo Campbell, Roberto Capuzzo, Maria Letizia Casanova Uccella, Stefano Casciu, Marcello Castrichini, Aldo Cicinelli, Michael Clarke, Timothy Clifford, mons. Angelo Colombo, Paola Conci Vicini, Jean Pierre Cuzin, Giorgia Dalla Pietà, Berenice Davidson, Stefania Di Gioia, Paola Donella, Giuliana Ericani, Ermes Farina, Tiziana Fatini, Jean Favier, Giuseppe Fedrigoni, Aldo Ferigo, don Gianfranco Ferrari, Massimo Ferro, Marco Franchini, mons. Franco Fiorio, mons. Piergiorgio Formenti, Jean René Gaborit, Giovanna Gaeta Bertelà, Paolo Galletta, Giorgio Galli, Giancarlo Gallino, Anna, Camilla e Giacomo Galtarossa, Liliane Godel, Antony Griffiths, Stephanie Gruyard, Enrico Maria Guzzo, mons. Pietro Lievore, Valentina Maderna, Anna Maria Maetzke, Giampietro Manente, Felice Marabini, Giordana Mariani Canova, Maurizio Marino, Rodolfo Martini, Maurizio Molina, Francesco Monicelli, Giovanni Morello, don Marco Navoni, Giovanna Nepi

Scirè, mons. Attilio Nicora, Konrad Oberhuber, Mariolina Olivari, Luciano Ortolani, Giovanni Padovani, Lisanna Pasotto, Bruno Passamani, Giuseppe Pellegrini, Giancarlo e Silvana Pellegrini Cipolla, Nicholas Penny, Flavio Pettene, mons. Alberto Piazza, Anna Piccarreta, Andrée Pouderoux, Monica Preti Hamard, mons. Attilio Previtali, Andrew Purnett, mons. Gianfranco Ravasi, Janice Reading, eredi Marco Rivetti, Iginio Rogger, Michele Romano, Francesco Rossi, Gaetano Rubinelli, Claudio Salsi, Adriano Sansa, Alessandra Scarpa, Anna Scielzo, Selene Sconci, Pier Alvise e Francesca Serego Alighieri, Marilinda Sforza, Maria Elena Simeone, Roberto Soggia, Laura Speranza, William G. Stout, Renata Stradiotti, Claudio Strinati, Luke Syson, Dario Tagliabue, Laura Tagliaferro, Anna Chiara Tommasi, Umberto Tomba, Mariano Torneri, Luigi Tosi, Gennaro Toscano, Dino Valbusa, Guido Vicentini, Giorgio Vigo, David Ward, Catherine Whistler, Christopher White, Timothy Wilson, Annalisa Zanni [PM]

#### Restauri

Il restauro della *Madonna della quaglia* (cat. 4) è stato eseguito da Antonio Bigolin con la consulenza di Paolo e Laura Mora grazie al contributo della Regione del Veneto

Il restauro della *Madonna del roseto* (cat. 2) è stato eseguito da Antonio Bigolin grazie al contributo di

Aeroporto  
Valerio Catullo  
di Verona  
Villafranca



Il restauro dell'affresco attribuito a Stefano da Verona con la *Madonna col Bambino e un donatore* del Museo di Castelveccchio è stato eseguito da Antonio Bigolin grazie al contributo di



INNER WHEEL CLUB VERONA

La *Pace* della Scuola Grande di San Rocco a Venezia (cat. 113) è stata restaurata da Corinna Mattiello.

L'*Ostensorio di Voghera* delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni di Milano (cat. 117) è stato restaurato da Sergio Angelucci.

Le ricerche hanno tratto grande beneficio dalle analisi effettuate nella cappella Pellegrini in Sant'Anastasia grazie al ponteggio offerto dalla Banca Popolare di Verona - Banco S. Geminiano e S. Prospero.

I restauri si sono avvalsi delle indagini eseguite presso il Laboratorio di restauro e delle analisi scientifiche della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, e della costante collaborazione del personale tecnico-scientifico della Soprintendenza. In particolare sono state eseguite analisi chimico-fisiche dei materiali e indagini stratigrafiche a cura di Andrea Rattazzi; indagini radiografiche e riflettografiche e riprese fotografiche a cura di Giorgio Bianconi; ricerche fotografiche a cura dell'Archivio fotografico della Sede operativa di Verona, Luca Lonardoni, Rosa Di Benedetto e Vincenzo Santangelo; rilevamento grafico della tecnica e dello stato di conservazione delle opere a cura di Cristina Cagnoni; restauri e manutenzione delle opere e saggi esplorativi sugli intonaci dipinti a cura di Guglielmo Stangherlin, Angelo Nigro, Elisabetta Fedeli

Restauri nella sala Boggian e nella torre di sud-est di Castelveccchio sono stati eseguiti da Andrea Ciresola e Giordano Passarella

Hanno inoltre dato un significativo contributo alla promozione della mostra l'Associazione Amici di Castelveccchio e dei Civici Musei d'Arte di Verona, il giornale "L'Arena", e l'Accademia di Belle Arti "Giambettino Cignaroli"

#### Saggi

Maria Elisa Avagnina, Ulrike Bauer-Eberhardt, Andrea Brugnoli, Aldo Cicinelli, Dominique Cordellier, Hans-Joachim Eberhardt, Giuliana Ericani, Tiziana Franco, Paola Frattaroli, Davide Gasparotto, Gian Paolo Marchi, Paola Marini, Esther Moench, Fabrizio Pietropoli, Anna Maria Spiazzi, Gian Maria Varanini

#### Schede

Cristina Cagnoni [CC], Dominique Cordellier [DC], Hans-Joachim Eberhardt [HJE], Giuliana Ericani [GE], Tiziana Franco [TF], Davide Gasparotto [DG], Giorgio Marini [GM], Paola Marini [PM], Esther Moench [EM], Elena Necchi [EN], Francesco Rossi [FR], Roberto Soggia [RS], Anna Maria Spiazzi [AMS]

Traduzione dal francese  
Monica Preti Hamard

#### *Architetti*

Marie Petit, Maxime Ketoff, Alba Di Lieto

#### *Collaborazione all'allestimento*

Jane Parker

#### *Impianti tecnologici*

Luciano Ortolani, Alessandro Bortolan, Mariano Torneri, Viviana Tagetto, Adriano Perlini, Claudio Menegatti, Claudio Marcolini, Roberto Rio, Lucio Guerra, Franco Bergamini, Mariano Mazzi, Domenico Pomini, Luciano Andreoli

#### *Calcoli strutturali*

Maurizio Cossato, Giovanni Montresor

#### *Grafica della mostra*

Flavio Corsi

#### *Illuminotecnico*

Marco Piatti

#### *Servizi tecnici*

Oscar Scattolo, Gianfranco Caselli, Sandro Bassi, Fabio Guardini, Fulvio Don

#### *Hanno collaborato alla realizzazione della mostra le ditte*

Alca impianti elettrici, Costruzioni Pighi G., Denver Expo, Elophil technik, Edisal Floor, Eurolicht, Mettifogo pittore, Quaglia s.r.l. falegnameria, Saia elettronica, Sime Illuminotecnica, Studiograph Battistoni Igino, Vandelli fabbro, Vip color

#### *Restauri*

Andrea Ciresola  
Giordano Passarella

#### *Allestimento*

Intervenire nel mitico Museo di Castelvecchio, sede di pellegrinaggi studenteschi, è stato per noi un vero ritorno verso il futuro. Ritorno perché rivedere questo luogo dopo un'esperienza professionale ormai ventennale genera tutta una serie di ricordi. Futuro perché oggi l'intervento di Scarpa lo leggiamo in modo tutto nuovo. Impossibile non pensare che la più grande lezione del maestro sia: essere se stessi. Pisanello viaggiò molto, da cui l'idea di creare per l'allestimento della mostra al Louvre oggetti mobili concepiti come piccole architetture o grandi plastici. I materiali utilizzati: gli stessi che l'artista ha conosciuto, ferro, vetro, legno e carta. Idea premonitrice poiché la mostra ha viaggiato da Parigi a Verona!

*Marie Petit, Maxime Ketoff*

Questo allestimento assume nel percorso di crescita professionale, diverso per ciascuno di noi, una forte valenza simbolica. Naturalmente il pensiero va all'allestimento della mostra *Da Altichiero a Pisanello* del 1958, che ha segnato l'inizio del restauro al Museo di Castelvecchio e del sodalizio tra i due 'maestri' Carlo Scarpa e Licisco Magagnato. L'allestimento realizzato per la mostra di Pisanello al Louvre da Marie Petit e Maxime Ketoff si è rivelato molto coerente e in armonia con le scelte formali che la direzione del Museo di Castelvecchio ha sempre seguito; è stato quindi naturale iniziare una collaborazione con loro. Si è cercato di cogliere l'occasione di un importante allestimento come questo per rendere lo spazio espositivo di sala Boggian maggiormente flessibile, dotandolo di un sistema di contropareti in cartongesso dietro le quali trovano posto i nuovi impianti tecnici a norma (climatizzazione,

estesa anche a sala Avena, impianti elettrici, di allarme ecc.).

In un piano di manutenzione straordinaria si è provveduto anche alla sistemazione dei serramenti esistenti (scarpiani e non) e dei servizi igienici. Tutti questi interventi sono stati realizzati con la collaborazione del Settore Gestione Lavori del Comune di Verona a cui esprimiamo tutta la nostra gratitudine. La necessità di disporre di spazi più ampi ci ha indotto a inserire nel percorso l'ampio locale che, tramite la 'bussola' scarpiana, dà accesso a piazzetta Arco dei Gavi, e il primo piano della torre di sud-est. Lo smantellamento dei velari e delle sovrastrutture che occultavano il primo piano della torre di sud-est ha messo in luce alcune testimonianze finora sconosciute dell'intervento di Antonio Avena del 1923-1925. Oltre al *décor* neomedievale è apparsa una maestosa porta cinquecentesca che, con una chiusura di nuova esecuzione, è divenuta la porta di accesso alla sala. Con gli stessi criteri è stata realizzata la nuova uscita di sicurezza all'interno di una cornice gotica già esistente.

*Alba Di Lieto*



## Sommario

13	Pisanus Veronensis (?) <i>Paola Marini</i>	331	La scultura a Verona al tempo di Pisanello <i>Giuliana Ericani</i>
23	Verona nei primi decenni del Quattrocento la famiglia Pellegrini e Pisanello <i>Gian Maria Varanini</i>	351	Loreficeria a Venezia e nel Veneto tra Gotico e Rinascimento <i>Anna Maria Spiazzi</i>
45	Tra Verona, Mantova e Ferrara: letteratura e scuola ai tempi di Pisanello <i>Gian Paolo Marchi</i>	359	Medaglie, scultura, oreficerie e disegni di motivi architettonici
59	Verona: gli anni venti del Quattrocento <i>Esther Mænoch</i>	451	Tecnica e apparati
73	Tra il Veneto e la Lombardia	453	Gli ornati tessili nelle opere di Pisanello <i>Paola Frattaroli</i>
139	"Qui post mortem statuis honorati sunt". Monumenti familiari a destinazione funebre e celebrativa nella Verona del primo Quattrocento <i>Tiziana Franco</i>	465	La tecnica pittorica di Pisanello attraverso le fonti e l'analisi delle opere veronesi <i>Maria Elisa Avagnina</i>
151	Per l'iconografia del San Giorgio e la principessa di Pisanello <i>Ulrike Bauer-Eberhardt</i>	477	La "Madonna della quaglia". Proposta di ricostruzione dell'assetto originario della tavola <i>Cristina Cagnoni</i>
165	Sulle tracce degli affreschi scomparsi di Sant'Anastasia <i>Hans-Joachim Eberhardt</i>	479	Nuove indagini e risultati per la Sala del Pisanello a Mantova <i>Aldo Cicinelli</i>
183	Gli affreschi della cappella Pellegrini nella descrizione di Giovanni Maria Pellegrini <i>Gian Maria Varanini</i>	487	Note su alcuni taccuini e gruppi di disegni smembrati <i>Dominique Cordellier</i>
185	I restauri e gli interventi di tutela sull'affresco di Pisanello in Sant'Anastasia. La documentazione archivistica (1868-1901) <i>Andrea Brugnoli</i>	499	Cronologia <i>Dominique Cordellier</i>
197	Alla ricerca dei santi perduti <i>Fabrizio Pietropoli</i>	507	Esposizioni
201	Ventisei spunti per le gesta di San Giorgio <i>Dominique Cordellier</i>	509	Bibliografia
231	La storia di San Giorgio	535	Indice e concordanze
325	Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale <i>Davide Gasparotto</i>		

Paola Frattaroli

Riconoscere in Pisanello l'autore che ha svolto presso le corti padane di Verona, Mantova, Milano, Ferrara, Rimini e non solo (essendo giunto fino a quella napoletana di Alfonso d'Aragona) una attività artistica di tipo 'poliedrico'<sup>1</sup>, soprattutto per la multiforme tipologia delle elaborazioni, è fatto assodato e dimostrato, sia pure più attraverso la documentazione del *corpus* dei disegni della sua bottega che non per mezzo dei dati archivistici.

In quest'attività, dall'invenzione medagliistica alla ricca proposta per le imprese araldiche dei committenti, un posto non secondario è occupato dai modelli per la tessitura e il ricamo, insieme agli studi delle fogge maschili e femminili degli abiti di corte, tra i quali spiccano quelli gonzagheschi<sup>2</sup>, individuabili dalle cromie in essi impiegate (rosso, verde e bianco). Questi fogli di 'appunti' rappresentano una testimonianza preziosa delle 'memorie figurali', riferimento e archivio per ogni attività creativa<sup>3</sup>, anche se solo in parte documentativa del gusto contemporaneo e sicuramente frutto di elaborazione e proposte personali. Essi costituiscono una sottile chiave di penetrazione – attraverso il microcosmo dell'ornamentazione – nei 'gangli' sensibili delle individualità artistiche: lo studio del loro mondo, apparentemente marginale, non può essere quindi trascurato affrontando la personalità di Pisanello.

La sua stessa collocazione come rappresentante del Gotico Internazionale, nel punto di fusione tra *Weicher Stil* e favole di corte, sul filone del romanzo cavalleresco francese, rende infatti la sua attenzione per l'ornatistica tutt'altro che secondaria, ossia non 'decorativa' (nel senso di esteriore e superficiale) ma anzi, per così dire, geneticamente costitutiva del suo stesso linguaggio espressivo. Un linguaggio che – come

giustamente già notava Licisco Magagnato parlando dell'affresco di Sant'Anastasia – è percepibile ancora secondo un ritmo narrativo da romanzo cavalleresco, anche se sicuramente questo viene superato per il suo *animus*, che ormai si avvicina alle ballate tragiche dei nuovi narratori sul genere, ad esempio, di François Villon<sup>4</sup>. Questa osservazione, ponendo l'accento su una lettura sfaccettata della personalità di Pisanello, offre una premessa per esaminare con diversa attenzione anche le partiture ornamentali.

Da qualsiasi punto di vista ci si ponga, indipendentemente dall'attinenza o meno ai soggetti reali (con la derivante diversità delle scale di raffigurazione, rispetto ai modelli, il diverso grado di attendibilità rappresentativa ecc.) è stata rilevata, in genere, una costante correlazione o 'assonanza' tra poetiche pittoriche e partiture decorative, nel senso che le radici dei principi ispiratori di un artista e il suo 'vocabolario minore', meglio ancora le 'matrici generative'<sup>5</sup> di questo vocabolario, costituito dagli elementi ornamentali, non saranno mai rintracciabili in culture tanto diverse da risultare contrapposte. In altri termini la parola 'assonanza' non è usata come sinonimo di *somiglianza* o *copia*, intendendo con essa una passiva trasposizione di modelli reali, ma piuttosto come l'individuazione e il riconoscimento di una strutturazione morfologica che permetta di stabilire le analogie, e quindi i possibili collegamenti, tra le forme che parlano la stessa lingua. L'esame delle tipologie tessili presenti in Pisanello, in particolare, proprio per il loro intrinseco collegamento al mondo delle corti può consentire, come l'aggiunta di un piccolo tassello in un *puzzle*, di portare un po' più in là la conoscenza su questo autore.



Tracce dei decori tessili nelle vesti della principessa (manica, mantello, strascico) nella Storia di San Giorgio di Pisanello. Verona, Sant'Anastasia.

Ipotesi ricostruttiva del decoro ricamato con perle e piumaggi, particolare della figura della principessa nella Storia di San Giorgio di Pisanello. Verona, Sant'Anastasia.

Ricostruzione grafica del tessuto sepolcrale di Pandolfo Malatesta.



#### Alcuni spunti per una ricerca

Una prima domanda si pone relativa alla possibilità di distinguere e selezionare i motivi allineabili con una produzione tessile contemporanea – e forse rintracciabili anche in altri artisti – da quelli che costituiscono invece elaborazioni personali. In sott'ordine, una seconda domanda, direttamente dipendente dalla prima, potrebbe riguardare l'esame di quanto e che cosa passi dal lussureggiante bagaglio ornamentale di Gentile da Fabriano a Pisanello, individuando per i confronti, quali parametri di riferimento, alcuni modelli tessili tra i più significativi nella produzione di quegli anni, in particolare italiana, dove 'significativi' va inteso non tanto nel senso di eccezionali, ma di diffusi, e proprio per questo capaci di rappresentare il gusto del tempo.

Relativamente a questo tema va sottolineato come gli anni che corrispondono alla vita dell'artista (compresi tra la fine del Trecento e il 1450 circa) siano fondamentali per le manifatture tessili italiane, nei centri propulsori più importanti, come Venezia, Firenze, Lucca e Genova<sup>6</sup>. Sono gli anni nei quali si fissano le caratteristiche tipologiche delle produzioni locali, individuabili in base a precisi aspetti tecnico-costruttivi e formali: i primi frutto di normative suntuarie tendenti a definire e proteggere la qualità delle manifatture e i mercati dei loro commerci; i secondi derivanti dalle originali elaborazioni dei modelli ornamentali medio ed estremo-orientali, sempre presenti in vario modo nella cultura italiana<sup>7</sup>, che in quel momento – sotto la spinta di una raffinatissima abilità tecnica, solidamente conquistata, che contraddistingue le maestranze dei centri sopra nominati – risulta capace di cogliere appieno, e di sviluppare in proprio, anche gli

infiniti spunti del brulicante e vitalistico microcosmo rappresentato sia dalle decorazioni animalistiche sia da quelle vegetali.

I caratteri formali, non più mediati dalle culture mediterranee classico-bizantine incentrate sulla rigidità di una simmetria che sfrutta (anche per ragioni tecniche) le ripetizioni assiali<sup>8</sup>, nello scarto qualitativo delle rappresentazioni naturalistiche – che caratterizzano la cultura preumanistica del tempo – privilegiano le composizioni asimmetriche e le concatenazioni diagonali, generatrici di dinamici isometrismi a losanghe. Sarà su questo entroterra iconografico che prenderà corpo, nel Quattrocento, il fondamentale motivo cosiddetto della 'melagrana', nelle sue variabili principali della 'griccia' e del 'cammino' (o a 'inferriata'). Esse derivano dalla dilatazione di un tema primario – quello della inflorescenza a melagrana<sup>9</sup> appunto – incluso in forme polilobate a ogiva, dai contorni plastici nettamente definiti, frutto di sofisticate commistioni, elaborate dal disegno del 'bindu' indiano e del 'loto visto di profilo'<sup>10</sup>, nei termini di una rilettura razionalmente classica, su strutture e morfologie modulari trecentesche, attraverso la composizione 'sfalsata' negli allineamenti verticali e orizzontali dei *patterns*, collegati o meno da tralci fogliati.

Dei motivi tessili accuratamente definiti, che dovevano essere cospicuamente presenti nelle opere di Pisanello, spesso non sono rimaste che labili tracce, dalla ricostruzione delle quali non emerge la possibilità di rapportare in modo diretto e dettagliato i rilievi con quelli dell'artista per i due broccati, ora conservati al Louvre (catt. 46, 118), né con quelli ricavabili dai decori degli abiti di corte.

Parimenti anche il tema della 'melagrana'<sup>11</sup>, che tra il 1420 e il 1550 sarà il più



diffuso nei decori tessili (tanto da far apparire tutti gli altri assolutamente secondari), pur citato da Pisanello, con il suo fiore polilobato – ad esempio nella manica a sbuffo della veste e nel tessuto esterno della ‘pellanda’<sup>12</sup>, rifinita con un ricamo di piume, che veste la principessa veronese nella *Storia di San Giorgio*, nella chiesa di Sant’Anastasia (cat. 26); nella manica del ‘farsetto’<sup>13</sup> nel ritratto di Leonello d’Este<sup>14</sup> dell’Accademia Carrara (cat. 88); e presente infine anche nella veste del gentiluomo con pelliccia<sup>15</sup> di Palazzo Rosso a Genova (cat. 16), già a lui attribuito e riferito ora invece preferibilmente a Michele Giambono –, questo tema, dunque, più che copia passiva di un manufatto reale, appare una interpretazione dell’artista su un genere ‘operato’<sup>16</sup>, realizzato con la tecnica dei velluti ‘controtagliati’<sup>17</sup>, ampiamente codificata nella cultura del tempo, ma anche con adattamenti proporzionali alle esigenze pittoriche.

I *patterns* che compaiono nei due ritratti maschili rimandano infatti genericamente a una tipologia con ovali traslati a doppia punta, rilevata ad esempio nella stoffa tratta dal sepolcro di Sigismondo Pandolfo Malatesta la cui ricostruzione, avvenuta in seguito al restauro<sup>18</sup>, ha permesso fra l’altro di capire come il disegno proposto da Piero della Francesca nel ritratto dello stesso principe affrescato a Rimini (Tempio Malatestiano) fosse molto più fedelmente rispettoso del tessuto originale di quanto si credesse. Quest’ultimo, cui andrebbe affiancato per affinità il decoro delle stoffe nel ritratto del Malatesta conservato a Vienna, di incerta attribuzione (Kunsthistorisches Museum; Degenhart, 1944), indica nelle proporzioni reali della ghirlanda polilobata, racchiudente il fiore di cardo, una misura verticale più grande rispetto a

quella proposta nel ritratto di Pisanello conservato a Bergamo.

Mentre le proporzioni dei molti poligoni centrali a lati carenati che inglobano la melagrana o il cardo corrispondono a circa cinquanta centimetri (misurandoli sempre verticalmente), indipendentemente dal fatto che appartengano alla tipologia ‘a griccia’ o al motivo con ‘doppia ogiva’<sup>19</sup>, analoghi in questo all’inflorescenza della stoffa malatestiana – che infatti ha le stesse misure –, il fiore proposto da Pisanello, rispetto alle proporzioni del volto di Pandolfo Malatesta, corrisponde a circa venti centimetri, ossia più o meno alla metà dei prototipi reali<sup>20</sup>.

Questa constatazione permette di fissare – sia pure in modo intuitivo e a un livello ipotetico – una considerazione deducibile dai confronti con le ‘scale’ rilevate nelle rappresentazioni pittoriche degli ornati, a imitazione di quelli tessuti. Tenendo ferme come elementi di confronto le misure reali di questi ultimi e tralasciando pertanto gli aspetti tecnici dell’esecuzione – secondari in questo discorso<sup>21</sup> – sono possibili tre effetti proporzionali (più grandi, uguali, più piccoli) rispetto ai modelli, da intendere non tanto nel rapporto ‘opera-manufatto’ quanto nella reciprocità delle misure reali: ‘figura umana-patterns’.

Così come la ‘dilatazione’ dei decori tende a ‘miniaturizzare’ il resto, il contrario, che Pisanello attua in modo tanto calcolato da non apparire quasi percepibile – e anzi da essere letto come realistico – di fatto riporta con sottile dosaggio il *punctum*<sup>22</sup> di attenzione sul soggetto umano, nella sua complessa globalità<sup>23</sup>. Un processo che, come si vede, nella sostanza di cui rappresenta la spia, individua un atteggiamento in linea con gli orientamenti che costituiranno il nucleo profondo dell’Umanesimo.

### *I decori tessili dell’opera di Pisanello*

Oltre alle opere precedentemente nominate, entreranno in quest’analisi almeno la parte affrescata del monumento Brenzoni, nella chiesa veronese di San Fermo, e la *Madonna della quaglia* del Museo di Castelvecchio (cat. 4). Esaminandole in dettaglio, gli elementi utili risultano essere, nell’affresco con *San Giorgio e la principessa*: alcuni particolari nella veste che copre l’armatura del santo, i piccoli ornati sulla sella del cavallo che sta montando, la ricca veste della principessa e altri minuti particolari negli abiti dei cavalieri: quello mongolo, sullo sfondo a sinistra, e quello con alabarda a destra insieme al ‘tema’ con archi sovrapposti, della cornice che chiude l’affresco<sup>24</sup>. Rimanendo in Sant’Anastasia, nello stendardo della famiglia Pellegrini: il decoro dello scudo e quello del tessuto sullo sfondo dello stendardo stesso<sup>25</sup>. A San Fermo, nel monumento Brenzoni: il mantello dell’angelo annunciante, il coprietto con bordura a scritta e i cuscini nella stanza della Vergine fino alla profilatura delle lenzuola, ai quali decori bisognerebbe aggiungere quelli – ora quasi invisibili – della cortina che chiude l’alcova, con la ricaduta a festoni del baldacchino, il tappeto che foderà il pavimento e l’arazzo sulla cassapanca affiancata al letto (come sedile e ‘scalino’ per salirvi), con l’immagine cortese di una dama danzante e di un cavaliere che suona uno strumento a corde (una mandola?); scena, quest’ultima, divisa centralmente da un alberello con fusto esile e dalla chioma fogliata. Nell’apparato plastico del monumento, la stoffa con decoro diverso (esterno, interno), e nella parte superiore dell’affresco il decoro dietro il recinto di canne che chiude il giardino fiorito e fa da sfondo a tutta l’opera<sup>26</sup>. Nella *Madonna della quaglia*: la veste della



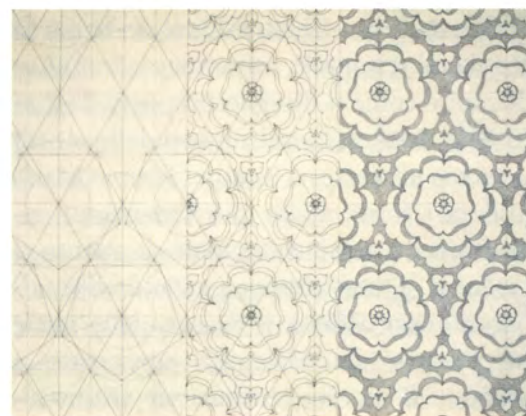
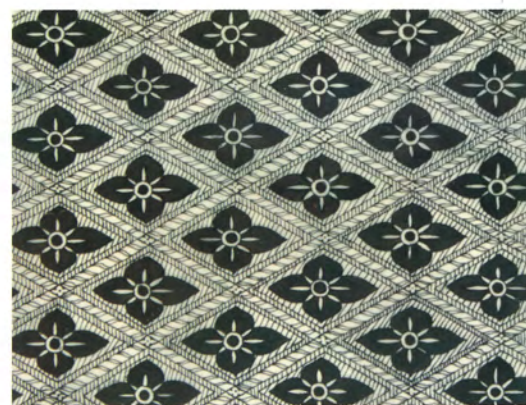
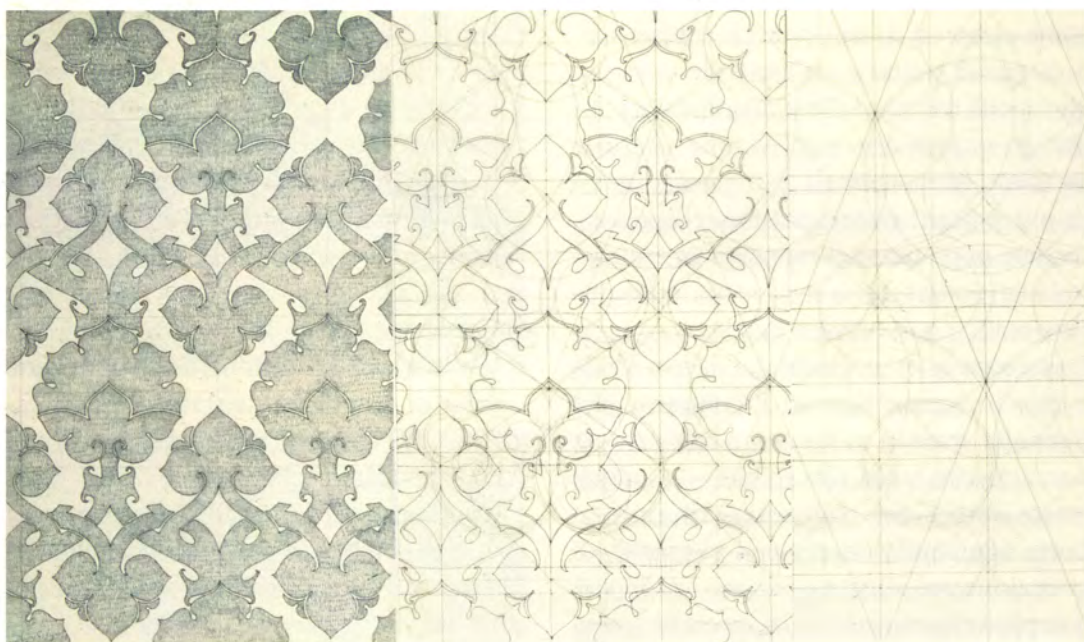
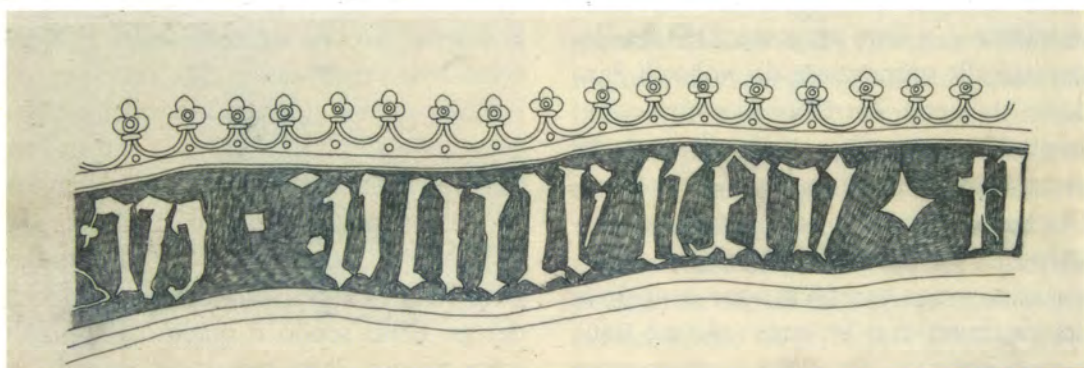
*Ipotesi ricostruttiva del fregio  
che incornicia l'affresco di Pisanello  
in Sant'Anastasia a Verona.*

*Ricostruzione grafica della scritta  
che borda il coprietto nell'Annunciazione  
di Pisanello nel monumento Brenzoni.  
Verona, San Fermo.*

*Ricostruzione grafica del tessuto  
nello sfondo dello stemma Pellegrini  
eseguito da Pisanello in Sant'Anastasia  
a Verona.*

*Ricostruzione grafica del tessuto  
nello stemma Pellegrini di Pisanello  
in Sant'Anastasia a Verona.*

*Ricostruzioni grafiche del cuscino  
nell'Annunciazione e del decoro che orna  
il mantello dell'angelo annunciante  
di Pisanello nel monumento Brenzoni.  
Verona, San Fermo.*





*Ipotesi ricostruttiva del tessuto esterno  
nel tendaggio del monumento Brenzoni  
di Pisanello. Verona, San Fermo*

*Ricostruzioni grafico-cromatiche  
della veste e del cuscino della Madonna  
della quaglia di Pisanello. Verona, Museo  
di Castelveccchio.*

Vergine, con ricca bordura e passamaneria, il mantello, il cuscino. Del ritratto di Bergamo si è già detto, ma va almeno sottolineata la finezza decorativa e semantica – per l'associazione con il nome del personaggio ritratto – del gallone che conclude il collareto della veste, raffigurante un leone che atterra un animale<sup>27</sup>.

Cercando di operare una classificazione dei decori pisanelliani per tipi ornamentali è possibile individuare principalmente due filoni: uno con forme ricavate da poligonie tangenti, traslate orizzontalmente e sfalsate verticalmente; l'altro sostanzialmente affiancabile al filone della 'melagrana'.

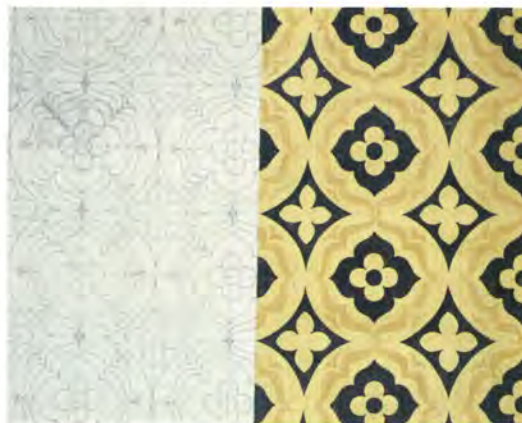
Tra i primi troviamo quasi tutti i decori adottati in San Fermo, quelli per il San Giorgio in Sant'Anastasia e quelli per il cuscino della Madonna di Castelveccchio; tra i secondi i *patterns* nel vestiario della principessa, nel tessuto dello stendardo Pellegrini, nel ritratto di Bergamo e nella veste della *Madonna della quaglia*.

L'osservazione delle desinenze, ricavabili dal primo tipo – anche se in alcuni casi solo intuibili per la caduta dei colori – sembra tuttavia suggerire morfologie nelle quali, nonostante l'originario riferimento floreale, risulta prevalente il carattere geometrico dell'impostazione centrica. Quest'ultima, lasciando poco spazio ai collegamenti secondari, fitomorfi o di tipo astratto-geometrico, per i disegni di 'controfondo' (ossia per quei motivi il cui sviluppo darà luogo al tralcio nel tema della 'melagrana') appare collegabile a modelli, probabilmente più diffusi nella produzione tessile coeva di quanto appaia (ma poco documentabili con la conservazione di manufatti reali), le cui matrici in senso strutturale e profondo sembrano più tradizionali e 'arcaiche'<sup>28</sup>. In particolare la lettura

ra, sia pure sfocata, del mantello nell'angelo di San Fermo sembra ricordare agevolmente, nell'ambito dei confronti con i contemporanei, i decori di Gentile da Fabriano, che queste stoffe distribuì sontuosamente in quasi tutte le sue opere. Si vedano, come esempi emblematici: l'*Incoronazione della Vergine*, del Getty Museum di Malibu; la *Madonna dell'umiltà* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa; il manto della figura inginocchiata nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, o le stoffe sul sedile e sullo schienale nel *Polittico Quaratesi* nelle Royal Collections di Hampton Court.

Per questa via 'gentiliana' è possibile cogliere una serie di confronti particolarmente significativi per l'affinità con la struttura compositiva e con gli ornati figurati rintracciabili in un manipolo di stoffe distribuite tra il Poldi Pezzoli di Milano, il Bargello di Firenze, il Victoria and Albert Museum di Londra, il Musée des Tissus di Lione, il Museo del Tessuto di Prato<sup>29</sup>. A essi bisognerebbe aggiungere il decoro parietale nel cortiletto interno di Ca' Da Noal a Treviso, con fiori molto simili – però a quattro petali – a quelli del manto indossato dal Cristo nell'*Incoronazione* del Getty Museum sopra citata<sup>30</sup>.

Fiori pentagonali come quelli di Gentile, montati su stelo ricurvo e con foglie accartocciate – come nella casa trevigiana – insieme a frutti di melagrana sbucciati su un lato, così da far vedere i chicchi, come nell'abito del re mago dipinto da Gentile per la tavola degli Uffizi, sono visibili in alcuni lampassi<sup>31</sup> e velluti controtagliati, dove compaiono quali elementi secondari, impaginati in strutture a doppia ogiva, formati da grossi tralci di rami sovrapposti. Questi tessuti – ora distribuiti tra il Metropolitan Museum di New York e il Bargello di Firenze<sup>32</sup> – attribuiti a una produzione







italiana e datati tra il XV e il XVI secolo, oltre a testimoniare un filone produttivo ben definibile, segnalano al contempo la precisione dei riferimenti da parte degli artisti che ne utilizzano i *patterns*, al di là di superficiali variazioni, nei dettagli formali dei particolari.

In questi manufatti non può sfuggire, fra l'altro, la specificità del fiore, costituito dalla rosa Tudor<sup>33</sup>, nella quale le scarse variazioni possibili (diversamente dagli altri temi tessili a carattere floreale), garantendone l'immutabilità, evidenziano il valore di 'marchio' o 'simbolo', quasi potesse adombrare, al di là degli aspetti decorativi legati alla progettazione dei tessuti, significati di tipo simbolico o di appartenenza<sup>34</sup>. Tornando a Pisanello, senza entrare nel merito dell'influenza gentiliana all'epoca del monumento Brenzoni o del suo alunno presso Stefano, con forti debiti altichierschi, secondo la proposta di Christiansen<sup>35</sup>, e senza voler suffragare interpretazioni critiche così individuanti sulla base di un confronto sui decori, per altro poco probante data l'esiguità degli elementi, è pur vero che i temi ornamentali di Gentile non sono molto diffusi nelle testimonianze pittoriche. Lo si può appurare abbastanza agevolmente attraverso l'osservazione dei contemporanei, che difatti appaiono, nella maggioranza e indipendentemente dalla loro collocazione geografica, monopolizzati dal tema della 'melagrana' e delle sue variazioni. Anche restringendo il campo agli artisti attivi in quegli anni a Venezia e nell'entroterra veneto – basterebbe ricordare come esempi, citandoli in ordine sparso per questo rapido esame delle loro scelte ornamentali, Antonio Vivarini<sup>36</sup>, Michele Giambono<sup>37</sup>, Jacopo Bellini<sup>38</sup>, Carpaccio<sup>39</sup>, Paolo Uccello<sup>40</sup> – in tutti il tema primario

(melagrana-cardo) rimane invariato.

Analogamente, risalendo a ritroso negli anni verso le personalità di Tommaso da Modena, Altichiero, Jacobello del Fiore, Niccolò di Pietro, Giovannino de' Grassi, le morfologie dei decori, che pure appaiono molto diverse, non sono tuttavia sempre comunicanti sulla stessa lunghezza d'onda. Pur distinguendo tra questi ultimi artisti il caso di Altichiero che, ad esempio, nel decoro usato per il manto dell'*Incoronazione della Vergine* nell'oratorio di San Giorgio a Padova, nonostante l'uso di esili ed eleganti profilature goticizzanti (su archi a ogiva e carenati, costituiti da racemi con rade ma carnose fogliature), dà vita a una struttura in forme e ritmi ormai rinascimentali per la lucida costruzione e la pulizia formale dei rapporti proporzionali, il suo confronto con il 'vocabolario' gentiliano sottolinea la profonda diversità che separa questi linguaggi. Vi è infatti una solidità 'corposa' nelle costruzioni ornamentali di Gentile – riscontrabile anche in Pisanello<sup>41</sup> – che inarca le foglie, come dinamiche girandole ruotanti, e che le 'rileva' e isola dal fondo, secondo un modo di operare a carattere 'plastico' che è intrinsecamente un marchio costitutivo e riconoscibile della cultura centroitaliana, toscana in particolare, con il fulcro propulsivo e irraggiante di Firenze, specialmente in questi anni, e non solo nel comparto tessile<sup>42</sup>. Curiosamente, su questo tema delle complesse 'costruzioni ruotanti'<sup>43</sup> uno dei pochi manufatti che si sono conservati (ora al Musée Historique des Tissus di Lione) è attribuito a Venezia e datato agli inizi del XV secolo. Una coincidenza che, seppure non provabile, non manca di suggestione per i possibili collegamenti con la cerchia pisanelliana. Questo tessuto, inoltre, se confrontato con la produzione della Sere-



Ricostruzioni grafico-cromatiche  
del mantello della Vergine (a) e del tessuto  
che ricopre il trono (b) nell'Incoronazione  
della Vergine di Gentile da Fabriano.  
Malibu, The Paul J. Getty Museum.



a



b

Ricostruzione grafico-cromatica  
del tessuto pavimentale (c) nella Madonna  
dell'umiltà di Gentile da Fabriano. Pisa,  
Museo Nazionale di San Matteo.

Ricostruzioni grafico-cromatiche del tessuto  
pavimentale (d) e di quello sul sedile (e)  
nella Madonna col Bambino e angeli  
del Polittico Quaratesi di Gentile  
da Fabriano. Londra, Hampton Court.



c



d



e

Paliotto in velluto tagliato e broccato  
su fondo raso (f), fine del XV secolo.  
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Manifattura italiana (?), damasco  
broccato (g), seconda metà del XV secolo.  
Londra, Victoria and Albert Museum.



f



g



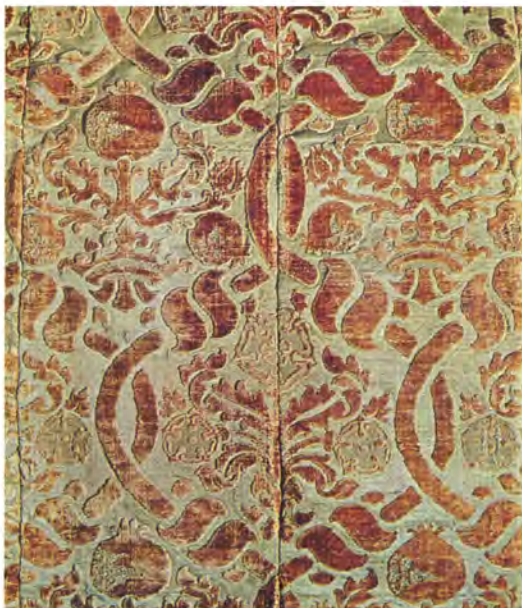
h



Manifattura italiana (?), velluto tagliato  
a un corpo, metà del XV secolo.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Ricostruzione grafico-cromatica  
del tessuto nello studiolo dei domenicani  
nel Cardinale Nicolò da Rouen  
di Tommaso da Modena. Treviso,  
Seminario Vescovile, capitolo  
dei Domenicani.

Ricostruzione grafico-cromatica  
del tessuto sul trono nell'Incoronazione  
della Vergine di Altichiero. Padova,  
Oratorio di San Giorgio.



nissima, il cui fiore all'occhiello era costituito – in queste date di inizio secolo – dai velluti con motivo 'a cancellata'<sup>44</sup>, non può non sorprendere per la isolata originalità, che ben si armonizza, d'altro canto, con gli stessi disegni di abiti di Pisanello, come un confronto può rendere palese.

Attraverso un meccanismo analogo, e cioè mai rapportabile direttamente, il motivo 'raggiante' del tessuto che copre, come un velario, la parte superiore del monumento Brenzoni – quasi un cielo stellato in forma di pagoda – pur non richiamando nessuna stoffa in particolare tra quelle rintracciabili nelle raccolte di tessili non solo europee, presenta molti punti di contatto con il paliotto sforzesco del Poldi Pezzoli di cui si è detto in precedenza (v. nota 29), e del quale sembra conservare una qualche memoria nel decoro centrale (forse anch'esso un motto?) ora quasi completamente caduto, ma che in origine doveva essere rilevato 'a pastiglia', per meglio imitare un probabile modello di tipo orafo, sul genere di una placca metallica o di una incastonatura di perle. Simile risulta anche la stoffa raffigurata da Michele di Matteo nell'abito di Sant'Elena, nel *Polittico di Sant'Elena*, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>45</sup> o – come idea di un tema a raggiera lineare originato da un nucleo – nella veste di Santa Caterina, nella stessa opera. Tuttavia, nel suo complesso, questo motivo non è frequente nemmeno nelle riproposizioni pittoriche, dove lo si può vedere di rado e, per esempio, come genere rimpicciolito e quasi ridotto a un gioco di esili fiammelle nella dalmatica di San Lorenzo del Beato Angelico (*San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri*, Città del Vaticano, cappella Nicolina) o nel mantello di Mercurio di Botticelli (*Primavera*, Firenze, Uffizi).

La stessa stoffa aperta sul monumento

Brenzoni e rimboccata ai lati, che per i radi motivi dorati distribuiti a trapunta su fondo chiaro sembra riportare memoria di tessuti analoghi visibili in Altichiero o in Vivarini<sup>46</sup>, non è a sua volta affiancabile in maniera diretta a nessuno di questi modelli, né tantomeno a modelli reali. La stessa cosa si verifica per le altre stoffe, dalla *Madonna della quaglia* del Museo di Castelveccchio allo stendardo della famiglia Pellegrini, al vestiario della principessa in Sant'Anastasia, ossia per temi tessili ben più dettagliatamente definiti – rispetto a quelli finora esaminati – e persino riconoscibili nella tecnica esecutiva dei lampassi e dei velluti alti-bassi, su broccature d'oro, come suggeriscono la veste e il cuscino nella *Madonna di Castelveccchio*. Tutto ciò è evidentemente il segnale di un preciso atteggiamento, nel quale la tendenza a suggerire, a reinventare, più che a proporre generi codificati, emerge in modo primario, in una sorta di sottile gioco intellettuale da disvelare per gradi, attraverso soluzioni successive, più che da leggere come analitica, penetrante attenzione microscopica di tipo ottico. Non si spiegherebbe altrimenti quella scena cortese dell'arazzo disteso sulla cassapanca, che l'inclinazione planare del coperchio trasforma quasi in una anamorfosi, né il 'botolo' piccolissimo con splendido collare tempestato di pietre ai piedi della Vergine nell'*Anunciazione* di San Fermo.

Immagini diversamente invisibili se non si indagasse l'opera con una lettura progressivamente più penetrante. Un processo, questo, che pur affidando alla componente ornata una parte non secondaria nell'economia compositiva, non fa certamente di essa l'elemento primario della sua lettura.

In modo analogo i tessuti aggregabili in-



*Manifattura veneziana, velluto operato a più corpi in seta, fine del XV - inizi del XVI secolo, Lione, Musée Historique des Tissus.*

*Ricostruzione grafico-cromatica della veste di Sant'Orsola in Sant'Orsola e le compagne di Antonio Vivarini. Brescia, Museo Civico.*

torno all'opera di Pisanello, pur indicando – come si è visto – filoni e temi rintracciabili nella produzione italiana (in particolare milanese, veneziana, fiorentina), non corrispondono a quelli più diffusi, quasi che le sue scelte segnalino, anche in questo, propensioni per codici inusuali e quindi meno consumati dall'accorpamento con quelli 'alla moda'.

Una spia che concorre a tratteggiare una personalità molto più complessa, dalle sfaccettature più saturnine e misteriose (per certi versi definibili quasi 'preleonardesche') di come può apparire a un primo approccio, e per la quale le etichettature storiche attribuite mostrano, per un verso o per l'altro, i loro limiti.

<sup>1</sup> Cfr. Franco, in corso di pubblicazione.

<sup>2</sup> Ora distribuiti tra Bayonne, Musée Bonnat, n. 141r; Chantilly, Musée Condé, n. 3r; Oxford, Ashmolean Museum, inv. P.II 41, per cui si rinvia alle schede di Dominique Cordellier nel catalogo della mostra di Parigi, n. 102, e in questo volume, n. 45.

<sup>3</sup> Un documento straordinario, in questa direzione, è rappresentato dagli album di Jacopo Bellini, tra le pagine dei quali Bernard Degenhart scopriva molti fogli di pergamena provenienti da un laboratorio tessile veneziano, con vari disegni sicuramente risalenti alla metà del Trecento (Degenhart, Schmitt, 1980). Si affiancano a essi i disegni di Pisanello per un progetto tessile con motivo 'a griccia' da realizzare in velluto alluocciolato e broccato (catt. 46, 118).

<sup>4</sup> Magagnato, 1972, pp. 105-120.

<sup>5</sup> Il termine 'matrici generative', assimilabile a quello di 'strutture profonde', fa riferimento alla 'maglia generativa continua', ossia a 'rapporto infinito', secondo la definizione di Riegl (1963), schematizzabili graficamente in reticoli geometrici classificati in tre livelli principali di lettura, le cui definizioni, in parte mutate dagli studi di tipo strutturalista condotti sul linguaggio, permettono di parlare traslativamente, anche nel mondo delle immagini, e dell'ornamentica in particolare, di 'strutture profonde' o 'generative', di 'strutture superficiali' e di 'elementi mutanti' in analogia alle griglie di analisi applicate ai processi di trasformazione linguistica. La struttura profonda di una figurazione indica pertanto una maglia geometrica a sistema concluso – e quindi profondamente radicato e immutabile – sul quale si innervano, per stratificazioni e processi di trasformazione successivi, gli apparati ornamentali superficiali e mutanti, che di fatto consentono la percezione primaria di una partitura formale. Si rimanda, in proposito, a Chomsky, 1957 e 1981.





<sup>6</sup> Nel XIV secolo Lucca era il centro italiano più importante per la produzione tessile, ma l'instabilità politica, con le conseguenti gravissime ripercussioni economiche, porterà alla diaspora delle maestranze che confluiranno nelle città territorialmente vicine, come Firenze, oppure lontane, come Venezia, però accoglienti nei confronti di tali attività artigianali. Saranno così proprio queste città a conquistare una posizione guida, in questo settore, a partire dal XV secolo. Si rimanda, in proposito, a Bini, 1853, e Giargioli, 1968.

<sup>7</sup> Si pensi ai laboratori tessili costruiti nel Tiraz di Palermo con maestranze arabe, ma anche ai molteplici prodotti d'importazione datati dal V al XIV secolo, bizantini, sassanidi, egiziani (da Antinoe, Alessandria, Achim), siro-persiani, mongoli e cinesi, che a ondate diverse sono sempre arrivati sui mercati italiani ed europei attraverso le vie di comunicazione del Mediterraneo o le principali carovaniere dell'entroterra, dal Caucaso o dal Mar Nero, attraverso le steppe a nord, o attraverso l'arteria danubiana a sud, di cui sono testimonianza i tesori nelle cattedrali del Medioevo, dove questi tessuti furono in gran parte conservati per l'avvolgimento delle reliquie o per la confezione degli abiti ecclesiastici cerimoniali. Si rammentano in proposito, come esempi di simili manufatti, le sete sassanidi copte e bizantine conservate presso il museo di Lione (Martignani-Reber, 1986), alle quali si affiancano le produzioni italiane, mutate dai modelli geometrici di tali filoni iconografici, con figure quadrangolari, romboidali o con orbicoli e lotti di profilo su strutture a losanghe. Esempi sono costituiti dal vestiario del Beato degli Uberti, conservato a Firenze nella chiesa di Santa Trinita (Santangelo, 1959, tavv. 6-7); dal mantello del Beato Bertrando, nel Museo del Duomo a Udine (Davanzo Poli, Moronato, 1994, pp. 22, 23); dalle stoffe del tesoro cosiddetto di 'Carlo Magno', appartenuto a Ruggero II, di provenienza arabo-palermiana e ora a Vienna (Schatzkammer); dalla stoffa conservata presso la chiesa dei Gesuiti a Venezia; dal drappo di San Parisio, nella chiesa di San Pietro a Treviso (Ericani, Frattaroli, 1993, pp. 23 fig. 2, 310, scheda n. 2); dal drappo nel duomo di Forlì (Davanzo Poli, Moronato, 1994, pp. 12, 13); dall'apparato funerario di Sant'Antonio, nel tesoro di Sant'Antonio a Padova (Davanzo Poli, 1995, pp. 13-21, 59-62, tavv. 1-3); dai tessuti conservati nel duomo di Bamberg; dalle tonacelle e dalle dalmatiche listate di Ratisbona, Alte Kapelle; dai tessuti del tesoro della Marienkirche a Dresda, questi ultimi due variamente attribuiti a produzioni ilkanidi del XIV secolo. Il parzialissimo elenco, al quale tuttavia bisognerebbe aggiungere almeno le stoffe tartariche a forte influenza cinese di Benedetto XI, conservate nella chiesa di San Domenico a Perugia (Frattaroli, 1983, pp. 164-170), la cui tipologia, documentata con acuta precisione iconografica – tanto da far pensare a una consapevole scelta culturale – da Simone Martini, può nonostante tutto suggerire ampiamente l'estensione, la profondità e la molteplicità degli esempi orientali, con la valenza del fascino condizionante che essi hanno sempre esercitato in Occidente. Per una più esauriente documentazione sui panni tardobizantini e islamico-tartarici si rimanda in particolare al testo

sui rilevamenti e i restauri dei tessuti nel duomo di Bamberg: *Textile Grabfunde*, 1987, e a Wardwell, 1989.

<sup>8</sup> La costruzione del disegno attraverso l'uso di assi di simmetria permetteva di ampliare le proporzioni dell'ornato senza per questo aumentare la complessità costruttiva durante la tessitura. Ciò era possibile sfruttando l'accorgimento tecnico in base al quale filati con uguali movimenti non andavano ad aumentare la 'portata' del telaio, bensì, rendendo possibile un loro accorpamento, nella fase di impostazione del lavoro, consentivano la riduzione delle operazioni da compiere. Così un motivo speculare, per esempio, abbassava automaticamente alla metà i movimenti dei filati necessari alla sua realizzazione.

<sup>9</sup> Con il termine 'disegno della melagrana', entrato diffusamente nell'uso verso la metà dell'Ottocento, vengono in realtà indicati motivi tessili floreali diversi (cardo, pigna, fiore di loto) ma similari per l'aspetto simmetrico e tondeggiante del bulbo, che costituisce il tema centrale e primario del *pattern*, montato su uno stelo corto, in posizione frontale, sezionato verticalmente, con carnosità e/o appuntite inflorescenze dei petali. Coltivato da tempi remoti nel bacino del Mediterraneo e nel vicino Oriente, l'albero della melagrana, i suoi frutti e i suoi fiori furono un pretesto frequente, in varie culture, per interpretazioni simbolico-religiose nelle quali dominano i miti della fertilità e dell'immortalità, supportati particolarmente dall'aspetto del frutto, la cui buccia cornea racchiude una notevole quantità di chicchi dal colore rosso sangue e dal dolce sapore.

<sup>10</sup> Si tratta di morfologie la cui genesi simbolica, attestata da tempi remoti nelle culture medio ed estremo-orientali, evolve e radica anche nelle iconografie di tipo ornamentale collegate alla serialità, e quindi a carattere 'tessile'. Pur essendo catalogabili all'interno di strutture apparentemente similari (racchiudibili per semplificazione in matrici centriche di tipo ovoidale) i loro caratteri, le desinenze disegnative e gli alvei mitico-simbolici da cui derivano sono in realtà il frutto di aree e culture diverse, anche se sostanzialmente comunicanti, comprese come sono nel vasto bacino geografico delle civiltà indo-cinesi e siro-egiziane. Così il 'bindu', concrezione figurale della 'goccia generatrice' di origine indiana, riprende nella sua forma sia il boccio di loto visto di profilo, ossia verticale, tipico delle culture medio-orientali, sia il prolungamento appuntito della 'montagna degli immortali' ('Poutcheou') proveniente dalle simbologie di tipo microcosmico che individuano la cultura cinese. Il fiore di loto, che nella religione dell'antico Egitto è menzionato come mito della creazione del mondo e quindi per traslazione collegato con il dio del Sole (a causa dello schiudersi mattutino e il richiudersi notturno) e con i decori delle strutture portanti nell'architettura (colonne a fascio di loto), a sua volta è simbolo comune sia del taoismo sia del buddismo. La sua morfogenesi, con il radicarsi del seme nel limo fangoso (memoria simbolica dell'origine del mondo), la germinazione e lo sviluppo nell'acqua, la fioritura dei petali carnosità e candidi nell'aria, passando attraverso i tre mondi sensibili – che pertanto la sua immagine diventa capace di riassumere ed esprimere – lo rende uno dei temi più frequentati e comuni a varie culture. Le due ver-

sioni che lo distinguono, in 'pianta' (a forma circolare) e di 'profilo' o 'in sezione verticale' (a forma di ovulo), con l'arricchimento delle inflorescenze, produrranno figure particolarmente elaborate, che difatti godranno per lungo tempo di grande fortuna nella produzione artistica.

<sup>11</sup> Per una più ampia informazione sugli aspetti storici inerenti al disegno 'della melagrana' e sulle classificazioni delle varie tipologie che distinguono i suoi due temi principali – a griccia, a cammino – si rimanda a Bonito Fanelli, 1968, pp. 5, 26, 27, 51.

<sup>12</sup> Con il termine 'pellanda' e le sue modificazioni linguistiche, sviluppatasi nel tempo e nelle varie regioni, di 'pellarda', 'opelanda' (soprattutto nel nord), 'barilotto' o 'lucio' (a Firenze), 'cioppa' (specialmente nel sud), 'veste' o 'sacco' (a Bologna), si indicava un indumento elegante, diventato nel Quattrocento prevalentemente femminile, corrispondente a una sopravveste usata specialmente nel periodo invernale e indossata per uscire; foderata spesso con pellicce domestiche (considerate al tempo le più pregiate) o selvatiche, in tessuti di lana, ma più spesso in seta e velluto, era talvolta decorata con perle. È nominata per il suo valore negli inventari e nei lasciti testamentari, a cavallo tra la fine del Trecento e il Quattrocento; così la troviamo, per esempio, tra i beni vestitari che Marco Polo lascia alle tre figlie, Fatima, Bellella e Maretta, il 13 luglio del 1366 (Cecchetti, 1866, p. 126) o nell'inventario dei beni di Ginevra, figlia naturale del mercante Datini, andata sposa nel 1407, dove tra le vesti a strascico e le 'cioppe' semplici sono indicate otto pellande lussuose, una delle quali utilizzata il giorno delle nozze, in sciàmito cremisi (Drigo, 1958, pp. 158, 231); compare anche nell'entroterra veneto, dove nell'elenco testamentario dei beni di una vedova veronese sono indicate due pellande ornate con perle (Biadego, 1910, II, p. 685).

<sup>13</sup> Si tratta di un indumento maschile per eccellenza, a Venezia detto anche 'ciupa', 'zuppello', 'zupita'; era costituito da una veste corta, dal taglio importante, ossia non aderente al corpo in modo smilzo e attillato ma sagomata con pieghe che ne seguivano la forma, chiusa in vita da una cintura, con il corpetto spesso imbottito.

<sup>14</sup> Anche se poco leggibile nei dettagli, questo motivo apparentemente a rilievo in alcune profilature, nella lobatura dei petali e nel decoro centrale richiama per il suo carattere il disegno dell'ornato in forma di fiore conservato a Lione, verso (Cordellier, 1996, p. 68, fig. 31). Simili a quest'ultimo dovevano essere anche i decori del cuscino e del copri letto realizzati da Pisanello nell'*Annunciazione* del monumento Brenzoni (Verona, San Fermo), ora quasi del tutto invisibili.

<sup>15</sup> Mentre la zigrinatura impiegata nelle foglie per far emergere il tema del cardo in negativo suggerisce un modello tessile dal ricco effetto superficiale, ottenibile con la tecnica dei velluti o dei lampassi broccati, d'altro canto la spaziosa impaginazione e la precisione disegnativa delle inflorescenze a carattere bidimensionale rendono questo modello simile a un frammento di damasco attribuito a una manifattura fiorentina e datato intorno al 1450, ora conservato al Museo del Tessuto di Prato, inv. 234 (Bonito Fanelli, Ponzeccchi, 1975, p. 76, scheda 19).

<sup>16</sup> Con il termine tecnico di 'tessuti operati' vengono indi-



cati tutti quei tessuti con motivi decorativi realizzati mediante l'intreccio dei filati, cui concorrono in numero elevato, attraverso l'organizzazione in serie secondo complesse modalità tecniche. Ciò permette la loro distinzione dagli altri manufatti, senza evidenti decorazioni disegnate, detti anticamente, per questo, 'alla piana'.

<sup>17</sup> Termini equivalenti sono: 'velluto a due altezze', 'velluto basso-alto', 'velluto rilevato'. Indica un velluto rilevato, operato, ossia un tessuto con effetto di 'anelline' o di 'pelo', realizzato con diverse altezze. I velluti, attestati a partire dal XIV secolo, sono tessuti nei quali un intreccio di fondo (solitamente di tipo semplice) trattiene ciuffetti di pelo, o anelline, create da almeno un ordito di pelo o supplementare. Le decorazioni superficiali di questi tessuti, con effetto di anelline, erano ottenute materialmente inserendo, durante le fasi di tessitura, tra i fili dell'ordito supplementare, dei ferri, detti *verghe*, a sezione rispettivamente circolare, nel primo caso, rettangolare nel secondo, ai quali seguivano due o più passaggi di trame di fondo, per tenerli ancorati al lavoro. Il ferro a sezione circolare, sfilato, lasciava le anelline intatte (velluto riccio), quello rettangolare, con scanalatura centrale, consentiva con la sfilatura il taglio, mediante una lama appropriata, così da formare ciuffetti (pelo) con fili orientati verticalmente, in un caratteristico effetto. Affinché questo ordito supplementare potesse scorrere liberamente, seguendo le altezze delle verghe, veniva predisposto in rocchetti indipendenti su una *cantra* (rastrelliera) montata tra l'apparato per il movimento dei fili di ordito (apparato dei tiranti e dei licci) e il rullo dell'ordito di fondo.

<sup>18</sup> Flury Lemberg, 1980, pp. 202-207.

<sup>19</sup> Si vedano come esempi: Bonito Fanelli, 1968, p. 32; il parato di Nicolò V, Museo del Bargello, Firenze; il tessuto n. 1502/T, Torino, Museo Civico, deposito delle ceramiche (Pettenati, Boschini, Rapetti, 1981, p. 62, scheda 1); il parato della Badia Fiorentina (Liscia Bemporad, 1981, p. 23, 32).

<sup>20</sup> Come già era stato rilevato da Monnas, 1987.

<sup>21</sup> Questi aspetti che potrebbero riguardare l'impiego dell'affresco o della tempera su tavola risultano, in realtà, tutt'altro che secondari se esaminati nella loro incidenza sull'effetto finale, non solo in rapporto alla intensità cromatica ottenibile (a parità di gamme e delle loro concentrazioni) il colore è sempre, per ragioni tecniche, più intenso o 'satturo' nella pittura su tavola) ma anche per il diverso grado di precisione raggiungibile nei dettagli (più 'facile' e controllabile sulla superficie liscia e regolare della tavola in legno). Fatto non secondario questo, se si esaminano, anziché gli aspetti proporzionali, come nel caso, quelli morfologici e in modo specifico i loro particolari.

<sup>22</sup> Si fa riferimento con la parola *punctum* al significato attribuito da Barthes, 1980, in particolare pp. 41 sgg.

<sup>23</sup> La controprova di queste affermazioni si può trovare nel confronto con opere dal soggetto simile, ossia costituito dal ritratto di profilo e con decoro vestiario mutuato dalle stoffe coeve. Una serie potrebbe essere la seguente: il ritratto di Battista Sforza eseguito da Piero della Francesca e conservato agli Uffizi; quello, sempre agli Uffizi, di Antonio del Pollaiuolo; il ritratto muliebre dello stesso autore conservato al Poldi Pezzoli di Milano; il particola-

re di Ludovico il Moro, realizzato dal Maestro della Pala Sforzesca (Pinacoteca di Brera); la dama del Ghirlandaio nella collezione Thyssen a Lugano; quella di Alessio Baldovinetti conservata a Londra (National Gallery), dove si trova anche il ritratto di un anonimo fiorentino datato 1450; il ritratto di una dama, in bassorilievo, opera di Mino da Fiesole, conservato al Museo del Bargello, Firenze. Tale serie evidenzia in tutti gli esempi l'uso di un rapporto reciproco (misure del tessuto e della figura ritratta) in scala reale.

<sup>24</sup> Un disegno simile è visibile nel foglio del Louvre (inv. 2290 recto) insieme a una testa di leone, schizzi di decori plastici e trafori architettonici, ai quali questo motivo sembra rimandare, anche per l'effetto chiaroscurale ricavabile, nonostante le labili tracce.

<sup>25</sup> Lo schizzo preparatorio, visibile nel foglio del Louvre inv. 2534 (cat. 30 in questo catalogo), segnala quasi sicuramente la copia di un tessuto reale, come dimostra la sicurezza del segno anche nei complessi snodi delle sovrapposizioni. Con molta probabilità si trattava di un velluto, come sembrano suggerire, nella trasposizione affrescata, i caratteri materici sottolineati dall'uso del 'rigatino' e gli aspetti proporzionali del *pattern*, nel rapporto figura-fondo che rimanda a motivi simili, con polilobi più grandi e trilobi più piccoli, collegati da un tralcio, realizzati con la tecnica dei velluti tagliati. Per alcuni esempi avvicinabili, nell'esecuzione e/o in alcuni dettagli formali, si rimanda ai frammenti conservati nel Kunstgewerbe Museum di Colonia, inv. D 28, D 1331, D 924 (Markowsky, 1976, p. 128, figg. 26, 27, 28).

<sup>26</sup> La rappresentazione pittorica di queste stoffe rimanda a tessuti complessi sia per la distribuzione cromatica, rilevabile dalle deboli tracce, sia per la tecnica esecutiva suggerita dall'affresco con zigrinature delle superfici e con decori a *pastiglia*, ora caduti. In entrambi i casi poteva trattarsi di lampassi o di velluti con effetti di broccatura, nei quali i *patterns*, pur richiamando genericamente manufatti simili in alcuni dettagli, come è stato possibile ricostruire dalle tracce oggi quasi scomparse (si veda ad esempio il 'bulbo centrale' del velluto tagliato a un corpo, dato a Venezia, fine del XV - inizi del XVI secolo, Museo del Bargello, inv. 2327, in Devoti, 1974, scheda 90) non sembrano accostabili in modo diretto a nessuno dei frammenti tessuti pervenuti fino a noi e attribuiti all'epoca che qui interessa. Particolarmente curioso è, nella stoffa 'esterna' del monumento Brenzoni, il motivo a 'ventaglio' simile a lunghi petali che ricorda anche le ali araldiche degli stemmi carraresi o di quelli scaligeri. Si rimanda, come esempi, allo stemma carrarese dipinto da Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova (cfr. Castagnetti, 1995, p. 34, fig. 12) e ai sigilli di Mastino II e Cangrande II (per cui si veda Varanini, 1988, tavv. fuori testo pp. 72-73).

<sup>27</sup> Non meno interessante, in questo complesso contesto di rimandi simbolici, sarebbe l'analisi dei fiori - forse rose selvatiche - rappresentati sullo sfondo, legati da un nastro dentellato, quest'ultimo avvolto in più giri e visibile alle spalle della figura. I profondi significati nel messaggio legato al mondo naturale dei fiori e della frutta, dopo una antica elaborazione negli erbari medievali, mutuata in primo luogo dagli esempi biblici ed evangelici (special-

mente da quelli di Giacomo, Pseudo Matteo, Pseudo Melito), dalla mitologia classica (*Metamorfosi* di Ovidio, *Naturalis Historia* di Plinio, *De Rerum Natura* di Lucrezio) e dalla patristica (*Hexameron* di Ambrogio, IV secolo; *Etiologies* di Isidoro di Siviglia, VI secolo; *De Universo* di Rabano Mauro, IX secolo; *Gregorianum* di Garnerio di San Vittore, XI secolo; *Repertorium Morale* e *Reductorium Morale* di Piero Bercorio, XIV secolo) troveranno nel Quattrocento un'ampia e sistematica trattazione, che ne fisserà stabilmente i codici semantici: cfr. Levi D'Ancona, 1977.

<sup>28</sup> Si fa riferimento, come modelli 'arcaici', cui far corrispondere visivamente una morfologia per questi manufatti pisanelliani, all'originaria e comune fonte generativa rintracciabile nelle strutture tessili medievali dette 'ad rotellas', a loro volta frutto ed elaborazione di prototipi più antichi, le cui contaminazioni non sono da considerare immuni dal fascinoso contributo delle sete sassanidi.

<sup>29</sup> Si fa riferimento, in particolare, al paliotto sforzesco datato tra la metà e la fine del XV secolo, conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano; ai teli della collezione Franchetti, nn. 114-115, conservati nel Museo del Bargello a Firenze; al frammento attribuito a una produzione milanese (inv. 1341, 1864), conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, tutti datati alla metà del XV secolo, in Devoti, 1974, figg. 85-88; ai velluti operati, a più corpi, in sete policrome, anch'essi attribuiti a Venezia e datati tra il primo quarto e la metà del XV secolo, in Davanzo Poli, Moronato, 1994, pp. 35-37; al frammento di velluto attribuito a Firenze, datato intorno al 1420, conservato a Prato, inv. 36, in Bonito Fanelli, Ponzeccchi, 1975, p. 62.

<sup>30</sup> Il paragone risulta ancor più stimolante se si considera che questa ricca famiglia aveva conquistato fama e potere operando anche nel campo della tessitura; per quanto riguarda l'affresco di Ca' Da Noal, cfr. Botter, 1979, p. 43, tav. 57.

<sup>31</sup> Il lampasso è un tessuto operato di amplissima diffusione, a partire dal X secolo, formato da più elementi, sia in ordito che in trama, per la sua esecuzione su telaio. Il risultato ottico è di una grande definizione nei profili dei disegni e di una loro marcata 'plasticità', essendo eseguiti nelle varie parti con intrecci indipendenti gli uni dagli altri e con trame che, pur procedendo da una cimosà all'altra, compaiono al diritto solo nelle parti necessarie, risultando comunque legate al rovescio.

<sup>32</sup> Devoti, 1974, figg. 94, 95: rispettivamente frammento inv. 111, Museo del Bargello, Firenze; frammenti inv. 46, 156, 131, Metropolitan Museum, New York.

<sup>33</sup> Stemma araldico della famiglia inglese Tudor, da cui deriva il nome. La sua forma è frutto della fusione dei simboli dei casati York e Lancaster.

<sup>34</sup> Il simbolo della rosa nelle culture mediterranee, di derivazione greca, proviene dai miti di Adone; nei riti dionisiaci, invece, il fiore usato sotto forma di ghirlande serviva come antidoto contro gli effetti del vino: si credeva infatti che avesse capacità magiche nel garantire il controllo di se stessi, impedendo perciò di rivelare agli altri i propri segreti, sotto l'effetto dell'alcool. Da qui l'associazione della rosa a significati di silenzio, discrezione e riservatezza. Come simbolo alchemico questo fiore, nei colori bianco e rosso, corrisponde al sistema dualistico in-



dividuante i due principi originari (sulphur-mercurius), mentre nel Quattrocento, con la figura a cinque petali posta al centro di una croce, diviene simbolo dei Rosacroce, setta esoterica di impronta cristiano-evangelica. Quest'ultima osservazione, accanto all'insistenza sul tema della rosa pentagonale, rilevata in Gentile da Fabriano, carica di nuovi significati la lettura delle opere nelle quali i tessuti sono usati con tanta abbondanza e consapevolezza. Probabilmente, per estensione, alcuni decori tessili si potrebbero indagare in modo più approfondito e diramato di quanto fatto finora, come veri e propri messaggi elitari di tipo cifrato.

<sup>35</sup> Christiansen, 1982, pp. 60, 61, 71 n. 18.

<sup>36</sup> Si veda, in particolare, la seconda figura di santo vescovo, in basso a sinistra, nel *Polittico di Praglia*, conservato a Milano, Pinacoteca di Brera, oppure l'abito della santa nello scomparto centrale della *Pala di Santa Sabina* nella chiesa di San Zaccaria a Venezia.

<sup>37</sup> *Pala di San Grisogono*, Venezia, chiesa di San Trovaso, particolare del manto del santo a cavallo.

<sup>38</sup> Si rimanda ai decori tessili usati nei fondali delle due *Madonne col Bambino*, conservate a Bergamo, Accademia Carrara, e a Firenze, Galleria degli Uffizi.

<sup>39</sup> Tra le numerose proposte tessili presenti in quasi tutte le opere di questo pittore, tardo rispetto a Pisanello ma significativo per la permanenza dei motivi ornamentali a melagrana, scegliendo i *patterns* più ricchi e leggibili, si veda la stoffa nel fondale del *Sangue del Cristo Redentore* (Udine, Museo Civico); oppure la *Leggenda di San Giorgio* (Milano, Pinacoteca di Brera), nella scena con il *Trionfo di San Giorgio*, gli elementi vestitari nelle figure del cavaliere e dello scudiero a sinistra, e del primo emiro a destra; nella scena con *San Giorgio che battezza il re e la principessa*, gli abiti dei musici, del re, del primo dignitario al seguito, inginocchiato.

<sup>40</sup> Motivo decorativo del copricapo di Niccolò da Tolentino, nella *Battaglia di San Romano* (Londra, National Gallery).

<sup>41</sup> L'esame delle opere, oltre alla tradizionale tecnica della punzonatura come nel fondo della *Madonna della quaglia*, presenta vari processi esecutivi, per la resa materica e quasi tattile delle imitazioni tessili, con un ventaglio che va dall'uso della 'pastiglia' alla granatura puntiforme ottenuta con miscele di sostanze resinose e/o cerosi, fino alla 'zigrinatura' delle superfici.

<sup>42</sup> Grazie al carattere plastico-volumetrico che caratterizza, in genere, la cultura figurativa fiorentina, anche il tema della 'griccia' nel filone della melagrana, prodotto dai tessitori locali, è distinguibile per lo scarto del rapporto 'figura-fondo', nella geometrica precisione dello sbalzo disegnativo.

<sup>43</sup> La struttura sottesa alle morfologie di questi ornati tessili rimanda quasi costantemente al pentagono, come disegno interno del *pattern* principale, e all'esagono come derivante figura esterna secondaria, ossia a due geometrie che hanno nella triangolazione l'elemento fondante di tipo generativo, capace di produrre dinamicamente poligoni diverse. Il tema del pentagono, notato generalmente con scarsissima frequenza nei decori tessili di tipo primario, si pone inoltre come particolarmente interessante per i rimandi magico-simbolici di cui è stato spesso fatto og-

getto, iniziando dalle culture pitagoriche nelle quali era considerato capace di esprimere l'armonia tra il corpo e l'anima, fino alle sette agnostico-manichee, che lo consideravano numero magico per l'associazione ai cinque elementi riconosciuti (luce, aria, vento, fuoco, acqua) per giungere, con le evoluzioni nelle sette successive, ai Bogomili, di origine balcanica, che spesso rappresentavano questo numero geometrico-simbolico, celato sotto l'immagine di una mano. Le forme assunte da queste culture, per i loro caratteri gnostici che obbligavano gli adepti a sopravvivere in modo nascosto per non essere perseguitati dalle gerarchie politico-religiose ufficiali, sono in ultima analisi simili con le correnti di pensiero alchemico e magico, dove il simbolo del pentagramma rientra spesso tra gli strumenti esorcistici dei rituali, con significati di magia 'bianca' o 'nera', a seconda che questa figura abbia rispettivamente la punta rivolta verso l'alto o il basso, dove anche il verso usato nella traccia dei disegni – in senso orario e/o antiorario – ha una precisa valenza di tipo positivo o negativo. Interessante è notare come nell'*Incoronazione della Vergine* di Gentile da Fabriano (Malibu, The J. Paul Getty Museum) i rimandi a queste simbologie siano molteplici. Essi comprendono il manto della Vergine con una figura circolare a sette petali, inarcato in una rotazione in senso orario; la veste di Cristo, con la figura principale del *pattern* formata da un pentagono con punta superiore; il panno sul trono con forma pentagonale a punta inferiore, intercalata negli interspazi da elementi fogliati triangolari, con vertice verticale orientato alternativamente in alto e in basso, così da creare una struttura ad alveoli esagonali. Lo stesso manto del Cristo, con fiore distribuito a 'trapunta', ha forma pentagonale, con grandi petali inarcati in una girandola ruotante in senso orario, dove anche le due foglie simmetriche che completano lo stelo, inarcato a sorreggere il calice, conferiscono all'insieme una morfologia costruita sul numero tre. Come si vede, oltre alle considerazioni già emerse, unite a quelle espresse nelle note 27 e 28 sulla tipologia della rosa, la sequenza numerica che si ricava, formata dalla triade, dal pentagramma, dall'esagramma e dall'eptagramma, genera un'altrettanto precisa progressione, dove la decifrazione dei significati criptici in essa contenuti (la Trinità per il tre, il nodo di Salomone per il sei, la creazione del mondo per il sette, citando i primi e i più superficiali esempi come riferimento), può essere sciolta con un discorso ben più complesso e profondo, in un'enunciazione compiuta.

<sup>44</sup> In modo significativo la produzione tessile che contraddistingue Venezia tra la fine del Trecento e il Rinascimento è costituita dalla caratteristica produzione dei veluti 'a inferriata'; nel senso che questo genere, pur affiancandosi ad altri tipi manifatturieri, individuerà in modo particolare il comparto tessile di questa città, la cui storia culturale – segnata dal rapporto con l'Oriente – può spiegare la formazione di maestranze più abili che altrove (in senso quantitativo, tecnico e figurativo) nel padroneggiare le problematiche poste da un tema che, come quello dell'inferriata appunto, obbligava alla doppia, contemporanea e bivalente lettura – ossia 'positiva'-'negativa' – dell'immagine.

<sup>45</sup> Si vedano, come particolari, le immagini pubblicate in

De Marchi, 1992a, p. 257, figg. 257-258.

<sup>46</sup> Si osservino, come esempi, le vesti gemelle di Altichiero nel re inginocchiato e nel Cristo sbeffeggiato, rispettivamente nell'oratorio di San Giorgio e nella cappella di San Felice della chiesa del Santo, a Padova, simili alla veste del Bambino nell'affresco *Cavalli* in Sant'Anastasia a Verona; oppure si veda, di Antonio Vivarini, l'abito di Sant'Orsola nella tavola con *Sant'Orsola e le compagne*, conservata a Brescia, Museo Civico.

Tutte le ricostruzioni grafiche in questo testo sono di Paola Frattaroli.



- ra", 1, 1988, pp. 65-73.
- M. FLURY LEMBERG, *The care of historic fabrics illustrated the grave garments of Sigismondo Pandolfo Malatesta*, in *Conservazione e restauro dei tessili*, atti del convegno C.I.S.S.T., Como 1980, pp. 202-207.
- H. FOCILLON, *Piero della Francesca*, Paris 1952.
- G. FOGOLARI, *L'Ancona dei Querini Stampalia di Venezia, opera di Bartolomeo Giolfino a Verona del 1470*, "Bollettino d'Arte", III, 1909, pp. 387-398.
- G. FOGOLARI, *L'urna del Beato Pacifico ai Frari*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXIX, 1929-1930, pp. 937-953.
- G. FOGOLARI, *Ancora di Bartolomeo Bon scultore veneziano*, "L'Arte", XXXV, 1932, pp. 27-45.
- C.D. FONSECA, *I canonici e la riforma di S. Giustina*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, Atti del convegno, Cesena 1984, pp. 293-307.
- A. FORLANI TEMPESTI, *The Robert Lehman Collection. V Italian Fifteenth- to Seventeenth-Century Drawings*, New York-Princeton 1991.
- P. FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven-London 1988; II ed. 1989.
- A. FOSCARI, *Festoni e putti nella Libreria di S. Marco*, "Arte Veneta", XXXVIII, 1984, pp. 23-30.
- M. FOSSI TODOROW, *The Exhibition "Da Altichiero a Pisanello" in Verona*, "The Burlington Magazine", CI, 1959, 670, pp. 10-14.
- M. FOSSI TODOROW, *Un taccuino di viaggi del Pisanello e della sua bottega*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 1959; ed. a cura di F.M. Aliberti, Roma 1962, pp. 133-161.
- M. FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966.
- M. FOSSI TODOROW, *Pisanello*, in *Kundlers Malerei Lexicon*, IV, Zürich 1967a, pp. 768-770.
- M. FOSSI TODOROW, *I Disegni dei Maestri. L'Italia dalle origini a Pisanello*, Milano 1970.
- M. FOSSI TODOROW, *Pisanello alla corte dei Gonzaga. Mantova, 15 ottobre - 26 novembre 1972*, "Antichità Viva", XI, 1972a, 5, pp. 73-75.
- M. FOSSI TODOROW, *Pisanello at the court of the Gonzaga at Mantova*, "The Burlington Magazine", CXIV, 1972b, 837, pp. 886, 888, 891.
- J. DE FOVILLE, *Pisanello d'après des découvertes récentes*, "Revue de l'Art ancien et moderne", XXIV, 1908, 139, pp. 315-317.
- J. DE FOVILLE, *Pisanello et les Médailleurs italiens*, Paris 1909a.
- J. DE FOVILLE, *À quelle date Pisanello a-t-il exécuté la médaille de Jean-François I<sup>er</sup> de Gonzague?*, "Revue numismatique", 1909b, pp. 406-410.
- G. FRANCESCHI FRUET, *Una tesi di laurea su Michele Giambono e la decorazione della cappella dei Mascoli*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", I, 1975, pp. 127-139.
- A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471*, Ferrara-Roma 1993.
- M. FRANCINI, *Restauro e tecniche negli affreschi di Pisanello*, tesi di laurea, Università di Bologna, relatore A. Conti, a.a. 1990-1991.
- T. FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Sant'Anastasia a Verona*, tesi di dottorato di ricerca, IV ciclo, 1992.
- T. FRANCO, *Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini*, "Arte Veneta", 48, 1996, pp. 7-18.
- T. FRANCO, *La bottega di Pisanello*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di N. Penny, Milano (in corso di pubblicazione).
- A. FRANKFURTER, *Master Drawings of the Renaissance. Notable and new items in American Collections*, "The Art News", XXII, 1939, p. 99.
- A. FRANKFURTER, *A kingship in non-conformity: Pisanello and Bosch*, "Art News", LVII, 1958, 7, pp. 28-31, 60-61.
- L. FRATI, *La cappella Bolognini nella Basilica di San Petronio a Bologna*, "L'Arte", XIII, 1910, pp. 214-216.
- P. FRATTAROLI, *Schede su alcuni reperti del corredo attribuito a Benedetto XI*, in *Le stoffe di Cangrande, ritrovamenti e ricerche sul Trecento veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Verona 1983, pp. 164-179.
- P. FRATTAROLI, *Le decorazioni di interni in Castelvechio*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra a cura di G.M. Varanini, Verona 1988, pp. 237-243.
- K. FREY (a cura di), *Il Libro di Antonio Billi*, Berlin 1892.
- J. FRIEDLÄNDER, *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530)*, Berlin 1882.
- J.M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982.
- G. FRIZZONI, *Catalogo delle opere d'arte del senatore Giovanni Morelli legate a questa Accademia e costituenti la Galleria Morelli*, Bergamo 1892a.
- G. FRIZZONI, *La Raccolta del senatore Giovanni Morelli in Bergamo*, "Archivio Storico dell'Arte", V, 1892b, pp. 217-232.
- G. FRIZZONI, *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bergamo 1892c.
- G. FRIZZONI, *recensione a S.M. Spaventi, Vittor Pisano detto Pisanello*, "Archivio Storico dell'Arte", VI, 1893, p. 468.
- G. FRIZZONI, *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Bergamo 1897.
- G. FRIZZONI, *Alcuni appunti critici intorno alla Galleria di Verona*, "Rassegna d'Arte", IV, 1904, 3, pp. 33-38.
- G. FRIZZONI, *Appunti critici. Intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre*, "L'Arte", IX, 1906, pp. 401-422.
- G. FRIZZONI, *I nostri grandi maestri in relazione al quinto fascicolo dei disegni di Oxford*, "L'Arte", X, 1907, pp. 81-96.
- G. FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1907a.
- From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra, London 1984; ed. ital.: *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628*, 1985.
- G. FRUET, *Stefano da Verona e Stefano di Francia*, "Civiltà Mantovana", XXVI, 1971, pp. 101-115.
- C. FRUGONI, *L'antichità: dai "Mirabilia" alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 3-72.
- G. FUSCONI, *Alberto di Sassonia-Te-*
- schen*, in *Il Disegno: i grandi collezionisti*, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1992, pp. 167-176.
- H. VON DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903.
- J.R. GABORIT, *Ghiberti et Luca della Robbia, à propos de deux reliefs conservés au Louvre*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 1980, pp. 187-193.
- J.R. GABORIT, *Concert d'anges*, in *Musiques au Louvre*, Paris 1994, p. 57.
- J. GAGLIARDI, *La Conquête de la peinture. L'Europe des ateliers du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1993.
- A. GALLI, *Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile*, "Prospettiva", 1992, 68, pp. 13-29.
- C. GALLO, *Da Altichiero a Pisanello*, "Arte figurativa antica e moderna", VI, 1958, pp. 22-27.
- C. GAMBA, *L'opera di Pietro Lamberti*, "Il Marzocco", XXXV, 1930a, 22, p. 2.
- C. GAMBA, *L'opera di Pietro Lamberti (a proposito di arte e di influssi fiorentini a Venezia)*, "Rivista di Venezia", IX, 1930b, pp. 257-260.
- V. GAMBOSO, *La Basilica del Santo. Guida storico artistica*, Padova 1966.
- E. GANS, *Goethe's Italian Medals. First re-publication of an Essay in the Jenaische Literatur-Zeitung, 1810*, by J.W. Goethe and H. Meyer, Introduction and Comments by E. Gans, Chicago 1969.
- L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, II, 1992, pp. 503-516.
- E. GARIN (a cura di), *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze 1958.
- K. GARZAROLLI VON THURNLACKH, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941.
- A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del rinascimento 1440-1525*, Firenze 1985.
- POMPONIO GAURICO, *De Sculptura*, 1504; ed. francese a cura di A. Chastel e R. Klein, Genève-Paris 1969.
- P. GAUTHEIZ, *Luini*, Paris 1905.
- M.L. GENGARO, L. COGLIATI ARANO, *Miniature lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV secolo*, Milano 1970.
- Genova e i Genovesi. Atti delle manife-





ISBN 88-435-5778-5



9 788843 557783