



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Lingue e Letterature Orientali

Tesi di Laurea

Panni tartarici e tessuti europei del XIII e XIV secolo

Relatore

Ch. Prof. Sabrina Rastelli

Correlatore

Ch. Prof. Elena Pollacchi

Laureando

Francesca Capretti
Matricola 729728

Anno Accademico

2021 / 2022

前言

本论文研究了十三世纪和十四世纪在蒙古帝国制作的丝绸黄金布料鞞鞞织物的图像特征和材料特征，特别关注这些手工艺品在原产地和西方国家（尤其是在意大利）的作用、意义、用途和接受度。

本论文共分四章，开篇对 Shi Liu 的论文进行了翻译：《从中国莲花到石榴型图案：15 世纪意大利纺织品设计的东方起源》 - 已附于附录 -

作者分析了石榴图案的起源及其风格元素，并追溯到其与东方丝绸和中国莲花之间的联系。

Shi Liu

在对他的理论进行解释时，将鞞鞞织物传入西方定义为意大利中世纪晚期装饰元素发展的一个基础阶段。这已经不是东方丝绸第一次传入西方，但其影响力从未如此强大。

基于这个原因，我们需要开展研究，了解鞞鞞织物迅速传播和空前流行背后的原因，以及历史、政治和经济环境对其在帝国内部和西方流通产生的影响有多大。在这种情况下也需要对西方文化和蒙古文化进行对比。同时，对翻译论文中描述的理论进行了分析，以验证其有效性。

在第一章中，我们对鞞鞞织物传播的背景进行了介绍，包括历史、政治和社会经济背景。第一部分的侧重点在西方国家的介绍，在那个时期，西方国家正在经历经济和文化复兴。同时，这一章还对城市的迅速发展和新兴资产阶级的需求，以及作为新社会关键人物的商人的作用进行了阐述。

商人不再是个纯粹的交易员：商人还是企业家，而且大多数时候还是冒险家，这对欧洲经济的发展至关重要。尤其是意大利商人，他们专门从事奢侈品贸易和所交易商品（尤其是纺织业）的制造业，成为东西方交流中必不可少的中间人。

同时，论文还简要概述了鞞鞞社会，并附上了一些历史笔记，以便对蒙古帝国及其组织的崛起进行总体概述，包括第一时期（以非常强势的扩张政策为特点）和随后的几十年（蒙古帝国分裂出四大汗国）。

这些问题在第二章进行了探讨。对鞞鞞织物在蒙古帝国中的作用、意义和用途进行了分析。

对丝绸-黄金布料（尤其是那些被称为纳石失

的布料）的特征进行了初步描述，重点突出了在以精确的方式定义该术语所指的织物类型时面临的困难，随后，重点讨论了纺织这些织物所用的原材料。关于丝绸的部分，强调了有关帝国领土内制作中心信息的缺失。我们手头关于这方面的文件非常少，只有关于政府制作中心的信息。关于专门用于生产纱线的黄金处理部分的信息较为丰富，并对不同的技术进行了

分析。第三小节展示了最常用的装饰图案和颜色。这部分还介绍了一系列重要的手工艺品，这些手工艺品是十三世纪和十四世纪在帝国领土内制作的各种珍贵织物的代表。通过这些例子，我们才能一睹**鞑靼织物**的华丽和壮观，认识并了解各式各样的装饰元素、大量的细节以及织工极致的精确度和精湛的技艺。

论文接着描述了蒙古精英的服饰，其中不仅包括“普通”朝服，还包括在权力关系和汗臣关系中极为重要的**质孙**

或礼服。在下一节中，本文探讨了**鞑靼织物**与政治权力之间的关系。其次分析了获得**鞑靼织物**的方法：首先，通过在征服战争中进行掠夺而获得。后来，在相对和平时期，**鞑靼服饰**在政府特意设立的制造中心制作。关于蒙古人在其统治的整个时期内强迫工匠和织工迁徙的分析是符合这一背景的，该分析是技术交流和 *koinè* 产生的基础，*koinè*

具有这一时期织物生产的纺织和图像字母特征。最后，本章对商人进行了重点描述，并阐述了他们在获取奢侈品过程中以及在帝国经济发展中所发挥的重要作用。分析了统治者针对商人实施的极其有利的政策，以及重新分配的做法，这种做法源于游牧部落文化，并在整个蒙古统治时期继续沿用。

第三章将重点转移到西方国家。探讨了有关欧洲（尤其是意大利）对**鞑靼织物**接受度的问题，以及西方国家赋予**鞑靼织物**的意义和随后进行的改造。在简要介绍了西方贸易和丝绸生产情况之后，讨论了重现东方丝绸起源所面临的困难。书面证明材料很少，而且在大多数情况下，报告的描述不充分，难以区分各种类型的丝绸。具象艺术也几乎没有任何帮助。因此，文章将讨论的重点放在了热那亚和威尼斯作为东方面料进入欧洲的首批城市并在整个欧洲进行推广销售这一过程中所承担的作用。随后，我们对**鞑靼织物**在与政治权利和丧葬仪式相关的教会和世俗领域中的使用情况进行了调研。第一种情境中，列举了各种神圣的法衣，其中特别突出的是佩鲁贾的本笃十一世。第二种情境中，斯加拉大亲王的葬礼服被视为政治权利的象征。针对这两种情境，我们不仅分析了服饰的图像特征，还分析了这些手工艺品在不同情境下所代表的含义。

最后，我们将讨论的重点转到了意大利的丝绸生产上，其中，卢卡和威尼斯是最早的丝绸纺织品制造中心。在对最重要的手工艺品进行回顾时，对东方丝绸的仿制品以及意大利的原始手工艺品进行了分析。在此过程中，穿插了有关意大利织工和工匠对东方图像传播和挪用的深入研究。同一时期，天鹅绒的制作也具有重大意义，通过与同一时期具有类似装饰图案的绘画作品进行对比，展示并分析了一些标本。

第五章也是最后一章，开篇深入分析了石榴装饰图案，这也是 Shi Liu

论文中所提出的理论主题。首先概述了这种装饰元素的起源，然后讨论了石榴在不同地理、

社会和宗教背景下所代表的含义。文章对该图案在雕塑和绘画中的出现进行了研究，然后对织物样本进行了深入分析。最后，对 Shi Liu 的论文进行探讨，总结他提出的理论，并进行了批判性的评论。

INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1 Cenni di contesto storico.....	5
1.1 Italia ed Europa.....	5
1.2 Il Mediterraneo.....	7
1.3 Asia Centrale e Cina.....	7
Capitolo 2 I <i>panni tartarici</i> nell'impero mongolo.....	10
2.1 I <i>panni tartarici</i>	10
2.2 La seta.....	11
2.3 L'oro.....	12
2.4 Motivi e colori.....	13
2.5 Utilizzo e significato dei <i>panni tartarici</i> nell'impero mongolo.....	16
2.6 <i>Panni tartarici</i> e potere.....	18
2.7 Acquisizione e produzione dei <i>panni tartarici</i>	21
2.8 <i>Panni tartarici</i> , mercanti e Pax Mongolica.....	24
Capitolo 3 I <i>panni tartarici</i> in Occidente.....	27
3.1 I <i>panni tartarici</i> : l'arrivo in Occidente.....	27
3.2 I <i>panni tartarici</i> e i paramenti sacri della Chiesa Cattolica.....	29
3.3 I <i>panni tartarici</i> , potere e rituali funebri.....	33
3.4 La produzione dei <i>panni tartarici</i> in Italia.....	35
Capitolo 4 Il motivo a melagrana.....	44
4.1 Il motivo a melagrana.....	44
4.2 <i>Il motivo a melagrana e il loto cinese</i> di Shi Liu – un commento.....	50
Conclusione.....	57
Immagini.....	60
Appendice.....	83
Bibliografia.....	180
Glossario.....	191

INTRODUZIONE

La presente tesi esamina le caratteristiche iconografiche e materiche dei *panni tartarici*, i tessuti in seta e oro prodotti durante il XIII e XIV secolo nell'impero mongolo, focalizzandosi in particolare sul ruolo, sul significato, sugli usi e sulla ricezione di tali manufatti sia nel territorio di provenienza, sia in Occidente, in modo specifico in Italia.

L'elaborato si compone di quattro capitoli e prende le mosse dalla traduzione dal cinese del saggio di Shi Liu, intitolato *Dal loto cinese al motivo a melagrana: l'origine orientale del disegno tessile italiano nel XV secolo* – allegato in appendice – nel quale l'autore propone un'analisi dell'origine e degli elementi stilistici del motivo a melagrana, risalendo al legame con la seta orientale e con il loto cinese. Nell'esposizione della propria teoria, Shi Liu introduce il tema dell'arrivo in Occidente dei *panni tartarici* e sottolinea l'importanza di questo fatto come uno dei momenti salienti per lo sviluppo degli elementi decorativi del tardo Medioevo in Italia. Di fatto, non è la prima volta che le stoffe orientali giungono in Occidente, tuttavia mai come nel periodo considerato esse hanno avuto un impatto così dirompente.

È in tale contesto che sorge l'esigenza di comprendere quali siano stati i motivi alla base di una così rapida e inedita diffusione e quanto le circostanze storico politico ed economiche possano aver influito sulla loro circolazione, sia all'interno dell'impero mongolo, sia in Occidente, esplorando anche eventuali similitudini tra le due realtà – quella occidentale e quella orientale. Parallelamente, si procede anche a un'analisi della teoria esposta nel saggio tradotto, per verificarne l'effettiva validità.

Viene quindi proposta una sintesi del contesto storico politico e socio-economico che fa da sfondo alla diffusione dei *panni tartarici*. Una prima sezione è dedicata all'Occidente, che dal XII secolo conosce una rinascita sia economica che culturale. In questo frangente si sottolinea il contributo delle città e emergere delle esigenze della nascente classe borghese con particolare attenzione per la figura del mercante, personaggio chiave della nuova società. Non più semplice commerciante, egli è spesso anche imprenditore e avventuriero e riveste un ruolo assolutamente determinante per lo sviluppo dell'economia europea. Gli operatori italiani, in particolare, diventano intermediari indispensabili negli scambi tra Occidente e Oriente e si specializzano sia nel commercio dei beni di lusso, sia nell'industria manifatturiera per le merci che trafficano, in particolare nel settore tessile.

Parallelamente, vengono delineate per sommi capi anche le caratteristiche della società tartara, fornendo alcuni cenni storici per creare una panoramica generale dell'ascesa dell'impero mongolo e della sua organizzazione, sia nel primo periodo, contraddistinto da una fortissima politica espansionistica, sia nei decenni successivi, quando l'impero verrà diviso nei quattro khanati.

Tali tematiche sono riprese e approfondite nella sezione dedicata al ruolo, il significato e l'utilizzo dei *panni tartarici* nell'impero mongolo. A tal fine, si descrivono le peculiarità dei tessuti di seta e oro – in particolare di quelli chiamati *nasij* –, sebbene non sempre i testi consultati indichino con precisione quali siano le tipologie di tessuto alle quali tale termine fa riferimento. Vengono prese in esame le materie prime con le quali i manufatti sono tessuti e le loro caratteristiche iconografiche. Di fatto, però, in seguito alle massicce migrazioni forzate, che caratterizzano soprattutto la fase espansionistica dell'impero mongolo, risulta molto complesso ricostruire un quadro preciso della situazione. La sezione dedicata alla seta evidenzia, purtroppo, la carenza di informazioni riguardanti i centri di produzione nei territori dell'impero, poiché i pochi documenti giunti fino a noi si concentrano solamente sulle manifatture governative, mentre poco si conosce rispetto all'attività privata. Per quanto concerne la lavorazione dell'oro per la produzione dei filati, ci si focalizza sulle differenti tecniche sviluppate e utilizzate nelle diverse aree. Una successiva sezione illustra i motivi decorativi e i colori maggiormente utilizzati, e propone la rassegna di alcuni tra gli esemplari più significativi e rappresentativi della gamma dei preziosi tessuti confezionati tra il XIII e il XIV secolo durante il dominio dei mongoli. Dagli esempi riportati traspaiono l'assoluta magnificenza e la pregevolezza che caratterizzano la produzione dei *panni tartarici*, così come la varietà degli elementi decorativi, la ricchezza di particolari e l'estrema precisione nella lavorazione. Sebbene i mongoli non posseggano una tradizione nella tessitura, essi attribuiscono grande importanza ai tessuti e agli abiti di pregiata fattura, non solo per il loro valore estetico, ma soprattutto per il significato che ricoprono a livello politico ed economico. L'elaborato prosegue, quindi, con una descrizione dell'abbigliamento dell'élite mongola, portando l'attenzione in particolare sul *jisun*, o abito cerimoniale, e sul ruolo che esso riveste nei rapporti di potere e nelle relazioni tra il khan e i suoi sottoposti. In questo contesto è approfondito anche il significato del dono di tali manufatti come modo per rafforzare il rapporto di lealtà tra il khan e il proprio entourage.

La trattazione prosegue con uno studio delle modalità di appropriazione dei *panni tartarici*, che in un primo tempo vengono acquisiti prevalentemente mediante i saccheggi compiuti durante le campagne di conquista e, in seguito, in periodo di relativa pace, sono prodotti dai tessitori e artigiani delle popolazioni conquistate, forzatamente spostati nei centri manifatturieri creati appositamente. In questo contesto si fornisce un'analisi riguardante tali migrazioni, che sono all'origine degli scambi tecnologici e della commistione di elementi decorativi che connotano l'alfabeto tessile e iconografico dei tessuti prodotti nel periodo in esame.

La parte dedicata ai *panni tartarici* nell'impero mongolo si conclude con una riflessione di carattere economico. Sono messi in luce snodi importanti sulla figura dei mercanti stranieri e sul loro ruolo, particolarmente determinante nel processo di acquisizione dei beni di lusso e, in

generale, per l'economia dell'impero. L'attenzione si focalizza sulla politica economica a loro estremamente favorevole, e, nel contempo, sulla pratica della redistribuzione, che affonda le proprie radici nella cultura tribale nomade e che continua a essere applicata durante tutta la durata del regno mongolo.

Successivamente ci si sposta verso l'Occidente con un approfondimento sull'argomento riguardante la ricezione dei *panni tartarici* in Europa, in particolare in Italia, così come sul significato che viene loro attribuito e sulla rielaborazione che ne consegue. Dopo un'introduzione che delinea per sommi capi la situazione del commercio e della produzione serica in Occidente, viene indagato il problema della difficoltà nella ricostruzione della provenienza delle sete orientali giunte a noi, sottolineando la scarsità di testimonianze scritte, le quali, nella maggior parte dei casi, riportano descrizioni non sufficienti per distinguere i vari tipi di sete. La trattazione si concentra quindi sul ruolo di Genova e Venezia, città punto d'arrivo e di smercio in tutta Europa dei tessuti provenienti dall'Oriente. Un'analisi di alcuni esemplari rappresentativi tra i tessuti e le vesti in nostro possesso indaga l'utilizzo dei *panni tartarici* sia in ambito ecclesiastico, sia in ambito laico, strettamente connesso al potere e ai rituali funerari. Nel primo caso si tratta di alcuni paramenti sacri, tra i quali particolare risalto è dato alle vesti di Benedetto XI, custodite presso la basilica di San Domenico a Perugia. Nel secondo caso ci si concentra sulle vesti funerarie di Cangrande della Scala, considerate simbolo di potere. In entrambi i casi ci si sofferma non solo sulle caratteristiche iconografiche, ma anche sul significato che tali manufatti assumono in tali circostanze.

Non manca una trattazione della produzione serica in Italia. Spiccano le città di Lucca e Venezia, primi centri manifatturieri del tessile della seta. Attraverso una rassegna dei manufatti più significativi, vengono esaminate in modo approfondito sia la produzione delle imitazioni delle sete orientali, giunte in Occidente a cavallo del XIII e XIV secolo, sia la produzione dei manufatti originali italiani, che prende il via negli anni successivi. In tale contesto l'attenzione è posta sulla trasmissione e sull'appropriazione da parte dei tessitori e artigiani italiani dell'iconografia proveniente dall'Oriente, così come sulla creazione di nuovi elementi decorativi che si aggiungono alla già ricca gamma di motivi della produzione tessile di questi decenni.

Parallelamente, viene considerata anche la significativa manifattura dei velluti con la presentazione di alcuni esemplari analizzati anche in riferimento a opere pittoriche coeve, nelle quali appaiono modelli decorativi simili.

L'ultimo capitolo della presente trattazione si apre con un approfondimento sul motivo a melagrana, già al centro della teoria esposta nel saggio di Shi Liu. In questa sezione sono riportate anche le preziose indicazioni e osservazioni della dottoressa Degl'Innocenti, curatrice e coordinatrice dell'area tecnica del Museo del Tessuto di Prato, fornite e telefonicamente e durante l'incontro avvenuto il 30 gennaio 2023 presso il museo. Delineato un quadro sintetico delle origini

di tale elemento decorativo, l'attenzione si sposta dapprima sul significato del frutto nei diversi ambiti geografici, sociali e religiosi, in seguito sulla presenza della decorazione a melagrana nella scultura e nella pittura. La disanima, anche in questo caso, è arricchita da una rassegna di esemplari di tessuti in velluto di seta, espressione massima del motivo a melagrana, dei quali viene proposta un'analisi iconografica approfondita.

A conclusione della trattazione è posto un riassunto della teoria avanzata da Shi Liu, a corredo del quale è presente un commento critico.

Capitolo 1

Cenni di contesto storico

1.1 Italia ed Europa

L'Europa si affaccia sul secondo millennio depressa e sottosviluppata, sia in senso assoluto, sia rispetto alle altre civiltà vicine, quella araba e quella bizantina, tuttavia, a partire dall'XI secolo la popolazione ricomincia a crescere fino quasi a raddoppiare all'inizio del XIV secolo¹ e, contemporaneamente, cresce anche la produzione, a un ritmo superiore rispetto a quello della popolazione, facendo aumentare il prodotto lordo pro capite.

Tale aumento della produttività genera una considerevole eccedenza di prodotti che può essere venduta nei mercati locali o nelle città, dando nuovamente vita anche agli scambi a lungo raggio. Grazie all'investimento di capitali nascono le prime società e le prime imprese commerciali. Si passa, così, da una economia di autoconsumo a una economia di mercato. Gli spostamenti, più frequenti, e l'espansione dei commerci diventano possibili anche grazie alla fine delle invasioni da parte di popoli stranieri, al conseguente sviluppo di una più sicura rete viaria e alla crescente richiesta di prodotti agricoli da parte delle città.

Questa vivace atmosfera di sviluppo e cambiamento favorisce una maggiore divisione del lavoro, con la formazione di una manodopera più specializzata che vede artigiani e imprenditori sempre più attivi, e un più vasto utilizzo della moneta e del credito. Si viene a creare il nuovo ceto della borghesia, composto da mercanti, banchieri, notai, avvocati e artigiani riuniti in "Arti" o "Corporazioni" a seconda della professione.²

Il mercante diventa il personaggio chiave della nuova società, soprattutto in Italia. Egli non è più un semplice commerciante, ma è anche un imprenditore, spesso nel settore della manifattura tessile, un banchiere e, soprattutto, un uomo pronto all'avventura. Nelle città marinare è la figura determinante che porterà alla rinascita della società europea e della sua economia, approfittando anche delle campagne espansionistiche e delle Crociate, fungendo da fornitore di servizi di supporto a esse, ricavandone enormi profitti e privilegi economici, che durano nel tempo e che si rivelano essenziali in quello che diventerà il commercio internazionale.³

Grazie alle crociate l'economia subisce una forte spinta positiva e le città marinare italiane – soprattutto Pisa, Genova e Venezia – ne traggono enormi vantaggi che permetteranno loro di

1 Per un approfondimento di questo argomento vedi TABACCO Giovanni, MERLO Grado G., *Il Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 347-351; CRACCO Giorgio, "Il Medioevo", in Cracco G., Prandi A., Traniello F., *Corso di storia*, Torino, SEI, 1984, pp. 128-132.

2 TABACCO Giovanni, MERLO Grado G., *Il Medioevo*, p. 363.

3 CIPOLLA Carlo M., *Storia facile dell'economia italiana dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 8-10.

controllare nei secoli successivi i collegamenti e i traffici del Mediterraneo orientale, che rappresenta la via più importante per il commercio di quel tempo.

Nel XIII secolo, se pur tra lotte e divisioni al loro interno, i comuni raggiungono il loro massimo sviluppo, sia politico che economico. I comuni più importanti sono Milano, Bologna, Lucca e Siena, mentre si assiste all'ascesa di Firenze, che durante il Trecento, nonostante gli sconvolgimenti politici, godrà di grande espansione economica, territoriale e culturale.

Due sono i poli di sviluppo che assumono un ruolo di straordinaria importanza nella rinascita dell'economia europea: le regioni dell'Italia centrosettentrionale e le Fiandre. Gli operatori italiani riescono con abilità a diventare intermediari indispensabili nel gioco di scambi tra Occidente e Oriente, per poi specializzarsi, a livello internazionale, nel commercio dei tessuti e delle spezie. Contemporaneamente, essi sviluppano anche una struttura manifatturiera per le merci che trafficano, in particolare nel settore tessile, che inizialmente non produce merce di qualità, ma che ben presto diventa centro di produzione di manufatti tessili estremamente ricercati e pregiati.

Nelle Fiandre si sviluppa il settore della produzione di pannilana di altissima qualità, realizzati utilizzando la lana importata dalla vicina Inghilterra. Prodotti nelle Fiandre, i tessuti sono esportati per la maggior parte verso Genova, Pisa, Siena, Firenze e Venezia per poi essere esportati nuovamente verso il Medio Oriente e l'Africa del Nord.⁴

In Germania si sviluppa invece la produzione argentifera, che per la maggior parte arriva a Venezia, dove viene smistata e riesportata verso i mercati dell'Est. In cambio dall'Oriente giungevano sete, spezie, cotone e altri prodotti di lusso per un'Occidente sempre più ricco.

A Lucca, e più tardi anche a Bologna, Firenze, Venezia, Milano e Genova, si impara a lavorare la seta e a produrre tessuti di altissima qualità che entrano in concorrenza con i prodotti importati dall'Est.

Dopo circa due secoli di crescita e sviluppo, tra XIII e XIV secolo, l'Europa conosce una fase di recessione, tuttavia la richiesta di beni di lusso non risente di questi cambiamenti: le persone più abbienti, nonostante le epidemie e gli anni di carestia, riescono comunque a mantenere uno stile di vita superiore a quello della gente comune.

È proprio in questo contesto che acquista un peso sempre maggiore il commercio internazionale, sia verso i popoli del Nord, attraverso le Alpi, sia verso l'Oriente, grazie alla grande vivacità degli scambi dovuta all'ascesa dell'Impero Mongolo e alla Pax Mongolica.

Nonostante tali sviluppi positivi, l'Italia rimane per un lungo periodo un territorio instabile e politicamente frammentato. Per poter sanare questa situazione vengono create delle magistrature straordinarie, che concentrano il potere nelle mani di una sola persona, generalmente scelta per le doti personali. Queste cariche, progressivamente a vita, diventano spesso ereditarie, tanto che i

4 CIPOLLA Carlo M., *Storia facile*, pp. 10-11.

Comuni si trasformano in Signorie e, in alcuni casi, addirittura in principati.⁵ I più importanti sono Milano, Venezia, Genova e Firenze, spesso in lotta tra di loro a causa delle loro mire espansionistiche.

Anche la cultura conosce un rinnovamento: grazie allo studio dei modelli dell'antichità classica nasce un linguaggio figurativo nuovo, che influenza anche le arti meccaniche e la tecnologia, che progrediscono dando impulso allo sviluppo della scienza moderna.

Parallelamente, in questo periodo la Chiesa rafforza il proprio potere nell'Italia centrale come un vero e proprio stato rinascimentale, tanto che i papi si comportano e vivono come dei signori, in ricchi palazzi, circondati da opere d'arte e sfarzo.

1.2 Il Mediterraneo

Costantinopoli, dopo secoli di grande ricchezza e splendore, durante i quali era stata il vivace punto d'incontro tra il mondo occidentale e quello orientale, all'inizio del secondo millennio è un grande centro culturale e uno dei punti nevralgici più importanti per il commercio tra Oriente e Occidente. Tuttavia, il potere politico manca di vigore, prigioniero delle famiglie proprietarie terriere più ricche.⁶ Questa situazione favorisce l'ingresso nello spazio bizantino delle città marinare italiane – soprattutto Venezia e Genova – che, al contrario, come si è detto, proprio in questo periodo conoscono l'avvio di una fase di espansione economica che durerà a lungo.

Inizialmente, i governanti bizantini riescono a sfruttare efficacemente a loro favore l'ostilità esistente tra Venezia e Genova, in modo da mantenere il controllo del Mediterraneo e, nell'epoca delle crociate, essi resistono anche all'attacco di Federico Barbarossa. Tuttavia, la Quarta Crociata sarà un disastro e nell'aprile del 1204 Costantinopoli, per la prima volta, viene conquistata: invasa e occupata da diverse migliaia di crociati, originariamente diretti a Gerusalemme, la città è saccheggiata brutalmente e abbandonata dalla maggior parte della popolazione. È la vittoria indiretta di Venezia, che riesce nell'impresa di abbattere l'Impero d'Oriente, ridisegnando completamente il quadro del Mediterraneo e sancendo l'egemonia occidentale.

Si sviluppa una rete di mercati che vede l'Italia in posizione centrale⁷ e il Mediterraneo risulta così essere al centro degli interessi dei mercanti e dei banchieri italiani: sotto il loro controllo le merci provenienti dalle Fiandre e dall'Inghilterra possono raggiungere l'Oriente, da dove partono merci dirette in Occidente.

1.3 Asia Centrale e Cina

⁵ CRACCO Giorgio, "Il Medioevo", pp. 258-261.

⁶ CRACCO Giorgio, "Il Medioevo", p. 92.

⁷ CRACCO Giorgio, "Il Medioevo", pp. 225-226 e p. 281.

Mentre l'economia europea cresce a ritmo serrato, all'inizio del XIII secolo, pochi anni dopo la presa di Costantinopoli avvenuta nel corso della Quarta Crociata, in Asia Centrale si assiste all'ascesa di un nuovo impero. Tra il 1220 e il 1221 infatti si abbatte su tale regione la furia dell'esercito mongolo che raggiunge e soggioga tutti i più importanti centri urbani. Città-oasi di grande splendore e ricchezza, come Samarcanda, Bukhara, Merv e Balkh, che si trovavano sul percorso commerciale conosciuto ora come la "via della seta", che univa la Cina alla Persia e all'Occidente, furono brutalmente saccheggiate, i loro abitanti sterminati o deportati e le campagne distrutte.⁸

I mongoli, popolazione nomade originaria delle pianure vastissime che si trovano tra la Siberia e l'attuale Mongolia, grazie all'opera di Temujin riescono a dare vita a uno dei più grandi imperi della storia, che, al momento della suo massimo sviluppo, si estende dalla Cina fin quasi all'Europa e all'Egitto.⁹

Temujin, grazie alla sua abilità militare, politica e diplomatica, riesce a farsi eleggere dai mongoli Gengis Khan, ovvero "capo supremo" o "re supremo". Salito al potere, dopo aver organizzato l'esercito e aver consolidato la propria autorità, egli si lancia alla conquista del mondo e in pochi decenni porta l'Impero Mongolo a diventare una potenza transcontinentale.¹⁰

Tutti i popoli che gli si oppongono vengono annientati e i mongoli acquisiscono una fama che terrorizza e che spinge molte città e popolazioni ad arrendersi senza combattere, pagando pesanti tributi per poter essere risparmiati. In cambio dei tributi, i governanti delle città sottomesse vengono lasciati al loro posto e gli assetti politici e le proprietà non subiscono cambiamenti. Questa politica risulta spesso vantaggiosa per entrambe le parti, poiché garantisce ricchezza ai mongoli e dà ai popoli conquistati la possibilità di entrare in una rete di scambi che unisce Oriente e Occidente, che diventa sempre più estesa ed è tutelata dall'esercito mongolo.

Grazie alla collaborazione di figli e nipoti, Gengis Khan consolida la propria posizione: affida loro il controllo di parti dell'impero, che devono, tuttavia, rimanere sottoposte al potere che è nelle sue mani. In questo modo si viene a costituire una sorta di federazione di khanati, retti da parenti del Gran Khan, che rimane il capo assoluto e risiede nella capitale – Karakorum – in Mongolia.

Alla morte di Gengis Khan, i suoi successori ne continuano l'opera di conquista. Tuttavia, le ambizioni dei diversi discendenti cominciano a indebolire le basi di tale espansione. Con

8 Vedi PHILLIPS E. D., *L'impero dei Mongoli*, tr. Adriana Gallo, La Spezia, Edizioni Melita, 1985, (ed. orig. *The Mongols*, London, Thames and Hudson, 1969), pp. 49-56; GRILLO Paolo, *Le porte del mondo*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 29-30.

9 Per un approfondimento sulle popolazioni delle steppe vedi PHILLIPS E. D., *L'impero*, pp. 16-29; LANGE George, *Daily life in the Mongol Empire*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 2006 pp. 13-33; BERNARDINI Michele, GUIDA Donatella, *I Mongoli*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 5-9; SABATTINI Mario, SANTANGELO Paolo, *Storia della Cina*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 438-447.

10 Per un approfondimento vedi PHILLIPS E. D., *L'impero*, pp. 30-59; BERNARDINI Michele, GUIDA Donatella, *I Mongoli*, pp. 11-41; BIANCHI Vito, *Gengis Khan*, Roma-Bari, Laterza, 2005; SABATTINI Mario, SANTANGELO Paolo, *Storia della Cina*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 449-451.

l'attribuzione del titolo di Gran Khan a Kublai, che governa su Mongolia e Cina, l'Impero, pur restando formalmente sotto il potere del Gran Khan, risulta diviso in quattro maggiori Khanati: il Gran Khanato, che comprende le terre governate da Kublai, il Khanato dell'Orda d'Oro, nelle pianure russe e ucraine, l'Ilkhanato di Persia e il Khanato turkestanico di Chagatai in Asia centrale.

I quattro Khanati avranno sviluppi differenti.¹¹ Il Khanato dell'Orda d'Oro e quello di Chagatai conservano la tradizione nomade, mantenendosi grazie ai tributi versati dalle popolazioni confinanti. Inoltre essi garantiscono la sicurezza dei grandi itinerari e continuano a favorire i commerci, assicurandosi in questo modo ulteriori entrate dai pedaggi e partecipando e finanziando loro stessi gli scambi commerciali. In Persia e in Cina, invece, si sceglie una via differente, adottando a poco a poco la cultura e le strutture economiche e commerciali delle popolazioni sottomesse.

Kublai Khan¹² sposta la capitale da Karakorum a Dadu, che è rinominata Khanbaluc (nei pressi dell'attuale Pechino) e, dopo aver consolidato il proprio potere, organizza la conquista di quella parte della Cina che ancora non era sotto il suo controllo, oltre a inserirsi all'interno della tradizione dinastica fondando la dinastia Yuan. Un patto tra i quattro khanati sancisce la supremazia nominale della dinastia Yuan, ma non mancano i conflitti tra i khanati che rimangono entità separate.

Completata la conquista della Cina, Kublai Khan tenta di invadere sia l'isola di Giava sia il Giappone, ma senza successo. Queste campagne molto costose, che si rivelano un fallimento, aggravano la situazione economica già non florida della Cina degli Yuan. Tale situazione di scontento sia dei contadini che dei proprietari terrieri sfocia in episodi di ribellione sempre maggiori che porteranno alla cacciata dei "barbari". Nel 1368 i Mongoli sono sconfitti e sale al potere la dinastia Ming che governerà la Cina per i due secoli successivi.

Le sorti degli altri khanati non saranno migliori. Alla fine del Duecento, con la morte di Kublai Khan, i Mongoli si rifiutano di riconoscere l'autorità dei suoi successori e l'impero si frantuma in stati indipendenti. Fra questi emerge il Khanato di Transoxiana, con capitale Samarcanda e governato dal sovrano Timur Lang – Tamerlano¹³ – nato in un clan mongolo trasferitosi in Asia centrale e convertito all'Islam. Egli, sarà promotore di una guerra santa contro i nemici dell'Islam, riuscendo a creare un immenso impero, che dall'attuale Turchia arriva fino all'India e ai confini della Cina, dove nel frattempo è ascesa al potere la dinastia Ming. Spietato conquistatore – la scia di stragi e devastazione vede distrutte numerose splendide città tra le quali Delhi, Baghdad, Damasco, Aleppo, Kiev – è anche protettore di letterati, scienziati e artisti, tanto da essere considerato il restauratore della Pax Mongolica e un precursore del Rinascimento.

11 Per un approfondimento vedi PHILLIPS E. D., *L'impero*, pp. 93-124;

12 Per un approfondimento vedi BERNARDINI Michele, GUIDA Donatella, *I Mongoli*, pp. 127-171; ROSSABI Morris, *Qubilai Khan*, tr. Sandro Bordone, Milano, Garzanti, 1990, (ed. orig. *Khubilai Khan, his Life and Times*, Berkeley, University of California Press, 1988) ; PHILLIPS E. D., *L'impero*, pp. 92-103.

13 Per un approfondimento vedi BERNARDINI Michele, GUIDA Donatella, *I Mongoli*, pp. 263-298

Capitolo 2

I panni tartarici nell'impero mongolo

2.1 I panni tartarici

I panni tartarici sono da considerarsi tra i prodotti artistici più importanti realizzati nei secoli XIII-XIV nei territori dell'impero Yuan, dell'Ilkhanato e del khanato di Chagatai. Nel corso del tempo, essi sono stati chiamati in vari modi: *nasij*, *nashishi* (纳失失 o 纳石失), *panni tartarici*, *jinjin* (金锦 *jin* dorato, tradotto anche come broccato), *tessuti d'oro*, ecc., ma probabilmente il nome più utilizzato è *nasij*, che significa “tessuto”, dal verbo arabo *nasaja*, ovvero tessere, e che nel periodo mongolo era l'abbreviazione di *nasij al-dhahab al-harir*, cioè “tessuto di oro e seta”.¹

Non sempre è chiaro a quale tipo di tessuto precisamente si faccia riferimento con questi nomi, in generale, però, si tratta di broccati² o lampassi³ tessuti con seta e fili metallici (spesso d'oro), sebbene talvolta si indichi anche tutta la varietà di stoffe prodotte in varie regioni dell'Asia prima e dopo la conquista da parte dell'impero mongolo⁴. Di fatto, facendo riferimento solo ai tessuti con oro, il *nasij* è il manufatto più pregiato, il più ricco e il più ricercato e può essere distinto dalle precedenti versioni cinesi e dell'Asia centrale per l'enorme quantità d'oro applicata tramite una trama supplementare che crea il disegno.⁵ Il filato d'oro può coprire tutta la superficie del tessuto, creando un effetto di forte impatto (Figg. 13, 25, 26, 27), oppure solo gli elementi decorativi, in maniera simile a come venivano prodotti i tessuti durante la dinastia Jin⁶ (Figg. 9, 10), o

1 ALLSEN, *Commodity and exchange*, p. 3.

2 Termine che non individua nessuna tipologia tecnica specifica di tessuti. Il tessuto ha un'armatura di fondo semplice (taffetà, raso ecc.) o complessa (pechin, damasco, lampasso, velluto ecc.) ovvero caratterizzata da ricchi effetti di disegno ottenuti inserendo una o più trame supplementari in oro, argento, seta, che limitano la loro azione agli effetti di disegno. Generalmente sono slegate al rovescio. ATTILIANA, ARGENTIERI, ZANETTI (a cura di), *Dizionario tecnico della tessitura*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1987, p. 21.

3 Tessuto operato, il cui decoro è costituito dall'inserzione di trame supplementari generalmente legate in taffetà o in diagonale da un ordito di legatura, vedi ATTILIANA, ARGENTIERI, ZANETTI (a cura di), *Dizionario tecnico della tessitura*, p. 41. Secondo Louise Mackie il lampasso fu inventato in Iran nell'XI secolo e giunse in Oriente nel XI-XII secolo. MACKIE Louise W., *Symbols of Power, Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th – 21st, Century*, Yale University Press, 2015, p. 136 e pp. 214-215.

4 JACOBY, “Oriental Silks at the Time of the Mongols: Patterns of Trade and Distribution in the West”, in FIRCKS e SCHORTA (a cura di), *Oriental Silks in Medieval Europe*, Riggisberg Berichte 21, Riggisberg, 2016, p. 93.

5 SHEA, “The Spread”, p. 392

6 Durante la dinastia Jin vengono tessuti dei broccati utilizzando filati d'oro per le decorazioni. Tali filati erano prodotti utilizzando supporti sia cartacei che membranacei e venivano lavorati piatti nella tessitura, generalmente con un solo lato del filato ricoperto d'oro. Tuttavia sono stati ritrovati anche tessuti con filato metallico piatto con supporto ricoperto su entrambi i lati, in tale caso il valore del tessuto era notevolmente superiore. SHEA Eiren, “The Spread of Gold Thread Production in the Mongol Period: A Study of Gold Textiles in the China National Silk Museum, Hangzhou”, in *Journal of Song Yuan Studies*, 2021pp. 386-387.

semplicemente essere utilizzato per eseguire un ricamo decorativo (Fig. 1).⁷ In ogni caso, lo status di colui che indossa abiti confezionati con tali tessuti è assolutamente chiaro per chiunque.⁸

Facendo riferimento al primo tipo, la tecnologia utilizzata è quella del lampasso, con una trama di fondo alla quale si aggiungono una o più trame supplementari per formare il motivo decorativo metallico. Per il suo enorme valore, esso viene utilizzato quasi esclusivamente per la produzione di abiti e copricapo di lusso, sia da uomo sia da donna, e per la produzione di ornamenti per cavalli ed elefanti, di cuscini, di involucri per i sutra e di pannelli e rotoli da appendere per decorare le tende e le pareti dei palazzi dei khan e dell'élite mongola.⁹

Di fatto, prima della costituzione dell'impero, i mongoli non avevano una tradizione di tessitura della seta, tuttavia l'oro aveva già un valore speciale nella cultura mongola e appare sugli abiti in decorazioni cucite sul feltro o sulla lana per mettere in evidenza il livello gerarchico e sociale, oltre che per mostrare la propria ricchezza.¹⁰

2.2 La seta

La seta utilizzata per la produzione dei *nasij* arriva direttamente dalla Cina, che, da sempre, è la maggiore produttrice di questo prezioso materiale.¹¹ Per quanto riguarda i centri di produzione le informazioni sono incomplete e frammentarie, perché, mentre per il territorio Yuan è possibile attingere a documenti ufficiali come lo *Yuan shi*, non è possibile fare lo stesso per i territori dell'Asia Centrale e Occidentale, dove mancano documenti ufficiali.¹² Di fatto, anche per i centri manifatturieri in territorio mongolo, vengono registrati solo i dati relativi alla produzione sotto il controllo governativo e poche sono le prove dell'esistenza di una tessitura privata. Anche le fonti occidentali sono frammentarie e generiche e solo pochi pezzi sono stati attribuiti a luoghi specifici.¹³ Coordinati dal potere centrale, le manifatture sono costituite soprattutto da comunità di artigiani e tessitori catturati dai mongoli durante le campagne di conquista e trasferiti forzatamente nei territori orientali vicini alla capitale, approntati appositamente. Di fatto, come già sottolineato in

7 SHEA, "The Spread", p. 392.

8 Di fatto, abiti in *nasij* sono abiti per la vita di corte, in particolare per eventi speciali, mentre per la vita di tutti i giorni erano generalmente indossati abiti in seta o in feltro. SHEA, "The Spread", p. 392.

9 DENNEY, "Textiles", p. 243.

10 Nonostante i tessuti e gli abiti avessero un significato simbolico molto importante per la popolazione mongola, così come per tutte le popolazioni nomadi, i materiali utilizzati per gli abiti erano la lana, il feltro, la pelle e la pelliccia. La seta e il cotone giunsero loro dai popoli vicini. L'abito comune era costituito da una tunica alla cavaglia, con cintura in vita, sotto la quale erano indossati pantaloni ampi e stivali. In inverno veniva indossato un mantello di feltro e un copricapo di pelliccia. Le descrizioni di Guglielmo di Rubruck ci narrano di vesti di seta, oro e cotone per l'estate e di pellicce per l'inverno, ma fanno riferimento all'élite nel periodo successivo all'ascesa dell'impero. Lange, *Daily Life*, pp. 42-49; ALLSEN, *Commodity*, p. 46.

11 Prima della conquista di tutto il territorio la seta veniva ricevuta come tributo dalla dinastia Song. ALLSEN, *Commodity*, p. 37.

12 Prima del XII secolo, grazie al materiale scritto di geografi musulmani e altre fonti, si ha testimonianza di centri manifatturieri in territorio islamico, tuttavia con il declino della cultura araba, le informazioni diventano sempre più carenti. JACOBY, "Oriental Silks", p. 94.

13 JACOBY, "Oriental Silks", p. 94.

precedenza, i mongoli non avevano una propria tradizione di tessitura della seta e devono avvalersi delle conoscenze e dell'abilità dei tessitori e degli artigiani delle popolazioni che via via conquistano.¹⁴

I centri di produzione più importanti nell'impero mongolo, appositamente approntati dai mongoli,¹⁵ sono Besh Baliq 别失八里 (nell'odierna Siberia), in precedenza capitale degli uiguri, dove viene trasferito un migliaio di tessitori provenienti da Herat, luogo di produzione di tessuti in oro; Hongzhou 弘州 (Zhangjiakou 张家口 nell'odierno Hebei), dove, in seguito al trasferimento di diverse centinaia di artigiani provenienti dall'Asia Centrale e di altre centinaia dall'odierno Henan, si incontrano la tradizione della Cina del Nord con quella dell'Asia Centrale; Xunmalin 尋麻林, (anche esso a Zhangjiakou), dove verranno trasferiti artigiani musulmani, provenienti principalmente da Samarcanda.¹⁶

2.3 L'oro

Ugualmente prezioso ed estremamente ricercato, anche l'oro è un materiale che viene associato al lusso, al prestigio sociale e al potere e, come la seta, viene spesso donato con fini diplomatici o come tributo.

L'oro, soprattutto nel primo periodo, giunge nell'impero come bottino, oppure dai giacimenti dei monti Altaj, mentre pochissimi sono i giacimenti in Cina. A seconda della composizione, esso può avere differenti sfumature e lucentezza: a 24 carati corrisponde un oro estremamente malleabile, di colore molto caldo e brillante, a una minore percentuale d'oro, unita a un alto contenuto di rame, corrisponde una sfumatura rossiccia e infine se viene unito ad altre leghe, il colore è molto più chiaro. Tessendo la seta con il metallo, è possibile giocare con tutte le possibili sfumature e si ottengono effetti ancora più sorprendenti.

I filati sono prodotti in vari modi: un primo metodo prevede che una lamina d'oro o d'argento venga martellata, fino a renderla estremamente sottile, e poi tagliata a strisce finissime, che vengono utilizzate piatte per essere tessute o per eseguire dei ricami. Con un secondo metodo, chiamato filé¹⁷, la lamina d'oro martellata e tagliata in strisce viene avvolta attorno a un'anima di seta. Col terzo metodo i filati d'oro o d'argento vengono tirati all'interno di un filato di seta avvolto su se stesso;¹⁸ un quarto metodo, quello più utilizzato nel XIV secolo, prevede che vengano dorate delle strisce sottili di supporto animale – membrana interna oppure pelle – che sono in seguito utilizzate

14 DENNEY, "Textiles", p. 243.

15 SHEA, "The Spread", p. 393.

16 ALLSEN, *Commodity*, pp. 38-45; DENNEY, *Textiles*, p. 248; SHEA, "The Spread", pp. 393-394.

17 Troviamo questo metodo anche nei *tiraz* egiziani dell'XI secolo e in Europa nel IX-X secolo. JALÓ, *Gold Embroidery*, p. 45, citato in SHEA, "The Spread", p. 389.

18 Per un approfondimento sulla tecnica di produzione utilizzando un supporto organico, animale o vegetale, vedi SHEA, "The Spread", pp. 384-385.

piatte nella tessitura. Si ritiene che questo metodo abbia avuto origine in Cina, e che solo dalla metà del periodo mongolo le strisce di supporto dorato vengano avvolte intorno a un'anima di seta in modo da produrre un filato metallico a sezione tonda. Il supporto organico è già ampiamente utilizzato durante le dinastie Liao, Song e Jin e, per quanto riguarda i Liao, i filati metallici vengono utilizzati principalmente per ricamare le sete, sebbene esistano anche esempi di broccato. Il supporto in carta è invece utilizzato a partire dalla dinastia Song e dai tessitori cinesi fatti prigionieri e spostati nei territori vicini dei Liao e dei Jin.¹⁹

Molte le commistioni anche in questo campo, dovute alle migrazioni forzate di artigiani e tessitori. Esse sono di estrema importanza a livello artistico, tuttavia sono anche la causa delle numerose difficoltà che si incontrano oggi nell'identificare il luogo di produzione di quanto giunto fino a noi.²⁰

2.4 Motivi e colori

La produzione di tessuti con decorazioni in oro può essere distinta in due diverse tipologie: da un lato i tessuti con motivi sfalsati in oro su sfondo liscio e generalmente monocromo e dall'altro i tessuti con motivo continuo su tutta la superficie.²¹ Al primo gruppo appartengono i broccati del periodo Jin, così come i broccati mongoli e del periodo Yuan. Un esemplare di ottima fattura è il broccato verde raffigurante una scena di caccia al cigno (Fig. 8). La decorazione consiste in unità a goccia tessute in oro, disposte in file orizzontali sfalsate, delle quali due sono complete e due parziali. Ciascuna unità riproduce un falco che attacca un cigno in volo tra rami, foglie e fiori. L'orientamento delle unità si alterna verso destra e verso sinistra, di fila in fila, dando movimento al motivo decorativo. Sulla base del tema della caccia al cigno, oltre che per l'asimmetria della scena, l'assenza di bordi attorno alle unità e la disposizione in file orizzontali sfalsate, il manufatto è attribuito ai territori Jin.²²

Il broccato d'oro su sfondo rosso (Figg. 9, 10) è costituito da tre frammenti uniti tra loro, a riprova del fatto che probabilmente il frammento era parte di un indumento. Anche in questo caso sono presenti delle unità decorative disposte su file orizzontali sfalsate, ciascuna raffigurante un djeiran, o antilope dell'Asia centrale, sdraiato mentre guarda indietro verso la luna piena, che si trova in alto tra le nuvole. Lo spazio intorno è riempito di rami floreali. Come nel broccato

19 Wardwell e Watt affermano che se il supporto è di carta, si tratta di un manufatto cinese. WATT J. e Anne E. WARDWELL. *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 120, nota 18. Di fatto, anche questa informazione non pu dare la certezza del luogo di produzione, a causa delle numerose deportazioni di artigiani e tessitori avvenute durante l'impero mongolo e degli scambi tra gli Yuan e l'Ilkhanato.

20 Oltre alla produzione ufficiale, esiste anche una produzione privata, ma in ragione di una domanda così elevata, essa è assolutamente irrilevante: solo l'impero ha i mezzi per poter coordinare un'attività con simili dimensioni. ALLSEN, *Commodity*, pp. 37-38.

21 DENNEY, "Textiles", p. 249.

22 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 112.

precedente, l'orientamento delle scene verso destra e verso sinistra si alterna da una fila all'altra. Quattro le unità complete e otto quelle incomplete. Sia tecnicamente che stilisticamente il tessuto appartiene al piccolo corpus di broccati identificato come Jin dal motivo della caccia al cigno.²³

Il terzo esempio (Figg. 11, 12) è un broccato rosso proveniente dal Nord della Cina. Su di esso sono presenti file sfalsate di unità decorative raffiguranti un bulbo di loto ai cui lati vi sono due steli che si curvano avvolgendo il fiore, per poi unirsi a formare un unico gambo che sostiene un nuovo fiore di loto. Lateralmente sono presenti due lotti e delle foglie. La composizione simmetrica in ciascuna unità, oltre ad alcuni particolari tecnici, è caratteristica della tradizione della tessitura iraniano orientale e probabilmente attribuibile al centro tessile di Hongzhou, dove cinesi di Bianjing – ex capitale Jin, odierna Kaifeng – e tessitori trasferiti forzatamente dall'Asia centrale lavoravano fianco a fianco.²⁴

Al secondo gruppo appartengono, invece, i *nasij* veri e propri, ovvero i tessuti in cui sia il fondo, sia il motivo decorativo sono dorati, quest'ultimo semplicemente delineato dall'intreccio di base in seta.²⁵ Un esemplare, che, data la perizia con la quale è stato tessuto, molto probabilmente è stato prodotto delle officine imperiali, raffigura leoni alati addossati e grifoni (Figg. 13, 14). Tecnicamente, il manufatto combina elementi cinesi e iraniani orientali, il substrato del filato d'oro è cartaceo, tipico della regione cinese, e i disegni dei tessuti sono un insieme di elementi orientali e occidentali.²⁶ Le coppie di animali racchiusi nei tondi, così come quelle negli interstizi, derivano da motivi serici dell'Iran orientale. L'ornamento di sfondo a forma di nuvola e i dettagli decorativi sono, invece, ispirati da fonti cinesi. Il risultato è una commistione di elementi lontani dal loro contesto originale e difficilmente definibile, certamente proveniente da una manifattura dell'Asia centrale, i cui artigiani provengono da diverse regioni per lavorare per la corte mongola. Si tratta di un manufatto tessuto per confezionare i *jisun*.²⁷

Anche l'esemplare intessuto con disegni floreali minuscoli e densi fa parte della produzione dei *nasij* (Fig. 15). Questa seta, del XIII-XIV secolo e proveniente dai territori dell'Asia Centrale dell'impero mongolo, raffigura un'infinita quantità di minuscole foglioline in oro su un fondo bianco.²⁸ Di tipologia simile è il tessuto della dalmatica custodita nella chiesa di San Domenico a Perugia (Figg. 25, 26), così come quello del piviale, entrambi facenti parte dei paramenti liturgici di Benedetto XI. Il tessuto del piviale, a differenza dei primi due, raffigura foglioline e fiori ed è un lampasso con orditi ravvicinati.²⁹ Tale struttura è presente anche in una delle sete facenti parte del

23 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 114.

24 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 122.

25 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 127.

26 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 127 e 142.

27 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 127 e 142.

28 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 148.

29 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 148.

corredo funerario di Cangrande della Scala, custodito presso il Museo di Castelvecchio a Verona, dove, però, il motivo è arricchito dalla presenza di minuscoli animali e uccelli, oltre ai fiori e alle piccole foglie³⁰ (Fig. 27).

Questa tipologia di ornamento veniva tessuta anche in Asia Centrale e in Cina, tuttavia negli esemplari descritti vi è un'apparente casualità nella distribuzione dei piccoli motivi sulla superficie.³¹ Un effetto simile, sebbene siano manufatti completamente diversi, è osservabile su alcuni *kesi* uiguri, sui quali fiori, animali e uccelli compaiono su uno sfondo di piccole foglie sparse. Questa somiglianza stilistica solleva l'interessante possibilità che i minuscoli disegni derivino dal repertorio utilizzato dai tessitori uiguri.³²

Altri motivi comuni presenti sui tessuti orientali sono nuvole, grandi e piccole, nuvole a fungo e decorazioni a collare a nuvola.³³

A causa delle grandi mobilitazioni di tessitori e artigiani che hanno luogo durante tutto l'impero mongolo, si sviluppano numerose varianti dei motivi decorativi più importanti. Numerosi anche gli animali bizzarri e frutto di fantasia, che mettono in evidenza la straordinaria immaginazione e vitalità dei tessitori originari dell'Asia Centrale. Ugualmente intense risultano anche le decorazioni nelle quali sono presenti file di animali, spesso la fenice in volo, ma anche dragoni e creature alate con teste di leone, alternate a file popolate da altri animali. In esse viene mantenuta una forte dinamicità tra gli animali presenti nelle diverse fasce, che interagiscono tra di loro contorcendosi in forme bizzarre.³⁴

Come in tutte le culture, anche per i mongoli i colori hanno un significato simbolico che va oltre il mero valore estetico. Il colore giallo, strettamente collegato all'oro, ha un'enorme importanza e un significato cosmologico connesso al principio maschile, al sole e al Cielo.³⁵ Il blu è il secondo colore favorito nell'iconografia mongola, rappresenta il dio Tengri e il lupo azzurro, connesso agli antenati mongoli, in generale, e a quelli di Gengis Khan, in particolare. Il rosso è

30 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 129.

31 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 129.

32 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p 129.

33 Il collare a nuvola è un antico motivo decorativo. In periodo medievale esso diventa un collare vero e proprio a ornamento della parte superiore degli abiti. Presente anche nella ceramica cinese come decorazione posta al collo di bottiglie e vasi e utilizzato in numerosi altri modi in tutta l'Asia. Considerato spesso solo come un ornamento, di fatto anticamente esso era un simbolo cosmico con un significato molto più profondo. Rappresenta la "Porta del Sole" o la "Porta del Cielo" sospesa all'apice dell'universo. Comune a molte culture, lo si trova, per esempio, anche nella struttura del Pantheon a Roma, nelle chiese rinascimentali come apertura nella cupola come rappresentazione in miniatura dell'universo, o nelle moschee medievali. Per quanto riguarda l'abbigliamento, esso non è solo una decorazione, ma parte integrante dell'abito: completa lo schema che vede l'abito come rappresentazione del cielo, mentre il corpo di chi lo indossa è l'asse dell'universo, che dalla terra si estende verso l'alto attraverso la "Porta del Cielo" e il collare ne enfatizza l'apertura. Il corpo incarna la parte materiale, mentre la testa quella parte spirituale. Per un approfondimento estremamente interessante sul collare a nuvola vedi CAMMANN Schuyler, "The Symbolism of the Cloud Collar Motif", in *The Art Bulletin*, 33, n. 1, Marzo, 1951, pp. 1-9.

34 Questo sarà uno dei motivi di maggiore ispirazione per i designer italiani. WATT e WARDWELL, *When Silk*, p. 132.

35 ALLSEN, *Commodity*, p. 74.

utilizzato soprattutto dai funzionari e dai nobili. Il bianco è associato alla fortuna e durante la dinastia Yuan viene spesso utilizzato insieme all'oro durante cerimonie, mentre in periodo pre-mongolo viene preferito il rosso e l'oro.³⁶ Il verde è usato in misura minore e si ritiene sia collegato alle tradizioni Liao e Jurchen.³⁷

2.5 Utilizzo e significato dei *panni tartarici* nell'impero mongolo

As my quiver bearers are black like a thick forest and [my] wives, spouses and daughters glitter and sparkle like a red hot fire, my desire and intention for all is such: to delight their mouths with the sweetness of the sugar of benevolence, to adorn them front and back, top and bottom, with garments of gold brocade, to sit them on fluid paced mounts, to give them pure and delicious water to drink, to provide verdant pastures for their herds...³⁸

Questa citazione, riportata da Allsen, attribuita a Gengis Khan e contenuta nella *Storia* di Rashid al-Din, riassume in modo mirabile ciò che i tessuti d'oro rappresentano per il popolo mongolo. Come lo studioso fa notare, tutto ciò che rappresenta una vita felice è alla portata dei popoli della steppa – buon cibo, paesaggi incantati, acqua pura da bere e pascoli per il bestiame – ad eccezione dei broccati d'oro che provengono, invece, dal mondo “esterno”. La felicità dipende, in un certo senso, anche dal possesso di tali beni preziosi.

L'abito comune mongolo è costituito da una tunica alla caviglia, con cintura in vita, sotto la quale sono indossati dei pantaloni ampi e gli stivali.³⁹ Questa uniformità di stile conosce delle variazioni per quanto riguarda il tipo di stoffa utilizzata, il taglio, i motivi, i colori e i piccoli particolari, che trasmettono informazioni molto importanti circa lo status della persona che li indossa, la sua appartenenza tribale e il livello di ricchezza. Inoltre, l'abbigliamento cambia a seconda della stagione, spesso è composto da più strati ed è diverso a seconda della classe d'appartenenza.⁴⁰

L'abito indossato dai membri dell'élite, diverso dal precedente, è chiamato *bianxianpao* 辫线袍 (Fig. 16) ed è solitamente in *nasij*, ha maniche lunghe e strette, una fascia alta alla vita,⁴¹ che si chiude sul fianco sovrapponendosi a formare uno scollo a “V”, che si allaccia sulla destra per gli

36 ALLSEN, *Commodity*, p. 61.

37 WATT e WARDWELL, *When Silk*, p. 107.

38 ALLSEN, *Commodity*, p. 12.

39 PHILLIPS, *L'impero dei Mongoli*, p. 25.

40 DENNEY, *Mongol Dress*, p. 76.

41 Abiti con la fascia alta alla vita sono già in uso sotto la dinastia Jin e sono molto probabilmente la versione antecedente delle tuniche mongole o *bian xian pao* 辫线袍. DENNEY, *Mongol Dress*, p. 76.

uomini e sulla sinistra per le donne. Al di sotto della fascia solitamente il tessuto è pieghettato, in modo che la tunica possa essere indossata anche per andare a cavallo. Essa può avere delle aperture all'attaccatura della manica che, al bisogno, permettono di lasciar uscire le braccia, fissando le maniche sulla schiena e trasformando l'abito in tunica senza maniche (Fig. 17). Questo particolare è presente sia sugli abiti da donna che da uomo ed è molto utile nelle battute di caccia o durante le attività ricreative.⁴² Non tutti gli abiti sono in *nasij*, vi sono, infatti, anche delle varianti in *kesi*, con decorazioni in oro sfalsate su seta generalmente monocroma. Un'ulteriore variazione del *bianxianpao* è l'abito con "distintivo" (Fig. 18), ovvero un ornamento di stoffa, solitamente di forma quadrata, collocato in posizione quasi centrale sul petto e sul retro del vestito. Da esso si svilupperà il distintivo di rango militare nella Cina Ming e Qing, ma in ambiente mongolo non ha nulla a che vedere col rango militare e viene indossato durante le attività ricreative.⁴³

Gli abiti femminili hanno un taglio più ampio e lungo rispetto a quelli maschili, le maniche sono più larghe, con una banda decorativa uguale a quella che orna lo scollo a "V". La tunica può avere anche uno strascico. Sopra alla tunica può essere indossata una giacca corta e larga (Fig. 19, 20), spesso riccamente decorata sia in tessitura, sia con l'applicazione di una lamina d'oro incollata.⁴⁴ Non va dimenticato il caratteristico copricapo femminile, *bokhta* o *gugu* 固姑: un alto cilindro, rivestito di seta preziosa, oro e altre decorazioni, che si allarga nella parte superiore, spesso ornata con piume e altri ornamenti. È possibile vederne degli esempi nei ritratti ufficiali delle imperatrici Yuan.⁴⁵

Oltre a questi abiti molto lussuosi, che vengono utilizzati a corte anche nella normale vita quotidiana, esiste una variante, che è in assoluto il simbolo del valore attribuito dai mongoli ai tessuti preziosi e all'abbigliamento in particolare: il *jisun*⁴⁶ (*zhisun* 质孙 in cinese) o *khil'at* o *zhama*.⁴⁷ Si tratta di un abito cerimoniale, solitamente in broccato o lampasso monocromo, spesso oro, al quale possono essere applicati altri ornamenti. Un abito che riveste un ruolo estremamente importante nelle relazioni tra il khan e i suoi sottoposti e viene donato dall'imperatore ai funzionari, alle guardie, ai membri del *kesig* – i *kesigten* – e della famiglia e ai dignitari, i quali, una volta ricevuto, sono tenuti a indossarlo per poter partecipare alle cerimonie del *jisun*, organizzate presso

42 DENNEY, *Mongol Dress*, p. 77.

43 DENNEY, *Mongol Dress*, pp. 76-77.

44 DENNEY, *Mongol Dress*, p. 79.

45 Per un ulteriore approfondimento sull'abbigliamento dei mongoli nei secoli XIII-XIV vedi DENNEY, *Mongol Dress*; Lange, *Daily Life*, pp. 42-49; ALLSEN, *Commodity*, p. 46.

46 Lo *jisun* probabilmente ha origine sotto Gengis Khan e diviene più elaborato in seguito, con la fondazione della dinastia Yuan. SHEA, *Mongol Court Dress*, p. 64.

47 Dal persiano *jamah* che significa abito, vestito, veste. SHEA, *Mongol Court Dress*, p. 64; WATT e WARDWELL, *When Silk*, p. 138; per un approfondimento vedi ALLSEN, *Robing*, pp. 305-313.

la corte imperiale. Nello *Yuanshi* vengono descritti in dettaglio i vari tipi di *jisun*, divisi per rango, utilizzo e tessuto.⁴⁸

I tessuti d'oro non sono utilizzati solo per la confezione di splendidi abiti dorati e di accessori, ma anche per produrre oggetti rituali, involucri per i testi buddhisti e pannelli di varie dimensioni, usati per decorare le pareti e i soffitti delle enormi tende, che fungevano da palazzo per il khan, per tutti i nobili e per l'élite e che venivano spostati insieme alla corte anche durante le spedizioni militari, le battute di caccia e gli eventi cerimoniali. Anche questi manufatti, che, per le loro dimensioni, sono ben visibili da lontano, diventarono un elemento chiave per esaltare l'immagine di forza e di grandezza dell'impero e per legittimarne il potere su tutti i territori conquistati.⁴⁹

2.6 Panni tartarici e potere

Le stoffe di seta e oro e gli abiti mongoli, il *jisun* in particolare, sono veri e propri oggetti di potere, tanto che, durante le grandi cerimonie di vestizione che si tengono a corte, fortemente volute dai khan e così frequenti nella cultura politica mongola, assolvono proprio il compito di mostrare al mondo la grandezza dell'impero e la forza di colui che è al potere.⁵⁰

Or sapiate veramente che 'l Grande Kane à 12.000 baroni, che sono chiamati Que(s)itan, ciò è a dire 'li piú presimani figliuoli del signore. Egli dona a ciascuno 13 robe, ciascuna divisata l'una dall'altra di colori, e sono adornate di pietre e di perle e d'altre ricche cose che sono di grande valuta. Ancora dona a ciascuno uno ricco scaggiare d'oro molto bello, e dona a ciascuno calzame(n)ta di camuto lavorato con fila d'ariento sottilmente, che sono molto begli e ricchi. Egli sono sí adornati che ciascuno pare uno re; e a ciascuna di queste feste è ordinata qual vestimento si debbia mettere. E così lo Grande Sire àe 13 robe simele a quelle di quegli baroni, cioè di colore, ma elle sono piú nobili e di piú valuta.⁵¹

Durante tali cerimonie il Gran Khan appare vestito con abiti in seta preziosissima, interamente tessuta con filato d'oro, ed è circondato da migliaia di persone anch'esse completamente ricoperte di broccati d'oro. L'impatto visivo di queste cerimonie è fortissimo e comunica, in particolare ai visitatori stranieri, un messaggio molto chiaro non solo della potenza e del potere dell'impero, ma anche della grande ricchezza e, contemporaneamente, dell'estrema generosità del khan.⁵²

48 ALLSEN, "Robing in the Mongolian Empire", in GORDON Steward (a cura di), *Robes and honor, the medieval world of investiture*, New York, Palgrave, 2001, p. 305.

49 SHEA, "The Spread", p. 402; ALLSEN, *Robing*, p. 392.

50 ALLSEN, "Robing in the Mongolian Empire".

51 POLO Marco, *Milione*, cap. 89, Milano, Garzanti, 1982, p. 69.

52 SHEA, "The Spread", p. 402; ALLSEN, *Robing*, p. 306.

Di fatto, il messaggio trasmesso durante queste cerimonie è più profondo e ha molteplici sfaccettature. Innanzi tutto lo sfarzo portato all'estremo comunica, in modo estremamente efficace, il controllo totale da parte del khan sul lavoro di migliaia di artigiani di indubbia bravura, riuniti forzatamente da ogni angolo dell'impero, come ulteriore prova della grandezza, della regalità e delle imponenti risorse sia materiali, sia organizzative.⁵³

La cerimonia di vestizione è, inoltre, connessa al mantenimento di una gerarchia, non solo all'interno dell'impero, ma anche nei rapporti con gli stati confinanti. La richiesta di ricevere gli "abiti di filato d'oro" da parte di un governo vicino equivale alla domanda di poter stringere un'alleanza, mentre rifiutare tale dono significa non voler entrare a far parte della "famiglia delle nazioni" mongole.⁵⁴

All'interno dell'impero la cerimonia simboleggia l'instaurarsi di un rapporto di lealtà tra i khan e l'entourage⁵⁵. Tale gesto rappresenta il nucleo della politica principesca mongola, soprattutto nei momenti di crisi legati alla successione al potere: il dono di abiti e le cerimonie di investitura sono alla base dei rapporti di lealtà, ne fanno nascere di nuovi e accrescono l'influenza e il potere dei khan.⁵⁶ Come afferma Allsen, "what we now think of as 'luxuries' were actually necessities in the political economy of traditional states...."⁵⁷

Attraverso incentivi, quali uno status elevato, prestigio, ottimo cibo, bevande e splendidi vestiti, i khan promuovono un nuovo modello di comportamento per rimuoverne uno più antico e trasformare dei rozzi guerrieri in cortigiani più malleabili, meno individualisti e più portati verso un'individualità collettiva.⁵⁸ Coloro che ricevono il *jisun* sono degli eletti e, in quanto tali, sono separati del resto della popolazione, ma devono sentirsi uniti tra di loro, in quanto facenti tutti parte dello stesso corpo, e devono avere un medesimo interesse per il successo dell'impero. Esaltare e rafforzare questi sentimenti è di estrema importanza per un esercito e una corte composta da persone provenienti da tutto il territorio conquistato.⁵⁹

Di natura simile, anche se di carattere più personale, è la pratica con la quale il khan onora colui che si è distinto per azioni particolarmente meritorie cedendogli pubblicamente un capo del proprio vestiario. Questa usanza, che proviene dall'Iran e dal mondo islamico, rappresenta molto

53 ALLSEN, *Robing*, p. 306.

54 È questo il caso di religiosi quali il francescano Rubruck o il monaco Vartan, inviati presso la corte dell'impero mongolo, che conoscevano, per esperienza personale, il sistema delle investiture. ALLSEN, *Robing*, p. 307.

55 Di fatto, vi erano differenti oggetti di lealtà e differenti livelli di lealtà. Essi sono presenti ancora prima della fondazione dell'impero mongolo e vengono rielaborati da Gengis Khan, in modo da disintegrare i legami tribali e creare legami personali di lealtà – per esempio con l'istituzione del *kesig* – verso se stesso e verso i suoi successori. Teoricamente tutta la popolazione era tenuta a dimostrare lealtà al khan, tuttavia, nella pratica, solo il livello più alto della società mongola è direttamente connessa al khan. Al di sotto vi sono rapporti intermedi che garantiscono il rapporto di lealtà verso il khan. Per un interessante approfondimento su questo argomento vedi JONES, "The Objects of Loyalty in the Early Mongol Empire (Twelfth and Thirteenth Centuries)", in *Iran*, 2021.

56 Per un approfondimento su questo tema vedi ALLSEN, *Robing*, p. 307.

57 ALLSEN, *Robing*, p. 308.

58 ALLSEN, *Robing*, p. 308.

59 ALLSEN, *Robing*, p. 309.

più di un legame di lealtà: di fatto, colui che riceve tale dono riceve anche parte dell'aura e del carisma del khan stesso e, per questo motivo, gode di uno status particolare.⁶⁰ Questo rapporto molto personale è simile a quello che lega il khan coi membri del *kesig*. Con essi il rapporto con il khan è assolutamente individuale, modellato dalla disciplina militare e rafforzato dalla vita a stretto contatto con il khan.⁶¹

In cambio della assoluta lealtà, il khan ha degli obblighi, tra i quali quello di fornire cibo, bevande a abiti lussuosi. In questo quadro è quindi comprensibile quanto i khan tengano alla soddisfazione dell'impegno preso con il proprio entourage. Di fatto, l'entourage e i funzionari in servizio non ricevono uno stipendio regolare: viene loro data una ricompensa durante la redistribuzione del bottino, che avviene per la celebrazione di eventi particolari nel corso dell'anno e che dipende dalla generosità dei regnanti.⁶²

Alla luce di quanto sopra, è chiara l'importanza anche a livello religioso-spirituale, dell'elemento oro e degli abiti confezionati tessendo seta e oro.

...the essential point is that this precious metal was not simply a glittering bauble to attract the eyes of the avaricious barbarian...but a substance and a *color* with deep and specific cosmological meaning...⁶³

Ancora prima dell'ascesa di Gengis Khan, la redistribuzione della cacciagione e del bottino è una pratica comune tra le popolazioni delle steppe, quindi, come afferma Allsen, essi prendono in prestito i mezzi materiali per esprimere e propagare idee e concetti che già appartengono alla loro tradizione e cultura.⁶⁴

I tessuti preziosi e i beni di lusso, proprio perché bramati da un'élite esigente di nobili e funzionari, sono una potente moneta politica e un elemento necessario per l'esistenza e la tenuta dell'impero, poiché per riuscire ad avere un seguito sono necessarie cospicue redistribuzioni, che aumentano di valore con il crescere dell'impero, fino a diventare qualcosa che non può più essere né negato né ridimensionato.

Nella società mongola, la formazione dello Stato stimola di per sé il commercio, attraverso una sempre maggiore domanda di metalli preziosi, gemme, beni di lusso e soprattutto stoffe pregiate.

60 ALLSEN, *Robing*, p. 308.

61 Quando Gengis Khan sale al potere e intraprende l'impresa di conquistare il mondo, crea uno staff per la gestione della casa, composto di varie figure – cuochi, guardiani, capicarro, ecc – che in seguito viene allargato e trasformato nel *kesig* – la guardia imperiale – che è anche alla base del sistema di governo dell'impero. ALLSEN, *Commodity*, pp. 52-53.

62 ALLSEN, *Commodity*, pp. 55-56; ALLSEN, *Robing*, pp. 309-311.

63 ALLSEN, *Commodity*, p. 61.

64 ALLSEN, *Commodity*, p. 102.

Senza tali merci la politica imperiale non è possibile. Risulta quindi chiaro che, per soddisfare la loro sete di beni di lusso, i mongoli dipendono dalle popolazioni dei territori che hanno conquistato.

2.7 Acquisizione e produzione dei *panni tartarici*

I metodi di acquisizione dei tessuti d'oro e degli altri beni di lusso sono diversi e variano a seconda del periodo storico e delle condizioni. Durante il primo periodo dell'impero, che è caratterizzato da una fortissima spinta espansionistica, la fonte principale di approvvigionamento è costituita dai bottini di guerra, che vengono accaparrati in modo sistematico. Del resto, vale la pena ricordare che le battaglie e le azioni di conquista sono organizzate in ogni loro fase.⁶⁵ Sconfitti gli avversari, la priorità è venire in possesso del bestiame e di tutto ciò che di raro e prezioso possa essere preso: solitamente oro, argento e tessuti preziosi. Il bottino viene in seguito redistribuito tra tutti: i pezzi migliori sono destinati ai khan, ai principi e ai comandanti, mentre il resto è per le truppe. Sarà proprio la pratica della divisione del bottino a dare inizio alla circolazione dei tessuti in tutto il territorio dell'impero, rendendoli conosciuti ovunque e sempre più richiesti.⁶⁶

Oltre a ciò, la conquista di un territorio è spesso preceduta dall'esazione saltuaria di tributi o dall'invio di doni diplomatici che, accompagnati da missive, non solo rappresentano una sorta di discorso politico-diplomatico, sia concreto sia simbolico, che regola le relazioni tra stati, ma anche un'occasione di ulteriore fonte di beni preziosi.⁶⁷

Grazie a questa politica di accaparramento, per tutto il periodo di espansione territoriale, durante il quale le azioni di conquista e le successive predazioni si susseguono senza sosta, l'élite mongola e i membri del *kesig* sono costantemente riforniti di ogni bene di lusso.

Con l'ampliarsi dell'impero, cresce parallelamente anche la domanda di beni di lusso e, per soddisfare tale richiesta, vengono sviluppate nuove fonti di approvvigionamento.

Innanzitutto viene avviata una produzione di tessuti in seta e oro anche in territorio mongolo. Durante le campagne di conquista, infatti, nonostante le grandi distruzioni e gli stermini di massa, i mongoli prestano sempre attenzione a individuare e separare dagli altri gli individui in possesso di particolari capacità artistiche e tecniche utili all'impero. Considerati alla stregua di oggetti facenti parte del bottino, essi vengono costretti a lasciare il proprio paese e sono redistribuiti in tutto il territorio seguendo il principio di distribuzione delle quote, o *qubi*⁶⁸. Avvengono in questo modo massicce migrazioni forzate di individui.⁶⁹

65 Le battute di caccia non sono solo una fonte di sostentamento per la tribù, ma sono anche di vitale importanza per l'addestramento dell'esercito all'ordine e alla disciplina. La caccia, come la battaglia, è pianificata e regolamentata in ogni sua parte secondo un codice fisso.

66 ALLSEN, *Commodity*, p. 28.

67 Per un approfondimento al riguardo vedi ALLSEN, *Commodity*, pp. 28-29; QIU, *Gift-Exchange*, pp. 202-227.

68 Tale sistema prevede che ogni membro della famiglia regnante, al momento della redistribuzione, abbia diritto a una quota di ricchezza da ogni parte dell'impero posseduta dagli altri membri. Siccome le ricchezze redistribute comprendono non solo animali e oggetti, ma anche esseri umani, le quote possono essere pagate

Anche gli artigiani del settore tessile, detentori delle conoscenze tecnologiche delle culture più avanzate in questo campo – centro-asiatiche, islamiche e cinesi – subiscono la stessa sorte e vengono inviati presso i centri di produzione in Mongolia e in Cina, creati con lo scopo specifico di soddisfare la richiesta sempre maggiore di sete preziose.⁷⁰ Esperti tessitori, provenienti dalle aree di produzione di Baghdad, Tabriz e della Cina dei Song Meridionali, lavorano tutti insieme, sotto il coordinamento di supervisori che controllano gli standard di produzione, l'approvvigionamento delle materie prime e la raccolta dei prodotti finiti.

Come è già stato ricordato più volte, le migrazioni forzate, che nascono da campagne di conquista estremamente cruento e dalla distruzione di floridi centri urbani, sono all'origine dell'imponente scambio culturale che caratterizza una nuova fase della vita dell'impero mongolo. Tale incontro forzato porta alla creazione di un linguaggio del tutto nuovo, fatto di nuovi stili, nuovi motivi decorativi e nuove tecnologie. Nei centri di produzione si incontrano culture lontane tra di loro, che danno vita a sviluppi assolutamente interessanti, sia dal punto di vista artistico che tecnologico.⁷¹

Parallelamente alla produzione di nuovi tessuti e all'accaparramento sistematico di bottini di guerra, con il diffondersi di una maggiore stabilità all'interno del territorio dell'impero che è ormai unificato, si assiste allo sviluppo di scambi commerciali. I mercanti occidentali, grazie all'unificazione del territorio euroasiatico e al controllo della rete delle vie di comunicazione

anche con la deportazione di questi ultimi, oltre che con argento o altri oggetti di lusso FAVEREAU Marie, "The Mongol Peace", p. 55

69 I mongoli considerano gli esseri umani come oggetti, risorse da sfruttare per la costituzione e il rafforzamento dell'impero. Di fatto, la popolazione mongola ai tempi di Gengis Khan conta meno di un milione di individui, perciò, per poter portare a termine ciò che si sono prefissati, essi utilizzano tutte le risorse disponibili, sia materiali che umane. L'impero era concepito come proprietà comune del clan d'oro e, secondo il principio della redistribuzione, era normale e dovuto che il khan spartisse sia il territorio che le ricchezze, materiali e umane conquistate. La mobilitazione coatta di milioni di persone è dovuta alla necessità di soddisfare i bisogni militari, economici, amministrativi e culturali dell'impero e include sia coloro che si sono sottomessi volontariamente, sia gli sconfitti. Tra i prigionieri deportati si distinguono tre maggiori categorie: coloro destinati all'esercito, gli artigiani e gli schiavi veri e propri (di solito donne e bambini). Gli uomini destinati all'esercito non sono schiavi e in generale la loro condizione dipende dalle capacità in battaglia. Per quanto riguarda gli artigiani, per la maggior parte essi vengono assegnati all'esercito come ausiliari, mentre i restanti, tra i quali i tessitori e i fabbri, vengono trasferiti in massa verso i centri di produzione nella parte orientale e nordorientale dell'Asia, oppure distribuiti tra gli *ordo* dell'élite per uso personale. Godono di uno status particolare: non sono schiavi, tuttavia non sono completamente liberi. Sono pagati per il loro lavoro e generalmente godono di considerazione grazie alle loro capacità. I mongoli si rendono conto di avere bisogno di bravi artigiani, per questo ne risparmiano le vite, in modo da poter godere il frutto delle loro conquiste. Nelle loro spietate campagne di conquista, prima di procedere alla distruzione e all'uccisione di tutti i nemici, si assicurano di individuare le persone più abili nei settori per loro importanti e di separarle per poterle in seguito redistribuire insieme al resto del bottino. Per un ulteriore approfondimento vedi BIRAN, *Forced Migrations and Slavery*, pp. 76-99; ALLSEN, *Comodity*, pp. 30-33

70 DEL PUNTA e ROSATI, *Lucca, una città di seta*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2017, pag. 25.

71 Oltre alla produzione ufficiale, esiste anche una produzione privata, ma in ragione di una domanda così elevata, essa è assolutamente irrilevante: solo l'impero ha i mezzi per poter coordinare un'attività con simili dimensioni. ALLSEN, *Commodity*, pp. 37-38.

terrestre da parte dei mongoli, possono viaggiare ora più facilmente e vengono introdotte condizioni particolarmente favorevoli per attrarne il maggior numero possibile.⁷²

Di fatto, come si è già visto nel secondo capitolo, il sistema economico dell'impero mongolo è fondato su principi differenti da quelli consueti. Esso è strettamente connesso al sistema politico ed entrambi ruotano intorno al concetto di redistribuzione e di circolazione della ricchezza e della felicità⁷³. Attraverso il sistema introdotto da Gengis Khan basato sulle quote, durante le grandi assemblee o *quriltai*, il khan redistribuisce il bottino, che include animali, beni preziosi e uomini, attuando una redistribuzione basata sul concetto della circolazione della ricchezza, che, a sua volta, è strettamente collegata alla felicità. Secondo questo concetto, tutto ciò che viene redistribuito o messo in circolazione, ritorna.

È su queste basi che viene attuata una politica particolarmente favorevole per i mercanti occidentali che decidono di intraprendere rapporti commerciali con l'impero. Queste misure includono il finanziamento da parte dei khan di nuove attività commerciali, l'essere garante in caso di richieste di prestiti, l'intervento a favore della popolazione in caso di raccolti scarsi o il pagamento di forniture più del dovuto.

Come sostiene Favereau,⁷⁴ i khan non sono degli ingenui inconsapevoli, al contrario, essi applicano misure che possano sottrarre i mercanti dalle vie abituali per farli convergere verso i mercati dell'impero portando merce di vario tipo e soprattutto beni di lusso. Un commercio, quindi, che non ha a che fare con i beni di sussistenza, che i mongoli hanno in abbondanza, quanto invece con i beni di lusso quali oro, argento, tessuti preziosi, perle, pellicce ecc. che saranno in seguito redistribuiti agli uomini di fiducia, famigliari, principi e conoscenti, che a loro volta li doneranno ai propri sottoposti. Tramite questa redistribuzione i khan si assicurano lealtà, ammirazione e un mezzo simbolico per sostenere e rafforzare la società.

Il principio della redistribuzione e della circolazione di ricchezza e felicità è ovviamente valido per ogni tipo di bene di lusso, senza distinzioni di provenienza, e spiega perfettamente la politica applicata dai khan durante gli anni di esistenza dell'impero. Nel primo periodo le azioni di conquista assicurano ricchi e frequenti bottini, quindi l'élite e il popolo sono facilmente soddisfatti. Col passare del tempo, dalla fine del XIII secolo, i bottini diventano sempre più rari e poveri, essendo l'impero prevalentemente in pace, mentre la domanda di beni di lusso aumenta. Per

72 Per un approfondimento riguardo alla posizione e alla funzione dei mercanti nell'impero mongolo vedi ALLEN, *Mongolian Princes*. In particolare riguardo al rapporto tra Gengis Khan e i mercanti vedi ALLEN, *Mongolian Princes*, pp. 86-94.

73 Il concetto di circolo della redistribuzione e della felicità è di Favereau ed è utilizzato per spiegare il concetto di felicità connessa con la condivisione del cibo secondo la cultura mongola. FAVEREAU, *The Mongol Peace*, p. 57, nota 26.

74 FAVEREAU, *The Mongol Peace*, p. 56.

soddisfare le richieste dei principi e dell'élite, viene attivata la produzione interna di tessuti di preziosa fattura e, contemporaneamente, è rilanciato il commercio.⁷⁵

Secondo la visione del mondo dei mongoli, l'accumulazione di ricchezza ha senso solo ai fini della redistribuzione, poiché essa attira la gioia e allontana la sfortuna. Durante la redistribuzione del bottino i partecipanti non ricevono solamente beni materiali, ma anche una porzione di gioia sociale.⁷⁶ Quindi, anche i mercanti entrano a far parte di questo circuito.⁷⁷

2.8 Panni tartarici, mercanti e Pax Mongolica

Con l'ampliarsi dell'impero, le entrate che derivano dal commercio diventano sempre più allettanti e ciò fa sì che i khan trasformino i prodotti più redditizi – riso, grano, seta, pellicce, sale, spezie, schiavi e cotone – in un semi-monopolio e implementino una serie di manovre politiche per fare in modo di attrarre i mercanti presso gli *ordo*⁷⁸, che funzionano da centri di accumulo e distribuzione delle ricchezze. Oltre a offrire condizioni economiche particolarmente favorevoli, viene istituita la figura dell'*ortaq*, ovvero un mercante con licenza di commerciare. Ciò prevede che i membri facoltosi della famiglia del lignaggio d'oro e i loro stretti parenti possano investire i propri capitali privati per assicurarsi un rapporto esclusivo con i mercanti⁷⁹, che diventano mercanti privati delle élites, dominando i rapporti commerciali nell'impero.⁸⁰

Per rendere il commercio ancora più attraente, in alcuni periodi, viene ulteriormente ribassata o addirittura eliminata la tassazione sul commercio di beni utilizzati come valuta, quali i tessuti, l'argento, l'oro, le pietre preziose e le perle. In aggiunta a ciò, agli *ortaq* viene concesso il libero accesso alle *yam*, o stazioni di posta⁸¹: grazie al possesso di un permesso o *gerege*, essi hanno diritto

75 FAVEREAU, *The Mongol Peace*, pp. 55-58.

76 Questo concetto si applica anche al pagamento delle tasse, che viene visto come un ulteriore modo di contribuire al sistema con un circuito di reciprocità. FAVEREAU, *The Mongol Peace*, p. 58.

77 Per un approfondimento vedi FAVEREAU, *The Mongol Peace*, pp. 49-58.

78 L'*ordo* è, in senso generale, l'accampamento mongolo. In origine il termine turco fa riferimento al gruppo di tende dell'élite al centro del quale si trova la tenda del khan. A seconda del contesto può indicare anche la corte itinerante, intesa come entità politica, così come il centro economico e militare. De Nicola, 2017, p. 130-131. Per un ulteriore approfondimento cfr. ATWOOD C. P., "Ordo", in ATWOOD C. P. (a cura di) *Encyclopaedia of Mongolia and the Mongol Empire*, New York, 2004; ALLSEN, *Commodity and exchange in the Mongol Empire: a Cultural History of Islamic Textiles*, Cambridge, 1997, p. 13.

79 In questo contesto le donne giocano un ruolo chiave: essendo la società mongola patrilineare, gli uomini possiedono quasi tutte le ricchezze, tuttavia esse vengono amministrate dalle donne, poiché è a loro che spettano tutte le faccende domestiche, compresa l'amministrazione dell'*ordo*, mentre gli uomini si occupano della caccia e della guerra. Maggiori sono le ricchezze accumulate, maggiore è il numero di mogli che un uomo può permettersi. Di fatto, però, sono solo le mogli principali di un khan, di un principe o di un membro della famiglia imperiale ad avere un proprio *ordo* personale e ad accumulare ricchezze, che vengono da lei stessa amministrate. In particolare, la consuetudine generale prevede che solo le mogli madri di un figlio maschio possono amministrare le ricchezze – non solo le proprie ma anche quelle che, secondo le usanze mongole, sono destinate al figlio minore alla morte del marito. Di fatto, a seconda della regione corrispondono regole differenti. Per un approfondimento al riguardo, un saggio estremamente interessante è: DE NICOLA B., "Women and the Economy of the Mongol Empire", in DE NICOLA B., *Women in Mongol Iran*, 2017, pp. 130-181.

80 FAVEREAU, *The Mongol Peace*, p. 52.

81 Nel vastissimo impero mongolo le comunicazioni sono assicurate da un sistema di stazioni di rifornimento, o *yam*, che rendono disponibili cavalli, cibo e bevande, contribuendo così a mantenere unito l'impero, poiché collegano in

di godere di tutto quanto è offerto senza sostenere nessuna spesa di viaggio e trasporto, oltre che di una speciale protezione degli scambi. Tutto ciò permette loro di accedere al commercio ad ampio raggio.⁸²

Nonostante questa apertura porti ad un abuso nell'utilizzo dei permessi e a frizioni tra gli *ortaq* e il sistema amministrativo, i khan non arriveranno mai all'espulsione dei mercanti dal sistema *yam*, essendo essi troppo importanti per l'economia e la tenuta dell'impero.

Due sono le maggiori arterie che attraversano l'impero: una settentrionale, solo terrestre, e una meridionale, marittima e terrestre. Francesco Pegolotti (?-1347), nella sua *Pratica della mercatura* – un testo molto conosciuto rivolto a mercanti non *ortaq* – consiglia ai mercanti e viaggiatori di percorrere la via settentrionale attraverso le steppe, poiché la via meridionale è considerata troppo insicura, oltre che più lunga. Il viaggio via terra dà la possibilità di fare numerose soste, che si trasformano in altrettante opportunità di guadagno: lo stesso Pegolotti consiglia, infatti, di partire con un carico di merce – soprattutto stoffe pregiate europee – da scambiare lungo il tragitto di andata, in modo da coprire le spese di viaggio e di fare la stessa cosa lungo il viaggio di ritorno con la merce acquistata in Oriente.⁸³

Il commercio è estremamente importante per i mongoli. Anche se viene data la precedenza ai mercanti stranieri che desiderano associarsi a un membro dell'élite, essi intrattengono, sebbene con condizioni economiche differenti, rapporti anche con i mercanti non *ortaq* e, fin dall'inizio del XIV secolo, veneziani e genovesi hanno rapporti commerciali molto attivi con i mongoli, che diventeranno più intensi quando il sistema di *yam* viene aperto anche ai mercanti non *ortaq*.⁸⁴

Per i mongoli il commercio non ha un valore fine a se stesso. Esso è strettamente legato all'idea di circolazione della felicità, è connesso al sistema di credenze ed è una condizione necessaria per poter mantenere l'egemonia sui territori conquistati. A tale fine essi sostengono il commercio, migliorano il sistema di comunicazione, già sicuro e fornito di poste lungo tutto il percorso, e lo aprono ai mercanti proteggendoli, in quanto anche loro contribuiscono alla realizzazione del sistema di circolazione della felicità, e quindi alla solidità dell'impero.

La “pacificazione” all'interno dell'impero, quindi non è solo il risultato dell'unificazione dei territori e del loro controllo grazie alla potenza dell'esercito. Di fatto, essa è raggiunta soprattutto grazie alla costituzione di una gigantesca zona commerciale sicura, dove può svilupparsi una competizione economica, e alla capacità di creare e mantenere delle istituzioni unificatrici, che

modo estremamente efficiente tutti i territori dell'impero. In origine questo sistema è riservato solo all'esercito, ai funzionari e ai diplomatici stranieri, in seguito sarà utilizzato sempre più spesso per scopi commerciali. Vedi ALLEN, *Mongolian Princes*, pp. 96-97.

82 FAVEREAU, *The Mongol Peace*, pp. 62-63

83 Per un ulteriore approfondimento vedi Grillo, *Le porte del mondo*, pp. 109-112; FAVEREAU, *The Mongol Peace*, pp. 65-66.

84 Per un approfondimento sui rapporti tra impero mongolo e le città di Venezia e Genova vedi FAVEREAU, *The Mongol Peace*, pp. 67-69.

rendano possibile non solo l'approvvigionamento dei beni ma anche la ripartizione degli stessi e, di riflesso, della felicità in tutto l'impero.⁽⁸⁵⁾

85 FAVEREAU, *The Mongol Peace*, pp. 69-70; ALLSEN, *Mongolian Princes*, p. 84.

Capitolo 3

I panni tartarici in Occidente

3.1 I panni tartarici: l'arrivo in Occidente

Nel XII secolo, si assiste, prima in Italia e in seguito nel resto d'Europa, a una crescente domanda di tessuti in seta di alta e media qualità. La richiesta è in gran parte soddisfatta dalle sete bizantine, alle quali si sommano anche quelle prodotte dalla Spagna islamica, dalla Sicilia e nel Levante. Dalla metà del XII secolo si aggiunge anche la produzione sviluppata nell'Occidente latino: si tratta di sete, sia a tinta unita sia con motivi decorativi, inizialmente prodotte a Lucca e, in seguito, anche a Venezia.¹

La crescita della produzione serica nelle due città non ostacola il flusso di sete provenienti dal Mediterraneo orientale e Genova e Venezia ne diventano le principali importatrici, fungendo da stazioni di transito per la diffusione di tali tessuti, non solo in Italia, ma anche nel resto d'Europa. La caduta di Costantinopoli durante la quarta Crociata (1202-1204) determina il crollo della produzione locale, lasciando maggiore spazio alle sete orientali, la cui importazione cresce velocemente.²

Alla metà del XIII secolo sono quindi due le maggiori aree di produzione della seta: quella mediterranea e quella asiatica. La regione mediterranea include tutte le manifatture islamiche spagnole, quelle bizantine e quelle del Levante, dove vengono prodotti soprattutto sciamiti, proto-lampassi e i primi lampassi. I motivi decorativi sono soprattutto geometrici: intrecci che si snodano all'infinito o *rotae* nelle quali sono collocati animali araldici, spesso aquile, grifi e leoni. Il significato è prettamente sacrale o regale ed è presente anche nelle decorazioni dei rivestimenti in ceramica, nei mosaici e negli intarsi.³

L'area asiatica include le manifatture di tutto l'impero mongolo, del quale fa parte anche il territorio persiano, che diventa un punto di contatto tra le due aree. Proprio grazie al consolidarsi dell'impero mongolo, che abbiamo visto spingere e sostenere il commercio di beni e manufatti di lusso, si assiste all'arrivo in Europa di tessuti con caratteristiche differenti da quelle conosciute fino a quel momento: nei documenti occidentali si fa loro riferimento con i nomi generici di *panni tartarici*, *dras de tartais* o *tartaires*, che di fatto includono tutte le sete prodotte nei territori mongoli

1 Vedi JACOBY, "Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West", in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 58, 2004, Dumbarton Oaks, Harvard University, p.228.

2 Vedi JACOBY, *Silk Economics*, p.231.

3 ROSATI Maria Ludovica, "Il linguaggio della seta. Tipologie, motivi e colori", in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, p. 77.

della Cina, dell'Asia Centrale e della Persia ilkhaniide – in possesso di una tradizione secolare di tessitura della seta – tra le quali le sete con decorazioni in seta e oro.⁴

Sebbene i primi *panni tartarici* siano giunti in Occidente tramite canali diplomatici – si pensi a Giovanni da Pian del Carpine (1182 circa-1252) che ricevette una stoffa di porpora dalla madre del Gran Khan⁵ (1215-1294) e a Guglielmo di Rubruck (1220-1293) che, di ritorno dalla sua missione in Asia, portò a Luigi IX re di Francia (1214-1270) due vesti di seta dono di Batu (1205-1256) e Sartaq (?-1257)⁶ – lo spostamento di tali stoffe preziose in un contesto nuovo non avviene più, come in passato, attraverso canali riservati o occasioni speciali, quali doni e omaggi diplomatici, e neppure per effetto di eventi fortuiti, quali l'accaparramento di un bottino o la conquista di un territorio. Esso avviene, invece, grazie all'iniziativa e all'intraprendenza dei mercanti, soprattutto italiani, e alla loro attività nei maggiori centri nevralgici del mercato euroasiatico, sul Mar Nero e nell'Ilkhanato, che permettono lo sviluppo di canali commerciali lungo i quali fluiscono le merci dall'Oriente fino al Mediterraneo e in Europa, in particolare in Italia.⁷

Spesso non è possibile tracciare un itinerario preciso e ricostruire l'esatta origine e la data di arrivo delle sete orientali. Le testimonianze scritte giunte a noi, oltre a essere scarse e imprecise, non sono sufficienti, in quanto mancano di uniformità nelle descrizioni e utilizzano nomi generici che non rendono facile la distinzione tra i diversi tipi di sete. Inoltre, non è possibile accertare se inventari consecutivi facciano riferimento alle stesse sete o a sete differenti, e ciò rende impossibile stabilirne la data di arrivo. Difficile è anche capire la composizione e la decorazione, che è descritta in modo poco approfondito.⁸

Anche le arti figurative sono di poco aiuto. Alcuni pittori riproducono le sete in modo fedele, non solo imitandone i motivi tessili, ma anche cercando di renderne l'effetto materico, mentre altri semplificano i motivi o ne inventano di nuovi selezionandoli tra quelli già esistenti e combinandoli liberamente.⁹ Anche le tecniche pittoriche del tempo – tempera all'uovo – non riescono a rendere le sottili differenze tra i vari tipi di tessuto e nemmeno i loro colori. Ugualmente, la data dell'opera pittorica non necessariamente corrisponde al periodo in cui il tessuto è stato prodotto.

4 Vedi JACOBY, *Silk Economics*, p. 231.

5 ROSATI, "La lunga vita dei manufatti: Circolazione di tessuti preziosi nel Mediterraneo e oltre tra il XII e il XIV secolo", in *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico*, Atti del Convegno Internazionale, 26-27 maggio 2016, Milano, Bruno Mondadori, 2016, p. 100.

6 PIAN DEL CARPINE, *Historia Mongalorum*, IX, 45, p. 328; RUBRUCK, *Viaggio nell'impero dei Mongoli*, XXXVII, 4, p. 230.

7 ROSATI, "La lunga vita dei manufatti", p. 101.

8 Il fatto che nei documenti commerciali dell'epoca vengano menzionati senza darne una descrizione approfondita è indice del fatto che, nella maggioranza dei casi, sono tessuti già noti. JACOBY, *Silk Economics*, p. 233.

9 Poteva accadere che pittori di scarso talento utilizzassero sagome riprodotte i moduli dei motivi ornamentali per accelerare la produzione, spesso senza aggiornarle per lungo tempo, generando una discrepanza tra ornamento raffigurato e estetica più moderna. FIRCKS, "Tartarughe, fenici e pappagalli", in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, pp. 101-104.

I tessuti giunti fino a noi possono fornire informazioni iconografiche e tecniche precise, ma solo se sono collegati a specifici oggetti o eventi di cui si conosce la data. Per esempio, molte sete islamiche ornate lungo i bordi da bande con iscrizioni arabe, chiamate *tiraz*,¹⁰ vengono in aiuto, in quanto riportano il nome del sovrano o di colui che ha ordinato la loro fabbricazione, il nome del luogo o del laboratorio e l'anno di produzione. Inoltre, come si è avuto modo di vedere, gli artigiani e i tessitori furono trasferiti a più riprese durante l'epoca mongola. A queste migrazioni corrisponde la nascita di nuovi motivi in cui si fondono le caratteristiche iconografiche di diverse culture e lo stesso accade anche per gli aspetti legati alla tecnologia.

Un ulteriore ostacolo nella ricostruzione dell'origine di questi manufatti è rappresentato dal fatto che, spesso, la data di produzione e quella di importazione o di utilizzo – quando sono indicate – non corrispondono, poiché le stoffe, dopo essere state prodotte, quasi sempre vengono tenute in magazzini per anni e utilizzate anche dopo un lungo periodo di tempo.

Genova e Venezia diventano il punto d'arrivo, di stoccaggio e di smistamento di grandi quantità di tessuti provenienti dall'estero. Dai documenti in nostro possesso, è chiaro che a Genova confluisce una gamma vastissima di sete preziose disponibili sul mercato.¹¹ Da qui si diffondono, entrando a far parte dei già ricchi tesori ecclesiastici o raggiungendo le corti di tutta Europa dove diventano simbolo del potere sia civile che religioso.

Da Genova le sete arrivano nelle città del Nord e Centro Italia, fino a Siena, Pisa e Roma. Inizialmente da Genova giungono in Champagne, per poi proseguire fino a Parigi, Londra e Bruges. In un secondo tempo viene istituita una linea marittima diretta da Genova e da Venezia verso l'Inghilterra e le Fiandre. Venezia, invece, grazie al dominio sull'Adriatico, contribuisce fortemente alla distribuzione dei *panni tartarici* sia lungo le coste italiane sia su quelle balcaniche, arrivando fino in Ungheria. I mercanti tedeschi provvedono invece alla distribuzione dei tessuti al di là delle Alpi, dopo aver fatto rifornimento a Venezia.¹²

3.2 I *panni tartarici* e i paramenti sacri della Chiesa Cattolica

10 Le iscrizioni *tiraz* sono bande in tessuto che riportano iscrizioni onorifiche o invocazioni religiose ricamate o tessute. Esse decorano le cosiddette vesti d'onore donate dai sovrani. In seguito diventano di moda e vengono utilizzate anche sugli abiti dei privati. Riportano anche particolari riguardanti la fabbricazione, tuttavia spesso mancano le date di produzione. JACOBY David, "Oriental Silks go West: A Declining Trade in the later Middle Ages", in ARCANGELI e WOLF (a cura di), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: trade, gift exchange and artistic transfer*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 88; JACOBY, *Silk Economics*, pp. 203 e 216-217. Con il termine *tiraz* si intendono anche le tecniche impiegate nella decorazione dei tessuti e le manifatture stesse. ROSATI, "La lunga vita", p. 104, nota 2.

11 Tra queste soprattutto nasicci, o *nasij* (ovvero i lampassi di oro e seta prodotti nell'impero mongolo), sendati (ossia i tessuti uniti prodotti a Lucca e nell'area mediterranea), sciamiti (sete operate di origine bizantina) e drappi dorati (manufatti intessuti con filati metallici provenienti dall'impero mongolo, dall'area islamica e, in seguito, prodotti anche in Italia). ROSATI, "La lunga vita", p. 101.

12 Per un approfondimento vedi JACOBY, *Oriental Silks*, pp. 106–108.

Nonostante l'elevatissimo numero di *panni tartarici* in seta e oro prodotti tra il XIII e il XIV secolo, solo pochi di essi sono sopravvissuti. Per la maggior parte, essi fanno parte degli inventari dei tesori di alcune maggiori chiese in Europa, oppure provengono dai corredi funebri di nobili e religiosi in Occidente. Essi vengono utilizzati per la confezione di dalmatiche, toncelle, cappe, mitre, calzature, borse e drappi, oppure divisi in più parti e usati come tessuti decorativi, dei quali, però, spesso rimangono solo frammenti.¹³

In questo contesto, sono giunte a noi due splendide dalmatiche attualmente custodite allo Stralsund Museum, in Germania settentrionale. Entrambe provengono dalla chiesa di San Nicola a Stralsund, un tempo importante centro commerciale sul Mar Baltico. La prima delle due dalmatiche (Fig. 21) risale alla metà del XIV secolo ed è stata confezionata utilizzando cinque distinti tessuti in seta e oro provenienti dall'impero mongolo.¹⁴ Il contrasto tra il colore scuro dello sfondo e l'oro delle decorazioni dona al paramento un aspetto estremamente lussuoso. Tralci ondulati arricchiti da fiori di loto e di peonia disposti diagonalmente decorano il tessuto della parte centrale della veste, mentre sulla seta color verde chiaro delle maniche sono presenti fenici in volo tra ramoscelli arricciati.¹⁵ Il tessuto dell'orlo è decorato con pavoni visti frontalmente attornati da fiori. Sui gheroni anteriori compaiono grandi palmette all'interno delle quali sono presenti segni grafici che richiamano i caratteri cinesi. Sono proprio queste iscrizioni, oltre alla tecnica utilizzata, che dimostrano che i tessitori non provenivano dalla Cina.¹⁶

La seconda dalmatica (Fig. 22), del XV secolo, di manifattura italiana, è stata confezionata con quattro diverse sete e i motivi sono realizzati con filati d'argento.¹⁷ La decorazione del lampasso azzurro scuro delle maniche, che ritrae aquile in lotta con orsi e cani che attaccano caprioli sotto lo sguardo di ghepardi, si staglia chiaramente sullo sfondo, mentre la parte anteriore e posteriore è confezionata con seta un tempo rossa, arricchita da decorazioni raffiguranti cani da caccia seminascosti da cartigli, sui quali vi sono iscrizioni pseudocufiche, accanto ad altri di sembianze più fantastiche, accovacciati su mezzelune e attornati da motivi fitomorfici.¹⁸ Dopo un primo periodo durante il quale vengono prodotte solo imitazioni delle sete orientali, i tessitori italiani cominciano a sbizzarrirsi con elementi propri, legati alla caccia e ai serragli aristocratici, immersi in motivi naturali e aggraziati, nei quali, tuttavia, è ancora presente un tocco di esotismo dato dalle iscrizioni

13 ROSATI, "La lunga vita", pp. 101-102.

14 Le stoffe furono probabilmente donate alla chiesa di San Nicola da alcuni ricchi mercanti del luogo che commerciavano con l'impero mongolo. FIRCKS, scheda 28, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 170.

15 FIRCKS, scheda 28, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 170.

16 FIRCKS, scheda 28, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 170.

17 FIRCKS, scheda 51, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 224.

18 FIRCKS, scheda 51, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 224.

cufiche e dalle mezzelune.¹⁹ I frammenti con i quali è stata composta sono di forma irregolare, a prova del fatto che si tratta di un riutilizzo di parti di altra veste.²⁰

Un altro meraviglioso esempio di utilizzo dei *panni tartarici* in ambito ecclesiastico sono le vesti attribuite a Benedetto XI, attualmente custodite nella sacrestia della Chiesa di San Domenico a Perugia. Questo vero e proprio tesoro si compone di tre cotte in garza di lino bianco; un piviale in seta bianca decorata con minuscoli motivi floreali d'oro (Fig. 23); una dalmatica in seta bianca e filo metallico, con decorazione simile a quella del piviale (Fig. 24) sulle cui maniche, sull'orlo, sul dorso e sul petto sono presenti degli inserti rettangolari di seta blu con motivi dorati e dei frammenti di differenti panni in seta bianca con disegni floreali d'oro; una stola ricamata separata in due parti; un frammento di ricamo di forma rettangolare; una mitra ricamata; due calzature – facenti parte di due diverse paia – ricoperte di panno di seta, una bianca e argento e l'altra gialla e oro, decorate con motivi fitomorfici e animali.²¹

Per quanto riguarda gli inserti di colore blu, essi sono un lampasso di manifattura italiana. I tessuti bianchi e dorati del piviale e della dalmatica (Figg. 25 e 26) e la seta gialla e oro di una delle scarpe, confrontati con quelli rinvenuti nella tomba di Cangrande della Scala (1291-1329) (Fig. 27) e con altri esempi di *panni tartarici*, hanno subito fatto pensare a origini esotiche. Attraverso uno studio comparativo, è stata loro attribuita una datazione tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, mentre la decorazione naturalistica minuta e dorata ha inizialmente fatto ipotizzare una provenienza cinese, data la similitudine col motivo tipico tardo Song e del primo periodo Yuan. Solo in seguito a un'analisi delle analogie tecniche e strutturali tra i paramenti e un gruppo di tessuti della stessa epoca, si è invece optato per una provenienza dall'Ilkhanato, per la decorazione sino-islamica derivata dalla fusione delle diverse tradizioni tessili che si è visto essere tipica del periodo.²²

Per quanto riguarda l'eventuale correlazione con il pontefice, le ipotesi sono molteplici. Se ci si basa sugli inventari, è possibile che almeno una parte delle vesti sia stata lasciata dal papa alla Chiesa di San Domenico, seguendo la consuetudine molto comune al tempo.²³ Di fatto, come dono pontificio sarebbe pienamente giustificata la natura così eterogenea del tesoro, composto di parti originarie integrate con altri manufatti, quali, per esempio, gli inserti blu, probabilmente anche in precedenza parte di paramenti sacri, e in seguito ricomposte o, in alcuni casi, ritagliate per farne reliquie.²⁴

19 FIRCKS, scheda 51, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 224.

20 FIRCKS, scheda 51, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 224.

21 ROSATI, “De Opere Curioso Minuto: The Vestments of Benedict XI in Perugia and the Fourteenth-Century Perception of ‘Panni Tartarici’”, in *Oriental Silks in Medieval Europe*, Riggisberger Berichte 21, Riggisberg, Abegg Stiftung, 2016, p. 173.

22 ROSATI, “De Opere Curioso Minuto”, p. 175.

23 ROSATI, “De Opere Curioso Minuto”, p. 176.

24 ROSATI, “De Opere Curioso Minuto”, p. 176.

Se si considera l'ipotesi che i paramenti siano un dono del papa, essi molto probabilmente provengono dal tesoro pontificio. Di fatto, gli inventari del patrimonio, redatti tra la fine del XIII secolo e la metà del XIV secolo, confermano che, dopo la morte di Benedetto XI, esso sia stato custodito a Perugia fino al 1311.²⁵ In tali inventari appaiono più di una volta dei manufatti che, dalla descrizione, possono corrispondere ai paramenti di Perugia, proprio per la presenza di decorazioni di origine tartara che conferma la diffusione di tali preziose opere nell'ambiente ecclesiastico.²⁶

Sono proprio gli inventari pontifici a fornire un'idea non solo di quale fosse la loro diffusione in Europa, ma anche di quale fossero l'utilizzo e la considerazione. Essi spesso includono anche delle descrizioni, una sorta di propri giudizio estetico, che da una parte rivelano grande ammirazione e stupore, dall'altra un alto livello di condivisione di motivi col gotico occidentale, oltre che la consapevolezza della preziosità degli oggetti e dell'abilità tecnica necessaria per crearli. Manufatti di questo tipo sono spesso definiti come "cortesi, eleganti, squisiti, gentili", ma anche "curiosi e inusuali", tutti aggettivi che nascono dalla sincera ammirazione per i colori, i materiali, i disegni, i motivi decorativi e le tecniche di manifattura.²⁷

Il vivace microcosmo dei motivi decorativi vegetali e animali, insieme alle sfumature e ai diversi gradi di lucentezza dei filati d'oro, di fatto colpiscono l'immaginazione di chi li osserva.

I paramenti di Perugia, così come quelli di Stralsund, mettono in evidenza la pratica di confezionare le vesti con parti di tessuti differenti, in modo da creare una vera e propria "collezione" di stoffe pregiate in un unico capo di vestiario. È un dettaglio di pregio aggiunto, secondo il principio, sia estetico sia pratico, della stratificazione e combinazione di differenti tessuti, presente negli abiti liturgici del periodo tardo medievale, così come nelle vesti laiche dalle fogge elaborate dello stesso periodo.²⁸ Le stoffe vengono accostate in modo da mettere in risalto non solo i colori e i motivi decorativi, ma anche, possibilmente, eventuali "pezzi rari", che aggiungono valore all'abito o all'oggetto, trasformandolo in una sorta di tesoro. L'estremo interesse verso i *panni tartarici*, unitamente alla loro importanza e preziosità, accentua ulteriormente questa tendenza.²⁹

Alla seta bianca e oro di provenienza orientale è accostato un lampasso blu o oro di manifattura lucchese: l'accostamento, qui, non pare casuale quanto dovuto al fatto che la seta italiana è ritenuta adatta ad accostarsi alla preziosa seta orientale. Essa infatti è decorata con motivi molto vicini a quelli naturalistici zoomorfici e fitomorfici tipici dei *panni tartarici*, che sono, però, già stati assorbiti e rielaborati nel gusto tipicamente gotico. Le figure della *feng huang* 鳳凰 e di altri

25 ROSATI, "De Opere Curioso Minuto", p. 177.

26 Per un approfondimento riguardo alla connessione tra i paramenti di Perugia e il papa, vedi ROSATI, "De Opere Curioso Minuto", pp. 176-178.

27 ROSATI, "De Opere Curioso Minuto", p. 179.

28 ROSATI, "La lunga vita", p. 102.

29 ROSATI, "De Opere Curioso Minuto", p. 180.

animali tipici della tradizione orientale sono trasformati in animalletti, o *catuli*, e i motivi a palmetta e a bulbo prendono il ruolo di sfondo decorativo per la composizione narrativa.³⁰

Molti tessuti italiani sono imitazioni talmente perfette da non essere distinguibili dagli originali tartarici. Il lampasso lucchese presenta le stesse qualità, esso, tuttavia, è il risultato di una profonda analisi, grazie alla quale i motivi decorativi dei panni tartarici sono inseriti nella sensibilità estetica occidentale.

3.3 I panni tartarici, potere e rituali funebri

Durante tutto il Medioevo la competizione per elevare il proprio status sociale è particolarmente sentita e l'utilizzo della seta da parte dei potenti, sia laici sia clericali durante eventi particolari e cerimonie regali, ha da sempre trasmesso un'idea di forza, grandezza e potere, tanto in Oriente quanto in Occidente. I *panni tartarici*, come i tessuti e gli oggetti di pregio dei secoli precedenti, vengono tenuti in altissima considerazione e trattati come oggetti dotati di un immenso potere, rari e preziosi, che tutte le corti europee fanno in modo di procurarsi per farne uso durante matrimoni, funerali, incoronazioni ecc.

Il rituale funebre diventa una vera e propria cerimonia politica, durante la quale avviene una trasmissione di potere attraverso la designazione del successore davanti a un pubblico, in modo da confermare o innalzare lo status sociale e il potere della famiglia o del casato. Nei secoli XIII e XIV le signorie iniziano a imitare il modello regio di rito funebre, per assicurare ai propri eredi la trasmissione delle prerogative da poco acquisite, difesi in vita con la spada e bisognosi di legittimazione dopo la morte.³¹

In questa ottica va considerato il corredo funerario di Cangrande della Scala³² (1291-1329), conservato per secoli all'interno dell'arca funeraria, ispezionato una prima volta nel 1921³³, in occasione delle celebrazioni dantesche, e una seconda nel 2004 e ora conservato presso il Museo di Castelvecchio a Verona. Esso consta di diversi tessuti, la cui provenienza è stata molto discussa. La prima schedatura dei manufatti prelevati nel 1921 fu eseguita da Giorgio Sangiorgi (1850-1928) che, sulla base degli aspetti estetici, ma anche tecnico materiali, ipotizzò la provenienza dall'Ilkhanato, sebbene altri studiosi propendessero, anche nel corso degli anni seguenti, per

30 ROSATI, "De Opere Curioso Minuto", p. 180.

31 NAPIONE, "Cangrande della Scala. Il funerale, le traslazioni, le tombe".

32 Cangrande morì improvvisamente e in modo imprevedibile durante l'assedio di Treviso nel 1329. FRATTAROLI, "Cangrande I della Scala, i tessuti e le rappresentazioni scultoree, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del convegno di studi, Trento 7-8 ottobre 2002, Dal Pra e Peri (a cura di), Trento, 2006, p. 265, nota 3

33 Vedi SANGIORGI, "Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande I della Scala", in AVENA, *La salma e la tomba di Cangrande I della Scala*, in *Dante e Verona*, Verona, Tipografia Coperativa, 1921.

un'origine italiana. Studi successivi, più accurati, confermarono la provenienza dall'Asia Centrale, dalla Cina e dalla Persia.³⁴

Tra i tessuti catalogati spiccano: un lampasso di seta a bande recanti scritte in arabo in carattere *nashki*, alternate a bande, decorate a palmette e dischi intersecanti, e separate da fasce azzurre decorate a draghi e coppie di anatre, individuato come velo funebre (Fig. 28); un broccato verde (Fig. 29) con formelle romboidali lobate, all'interno delle quali sono presenti inflorescenze dorate, collegate tra di loro da scudi raffiguranti il nodo di Salomone, e con figure zoomorfe di pesci, lepri, uccelli e leoni in oro e argento negli spazi tra le formelle: una mescolanza di motivi di diversa provenienza, tipica del periodo mongolo, che comprende una suddivisione geometrica e delle forme polilobate di origine islamica e una miniaturizzazione e un naturalismo vegetale che rimandano alla Cina settentrionale;³⁵ un broccato blu scuro con decorazione in oro, quasi scomparsa, a motivo di pigna con foglioline lanceolate e lobate; dodici elementi di una tunica blu e oro, con fantasia minuscola di foglioline, cigni natanti contrapposti e leoni (Fig. 30); un tessuto in seta giallo-arancio in oro con fitta decorazione simile alla precedente, anche se più minuta; nove elementi di una sopravveste in broccato rosso con decoro in oro, con cornici a pigna contenenti inflorescenze di loto tra minuscoli ornati vegetali (Fig.31).³⁶

Gli esami e lo studio svolto negli anni successivi hanno portato non solo a riconoscere un'omogeneità tecnica dei manufatti con decoro, che vengono catalogati come lampassi, ma anche a valorizzare il tessuto con minute inflorescenze e animali, scoprendo una connessione con la dalmatica di Benedetto XI e alcune analogie con i decori tessili di Simone Martini (1284 circa-1344), ben visibili, per esempio, nel mantello dell'Angelo nell'Annunciazione conservata agli Uffizi. Il manto dell'angelo è una splendida riproduzione di *panno tartarico* ³⁷

Come suggerito da Sangiorgi nel 1921, e ora opinione comune di molti studiosi, il corredo si presenta diviso in parti perché non si tratta di un abito confezionato e in seguito smembrato dal tempo – sono assenti infatti segni di cuciture, asole e bottoni – ma di un insieme di tessuti facenti parte del tesoretto di casa, tagliati e assemblati sul corpo di Cangrande irrigidito dalla morte. Dallo studio compiuto sui manufatti, risulta evidente che alcune parti erano state ritagliate nel tessuto, nonostante il motivo fosse capovolto, probabilmente un espediente per riuscire a far rientrare tutti i tagli nei tessuti prescelti.³⁸ Ciò rende palese sia l'urgenza del momento, sia la non casualità della

34 FRATTAROLI, "I tessuti di Cangrande, studi e ricerche dal 1921 a oggi", in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe del Medioevo*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 85.

35 ROSATI, scheda 26, in HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza*, p. 167.

36 FRATTAROLI, "I tessuti di Cangrande", p. 87; SANGIORGI, *Le stoffe*, pp. 443-446.

37 Simone Martini fu probabilmente il primo pittore a essere affascinato dalle sete provenienti dall'Oriente e a ritrarle. Grazie alla sue opere possibile farsi un'idea di come le stoffe fossero impiegate nella società medievale. FIRCKS, "Tartarughe", p. 103; ROSATI, *Lucca, città*, pp. 99-100.

38 NAPIONE, "Cangrande della Scala. Il funerale, le traslazioni, le tombe", in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe del Medioevo*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 26; FRATTAROLI, "I tessuti di Cangrande", p. 91.

scelta delle stoffe: il verde con l'oro e l'argento sul fondo, il rosso e il blu con l'oro nella veste e sopravveste, il giallo con l'argento e il giallo con righe blu e scritte in arabo in oro nei velari, una composizione che corrisponde probabilmente a una sequenza simbolica data da accostamenti e alternanze di colore.³⁹

Come già rilevato, il rito funebre ha una valenza politica, poiché, di fatto, è l'opportunità di rendere pubblica una trasmissione di potere e rafforzare lo status sociale e il potere della famiglia. La salma deve quindi essere resa assolutamente straordinaria, e ciò viene fatto con stoffe che tutti riconoscono come straordinarie. Non vengono utilizzati abiti preesistenti, per quanto lussuosi, ma tessuti acquistati in precedenza e tagliati ad hoc in modo tale da non avere vincoli di vestibilità.⁴⁰

Nel caso di Cangrande, per creare consenso politico e legittimità istituzionale, ci si rifà alle consuetudini di regalità altomedievale della città, reinnestate in un nuovo quadro, utilizzando preziosi tessuti di lontana provenienza, simbolo non solo di ricchezza, ma anche di potere e un chiaro riferimento ai corredi di papi e imperatori del passato.⁴¹

3.4 La produzione dei *panni tartarici* in Italia

L'impatto dei *panni tartarici* in Occidente è dirompente e ben presto spinge gli imprenditori e gli artigiani lucchesi e veneziani⁴² a studiare nel dettaglio tali manufatti, per apprenderne i segreti della tessitura e prenderli come modello in modo da iniziare a competere sul mercato con imitazioni⁴³ e soddisfare la crescente domanda per tutto ciò che è esotico, prezioso e simbolo di uno status elevato. Le imitazioni sono eseguite in modo mirabile e i tessuti italiani giocano con grande abilità utilizzando un repertorio di motivi inediti – naturalistici, fitomorfici e zoomorfi –, asimmetrie, miniaturizzazioni e combinazioni di elementi di tradizioni culturali e tessili di differenti provenienze, tanto che spesso è difficile distinguere le sete autentiche orientali dalle imitazioni italiane,⁴⁴ che, oltretutto, inizialmente mantengono nomi orientali.

A questo periodo risalgono i primi *diaspri*, tessuti lucchesi che compaiono negli inventari di chiese e cattedrali e che risalgono, con le caratteristiche particolari che li contraddistinguono, alla fine del XIII – inizio XIV secolo. Si tratta di tessuti, tecnicamente dei lampassi, con disegni di

39 FRATTAROLI, "I tessuti di Cangrande", p. 92.

40 NAPIONE, "Cangrande della Scala. Il funerale, le traslazioni, le tombe", in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe del Medioevo*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 29

41 Per un approfondimento vedi NAPIONE, "Cangrande della Scala. Il funerale, le traslazioni, le tombe".

42 Le prime manifatture ad aprirsi all'esotico sono a Lucca e Venezia. Di fatto, le due città erano già coinvolte, direttamente la seconda e indirettamente la prima tramite Genova, negli scambi commerciali con l'Oriente. JACOBY, *Silk Economics*, p. 218; DEL PUNTA e ROSATI, *Lucca, una città di seta*, p. 33.

43 Lucca è la prima città dell'Occidente cristiano a produrre tessuti serici di alta qualità, a partire dalla metà del dodicesimo secolo. In seguito viene affiancata da Venezia all'inizio del XIII e da Firenze nel XIV secolo. JACOBY, *Oriental Silks*, p. 93.

44 In un inventario pontificio del 1311 i compilatori non sanno stabilire se una seta bianca a strisce rosse e oro sia "tartara" o lucchese, mentre altri pezzi sono elencati come "in apparenza tartaro", "come un velluto barbaro", o "realizzato secondo la moda dei tessuti tartari". JACOBY, *Oriental Silks*, p. 93.

animali – spesso pappagalli, draghi, gazzelle – realizzati tono su tono con alcune parti del corpo (le teste, le zampe, l’attaccatura delle ali) impreziosite dalla lavorazione con filato metallico.⁴⁵

Di notevole pregio è il frammento di *diaspro* lucchese del XIII-XIV secolo in mostra al Musée Historique des Tissus di Lione (Fig. 32). Si tratta di uno dei primi esempi di lampasso prodotti in Italia.⁴⁶ Sul fondo verde chiaro sono presenti elementi decorativi in tono più scuro con particolari in oro. File alternate di draghi affrontati e pappagalli addossati sono disposti intorno a mandorle con cornici vegetali, al cui centro è posta una palmetta. Gli interspazi sono decorati con tralci a spirale, fiori e foglie. Tecnicamente il tessuto si rifà ai manufatti asiatici coevi⁴⁷, tuttavia, i motivi decorativi sono ancora, in parte, vicini alla produzione mediterranea più antica: la composizione con struttura compositiva con medaglioni a goccia circondati da animali appare in tessuti ispano-islamici del secolo precedente.⁴⁸ Vi sono, però, elementi nuovi chiaramente collegati ai *panni tartarici*, quali, per esempio le piccole inflorescenze ricurve. Questa commistione di elementi decorativi mostra come gli elementi stranieri venissero elaborati creando forme inedite e originali.⁴⁹

La produzione di sete in Italia ha subito successo, tanto che nel 1376 a Lucca vengono emanate norme per la tessitura della seta che riguardano ben ventuno tipi di stoffa e danno un’idea dell’importanza delle imitazioni dei tessuti orientali nella produzione cittadina. Esse specificano la composizione e le tecniche di tessitura per ogni tipologia di prodotto, dai tessuti leggerissimi fino ai broccati e ai lampassi. Dei ventuno tipi, dieci hanno nomi “orientali”, a differenza di quanto avveniva nei regolamenti italiani precedenti, quando la maggioranza dei manufatti era a imitazione della seta bizantina.⁵⁰

Come si detto, si tratta generalmente di lampassi⁵¹, che sono la struttura ideale per questo tipo di manufatto, in quanto permette di moltiplicare le trame supplementari, dando la possibilità di penetrare nel disegno con un numero maggiore di particolari e una definizione che si avvicina al dipinto. Grande è l’uso dei colori, ai quali si accosta il colore dell’oro.

45 Il vocabolo *diaspro* appare già in alcune fonti del IX, X e XI secolo, ma è tra il XII e il XIII secolo che si diffondono in modo evidente. Diverse le ipotesi avanzate da studiosi quali von Falke, Rock, King ecc. circa l’etimologia del vocabolo e a cosa esattamente esso si riferisca. Quasi certamente l’origine di tali manufatti è lucchese, sia dal punto di vista della decorazione tono su tono, sia da quello tecnico che permette una differenziazione tonale. Appartengono alla categoria dei lampassi e costituiscono il primo esempio di questa tecnologia nella manifattura italiana, andando a sostituire gli sciamiti. Per un approfondimento di questo tema vedi DEL PUNTA e ROSATI, *Lucca, una città di seta*, pp. 47-56.

46 ROSATI, “De opere lucano”, in DEL PUNTA e ROSATI, *Lucca, una città di seta*, scheda 2 p. 270.

47 ROSATI, “De opere lucano”, scheda 2 p. 270.

48 ROSATI, “De opere lucano”, scheda 2 p. 270.

49 ROSATI, “De opere lucano”, scheda 2 p. 270.

50 JACOBY, *Oriental Silks*, p. 93.

51 I primi lampassi e proto lampassi sono di provenienza mediorientale, di epoca abbaside (750-1258) e ispanomusulmana (1086-1143). ROSATI, “Attraverso i confini, proposte di lettura del *medium* tessile nel Medioevo”, in *Medioevo in Formazione. I giovani storici e il futuro della ricerca*, Collana Confronti, vol. 2, Follonica, Centro Studi Città e Territorio/Debate Editore, 2013, pag. 110, nota 9.

Nella seconda metà del XIV secolo, grazie alla varietà delle loro armature, ai loro motivi e ai disegni, innovativi e fantasiosi, e alla gamma dei prodotti di differenti qualità, le sete italiane sfidano sempre di più la diffusione dei tessuti orientali in Occidente. La loro competitività è favorita dai minori costi di produzione, grazie a tecnologie più avanzate nella produzione, all'uso di sofisticati metodi e strutture manageriali nell'imprenditorialità e nel commercio, oltre al supporto di reti commerciali e di trasporto efficienti e affidabili.⁵²

Purtroppo, la provenienza della stragrande maggioranza delle sete registrate negli inventari e nei resoconti occidentali del XIV secolo non è dichiarata e i nomi dei luoghi italiani sono citati solo raramente. Tale frequente assenza di riferimenti geografici può essere correlata a una variazione del sistema di offerta; il volume crescente delle imitazioni italiane altera gradualmente l'equilibrio tra sete importate e autoctone sul mercato ed è, quindi, immaginabile che i compilatori di inventari e resoconti occidentali ritenessero che non fosse necessario dichiarare l'origine delle sete, poiché ciò era scontato o evidente.

Il trasferimento di motivi e disegni decorativi avviene con facilità, essendo l'Italia già produttrice di tessuti serici. I tessuti orientali arrivano in Occidente, dove, grazie all'osservazione dei manufatti da parte di abili artigiani, è facile ripetere motivi e disegni. Più complessa è invece la riproduzione della tecnologia orientale, che richiede la costruzione di appositi telai. Non essendoci alcun trasferimento fisico di macchinari o di maestranze qualificate, si può ipotizzare che siano i mercanti stessi, spesso anche imprenditori del tessile, a fare schizzi dell'attrezzatura, dopo aver visitato i laboratori di seta orientali, ma più probabilmente è stato un attento esame dei tessuti a consentire di risalire alla struttura e alla tecnologia utilizzata nella produzione.⁵³

Di fatto, in Italia il periodo è caratterizzato da una forte mobilità interna, spesso dovuta a sconvolgimenti politici, che spinge i tessitori, in particolare quelli di Lucca e Venezia, a muoversi di frequente da una città all'altra. Risulta quindi un quadro abbastanza omogeneo, nel quale soluzioni tecnologiche e decorative si spostano insieme agli artigiani.⁵⁴ Ciò è evidente in modo particolare per i velluti: nati in Oriente, iniziano a essere prodotti in Italia proprio in questo periodo, grazie alla sinergia tra Lucca e Venezia, e conosceranno l'apice della produzione e della notorietà a partire dal XV secolo. In particolare, a questo secolo risale l'innovazione del velluto operato – una vera e propria rivoluzione nel settore tessile – che esalta l'effetto tridimensionale dato dalle differenti altezze del pelo del tessuto, consacrando definitivamente la manifattura serica italiana. La sua produzione è documentata per la prima volta a Lucca all'inizio del Trecento con velluti decorati e velluti broccati d'oro, che nel XV secolo, grazie a nuove tecniche di tessitura, diventano sempre più

52 Cipolla, *Storia facile dell'economia*, pp. 9-10.

53 ROSATI, "De opere lucano", pp. 30-31.

54 ROSATI, "Le manifatture della seta in Italia nel Basso Medioevo: produzioni seriali al servizio del lusso", in Guerrini A. (a cura di), *Fatto in Italia. Dal Medioevo al Made in Italy, catalogo della mostra (Venaria Reale, 19 marzo – 10 luglio 2016)*, Milano, 2016, p. 63.

suntuosi e complessi. A metà del XIV secolo anche Venezia si specializza nella produzione dei velluti, con la separazione dei tessitori in *veluderi* e *samitari*, tuttavia, è Lucca che ancora per qualche decennio detiene il primato, grazie all'altissimo livello qualitativo raggiunto.⁵⁵

Il velluto in seta è tagliato a diverse altezze, cesellato, riccio, con aggiunta di sempre più trame metalliche e vengono adottati nuovi motivi: a “inferriata”, a “griccia”, a “cammino” e a “melagrana”.

Il piviale in velluto con motivo di tronchi fioriti e ondulati custodito presso il Museo Nazionale del Bargello (fig. 33) è un primo esempio di ciò che si svilupperà nel Quattrocento: su un velluto rosso acceso, tinto con *cremisi*, è disegnata una grande palmetta lobata al cui centro spicca un nucleo fiorito in oro, posato su un tronco sottile dal quale sbocciano altri fiori, ugualmente dorati, ma di dimensioni più piccole. La decorazione è ancora dinamica e asimmetrica, tipica dei tessuti del Trecento. La larghezza della pezza e la cimosa bianca fanno ipotizzare una manifattura lucchese, già di livello altissimo: si tratta di un velluto in seta operato a fondo raso con trame broccate in oro filato⁵⁶, un prodotto estremamente costoso.⁵⁷

Dato il prezzo e l'impegno richiesto per la produzione di manufatti di così alta qualità, la produzione è quasi esclusivamente su commissione, ciononostante, la gamma dei velluti è molto vasta. Molto richiesti sono i velluti con decorazione a “inferriata”, che, proprio per il tipo di lavorazione, permette di giocare con la luce su superfici molto ampie, creando, come abbiamo detto, effetti cangianti. L'attenzione è concentrata sull'aspetto materico, la superficie diventa uno spazio dove giocare con la luce e il metallo diventa importante ai fini di dare ulteriore luminosità al tessuto: esso viene utilizzato sia nel fondo, spesso dorato, sia nel broccato e negli effetti riccio e bouclé.⁵⁸

È in questo periodo che compaiono le variazioni del motivo a melagrana, molto alla moda e spesso riprodotto anche nei dipinti, a prova del fatto che vi fosse un grande desiderio di creare motivi decorativi sempre nuovi, così come della volontà di contrastare l'importazione di tessuti orientali per ampliare la propria quota di mercato.⁵⁹

55 ROSATI, “Le manifatture della seta”, p. 63.

56 Dal Quattrocento l'oro filato sostituisce l'oro membranaceo, che è consentito solo per i tessuti di uso liturgico. ORSI LANDINI, “I velluti di seta e d'oro”, in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, p. 257.

57 I velluti più costosi sono quelli in seta tinta in rosso *cremisi* con fondo in raso, la cui presenza a Venezia è attestata dal 1347. ORSI LANDINI, “I velluti di seta”, p. 257.

58 L'effetto bouclé è creato dalla presenza di fitti anellini, spesso in filato metallico, a rilievo sul fondo liscio. ROSATI, “Stoffe preziose alla corte di Urbino” - Schede TE1-TE14, in BRUSCHETTINI A. (a cura di), *Il Montefeltro e l'Oriente islamico. Urbino 1430-1550. Il Palazzo Ducale tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale di Urbino, 23 giugno – 30 settembre 2018), Genova, 2018, p. 246.

59 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI, curatrice del Museo del Tessuto di Prato, durante l'incontro avvenuto il 30 gennaio 2023 presso il museo.

Di questi, sono giunti a noi splendidi esemplari. Il velluto nell'immagine 34 è un bellissimo esempio di velluto con decorazione a "inferriata", sviluppato su fondo rosso in file sfalsate di cornici pentalobate ogivali, al cui interno sono presenti due varianti di fiore di cardo o di melagrana di piccole dimensioni. Questo modulo simmetrico è ulteriormente arricchito da infiorescenze alla base e all'apice della cornice.⁶⁰ È un motivo molto comune in questo periodo, eseguito con un ordito di pelo supplementare, che copre tutta la superficie del tessuto e crea i ciuffi tridimensionali caratteristici di questo tipo di velluto. I profili sono creati lasciando scoperte sottili parti del fondo in raso. Il nome tecnico nelle fonti rinascimentali è *zetano – raso – avvellutato*, mentre il termine a "inferriata" risale al XIX secolo, in quanto richiama le decorazioni in ferro battuto, che sembrano incise nel velluto.⁶¹ L'effetto finale di sfarzo non è dato tanto dal decoro, quanto dalla matericità del velluto e dall'effetto cangiante, ottenuto grazie alle superfici ampie di vari livelli del pelo, sulle quali la luce gioca con diversi effetti a seconda dell'incidenza. È, quindi, chiaro che è la qualità delle materie prime a garantire gli effetti desiderati⁶². Questo tipo di velluto è prodotto inizialmente a Venezia, ma si diffonderà presto anche a Lucca, Genova e Firenze.⁶³ Il colore rosso, che ha tenuto perfettamente nel tempo, è da attribuirsi all'uso del colorante *cremisi*. Simili caratteristiche si trovano anche nella tonacella della Basilica di Gandino e in un piviale dei Musei Civici Veneziani.⁶⁴ In pittura questo tessuto richiama molto quello del paliotto sullo sfondo della *Presentazione della Vergine al tempio* (ca. 1467) di Fra Carnevale (1420 circa-1484), custodito al Boston Museum of Fine Arts. Per quanto riguarda l'attribuzione, essendo l'altezza della pezza diversa da quella veneziana, potrebbe essere lucchese.⁶⁵

Un esempio di motivo a "griccia" è presente sul tessuto di probabile fattura fiorentina nella figura 35, in velluto rosso e giallo, custodito presso il Museo del Tessuto di Prato. Questa versione è la più classica, di fatto, il termine descrive il montaggio degli orditi per creare una decorazione asimmetrica e non è legato a un modello specifico. Solo per convenzione viene utilizzata per identificare questo disegno.⁶⁶ È un decoro di grandi dimensioni, che si svolge attorno a un tronco massiccio, a serpentina, con profilo a scaglie, al cui interno è presente un torciglione. Al centro del tronco si apre una melagrana composita, con corolla di inflorescenze e cornice lobata piena. Ai lati vi sono tralci ondulati con foglie e inflorescenze a pigna disposte simmetricamente. Il motivo a

60 ROSATI, "Stoffe preziose", p. 234.

61 ROSATI, "Stoffe preziose alla corte di Urbino" - Schede TE1-TE14, in Bruschetti A. (a cura di), *Il Montefeltro e l'Oriente islamico. Urbino 1430 -1550. Il Palazzo Ducale tra Occidente e Oriente, catalogo della mostra* (Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale di Urbino, 23 giugno – 30 settembre 2018), Genova, 2018, p. 234.

62 ROSATI, "Tessuti dalle collezioni del Museo Nazionale del Bargello", in BERTELLI BONSANTI (a cura di), *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati, guida della mostra (Reggia di Venaria, Torino 28 marzo – 16 settembre 2018)* a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia 2018 p.192.

63 ROSATI, "Stoffe preziose", p. 234.

64 ROSATI, "Stoffe preziose", p. 234.

65 ROSATI, "Stoffe preziose", p. 234.

66 Nel quattrocentesco *Trattato dell'arte della seta*, di autore anonimo fiorentino, la griccia viene spiegata facendo riferimento ad una soluzione composta da tronchi sinuosi e pigne ROSATI, "Stoffe preziose", p. 244.

melagrana, o a cardo, che sarà trattato nel prossimo capitolo, è qui espresso in tutte le sue varianti. In questa stoffa il motivo è sovradimensionato e gli elementi floreali sono resi in modo minuzioso. Il pelo cremisi è utilizzato per delineare i profili del disegno sulla trama supplementare gialla, seguendo una tendenza della seconda metà del XIV secolo, che vede ridotte le aree a velluto⁶⁷. Qui, esse sono mantenute nelle posizioni più importanti semanticamente: il cordone centrale, che richiama l'albero della vita, con il rosso del sangue della Passione di Cristo, e la cornice polilobata della melagrana centrale, a simbolizzare immortalità, fecondità e resurrezione. Molto comuni per tutto il XV e XVI secolo, i tessuti di questo tipo sono veicolo di temi allegorici connessi alla fede e al rinnovamento e sono presenti in molti apparati ecclesiastici.⁶⁸

È un motivo utilizzato anche in pittura, per esempio nella *Sacra Conversazione* (1472-74) di Piero della Francesca (1412 circa-1492), custodito nella Pinacoteca di Brera, dove la Vergine e Guido di Montefeltro (1220 circa-1298) (Fig.36) condividono lo stesso velluto, a simboleggiare una sorta di sacra investitura, e nel doppio ritratto dei duchi di Urbino agli Uffizi (1473-75), dove la melagrana potrebbe essere simbolo di resurrezione, essendo la moglie morta di parto.⁶⁹

Il velluto rosso con nodi infiniti in oro (Fig. 37), di provenienza incerta, è stato probabilmente prodotto all'inizio del XVI secolo. Sul fondo, costituito da pelo rosso, si snodano file decorative orizzontali sfalsate con due motivi decorativi astratti: un nodo infinito con intorno quattro foglie lanceolate, che si connettono a un medaglione circolare. Gli elementi del modulo sono disposti con orientamento diverso, dando vivacità alla struttura decorativa. Nelle parti broccate dei medaglioni è presente un effetto bouclé, che dona ulteriore movimento alla composizione. Data l'insolita decorazione, non è facile risalire alla provenienza. Stilisticamente il nodo infinito e le foglie lanceolate appartengono alla tradizione islamica internazionale, tuttavia, proprio il nodo infinito è presente anche nella tradizione buddhista dell'Asia Centrale e della Cina ed era già presente in Italia nel secolo XIV, introdotto in Occidente all'arrivo dei *panni tartarici*.⁷⁰ Sono di provenienza estremo orientale anche le volute arricciate dei profili dei medaglioni, che richiamano le nuvole a nastro cinesi. All'interno dei medaglioni vi sono motivi floreali simili alla melagrana, mentre i contorni delle rosette ricordano le foglie di quercia ottomane. Anche le analisi sulla materia utilizzata per la tinta non sono chiarificatrici, così come non lo è l'altezza della pezza.⁷¹

Gli scambi e i movimenti di tessitori, ma anche di manufatti, tra le diverse regioni italiane non sono l'unico aspetto che influisce sulla produzione di questo secolo. Anche le scelte economiche delle corporazioni e dei governi cittadini incidono sulla condivisione e sullo sviluppo di nuove

67 Spesso l'area dove il pelo è assente è interamente rivestita di filati d'oro, risultando ancora più sfarzosa e ricca di riflessi ed effetti decorativi. Vedi ROSATI, "Stoffe preziose", p. 246.

68 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023 presso il museo.

69 ROSATI, "Stoffe preziose", p. 244.

70 ROSATI, "Stoffe preziose", p. 256.

71 Per un approfondimento vedi ROSATI, "Stoffe preziose", p. 232-261.

tecnologie e di motivi decorativi. Da una parte vige il divieto di rivelare i segreti tecnici della lavorazione e della tintura o di trasferire telai o altro materiale, dall'altra, spesso, si implementano forme di incentivi per attirare imprenditori del settore da altre città.⁷²

Dovendo conquistare credibilità e una posizione sul mercato del lusso, anche a livello internazionale, vengono adottati tariffari, che fanno riferimento a parametri precisi, e una normativa sulle caratteristiche tecniche dei manufatti tessili che riguarda le materie prime, le tinture, le misure delle pezze, il numero degli orditi, ecc. in modo da impedire le contraffazioni.⁷³

Con la tendenza verso una standardizzazione della produzione, le manifatture in Italia prendono una dimensione di tipo proto-industriale, permessa anche dalla stessa natura del mezzo di produzione. Il telaio, infatti, consente la ripetizione per moduli di una struttura decorativa e di distribuzione dei motivi, anche con variazioni cromatiche, e le analogie tra diversi tessuti giunti fino a noi fanno ipotizzare che esistesse un repertorio di elementi utilizzabili in combinazione per creare forme sempre nuove.⁷⁴

Lo sfarzo di questi tessuti si esprime anche attraverso il colore, tanto amato dalla società tardo medievale e, parallelamente al perfezionamento delle tecniche di tessitura, si assiste a un avanzamento nell'arte della tintura. La gamma cromatica si arricchisce e sono particolarmente amati i contrasti forti del rosso con il blu o il verde e del viola con il giallo. I colori devono essere carichi e le stoffe devono catturare la luce per risplendere, i filati metallici appaiono presto come la soluzione ideale, così come anche i tessuti cangianti, o *tartarini cangiacolore*, o il *pavonazzo*, in grado di cambiare colore a seconda dell'incidenza della luce.⁷⁵

La scelta dei colori non dipende solo dal gusto estetico, ma anche dal valore simbolico che si connette a quello delle immagini e dei materiali. Un colore ricco e brillante solitamente ha un valore positivo, quindi adatto alle classi abbienti e ai nobili, l'abbigliamento dei poveri, invece, ha toni spenti, poco definiti. Da notare, comunque, che sulla seta le tinte sono tutte tendenzialmente di valore positivo, dato conferito dalla ricchezza intrinseca del materiale.

Il rosso è certamente il colore che più affascina ed è quello a cui viene prestata la maggiore attenzione. La sezione sulla tintura del trattato fiorentino dell'Arte della seta⁷⁶ si apre proprio con le indicazioni per ottenerlo, partendo dal chermisi, che viene giudicato l'unica base per poter ottenere un ottimo rosso. Oltre al chermisi viene utilizzata anche la grana, altra sostanza colorante

72 ROSATI, "Le manifatture della seta", p. 64.

73 ROSATI, "Le manifatture della seta", p. 65.

74 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023 presso il museo.

75 BONITO FANELLI Rosalia, "The Pomegranate Pattern in Italian Renaissance Textiles: Origins and Influence", in *Contact, Crossover, Continuity: Proceedings of the Fourth Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 22-24, 1994*, Los Angeles, Textile Society of America, Inc., 1995, p. 195.

76 Testo anonimo del XV secolo, nel quale è raccolta tutta la conoscenza del Trecento. ROSATI, "Il linguaggio della seta", p. 81.

estremamente costosa.⁷⁷ La particolare predilezione per il rosso deriva anche dal suo significato simbolico, che nel Medioevo europeo è legato al potere, alla regalità e alle più alte cariche, nel periodo comunale è legato alla giustizia, mentre per la Chiesa richiama il sangue di Cristo, la carità e l'amore sacro.⁷⁸

L'altro colore che conosce grande diffusione è il blu. Nel XIII-XIV secolo il manto della Madonna si colora di blu, che già a partire dal basso Medioevo rappresenta ciò che è prezioso, richiama le pietre dure e le gemme. In ambito europeo dal XIII secolo esso è associato alla casata dei reali di Francia, diventando ancora di più un simbolo di prestigio, mentre per quanto riguarda l'Italia, si ipotizza che questa tendenza abbia origine dall'apprezzamento verso i tessuti asiatici, alcuni dei quali hanno un fondo blu acceso con decoro in oro.⁷⁹ Per la tintura blu viene utilizzato l'indaco, materia prima molto costosa, caratteristica che attribuisce ulteriore fascino e importanza ai manufatti di tale colore.

Combinando il blu con lo scotano o la reseda, materie vegetali usate per produrre il giallo, si ottiene il verde, terzo colore favorito. In ambito ecclesiastico esso è legato alla virtù della speranza, mentre in ambito laico è il colore della gioventù e dell'amor cortese, della primavera, della natura, della caccia, dei tornei e della vita all'aria aperta.⁸⁰

Grazie alla loro altissima qualità, le stoffe italiane si diffondono molto velocemente anche all'estero, dove non pochi sono i manufatti superstiti rinvenuti e conservati (paramenti liturgici, vesti da incoronazione, corredi e drappi funebri ecc.) e gli inventari nei quali le sete e i velluti italiani sono citati. Le sete italiane sono presenti in quasi tutti i tesori ecclesiastici d'Europa, in particolare nell'area Baltica – Uppsala, Danzica, Stralsund –, in Germania – Brandeburgo, Halberstadt ecc. –, Francia e Svizzera.⁸¹

Una diffusione così vasta si spiega non solo con l'altissimo livello qualitativo, ma anche con il fatto che i produttori dei manufatti sono gli stessi che si occupano della distribuzione e commercializzazione delle sete in Europa. I Lucchesi, per esempio, non erano solo produttori, ma anche mercanti e banchieri presso la casa reale inglese ed erano presenti a Parigi e a Bruges.⁸²

Di fatto, la diffusione non si ferma all'Europa. I tessuti italiani, con il loro ricco repertorio di nuovi modelli decorativi, nati dall'appropriazione degli elementi orientali integrati nei motivi

77 Già negli statuti tintori di Venezia (1243) e Lucca (1255) si pone l'accento sull'importanza di evitare contraffazioni utilizzando sostanze scadenti, tanto che a Lucca è previsto il taglio della mano destra per chi utilizza una materia prima differente dalla grana, altra sostanza colorante estremamente costosa e che, come il chermisi, viene ottenuto da insetti. Il fatto che arrivino dalla Spagna, dall'Asia Minore e dalla Persia a un prezzo molto alto e che il processo di tintura sia estremamente complesso spiega il divieto di mescolarle con altre sostanze coloranti meno pregiate. Per un approfondimento vedi ROSATI, "Il linguaggio della seta", pp. 81-82.

78 ROSATI, "Il linguaggio della seta", p. 84.

79 ROSATI, "Il linguaggio della seta", p. 84.

80 ROSATI, "Il linguaggio della seta", p. 84.

81 ROSATI, "Le manifatture della seta", p. 69.

82 Per un approfondimento sulla distribuzione vedi MOLÀ, *La comunità dei lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, 1994, 236-264.

indigeni o ispirati da essi per produrne di nuovi, vengono esportati verso il Medio Oriente e l'Asia Centrale, giungendo fino alle manifatture orientali, dove saranno integrati a loro volta in nuove decorazioni. Si viene a creare un repertorio internazionale con un linguaggio comune che si estende dall'Asia Centrale fino all'Italia.⁸³

L'alta qualità delle sete di lusso, siano esse autenticamente orientali o italiane, limita, fino a questo momento, la loro circolazione solo all'élite sociale. Per estenderne la commercializzazione, le manifatture italiane, proprio grazie alla possibilità di ripetere in numero infinito pattern decorativi, iniziano a produrre versioni più economiche: il filato di seta viene mescolato alla canapa, al lino o al cotone, si utilizzano coloranti più economici oppure si eseguono delle tessiture meno sofisticate, con motivi ornamentali più semplici o ricamati. Pur mantenendo un livello di qualità comunque alto, i tessitori italiani riescono a offrire imitazioni relativamente economiche delle sete orientali, che si diffondono molto velocemente in tutto l'Occidente, dando vita al concetto di moda.⁸⁴

Questa rielaborazione dei manufatti di lusso non implica una svalutazione, al contrario, rafforza la consapevolezza del valore dei tessuti. Accedervi significa avvicinarsi all'élite, appropriandosi delle manifestazioni tangibili di potere. Si crea una stratificazione nella qualità della produzione, un adeguamento della manifattura alla richiesta del libero mercato, che da adesso è fatto anche di maniche in seta, cinture, inserti, nastri e borsette.⁸⁵

83 Questo nuovo linguaggio da una lato vivacizza il repertorio e rende più interessante il panorama della manifattura serica, dall'altro rende ancora più difficile individuare la provenienza dei tessuti. Anne Wardwell sostiene che essi possano essere distinti sulla base delle diverse caratteristiche quali le fibre utilizzate, la struttura delle cimose e la composizione dell'oro, tuttavia, questa affermazione è contraddetta da analisi di laboratorio hanno provato che, nel caso dei filati aurei lucchesi, ciò non sempre corrisponde alla verità. Per un approfondimento vedi JACOBY, *Silks Economics*, pp. 236-238.

84 JACOBY, *Silks Economics*, p. 216.

85 DEL PUNTA e ROSATI, *Lucca, una città di seta*, pag. 145.

CAPITOLO 4

Il motivo a melagrana

4.1 Il motivo a melagrana

Il motivo a melagrana nei manufatti tessili è uno dei più conosciuti e, con tutta probabilità, quello che ha goduto della maggiore fama e fortuna. Realizzato in infinite versioni, esso è utilizzato soprattutto nel XV secolo nei contesti più disparati: non solo a corte, per la confezione di capi di abbigliamento o per abbellire gli ambienti, ma, molto spesso, anche in contesto religioso.¹

La ragione del suo successo e della sua grande diffusione non è legata solamente alla bellezza delle composizioni, alla grande cura dei particolari e ai magnifici giochi di luce presenti sui tessuti, ma anche al simbolismo positivo che il frutto della melagrana incarna. Originario dei territori desertici del Medio Oriente, esso è simbolo di fertilità, rinascita e immortalità, un simbolismo che in seguito verrà assorbito anche dalla religione cristiana, mentre in Persia e in Palestina è considerato un frutto che dona la vita, poiché prospera nelle zone più aride.² La melagrana è citata anche nel *Cantico dei Cantici* della Bibbia,³ e da qui ripresa da Piero della Francesca (1412-1492) nell'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba* (1452-58), dove il frutto viene raffigurato sulle vesti in broccato dorato dei due personaggi principali (fig. 38), per alludere sia alla regalità che alla sacralità. Inoltre, nella cultura greco-romana – precisamente nel mito di Persefone – esso rimanda al ciclo vegetativo della natura e all'immortalità.⁴

La Chiesa cattolica vede nella melagrana una similitudine con la chiesa che raccoglie i fedeli, mentre la cultura ebraica spesso utilizza il disegno della melagrana, simbolo e prefigurazione dell'avvento del Messia sulla Terra, per decorare i parochet – le tende che proteggono la parte più sacra della sinagoga.⁵

Di fatto, la melagrana è un frutto già conosciuto e integrato nella cultura occidentale ben prima del XV secolo e non deve, quindi, stupire il suo utilizzo nell'arte occidentale in generale. Nella scultura viene riprodotta sui drappi copri bara nei monumenti funerari rinascimentali italiani

1 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 194.

2 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 196.

3 La Bibbia menziona la melagrana nel *Cantico dei Cantici* di Salomone, IV e VI capitolo, e nell'Exodus XXXIX, in quella che, secondo Gombrich, è la prima descrizione di una decorazione. GOMBRICH, *A Sense of Order; a study in the psychology of decorative art*, Oxford, 1979, p.225. Opera citata in BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", nota 10, p. 202.

4 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 196.

5 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023 presso il museo.

dell'inizio del XIV secolo: essi alludono alla resurrezione e all'immortalità.⁶ Ne sono esempi il monumento funebre del doge Tommaso Mocenigo (1343-1423) di Piero di Niccolò Lamberti (1393-1435) e quello, più rappresentativo, dell'antipapa Giovanni XXIII (1370-1419) (fig. 39) nel Battistero di Firenze, opera di Donatello (1386-1466) e Michelozzo (1396-1472), nel quale sono presenti due drappi: su quello posato sopra il feretro la melagrana è inserita all'interno della cornice polilobata che, disposta orizzontalmente, crea la decorazione, mentre sul drappo superiore segue una disposizione asimmetrica, o a serpentina, con palmette e foglie semplificate e stilizzate, molto vicine allo stile persiano.⁷

Significative anche la tomba monumentale di Leonardo Bruni (1370-1444), opera di Bernardo Rossellino (1409-1464), del 1446-50 e quella di Carlo Marsuppini (1398-1453), opera di Desiderio da Settignano del 1453-55 (fig. 40), entrambe nella chiesa di Santa Croce a Firenze. In ambedue i casi la decorazione segue la struttura dell'onda asimmetrica e sono ancora visibili tracce di colore. I due esempi, tuttavia, differiscono stilisticamente, poiché nel secondo la struttura di connessione è a rami intrecciati e sono stati incorporati degli elementi decorativi classici greco-romani, come l'acanto, rispecchiando la tendenza verso un maggior naturalismo, tipica della seconda metà del secolo in ogni settore dell'arte, quindi anche nel disegno del tessile.⁸

La simbologia della melagrana è fortemente presente anche nella pittura, sia sui tendaggi di fondo, sui drappi d'onore, sui paliotti e sui tessuti d'ornamento dei troni nelle rappresentazioni religiose, in particolare quelle raffiguranti la Madonna con Bambino in trono, sia nei ritratti di re e di alti membri del clero.⁹ Il colore rosso del succo simboleggia il sangue e il sacrificio di Cristo, mentre, se riferito a Maria, è simbolo della vita e della fertilità.¹⁰ La forma della melagrana ricorda anche il globo reale – una sfera sormontata da una croce – simbolo del potere regale e della giustizia. Nella mano destra di Cristo in trono esso è il simbolo del potere divino e della giustizia universale, mentre nella mano destra di un re o imperatore sta a indicare il possesso dei poteri divinamente conferiti.¹¹ Nel Rinascimento il rosso e gli abiti decorati con il motivo del melograno conferiscono a chi li indossa sia il potere spirituale sia quello temporale regale.¹²

Di fatto, il termine “motivo a melagrana” include tutta una serie di decorazioni caratterizzate dalla presenza di un elemento vegetale, quale, per esempio, la pigna, il carciofo, il cardo, l'ananas, il loto, la melagrana ecc, posto all'interno di una struttura compositiva, arricchito da una

6 Tale usanza potrebbe avere origine nei paesi islamici, dove tradizionalmente venivano posti splendidi tessuti decorati sui feretri dei personaggi importanti. BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern”, p. 196.

7 BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern”, p. 197.

8 BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern”, p. 197.

9 BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern”, p. 198; Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

10 BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern”, p. 199.

11 BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern”, p. 199.

12 BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern”, p. 199.

decorazione di riempimento e connesso ad altri elementi dello stesso tipo. La struttura può essere ogivale o a arco acuto continuo, oppure può prevedere una disposizione orizzontale dell'elemento vegetale o, ancora, può essere asimmetrica a serpentina o a onda.¹³ Nel primo caso l'elemento vegetale, generalmente di dimensioni ridotte, può trovarsi nei punti di contatto delle linee simmetriche che formano l'ogiva, oppure al centro all'interno dell'ogiva, in questo caso di dimensioni più grandi (Figg. 2-3). Nel secondo caso, invece, l'elemento vegetale è dominante ed è posto su righe orizzontali all'interno di una cornice polilobata a ventaglio, connessa ad altre forme simili per mezzo di tralci (Figg. 4-5). Nel terzo caso, esso è generalmente di grandi dimensioni ed è collocato diagonalmente o verticalmente sul tessuto, a decoro di un tronco o ramo ondulato, arricchito con infiorescenze e frutti. In questa composizione può essere presente anche un secondo elemento vegetale, simile al primo, ma meno grande, che controbilancia quello principale nell'opposta direzione¹⁴ (Figg. 6-7). Nel *Trattato dell'Arte della Seta* il secondo disegno è chiamato "de' camini" e il terzo "delle gricce".¹⁵

A livello stilistico, nel primo Rinascimento i motivi sono caratterizzati da chiarezza e simmetria nel disegno, mentre alla fine del XV secolo essi seguono una tendenza più naturalistica, che caratterizza l'espressione artistica del tempo, con dettagli più sinuosi e intricati.¹⁶ I tessitori, spinti dalla logica della concorrenza tra centri manifatturieri e dalle richieste della committenza per questi beni di lusso, sono sempre alla ricerca di nuovi e più sfarzosi tessuti e riescono a produrre sete magnifiche. Spiccano i velluti, che, in forza delle loro caratteristiche uniche, riescono a produrre effetti sorprendenti, toccando, nei secoli XV e XVI, l'apice dello splendore e della diffusione. Grazie alla superficie pelosa, a seconda dell'inclinazione, il velluto può riflettere o assorbire la luce, creando effetti cangianti, che vengono esaltati nella tridimensionalità quando il pelo viene tagliato ad altezze diverse, ricreando l'effetto del bassorilievo, o quando viene arricciato, cesellato e arricchito di trame metalliche in numero sempre maggiore.¹⁷

In questo periodo muta anche l'estetica cromatica: la prima metà del XV secolo è contraddistinta da motivi generalmente policromi, con forti contrasti, che si trasformano completamente nella seconda metà del secolo per far posto a una monocromia – blu, rosso, verde, giallo, viola – sulla quale il motivo a melagrana si innesta perfettamente.¹⁸ Di fatto, anche la foggia degli abiti contribuisce alla diffusione di questo decoro, le cui dimensioni necessitano di superfici

13 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 198; Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

14 La tendenza a ricercare un equilibrio e una simmetria è tipico dell'estetica del Rinascimento italiano, ma anche una necessità tecnica per poter ottenere un peso bilanciato sulla superficie del tessuto. BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 194.

15 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 195.

16 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 195.

17 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 195.

18 BONITO FANELLI, "The Pomegranate Pattern", p. 195.

ampie. Esso è la soluzione ideale per i velluti jacquard: essendo essi monocromi, necessitano di definire i pattern con un bordo e il motivo a melagrana con la foglia polilobata si presta perfettamente a questo scopo.¹⁹

Un esempio di velluto con decorazione a inferriata è il piviale blu, facente parte di una collezione privata, a Genova. (Fig. 41) Di produzione italiana, probabilmente veneziana, è costituito da sei teli ai quali è stata aggiunta una ventina di frammenti, in modo da raggiungere le dimensioni desiderate. Il motivo è caratterizzato da cornici a sette lobi, fiori di cardo, pigne e melagrane spaccate. Messo a confronto con il velluto rosso a inferriata (fig. 34), il disegno risulta molto più affollato e i motivi botanici sono maggiormente definiti e più ricchi di particolari, sebbene le dimensioni siano inferiori. Ciò fa propendere per una realizzazione nella seconda metà o fine del XV secolo.²⁰ Le trame sono tinte di rosso e le cimose sono in bianco²¹, usanza veneziana che ne proverebbe la provenienza. Anche gli orditi sono tinti con una sostanza molto preziosa, l'indaco, importata dall'Oriente. La forma del manto è simile a quella di un piviale, ma, data la presenza di vari inserti, pratica inusuale per un piviale, molto probabilmente si tratta di una rielaborazione risalente all'Ottocento compiuta utilizzando pezzi provenienti da un'unica pezza di diversi metri di lunghezza.²²

Come si è già detto, nelle corti italiane ed europee di fine Medioevo e Rinascimento i tessuti preziosi sono un segno di distinzione e, come tali, non solo caratterizzano l'abbigliamento, ma vengono anche utilizzati per l'allestimento di eventi, cerimonie e spettacoli, abbelliscono gli spazi e conoscono un vasto impiego nell'arredo. La loro importanza è testimoniata anche dalla presenza nei ritratti e nei dipinti di corte di tale periodo, nei quali appaiono gli abiti confezionati con le stoffe di seta più pregiate, così come drappi d'arredo di estrema bellezza. Le fonti testuali giunte fino a noi spesso riportano dei guardaroba di estrema ricchezza che includono abiti in damasco, raso e velluto operato, nonché pezze di sete d'oro di estremo valore, ricamate e abbellite da perle, che riflettono lo sfarzo degli ambienti, a loro volta ornati con finti drappi del tutto somiglianti ai tessuti del tempo.²³

Ne sono un esempio i due frammenti di tessuto policromo prodotti in Italia nella seconda metà o nel terzo quarto del XV secolo (Figg. 42, 43). Il disegno del modulo non è completo, tuttavia è possibile ricostruirne una buona parte: esso prevede una maglia di ogive, formata dai tronchi con squame, sulla quale si alternano pigne composite. Oltre a questa struttura, lungo l'asse verticale del

19 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

20 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 238

21 La scelta di tingere le trame di rosso era in uso solo per le creazioni veneziane più preziose. Qui potrebbe essere associata alla presenza di cimose bianche, a segnalare la pregiata tintura di grana. Di fatto, la cimosa bianca stava, però, a indicare la tintura in rosso degli orditi, che qui potrebbero essere stati preliminarmente tinti di rosso e successivamente di indaco, per ottenere la versione di blu più lussuosa, l'*alessandrino*. ROSATI, *Stoffe preziose*, p. 238

22 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 238

23 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

modulo, è presente anche una seconda maglia a ogive e pigne, che si intreccia alla principale. La gamma dei colori, in questo caso, è piuttosto ricca: dalle delicate tonalità del verde e del rosso si arriva fino al celeste delle infiorescenze ai lati delle pigne.²⁴ Balza all'occhio lo spiccato naturalismo delle forme vegetali sul fondo bianco avorio. Si tratta di un velluto operato con tre corpi,²⁵ nel quale il pelo tagliato ricopriva, in origine, tutta la superficie del tessuto. Una struttura di questo tipo necessita di tempi piuttosto lunghi per il montaggio del telaio, ragione per la quale nel Quattrocento i velluti a corpi multipli non sono molto numerosi. L'ordito di pelo bianco è una rarità, in quanto per ottenere il colore avorio chiarissimo, i filati erano sottoposti a un processo di sbiancamento con fumi di zolfo che indeboliva molto le fibre, le quali poi si deterioravano molto più velocemente.²⁶ Esso è quindi un manufatto di gran pregio, per le classi più abbienti, da sfoggiare in occasioni molto speciali.

Un tessuto con decorazione simile è presente, in pittura, nel *Ritratto di dama* (1465 circa) (Fig. 44) di Piero del Pollaiuolo (1441/1442-1485/1496). È noto che i ritratti simili a questo venissero commissionati in occasione di sposalizi tra nobili, si tratta, quindi, di un manufatto molto prezioso, con il quale è stato confezionato un abito destinato alle occasioni speciali e che fa parte del corredo della sposa.²⁷ Con esso la famiglia della sposa metteva in mostra la propria ricchezza e il proprio status. Inoltre, in questi ritratti i fratelli Pollaiuolo erano sempre molto attenti nel riprodurre le produzioni fiorentine più in voga e più preziose, per cui, molto probabilmente, è di tessitura fiorentina.²⁸ Una simile gamma di colori la si trova anche in alcuni velluti coevi conservati al Bargello, la cui origine fiorentina è confermata dalla presenza degli stemmi dei Medici e dal motto della famiglia Soderini,²⁹ e in uno dei paliotti del XV-XVI secolo della chiesa di Santo Spirito a Firenze, dipinti a imitazione di tessuti.³⁰

Anche il velluto rosso e bianco con motivo a ogive e melagrane (Fig. 45), di manifattura italiana, risalente al XV secolo e custodito presso il Museo di Prato, rientra tra i tessuti che meglio rispondevano alla confezione di abiti, essendo le dimensioni della melagrana abbastanza ridotte.³¹ Nonostante sia piccolo, il modulo è comunque molto ricco di dettagli: i tralci ondulati creano una struttura a ogiva, dentro la quale è presente un motivo floreale costituito da una melagrana con scanalature. La ricchezza di dettagli non va a difetto della definizione, che rimane godibile grazie

24 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 240.

25 In ciascuna maglia del telaio destinata agli orditi del pelo sono presenti contemporaneamente un filo verde, uno bianco e uno o celeste o rosaceo, così da avere più colori lungo la stessa linea verticale e una resa del decoro estremamente pittorica. ROSATI, *Stoffe preziose*, p. 240.

26 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

27 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 240.

28 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 240.

29 Questi tessuti estremamente costosi vengono spesso prodotti su commissione per le famiglie più abbienti, che hanno la possibilità di personalizzarli facendo inserire lo stemma di famiglia all'interno del motivo stesso. Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

30 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 240.

31 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

all'alternanza di ordito rosso e trama bianca all'interno dei disegni. Non vi sono trame metalliche, né fondi dorati o argentati, ciononostante il tessuto rientra nella produzione di lusso proprio grazie alla straordinaria cura del dettaglio.³²

Come si è detto, le dimensioni ridotte della melagrana rendono questo tessuto ideale per la confezione di abiti, in particolare quella delle maniche bombate tipiche del Quattrocento: l'attenzione si focalizza quindi sulla parte più importante dell'abito, dove generalmente sono presenti gli ornamenti che alludono allo status di chi indossa la veste.³³ Un tessuto simile è quello dell'abito indossato da Francesco Sforza (1401-1466) nel ritratto conservato nel Museo di Brera a Milano (Fig. 46), nel quale egli è ritratto di profilo, con indosso una sopravveste smanicata, che lascia vedere la manica di un secondo abito confezionato con un tessuto simile a quello appena analizzato. La citazione sforzesca potrebbe fornire un indizio per una datazione, tuttavia nel tessuto ora in esame sono presenti dei dettagli, quali, per esempio, il torciglione puntinato, che anticipano elementi cinquecenteschi, suggerendo una datazione più avanzata. Le palmette polilobate inclinate e le minuscole foglie a piuma di pavone dei tralci ricordano motivi del repertorio decorativo ottomano, a testimonianza degli scambi tra manifatture italiane e turche che avvengono dalla seconda metà del XV secolo.³⁴

Un ultimo esempio, classificabile come velluto *brochato d'oro* (Fig. 47), si differenzia per la prevalenza delle aree nelle quali il pelo è assente. Questa caratteristica non è indice di minore qualità, anzi, tali manufatti risultano più pregiati data la maggiore quantità di fili aurei, la tecnologia piuttosto complessa richiesta per la produzione e il maggior numero di effetti decorativi presenti.³⁵ In questo drappo è possibile ammirare le sperimentazioni tecniche che caratterizzano i *brochati d'oro* del XV e XVI secolo. Il fondo è rivestito da trame d'oro filato, mentre il velluto funge da riempimento delle sole cornici polilobate. Al centro delle pigne è presente un effetto bouclé, mentre nel velluto delle cornici polilobate è presente un effetto alluciolato.³⁶ Il motivo, che si dispiega verticalmente, è quello a *griccia*, con tronco a serpentina, disegno a melagrana di grandi dimensioni, pigne fiorite e tralci secondari. Decorazioni di questo tipo vengono valorizzate soprattutto su superfici vaste, quindi tende, drappi d'onore e rivestimenti parietali.³⁷ Un velluto simile è presente sul sipario dipinto nella Camera degli Sposi di Mantegna (1431-1506) a Mantova (Fig. 48). In questo affresco è possibile ammirare come le stoffe pregiate arredassero mirabilmente gli ambienti, donando sfarzo e separando l'universo dell'élite dal mondo comune.³⁸

32 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 242.

33 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

34 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 242.

35 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

36 Effetto simile al luccichio delle lucciole, creato dalla presenza di trame auree che emergono dal pelo con singoli riccioli sparsi. ROSATI, *Stoffe preziose*, p. 246.

37 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

38 ROSATI, *Stoffe preziose*, pag. 246.

Questi manufatti si impongono presto in tutta l'Europa settentrionale e nel Mediterraneo, tanto da dare origine a una inversione della direzione di scambio tra Occidente e Oriente, compresa l'area islamica. I velluti italiani diventano ovunque la somma espressione del lusso.³⁹

4.2 *Il motivo a melagrana e il loto cinese* di Shi Liu – un commento

Con il saggio *Dal loto cinese al motivo a melagrana: l'origine orientale del disegno tessile italiano nel XV secolo*, da me tradotto e allegato in Appendice, Shi Liu compie un'analisi dell'origine e degli elementi stilistici del motivo a melagrana, partendo dalla sua composizione formale, indagando sempre più in profondità, fino a risalire al legame con la seta orientale e con il loto cinese in particolare. Inoltre, l'autore indaga le modalità con le quali gli artigiani del XV secolo hanno assorbito i modelli cinesi e islamici e di come li hanno integrati nella cultura e nell'iconografia tradizionale occidentale, riprendendo la discussione sulla diffusione dei motivi decorativi tra diverse aree e culture, già avviata da altri ricercatori. Così facendo, egli intende anche rettificare alcune valutazioni errate formulate dagli studiosi occidentali, dovute, sempre secondo l'autore, a scarse conoscenze sulla seta e sugli stili decorativi orientali, in particolare quelli cinesi.

Dopo aver accennato al contesto storico del periodo tra il XIII e il XVI secolo (l'ascesa e il tramonto dell'impero mongolo, che unifica tutto il territorio eurasiatico, generando una prima ondata di stile cinese; l'ascesa di Tamerlano, che coltiva strette relazioni diplomatiche ed economiche con la dinastia Ming, generando una seconda ondata di stile cinese; l'ascesa dell'impero turco e la conquista dei Balcani, di Costantinopoli, della Siria e dell'Egitto), l'autore, citando Jessica Rawson, mette in evidenza che, in tale periodo, “un numero sorprendente di fiori di loto appare in manoscritti, tessuti, arazzi, piastrelle di terracotta e ceramiche”⁴⁰ e che, secondo la ricostruzione compiuta da Yuka Kadoi, “le decorazioni a loto in Iran sono influenzate da due fonti: le decorazioni a palmetta e loto, provenienti dall'antico Egitto e dalla Mesopotamia, e la decorazione a loto importata dalla Cina nel XIII secolo.”⁴¹

Risale a questo periodo l'arrivo dei primi viaggiatori e mercanti occidentali in Asia, che corrisponde, prosegue l'autore, alla comparsa in Italia e in Europa dei *panni tartarici*, sui quali il motivo più comune è il fiore di loto, la cui provenienza, sottolinea Shi Liu, è di non facile identificazione, sia perché coinvolge tutta la vasta area che include il Medio Oriente, l'Asia Centrale e la Cina, sia perché la seta spesso giunge in Italia tramite il commercio indiretto e non direttamente dal paese di manifattura.

39 Informazioni fornite dalla dottoressa Daniela DEGL'INNOCENTI il 30 gennaio 2023.

40 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice. L'autore cita Jessica Rawson e il testo *Chinese Ornaments: the Lotus and the Dragon* da lei scritto.

41 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice. L'autore cita Yuka Kadoi e il testo *Islamic chinoiserie: the art of Mongol Iran* da lei scritto.

Tra i manufatti importati dall'Oriente, l'autore approfondisce i motivi decorativi presenti sulle vesti funerarie di Cangrande della Scala (Figg. 14, 15 dell'Appendice), osservando che sui tessuti il loto è raffigurato in due stili e modi differenti: su una delle stoffe esso è più stilizzato e geometrico e richiama l'area islamica, mentre su di un'altra esso è più naturale e agile, molto più vicino allo stile cinese, che è, prosegue l'autore, molto simile al decoro presente sulle vesti dell'Arcangelo Gabriele nell'*Annunciazione* di Simone Martini (1284-1344) e a quello visibile in alcune opere di Paolo e Lorenzo Veneziano (XIV secolo) (Figg. 17, 18 dell'Appendice).

Prendendo poi in esame un manufatto italiano della seconda metà del XIV secolo, Shi Liu sottolinea come il loto si sia arricchito di decorazioni geometriche e risulti lontano dalla forma tradizionale cinese. Egli sottolinea che “le decorazioni a loto sono state trasformate nell'area islamica e in Italia, mostrando caratteristiche diverse dalle decorazioni del loto cinese della dinastia Yuan.”⁴² Nello specifico, egli osserva che la foglia ha un numero maggiore di lobi rispetto alla versione cinese e non possiede più delle caratteristiche naturali, tendendo invece verso la geometrizzazione e che sono presenti decorazioni di riempimento nella parte superiore del loto così come nel nucleo dello stesso, indice, anche in questo caso, di un avvicinamento alla palmetta e allo stile geometrico dell'area islamica. Per quanto riguarda la decorazione della parte superiore, Shi Liu cita, per indicarne l'origine, Alois Riegl e la sua teoria sul riempimento dell'asse centrale della palmetta egiziana.

L'autore osserva che, mentre dopo la dinastia Song il nucleo del loto cinese prende spesso la forma semplificata ovale con una punta acuminata, “nell'area islamica il nucleo è perlopiù riempito con decorazioni geometriche”⁴³ (fig. 22 dell'Appendice) e che questa tendenza al riempimento geometrico è presente anche in Italia nel motivo a loto della seconda metà del XIV secolo (fig. 18 dell'Appendice) proponendo, in tal senso, una provenienza islamica, in quanto “La libertà dell'artista greco sta nell'enfatizzare il senso della vita con volute a foglia di palma a forma di ventaglio, mentre l'artista saraceno mira all'opposto...alla schematizzazione...”⁴⁴

In seguito, l'autore pone l'attenzione su un nuovo elemento che appare nell'area islamica, ovvero il profilo di una melagrana nel centro del loto, affermando che esso è già presente sia in Asia Centrale, come testimoniano i ritrovamenti nell'antica città di Ctesifonte (figg. 27, 28 dell'Appendice), dove al centro della palmetta separata è presente un profilo di melagrana, sia nella tomba di Lou Rui, probabilmente introdotta in Cina dai soggiorni della regione persiana sasanide, anche se la forma non è del tutto uguale, e sia nel motivo a loto e a peonia dei tessuti e delle ceramiche del periodo Yuan (figg. 33, 34, 35 dell'Appendice).

42 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

43 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

44 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

L'autore torna quindi in Europa, dove il motivo della melagrana, proveniente dalla Persia sasanide, è integrato con il motivo del loto cinese e della peonia, come raffigurato, per esempio, nel dipinto *San Nemesio e san Giovanni Battista* (figg. 36, 37 dell'Appendice) di Spinello Aretino (1350 circa-1410) e sulle vesti della Vergine e dei Santi in numerose opere di artisti veneziani della seconda metà del XIV secolo. E sempre nel contesto italiano l'autore avanza un'osservazione riferita a "un'importante creazione degli artigiani e artisti italiani, basata sul loto cinese... [cioè] quella riempita con frutti"⁴⁵, ovvero la creazione simile al motivo presente sulla veste di Maria nella *Vergine con Bambino* di Paolo Veneziano (fig. 42 dell'Appendice), dove la forma di base della decorazione deriva dal fiore di loto, i tralci laterali richiamano la forma delle foglie del loto, mentre il nucleo interno è riempito di grani (fig. 43 dell'Appendice). Shi Liu identifica il vegetale posto sulla base del fiore di loto come una melagrana, basandosi sulla simbologia della melagrana nel cristianesimo e sulla vicinanza dell'opera di Paolo Veneziano allo stile bizantino. Anche analizzando un tessuto veneziano del XV secolo (fig. 44 dell'Appendice), l'autore nota che sono presenti due tipi di decori vegetali di diversa provenienza: una palmetta separata e deformata con al centro una decorazione a foglia, con attributi tipicamente mediterranei, e uno a loto cinese, nel quale appare un frutto, ad indicare il cambiamento.

In accordo con quanto ipotizzato da Fanny Podreider, l'autore afferma che "la riproduzione dei semi di melagrana sui tessuti è una creazione veneziana"⁴⁶, infatti, sebbene esistano decorazioni con melagrana con grani all'interno anche in Cina e in Asia occidentale (figg. 46, 47 dell'Appendice) e sulla porcellana bianca e blu della dinastia Yuan. (fig. 48, 49 dell'Appendice), esse sono completamente diverse dalla versione italiana.

La tendenza a riempire il nucleo del fiore di loto con decorazioni geometriche, frutti e semi di melagrana, spiega Shi Liu, spinge alla decorazione del nucleo anche di altri elementi vegetali, la cui caratteristica costante è la forma a goccia, nella quale si forma un spazio libero, tanto che l'autore afferma che il loto "è considerato una struttura per la decorazione e che la parte centrale è costantemente enfatizzata ed espansa, diventando il corpo principale del motivo."⁴⁷L'autore porta ad esempio l'*Incoronazione della Vergine* di Paolo e Giovanni Veneziano, ove appare una decorazione con loto il cui nucleo a goccia è riempito con un reticolo a rombi (fig. 51 dell'Appendice), la *Madonna col Bambino, angeli e il donatore* di Simone de' Crocefissi (figg. 52, 53 dell'Appendice), dove si riconosce il motivo del loto cinese, mentre il nucleo, riempito con linee diagonali che lo rendono simile a una pigna, è enfatizzato e diventa il corpo principale. Il nucleo può essere anche semplificato e diviso in sole tre parti, come nella *Madonna con Bambino e Santi* di Paolo di Giovanni Fei (figg. 54, 55 dell'Appendice). La tendenza al realismo tipica del Rinascimento

45 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

46 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

47 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

trasforma un motivo esotico in un pattern simbolico e familiare. Di fatto, gli italiani considerano il centro del loto una melagrana.

L'autore successivamente prende in esame le foglie del loto e cita Christie osservando che, "quando le decorazioni vegetali che simboleggiano due piante diverse hanno caratteristiche comuni, gli artigiani mostrano una preferenza per il già noto"⁴⁸ Esse, continua Shi Liu, vengono conservate come struttura decorativa vegetale innestando delle caratteristiche realistiche e più familiari. La stessa cosa accade anche con le foglie del loto, che denotano una tendenza verso un maggior naturalismo. A riprova di ciò l'autore richiama, come esempio, il *San Giovanni Battista* di Robert Campin (1375-1444), (fig. 59 dell'Appendice) dove il fondo verde è ornato da una decorazione in oro raffigurante una vite ondulata con delle varianti di loto e animali sui lati. Nonostante lo sfondo richiami un tessuto del XIV secolo, qui il motivo animale è secondario e le foglie sono riprodotte in modo naturalistico.

Secondo l'autore è chiaro che "il significato simbolico originario del loto non è compreso dagli italiani. Esso è, per loro, solo un motivo decorativo su seta, sacro e nello stesso tempo costoso, che appare sul pannello delle vesti di Gesù, della Vergine e dei Santi e sullo sfondo, per poi svilupparsi verso la trasformazione simbolica della melagrana nella cultura europea."⁴⁹ Lo spazio interno è quello dove avvengono i maggiori cambiamenti: le foglie diventano più naturali e le due parti, combinate, si trasformano nel disegno centrale del motivo a melagrana.

L'autore prosegue interrogandosi sull'origine della cornice polilobata, che funge da collegamento tra il disegno centrale e la struttura compositiva, e sul suo utilizzo nei tessuti del Rinascimento. Egli mette in evidenza che anche nell'area islamica è presente una struttura molto simile, così come anche sui broccati delle dinastie Jin e Yuan, e che ciò dimostra che i tessitori hanno familiarità con lo stile e l'iconografia islamici. Sebbene il pattern della cornice polilobata sia connessa anche al motivo cinese del collare a nuvola o alla nuvola Ruyi 如意, l'autore avanza l'ipotesi che gli italiani siano venuti a contatto con il modello dell'area islamica, in particolare che derivi da quella islamica del XIII-XIV secolo, che a sua volta è in stretto rapporto con i motivi del collare a nuvola o della nuvola Ruyi cinese. Inoltre, egli sostiene che essa sia stata adottata solo nel XV secolo per ragioni legate alla tecnica del velluto jacquard in Italia, che, essendo monocromatico, necessita di un bordo per definire il disegno, mentre non viene utilizzata in Asia, poiché il velluto dell'area asiatica utilizza fili di più colori per distinguere gli elementi decorativi.

Secondo l'autore, la forma polilobata con la punta rivolta verso l'alto si presta perfettamente per essere utilizzata sui tronchi sinuosi e sui rami secondari della composizione, in linea con le tendenze del periodo tardo gotico, quando appare per la prima volta, e ideale, in seguito, anche per

48 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

49 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

il Rinascimento. Pertanto, “la sua adozione da parte degli artigiani italiani non è una semplice imitazione di forme esistenti nell’area islamica, quanto invece la scoperta di una forma che si adatta alle loro esigenze, un modello decorativo che unisce praticità e bellezza formale e che da allora ha mantenuto la sua vitalità.”⁵⁰

Successivamente, Shi Liu affronta la struttura compositiva del motivo a melagrana, soffermandosi, in particolare, sulla struttura a onda, molto utilizzata nel XV secolo. Anche in questo caso, l’autore sottolinea l’importanza della struttura tipica cinese ondulata o a “scheletro di rami intrecciati”, che si distingue in due combinazioni già presenti durante la dinastia Song e in seguito con quella Yuan. La prima è costituita dal continuo susseguirsi di tralci, mentre la seconda è composta da fiori piegati disposti in modo ravvicinato. Questo tipo di composizione è molto apprezzato durante la dinastia Yuan, e caratterizzato dalla tendenza a indebolire i rami e le foglie, caratteristica presente anche nel motivo a melagrana inserita nella composizione a onda del XV secolo. Mettendo a confronto due tessuti (figg. 87, 88 dell’Appendice), è possibile notare una certa somiglianza, anche se nel motivo a melagrana il pattern animale, tipico dei tessuti orientali, scompare e il motivo vegetale diventa dominante: un grande decoro vegetale ornato e stilizzato, all’interno di una cornice polilobata a ventaglio posta su rami di connessione.

L’autore osserva che, fin dal XIV secolo, i tessuti italiani sono stati influenzati dalla composizione cinese dei fiori intrecciati, inizialmente accompagnati da animali fantastici e motivi vegetali, che in seguito, dal 1520, diventano il corpo decorativo principale, con la scomparsa degli animali.

Nella parte finale del saggio, l’autore si concentra sulla paternità del motivo a melagrana in Europa, che ancora divide gli studiosi occidentali: da un lato vi è chi sostiene che esso sia originario dei Paesi Bassi, perché gli abiti con motivo a melagrana sono raffigurati più frequentemente nel Nord Europa che in Italia, dall’altro vi è chi sostiene che esso provenga dall’Italia, poiché il paese di produzione non necessariamente è collegato al paese dove viene realizzato il dipinto. Di fatto, i mercanti italiani erano presenti in gran numero nel Nord Europa, portando sui mercati di Bruges, Parigi e Londra ingenti quantità di seta prodotta nei centri tessili di Venezia e Firenze, e certamente i pittori del Nord Europa venivano spesso in contatto con questi beni di lusso.

Il rapporto di derivazione delle produzioni europee da quelle orientali è un argomento di incontestabile importanza nello studio dei tessuti e delle sete antiche, così come per la comprensione del ruolo delle manifatture italiane nel tardo Medioevo. Non si può, quindi, non accogliere con favore le opere di approfondimento su questo argomento, in modo particolare se

50 SHI Liu, *Dal loto cinese*, Appendice.

sono di provenienza diversa da quella occidentale, in quanto ci offrono la possibilità di avere un contributo che nasce da una prospettiva differente da quella a cui siamo abituati. L'autore si inserisce in questo contesto individuando un soggetto estremamente interessante e originale e solleva l'ipotesi di una possibile provenienza del motivo a melagrana dal disegno del loto cinese.

Formulando tale ipotesi, l'autore sollecita una riflessione e una possibilità di interpretazione che si collega a un contesto storico politico ed economico molto particolare e significativo, che interessa più culture, mette in connessione diverse tradizioni e attraversa un periodo di non breve durata. Può sorprendere, quindi, che nella trattazione non venga fatta un'analisi maggiormente approfondita di tale contesto, che vede artigiani, tessitori e mercanti muoversi, forzatamente o di propria volontà, da un confine all'altro dell'impero, portando con sé il proprio know how e la propria esperienza e creando una *koinè*, la cui comprensione aiuterebbe a capire le difficoltà spesso incontrate dagli studiosi nell'attribuire l'origine dei manufatti prodotti in tale contesto.

Nella trattazione risulta chiara la connessione tra diversi aspetti iconografici del loto e della melagrana, ma l'autore non avanza ipotesi né convincenti argomentazioni sulle modalità di tali scambi. È difficile trovare tale collegamento e l'autore non spiega mai come questi passaggi avvengano. Ciò lascia aperti degli interrogativi che necessitano di ulteriori indagini. Sarebbe auspicabile un approfondimento delle modalità e delle ragioni per le quali tali elementi si diffondono all'interno dell'impero mongolo, in Italia e in Europa.

La teoria proposta dall'autore è arricchita da numerosi esempi, che rendono più facile seguirne il ragionamento e il percorso, anche geografico, lungo il quale si viene guidati. Molti di essi fanno riferimento alla pittura e alla scultura e, se da una parte ciò è lodevole, poiché allarga l'analisi, andando al di là del mero contesto tessile, dall'altra, tuttavia, fa sì che lo studio possa risultare poco bilanciato, in quanto carente degli esempi riferiti specificatamente ai tessuti – sia di manifattura mongola e cinese, sia di manifattura italiana medievale e rinascimentale – come ci si aspetterebbe da questo tipo di trattazione. A mio parere, per quanto il ricorso a riferimenti pittorici possa essere d'aiuto o possa rappresentare la conferma di ipotesi formulate, esso non può sostituire l'analisi diretta del manufatto.

A tale proposito, sarebbe auspicabile l'applicazione di una metodologia che, oltre ai dati iconografici, includa anche analisi chimiche dei filati, dei filati metallici e dei coloranti, ricerche sul supporto tessile e sulle tecniche di realizzazione.

L'argomento di ricerca proposto dall'autore è sicuramente interessante, sebbene la trattazione risulti un po' schematica e settoriale e alcune parti necessitano di essere maggiormente approfondite. Per sciogliere questo argomento sarebbe auspicabile unire più competenze, adottando un approccio trans-disciplinare, che coinvolga studiosi di diversi ambiti – storici, storici dell'arte, storici del costume, del tessuto, dell'economia, della politica, esperti dell'Estremo Oriente, dell'Europa,

Islamisti e bizantinisti, chimici e esperti del tessuto – nonché di diverse provenienze, in modo da avere una lettura e una analisi più completa.

CONCLUSIONE

La longevità e l'adattabilità delle stoffe esotiche sono strettamente connesse alla capacità del fruitore di individuare nei manufatti degli elementi significativi per il suo orizzonte percettivo, valori e contenuti non necessariamente attribuiti al momento della creazione, ma talmente rilevanti da comportarne l'adozione in un contesto culturale diverso.¹

L'incontro tra Oriente e Occidente a cavallo del XIII e XIV secolo è frutto di una congiuntura particolarmente favorevole, che vede coincidere, in modo perfetto, le vicende storiche, i bisogni e le peculiarità di queste due culture.

Di fatto, come è stato più volte ripetuto, non è la prima volta che le stoffe orientali giungono in Occidente, tuttavia l'arrivo dei *panni tartarici* nel contesto storico del periodo trattato, per la quantità e la qualità dei manufatti e per ciò che essi esprimono, rappresenta un evento particolarmente degno di nota, che funge da spartiacque tra le modalità di circolazione e ricezione di tali manufatti prima dell'impero mongolo e quelle che caratterizzeranno l'epoca moderna.

In Oriente si assiste all'ascesa dell'impero mongolo, che in pochi decenni riesce a conquistare e unificare un territorio immenso, costituito da popolazioni di culture le più diverse. Seguendo la consuetudine tribale, dopo ogni conquista il bottino viene redistribuito dai regnanti tra l'élite e l'entourage del khan. Affascinati fin dall'inizio dagli splendidi drappi intessuti d'oro, i Mongoli iniziano una produzione massiccia di tali manufatti. Privi di una tradizione tessile, durante le campagne di conquista essi individuano tra la popolazione conquistata gli artigiani e i tessitori, sia in area cinese, sia in area musulmana, e li trasferiscono forzatamente presso i centri di manifattura tessile da loro appositamente approntati per la produzione di *drappi d'oro*, in modo da assicurare all'impero un costante rifornimento di beni di lusso e soddisfare i bisogni dei regnanti e dell'élite.

Nella prima fase dell'impero la necessità di costruire un'identità che legittimi il potere dei khan è impellente: gli apparati tessili più preziosi ricoprono il ruolo fondamentale di porre in primo piano la persona del Gran Khan e la sua corte, ovunque si sposti. I tessuti sontuosi legittimano sia la natura divina del khan, sia i rapporti di subordinazione, alleanza e gerarchici, fungendo da ricompensa in cambio di lealtà. Si dà perciò inizio a una produzione istituzionalizzata, che è guidata, sostenuta e sviluppata dai khan per servire la loro ideologia.

¹ ROSATI Maria Ludovica, "La lunga vita dei manufatti: circolazione di tessuti preziosi nel Mediterraneo e oltre tra il XII e il XIV secolo", in NASER ESLAMI (a cura di), *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, Atti del Convegno Internazionale, 26-27 maggio 2016, Milano, Bruno Mondadori, 2016, p. 103.

Lavorando a stretto contatto, i tessitori e gli artigiani cinesi e musulmani fondono le conoscenze tecniche e iconografiche delle due più importanti “civiltà del tessuto” e creano un linguaggio tessile assolutamente inedito, una lingua franca, il cui dizionario è composto da termini che non sono più né solo estremo orientali né musulmani, ma, di fatto, internazionali e multiculturali.

La diffusione iniziale di questi tessuti è seguita da una più ampia circolazione commerciale, che interessa anche i territori al di fuori dell'impero ed è gestita privatamente e promossa esclusivamente da incentivi economici. Vengono migliorate le vie di comunicazione e l'utilizzo delle *yam* è allargato ai mercanti, ai quali vengono offerte condizioni economiche estremamente vantaggiose, per fare in modo di ampliare gli scambi commerciali, vitali per l'economia dell'impero.

Parallelamente, negli stessi decenni in cui si celebra la grandezza dell'impero mongolo, l'Europa conosce un periodo di forte sviluppo e prosperità. Nelle città l'economia fondata sul movimento delle merci e dei capitali fiorisce e il quadro della nobiltà si trasforma grazie all'ascesa di una nobiltà civile, una nuova classe borghese, nata grazie dal commercio, mentre anche i ceti meno ricchi conoscono una situazione di maggiore benessere.

Questo contesto socio-economico favorisce l'ascesa della figura del mercante, che non è solo un commerciante, ma anche un imprenditore manifatturiero, spesso un banchiere e un avventuriero. Approfittando delle ottime condizioni economiche offerte dai Mongoli e delle nuove vie commerciali aperte grazie alla *pax mongolica* – che come si è visto, non è altro che l'espressione della ricerca commerciale del popolo mongolo per mantenere viva l'economia che sostiene l'impero – i mercanti si specializzano a livello internazionale. Da una parte, stabilite delle basi commerciali sul Mar Nero, essi seguono le nuove vie definite nel cuore dell'Asia e si spingono nell'Ilkhanato, per arrivare, in seguito, fino ai centri produttivi dell'Asia Centrale e in Cina. Dall'altra, grazie al potere commerciale di Genova e Venezia, i mercanti costruiscono una fitta rete commerciale che li porta a dominare anche su tutti i mercati dell'Europa settentrionale.

Giungono, così, in Italia i preziosi *panni tartarici*, che diventano estremamente ambiti nelle corti di tutta Europa, insieme alle materie prime per le manifatture e i costosissimi coloranti. Le preziose stoffe si diffondono in quantità mai viste in precedenza, perché, da un lato i mongoli ne incentivano la produzione, dall'altro ne facilitano il loro commercio. Inoltre, i mercanti sono spesso anche imprenditori tessili che, accortisi dell'enorme interesse suscitato da questi tessuti, iniziano a produrne delle imitazioni, la cui qualità col tempo migliora, fino al punto non solo di eguagliarne la qualità, ma anche di affrancarsi dai motivi orientali per produrne di nuovi.

Per completare il quadro, va anche ricordato che risale a questo periodo l'allargamento a nuovi ceti sociali dei beni di lusso. Sebbene tale fenomeno non comporti un cambiamento nel significato trasmesso dai tessuti sontuari, si assiste a una trasformazione del loro impiego: essi non sono più

privilegio riservato solo ad alti prelati, papi e regnanti, ma, per emulazione, diventano parte della vita di tutti coloro che possono permettersene il possesso. Ciò crea un aumento della domanda, che spinge ulteriormente mercanti e imprenditori a cercare sempre nuove idee e modelli da proporre sul mercato. Si può quindi ipotizzare che l'avanzamento tecnologico del Duecento e Trecento, che interessa soprattutto il settore tessile italiano e porta alla creazione degli splendidi tessuti operati giunti fino a noi, abbia avuto origine e sia stato promosso proprio dall'arrivo delle sete asiatiche.

Di fatto, grazie alla profonda preparazione ed esperienza in loro possesso, i tessitori italiani riescono ad analizzare la struttura delle stoffe straniere, ne capiscono i meccanismi alla base della creazione e sono in grado di perfezionare i telai al tiro e di approntare i primi telai per velluto.

A livello iconografico, come beni preziosi, i *panni tartarici* sono anche da considerarsi come dei veri e propri *migratori culturali*, poiché, in virtù del valore economico, simbolico ed estetico intrinseco, valicano i confini e viaggiano su lunghe distanze, portando con sé il lessico universale creato in Eurasia. Giunti nelle mani dei tessitori italiani, che ne raccolgono le soluzioni tecnologiche e scoprono le forme adattandole alle proprie esigenze e al gusto del tempo, arricchiscono di ulteriori elementi la *koinè* eurasiatica. Un universo iconografico completamente nuovo si apre agli occhi dei tessitori e il dizionario si rinnova.

Ciò che ci è pervenuto è solo una minima parte dell'incredibile quantità di tessuti sontuari giunti in Europa. Tuttavia, di molti di essi è ancora identificabile la funzione per la quale erano impiegati, mostrando chiaramente quale era l'apprezzamento e l'altissima considerazione per questi manufatti.

Un più approfondito studio sui *panni tartarici* e il loro dirompente impatto in Occidente è essenziale, non solo ai fini dell'arricchimento della conoscenza dell'arte tessile serica italiana ed europea, ma anche ai fini di una più completa comprensione della rivoluzione tessile che ha luogo in Occidente, soprattutto in Italia, nel periodo a cavallo del XIII-XIV secolo.

IMMAGINI



Figura 1 Ricamo, 143x145 cm, dinastia Yuan, Metropolitan Museum of Art, New York. (Prov: WATT e WARDWELL, *When Silk was Gold*)

Figura 2 Composizione 1, schema di composizione asimmetrica della forma a onda

Figura 3 Immagine originale

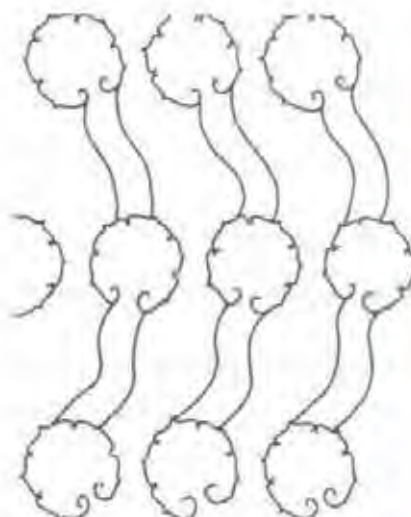


Figura 4 Composizione 2, schema di composizione ad arco acuto continuo

Figura 5 Immagine originale

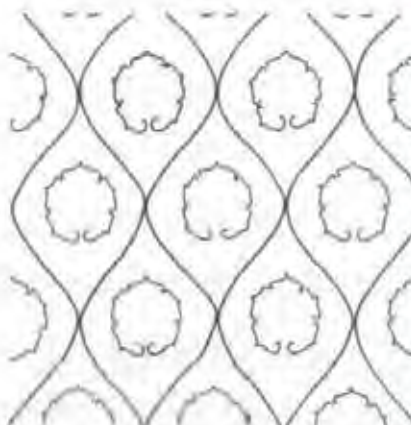


Figura 6 Composizione 3, schema di composizione con disposizione orizzontale della cornice fogliare a ventaglio

Figura 7 Immagine originale





Figura 8 Caccia al cigno, broccato, dinastia Jin, Metropolitan Museum of Art, New York. (Prov: WATT e WARDWELL, *When Silk was Gold*)



Figura 9 Djeiran con ramo fiorito e luna (part.), broccato, dinastia Jin, Cleveland Museum of Art, Cleveland. (Prov: WATT e WARDWELL, *When Silk was Gold*)



Figura 10 Djeiran con ramo fiorito e luna, broccato, dinastia Jin, Cleveland Museum of Art, Cleveland. (Prov: WATT e WARDWELL, *When Silk was Gold*)



Figura 11 e 12 Fiori di loto, broccato, Cina settentrionale, periodo mongolo, XIII-XIV secolo, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

(Prov: WATT e WARDWELL, *When Silk was Gold*)



Figura 13 e 14 Leoni alati e grifoni, lam-
passo, metà del XIII secolo, Cleveland
Museum of Art, Cleveland.
(Prov: WATT e WARDWELL, *When Silk
was Gold*)





Figura 15 Piccoli motivi vegetali, luisina, Cina settentrionale o Asia Centrale, seconda metà del XIII secolo. Staatlichen Museen zu Berlin, Berlino. (Prov: HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza a Firenze*)

Figura16 Bianxianpao, Metropolitan Museum of Art, New York. (Prov: DENNEY, *Mongol dress*)





Figura 17 Abito mongolo con apertura all'attaccatura della manica. (Prov: DENNEY, *Mongol dress*)



Figura 18 Bianxianpao con "distintivo". (Prov: DENNEY, *Mongol dress*)



Figura 19 Giacca corta da donna. (Prov: DENNEY, *Mongol dress*)

Figura 20 Giacca corta da donna (part.) (Prov: DENNEY, *Mongol dress*)





Figura 21 Dalmatica, Stralsund, Germania settentrionale, prima metà del XIV secolo, dinastia Yuan o Persia mongolica, Stralsund Museum, Stralsund. (Prov: HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza a Firenze*)



Figura 22 Dalmatica, Stralsund, Germania settentrionale, 1400 circa, Italia, Stralsund Museum, Stralsund. (Prov: HOLLBERG, *Tessuto e ricchezza a Firenze*)



Figura 23 Piviale di Benedetto XI (prima del restauro), basilica di San Domenico, Perugia. (Prov: ROSATI, *De opere curioso minuto*)



Figura 24: Dalmatica di Benedetto XI, basilica di San Domenico, Perugia. (Prov: ROSATI, *De opere curioso minuto*)

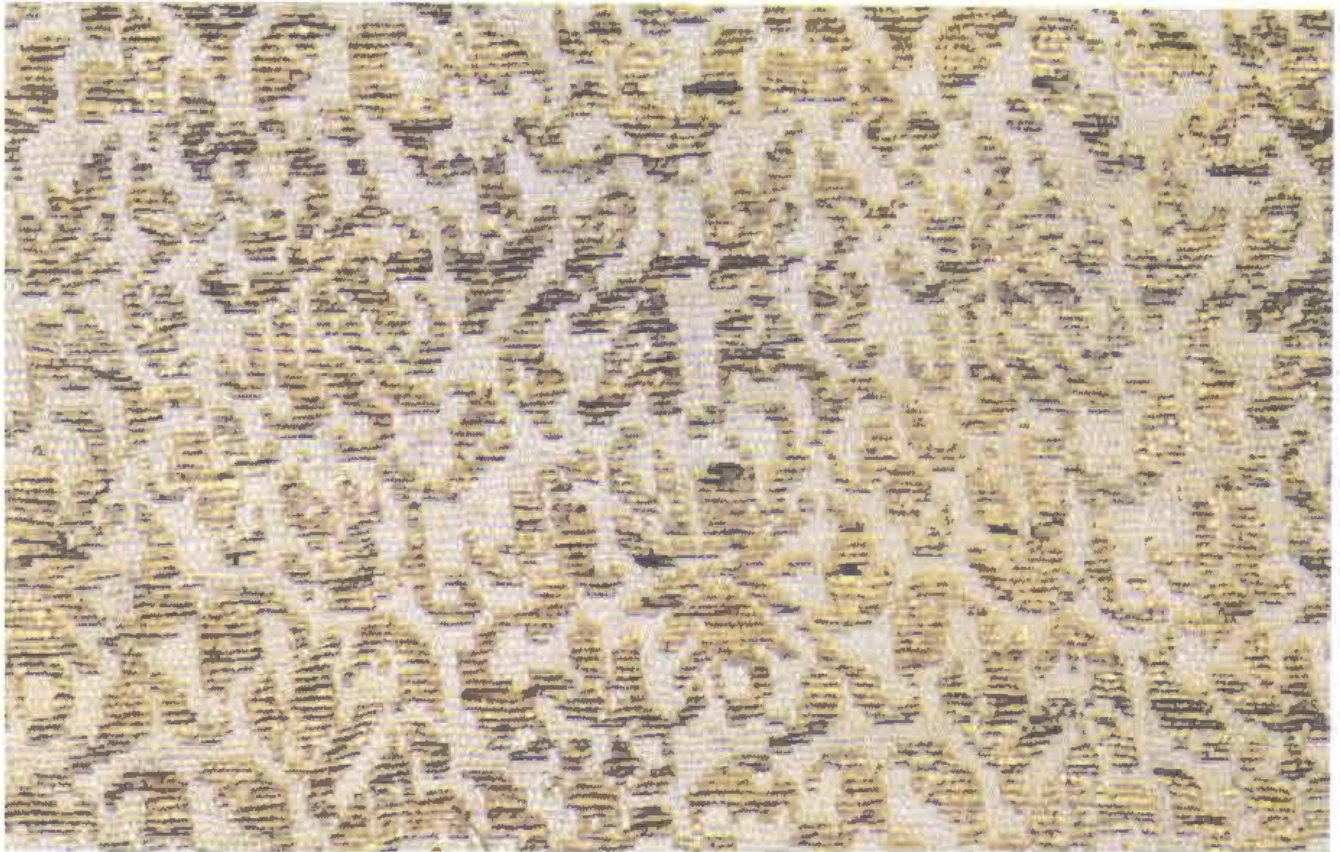


Figura 25 Dalmatica di Benedetto XI, particolare, luisina lanciata, Asia Centrale o Cina, seconda metà del XIII o inizio XIV secolo, basilica di San Domenico, Perugia. (Prov: DEL PUNTA, ROSATI, *Lucca una città di seta*)



Figura 26 Piviale di Benedetto XI, particolare, lampassò, Asia Centrale o Cina, seconda metà del XIII o inizio XIV secolo, basilica di San Domenico, Perugia. (Prov: DEL PUNTA, ROSATI, *Lucca una città di seta*)



Figura 27 Corredo funerario di Cangrande della Scala, lampasso, Asia Centrale o Ilkhanoato, inizio XIV secolo, Museo di Castelvecchio, Verona. (Prov: DEL PUNTA, ROSATI, *Lucca una città di seta*)

Figura 28 Corredo funerario di Cangrande della Scala, velo funebre, lampasso con iscrizioni nashki, Museo di Castelvecchio, Verona. (Prov: SANGIORGI, *Le stoffe e le vesti*)





Figura 29 Corredo funerario di Cangrande della Scala, broccato verde con formelle romboidali lobate, ambito mongolo, Azerbaigian (?), inizio XIV secolo, Museo di Castelvecchio, Verona.
(Prov: FRATTAROLI, *I tessuti di Cangrande*)

Figura 30 Corredo funerario di Cangrande della Scala, lampasso di colore giallo con disegno a piccoli animali (part.), Asia Centrale, inizio XIV secolo, Museo di Castelvecchio, Verona.
(Prov: FRATTAROLI, *I tessuti di Cangrande*)





Figura 31 Corredo funerario di Cangrande della Scala, lampasso di seta con disegno a pigna, Azerbaijan (?), inizio del XIV secolo, Museo di Castelvecchio, Verona.

(Prov: FRATTAROLI, *I tessuti di Cangrande*)



Figura 32 *Diaspro*, lampasso, Lucca, fine del XIII inizi del XIV secolo, Musée Historique des Tissus, Lione.

(Prov: DEL PUNTA, ROSATI, *Lucca una città di seta*)



Figura 33 Piviale in velluto, Italia, primo quarto del XV secolo, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.
(Prov: HOLLBERG, Tessuto e ricchezza a Firenze)



Figura 34 Velluto rosso con decoro a inferrata, Italia, metà del XV secolo, velluto operato, Collezione Privata, Genova.
(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)



Figura 35 Velluto rosso e giallo con motivo a griccia, Italia (Firenze), ultimo terzo del XV secolo, velluto operato, Museo del Tessuto, Prato. (Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)

Figura 36 *Sacra Conversazione*, Piero della Francesca, 1472-74, tempera e olio su tavola, 251x173 cm, Pinacoteca di Brera, Milano. (Prov: Arte.it)





Figura 37 Velluto rosso con nodi infiniti in oro, Italia, fine del XV o inizi del XVI secolo, velluto operato, Collezione John e Fausta Eskenazi, Londra.
(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)

Figura 38 *Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, Piero della Francesca, affresco, 336x747, basilica di San Francesco, Arezzo.





Figura 39 Monumento funebre dell'antipapa Giovanni XXIII, Donatello e Michelozzo, Battistero, Firenze (Prov: Fondazione Zeri)

Figura 40 Monumeento funerario di Carlo Marsuppini, chiesa di Santa Croce, Firenze. (Prov. Wikipedia)





Figura 41 Piviale in velluto blu con decoro a inferriata, Italia (Venezia), seconda metà o fine del XV secolo, velluto operato, Collezione Privata , Genova.
(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)



Figura 42 e 43 Frammenti di velluto policromo a ogive e motivi vegetali, Italia, metà o terzo quarto del XV secolo, velluto operato, Museo del Tessuto, Prato.

(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)

Figura 44 *Ritratto di dama*, Piero del Pollaiuolo, olio e tempera su tavola, Gemaldegalerie, Staatlichen Museen zu Berlin, Berlino.

(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)





Figura 45 Velluto bianco e rosso a ogive e melagrane, Italia, seconda metà del XV secolo, velluto operato, Museo del Tessuto, Prato.

(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)



Figura 46 Ritratto di Francesco Sforza, Maestro Lombardo, 1460 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)



Figura 47 Velluto blu e oro con motivo a griccia, Italia, ultimo terzo del XV secolo, velluto operato, con effetto bouclé e alluciolato, Collezione Privata, Genova
(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)

Camera degli Sposi, Mantegna, parete settentrionale, 1465-1474 circa, Palazzo Ducale, Mantova.
(Prov: ROSATI, *Stoffe preziose*)



APPENDICE

Dal loto cinese al “motivo a melagrana”: l'origine orientale del disegno tessile italiano nel XV secolo

Shi Liu

Sinossi:

Il motivo a melagrana – il più celebrato nei tessuti rinascimentali – domina la scena della moda europea per un secolo e mezzo. Gli studiosi occidentali hanno spesso dichiarato che questo elemento decorativo composito prende ispirazione dalle decorazioni della seta orientale, in particolare da quelle della seta cinese, ma non è mai stata discussa in modo attento e dettagliato la relazione esistente tra il motivo a melagrana e quelli della seta orientale e il modo in cui tale contatto sia avvenuto. Inoltre, a causa delle scarse conoscenze sulla seta e sugli stili decorativi cinesi, in precedenti studi occidentali sono state fatte valutazioni errate riguardo allo stile e alla sua origine. Partendo dalla forma del disegno a melagrana italiano, e sulla base di queste considerazioni, in questo saggio ne viene analizzata la composizione formale, risalendo al legame con la seta orientale e focalizzando l'attenzione in particolare sul rapporto tra la struttura del motivo e il loto cinese. Inoltre, il saggio comprende uno studio sul modo in cui gli artigiani italiani nel XV secolo hanno integrato le tradizioni e assorbito gli elementi decorativi provenienti dalla Cina e dall'area islamica. L'accostamento di forme di diversa provenienza riflette motivazioni psicologiche e scelte culturali e, su queste basi, viene ridiscussa la modalità di diffusione dei modelli decorativi tra le diverse aree, così come le regole fondamentali della loro creazione.

1. Cos'è il motivo a melagrana?

Quando si parla di tessuti del Rinascimento europeo, non si può ignorare il termine chiave “motivo a melagrana”. Caratterizzato dalla presenza di una melagrana o altre decorazioni vegetali centrali, collegate tra di loro da rami sinuosi, tale ornamento diviene l'ornamento più popolare nel Rinascimento. Esso è presente in vari tipi di tessuto, come la lana, la seta e nei ricami, ma più spesso appare sul velluto intessuto d'oro, utilizzato per gli abiti di papi e nobili, così come per tendaggi nella decorazione d'interni, mantovane, arazzi, per tovaglie d'altare nelle chiese, per drappi copri bara, ecc. Inoltre, esso appare spesso nei dipinti. Si pensi ai pittori italiani come Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli (fig. 1), Carlo Crivelli e altri e ai pittori olandesi del Nord, tra i quali Jan

van Eyck, Hans Memling e Petrus Christus. Tutti utilizzavano volentieri il motivo a melagrana nei loro dipinti.

La sua improvvisa comparsa nella prima metà del XV secolo è strettamente legata al forte sviluppo dell'industria tessile italiana. Dopo il XIII secolo gli scambi commerciali tra le città costiere – Lucca, Venezia e Genova – con l'Oriente diventano sempre più attivi, di conseguenza, anche l'industria tessile si sviluppa e, nella competizione tra le città, conosce il suo apice. Nel XV secolo, grazie alle innovazioni tecnologiche e agli strumenti dell'industria tessile italiana, il velluto di seta diventa il prodotto tessile più popolare. Contemporaneamente si assiste alla graduale scomparsa dei motivi animali, molto apprezzati nella seconda metà del XIV secolo, e alla comparsa di un nuovo elemento, quello a melagrana, che diventa dominante.

Gli studiosi generalmente concordano sul fatto che la ragione per la quale le figure di animali non sono più così apprezzate è che non sono adatte alla tecnologia utilizzata per produrre il velluto.¹ La versione più comune di tale tessuto è detto “alto e basso”, ovvero presenta una superficie sulla quale si vengono a creare aree di pelo di diversa altezza: zone di pelo più o meno rasato sono disposte in modo da creare un effetto di lucentezza cangiante; nel velluto chiamato alluciolato possono essere inseriti anche filati metallici (solitamente in oro e argento) attorcigliati a spirale. Domina la tendenza estetica a considerare la trama complessiva della superficie del tessuto e la decorazione non è più enfatizzata da un forte contrasto cromatico, mettendo invece in evidenza la lucentezza scintillante del tessuto e le variazioni di altezza. Per ottenere un effetto di maggiore impatto possibile, che si tratti di velluto o di broccato, sono ora necessari elementi decorativi che coprano un'area più ampia.²

Il termine “motivo a melagrana” fu utilizzato, in origine, in maniera casuale da uno storico tedesco nel XIX secolo.³ In senso stretto, esso può riferirsi solo a una parte dei modelli tardo gotici, tuttavia da allora viene utilizzato come nome generico per indicare decorazioni vegetali che includono, in posizione centrale, la “melagrana”, il “loto”, il “carciofo”, l’“ananas” ecc..⁴

1 Robbie C. Blakemore, *Textile design as seen through Venetian paintings of the Italian Renaissance, 1425-1500*, A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Florida State University, 1966.

2 Agnes Geijer, *A history of textile art*, London, Sotheby Parke Bernet, 1979, p. 149.

3 Otto von Falke, Adele Coulin Weibel, Agnes Geijer, Robbie G. Blakemore, Rosalia Bonito Fanelli e altri studiosi suggeriscono che il motivo a melagrana sia stato utilizzato per la prima volta dagli storici tedeschi nella seconda metà del XIX secolo, ma senza menzionare alcun nome specifico.

4 Otto von Falke, *Decorative silks*, New York, William Helburn, 1922, p. 39.

diventando sinonimo di questo ornamento composito, che non è estraneo alle sue origini naturali e al significato simbolico che gli è stato attribuito.

La melagrana è un frutto originario della costa orientale del Mar Mediterraneo e si dice che sia stata diffusa dai soldati romani provenienti da Cartagine. Le caratteristiche fisiche naturali dei suoi numerosi grani fanno sì che in molte culture questo frutto venga collegato al desiderio di “fertilità” e alla “riproduzione”. Nella mitologia greca Persefone, avendo mangiato sei grani di melagrana (alcune versioni del mito dicono quattro), ogni anno deve trascorrere metà del tempo negli Inferi, ma, quando torna nel mondo, tutto rinasce e cresce. La melagrana ha anche numerosi significati simbolici legati al mondo naturale: il ciclo vitale, la fertilità, la rinascita, la redenzione, la vita eterna ecc.⁵ e nell'arte medievale e rinascimentale è un importante soggetto decorativo.

Questo saggio si focalizza principalmente sulla forma del motivo a melagrana, studiata con un approccio analitico, per fare chiarezza, livello dopo livello, sull'enigma che la circonda. Riguardo al suo criterio compositivo, Owen Jones afferma:

Per prima cosa vengono considerate le forme base, quindi si esegue una suddivisione con linee di base; vengono poi aggiunte decorazioni tra gli spazi vuoti divisorii, per poi eseguire un'ulteriore suddivisione e arricchire la decorazione in modo che regga un'analisi ravvicinata...⁶

Gombrich osserva, inoltre, che qualsiasi disposizione a più livelli deve avere innanzitutto due passaggi fissi, vale a dire la struttura compositiva (*framing*) e il riempimento (*filling*). Il primo

5 Sul significato simbolico della melagrana nell'antica Grecia, cfr.: Matt Bennett, The pomegranate: marker of cyclical time, seeds of eternity, *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 1, N. 19, 2011. |

6 Owen Jones, *The grammar of ornament*, London, Bernard Quaritch, 1868, p.5; tr. Zhang Xinyi 张心意: “Zhuangshi yishu de faze 装饰艺术的法则”(Le leggi delle arti decorative), Zhejiang renmin chubanshe 浙江人民出版社, 2018; [The general forms being first cared for, these should be subdivided and ornamented by general lines; the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and enriched for closer inspection. N.d.t.]

E.H.Gombrich, “Zhixu gan: zhuangshi yishude xinlixue yanjiu 秩序感:装饰艺术的心理学研究”(Il senso dell'ordine: uno studio psicologico delle arti decorative), tr. Yang Siliang 杨思梁, Xu Yiwei 徐一维, Fan Jingzhong 范景中, Guangxi meishu chubanshe 广西 美术出版社, 2015, p.60.

stabilisce i limiti dell'area, il secondo ne organizza le componenti compositive all'interno.⁷ In questo saggio, partendo dalla forma e seguendo questo principio decorativo, il motivo a melagrana viene diviso in tre parti: struttura compositiva dell'immagine, riempimento e connessione.

Vi sono principalmente tre tipi di struttura compositiva: 1. quella asimmetrica a forma di onda (figg. 2, 3); 2. quella simmetrica ad arco a sesto acuto (figg. 4, 5); 3. quella nella quale la cornice polilobata è disposta orizzontalmente (figg. 6, 7).

La parte del riempimento è più varia e complessa. Esso non è un elemento singolo, ma è composto a strati e, a seconda della struttura di base, può essere approssimativamente suddiviso in parti relativamente fisse⁸ (fig. 8). Dall'interno verso l'esterno troviamo il motivo centrale ovale, la decorazione di riempimento a foglia con un elemento floreale raggiante, la cornice polilobata.

La prima parte (fig. 9) prevede un frutto centrale con foglie su entrambi i lati. Esso può essere una melagrana oppure un elemento vegetale come una pigna, un ananas, un carciofo ecc. Le foglie su entrambi i lati possono avere quattro, sei, otto o anche più lobi. Questa sezione è quella che presenta più varianti ed è quella sulla quale questo saggio si focalizzerà maggiormente. La decorazione polilobata di riempimento è simile a quella che riempie gli spazi vuoti della foglia a sei e otto lobi, riflesso delle abitudini decorative. I piccoli rami fioriti che si irradiano dal centro sono un elemento di arricchimento del motivo, non una componente necessaria e di seguito non verrà descritta in modo dettagliato.

Come si può vedere dallo schema sopra riportato, la cornice polilobata non è solo un modulo di base della composizione, ma è anche il livello esterno della decorazione stessa, che diventa una cosa sola con il motivo interno e, quindi, è considerata come un elemento di collegamento. Il disegno a melagrana preso in esame in questo saggio ha le seguenti caratteristiche formali: la struttura compositiva di base è data da una forma simmetrica a onda oppure ad arco a sesto acuto oppure dalla disposizione orizzontale della cornice polilobata; quest'ultima è l'unità decorativa di base; nella cornice si trova la struttura formale completa del disegno centrale, che include il frutto al centro.

7 E.H.Gombrich, "Zhixu gan: zhuangshi yishude xinlixue yanjiu 秩序感:装饰艺术的心理学研究" (Il senso dell'ordine: uno studio psicologico delle arti decorative), tr. Yang Siliang 杨思梁, Xu Yiwei 徐一维, Fan Jingzhong 范景中, Guangxi meishu chubanshe 广西 美术出版社, 2015, p.86.

8 Lo schema della figura 8 è disegnato sulla base del velluto damascato mostrato nella figura 7. Il tessuto è stato prodotto in Italia nella seconda metà del XV secolo e si trova ora al Victoria and Albert Museum, Londra. Per i dettagli, cfr.: Lisa Monnas, *Merchants, princes and painters: silk fabrics in Italian and northern paintings, 1300-1550*, Yale University Press, 2009, p. 171.

2. Il disegno centrale del motivo a melagrana⁹ e il loto cinese

Sebbene il motivo a melagrana possa avere diverse varianti, il frutto al centro con le foglie ai lati, simmetriche, a sei o otto lobi è quasi un elemento codificato (figg. 10, 11), che talvolta comprende un anello di fiori raggianti all'esterno. Il frutto al centro e le foglie ai lati ovviamente non provengono da un modello presente in natura, ma sono una combinazione di diversi motivi. Siccome questa figura non è presente nei tessuti europei prima del XV secolo e non proviene dalla tradizione decorativa europea, qual è la sua origine e come si è formata?

Alcuni studiosi sostengono che essa potrebbe essere legata al motivo del loto cinese¹⁰, altri affermano che sia uno sviluppo dell'antica decorazione del loto egiziano¹¹, altri ancora ritengono

9 In "Arte e illusione", Gombrich propone la formula psicologica di "schema e correzione", ritenendo che "schema" sia vicino agli "universali" in filosofia, che si riferiscono a una classe di cose. Vedi: E.H. Gombrich, "Yishu yu cuojue: tuxiang zaixian de xinlixue yanjiu 艺术与错觉：图像再现的心理学研究" (Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica), tr. Yang Chengkai杨成凯, Li Benzhen 李本正, Fan Jingzhong范景中, edit. Shao Hong 邵宏, Guangxi meishu chubanshe 广西美术出版社, 2012, p. 131;

in "Sichou zhi lushang de kua wenhua wenyi fuxing: luoluncaidi 'Hao zhengfu de yuyan' 丝绸之路上的跨文化文艺复兴：罗伦采蒂好政府的寓言" (Il Rinascimento interculturale sulla via della seta: l'allegoria del buon governo di Lorenzetti) del professor Li Jun e in "Geng zhi tu zai yanjiu 耕织图再研究" (Lavorazione e tessitura, una rianalisi) di Lou Li viene proposto che "schema" faccia riferimento a una relazione strutturale composta da molti elementi dell'immagine per formare un'unità di immagine significativa. La combinazione di forme è relativamente stabile, ma ci sono variabili e differenze.

Per la una discussione specifica sulla variazione dello schema, vedi Hunansheng bowuguan 湖南省博物馆 (a cura di): "Zai zui yaoyuan de difang xunzhao guxiang: 13-16 shiji Zhongguo yu Yidali de kua wenhua jiaoliu 在最遥远的地方寻找故乡：13-16世纪中国与意大利的跨文化交流" (Trovare casa nei luoghi più remoti: scambi interculturali tra Cina e Italia nel XIII-XVI secolo), Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2018, p.317.

10 Per quanto riguarda l'idea che il motivo a melagrana derivi dal loto cinese, essa è avanzata dallo studioso tedesco Otto von Falke, vedi: Otto von Falke, *Kunstgeschichte der seidenweberei zweiter band*, Berlin, Verlag Ernst Wasmuth A. G., 1913, p. 103.

11 Per quanto riguarda l'idea che il motivo a forma di melagrana provenga da antichi ornamenti a palma, vedi: Archibald H. Christie, *Traditional methods of pattern designing: an introduction to the*

che l'elemento della melagrana e quello dell'arco a sesto acuto sui tessuti provengano dall'area islamica¹². Tuttavia, intuitivamente, nessuna di queste affermazioni mostra in modo chiaro la connessione. Vi è davvero una connessione tra i motivi? Se effettivamente esiste, come è nata? Quanto descritto in seguito scaturisce dalle attuali discussioni tra gli studiosi occidentali¹³, risale fino al contesto storico dell'Eurasia tra il XIII e il XIV secolo – prima della formazione del modello a melagrana – e quindi analizza il processo di diffusione e trasformazione del loto cinese, a partire dall'area islamica fino a giungere in Italia, riportando alla luce lo sviluppo che vede il disegno centrale del motivo a melagrana evolversi dalla forma del loto cinese.

(1) Il motivo del loto cinese nell'area islamica e in Italia nei secoli XIII-XVI

Nel XIII secolo, Hulagu Khan [1217-1265] – fondatore della dinastia persiano-mongola – fonda l'Ilkhanato, riconosce la dinastia Yuan come sovrana, considerando contemporaneamente se stesso sovrano degli stati vicini. La corte Yuan, a sua volta, considera la Persia un proprio territorio. Le relazioni diplomatiche e gli scambi commerciali tra le due parti sono molto intensi e grande importanza viene attribuita alla produzione di tessuti, così che un gran numero di artigiani si sposta dall'Asia centrale alle pianure centrali per la loro realizzazione. Tra i vari tipi di tessuto, la varietà più prestigiosa è quella *nasij*, principalmente diffusa in Eurasia, dove il trasporto è più agevole. Il decoro del loto cinese, una delle decorazioni più comuni nei tessuti e nell'artigianato – porcellana bianca e blu, oreficeria e argenteria – appare spesso anche nell'arte persiana.

Dopo il declino dell'Ilkhanato, nella seconda metà del XIV secolo sorge l'impero di Tamerlano [1336-1405], che conquista l'Asia centrale, l'intero territorio della Persia e dell'Iraq e attacca l'India.

study of decorative art, Oxford, Clarendon Press, 1910, p. 212; Archibald H. Christie, “Tu’an sheji: xingshi zhuangshi yanjiu daolun 图案设计——形式装饰研究导论” (Pattern Design - Introduzione allo studio della decorazione delle forme), tr. Bi Fei 毕斐, Yin Lingyun 殷凌云, Hunan kexue jishu chubanshe 湖南科学技术出版社, 2006, p.141.

12 Robert Owen, “Yisilan shijie de yishu 伊斯兰世界的艺术” (L'arte del mondo islamico), tr. Liu Yuntong 刘运同, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2005, p. 187.

13 Per un'analisi più specifica e una risposta alla discussione sull'origine della forma da parte degli studiosi occidentali, cfr.: Shi Liu 石榴, “Wenyi fuxing shiqi Yidali fangzhipin zhong de ‘shiliu tu’an’ yanjiu 文艺复兴时期意大利纺织品中的“石榴图案”研究” (Studio sul ‘motivo a melagrana’ nei tessuti italiani nel Rinascimento), Shuoshi xuewei lunwen 硕士学位论文, Zhongyang meishu xueyuan 中央美术学院, 2018.

Sceglie Samarcanda come capitale e si rivela essere un potente sostenitore dell'arte, in particolare dell'arte cinese, così come lo saranno in seguito i suoi successori. Dopo l'ascesa della dinastia Ming, vengono stabilite relazioni diplomatiche e ogni anno, fino al 1420, vengono inviate delegazioni. Risale pertanto all'inizio del XV secolo la seconda ondata dello stile cinese in Iran.

Successivamente, le tribù turche provenienti dall'Anatolia si impadroniscono dei Balcani: occupano Costantinopoli nel 1453, sconfiggono la dinastia safavide nel 1514 e conquistano la Siria e l'Egitto nel 1517. Dopo l'istituzione dell'Impero ottomano, le arti decorative, tessuti, ceramiche, rilegature di libri e oggetti in metallo, si ispirano alla tradizione iraniana, in particolare dopo la vittoria nella battaglia di Cialdiran contro la dinastia persiana safavide nel 1514, quando l'esercito turco attacca Tabriz e saccheggia un gran numero di laboratori di artigiani iraniani.

In *Chinese ornament: the lotus and the dragon* Jessica Rawson [nata nel 1943] approfondisce l'uso e l'influenza dei motivi cinesi nell'arte iraniana e persiana dopo la conquista mongola: un numero sorprendente di fiori di loto appare in manoscritti, tessuti, arazzi, piastrelle di terracotta e ceramiche¹⁴. Viene analizzato nel dettaglio il motivo floreale composito presente sulle ceramiche turche di Iznik nel XVI secolo, che ha come base le foglie di loto cinesi, mentre la questione riguardante l'influenza e l'ispirazione dei motivi di loto intrecciati, presenti sui tessuti cinesi in Iran e Turchia, viene poco approfondita. In *Islamic chinoiserie: the art of Mongol Iran* Yuka Kadoi ricostruisce la provenienza degli elementi dell'arte cinese in Iran durante il periodo mongolo nei diversi supporti¹⁵. La studiosa afferma che gli ornamenti a loto in Iran sono influenzati da due fonti: la tradizione delle decorazioni a palma e loto proveniente dall'antico Egitto e dalla Mesopotamia e quella a loto importata dalla Cina nel XIII secolo, dopo la conquista mongola. Le caratteristiche essenziali sono la cornice a forma di goccia, le foglie a sei o otto lobi e la tendenza naturalistica. Da

14 Jessica Rawson, *Chinese ornament: the lotus and the dragon*, British Museum Publications, 1990, p.176; “Lian yu long: zhongguo wenshi 莲与龙：中国纹饰” (Il loto e il dragone, motivi decorativi cinesi), tr. Zhang Ping 张平, Shanghai shudian chubanshe 上海书画出版社, 2019, p. 182.

15 Una recensione cinese delle opere di Yuka Kadoi: Wu Tianyue 吴天跃: “Tiejin xijie de meishushi: ping ‘Yisilan Zhongguo feng: Menggu Yilang de yishu’ 贴近细节的美术史：评伊斯兰中国风:蒙古伊朗的艺术” (La storia dell'arte che esamina i dettagli: la recensione di: ‘Cineserie islamiche: l'arte dell'Iran mongolo’), pp. 263-272 del presente testo; Li Fan 李璠: “‘Yisilan Zhongguo feng: Menggu Yilang de yishu’ neirong gailan 伊斯兰中国风:蒙古伊朗的艺术内容概览” (Cineserie islamiche: una panoramica dei contenuti artistici della Mongolia e dell'Iran), pp. 273-290 del presente testo.

allora, gli elementi del loto provenienti dalla Cina sono stati ampiamente utilizzati nell'area islamica nelle decorazioni architettoniche, sui tessuti, sulle piastrelle di ceramica, sugli oggetti in metallo, sulle ceramiche, sui manoscritti, ecc. (figg. 12, 13)¹⁶.

Durante il periodo mongolo, dal XIII al XIV secolo, il continente eurasiatico è facilmente raggiungibile e mercanti, missionari e viaggiatori vanno e vengono numerosi. Lauren Arnold concentra la sua attenzione in particolare sull'attività dei missionari, come Rabban Bar Sauma [1220-1294], Meng Gaoweno [1247-1328] e altri, che, durante il periodo mongolo, dall'Europa si recano in Cina, e sui doni portati al Papa al loro ritorno, come accade, per esempio, a Marignolli [?-1350] quando viene ricompensato dall'imperatore Toghon Temür: i doni che porta al papa includono oro e argento, seta, broccati, gemme, spezie, ecc.¹⁷ I mercanti italiani come Marco Polo [1254-1324] non esitano a recarsi in Cina dall'Europa per aggirare la differenza di prezzo della merce dovuta all'intermediazione dei mercanti persiani. Comprano innanzi tutto la seta cinese, di alto valore e facile da trasportare. L'elenco dei beni di Marco Polo dopo la sua morte, nel 1324, include un abito bianco in stile tartaro (*varnimento biancho ala tartarescha*), sete bianche e gialle dall'Estremo Oriente, sete decorate con “animali strani” e lenzuola tartare ricamate ecc.¹⁸ I tessuti tartari (*panni tartarici*) sono frequentemente citati negli elenchi dei possedimenti dei papi del XIII e XIV secolo¹⁹. Ad esempio, la lista delle proprietà del papa nel 1311 riporta più di 100 tessuti

16 Yuka Kadoi, *Islamic chinoiserie: the art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, p. 91.

17 Lauren Arnold, *Princely gifts and papal treasures: the franciscan mission to China and its influence on the art of the West, 1250-1350*, University of San Francisco, 1999, p. 121.

18 Stefano Carboni (a cura di), *Venice and the islamic world, 828-1797, The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven and London, Yale University Press, 2007*, p. 63; Luca Mora

卢卡·莫拉, “13-14 shiji sichou zhi lushang de Yidali shangren 13-

14世纪丝绸之路上的意大利商人” (Mercanti italiani sulla Via della Seta nei secoli XIII-XIV), in: Hunan Provincial Museum (a cura di): “Zai zui yaoyuan de difang xunzhao guxiang: 13-16 shiji Zhongguo yu Yidali de kua wenhua jiaoliu 在最遥远的地方寻找故乡 : 13-

16世纪中国与意大利的跨文化交流” (Trovare casa nei luoghi più remoti: scambi interculturali tra Cina e Italia nel XIII-XVI secolo), Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2018, p. 295.

19 Per una discussione dettagliata sui tessuti tartari del XIII e XIV secolo, vedi : Anne E. Wardwell, “Panni tartari”: *Eastern islamic silks woven with gold and silver, thirteenth and fourteenth centuries, Islamic Art*, 1988-1989, pp. 95-174.

tartari²⁰. Tra questi, nelle sete il motivo floreale più comune è il fiore di loto. Brigitte Klesse fa notare che il *panno tartarico albo ad folia aurea*, descritto nell'elenco di papa Bonifacio VIII nel 1295, fa riferimento al loto cinese. Va però precisato che il *tartarico (tartaricus)* ivi menzionato si riferisce all'intero territorio della Mongolia, quindi, nella maggior parte dei casi, è difficile distinguere se la provenienza è il Medio Oriente, l'Asia centrale o la Cina.

In generale, è doveroso precisare che, rispetto ai tessuti di seta che giungono in Italia direttamente dalla Cina, molto più spesso la seta orientale arriva tramite il commercio indiretto. Nel XIII-XIV secolo, città italiane come Lucca, Venezia e Genova si servono delle città del Mediterraneo orientale come basi per il commercio con l'Estremo Oriente. A quel tempo, Tabriz, Samarcanda e Damasco sono tutte importanti stazioni di transito commerciale e centri di produzione tessile. I mercanti italiani vi vendono prodotti di lino e lana di fabbricazione italiana e al loro ritorno portano tessuti orientali. Studiosi di storia del tessile, come Otto von Falke, Anne E. Wardwell, Maria Ludovica Rosati e altri hanno scritto diversi saggi dedicati proprio all'influenza della Cina dal XIII al XIV secolo²¹. Il loto, come decorazione più comune sui tessuti, entra anche nel disegno della seta italiana e diventa materiale e fonte di ispirazione.

Si ritiene che il broccato d'oro con motivo a loto (fig. 14) rinvenuto nella tomba di Cangrande della Scala I (morto nel 1329) a Verona, in Italia, sia stato prodotto nell'Ilkhanato. All'interno della cornice a forma di goccia è presente una decorazione a loto cinese con foglia a otto lobi. Le cornici

20 Thomas Ertl and Barbara Kral (a cura di), *Inventories of textiles-textiles in inventories: studies on late medieval and early modern material culture*, Vienna University Press, 2017, p. 43.

21 Circa l'influenza della seta orientale sull'industria tessile italiana nei secoli XIII e XIV, cfr: Otto von Falke, *Chinesische Seidenstoffe des XIV. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Seidenkunst Italiens*, *Jahrbuch der KA // niglich Preussischen Kunstsammlungen*, 33. Bd. (1912), pp. 176-192; Anne E. Wardwell, *The stylistic development of fourteenth and fifteenth century Italian silk design*, *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976-1977, pp. 177-226; Anne E. Wardwell, *Flight of the phoenix: crosscurrents in late thirteenth-to fourteenth-century silk patterns and motifs*, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 74, N. 1, 1987, pp. 2-35; Maria Ludovica Rosati, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali nell'Europa del XIII e del XIV secolo*, in *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 2010, pp. 58-88; Maria Ludovica Rosati, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. Chinoiserie ed esotismo nell'arte tessile italiana del XIII e del XIV secolo*, *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 2011; Maria Ludovica Rosati, *Nasizzi, baldacchini e camocati. Il viaggio della seta da Oriente a Occidente*, in *Sulla via della seta*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 2012-2013) a cura di M. Norell, L. Molà, M. L. Rosati, A. Wetzel, Torino, 2012, pp. 233-284.

a goccia sono sfalsate a due a due e lo spazio vuoto è riempito con decorazioni floreali collegate in serie. Nello stesso luogo è stata rinvenuta la sopravveste della sepoltura di Cangrande della Scala I (fig. 15), prodotta anch'essa nell'Ilkhanato²². La composizione complessiva presenta una struttura ad arco acuto meglio definita. Le decorazioni floreali nella struttura sono sfalsate. Tra di esse, una fila contiene la forma base del loto, il nucleo del loto, però, è riempito con decorazioni geometriche. Piante e fiori sono attornati da animali su tutti e quattro i lati, connessi con ornamenti geometrici, per formare una cornice ad arco acuto. Le figure degli animali e del loto riflettono l'influenza dei motivi della seta cinese. Se si confrontano i due broccati sui quali sono presenti i fiori di loto, si può notare che il primo è più vicino allo stile decorativo cinese, ad esempio nella forma del loto e nella cornice a forma di goccia, inoltre l'elemento vegetale è naturale e agile; il secondo, invece, è più stilizzato e geometrico, quindi più vicino allo stile decorativo dell'area islamica.

Il loto cinese appare frequentemente e in gran numero nei dipinti italiani del XIV e XV secolo ed è spesso presente sulle vesti di Gesù, della Vergine e dei Santi. Per esempio, nell'*Annunciazione* del 1333, generalmente attribuita dagli studiosi occidentali a Simone Martini, i minuscoli motivi sugli abiti dorati indossati dall'Arcangelo Gabriele sono decorazioni a loto²³. Questa decorazione è comune anche nelle opere di pittori veneziani come Paolo e Lorenzo Veneziano (figg. 16, 17)²⁴.

La figura 18 mostra un broccato d'oro prodotto in Italia nella seconda metà del XIV secolo. La struttura compositiva a fasce, la disposizione simmetrica degli animali e la decorazione con iscrizioni arabe nelle strisce più strette mostrano che il manufatto ha assorbito gli elementi decorativi dei tessuti dell'area islamica. C'è un ornamento vegetale a forma di goccia nella fascia

22 Stefano Carboni (a cura di), *Venice and the islamic world, 828-1797. The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven and London, Yale University Press, 2007, p. 320.*

23 Per una discussione sui tessuti nei dipinti di Simone Martini, cfr.: Cathleen S. Hoeniger, *Cloth of gold and silver: Simone Martini's techniques for representing luxury textiles*, The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art, Gesta, Vol. 30, N. 2 (1991), pp. 154-160; Anne E. Wardwell, *Indigenous elements in Central Asian silk designs of the Mongol Period, and their impact on Italian gothic silks*, *Bulletin du CIETA*, p. 77, 2000; MariaLudovica Rosati, *In qual modo si contraffà il velluto o panno di lane e così la seta in muro e in tavola, Stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini*, in *ONH, Opera, Nomina, Historiae II/III*, 2010, pp. 91-132.

24 Cfr.: Hunan Provincial Museum (a cura di): “Zai zui yaoyuan de difang xunzhao guxiang: 13-16 shiji Zhongguo yu Yidali de kua wenhua jiaoliu 在最遥远的地方寻找故乡 : 13-

16世纪中国与意大利的跨文化交流” (Trovare casa nei luoghi più remoti: scambi interculturali tra Cina e Italia nel XIII-XVI secolo), Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2018, pp.163–165.

più ampia, sul cui bordo esterno è presente un anello con elementi geometrici a foglia. All'interno della cornice di base si distingue una chiara decorazione a forma di fiore di loto (fig. 19). La foglia non è più a otto lobi e nella parte inferiore ci sono molte altre figure geometriche stilizzate, simili a foglie. Qui il loto appare ormai lontano da quello naturale cinese. Esso è stato reso in modo astratto con decorazioni geometriche. Il broccato della figura 20 è stato riconosciuto da Otto von Falke e, successivamente, da altri studiosi²⁵ come un broccato cinese, anche se questo tipo di composizione rigorosamente simmetrica e il motivo geometrico del loto non si trovano nei tessuti esistenti in Cina e, in termini di stile, esso ha caratteristiche decorative più dell'area persiana. Nella forma a goccia possibile riconoscere una decorazione a loto simile a quella del broccato d'oro prodotto in Italia.

Volendo riassumere le caratteristiche formali dell'ornamento a loto cinese nei tessuti italiani nel XIV secolo, si scopre che queste decorazioni sono trasformate nell'area islamica e in Italia e mostrano caratteristiche diverse da quelle cinesi della dinastia Yuan.

Innanzitutto, la foglia ha più di sei o otto lobi, che mostrano un andamento in espansione verso il basso, formando una struttura completa a forma di goccia; in secondo luogo, la foglia non ha più caratteristiche naturali, ma tende a essere simmetrica e geometrica; in terzo luogo, la parte superiore del loto contiene decorazioni di riempimento; infine, ci sono varie decorazioni di riempimento nel nucleo del loto.

La caratteristica al primo punto incarna la tendenza ad avvicinarsi al disegno della palmetta; la simmetria e la geometrizzazione che troviamo al secondo punto sono tipici dello stile decorativo dell'area islamica (visibile nelle figg. 19, 20); la decorazione a riempimento nella parte superiore del fiore di loto descritta al terzo punto, deriva da una tradizione remota. Alois Riegl teorizza che uno dei principi artistici originali della decorazione della palmetta egiziana è il riempimento dell'asse centrale. Dove due linee si biforcano formando un angolo, esso va riempito con un elemento decorativo²⁶. Questa tendenza si trova spesso nei modelli a loto islamici e italiani, mentre quelli cinesi di solito non hanno questa caratteristica. Il riempimento del nucleo del loto al quarto punto è fondamentale per la formazione del motivo a melagrana. Pertanto, la prossima sezione si concentra sull'analisi di tale punto, passaggio chiave nel quale il nucleo del loto riempito si avvicina al motivo a melagrana.

(2) La trasformazione del nucleo del loto cinese

25 Es: Agnes Geijer, *A history of textile art*, Sotheby Parke Bernet, London, 1979, p. 145.

26 Alois Riegl, "Fengge wenti: zhuangshi yishu shi de jichu 风格问题——装饰艺术史的基础" (Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale), tr. Liu Jinglian e Li Weiman, edit. Shao Hong 邵宏, Hunan kexue jishu chubanshe 湖南科学技术出版社, 1999, p.35.

Dalla tarda dinastia Tang, e in particolare dopo la dinastia Song, i modelli vegetali delle arti decorative cinesi iniziano a sostituire i motivi animali e la forma diventa più libera e vivace²⁷. Ciò ha a che fare con l'affermarsi della pittura realistica di fiori e uccelli durante la dinastia Song. La decorazione vegetale inizia a tendere verso l'imitazione della realtà, perseguendo forme agili e mutevoli, e i fiori intrecciati diventano molto popolari. Dopo la dinastia Song, la parte centrale del motivo a fiore di loto è costituita principalmente da un loto, anche semplificato in un ovale con una punta acuminata. Inoltre, alcuni nuclei di loto contengono l'immagine di un bambino, che si riferisce al “bambino [nato dal] loto”. Ne è un esempio la fascia decorata con un bambino nato dal loto della dinastia Yuan, in seta color celeste, con fiori scuri e ricami colorati, dissotterrata presso Gezidong, Longhua, Hebei (fig. 21)²⁸. Tuttavia, nei secoli XIII e XIV, nell'area islamica e in Italia la parte centrale del loto mostra una variazione differente da quella cinese.

1. Il nucleo del loto è riempito con decorazioni geometriche

Nell'area islamica, influenzata dalle decorazioni del loto cinese, il nucleo è per lo più riempito con disegni geometrici. La decorazione della figura 22 è stata probabilmente prodotta nell'Egitto mamelucco intorno al 1430, data calcolata sulla base dell'età di un dipinto che la richiama²⁹. Il fiore di loto su questo tessuto mette in risalto il disegno del nucleo, contraddistinto da fili di diversi colori, e la stessa tendenza si riflette nel nucleo della decorazione floreale di riempimento. Inoltre, anche un'antologia di poesie Chagatai, realizzata a Yazd nel 1431, contiene fiori di loto il cui nucleo presenta ornamenti geometrici (fig. 23)³⁰. Questa tendenza può avere radici negli insegnamenti

27 Yuan Xuanping袁宣萍: “Lun woguo zhuangshi yishuzhong zhiwu wenyang de fazhan 论我国装饰艺术中植物纹样的发展” (Sullo sviluppo di motivi vegetali nell'arte decorativa della Cina), *Zhejiang gongye daxue xuebao*浙江工业大学学报, N.1, 2005.

28 Zhang Xiaoxia张晓霞: “Zhongguo gudai zhiwu de fazhan yuanliu 中国古代植物的发展源流” (Origini dello sviluppo di antiche piante cinesi), *Boshi xuwei lunwen* 博士学位论文, Suzhou daxue 苏州大学, 2005, p. 150.

29 Louise W. Mackie, *Symbols of power: luxury textiles from islamic lands, 7th-21st century*, Cleveland Museum of Art, 2015, p. 270.

30 Per una trattazione sul motivo del loto in tale manoscritto, vedi: Jessica Rawson, *Chinese ornament: the lotus and the dragon*, British Museum Publications, 1990, p. 177.

islamici. Il Corano dice: Allah fa fiorire i semi e i noccioli dei frutti, crea gli esseri viventi da cose inanimate e cose inanimate da cose viventi³¹.

La tendenza ad arricchire la decorazione a loto con figure geometriche si riflette anche nel motivo a loto della seconda metà del XIV secolo in Italia (fig. 18). Esso riflette la tendenza verso la geometrizzazione e l'astrazione. La libertà dell'artista greco sta nell'enfatizzare il senso della vita con volute a foglia di palma a forma di ventaglio, mentre l'artista saraceno³² mira all'opposto, vale a dire mira alla schematizzazione, al disegno e all'astrazione³³. Ciò conferma che il loto riempito con elementi geometrici, con il quale l'Italia è entrata in contatto, proviene principalmente dall'area islamica.

Nel 1426-1427, Masolino da Panicale (1383-1447) dipinse la *Guarigione dello storpio e resurrezione di Tabita* nella Basilica di Santa Maria del Carmine a Firenze (fig. 24). Al centro del quadro vi sono due giovani uomini splendidamente vestiti. Il personaggio a sinistra indossa un abito verde con pelliccia marrone chiaro³⁴. La decorazione sull'abito è una composizione a onda simmetrica e il motivo del loto stilizzato si trova nell'area dell'arco a sesto acuto formata dall'onda simmetrica (figg. 25, 26). La decorazione fogliare del loto è semplificata, mentre la decorazione rossa a tre punte al centro è particolarmente evidente. Anche la parte superiore del fiore di loto è ricca di elementi decorativi. I due giovani al centro dell'immagine potrebbero essere membri della Famiglia Brancacci, committenti dell'opera. I Brancacci erano ricchi uomini d'affari fiorentini, dediti principalmente al commercio di materie prime seriche nell'area mediterranea, pertanto è molto probabile che questo dipinto rispecchiasse un nuovo stile di abbigliamento importato dall'Oriente in quel momento.

2. Il profilo della melagrana appare nel nucleo del fiore di loto

Oltre alle forme geometriche, nell'area islamica appare nel centro del loto il profilo di una melagrana. Tale elemento appare già molto tempo prima in Asia centrale. Nel 1931-1932, nella città di Ctesifonte delle dinastie dei Parti e dei Sasanidi, viene portata alla luce una decorazione continua

31 “Gulanjing 古兰经” (Corano), tr. Ma Jian 马坚, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社, 1985, p. 103.

32 Saraceno era il termine con il quale i Bizantini chiamavano gli Arabi.

33 Lu Jin 吕金 “Shisan zhi shiwu shiji zhongguo qinghuaci yishu yu yisilan zhuangshi de fanrong yu gongrong 十三至十五世纪中国青花瓷艺术与伊斯兰装饰的繁荣与共荣” (La prosperità e la prosperità dell'arte cinese della porcellana bianca e blu e della decorazione islamica dal XIII al XV secolo), Shoushi xuewei lunwen 硕士学位论文, Jingdezhen taoci xueyuan 景德镇陶瓷学院, 2014, p. 33.

34 Perri Lee Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 71.

a palmetta e melagrana in rilievo (figg. 27, 28) con disposizione orizzontale. La palmetta è divisa al centro e decorata con un profilo di melagrana il cui volume è sottile e pieno. Le foglie della mezza palmetta che circondano la melagrana sui due lati sono chiamate anche motivo a caprifoglio. Questo tipo di ornamento in rilievo, prodotto con stampi, è applicato in modo estensivo nelle decorazioni architettoniche, quindi è molto probabile che la palmetta con melagrana fosse molto popolare durante la dinastia sasanide.

Nello stesso periodo, in Cina, il portale in pietra dell'ingresso della tomba di Lou Rui della dinastia dei Qi Settentrionali viene ornato con vegetali scolpiti secondo una struttura compositiva a onde simmetriche. All'interno dell'arco a sesto acuto è presente la figura della palmetta e melagrana, ma quest'ultima ha una base a forma di loto rovesciato. Questa combinazione è anche chiamata *Gioiello Mani Cintamani*. La parte laterale della cornice ad arco a sesto acuto è riempita con un motivo a caprifoglio rovesciato (fig. 29), presente anche nella parte superiore dell'arco dietro all'ingresso della tomba³⁵. Anche il portale di pietra dell'ingresso della tomba di Xu Xianxiu della dinastia dei Qi Settentrionali è scolpito con decorazioni vegetali e cornici a onda simmetrica. Sull'arco a sesto acuto è presente una decorazione a melagrana e petali di loto rovesciato nella parte inferiore. La palmetta separata presente su entrambi i lati della decorazione è semplificata, e solo nella cornice esterna è presente il disegno a caprifoglio (fig. 30). Per quanto riguarda la combinazione tra motivo a melagrana e petali di loto, essa è molto simile al cosiddetto “loto a ventaglio”, “albero della *bodhi*” o loto rovesciato, presente nella parte centrale superiore del sarcofago della tomba di Yu Hong della dinastia Sui (fig. 31). Sebbene la relazione tra questi tre modelli e la relazione con quelli in seguito denominati *baoxianghua* 宝相花, fiore di peonia e melagrana marina, debba ancora essere ulteriormente chiarita³⁶, si può dedurre che probabilmente il

35 Shanxisheng kaogu yanjiusuo, Taiyuanshi wenwu kaogu yanjiusuo

山西省考古研究所、太原市文物考古研究所 (a cura di): “Beiqi donganwang

louruimu北齐东安王娄睿墓” (La tomba di Lou Rui, re di Dong'an, Qi Settentrionali), Wenwu chubanshe文物出版社, 2006, p. 79 fig. 64, p. 80 fig. 65.

36 Il problema è stato analizzato da diversi studiosi. Hu Liangxian sostiene che i motivi presenti sul portale di pietra della tomba di Lou Rui e della tomba di Xu Xianxiu siano le forme originali del decoro del fiore *baoxiang* della dinastia Tang. Chang Shuo e Wei Zhuo fanno risalire il cosiddetto motivo a melagrana marino ai *Gioielli Mani* con l'influenza delle decorazioni a melagrana delle regioni occidentali. Cfr.: Hu Liangxian 胡良仙: “Sui tang baoxianghua wenyang ji qi yanbian 隋唐宝相花纹样及其演变” (Il decoro del fiore *baoxian* nelle dinastie Sui e Tang e la sua evoluzione), in “Wenwu shiji 文物世界”, N. 4, 2009; Chang Ying, Wei Zhuo常樱, 魏卓:

disegno a palmetta e melagrana sia stata introdotta in Cina dai sogdiani dalla regione persiana sasanide, per fondersi con la decorazione buddhista del loto rovesciato per formare i cosiddetti *Gioielli Mani*. Il modello con profilo di melagrana continua a essere utilizzato nelle decorazioni vegetali e floreali durante la dinastia Tang. Il nucleo del disegno a peonia, che diventa popolare dopo il primo anno della dinastia Tang, inizia ad apparire nella versione lunga e stretta del profilo di melagrana, ed è molto comune negli affreschi di Dunhuang e sugli architravi delle tombe, come, ad esempio, nella grotta 98 di Dunhuang, del Periodo delle Cinque Dinastie³⁷ (fig. 32).

Il profilo di melagrana si incontra frequentemente anche nel motivo a loto e a peonia dei tessuti e delle ceramiche della Pianura Centrale durante la dinastia Yuan, ad esempio, al centro del fiore di loto sulla ciotola Yuan bianca e blu con base a stelo (figg. 33, 34). Essendo un soggetto decorativo vegetale comune in questo periodo, esso appare anche sui tessuti, come, per esempio, su un broccato con peonia, loto e fenice della dinastia Yuan, esposto al Museo della Seta in Cina, dove una melagrana è presente al centro del decoro a peonia (fig. 35).

La decorazione con profilo di melagrana proveniente dalla Persia Sassanide non si diffonde solamente in Oriente, in Cina, ma viene integrata con ornamenti a loto e a peonia e si diffonde anche in Occidente, in Italia. Esso è strettamente legato al fiore di loto cinese e la combinazione dei due soggetti può essere vista in *San Nemesio e san Giovanni Battista*, opera a tempera su tavola dipinta dal pittore aretino Spinello Aretino nel 1385 (figg. 36, 37), disposta orizzontalmente sull'abito di san Nemesio. Il disegno al centro è una decorazione con profilo di melagrana, riempito di forme geometriche e circondato da foglie.

La composizione è la stessa di quello con rami intrecciati, anatra mandarina e loto presente sulla ciotola bianca e blu con base a stelo. Le decorazioni a loto sono simili (fig. 34) e sono vicine alla composizione formale del disegno centrale nel motivo a melagrana. Tale decorazione appare anche in numerosi dipinti veneziani della seconda metà del XIV secolo, come i dipinti di Paolo Veneziano e dei suoi allievi. Le opere di Paolo Veneziano sono prevalentemente a tema religioso e risentono degli stili bizantino e gotico. Il modello a loto, ma anche quello a crisantemo cinese, appare molto

“Haishiliu wen de xingcheng guacheng ji yuanshi yiyi tantao

海石榴纹的形成过程及原始意义探讨” (Il processo di formazione e il significato originale del motivo a melagrana di mare), in “Zhuangshi 装饰”, N. 4, 2016.

37 Il motivo è chiamato in vari modi: a peonia, a melagrana marino e a *Gioiello Mani*. Nel presente saggio viene discussa solo la forma in sé, l'identificazione dei nomi non è trattata. L'immagine proviene da: Chang Shana, “Dunhuang lidai fushi tu'an 敦煌历代服饰图案” (Motivi decorativi per abbigliamento dell'epoca di Dunhuang), Wanli shudian youxian gongsi qingongye chubanshe 万里书店有限公司·轻工业出版社, 1986, p. 190, fig 277.

spesso nelle sue opere sulle vesti della Vergine, di Gesù e dei Santi (fig. 38). L'opera qui riportata, dipinta dagli allievi di Paolo Veneziano e completata nel 1354, mostra ancora la tendenza a cercare di riempire il nucleo del loto con decorazioni a melagrana (fig. 39). Si noti che il frutto, che la Vergine tiene in mano e passa a Gesù, è uguale a quello del disegno sulle vesti della Vergine³⁸. È ragionevole pensare che l'artista volesse suggerire un significato di resurrezione e rinascita, legato al cristianesimo.

Nell'*Annunciazione*, opera a tempera su tavola di Masolino del 1430 (fig. 40), l'Arcangelo Gabriele indossa una veste di velluto rosso, sulla quale la struttura asimmetrica delle onde è intervallata da decorazioni vegetali che si rifanno a motivi con loto cinese. Le forme geometriche del nucleo del loto sono riempite con decorazioni molto evidenti con profilo di melagrano, a sua volta riempito all'interno (fig. 41).

3. Il nucleo del loto riempito di semi di melagrana

Un'importante creazione degli artigiani e artisti italiani, basata sul loto cinese, è quella riempita con frutti. Si veda ad esempio il disegno sulla veste della Vergine Maria nella *Vergine col Bambino in trono* (fig. 42) dipinta nel 1347 dal pittore veneziano Paolo Veneziano: la forma di base deriva dal fiore di loto, i viticci su entrambi i lati suggeriscono la forma delle foglie del loto e il nucleo interno è riempito di grani (fig. 43). Se si mette in relazione il significato simbolico della melagrana nel cristianesimo e la stretta vicinanza tra l'opera di Paolo Veneziano e lo stile bizantino, il vegetale che si basa sul fiore di loto mostra chiaramente una trasformazione verso il significato simbolico della melagrana.

Analizzando un secondo esempio – un tessuto veneziano del XV secolo – (fig. 44), il cerchio di animali in corsa e le decorazioni arabe esternamente alla cornice a forma di cuore mostrano l'influenza dei tessuti provenienti dall'Estremo Oriente nella seconda metà del XIV secolo, anche se le piante sono qui ormai diventate la decorazione principale. Questo modello riflette le caratteristiche del periodo che va dalla seconda metà del XIV secolo alla prima metà del XV secolo, durante il quale Venezia attinge dall'Oriente, modificando il proprio stile. Le decorazioni vegetali che compaiono sul tessuto sono di due tipi e provengono da tradizioni differenti. La prima è a palmetta separata e deformata, tipica dell'arte greca analizzata da Riegl, con foglie seghettate, la cui

38 Alcuni studiosi sostengono che la decorazione della veste della Vergine in quest'opera abbia a che fare con la melagrana: "The Virgin holds the child with her left hand and with the right offers him a pomegranate similar to those of the design on her robe." [La Vergine tiene il Bambino con la mano sinistra e con la destra gli offre un melagrano simile a quelli del disegno sulla sua veste.

N.d.t.], cfr. : Michelangelo Muraro, *Paolo da Venezia*, Pennsylvania State University Press, 1970, p.144

punta guarda all'indietro verso il centro della forma a ventaglio. Questo tipo di decorazione era diffuso nel Mediterraneo orientale fin dal IV secolo d.C.³⁹ La seconda è a loto cinese. A differenza di quella a palmetta separata, qui le estremità delle punte delle foglie sui due lati sono rivolte in direzioni opposte. Nel nucleo appare un elemento a forma di frutto, differente dalla forma a foglia del nucleo della decorazione a palmetta, sebbene tenda ancora verso la forma geometrica.

Anche il motivo che troviamo in un'opera di un pittore della scuola di Colonia del XV secolo riflette probabilmente la tendenza a riempire con frutti il nucleo del loto (fig. 45). Si noti che le foglie sul lato esterno sono dentellate, ciò suggerisce che la loro forma si stia sviluppando in modo naturalistico.

Dei semi o grani sono presenti come riempimento anche nelle decorazioni cinesi con melagrana, si veda per esempio la melagrana nel nucleo della decorazione a peonia nella grotta 156 a Mogao della fine della dinastia Tang (figg. 46, 47). Lo stesso vale anche per la porcellana bianco e blu della dinastia Yuan, dove nel nucleo del loto si può trovare una melagrana riempita dei suoi grani. Ne è un esempio il contenitore a più livelli bianco e blu con anatre mandarine in uno stagno di lotti: la decorazione della melagrana nel centro del motivo a loto, presente nella parte inferiore del manufatto, è riempito di piccoli punti simili a semi (fig. 48). Contiene evidenti grani anche la melagrana al centro del loto che decora il fiasco rettangolare a quattro manici bianco e blu con fenice, animale di buonauspicio e fiori, del periodo Yuan, conservato presso il Museo Nazionale in Iran (Figura 49). Nei tessuti cinesi il riempimento del centro del loto sembra essere piuttosto raro e, sebbene vi siano decorazioni con melagrana aperta su altri supporti, si tratta di un modello completamente diverso dalla decorazione italiana, raro anche in Asia occidentale⁴⁰. Forse, come sostiene Fanny Podreider, la riproduzione dei semi di melagrana sui tessuti è una creazione veneziana⁴¹.

4. Riempimento di altre decorazioni a forma di goccia

39 Alois Riegl, "Fengge wenti: zhuangshi yishu shi de jichu 风格问题——装饰艺术史的基础" (Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale), tr. Liu Jinglian e Li Weiman, edit. Shao Hong 邵宏, Hunan kexue jishu chubanshe 湖南科学技术出版社, 1999, p.107.

40 Zhang Xiaoxia 张晓霞著, "Tianci ronghua: zhongguo gudai zhiwu zhuangshi wenyang fazhan shi 天赐荣华: 中国古代植物装饰纹样发展史" (Una fioritura elargita dal cielo: la storia dello sviluppo degli antichi motivi decorativi botanici cinesi), Shanghai wenhua chubanshe 上海文化出版社, 2010, p.119.

41 Robbie G. Blakemore, *Textile design as seen through Venetian paintings of the Italian Renaissance, 1425-1500*, A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Florida State University, 1966, p. 142.

Oltre a riempire il nucleo del fiore di loto con decorazioni geometriche, frutti e semi di melagrana, nei dipinti della seconda metà del XIV secolo è possibile trovare molte decorazioni anche all'interno di nuclei di altri elementi vegetali. La caratteristica comune è l'arco a sesto acuto o la forma a goccia, al cui interno si sviluppa uno spazio importante e relativamente libero. Paolo e Giovanni Veneziano collaborano per completare l'*Incoronazione della Vergine* nel 1358 (fig. 50). Sulla tenda dorata dello sfondo appare una decorazione vegetale con loto, il cui nucleo è costituito da una forma a goccia a sua volta riempita da un reticolo a rombi. Sono presenti anche fenici cinesi in volo su tutti i lati del fiore di loto (fig. 51). In molti dipinti di Simone de' Crocefissi (1330-1399), pittore bolognese del XIV secolo, vi sono decorazioni a forma di goccia sfalsate orizzontalmente. Ne è un esempio la *Madonna col Bambino, angeli e il donatore Giovanni da Piacenza*, dipinto nel 1379 e ora nella Galleria Nazionale di Bologna (figg. 52, 53). Nella struttura di base e nelle foglie su entrambi i lati del disegno a goccia si possono ancora riconoscere tracce del loto cinese, ma lo spazio interno viene ora enfatizzato e diventa il corpo principale dell'elemento vegetale. Il nucleo è a forma di goccia e l'interno è decorato con linee diagonali che lo rendono simile a una pigna. Su entrambi i lati della parte superiore del fiore di loto vi sono due vitigni che si estendono in modo creativo. Nella *Madonna col Bambino e Santi* di Paolo Di Giovanni Fei (1385-1390) il motivo del loto sullo sfondo alle spalle della Vergine è semplificato e l'interno della goccia è diviso solo in tre parti (figg. 54, 55). Dal modo in cui nella seconda metà del XIV secolo i pittori italiani dipingono il loto, si capisce che esso è considerato una struttura per la decorazione e che la parte centrale è costantemente enfatizzata ed espansa, diventando il corpo principale dell'elemento decorativo.

(3) La trasformazione delle foglie del loto

La decorazione con profilo di melagrana al centro del loto suggerisce la sua ispirazione naturalistica, mentre l'attuale aspetto del centro del loto rende palese il fatto che gli italiani lo considerano una melagrana. Nella tendenza al realismo del Rinascimento, i decoratori trasformano modelli esotici in modelli simbolici e familiari alla loro cultura locale: il nucleo del fiore di loto diventa una melagrana, ma gli ornamenti fogliari accanto a esso sono conservati come struttura decorativa vegetale. Nel motivo a melagrana, la decorazione centrale della pianta, che può essere una melagrana, un carciofo o un altro frutto, è di solito circondata da sei o otto lobi.

Va detto che la struttura di un tipo di peonia cinese è molto simile a quella del loto, ma la forma delle foglie è differente. La foglia del loto ha la punta acuminata, mentre quella del fiore di peonia ha una forma a onda seghettata (Fig. 56). Quando gli italiani entrano in contatto con questo tipo di disegno, non distinguono le due diverse decorazioni vegetali, che vengono considerate come mutazioni strutturali della stessa forma. Non si può quindi escludere che l'evoluzione delle foglie

delle piante, in Italia o nell'area islamica, sia influenzata da quelle della peonia. Qui non verrà fatta alcuna distinzione tra i due tipi, che vengono entrambi considerati un loto.

Christie fa notare che quando le decorazioni fogliari che simboleggiano piante diverse hanno caratteristiche comuni, gli artigiani mostrano una preferenza per il già noto⁴². Il naturalismo ha sempre influenzato la decorazione, tanto che l'aspetto delle piante vere si innesta talvolta nella composizione della forma, facendola diventare familiare agli artigiani. Le foglie del loto sono rese naturali seguendo la tradizione nota agli europei e il processo della loro trasformazione può essere ricostruito. Gli ornamenti con loto di Paolo Veneziano, della sua scuola e dei suoi allievi mostrano motivi di foglie e fiori chiaramente naturalistici (figg. 57, 58).

La tendenza verso un maggiore naturalismo della foglia di loto è confermata anche in *San Giovanni Battista*, opera del 1415 del pittore olandese Robert Campin (1375-1444) (fig.59). Sul fondo verde è presente una decorazione oro, la vite ondulata è interrotta dalla variante del loto e vi sono animali su entrambi i lati della vite. Il tessuto di questa composizione assomiglia molto a un broccato d'oro prodotto nell'Ilkhanato o in Italia durante la seconda metà del XIV secolo (fig. 60) e probabilmente il pittore ha imitato un modello di tessuto simile. Tuttavia, nei dipinti di Campin l'aspetto dei fiori di loto collegati dalla forma ondulata è messo in evidenza, mentre gli animali sono in posizione secondaria. La figura del loto è quasi la stessa che troviamo in Paolo Veneziano (vedi fig. 57). Al centro viene lasciato dello spazio per il contorno del profilo di melagrana, mentre le foglie del loto assumono una forma naturalistica. La decorazione dello sfondo in questo dipinto mostra chiaramente in che modo gli europei interpretassero il motivo del loto all'inizio del XV secolo.

Nell'opera di Jan van Eyck *Madonna col Bambino leggente* del 1433 (fig. 61)⁴³, il tessuto dello sfondo (fig. 62) raffigura un velluto verde a tripla altezza intessuto con oro. Ciò che risalta in modo

42 Archibald H. Christie, "Tu'an sheji: xingshi zhuangshi yanjiu daolun 图案设计——形式装饰研究导论" (Pattern Design - Introduzione allo studio della decorazione delle forme), tr. Bi Fei 毕斐, Xin Lingyun 欣凌云, Hunan kexue jishu chubanshe 湖南科学技术出版社, 2006, p. 83.

43 Il drappaggio sullo sfondo di quest'opera riporta sulla sinistra e sulla destra rispettivamente la data di completamento dell'opera col nome dell'autore e un motto di Jan van Eyck, ma alcuni studiosi ritengono che la firma possa riferirsi all'opera originale e il dipinto possa essere stato realizzato da un allievo o da qualcuno dello studio di Jan van Eyck. Imita un'opera di quest'ultimo che non esiste più e la firma del 1433 presente sul quadro si riferisce a quando è stato dipinto l'originale, mentre la data della riproduzione potrebbe essere 1435. Cfr. : Till-Holger Borchert, *The*

evidente è la composizione organizzata con rami ondulati dorati, intervallati da motivi floreali. La loro forma e la struttura sono molto simili alle unità di base dei fiori di loto cinesi. Lo spazio interno è enfatizzato. Il nucleo è una grande ellisse, con foglie a sei lobi su entrambi i lati, e la punta esterna dell'estremità superiore conserva ancora le abituali caratteristiche delle foglie del loto. Questo modello conferma ancora una volta quanto detto in precedenza. Il loto si trasforma nella parte centrale e nella decorazione polilobata a sei lobi: l'interno può essere modificato e trasformato e le foglie del loto vengono trattate in modo naturalistico. Tale forma diventa il centro del motivo a melagrana, la parte relativamente fissa del disegno. I tre esempi precedenti illustrano il processo ininterrotto di trasformazione delle decorazioni polilobate del loto dalla seconda metà del XIV secolo all'inizio del XV secolo.

Dall'analisi appena compiuta, appare evidente che il significato simbolico originario del loto cinese non è compreso dagli italiani. Esso è solo un elemento decorativo su seta, sacro e nello stesso tempo costoso, che appare sul pannello delle vesti di Gesù, della Vergine e dei Santi e sullo sfondo, per poi svilupparsi verso la trasformazione simbolica della melagrana nella cultura europea. Durante la mutazione, la struttura formale è divisa in due parti: lo spazio interno e la decorazione polilobata esterna. Il primo diventa il luogo principale dove avvengono i maggiori cambiamenti, mentre le foglie su entrambi i lati diventano più naturali. La struttura derivante dalla combinazione tra frutto interno e decorazione polilobata esterna è fissata e, gradualmente, si trasforma nel disegno centrale del motivo a melagrana.

3. Cornice polilobata e collare a nuvola cinese

Gombrich ha osservato:

Qualsiasi tipo di allestimento prevede per prima cosa due passaggi ovvi, vale a dire la “struttura compositiva” e il “riempimento”... Dove il disegno deve essere “autosufficiente” – per esempio nei pizzi, nelle inferriate, nelle decorazioni in ferro battuto – c'è bisogno di un'altra forma di connessione per unire i componenti della struttura. Possiamo chiamarla “connessione”, come i due passaggi precedenti. Ci sono molte forme di connessione: una connessione che si estende dalla cornice verso l'interno... oppure che dal centro del motivo si estende per connettere la cornice⁴⁴.

age of van Eyck: the mediterranean world and early Netherlandish painting, 1430-1530, London, Thames & Hudson, 2002, p.237.

44 E.H. Gombrich, “Zhixu gan: zhuangshi yishu de xinlixue yanjiu

秩序感：装饰艺术的心理学研究” (Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte

Se i rami ondulati o gli archi a sesto acuto del motivo a melagrana vengono utilizzati come struttura compositiva e la figura variegata del centro della pianta viene considerata elemento di riempimento, allora la cornice polilobata è chiaramente la parte di collegamento che unisce la struttura compositiva al decoro. Gli accademici occidentali hanno diversi termini per descrivere la cornice all'interno del motivo a melagrana, ad esempio: “cuspide incorniciata da foglie”, “pannello lobato”, “pannello polilobato”, “linea curva rovesciata”,⁴⁵ “foglia radiante”, “petali radianti”⁴⁶, ecc. La confusione nella terminologia mostra che gli studiosi stessi sono perplessi di fronte a questa forma⁴⁷. Questo saggio adotta l'espressione “cornice polilobata”. La cornice è quasi la peculiarità della forma iconica del motivo a melagrana e le sue caratteristiche di base sono: struttura simmetrica, arco superiore a punta, archi laterali con o senza punta, estremità inferiore non chiusa, voluta verso l'interno, occasionalmente due petali in basso, motivi vegetali all'interno. La cornice polilobata è spesso simmetrica con cinque, ma anche sette, nove e più lobi (figg. 63, 64). Di seguito è esposta un'analisi dell'utilizzo della cornice polilobata nei tessuti rinascimentali, dell'origine di tale forma e delle sue funzioni.

(1) La cornice polilobata nel motivo a melagrana

L'uso della cornice polilobata si incontra come elemento decorativo per la prima volta in Italia nel 1426-1428, nella scultura ad altorilievo della tenda nella tomba di Papa Giovanni XXIII, completata da Donatello e Michelozzo in collaborazione (fig. 65). La composizione a onda è ritmicamente interrotta dalla cornice polilobata, all'interno della quale vi è una decorazione semplificata a palma (fig. 66). Facendo un confronto con una croce in velluto satinato

decorativa), tr. Yang Siliang 杨思梁, Xu Yiwei 徐一维, Fan Jingzhong 范景中, Guangxi meishu chubanshe 广西美术出版社, 2015, p. 86.

45 Alan Summerly Cole, *Ornament in European silks*, London, Debenham and Freebody, 1899, pp. 71-78.

46 Lisa Monnas, *Merchants, princes and painters: silk fabrics in Italian and northern paintings, 1300-1550*, Yale University Press, 2009, p. 172.

47 Come ha sottolineato Agnes Geijer: “But this flower or fruit is associated with a large, almost round, leaf with shallow lobes which forms the background to the motif in question” (Ma questo fiore o frutto è associato a una foglia grande, quasi rotonda, con lobi poco profondi che fa da sfondo al motivo in questione), Agnes Geijer, *A history of textile art*, London, Sotheby Parke Bernet, 1979, p. 150.

monocromatica realizzata negli anni Venti del Quattrocento, con struttura in tessuto simile a quella della scultura della tomba, si può notare che la cornice polilobata è riempita di ramoscelli⁴⁸. Si può dedurre che le decorazioni geometriche a palma nella cornice polilobata della scultura tombale probabilmente sono state semplificate, sulla base di tessuti esistenti. Negli anni Trenta del Quattrocento, la cornice polilobata è sempre più utilizzata sui tessuti, sia in Italia sia nei Paesi Bassi. La troviamo, per esempio, nel tessuto sullo sfondo della *Madonna col Bambino leggente* del pittore olandese Jan van Eyck del 1433 (figg. 61, 62), così come nella parte sinistra del quadro *Madonna del canonico van der Paele* del 1434-1436, dove San Donaziano indossa un panciotto di velluto blu con velluto a tre altezze e oro (figg. 67, 68) e, ancora, nella *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello del 1438, dove Niccolò da Tolentino, alleato della famiglia Medici, indossa un copricapo rosso (figg. 69, 70), sul quale si possono vedere gli elementi della forma della cornice polilobata. Questo modello diventa estremamente comune dopo gli anni 1440-1450 e si combina con l'elemento centrale interno, per creare un motivo a melagrana a struttura fissa. Ad esempio, nella *Cappella dei Magi* di Benozzo Gozzoli del 1459, gli abiti indossati dai personaggi mostrano una decorazione a melagrana con una struttura fissa e diverse variazioni, inoltre uno dei tre Re indossa un velluto verde e oro (fig. 1), sul quale è presente una composizione orizzontale con cornice polilobata e un effetto a spirale metallica. Questa forma è presente anche in diverse opere del pittore italiano Carlo Crivelli nella seconda metà del XV secolo⁴⁹. La cornice polilobata con punta acuminata, disposizione simmetrica a punta e voluta nella parte inferiore non era però presente nei tessuti italiani o su altri supporti nella seconda metà del XIV secolo e prima, quindi da dove proviene l'ispirazione per questa forma?

(2) Il disegno del collare a nuvola dalla Cina all'area islamica nel XIII-XV secolo

Spostandoci dall'Europa all'area islamica, si scopre che, nei secoli XIII-XV, simili forme compositive sono molto comuni in supporti quali il legno (fig. 71)⁵⁰, la ceramica (fig. 72),⁵¹ così

48 Fare riferimento alle informazioni specifiche dell'oggetto in velluto: Lisa Monnas, *Renaissance velvets*, Victoria and Albert Museum, London, 2012, p. 26.

49 Lisa Monnas, *Merchants, princes and painters: silk fabrics in Italian and northern paintings, 1300-1550*, Yale University Press, 2009, p. 172.

50 Per ulteriori informazioni sul leggio porta Scritture in quercia, vedi: Yuka Kadoi, *Islamic chinoiserie: the art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, p. 104.

51 Immagine da Lu Jin 吕金: "Shisan zhi shiwu shiji Zhongguo qinghuaci yishu yu yisilan zhuangshi de fanrong yugong rong

come nella legatoria, nell'architettura, ecc. Sono comuni anche nei tessuti, ne è un esempio l'arazzo in broccato d'oro prodotto dalla seconda metà del XIII secolo alla prima metà del XIV secolo e composto da sei pezzi (fig. 73). È molto probabile che sia la decorazione interna di una tenda nobile mongola o un ornamento usato all'interno dei palazzi⁵². Ognuno dei tre grandi tondi nella parte inferiore dell'arazzo contiene una coppia di galli eretti uno di fronte all'altro con il piumaggio della coda arricciato e svolazzante. I tondi più piccoli agli angoli contengono un drago arrotolato e la piccola cornice a forma di goccia contiene un uccello somigliante a una fenice. Motivi simili sono molto comuni nei tessuti delle dinastie Jin e Yuan⁵³. Il broccato utilizza filo d'oro sostenuto da carta comunemente usata nella Pianura Centrale⁵⁴, vi sono coppie di animali, decorazioni stilizzate di palmette, mentre le fitte decorazioni floreali e le decorazioni a forma di mezzaluna indicano che gli artigiani hanno molta familiarità con gli stili decorativi dell'area islamica. Questo pezzo di broccato d'oro è stato probabilmente prodotto nell'Ilkhanato dell'Impero Mongolo⁵⁵. Si noti che l'arazzo ha una decorazione a petalo appuntito nella parte superiore, una struttura simmetrica, una decorazione vegetale centrale e il fondo aperto con una voluta (fig. 74). Questa composizione è molto simile alla cornice polilobata del motivo a melagrana, ed è anche descritta dagli studiosi come collare a nuvola o nuvola *Ruyi*⁵⁶. La stessa forma si vede anche in un altro indumento di broccato d'oro prodotto nell'Ilkhanato, con una decorazione a drago con quattro artigli che sta a indicare che era indossato dal re dell'Ilkhanato (figg. 75, 76).

十三至十五世纪中国青花瓷艺术与伊斯兰装饰的繁荣与共荣”(La prosperità e la prosperità dell'arte cinese della porcellana bianca e blu e della decorazione islamica dal XIII al XV secolo), Shuoshi xuewei lunwen 硕士学位论文, Jingdezhen taoci xueyuan 景德镇陶瓷学院, 2014.

52 Per i dettagli di questo arazzo in broccato, vedi: Jon Thompson, *Silk: 13th to 18th centuries, treasures from the Museum of Islamic Art*, Qatar, The National Council for Culture, Arts and Heritage, Doha, 2004, p. 76; Sheila S. Blair, Jonathan M. Bloom, *Cosmophilia: islamic art from David Collection*, Copenhagen, McMullen Museum of Art, Boston College, University of Chicago Press, 2006, p. 72.

53 Yuka Kadoi, *Islamic chinoiserie: the art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009.

54 Sheila S. Blair, Jonathan M. Bloom, *Cosmophilia: islamic art from David Collection*, Copenhagen, McMullen Museum of Art. Boston College, University of Chicago Press, 2006, p. 72.

55 Louise W. Mackie, *Symbols of power: luxury textiles from islamic lands, 7th-21st Century*, Cleveland Museum of Art, 2015, p. 227.

56 Louise W. Mackie, *Symbols of power: luxury textiles from islamic lands,, 7th-21st Century*, Cleveland Museum of Art, 2015, p. 226.

Motivi simili ai broccati sopra descritti si trovano anche in immagini su manoscritti dalla seconda metà del XIV secolo fino al 1530. Per esempio, nell'illustrazione *Gengis Khan e gli inviati cinesi* nell'edizione del 1430 della “Storia” di Rashid al-Din Hamadani, custodita nella Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 77), sulla tenda blu, dietro a Gengis Khan e al messaggero, vi è una cornice polilobata con punta e fondo aperto, con una cornice capovolta più piccola all'interno. In *Gengis Khan è nominato Khan* (Fig. 78), un'altra illustrazione dello stesso manoscritto, compare nuovamente questo tipo di cornice sulla tenda sopra al trono. È molto probabile che l'artista abbia riprodotto questo elemento basandosi sul motivo tessile esistente semplificandolo.

Dal XIII al XV secolo su vari manufatti in Iran, in particolare sui tessuti, si continua a utilizzare questa forma di cornice con punta.⁵⁷ È probabile che gli italiani vengano in contatto con questo modello dall'area islamica. Nella tempera su tavola raffigurante *San Giorgio e il drago* (fig. 79) dipinta da Paolo Uccello (1439-1440), la principessa nella parte sinistra dell'immagine indossa un abito lungo rosso. Sull'abito è disposto orizzontalmente un disegno sfalsato, con estremità appuntite e non chiuso nella parte inferiore (fig. 80), molto simile alle cornici polilobate dipinte sulla parte superiore della tenda descritta nel manoscritto sopracitato.

Apparso nell'area islamica, l'elemento a cornice, che qui chiamiamo “cornice polilobata”, è anche connesso al disegno cinese del collare a nuvola o al decoro della nuvola *Ruyi*⁵⁸. Per quanto riguarda la forma, questi motivi hanno tutti un'estremità appuntita, il fondo non è chiuso e ha una voluta verso l'interno. Il collare a nuvola nell'abbigliamento e la nuvola *Ruyi* che appare su ceramiche, oggetti in legno, ornamenti di giada, oro e argenteria sono stati analizzati in modo approfondito da studiosi sia in patria sia all'estero. Schuyler Cammann fa risalire il disegno del collare a nuvola presente sull'abbigliamento cinese alla decorazione polilobata con quattro lobi chiusa trovata sugli specchi di bronzo della dinastia Zhou e ritiene che abbia il significato simbolico di “porta del sole” o “porta del cielo”. Questa forma in seguito appare anche sulla ceramica cinese e si diffonde in tutta l'Asia⁵⁹. Liu Xinyuan ritiene invece che la decorazione che appare sulla porcellana della dinastia Yuan abbia preso ispirazione dai motivi tessili. Sulla porcellana è solitamente dipinto sulla parte più in vista dell'oggetto, per esempio la spalla della bottiglia (figg.

57 Yuka Kadoi, *Islamic chinoiserie: the art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, p. 31.

58 Liu Keyan 刘珂艳: “Yuandai fangzhipin wenyang yanjiu 元代纺织品纹样研究” (Studio sui modelli tessili della dinastia Yuan), Boshi xuewei lunwen 博士学位论文, Donghua daxue 东华大学, 2014, p. 136.

59 Schuyler Cammann, The symbolism of the cloud collar motif, *The Art Bulletin*, Vol. 33, N. 1 (Mar., 1951), pp. 1-9.

81, 82). Egli ipotizza che la decorazione della dinastia Yuan rappresenti lo status della classe dirigente e che gli artigiani, che hanno a disposizione materie prime relativamente a basso costo, imitino i preziosi modelli dell'artigianato per apparire nobili⁶⁰. Comunque, da allora, i modelli di porcellana si sviluppano in modo indipendente e il motivo del collare a nuvola sulla ceramica sarà molto comune fino alla dinastia Ming.

La professoressa Jessica Rawson differenzia le cornici lobate presenti sulla ceramica nel XIV secolo in due tipi: una versione, apparsa su ciotole d'argento o su scatole di lacca, è completamente chiusa; l'altra è una forma lobata indipendente, presente prima nell'architettura e poi apparsa su mobili, lacca e argenteria; il collare a nuvola è indipendente da questi due tipi.⁶¹ Yuka Kadoi pone l'accento sul fatto che esso non è necessariamente del tutto di origine cinese. Viene utilizzato per la prima volta nel XII e XIII secolo da tribù non Han al confine settentrionale della Cina – Jurchen o Mongoli – ed è introdotto in Cina durante la dinastia Yuan, diventando una parte importante dell'abbigliamento ufficiale. Questo decoro è solitamente intessuto sul davanti o sul retro degli abiti, oppure appare sulle spalle (fig. 83), ed è usato come importante simbolo di classe e ricchezza nella società mongola.

Sebbene la relazione tra cornice polilobata nel motivo a melagrana in Italia nel XV secolo e il decoro del collare a nuvola cinese o quello della nuvola *Ruyi* debbano essere ulteriormente analizzati, si può supporre che la cornice polilobata nel motivo a melagrana dei tessuti europei del periodo rinascimentale sia stata influenzata e abbia tratto ispirazione dalla cornice polilobata con punta dell'area islamica del XIII e XVI secolo; essa, a sua volta, ha uno stretto rapporto con i motivi del collare a nuvola o della nuvola *Ruyi* provenienti dalla Cina.

(3) Perché il motivo a melagrana utilizza la cornice del collare a nuvola

Considerato che tra il XIII e il XVI secolo gli italiani proseguono le loro attività commerciali sulla costa orientale del Mediterraneo e che l'Asia centrale è “maestra dei lumi” dell'industria tessile italiana, luogo di importazione delle materie prime di seta grezza e mercato di esportazione di prodotti finiti in seta dopo il XVI secolo, e considerato che dall'Ilkhanato al periodo safavide la

60 Liu Xinyuan 刘新园: “Yuan qinghua teyi wenshi he jiang zuo yuan suoshu fuliang ciju yu huaju 元青花特异纹饰和将作院所属浮梁磁局与画局” (Le decorazioni peculiari bianche e blu della dinastia Yuan e i dipartimenti della porcellana e della pittura affiliate alla commissione delle manifatture imperiali), in “Jingdezhen taoci xueyuan xuebao 景德镇陶瓷学院学报”, N. 1, 1982.

61 Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The lotus and the dragon*, British Museum Publications, 1990, p. 125.

forma del collare a nuvola continua ad apparire su vari supporti, in particolare nei tessuti di seta, la questione di come gli italiani abbiano avuto accesso al decoro del collare a nuvola influenzato dalla Cina non è più così importante. La domanda ora è: perché il disegno a cornice polilobata non viene adottato nei tessuti italiani fino al XV secolo? E come mai questo tipo di composizione appare raramente nei tessuti dell'impero ottomano, che aveva maggiori probabilità di incontrarla e adottarla?

La prima questione ha a che fare con la tecnica del velluto *jacquard* utilizzata in Italia, che richiede un bordo per definire il disegno. Prima della fine del XVI secolo, l'Italia produce principalmente velluti *jacquard* monocromatici, a volte con l'aggiunta di fili d'oro o d'argento, che creano un effetto di "alto e basso", che, anche con un numero limitato di colori, riproduce motivi ricchi e vari, formando sulla superficie del velluto due o più altezze di velluto differenti. Al fine di rendere più chiaramente percepibile all'occhio le diverse altezze del velluto dello stesso colore, da un lato è necessaria un'area più ampia per creare una sezione maggiore e visibile con effetto di velluto tagliato; d'altra parte, è necessaria una cornice come bordo per accentuare la differenza tra i due effetti. In generale, all'interno della cornice polilobata a ventaglio il velluto è di altezza maggiore mentre all'esterno è più basso. Il velluto prodotto in Asia nel XIV-XVI secolo utilizza raramente cornici polilobate a cinque lobi, più spesso utilizza la composizione simmetrica ad arco acuto. Ciò in parte è dovuto dell'uso della tecnica *jacquard* a fili multicolori, tipica del velluto dell'area asiatica⁶², che utilizza colori differenti per distinguere i motivi, rendendo poco importante la presenza di un bordo.

Va anche detto che la forma stessa della cornice polilobata ha una maggiore flessibilità. Essa è collegata in serie da rami sinuosi, e questa composizione coincide con la forma dei fiori intrecciati cinesi; oltre a ciò, la cornice polilobata, che si estende dal tronco principale sui rami secondari, ha la forma di foglia. La punta verso l'alto e la propensione alla crescita sono, nel complesso, in linea con la tendenza del periodo tardo gotico, quando appare per la prima volta. La cornice curva e varia e lo spazio interno ricco e grazioso funzionano perfettamente anche nel Rinascimento. Pertanto, la sua adozione da parte degli artigiani italiani non è una semplice imitazione di forme esistenti nell'area islamica, quanto invece la scoperta di un disegno che si adatta alle loro esigenze, un modo decorativo che unisce praticità e bellezza formale, e che da allora ha mantenuto a lungo la sua vitalità.

62 Per la differenza tra Italia e Asia Minore nella tecnologia del velluto, cfr.: Nancy Andrews Reath, *Velvets of the Renaissance, from Europe and Asia Minor*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 50, N. 291, 1927, pp. 298-304.

4. La struttura a onda e lo scheletro di rami intrecciati cinese

La struttura compositiva più comune del motivo a melagrana può essere suddivisa in tre tipi: quella asimmetrica a forma di onda, quella simmetrica e continua ad arco acuto e quella con la cornice polilobata disposta orizzontalmente (per lo schema vedi figure 2, 4, 6). Nel manuale delle corporazioni fiorentine di tintura e tessitura della seta del XV secolo (*Il trattato dell'arte della seta*), le prime due strutture sono descritte rispettivamente come “delle gricce” e “de' camini”⁶³, riferendosi ai diversi tipi di telaio che producono differenti motivi e strutture. Con “delle gricce” si fa riferimento a quella a onda continua, mentre con “de' camini” a quella simmetrica ad arco acuto⁶⁴.

La struttura a onda è estremamente comune nel motivo a melagrana del XV secolo, è nota anche come forma a S o serpentina (fig. 84), appare negli arazzi italiani del XIV secolo ed è presente a Firenze fino all'inizio del XVII secolo⁶⁵. Per quanto riguarda la seta orientale, in particolare quella proveniente dalla Cina, uno dei fattori maggiormente influenti in Italia nel XIV secolo è la composizione dei motivi nei tessuti. La struttura ondulata, proveniente dalla Cina, viene gradualmente adottata tra i motivi della seta italiana dal XIV secolo fino al Rinascimento⁶⁶. Essa è descritta nei tessuti cinesi come “scheletro di rami intrecciati” chanzhigujia 缠枝骨架.

Durante le dinastie Song e Yuan due sono le combinazioni di piante e fiori tra gli scheletri di rami intrecciati nei prodotti tessili cinesi. Una è costituita dal continuo susseguirsi di viticci con un effetto di copertura di tutta la superficie, come nel caso del broccato dorato con peonia e fenice, conservato nel Museo Nazionale della Seta in Cina (fig. 85); nell'altra troviamo rami fioriti piegati,

63 G. Gargioli, *L'arte della seta in Firenze, trattato del secolo XV*, Firenze, G. Barbèra editore, 1868, p. 90.

64 Maria Ludovica Rosati, Nasicci, baldacchini e camocati. Il viaggio della seta da Oriente a Occidente, in *Sulla via della seta*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 2012-2013), a cura di M. Norell, L. Molà, M. L. Rosati, A. Wetzel, Torino, 2012, p. 263.

65 Lisa Monnas, *Merchants, princes and painters: silk fabrics in Italian and northern paintings, 1300-1550*, Yale University Press, 2009, p. 259.

66 Louise W. Mackie, *Symbols of power: luxury textiles from islamic lands, 7th-21st Century*, Cleveland Museum of Art, 2015, p. 235; Lisa Monnas, *Renaissance velvets*, Victoria and Albert Museum, London, 2012, p. 37.

disposti in modo ravvicinato per creare l'effetto di copertura della superficie con rami intrecciati⁶⁷, come, per esempio, la decorazione a fiori di peonia rinvenuto dalla tomba di Huang Sheng della dinastia dei Song Meridionali nel Fujian (Fig. 86).

Per quanto riguarda l'origine, alcuni studiosi suggeriscono che derivi dalle nuvole fluttuanti della dinastia Han⁶⁸, altri invece ritengono che si sia sviluppata dal disegno del caprifoglio del periodo Wei e Jin,⁶⁹ un elemento vegetale importante per la decorazione buddhista, e tramite la forma ondulata crea un effetto di copertura. I motivi a caprifoglio introdotti nella Pianura Centrale durante il periodo Wei e Jin possono anche essere fatti risalire alle palmette e alle foglie d'acanto dell'antica Grecia, discusse da Riegl, e persino al loto e al papiro dell'antico Egitto. Da allora, questo metodo di composizione mette radici e germoglia in tale regione e con dinastia Tang si sviluppa ulteriormente la forma del motivo a erba riccia e dei rami piegati. Nei tessuti della dinastia Yuan, la composizione a fiori intrecciati era molto popolare. Animali e fiori intrecciati sono comuni, come il decoro con fenice e peonia. Gli animali sono solitamente disposti nell'ansa della forma a "S", per formare una struttura disposta orizzontalmente. Nei tessuti della dinastia Yuan, lo scheletro di rami intrecciati ha nella parte più alta una forma floreale sporgente e vi è la tendenza a indebolire i rami e le foglie. Questo approccio appare nel periodo delle Cinque Dinastie⁷⁰ e la stessa caratteristica si riflette nel motivo a melagrana nella composizione a onde del XV secolo. Se si confrontano due tessuti (figg. 87, 88) è possibile riscontrare una certa somiglianza: su quello in velluto prodotto a Firenze dalla seconda metà del XV secolo al XVI secolo (fig. 87) vi è una struttura ondulata continua asimmetrica, intervallata da decorazioni floreali, sulla quale si innestano altre diramazioni; nella decorazione floreale damascata della gru volante e crisantemo, portato alla luce dalla tomba presso Mingshui, Damao Banner, nella Mongolia Interna (fig. 88), i tralci continui ondulati sono relativamente sottili e anche i rami e le foglie sono allungati. Il crisantemo è la

67 Liu Keyan 刘珂艳: "Yuandai fangzhipin wenyang yanjiu 元代纺织品纹样研究" (Studio sui modelli tessili nella dinastia Yuan), Boshi xuwei lunwen 博士学位论文, Donghua daxue 东华大学, 2014, p. 127.

68 Zhang Jian 张健: "Chan zhi hua zai mingdai 缠枝花在明代" (Rami e fiori intrecciati nella dinastia Ming, in "Meishu guan cha 美术观察", N. 6, 2018.

69 Zhao Feng 赵丰: "Zhongguo sichou yishu shi 中国丝绸艺术史", Wenwu chubanshe 文物出版社, 2005, p. 157.

70 Liu Keyan 刘珂艳: "Yuandai fangzhipin wenyang yanjiu 元代纺织品纹样研究" (Studio sui modelli tessili nella dinastia Yuan), Boshi xuwei lunwen 博士学位论文, Donghua daxue 东华大学, 2014, p. 127.

decorazione principale sui rami intrecciati e nelle anse, su entrambi i lati dei tralci, sono presenti delle gru che volano le une verso le altre. Per quanto riguarda il disegno, l'elemento animale nel motivo a melagrana scompare. La decorazione vegetale diventa il soggetto principale assoluto: appare come grande decoro vegetale più ornato e stilizzato, avvolto in una cornice polilobata, e anche i rami di connessione sono più grossi.

Animali e rami intrecciati cinesi appaiono nell'area islamica e in Italia già nel XIII e XIV secolo e diventano oggetto di imitazione da parte degli artigiani italiani. Nel broccato prodotto nella prima metà del XIV secolo a Venezia (fig. 89)⁷¹, nelle anse dei tralci troviamo animali fantastici: draghi e animali esotici con le caratteristiche della fenice cinese. I fiori intrecciati collegati da linee sottili sono interrotti ritmicamente e i fiori e le piante sono caratteristici dell'area persiana. Per quanto riguarda il broccato prodotto in Italia nella seconda metà del XIV secolo (fig. 90), l'elemento nella parte superiore rispecchia l'imitazione del disegno cinese degli animali e fiori intrecciati. L'accostamento di animali e piante è simile a quello cinese, in particolare nelle due file di uccelli con orientamenti diversi, ove è possibile notare elementi tipici della fenice cinese⁷².

Dall'inizio del XV secolo e per i primi 30 anni, la rappresentazione di rami sottili e fiori appare nella pittura veneziana, per esempio nell'abito d'oro di uno dei tre Magi nella *Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano del 1423 (figg. 91, 92), dove la forma potrebbe essere ispirata all'espressione dei fiori piegati cinesi. L'intreccio ininterrotto di fiori mostra continuità nelle opere dei pittori olandesi, come nello sfondo dorato dell'opera *San Giovanni Battista* di Robert Campin del 1415 menzionata in precedenza (fig. 59), nella *Vergine col bambino leggente* di Jan van Eyck (fig. 61), nella *Madonna del canonico van der Paele* (fig. 67) e nel velluto intessuto d'oro delle donne aristocratiche sulla sinistra nel *Sant'Eligio* di Petrus Christus (figg. 93, 94).

Dal XIV secolo, i tessuti italiani sono sempre stati influenzati dalla composizione cinese dei fiori intrecciati: inizialmente sono presenti animali fantastici accompagnati da piante, ma si arriverà alla scomparsa degli animali dal 1520, quando i motivi floreali diventeranno il principale corpo decorativo della struttura a onde. Confrontando il motivo a melagrana con la rappresentazione dei fiori intrecciati sui tessuti cinesi delle dinastie Song e Yuan, la combinazione dell'elemento centrale con la cornice polilobata, su una struttura ondulata, in realtà non è altro che la decorazione rivista dei fiori intrecciati cinesi – il loto, la peonia o il crisantemo – e una cornice. Ciò conferma che il

71 Howard Coutts, Mark Evans and Lisa Monnas, An early Italian textile drawing in the Victoria and Albert Museum, *The Burlington Magazine*, Vol. 150, N. 1263, Furniture Design Decoration (Jun., 2008), pp. 389-392.

72 Rosamond E. Mack, *Bazaar to piazza: islamic trade and Italian art, 1300-1600*, London, University of California Press, 1992, p. 37.

disegno a piante e fiori a forma di melagrana, i tipi di combinazione e la composizione sono tutti profondamente influenzati dal disegno dei motivi tessili cinesi.

5. La creazione del motivo a melagrana

Riguardo al motivo a melagrana, inevitabilmente sorge una domanda: dove nasce? Gli studiosi occidentali hanno sempre avuto due differenti punti di vista: da un lato vi è l'idea che esso provenga dai Paesi Bassi, dall'altro che provenga dall'Italia. Lo studioso tedesco Friedrich Fischbach [1839-1908] ha osservato che gli abiti con motivi a melagrana appaiono molto più spesso nei dipinti dell'Europa settentrionale del XIV e XV secolo che non in Italia. Per esempio, pittori del Nord come Jan van Eyck [1390-1441], Petrus Christus [1410-1475], Robert Campin [1378-1444], Roger van der Wilden [1399-1464], Hans Memling [1436-1494] e altri inseriscono il motivo a melagrana sugli abiti dei personaggi nei loro dipinti, perciò il esso dovrebbe provenire senza dubbio dalla regione olandese⁷³. Tuttavia, vi sono anche artisti che, in risposta, sostengono che il luogo di produzione tessile potrebbe non essere direttamente collegato alla realizzazione nel dipinto. I mercanti italiani nel XIV e XV secolo, attraverso la Lega Anseatica, portavano sui mercati di Bruges, Parigi e Londra la seta prodotta in centri tessili come Venezia o Firenze, e i pittori del Nord erano esposti a questi beni di lusso⁷⁴.

La ragione del dibattito in corso sta nel fatto che la definizione del motivo a melagrana è poco chiara. Sulla base di quanto detto in questo saggio, esso dovrebbe avere i seguenti tre elementi: 1. un elemento centrale creato prendendo il loto come modello, con una decorazione della pianta centrale e la decorazione polilobata a sei, otto o più lobi; 2. il disegno centrale all'interno della cornice polilobata; 3. la cornice polilobata contenente l'ornamento centrale disposta in una struttura compositiva ondulata asimmetrica, oppure ad arco a sesto acuto o sfalsata orizzontale.

Questi tre elementi fondamentali sono, come accennato in precedenza, inscindibili dai motivi e dai disegni dei tessuti orientali, in particolare quelli cinesi. In base a questa definizione, il motivo a melagrana è apparso per la prima volta nei dipinti del pittore olandese Petrus Christus nel 1449 e non nelle opere di Jan van Eyck, come solitamente ritengono gli studiosi. La motivazione di questa affermazione è che, sebbene le decorazioni centrali della melagrana siano apparse nella cornice a

⁷³ Friedrich Fischbach, *Ornamente der Gewebe*, Commissions Verlag von G. M. Alberti in Hanau, 1880, p. 102; Recca Martin, *Textiles in Daily Life in the Middle Ages*, Bloomington, Ind, 1985, p. 33.

⁷⁴ Anne E. Wardwell, The stylistic development of fourteenth and fifteenth century Italian silk design, *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976-1977, p. 178.

ventaglio di Jan van Eyck negli anni Trenta del Quattrocento, si tratta solo di una modifica creativa degli ornamenti geometrici che riempiono la cornice a ventaglio. Negli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento non è ancora nata la tendenza popolare di considerarla un punto di riferimento. Solo nel 1449 in *Sant'Eligio* di Petrus Christus e in *Isabella di Portogallo*, ritratto del 1450 circa di un allievo di Roger de Verdun, inizia ad apparire una struttura stabile con elemento centrale che, in seguito, conosce una infinità di variazioni. La graduale stabilizzazione del disegno a melagrana è un processo di continua esplorazione. È importante fissare il momento in cui nasce e, nello stesso modo, è essenziale tracciare il processo di combinazione dei suoi elementi.

In primo luogo, il processo di trasformazione dalla forma del loto cinese con disegno centrale, del vegetale al centro e della decorazione della foglia esterna nel motivo a melagrana ha luogo in Italia e nei Paesi Bassi per tutta la seconda metà del XIV secolo e l'inizio del XV secolo. Ancora nel 1433, nella *Madonna col bambino leggente* del pittore Jan van Eyck, si può vedere il loto cinese, trasformato, su una struttura ondulata asimmetrica.

Proveniente dall'area islamica, la cornice polilobata, che potrebbe essere stata influenzata dal collare a nuvola cinese, appare per la prima volta nel disegno a rilievo della tenda della scultura della tomba di Papa Giovanni XXIII realizzata da Donatello [1386-1466] e Michelozzo [1396-1472] nel 1428 in Italia. Collegata da una struttura ondulata, la cornice polilobata è decorata con palmette geometriche. Da allora, l'interno delle cornici fogliari, che appaiono sui tessuti in Italia e nei Paesi Bassi, continua a essere riempita con decorazioni di palmette, ramoscelli e piante con foglie, ecc. Dopo il 1530, le decorazioni con cornici fogliari iniziano ad apparire nelle opere di pittori quali, per esempio, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden in *San Luca dipinge la Vergine* (1434-1435), Paolo Uccello [1397-1475], nella *Disputa di Santo Stefano* e nella *Battaglia di San Romano* ecc.

Ma è solo nel 1449, con il *Sant'Eligio* di Petrus Christus, che l'elemento centrale basato sul loto è davvero combinato con la cornice polilobata, una decorazione vegetale che interrompe i rami ondulati, oppure che funge da decoro interno della cornice polilobata in una struttura sfalsata orizzontale.

6. Diffusione, riferimenti e trasformazione dei motivi decorativi

Per quanto riguarda il motivo a melagrana nei tessuti rinascimentali – oggetto di questo saggio – la creatività individuale degli artigiani è estremamente limitata: da un lato ciò è dovuto alla tecnica di produzione e alla formazione degli artigiani, così come al desiderio dei committenti di

continuare e sviluppare convenzioni già esistenti⁷⁵. Dall'altro, la tecnica di produzione del velluto, il materiale sul quale appare principalmente, è complicata e le corporazioni tessili di ogni città e repubblica hanno regolamenti dettagliati sulla larghezza e altre caratteristiche dei tessuti. Tuttavia, queste non sono le ragioni principali per le quali i motivi dei tessuti di questo periodo sono relativamente fissi. Infatti, ciò è dovuto principalmente alla rigidità dei motivi decorativi stessi. Rendere naturale, modificare, arricchire o semplificare una figura complessa esistente è molto più facile che crearne una dal nulla.⁷⁶ Gombrich paragona i motivi decorativi all'etimologia, poiché la loro origine e il processo di evoluzione storica possono essere ricostruiti. Grazie ai tessuti di questo periodo conservati nelle chiese e nei musei europei, nonché al gran numero di dipinti pubblici che si rifanno e si basano su tessuti realistici, è possibile studiare l'origine e l'evoluzione dei modelli decorativi, confrontandoli tra di loro, e si può notare che le principali composizioni del motivo a melagrana sono tutte prodotte sotto l'influenza di tessuti orientali del XIV secolo, come, ad esempio, la composizione cinese a fiori intrecciati, o quella ad arco a sesto acuto, che non è discussa in dettaglio in questo articolo e che proviene dalla tradizione della decorazione tessile dell'area islamica.

Inoltre, nel lungo processo di sviluppo dell'elemento decorativo, solo pochi casi imitano veramente la natura. Anche nel Rinascimento, che ebbe la capacità e la motivazione per imitare la realtà, le decorazioni sui tessuti non riproducono fin dall'inizio piante vere, ma si basano su modelli esistenti tradizionali e modelli provenienti da altri paesi, che vengono migliorati e trasformati e, quindi, resi gradualmente più naturali, per poi arrivare all'inserimento di elementi geometrici delle piante⁷⁷. Le decorazioni centrali nel motivo a melagrana in origine non erano altro che semplici disegni basati sulla forma di gocce d'acqua, come le decorazioni con profilo di melagrana dell'area

75 Jessica Rawson, "Zuxian yu yongheng: Jiexika·Luosen zhongguo kaogu yishu wenji 祖先与永恒：杰西卡·罗森中国考古艺术文集" (Antenati ed eternità: Jessica Rawson - archeologia cinese e antologia d'arte), tr. Deng Fei 邓菲, Huang Yang 黄洋, Wu Xiaoyun 吴晓筠 e altri, Shenghuo·dushu·xinzhi sanlian shudian 生活·读书·新知三联书店, 2011, p. 514.

76 E. H. Gombrich, "Zhixu gan: zhuangshi yishu de xinlixue yanjiu 秩序感：装饰艺术的心理学研究" (Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa), tr. Yang Siliang 杨思梁, Xu Yiwei 徐一维, Fan Jingzhong 范景中, Guangxi meishu chubanshe 广西美术出版社, 2015, p. 211.

77 Alois Riegl, "Fengge wenti: zhuangshi yishu shi de jichu 风格问题：装饰艺术史的基础" (Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale), tr. Liu Jinglian e Li Weiman, edit. Shao Hong 邵宏, Hunan kexue jishu chubanshe 湖南科学技术出版社, 1999, p.29.

islamica. Nello sviluppo successivo, esse sono diventate gradualmente più naturali, avvicinandosi al frutto vero e reale, e, successivamente, sono comparsi gli elementi del nucleo ad ananas e a carciofo. Il livello più alto di resa naturalistica è comunque differente dalle piante vere e il mantenimento di una artefatta somiglianza con le piante naturali è la caratteristica fondamentale dei modelli tessili di questo periodo.

Sulla scena mondiale, la storia delle arti decorative è un dramma colorato, ricco di creazione e rinnovamento, memoria e oblio. Non si evolve all'interno di periodi chiusi o categorie geografiche, ma riflette le interazioni e le trasformazioni culturali provocate dalle migrazioni dei popoli, dal commercio, dalle conquiste e dalla diffusione della religione⁷⁸. L'innovazione e il vero cambiamento dei motivi richiedono spesso lo stimolo della decorazione proveniente dall'esterno. La conquista mongola nel XIII-XIV secolo rese diretti, frequenti e approfonditi gli scambi materiali rappresentati dai tessuti, fornendo nuova linfa ai sistemi decorativi nelle diverse aree culturali. I motivi decorativi vegetali possono generare innumerevoli possibilità nelle differenti aree culturali ed è su questo presupposto che i modelli tessili italiani del XV secolo hanno una base innovativa e ricca. Dai cambiamenti nella diffusione e nella trasformazione del disegno del loto, si può notare che avviene un processo di resa naturalistica, astrazione e nuova resa naturalistica. Dalle decorazioni a loto egiziano alle decorazioni a palmette greche, durante le dinastie Wei e Jin, Meridionali e Settentrionali, il loto si è diffuso in Cina con il buddhismo e lì ha conosciuto nuovi sviluppi. Durante la dinastia Yuan il loto cinese, rielaborato localmente sul supporto tessile, si diffonde nuovamente a Occidente nell'area islamica e in Europa. Durante il Rinascimento e successivamente, esso assume forme diverse e mantiene la sua infinita vitalità.

Accogliere e trasformare modelli stranieri in diverse aree culturali è un processo attivo. Vengono assorbite e selezionate le parti che sono in linea con le proprie tradizioni e con le esigenze estetiche del tempo: i disegnatori tessili italiani del XV secolo scelgono la decorazione con cornice polilobata proveniente dall'Oriente e l'applicazione di questa forma sul tessuto soddisfa non solo i requisiti del materiale vellutato per esprimere i motivi decorativi, ma anche i requisiti estetici del Rinascimento. Pur assorbendo elementi decorativi esterni, la psicologia culturale nazionale, basata su una varietà di fattori, resta presente nei modelli delle diverse aree con una forte inerzia, come "volontà artistica" collettiva. Ne sono un esempio l'agilità e il naturalismo degli elementi vegetali cinesi, la tendenza verso la geometrizzazione e l'astrazione dell'area islamica, il trattamento della decorazione vegetale in Italia, che si avvicina costantemente alla decorazione delle palmette della

78 James Trilling, "Zhuangshi yishu de yuyan 装饰艺术的语言" (Il linguaggio delle arti decorative), tr. He Qu 何曲, edit. Zhang Shun Yao 张顺尧, Zhejiang sheying chubanshe 浙江摄影出版社, 2016, p. 116.

Grecia e tende a esprimersi in una forma naturale. Queste caratteristiche formali relativamente dominanti sono una base importante per valutare le diverse origini culturali attraverso lo stile negli intricati motivi decorativi.

Osservazioni conclusive

Le forme apparentemente varie del motivo a melagrana, che Gombrich e altri studiosi considerano come create liberamente, sono in realtà creazioni limitate, fondate su una struttura formale di base e gli elementi compositivi e decorativi più comuni sono stati ispirati dall'Oriente.

Questo saggio si concentra sull'analisi del significato di base della struttura formale del loto cinese in relazione al disegno centrale del motivo a melagrana, sostenendo che la combinazione delle varie decorazioni del frutto centrale e di quelle fogliari ai lati sia ispirata alla struttura formale del loto cinese e ritenendo che, sulla base delle abitudini decorative locali, delle esigenze tecniche dei tessuti e delle esigenze estetiche del tempo, si sia operata una stilizzazione e una trasformazione più ricca. Quindi, la trattazione ricerca l'origine della forma della “cornice polilobata” e ritiene che essa provenga da un elemento decorativo o da una cornice comune nei vari supporti nell'area islamica, in particolare nei tessuti, e questo elemento decorativo è probabilmente correlato al disegno cinese del collare a nuvola o al decoro della nuvola di *Ruyi*. Inoltre, la struttura compositiva asimmetrica dell'onda, una delle tre principali strutture del motivo a melagrana, deriva dallo scheletro di rami e fiori intrecciati cinese del XIV secolo, sotto l'influenza del “tessuto grezzo segreto” ed è stata continuamente utilizzata nelle composizioni tessili italiane dal XIV secolo fino al XVII secolo.

La combinazione di questi elementi stranieri con le tradizioni locali italiane è un processo di scoperta graduale dei motivi e di utilizzo in base alle esigenze, che incarna la scelta attiva e l'eccezionale creatività degli artigiani italiani. Attraverso l'analisi storica della forma del motivo a melagrana, questo saggio ne traccia le diverse origini e i processi di evoluzione, esplora le leggi della creazione, della diffusione ed evoluzione dei motivi decorativi, mostrando la via per la ricerca futura in Cina.



Figura 1 *Cappella dei Magi* (particolare), Benozzo Gozzoli, 1459, Palazzo Medici Riccardi, Firenze

Figura 2 Composizione 1, schema di composizione asimmetrica della forma a onda

Figura 3 Immagine originale

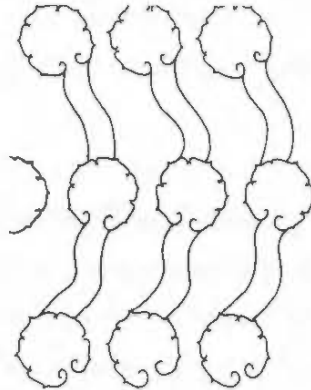


Figura 4 Composizione 2, schema di composizione ad arco acuto continuo

Figura 5 Immagine originale

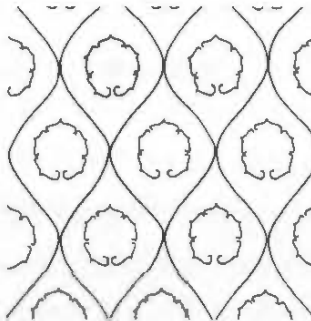
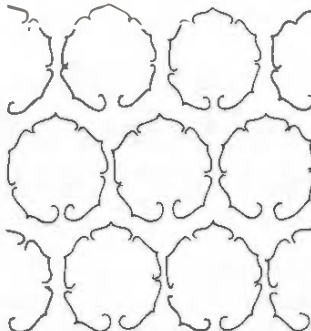


Figura 6 Composizione 3, schema di composizione con disposizione orizzontale della cornice fogliare a ventaglio

Figura 7 Immagine originale



2. Decorazione di riempimento a foglia e fiori raggianti

1. Disegno centrale ovale

33. Cornice fogliare a ventaglio

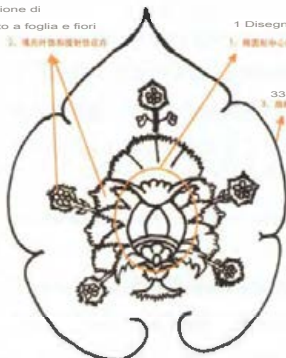


Figura 8 Schema della parte di riempimento

Figura 9 Disegno centrale, schema 1

图 10	图 11
图 12	图 13
图 14	图 15

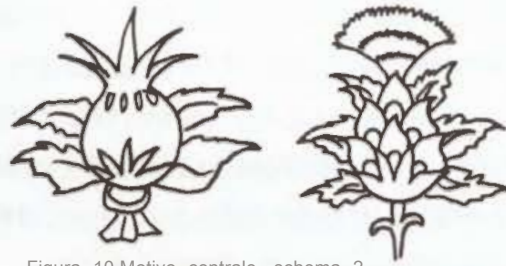


Figura 10 Motivo centrale, schema 2
 Figura 11 Motivo centrale, schema 3



Figura 12 ((in alto a sinistra))*Il re sul trono e i suoi servitori* (particolare), arazzo circolare, XIV secolo, Iran, David Collection Museum, Copenhagen

Figura 13 (in alto a destra)PPIastrelle ottagonali con fiori di loto, 1300 circa, Iran, Freer Art Museum, Washington

Figura 14 (in basso a sinistra) Broccato d'oro rinvenuto nella tomba di Cangrande della Scala I, prodotto nell'Ilkhanato prima del 1329

Figura 155(in basso a destra)Broccato d'oro rinvenuto nella tomba di Cangrande della Scala II, prodotto nell'Ilkhanato prima del 1329



图 16 | 图 17

图 18 | 图 19

图 20

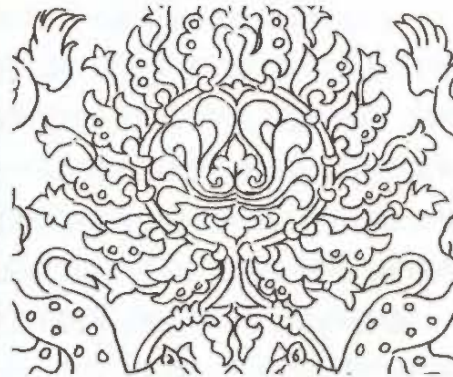
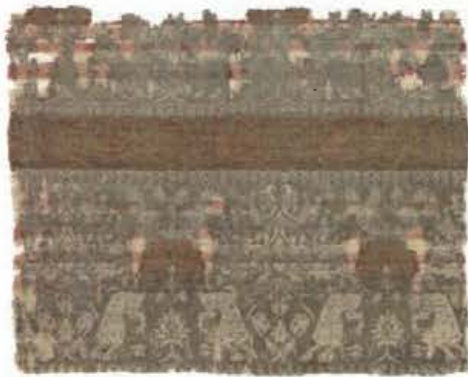


Figura 16 *Matrimonio mistico di santa Caterina*, Lorenzo Veneziano, 1359, Galleria dell'Accademia, Venezia

Figura 17 *Matrimonio mistico di santa Caterina* (particolare)

Figura 18 Broccato d'oro con motivo animale, seconda metà del XIV secolo, prodotto in Italia, Museo del Bargello, Firenze

Figura 19 Disegno a tratteggio del motivo del loto, disegno di Xu Zidi 徐紫迪

Figura 20 Motivo su broccato, Museo delle Arti Decorative, Berlino



Fig. 21 Cintura del bambino nato dal loto, in seta color azzurro verde chiaro, con fiori scuri e ricami colorati, dinastia Yuan, dissotterrata nella grotta dei piccioni a Longhua, Hebei



Figura 22 Broccato mamelucco (particolare), 430 ca., Cleveland Museum of Art, Cleveland



Figura 23 Antologia di poesie Chagatai, Yazd, 1431, British National Library, Londra



Figura 24 *Guarigione dello storpio e resurrezione di Tabita*, Masolino e Masaccio, Cappella Brancacci, 1426, Firenze



Figura 25 *Guarigione dello storpio e resurrezione di Tabita* (particolare)



Figura 26 schema di motivo decorativo



Figure 27, 28 Decorazione a palma e melograno, decorazione murale, VI secolo d.C., rinvenuta nel sito di Ctesifonte

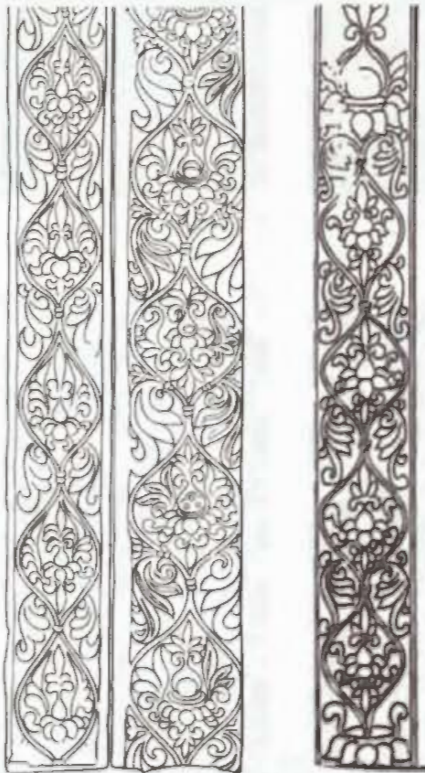


Figura 29 Sculture in pietra della tomba di Lou Rui, dinastia Qi Settentrionali

Figura 30 Sculture in pietra della tomba di Xu Xianxiu, dinastia Qi Settentrionali



Figura 31 Parete del sarcofago della tomba di Yuhong, rilievo 9, dinastia Sui

Figura 32 Motivo a peonia, periodo delle Cinque Dinastie, Dunhuang, grotta 98



图 33 图 34

图 35 图 36

图 37



Figura 33 Ciotola bianca e blu con base a stelo, motivo a rami intrecciati, loto e anatra mandarina, dinastia Yuan, Asmolin Museum, Oxford University, Regno Unito

Figura 34 Schema del motivo

Figura 35 Broccato d'oro con fenice e peonia, dinastia Yuan, China Silk Museum, Hangzhou

Figura 36 *San Nemesio e san Giovanni Battista*, Spinello Aretino, 1385, Budapest Art Museum, Budapest

Figura 37 Schema del motivo



Figura 38 *Madonna col Bambino in trono*, Paolo Veneziano (scuola), Palazzo Correr, Venezia



Figura 40 *Annunciazione* (particolare), Masolino, 1430, National Gallery of Art, Washington



Figura 42 Vergine col Bambino in trono, Paolo Veneziano, 1347, Museo della Cattedrale, Cesena

Figura 43 Schema del motivo della veste della Vergine

Figura 44 Broccato con motivo a palma e loto, Museo delle arti decorative, Berlino

Figura 45 Motivo in un'opera di un pittore della Scuola di Colonia, XV secolo, Museo delle arti decorative, Berlino

Figura 46 Dunhuang, grotta 156, tarda dinastia Tang, motivo dei gradini nelle Storie delle Trasformazioni dei Sutra

Figura 47 Dunhuang, grotta 156, tarda dinastia Tang, motivo dei gradini nelle Trasformazioni dei Sutra

Figura 48 Contenitore bianco e blu a più livelli con motivo ad "anatra mandarina nello stagno del loto", dinastia Yuan, Museo di Shanghai

Figura 49 Fiasco rettangolare a quattro manici bianco e blu con fenice, animale di buonauspicio e fiori, dinastia Yuan, Museo Nazionale, Iran

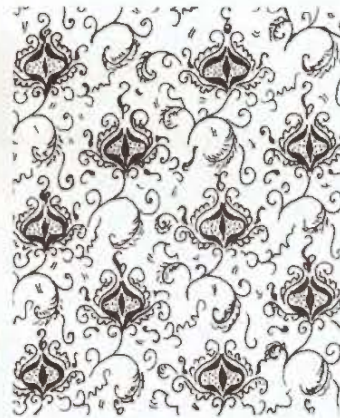


图 42	图 43
图 44	图 45
图 46	图 47
图 48	图 49



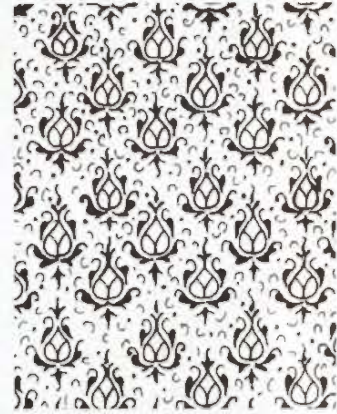


Figura 50 *Incoronazione della Vergine*, Paolo Veneziano, 1358, Frick Art Museum, New York

Figura 51 Schema del motivo del drappaggio dello sfondo

Figura 52 *Madonna col Bambino, angeli e il donatore Giovanni da Piacenza*, Simone de' Crocefissi, 1379, Pinacoteca Nazionale, Bologna

Figura 53 Motivo della veste della Vergine

Figura 54 *Madonna col Bambino e Santi*, Paolo Di Giovanni Fei, 1385-1390, Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 55 Schema del motivo del drappaggio dello sfondo

图 50	图 52	图 54
图 51	图 53	图 55

Figura 56 Trapunta in broccato con motivo a peonia e loto su fondo marrone (particolare), rinvenuta nella cella della grotta dei piccioni a Longhua, Hebei



Figura 58 *Vergine col Bambino in trono* (particolare)



Figura 57 *Vergine col Bambino in trono*, Paolo Veneziano, 1335, Galleria dell'Accademia, Venezia



Figura 59 *San Giovanni Battista*, Robert Campin, 1415, Cleveland Museum of Art, Cleveland
 Figura 60 Broccato, XIV secolo, Italia o Ilkhanato, Victoria and Albert Museum, Londra

Figura 61 *Madonna col Bambino leggente*, Jan van Eyck, 1433, National Gallery of Victoria, Melbourne

Figura 62 Schema del motivo della tenda dello sfondo

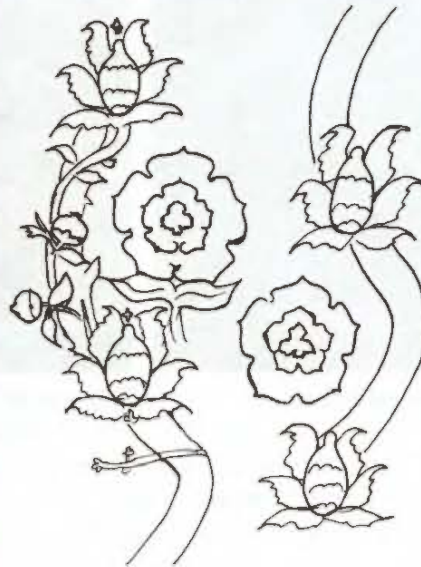


Figura 63 Cornice fogliare a ventaglio - schema 1

Figura 64 Cornice fogliare a ventaglio - schema 2

Figura 65 Donatello e Michelozzo, scultura della tomba di Papa Giovanni XXIII, 1426-1428, Battistero di Firenze

Figura 66 Schema del motivo

Figura 67 *Madonna del canonico van der Paele*, Jan van Eyck, 1434-1436, Museo d'Arte Municipale, Bruges

Figura 68 *Madonna del canonico van der Paele* (particolare)

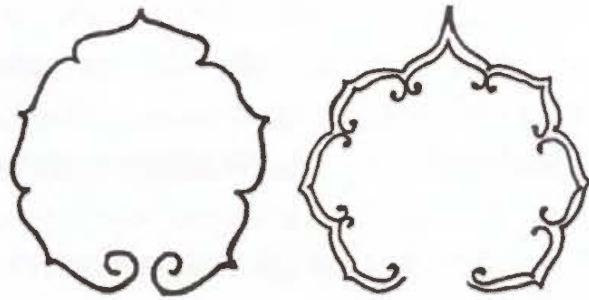
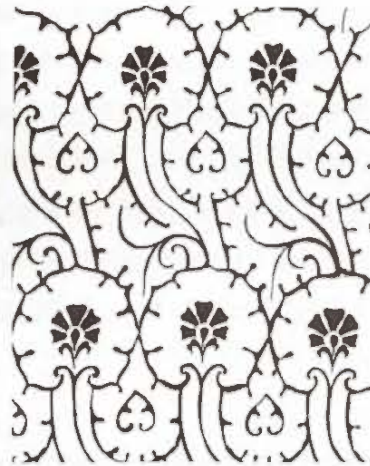


图 63 图 64

图 65 图 66

图 67 图 68



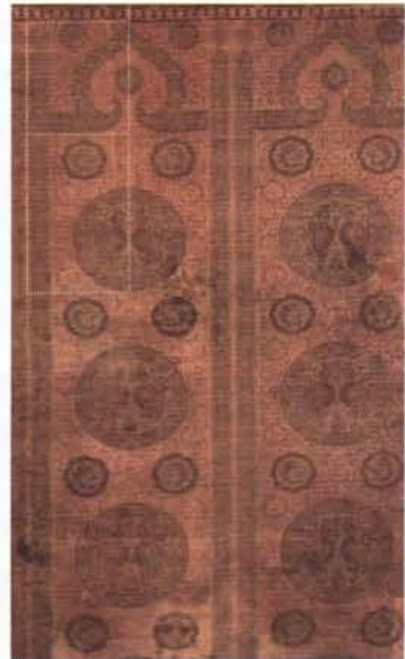


Figura 69 *Battaglia di San Romano*, Paolo Uccello, 1438, National Gallery, Londra
 Figura 70 *Battaglia di San Romano* (particolare)
 Figura 71 Leggio per le scritture (particolare), 1360, Iran
 Figura 72 Piastrella islamica del XV secolo
 Figura 73 Arazzo in broccato d'oro, fine XIII-XIV secolo, Ilkhanato
 Figura 74 Arazzo in broccato d'oro (particolare)

图 69	图 70
图 71	图 72 图 73
	图 74

Figura 75 Abito in broccato, fine XIII-XIV secolo, Ilkhanato, collezione privata

Figura 76 Abito in broccato (particolare)

Figura 77 *Gengis Khan e gli inviati cinesi*, Rashid Ding, Illustrazione in "Collezione storica", 1430 ca., Biblioteca Nazionale di Francia

Figura 78 *Gengis Khan è nominato Khan*, Rashid Ding, Illustrazione in "Collezione storica", 1430 ca., Biblioteca Nazionale di Francia

Figura 79 *San Giorgio e il drago*, Paolo Uccello, 1439, Museo Jacquemart-André, Parigi.

Figura 80 *San Giorgio e il drago* (particolare)





图 81 | 图 82
图 83

Figura 81 Vaso con drago e collare a nuvola, dinastia Yuan, Museum of Fine Arts, Boston, USA

Figura 82 Vaso rettangolare piatto a quattro manici con motivo a due draghi e collare a nuvola, dinastia Yuan, Idemitsu Museum of Art, Giappone

Figura 83 Collare a nuvola in broccato, dinastia Yuan, Museo della Città Proibita

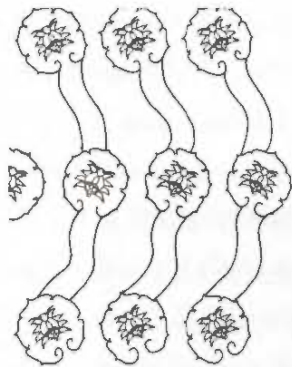


Figura 84 Schema della composizione a onda asimmetrica



Figura 85 Broccato d'oro con fenice e peonia (particolare), dinastia Yuan, Museo nazionale della seta, Cina



Figura 86 *Hualuo* con motivo a peonia, rinvenuto dalla tomba di Huang Sheng, dinastia Song Meridionali



Figura 87 Velluto cremisi, prodotto a Firenze dalla seconda metà del XV secolo - alla metà del XVI secolo

Figura 88 Seta finissima con motivo a crisantemo e gru in volo (schema del motivo), dinastia Yuan, dissotterrato dalla tomba di Darahan Muming'an Qi MingShui, Mongolia Interna, Istituto di Archeologia della Mongolia Interna

图 87 | 图 88

图 89 | 图 90



Figura 89 (Sinistra) Frammento di broccato di abito francese, prima metà del XIV secolo, prodotto in Italia

Figura 90 (Destra) broccato d'oro, seconda metà del XIV secolo, prodotto in Italia



Figura 91 *Adorazione dei magi*, Gentile da Fabriano, 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze

Figura 92 Schema del motivo

Figura 93 *Sant'Eligio nella sua bottega orafa*, Petrus Christus, 1449, Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 94 *Sant'Eligio nella sua bottega orafa* (particolare)

图 91 | 图 92

图 93 | 图 94



从中国莲花到石榴型图案：15 世纪意大利纺织品设计的东方来源

From Chinese Lotus to “Pomegranate Motif” : The Oriental Origin of Italian Textile Design in the 15th Century

石榴

摘要：

石榴型图案作为文艺复兴时期纺织品中最为显赫的装饰图案，曾在欧洲时尚舞台独领风骚了一个半世纪之久。西方学者多有提及这种复合型图案从东方丝绸尤其中国丝绸图案中获取了灵感，但对于石榴型图案与东方丝绸图案之间究竟在多大程度产生联系以及如何产生联系仍缺乏具体而详尽的讨论。此外，由于对中国丝绸以及装饰风格的不甚了解，既往的西方研究中存在一些对产地与风格的误判。基于这些问题，本文从意大利石榴型图案的形式问题入手，解析其形式构成并追索与东方丝绸之间的联系，重点分析了该图案的图式结构与中国莲花的关系。此外还探讨了 15 世纪的意大利工匠如何整合传统和吸收来自中国和伊斯兰地区的装饰图案，来源不同的形式组合反映了怎样的心理动因和文化选择。在此基础上重新探讨不同区域之间装饰图案的传播以及创造的基本规律。

一、何为石榴型图案

提到欧洲文艺复兴时期的纺织品，一个绕不开的关键词便是“石榴型图案”（pomegranate motif）。带有石榴或其他中心植物饰的石榴型图案，以弯曲的枝干连接起来，成为文艺复兴时期最为流行的装饰图案。它呈现于各种纺织品类型中，如羊毛、丝绸和刺



图1 贝诺佐·戈佐利《三王来拜》(局部), 1459年, 美第奇宫, 佛罗伦萨

绣等，但最常出现于织金天鹅绒上，用作教皇和贵族的服装、室内装饰的窗帘、帷幔，挂毯、教堂中的祭坛布、棺材罩布等。此外还经常出现在绘画中，强调人物的尊贵地位，如保罗·乌切诺（Paolo Uccello）、贝诺佐·戈佐利（Benozzo Gozzoli）（图1）、卡洛·克里韦利（Carlo Crivelli）等意大利画家以及包括杨·凡·艾克（Jan van Eyck）、汉斯·梅林（Hans Memling）、佩鲁斯·克里斯图斯（Petrus Christus）等尼德兰北部画家均热衷于在绘画中表现石榴型图案。带有这类图案的服装布料除深得欧洲贵族喜爱以外，也风靡于奥斯曼帝国。石榴型图案最先见于15世纪上半叶的欧洲纺织品及绘画中，流行于整个16世纪，17世纪后慢慢消失。

石榴型图案在15世纪上半叶的异军突起与意大利纺织业的蓬勃发展密切相关。13世纪以后以卢卡、威尼斯、热那亚为代表的濒海城市与东方之间的贸易日渐活跃，纺织业也因此发展起来。在城市之间的竞争中，纺织业走向其巅峰时期。伴随着15世纪意大利纺织业的技术和工具的革新，以丝为原料的天鹅绒成为最受欢迎的纺织面料，与之相伴的是14世纪下半叶流行的动物图案渐渐消失，一种新的图案类型即石榴型图案占据了主体。学者们普遍同意，动物图案不再受欢迎的原因在于动物图案不适宜于天鹅绒这种技术。¹意大利的天鹅绒中最常见的类型叫作 *alto e basso*，即在天鹅绒表面形成高度不同的绒毛，割绒和非割绒的绒毛在表面错落形成富于变化的光泽效果；天鹅绒中还会穿插使用叫作 *allucciolato* 的金属线圈效果（通常是金和银）。追求织物表面整体质感的审美倾向占据主导，图案不再通过强烈的颜色对比来强调，而是突出织物闪耀的光泽以及绒毛的深浅变化。为了尽可能获得醒目的图案效果，不管是天鹅绒还是织锦都需要更大区域的图案。²

石榴型图案（*pomegranate motif*）这一术语最开始是19世纪一位德国历史学家偶然使用的概念。³严格而言，它只能指代某一部分哥特式晚期的图案，但此后成为指代包括以“石榴”（*pomegranate*）、“莲花”（*lotus*）、“洋蓟”（*artichoke*）、“菠萝”

1 Robbie G. Blakemore, *Textile Design as Seen Through Venetian Paintings of the Italian Renaissance, 1425-1500*, A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Florida State University, 1966.

2 Agnes Geijer, *A History of Textile Art*, London: Sotheby Parke Bernet, 1979, p. 149.

3 Otto v. Falke, Weibel, Agnes Geijer, Robbie G. Blakemore, Rosalia Bonito Fanelli 等学者提出石榴型图案是由19世纪下半叶德国历史学家最先使用，但均未提及具体的人名。

(pineapple)等为中心植物装饰的集合性名称⁴。石榴成为指代这类复合型图案的代名词,与其自然属性和被赋予的象征意义不无关系。石榴是一种原产于地中海东岸的水果,据说由罗马士兵从迦太基带回。其多子的自然物理特征,使之在众多文化中被寄托与“生育”和“繁殖”有关的愿望。如在希腊神话中吃了6颗石榴籽(有的故事版本称4颗)的珀尔塞福涅(Persephone)每年一半的时间待在冥界,当她回到人间时,万物生长。石榴因而也具有自然世界的生命循环、丰产、重生、救赎和永生等多重象征含义。⁵在中世纪和文艺复兴艺术中,石榴都是重要的装饰主题。

本文关注的主要问题是石榴型图案的形式问题,试图用“解剖式”的方式层层撬开这一形式谜题。关于装饰图案的构成原则,欧文·琼斯说:“首先要考虑的是基本形状,而后再用基本线条细分;然后在它们的空隙间加上装饰,再进一步细分和丰富这一装饰,以便使它经得住细看……”⁶贡布里希也强调:任何层次的安排都先有两个明显的步骤,即构框(framing)和填补(filling)。前者制定区域的界限,后者在划出的区域内组织构图成分。⁷按照这一装饰原则,本文将复合型图案——石榴型图案从形式上分成构图、填补、连接三大部分。

其中构图主要为以下三种:1、非对称式波形构图(图2、3);2、对称式连续性尖拱构图(图4、5);3、水平排列的扇形叶框构图(图6、7)。

填补部分更为多样和复杂,它并非单一图案,而是层层包裹的复合结构,根据其基本机构可大致拆分出相对稳定的部分(图8)⁸,从内到外可以分成:椭圆形中心图式,填充叶饰和放射性花饰,扇形叶框。

中心图式构成(图9)所示,由核心的水果和两侧的叶子构成,核心水果既可以是石榴,

4 Otto von Falke, *Decorative Silks*, New York: William Helburn, 1922, p. 39.

5 关于石榴这种水果在古代希腊的象征意义,可参考:Matt Bennett, The Pomegranate: Marker of Cyclical Time, Seeds of Eternity, *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 1, No. 19, December 2011.

6 Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London: Bernard Quaritch, 1868, p. 5; 欧文·琼斯著,张心童译:《装饰艺术的法则》,浙江人民出版社,2018年;E. H. 贡布里希著,杨思梁、徐一维、范景中译:《秩序感:装饰艺术的心理学研究》,广西美术出版社,2015年,第60页。

7 E. H. 贡布里希著,杨思梁、徐一维、范景中译:《秩序感:装饰艺术的心理学研究》,广西美术出版社,2015年,第86页。

8 示意图8依据图7的花缎天鹅绒实物绘制,该织物生产于15世纪下半叶的意大利,现藏于英国维多利亚与阿尔伯特博物馆。具体信息参考:Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*, Yale University Press, 2009, p. 171.

图2 构图一，非对称式波形构图示意图

图3 实物图

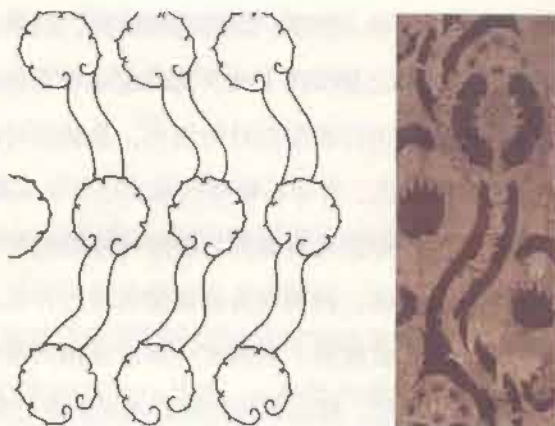


图4 构图二，对称式连续性尖拱构图

图5 实物图

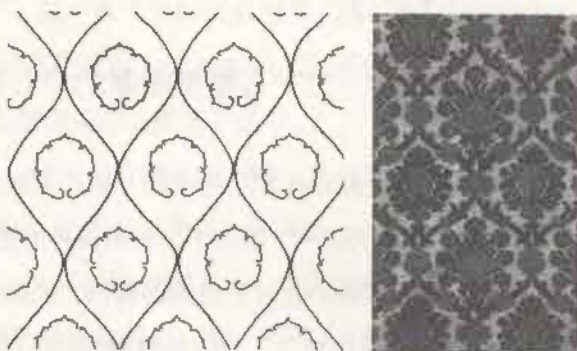


图6 构图三，水平排列的扇形叶框构图

图7 实物图



图8 填补部分示意图

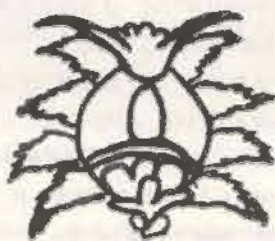


图9 中心图式示意图一

也可以是类似松果、菠萝、洋蓟等植物饰，两侧叶子可能为四瓣、六瓣、八瓣等，石榴型图案变化最丰富之处即在于此，因而也是本文重点讨论的部分。而填充叶饰则是在六瓣、八瓣叶的空隙处进行的类似叶饰填充，是装饰习惯的体现，从中心放射伸出的小枝花卉也是丰富图案的方式，并非石榴型图案的必要组成部分，下文不再赘述。

从上面的示意图可以看到，扇形叶框既是构图的基本单元，又是填补装饰的外层，与内部图案融为一体，因而作为连接装饰进行讨论。本文所说的石榴型图案即具备以下形式特征：以非对称式波形、对称式尖拱形或横向排列的扇形叶框为基本组织结构，以扇形叶框为基本装饰单位，框内有包含核心水果的中心图式的完整形式结构。

二、石榴型图案的中心图式⁹与中国莲花

尽管石榴型图案会有不同的变化，核心水果加上边缘对称的六瓣或者八瓣叶几乎是一种图案程式（如图10、11所示），有时候外面还有一圈放射性的花卉。中心的水果加上外围的叶饰，显然不是来自对于自然的模仿，而是一种图案形式的组合，这种图案并不见于15世纪以前的欧洲纺织品，也并非欧洲的装饰传统，那么这种图案组合来自哪里，是如何形成的？

有学者指出可能与中国的莲花图案有关，¹⁰也有学者说是古代埃及莲花装饰的延续，¹¹还有学者认为纺织品上的石榴和尖拱形图案来自伊斯兰地区的装饰。¹²但直观看来，上述说法均不具备肉眼可见的联系。二者是否真的存在关联？如果存在，又是如何联系起

9 贡布里希在《艺术与错觉》中提出“图式与矫正”这一心理学公式，认为“图式”接近哲学中的“共相”（universals），指的是一类事物，见E.H.贡布里希著，杨成凯、李本正、范景中译，邵宏校：《艺术与错觉——图像再现的心理学研究》，广西美术出版社，2012年，第131页；李军教授的《丝绸之路上的跨文化艺术复兴——罗伦采蒂〈好政府的寓言〉与楼璩〈耕织图〉再研究》中提出“图式”是指由诸多图像因素为组成一个有意义的图像单位而构成的结构性的关系，这种形式组合相对稳定，但是又存在变量和差异。其对图式变异的具体讨论，参见湖南省博物馆编：《在最遥远的地方寻找故乡：13-16世纪中国与意大利的跨文化交流》，商务印书馆，2018年，第317页。

10 认为石榴型图案来自中国莲花的观点以德国学者奥托·冯·法尔克为代表，见Otto v. Falke, *Kunstgeschichte der seidenweberei zweiter band*, Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A. G., 1913, p. 103.

11 认为石榴型图案来自古代棕榈饰的叙述见Archibald H. Christie, *Traditional Methods of Pattern Designing: An Introduction to the Study of Decorative Art*, Oxford: Clarendon Press, 1910, p. 212；阿奇博尔德·H·克里斯蒂著，毕斐、殷凌云译：《图案设计——形式装饰研究导论》，湖南科学技术出版社，2006年，第141页。

12 罗伯特·欧文著，刘运同译：《伊斯兰世界的艺术》，广西师范大学出版社，2005年，第187页。

来的？下文将从西方学者的已有讨论出发¹³，回到石榴型图案形成之前13-14世纪欧亚大陆的历史语境，探讨中国莲花向伊斯兰地区到意大利的传播和转化过程，还原石榴型图案的中心图式自中国莲花的形式演变过程。

（一）13-16世纪伊斯兰地区和意大利的中国莲花图案

13世纪波斯蒙古王朝的创立者旭烈兀所建立的伊利汗国以元朝为宗主国，并以边藩诸王自居，元廷也视波斯为属地，双方使臣以及商贸来往甚密。元朝极为重视纺织品生产，还曾从中亚迁徙大量的工匠至中原地区生产。其中最为显赫的品种是“纳石失”（Nasich），在交通便捷的欧亚大陆多有流通，而中国的莲花纹作为当时纺织品以及包括青花瓷、金银器在内的工艺品上最常出现的装饰之一也大量出现在波斯的艺术中。

随着伊利汗国的衰落，14世纪下半叶，帖木儿帝国兴起。帖木儿夺取中亚地区，随后征服波斯全境和伊拉克，甚至攻打印度。帖木儿王朝以撒马尔罕（Samarkand）为首都，帖木儿和后继统治者是艺术的有力倡导者，尤其推崇中国艺术。中国明朝建立后，还建立了外交关系，每年遣使来贡，直到1420年仍有使者派往中国，因而15世纪初期在伊朗地区出现了第二次中国风的潮流。此后自安纳托尼亚（Anatonia）发端的土耳其部落先后夺取了巴尔干地区，1453年占领君士坦丁堡，1514年击败萨法维王朝，1517年征服叙利亚和埃及。奥斯曼帝国建立后在纺织品、陶瓷、书籍装帧、金属器等装饰艺术上多有借鉴伊朗的传统。尤其在1514年与波斯萨法维王朝对战的查尔迪兰（Çaldıran）的战役胜利后，土耳其军队袭击了大不里士并劫走大量的伊朗的工匠。

杰西卡·罗森教授在《莲与龙：中国纹饰》（*Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*）中讨论了蒙古征服后中国母题在伊朗和波斯艺术中的使用及影响，提到伊朗波斯的手抄本、纺织品、挂毯、陶砖和陶瓷中出现了数量惊人的莲花。¹⁴她详细讨论了16世纪土耳其伊兹尼克陶瓷上以中国莲叶为原型的复合花卉图案，但对中国纺织品上的缠枝莲纹

13 对西方学者形式来源的讨论更具体的分析与回应见：石榴，《文艺复兴时期意大利纺织品中的“石榴图案”研究》，硕士学位论文，中央美术学院，2018年。

14 Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, British Museum Publications, 1990, p. 176; (英)杰西卡·罗森著，张平译，《莲与龙：中国纹饰》，上海书画出版社，2019年，第182页。

对伊朗和土耳其的影响和启发则少有涉及。门井由佳(Yuka Kadoi)在《伊斯兰中国风——蒙古伊朗的艺术》(Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran)中追溯了蒙古时期伊朗不同媒介中表现出的中国艺术的元素。¹⁵她谈到伊朗地区的莲花装饰受两种来源的影响,一类是来自古代埃及和美索不达米亚地区的莲花棕榈饰的传统,另一类是自蒙古征服后的13世纪自中国传入伊朗的莲花装饰。其基本特征为水滴形框架、六瓣或八瓣叶以及自然化的倾向。此后,来自中国的莲花装饰元素广泛用于伊斯兰地区的建筑装饰、纺织品、瓷砖、金属器、陶瓷器、手抄本等(图12、13)。¹⁶

13-14世纪的蒙古时期,欧亚大陆得以畅通无阻,无数商人、传教士、旅行者往来于此。劳伦·阿诺德(Lauren Arnold)曾专门讨论蒙古时期自欧洲到中国的传教士如拉班·扫马、孟高维诺等人在中国的活动以及他们返乡带给教皇的礼物,如马黎诺里(Marignolli)受元顺帝赏赐带给教皇的礼物就包括金银、丝绸、织金锦、宝石香料等等¹⁷;而如马可·波罗等意大利商人为了避免波斯商人作为中间商的差价,也不辞劳苦从欧洲来到中国,他们首要购买的就是价值高且轻便易携带的中国丝绸。马可·波罗逝世后1324年的财产清单中提到一件鞑靼风格的白色服装(varnimento bianco ala tartaresca),来自远东地区的白色和黄色丝绸,装饰有“奇怪动物”的丝绸以及带有鞑靼刺绣的床罩等。¹⁸13和14世纪的教皇清单中也屡屡提到“鞑靼织物”(Panni Tartarnici)¹⁹,如1311年的教皇的财产清单中列举了超过100件鞑靼织物,²⁰其中丝绸中最常见的植物花卉图案即为莲花。布里吉特·克莱斯(Brigette Klesse)指出1295年教皇博尼法斯八世(Boniface VIII)的清单中描述的“带有金色叶饰的鞑靼织物”(panno tartarico albo ad folia aurea)就是指中国莲花。需

15 关于门井由佳的著作的中文书评,吴天跃:《贴近细节的美术史——评〈伊斯兰中国风:蒙古伊朗的艺术〉》,本书第263-272页;李珊:《〈伊斯兰中国风:蒙古伊朗的艺术〉内容概览》,本书第273-290页。

16 Yuka Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, p. 91.

17 Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures: The Franciscan Mission to China and Its Influence on the Art of the West, 1250-1350*, University of San Francisco, 1999, p. 121.

18 Stefano Carboni (ed.), *Venice and the Islamic World, 828-1797*, The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven and London: Yale University Press, 2007, p. 63; 卢卡·莫拉:《13-14世纪丝绸之路上的意大利商人》,载于湖南省博物馆编:《在最遥远的地方寻找故乡:13-16世纪中国与意大利的跨文化交流》,商务印书馆,2018年,第295页。

19 对13和14世纪鞑靼织物的详细讨论,参见:Anne E. Wardwell, "Panni tartari": Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver, Thirteenth and Fourteenth Centuries, *Islamic Art*, 1988-1989, pp. 95-174.

20 Thomas Ertl and Barbara Kral (eds.), *Inventories of Textiles—Textiles in Inventories: Studies on Late Medieval and Early Modern Material Culture*, Vienna University Press, 2017, p. 43.

图 10	图 11
图 12	图 13
图 14	图 15

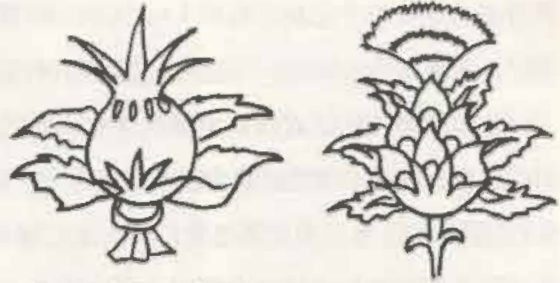


图 10 中心图式示意图二
图 11 中心图式示意图三

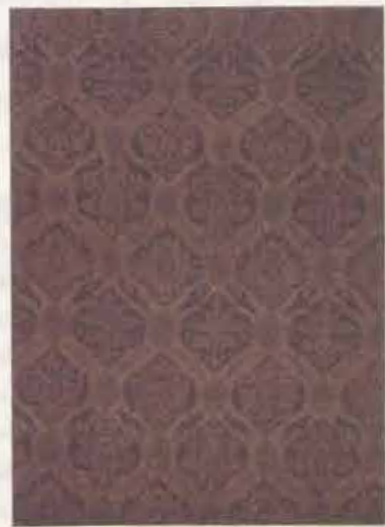


图 12 (上左) 圆形挂毯《宝座上的王者及其侍从》(局部), 14 世纪, 伊朗, 戴维收藏博物馆, 哥本哈根
图 13 (上右) 有莲花的八角形瓷砖, 约 1300 年, 伊朗, 弗利尔美术馆, 华盛顿
图 14 (下左) 织金锦 斯卡拉领主墓出土, 1329 年前, 伊利汗国生产
图 15 (下右) 织金锦 斯卡拉领主墓出土, 1329 年前, 伊利汗国生产

要指出的是清单中记载的鞑靼 (tartaricus) 指的是整个蒙古境内, 因而在大部分情况下很难区分来源是中东地区、中亚地区还是中国。

总体而言, 比起直接从中国到达意大利的丝织物, 意大利接触东方丝绸更多的是通过间接贸易。13-14 世纪的意大利城市如卢卡、威尼斯、热那亚等以地中海东部城市为据点, 进行远东贸易。当时的大不里士 (Tabriz)、撒马尔罕 (Samarkand)、大马士革 (Damascus) 等都是重要的贸易中转站和纺织品生产中心。意大利商人们在这些市场上售卖意大利生产的亚麻和羊毛制品, 返回时携带东方的纺织品。研究纺织史的学者如奥托·冯·法尔克 (Otto von Falke)、安妮·沃德维尔 (Anne E. Wardwell)、玛丽亚·卢多维卡 (Maria Ludovica) 等都曾专门撰文讨论 13-14 世纪中国影响下的意大利丝绸图案,²¹ 而莲花作为纺织品上最常见的装饰也进入意大利的丝绸设计中, 成为他们的图案素材和灵感的来源。

这件出土于意大利维罗纳领主斯卡拉一世 (Cangrande della scala, d.1329 年) 墓中的莲花纹织金锦 (图 14) 被认为生产于伊利汗国, 水滴形的框内为八瓣叶的中国莲花图案, 水滴形框二二错排, 空余处满填串联起来的花卉装饰。出土于同一地点的 (图 15) 为斯卡拉一世下葬时外层的束腰外衣, 同样生产于伊利汗国。²² 整体构图呈更清晰的尖拱形网络状, 框架内交错安排花卉装饰, 其中一排为莲花的基本形, 但莲花核心填充几何饰, 植物花卉四侧均有动物图案, 并与几何饰连接形成尖拱形框架, 生动的动物和莲花图案同样受到了中国丝绸图案的影响。若将这两件带有莲花的织锦进行比较, 前者更接近中国的装饰风格, 如莲花的形式以及水滴形框, 植物图案自然灵动; 而后者对莲花进行了更为风格化的处理,

21 关于 13-14 世纪东方丝绸对意大利纺织业的影响, 参考: Otto v. Falke, *Chinesische Seidenstoffe des XIV. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Seidenkunst Italiens*, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 33. Bd. (1912), pp. 176-192; Anne E. Wardwell, *The Stylistic Development of Fourteenth and Fifteenth Century Italian Silk Design*, *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976-1977, pp. 177-226; Anne E. Wardwell, *Flight of the Phoenix: Crosscurrents in Late Thirteenth-to Fourteenth-Century Silk Patterns and Motifs*, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 74, No. 1, 1987, pp. 2-35; Maria Ludovica Rosati, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione de tessuti orientali nell' Europa del XIII e del XIV secolo*, in *OADI. Rivista dell' Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 2010, pp. 58-88; Maria Ludovica Rosati, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. Chinoiserie ed esotismo nell' arte tessile italiana del XIII edel XIV secolo*, *Rivista dell' Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 2011; Maria Ludovica Rosati, *Nasieci, baldacchini e camocati. Il viaggio della seta da Oriente a Occidente*, in *Sulla via della seta*, Exhibition Catalogue (Rome, Palazzo delle Esposizioni 2012-2013) ed. by M. Norell, L. Molò, M. L. Rosati, A. Wetzel, Turin 2012, pp. 233-284.

22 Stefano Carboni (ed.), *Venice and the Islamic World, 828-1797. The Metropolitan Museum of Art*, New York, New Haven and London: Yale University Press, 2007, p. 320.

几何化的程度更高，更接近伊斯兰地区的装饰风格。

中国莲花图案在 14 和 15 世纪意大利绘画中大量出现，常见于耶稣、圣母以及圣人的服装上，如西方学者通常认为西蒙内·马提尼（Simone Martini）于 1333 年创作的《天使报喜》（Annunciation）中天使加百列身上所穿金色服装上的细小图案就是莲花装饰²³，保罗·委内吉亚诺、洛伦佐·委内吉亚诺等威尼斯画家作品中莲花图案同样常见（如图 16、17）²⁴。

图 18 为意大利 14 世纪下半叶生产的织金锦。条带饰构图，对称式安排的动物以及窄条带中的阿拉伯铭文装饰等风格特征反映了该织金锦吸收了来自伊斯兰地区纺织品的装饰元素。宽条带内有滴珠形植物饰，滴珠边框外缘有一圈几何化的叶饰，框架内为明显的莲花形（图 19），只是不再是八瓣叶，其下缘多出了许多类似叶瓣的风格化的几何饰，这里的莲花已经出现了与中国自然化的莲花相背离的趋势，被抽象化成几何形装饰。（图 20）被法尔克及后来的学者认定为中国的织锦²⁵，但中国现存的织物中并不见这种严格对称的构图和几何化的莲花图案，就风格而言反而更具波斯地区的装饰特征。这件织物滴珠形内仍可辨认出与上图意大利生产的织金锦相类似的莲花装饰。

若将目前 14 世纪意大利织物中的中国莲花图案做形式上的归纳，会发现经伊斯兰地区和意大利改造的莲花装饰呈现出不同于元代中国莲花装饰的特征：

其一，莲花叶片超出六瓣或八瓣，呈现出向下扩张的趋势，形成水滴形完满结构；其二，叶片不再具有自然化特征，而是趋向对称和几何化；其三，莲花顶端有填补的装饰；其四，莲花内核出现各式各样的填充装饰。

特征一体现了向棕榈饰靠近的装饰习惯；特征二的对称和几何化为伊斯兰地区装饰风格的体现，（图 19、20）中都可见到；特征三莲花顶端的填充饰则来自遥远的传统，李

23 对西蒙内·马提尼绘画中织物的讨论，参考：Cathleen S. Hoeniger, *Cloth of Gold and Silver: Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles*, The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art. *Gesta*, Vol. 30, No. 2 (1991), pp. 154-160; Anne E. Wardwell, *Indigenous Elements in Central Asian Silk Designs of the Mongol Period, and Their Impact on Italian Gothic Silks*, *Bulletin du CIETA*, p. 77, 2000; Maria Ludovica Rosati, *In qual modo si contraffè il velluto o panno di lane e così la seta in muro e in tavola, Stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini*, in *ONH, Opera, Nomina, Historiae III*, 2010, pp. 91-132.

24 参考：湖南省博物馆编：《在最遥远的地方寻找故乡：13-16 世纪中国与意大利的跨文化交流》，商务印书馆，2018 年，第 163-165 页。

25 如：Agnes Geijer, *A History of Textile Art*, London: Solihby Parke Bernet, 1979, p. 145.



图 16 图 17

图 18 图 19

图 20



图 16 洛伦佐·委内吉亚诺，《圣凯瑟琳的神秘婚礼》，1359年，学院美术馆，威尼斯

图 17 《圣凯瑟琳的神秘婚礼》（局部）

图 18 动物纹织金锦，14世纪下半叶，意大利生产，巴杰罗博物馆，佛罗伦萨

图 19 莲花纹线描图，徐紫迪绘图

图 20 织锦纹样图，装饰艺术博物馆，柏林

格尔提出埃及棕榈饰的原始艺术原则之一：填补中轴线。在两条分叉的线形成一个角度的地方，都得填上图案²⁶。填补中轴线原则在伊斯兰以及意大利的莲花图案中多有出现，但是中国的莲花装饰通常不具备这一特点；而特征四在莲花内核填充不同的装饰对于石榴型图案的形成至关重要，因而下节将重点对第四点即莲花填充内核迈向石榴型图案的关键一步做出分析。

（二）对中国莲花内核的改造

唐代后期开始，特别是宋代以后，我国装饰艺术中植物纹样开始取代动物纹样占据主流地位，且形式变得更为自由生动。²⁷这与宋代写实花鸟画的兴起有关，植物装饰开始重视对于现实的模仿，追求灵动和变化的形式，缠枝花十分流行。宋代以后的莲花纹样中心多为莲蓬，或者简化为带有尖端的椭圆，以及有的莲花核心出现了孩童形象，寓意“莲生童子”，如元代河北隆化鸽子洞窖藏出土的湖色暗花绫彩绣莲生贵子带（图21）。²⁸但13-14世纪伊斯兰地区以及意大利的莲花中心则出现了不同于中国方式的变异。

1、莲花内核填充以几何形装饰

受中国莲花图案影响的伊斯兰地区的莲花装饰核心多数被填以几何形装饰。（图22）被认为生产于马穆鲁克埃及，根据与此图案相似的一件绘画作品的年代推测其生产时间为1430年左右。²⁹这件织物的莲花十分重视核心装饰，以不同颜色的线进行区分，作为填充的花卉装饰核心也反映了同样的趋势。另外一件1431年制作于亚兹得（Yazd）的察台台诗歌选集，其插图中的莲花中心同样带有几何形饰（图23）³⁰。在植物装饰中无限填充的装饰倾向或许可以从伊斯兰的教义中找到根源，《古兰经》中说：真主的确是使谷粒和果核绽开的，他从无生物中创造生物，从生物中造出无生物。”³¹

26 阿洛瓦·李格尔著，刘景联、李薇译，邵宏校：《风格问题——装饰艺术史的基础》，湖南科学技术出版社，1999年，第35页。

27 袁官萍：《论我国装饰艺术中植物纹样的发展》，《浙江工业大学学报》2005年第1期。

28 张晓霞：《中国古代植物的发展源流》，博士学位论文，苏州大学，2005年，第150页。

29 Louise W. Mackie, *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*, Cleveland Museum of Art, 2015, p. 270.

30 对这件抄本上莲花图案的讨论见：Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, British Museum Publications, 1990, p. 177.

31 马坚译：《古兰经》，中国社会科学出版社，1985年，第103页。

莲花装饰中填补几何形装饰的趋势在意大利 14 世纪下半叶的莲花图案中也有体现（如图 18），这类图案体现出几何化和抽象化的倾向。希腊艺术家的自由在于强调扇状棕榈叶卷草纹的生命感，而萨拉森艺术家³²的目的则与此相反，即图式化、几何纹样化、抽象化³³，这也说明意大利接触到的几何形填充的莲花图案主要来自伊斯兰地区。

马索利诺（Masolino da Panicale, 1383-1447）于 1426-1427 年在佛罗伦萨圣母圣衣教堂（Basilica di Santa Maria del Carmine）的布兰卡齐礼拜堂，绘制了圣彼得生平故事之《治愈跛足者和塔比塔复活》（Healing of the Cripple and Raising of Tabitha）（图 24），画面中心有两个衣着华丽的青年男子，左侧身穿衣缘有浅棕色皮毛的绿色服装³⁴，其上的图案为对波式构图，由对波构成的尖拱形区域内为风格化的莲花图案（图 25、26），莲花的叶饰被简化，但是中心红色的三尖饰则尤为凸显，同时莲花顶端也被加上填补饰。画面中心的两位年轻人很有可能是赞助者布兰卡齐家族（Brancacci Family）成员，布兰卡齐家族为佛罗伦萨富商，主要在地中海地区从事丝绸原料贸易，因此画中所绘很有可能为当时从东方进口的最新式服装式样。

2、莲花内核出现的石榴侧面轮廓

除几何形以外，伊斯兰地区的莲花中心还有出现侧面的石榴纹样，而侧面的石榴纹样在很久以前的中亚地区就有出现，1931-1932 年，在帕提亚王朝及萨珊王朝的泰西封古城（the city of Ctesiphon）发掘出土了连续的浮雕式棕榈石榴饰（图 27、28），棕榈石榴饰水平排列，裂形棕榈中心为侧面石榴饰，体积则略有细瘦和饱满之区别，围绕石榴两侧的半棕榈叶饰也被称为忍冬纹。这种采用模具进行生产的浮雕装饰有条件大量运用于建筑装饰之上，因而这种棕榈石榴饰极有可能在萨珊王朝十分流行。

同一时期中国北齐娄睿墓的石门边框上凿有对波框架的植物装饰，围合的尖拱形内即为棕榈石榴饰，但棕榈石榴饰有覆莲式底座，该纹样组合形式也被称为摩尼宝珠；尖拱形框架边缘填充以翻转的忍冬纹（图 29），同样的纹样还见于墓门后券顶上。³⁵北齐徐显秀墓石门边框上同样雕刻了对波框架的植物饰，围合的尖拱形内为石榴饰和底部的覆莲瓣，

32 萨拉森为拜占庭人对阿拉伯人的称呼。

33 吕金《十三至十五世纪中国青花瓷艺术与伊斯兰装饰的繁荣与共享》，硕士学位论文，景德镇陶瓷学院，2014 年，第 33 页。

34 Perri Lee Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 71.

35 山西省考古研究所、太原市文物考古研究所编：《北齐东安王娄睿墓》，文物出版社，2006 年，第 79 页，图六四；第 80 页，图六五。



图 21 湖色暗花绫彩绣莲生贵子带(局部), 元, 河北隆化鸽子洞窖藏出土



图 22 马穆鲁克织锦(局部), 1430 年左右, 克里夫兰艺术博物馆, 克里夫兰



图 23 亚兹得察合台诗歌选集, 1431 年, 英国国家图书馆, 伦敦



图 24 马索利诺与马萨乔, 《治愈跛足者和塔比塔复活》, 1426 年, 布兰卡奇礼拜堂, 佛罗伦萨



图 25 《治愈跛足者和塔比塔复活》(局部)



图 26 服饰纹样图



图 27、图 28 棕榈石榴饰，墙面装饰，公元 6 世纪，秦西封遗址出土

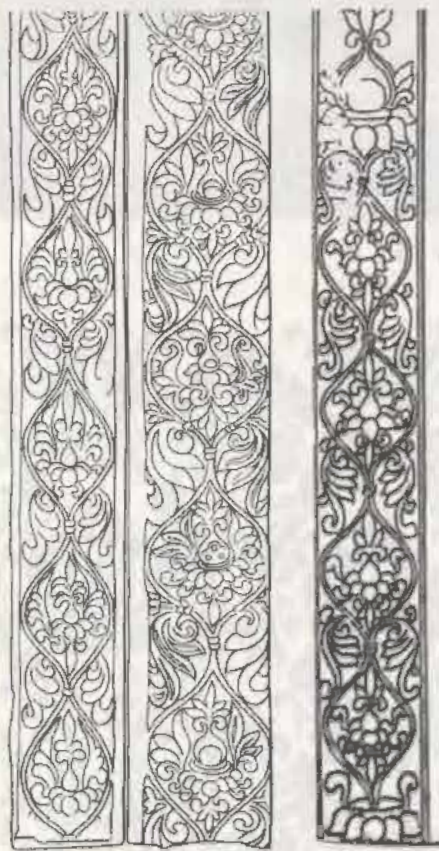


图 29 北齐娄睿墓石刻

图 30 北齐徐显秀墓石刻



图 31 隋虞弘墓樟壁浮雕第 9 幅



图 32 敦煌 98 窟，牡丹花纹，五代时期，

石榴饰两侧的裂式棕榈被简化，仅保留了框架外围的忍冬纹（图 30）。就石榴饰和莲瓣结合的形式而言，与隋代虞弘墓石棺上中所谓的“番莲花”、“菩提树”或覆莲的树十分类似（图 31）。尽管这三者纹样之间的关系，以及和后来被命名为宝相花、牡丹花、海石榴的纹饰的相互关系还有待于进一步辨明³⁶，但可以推测棕榈石榴饰很有可能经粟特人从萨珊波斯地区传入中国，并与佛教的覆莲花装饰发生融合，形成所谓的摩尼宝珠饰。侧面的石榴饰在唐代继续运用于植物花卉装饰，唐代开元年以后开始流行的牡丹装饰核心开始出现狭长的侧面的石榴形式，在敦煌壁画装饰和墓葬门楣装饰中十分多见，如五代时期敦煌 98 窟的牡丹花纹中心³⁷（图 32）。

侧面的石榴装饰在元代中原地区的纺织品和陶瓷器中的莲花、牡丹装饰中也均常见，如（图 33）元青花高足碗腹上的缠枝莲花中心的石榴侧面饰（图 34）。作为这一时期常见的植物装饰主题，这种莲花装饰也出现在纺织品上，如中国丝绸博物馆藏一件元代牡丹莲花凤凰纹织锦上牡丹图案中心同样出现了石榴的侧面形式（图 35）。

来自萨珊波斯的石榴侧面饰的装饰习惯不仅东传至中国，被融合于莲花和牡丹装饰中，还向西传播到意大利。侧面的石榴和中国莲花联系紧密，二者的结合可以通过阿雷佐画家斯宾内罗·阿雷蒂诺（Spinello Aretino）于 1385 年绘制的木板坦培拉作品《圣内梅休斯与圣施洗约翰》（Saint Nemesius and Saint John the Baptist）中看出（图 36、图 37），圣内梅休斯服装上的莲花石榴饰水平排布，中心图案为侧面的石榴饰，石榴内填充几何形，石榴外侧环绕叶饰，该图案的构成与青花缠枝莲花鸳鸯纹高足碗上的莲花饰相类似（如图 34），已经十分接近石榴型图案中心图式的形式构成。除此之外，14 世纪下半叶威尼斯一大批画作中的圣人服装中出现侧面的石榴饰，如保罗·委内吉亚诺（Paolo Veneziano）及其追随者的画作中。保罗·委内吉亚诺的作品以宗教题材为主，受到拜占庭和哥特式风格的影响。他笔下的圣母、耶稣和圣徒的衣袍上出现了大量的莲花图案，甚至还有中国的菊花图案。（图 38）这件由保罗的追随者创作完成于 1354 年的作品犹可

36 已有一些学者对这一问题进行了研究，如胡良仙认为姜睿庭和徐显秀墓石门上的图案为唐代宝相花纹样的初始形态，以及常樱和魏卓追溯了所谓的海石榴纹来源于摩尼珠，并受到西域的石榴饰的启发。参考：胡良仙：《隋唐宝相花纹样及其演变》，《文物世界》2009 年第 4 期；常樱、魏卓：《海石榴纹的形成过程及原始意义探讨》，《装饰》2016 年第 4 期。

37 该图案称谓不一，如牡丹纹、海石榴、宝相纹，此处仅讨论形式构成本身，不涉及图案名称的辨析。图来自常沙娜：《敦煌历代服饰图案》，万里书店有限公司·轻工业出版社，1986 年，第 190 页，图 277。



图 33 图 34

图 35 图 36

图 37

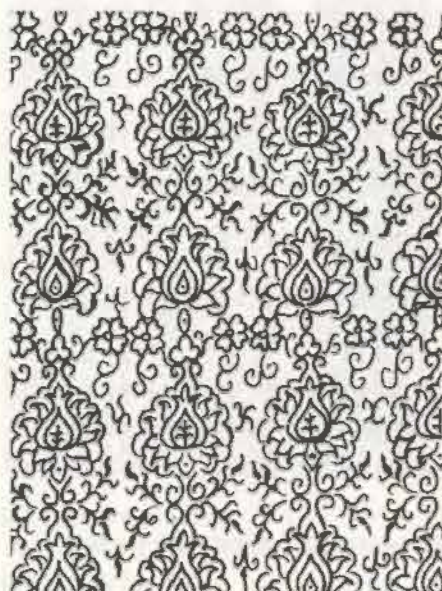


图 33 青花缠枝莲花鸳鸯纹高足碗, 元, 英国牛津大学阿斯莫林博物馆

图 34 纹样图

图 35 凤穿牡丹织金锦, 元, 中国丝绸博物馆

图 36 斯宾内罗·阿雷蒂诺, 《圣内梅休斯与圣施洗约翰》, 1385 年, 布达佩斯美术馆, 布达佩斯

图 37 纹样图



图 38 保罗·委内吉亚诺画派，《宝座上的圣母子》，科雷尔博物馆，威尼斯

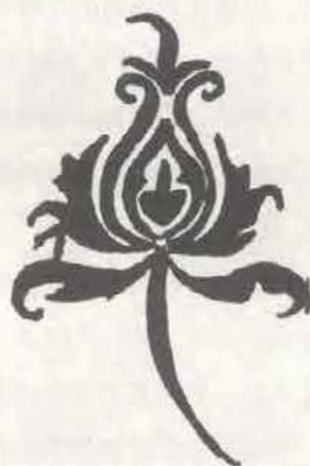


图 40 马索利诺，《天使报喜》局部，1430年，国家美术画廊，华盛顿



图 41 加百利服饰纹样

看出试图在莲花核心填充石榴饰的倾向(图 39),尤为值得注意的是圣母手上拿着一个石榴正欲递给耶稣,刚好与圣母衣袍上的图案相呼应³⁸,有理由认为画家意欲通过圣母身上所画的、以莲花为基础的石榴饰赋予其基督教相关的复活、重生等含义。

马索利诺 1430 年的木板坦培拉作品《天使报喜》中(图 40),加百利身穿天鹅绒质地的红色外袍,非对称式波形结构上穿插以中国莲花纹为原型的植物装饰,莲花核心的几何形饰填充非常明显的石榴侧面饰,石榴饰内再度被填充(图 41)。

3、莲花内核填充石榴籽

意大利的工匠和艺术家在中国莲花的基础上的重要创造是填充了果实。如以下几例,威尼斯画家保罗·委内吉亚诺 1347 年创作的《宝座上的圣母子》(图 42)中圣母服装上的图案,可以看到其基本形式来自莲花,两侧卷须暗示了莲花的叶子,内核填充籽实(图 43)。联系石榴在基督教中具有的象征意义,以及保罗的作品与拜占庭风格之间的密切关系,以莲花为原型的植物明确示意了向石榴象征意义的转化。

第二件为 15 世纪威尼斯织物(图 44),心形外框的一圈奔跑状的动物和阿拉伯文装饰均显示出 14 世纪下半叶来自远东织物的影响,但植物成为表面装饰的主体。该图案反映了 14 世纪下半叶至 15 世纪上半叶威尼斯向东方学习以及风格转换时期的特点。该织物中出现的两类大型植物饰来自不同的传统,一类是李格尔曾论述过的希腊艺术中棕榈饰变形而成的裂式棕榈饰(split palmette),带锯齿的叶子呈波浪形,叶尖往回指向扇形的中部,这种类型自公元 4 世纪后由地中海东部流行起来。³⁹另一类为来自中国的莲花。与分裂棕榈饰不同的是两边叶尖末端朝向相反的方向,在中国莲花饰的内核中出现了如果实状的装饰,迥异其一侧的棕榈饰内核的叶形饰,尽管仍偏向几何的形式。

此外一位 15 世纪科隆画派画家作品中的图案,也能体现以果实填充莲花内核的倾向(图 45)。尤其值得注意的是外侧的叶片带有锯齿形,暗示叶子朝着自然化的方向发展。

尽管在中国的石榴装饰中也出现了填充籽实现象,如莫高窟晚唐 156 窟的牡丹饰核心石榴轮廓内出现籽实(图 46、图 47),元青花中也有出现莲花核心的石榴饰中填充

38 已有学者提到这件作品中圣母服装上的纹饰与石榴有关:“The virgin holds the child with her left hand and with her right offers him a pomegranate similar to those of the design on her robe.” 参见: Michelangelo Muraro, *Paolo da Venezia*, Pennsylvania State University Press, 1970, p. 144.

39 阿洛瓦·李格尔著,刘景联、李薇曼译,邵宏校:《风格问题——装饰艺术史的基础》,湖南科学技术出版社,1999年,第 107 页。

图 42 保罗·委内吉亚诺，《宝座上的圣母子》，1347年，主教博物馆，切塞内

图 43 圣母衣袍纹样图

图 44 莲花棕榈图案织锦，装饰艺术博物馆，柏林

图 45 科隆画派画家作品中的图案，15世纪，装饰艺术博物馆，柏林

图 46 敦煌晚唐第 156 窟，壁画经变故事中台阶图案

图 47 敦煌晚唐 156 窟，经变中台阶面图案

图 48 青花莲池鸳鸯纹套盒，元，上海博物馆

图 49 青花凤凰瑞兽穿花纹四系扁方，元，伊朗国家博物馆

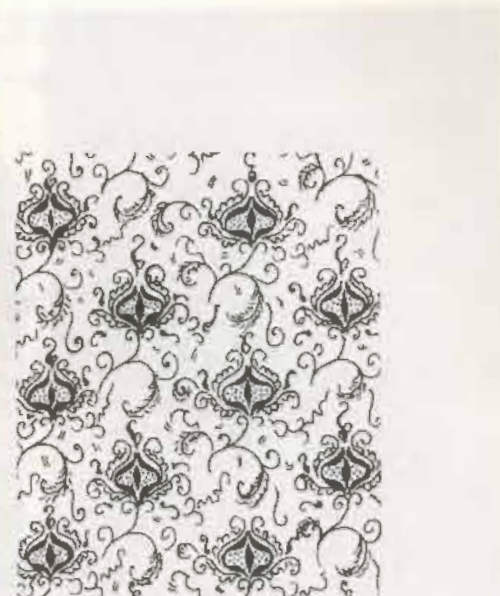


图 42	图 43
图 44	图 45
图 46	图 47
图 48	图 49



石榴籽，如青花莲池鸳鸯纹套盒下层的缠枝莲花纹中石榴饰中填充类似籽实的小点（图 48），以及伊朗博物馆所藏一件青花凤凰瑞兽穿花纹四系扁方壶莲花中心的石榴饰内也出现了明显的果实（图 49），但在中国的纺织品中莲花中心填充籽实似乎少见，尽管在其他媒介中有裂开的石榴的装饰方式，但与意大利的装饰方式完全不同，在西亚地区填充籽实同样鲜见。⁴⁰ 或许正如凡尼·波德雷德（Fanny Podreider）所坚持认为的，在纺织品中使用石榴籽是威尼斯的创造。⁴¹

4、填充其他水滴形装饰

除了在莲花中心填充几何饰、石榴侧面饰以及石榴籽以外，14 世纪下半叶的绘画中还能见到大量装饰填充其他的内核，这些填充饰的共同特征为尖拱形或水滴形，内部演变成一个主要和相对自由的空间。保罗·委内吉亚诺和乔凡尼·委内吉亚诺合作完成于 1358 年的《圣母加冕》（图 50），背景的金色帷幔上出现了以莲花为原型的植物装饰，莲花内核为水滴形的菱形格，莲花四侧还有飞翔的中国凤凰（图 51）。14 世纪博洛尼亚画家西蒙内·德·克罗齐菲斯（Simone dei Crocifissi, 1330-1399）多幅画作中都出现横向错排的水滴形饰，如创作于 1379 年、现藏于博洛尼亚国立美术馆的《宝座上的圣母子、天使与赞助人》（图 52、图 53）。其基本结构和水滴形饰两侧的叶子犹可辨认出来自中国莲花的痕迹，但是内部空间被空前强调，成为植物图案的主体，核心为水滴形，里面用斜线排布，类似于松果的形状，莲花顶端两侧还创造性地伸出两支葡萄枝。此外保罗·迪·乔凡尼·费（Paolo di Giovanni Fei）创作于 1385-1390 年的《圣母子及圣人》中，圣母背后的帷幔上莲花图案更为简化，核心的水滴形仅分割成三部分（图 54、图 55）。从 14 世纪下半叶意大利画家对于莲花的表现可以看出，莲花被视作一种图案结构，核心部分被不断强调扩张，成为图案的主体。

（三）莲花叶的转化

莲花中心的侧面石榴饰暗示了其自然化的灵感，而莲花中心籽实的出现则明确了意大

40 张晓霞著，《天赐荣华：中国古代植物装饰纹样发展史》，上海文化出版社，2010 年，第 119 页。

41 Robbie G. Blakemore, *Textile Design as Seen Through Venetian Paintings of the Italian Renaissance, 1425-1500*, A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Florida State University, 1966, p. 142.

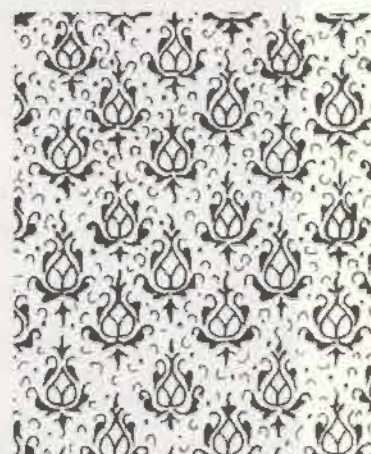


图 50 保罗·委内吉亚诺，《圣母加冕》，1358年，弗里克美术馆，纽约
图 51 背景帷幔纹样图

图 52 西蒙内·德·克罗齐菲斯，《圣母子、天使与赞助人》，1379年，国家艺术画廊，博洛尼亚
图 53 圣母衣袍纹样图

图 50	图 52	图 54
图 51	图 53	图 55

图 54 保罗·迪·乔凡尼·费，《圣母子及圣人》，1385-1390年，大都会艺术博物馆，纽约
图 55 背景帷幔纹样图

利人将其视为石榴。在文艺复兴的现实主义潮流中，设计师们会将异域的图案朝着他们本土文化中熟悉的、具有象征含义的图案进行转化：莲花核心变成了石榴，但旁边的叶饰却被作为植物装饰的结构保留下来。在石榴型图案中，中心的植物饰如石榴、洋蓟等水果外围通常有六瓣或者八瓣叶。

需要提出的是，中国的一类牡丹花和莲花纹结构十分类似，仅叶子的形式有所不同，莲花叶带有尖端，而牡丹的花叶则为锯齿波形（如图 56），意大利人在接触这类图案时并不会将这两种植物装饰区分开来，而是从结构上视为同一形式所产生的变化，因而不能排除意大利或伊斯兰地区对植物叶子的改造是受到牡丹花叶的影响。在此不再做区分，都以莲花代称。

克里斯蒂指出：当象征不同的植物的叶饰具有共同特征时，工匠可能会表现出对于先例的偏爱。⁴²而自然主义对于装饰的影响无时不在，真实植物的外貌有时候会被嫁接于形式的成分中，成为工匠熟稔的装饰方式。莲花的叶子即按照欧洲人所熟悉的传统进行了自然化的处理。对于莲花叶子改造的过程是可追溯的，保罗·委内吉亚诺及其工作室和追随者的莲花饰中体现出明显的自然化叶饰（图 57、图 58）。

莲花叶的自然化处理还可证实于尼德兰画家罗伯特·康宾（Robert Campin, 1375-1444 年）于 1415 年创作的《圣施洗约翰》（Saint John the Baptist）（图 59），绿色的背景上为金色的图案，波形藤蔓被变体莲花打断，藤蔓两侧为动物，该构图形式的织物与一件生产于 14 世纪下半叶的伊利汗国或意大利的织金锦十分类似（图 60），画家很有可能模仿了一件类似的织物图案。但在康宾画作中以波形连接起来的莲花形式被凸显，动物则处于次要地位。莲花的形式和上图保罗·委内吉亚诺的莲花形式几乎一致，中心留出侧面石榴轮廓的空间，但是莲花的叶子变成了自然化的形式。这件绘画中的背景图案十分明确地说明了 15 世纪初的欧洲人如何理解莲花图案。

此外，杨·凡·艾克（Jan van Eyck）1433 年作品《阅读的圣母子》（图 61）⁴³中的

42 阿奇博尔德·H. 克里斯蒂著，毕斐、殷凌云译：《图案设计——形式装饰研究导论》，湖南科学技术出版社，2006 年，第 83 页。

43 这件作品背景的帷幔左侧和右侧分别题有作品的完成日期和杨·凡·艾克的座右铭，但有学者认为题名可能另有所指，该画作可能为杨·凡·艾克的助手或工作室所绘，模仿了一件现已不存的凡·艾克的作品，画面签名的 1433 年为原作的绘制时间，复制的时间可能为 1435 年，参考：Till-Holger Borchert, *The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530*, London: Thames & Hudson, 2002, p. 237.

图 56 褐色地鸾凤串枝牡丹莲花纹锦被面
(局部)，元，河北隆化鸽子洞窖藏出土



图 58 《宝座上的圣母子》(局部)



图 57 保罗·委内吉亚诺，《宝座上的圣母子》，
1335年，学院美术馆，威尼斯

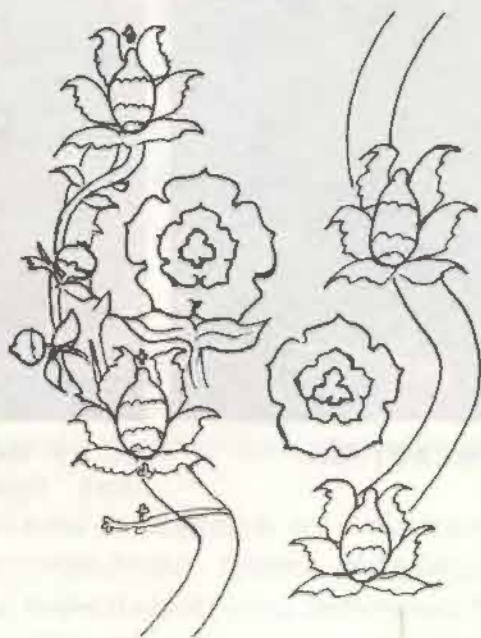


图 59 罗伯特·康宾，《圣施洗约翰》，1415年，克里夫兰艺术博物馆，克里夫兰

图 60 织锦，14世纪，意大利或伊利汗国，维多利亚与阿尔伯特博物馆，伦敦

图 61 杨·凡·艾克，《阅读的圣母子》，1433年，维多利亚国家美术馆，墨尔本

图 62 背景帷幔纹样示意图



背景帷幔（图 62）描绘了绿色织金三重高度叠花天鹅绒，赫然突出的是以金色的波形枝干组织起来的构图，枝干上错落穿插花卉图案，形式结构和中国的莲花的基本单位十分类似，其内部空间被强调，核心呈硕大椭圆形，两侧为六瓣叶，其上端外拨的叶尖形式仍保留莲花叶的表现习惯。该图案再次证实上文的论证，莲花被改造成中心和六瓣叶饰的基本结构，内部是可以替换和改造的部分，莲花的叶子则被自然化地处理，这种形式成为石榴型图案中心图式相对稳定的部分。以上三个例子说明了自 14 世纪下半叶至 15 世纪初，莲花的叶饰转化的连续性过程。

从以上分析可以看出，中国莲花的原始象征意义并不被意大利人理解，而仅仅是作为一种神圣的、昂贵丝绸上的装饰纹样，出现于耶稣、圣母以及圣人服装和背景的帷幔上，并朝着欧洲文化中具有象征意义的石榴转化。莲花图案形式改造的过程中，形式结构被拆分成内部空间与外部的叶饰两个部分，其中莲花的内部空间成为图案变化的主要阵地，而两侧叶子进行了自然化处理，形成内部水果和外部叶饰组合的图案结构，并一步步变化成为石榴型图案中心图式。

三、扇形叶框与中国云肩

贡布里希指出：

任何层次的安排都先有两个明显的步骤，即构框（framing）和填补（filling）……而在设计必须“自我托靠”的地方，如在花边、窗花格、锻铁饰纹中需要有另一种连接形式来使成分粘接成结构。我们可以把这称为连接（linking），像前面两个步骤一样，连接也有许多形式：从框架向里延伸的连接……也可以是从纹样的中部向外扩展并连接住框架。⁴⁴

若将石榴型图案的波形枝干或尖拱形构图作为框架，富于变化的植物中心图式视为填补的图案，那么扇形叶框显然是将框架和图案接洽起来的连接部分。西方学界对于石榴型图案中该框架的描述称谓不一，如“leaf-framed cusp”“lobed panels”“leaf

⁴⁴ E.H. 贡布里希著，杨思梁、徐一维、范景中译：《秩序感：装饰艺术的心理学研究》，广西美术出版社，2015年，第86页。

panels” “reversed curve line”,⁴⁵ “radiating leaves” “radiating petals”,⁴⁶ 等, 命名的混乱也正说明了学者们对于该形式的迷惑不解。⁴⁷ 本文采用“扇形叶框”这一表述。该框架几乎是石榴型图案的标志性形式特征, 其基本特点为: 对称结构, 顶部弧形带有尖端, 两侧弧形有或没有尖端, 下端不闭合, 为朝向内部的涡卷, 底部有时会有两瓣叶, 内部有植物图案; 扇形叶框常为对称的五瓣, 也有七瓣, 九瓣等(如图 63、图 64)。接下来将就扇形叶框这一形式在文艺复兴时期纺织品中的使用、形式来源以及功能几个部分分别进行讨论。

(一) 石榴型图案中的扇形叶框

扇形叶框这一装饰要素在意大利的使用最早可见于 1426-1428 年间, 由多纳泰罗和米开洛佐合作完成的教皇约翰二十三世的陵墓雕塑的帐顶浮雕(图 65), 波形构图被扇形叶框有节奏地打断, 扇形叶框内为简化的棕榈饰(图 66)。对照一件生产于 15 世纪 20 年代与陵墓雕塑的织物结构相类似的单色花缎天鹅绒十字襟实物, 扇形叶框内填充小枝植物,⁴⁸ 可以推测陵墓雕塑扇形叶框内的几何棕榈饰很可能依据现实织物进行了简化。15 世纪 30 年代在意大利和尼德兰地区的纺织品上扇形叶框的形式逐渐增多, 如 1433 年尼德兰画家杨·凡·艾克《阅读的圣母子》背景的帷幔(图 61、图 62)以及 1434-1436 年《圣母子与教士凡·德·帕勒》中画面左侧圣多纳蒂安(St Donatian)身穿蓝色织金三种高度的叠绒天鹅绒法衣(图 67、图 68), 保罗·乌切诺 1438 年的《圣罗马诺之战》中美第奇家族的盟友尼科洛·达·托伦蒂诺头顶红色天鹅绒的马佐其奥(图 69、图 70), 均能见到扇形叶框的形式要素, 这种形式在 15 世纪 40 年代、50 年代之后开始极为普遍, 与内部的中心图式结合起来形成固定结构的石榴型图案。如 1459 年贝诺佐·戈佐利(Benozzo Gozzoli)的《三王来拜》多个人物所穿服装上已显示出结构稳定且变化多样的石榴型图案,

45 Alan Summerly Cole, *Ornament in European Silks*, London: Dohenham and Freebody, 1899, pp. 71-78.

46 Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*, Yale University Press, 2009, p. 172.

47 如阿涅斯·盖耶指出“*But this flower or fruit is associated with a large, almost round, leaf with shallow lobes which forms the background to the motif in question*”, Agnes Geijer, *A History of Textile Art*, London: Sotheby Parke Bernet, 1979, p. 150.

48 该天鹅绒实物的具体信息参见 Lisa Monnas, *Renaissance Velvets*, Victoria and Albert Museum, London, 2012, p. 26.

图 63 扇形叶框示意图一

图 64 扇形叶框示意图二

图 65 多纳泰罗和米开洛佐，教皇约翰二十三世陵墓雕塑，1426-1428年，佛罗伦萨洗礼堂

图 66 纹样图

图 67 杨·凡·艾克，《圣母子与教士凡·德·帕勒》，1434-1436年，市立美术馆，布鲁日

图 68 局部

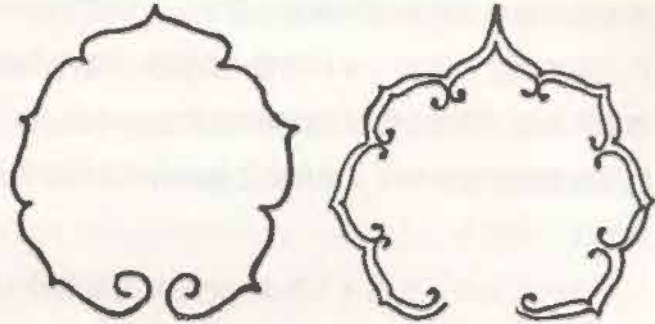
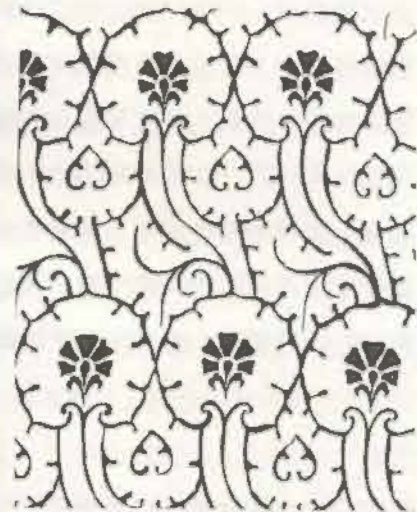


图 63 图 64

图 65 图 66

图 67 图 68



三王之一身穿绿色织金天鹅绒(图1),为横向的扇形叶框构图,带有金属线圈效果。该形式还体现在15世纪下半叶的意大利画家卡洛·克里维利(Carlo Crivelli)的多幅作品中。⁴⁹但带有尖端、底部有涡卷呈对称布局的扇形叶框,并不见于14世纪下半叶及之前的意大利的纺织品或其他媒介中。这种形式的灵感来自何处呢?

(二) 13-15世纪中国至伊斯兰地区的云肩图案

若将视野从欧洲调转到伊斯兰地区,会发现类似的构图形式在13-15世纪伊斯兰地区的多种媒介中十分常见,如木器(图71)⁵⁰、陶瓷器(图72)⁵¹、书籍装帧、建筑等。纺织品中同样多见,如(图73)这件生产于13世纪下半叶至14世纪上半叶的织金锦挂毯,由六联组成,很有可能是蒙古贵族帐篷内饰或宫廷室内挂饰。⁵²挂毯下面三个大的圆形内为相向而立、带有飞扬卷须尾羽的一对公鸡,四角的较小圆形中为盘曲的龙,小的滴珠形框架内还有类似凤凰的飞鸟,这类图案在金代和元代的纺织品中十分常见。⁵³该织锦采用中原地区常用的、以纸为背衬的金线,⁵⁴成对的动物、风格化的棕榈饰、满密的花卉装饰以及新月形装饰等特征说明工匠对于伊斯兰地区的装饰方式十分熟悉,综合来看这件织金锦应生产于蒙古帝国的伊利汗国。⁵⁵值得注意的是挂毯顶部带有尖端的瓣型装饰,对称式结构,有中心植物装饰,底部开放带有涡卷(图74),该形式与石榴型图案的扇形叶框十分相似,

49 Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*. Yale University Press, 2009, p. 172.

50 这件橡木经书支架的具体信息见: Yuka Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*. Edinburgh University Press, 2009, p. 104.

51 图片引自吕金:《十三至十五世纪中国青花瓷艺术与伊斯兰装饰的繁荣与共荣》,硕士学位论文,景德镇陶瓷学院,2014年。

52 这件织金锦挂毯的详细信息,参见Jon Thompson, *Silk: 13th to 18th Centuries, Treasures from the Museum of Islamic Art*, Qatar. The National Council for Culture, Arts and Heritage, Doha, 2004, p. 76; 以及 Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, *Cosmophilia: Islamic Art From David Collection*. Copenhagen, McMullen Museum of Art, Boston College, University of Chicago Press, 2006, p. 72.

53 Yuka Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009.

54 Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, *Cosmophilia: Islamic Art From David Collection*, Copenhagen, McMullen Museum of Art, Boston College, University of Chicago Press, 2006, p. 72.

55 Louise W. Mackie, *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*. Cleveland Museum of Art, 2015, p. 227.

也被学者描述为云肩或如意云头。⁵⁶ 同样的形式还见于另外一件伊利汗国生产的织金锦服装，上面四爪的龙图案表明为伊利汗国君王所用（图 75、图 76）。

类似上面两件织金锦的图案形式，还见于 14 世纪下半叶到 15 世纪 30 年代的手抄本图像中。如现藏于巴黎国家图书馆 1430 年版本的拉施德丁《史集》中国史部分的插图《成吉思汗与中国使者》（Genghis Khan and Chinese Envoys）（图 77），成吉思汗和使者背后的蓝色帐篷上为带有尖端、底部不封闭的类扇形叶框形式，内部为更小的反向的框。同一抄本的另一幅插图《成吉思汗任命可汗》（Temujin proclaimed Genghis with his sons）（图 78），宝座顶部的帐篷上再次出现这种边框，很有可能是画家依据真实的纺织品图案进行了再现和简化。

13-15 世纪伊朗地区的各类器物尤其是纺织品中持续使用这种带尖端的扇形框形式，⁵⁷ 意大利人很有可能从伊斯兰地区接触到这种图案。如保罗·乌切诺绘制于 1439-1440 年的木板坦培拉作品《圣乔治和龙》（Saint George）（图 79）中，画面左侧的公主身穿红色曳地长裙，服装上为水平错排、带有尖端、底部不闭合的扇形图案，内部无图案（图 80），与上述抄本中帐篷顶的扇形叶框十分相似。

出现在伊斯兰地区，被本文称为“扇形叶框”的框架图案又与中国的云肩图案或如意云头纹存在联系。⁵⁸ 就形式而言，均带有尖端，底部为不闭合的、向内的涡卷。服装上的云肩和出现在陶瓷、木器、玉饰和金银器上的如意云纹，国内外学者均有专门讨论，如疏勒·卡曼（Schuyler Cammann）追溯中国服装上的云肩图案至周朝青铜镜上闭合的叶形四瓣装饰，认为云肩图案具有“太阳门”或“通天之门”的象征意义，这种形式后来也出现在中国的陶瓷器皿上，在亚洲分布十分广泛。⁵⁹ 刘新园先生也认为，元代瓷器上出现的云肩纹是受到纺织纹样的启发，瓷器上的云肩纹通常画在器物最引人瞩目的部位，如瓶罐的肩部（图 81、图 82）。作者推测其原因在于，元代的服饰是统治阶层身份和地位的象征，而掌握原材料相对低廉的工匠会模仿贵重的工艺品图案使自身显得高贵。⁶⁰ 但此后瓷器纹样独立发展，陶瓷上的云肩图案直到明代都十分常见。

56 Louise W. Mackie, *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*, Cleveland Museum of Art, 2015, p. 226.

57 Yuka Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, p. 31.

58 刘珂艳：《元代纺织品纹样研究》，博士学位论文，东华大学，2014 年，第 136 页。

59 Schuyler Cammann, *The Symbolism of the Cloud Collar Motif*, *The Art Bulletin*, Vol. 33, No. 1 (Mar., 1951), pp. 1-9.

60 刘新园：《元青花特异纹饰和将作院所属浮梁磁局与画局》，《景德镇陶瓷学院学报》1982 年第 1 期。



图 69 保罗·乌切诺，《圣罗马诺之战》，1438 年，英国国家美术馆，伦敦

图 70 《圣罗马诺之战》(局部)

图 71 经书支架(局部)，1360 年，伊朗

图 72 15 世纪伊斯兰墙砖

图 73 织金锦挂毯，13 世纪晚期至 14 世纪，伊利汗国生产

图 74 织金锦挂毯(局部)

图 69 图 70

图 71 图 72 图 73

图 74

图 75 织金锦服装，13 世纪晚期至 14 世纪，伊利汗国生产，私人收藏

图 76 织金锦服装（局部）

图 77 拉施德·丁，《史集》插图，《成吉思汗与中国使者》，约 1430 年，法国国家图书馆

图 78 拉施德·丁，《史集》插图，《成吉思汗任命可汗》，约 1430 年，法国国家图书馆

图 79 保罗·乌切诺，《圣乔治与龙》，1439 年，雅克马尔·安德烈博物馆，巴黎

图 80 《圣乔治与龙》（局部）



图 75 | 图 76

图 77 | 图 78

图 79 | 图 80





图 81 | 图 82

图 83

图 81 青花云肩云龙纹罐，元，美国波士顿艺术博物馆

图 82 青花云肩双龙戏珠纹四系扁方壶，元，日本出光美术馆

图 83 织金锦云肩，元，故宫博物院

杰西卡·罗森教授将 14 世纪用于陶瓷上的瓣型边框 (lobed frames) 分成两种类型：一种是完全闭合的，来自银碗或漆盒；另一种是独立的瓣型，首先来自建筑，其次出现在家具、漆器和银器上；而云肩则独立于这两种类型之外。⁶¹ 门井由佳指出云肩不一定是中国来源。它首先在 12 世纪和 13 世纪为中国北方边境非汉族部落例如女真族和蒙古族所使用，在元代被介绍到中国，成为元代宫廷官方服装的重要组成部分。这种图案通常织于服装前面或者后面，或出现在肩膀上 (图 83)，在蒙古社会作为展示阶级和财富的重要象征。

尽管意大利 15 世纪石榴型图案中的扇形叶框与中国云肩图案或如意云纹的关系还需进一步探明，但可以认为文艺复兴时期欧洲纺织品石榴型图案中的扇形叶框，受到了 13-16 世纪伊斯兰地区带尖端的扇形叶框的影响和启发；而带尖端的扇形叶框又与来自中国的云肩图案或如意云纹有着错综复杂的渊源关系。

(三) 石榴型图案为何采用云肩框架

考虑到意大利人在 13-16 世纪的地中海东岸持续进行贸易活动，以及中亚地区作为意大利纺织业的“启蒙教师”、生丝原料的进口地和 16 世纪以后的丝绸成品出口市场，以及从伊利汗国到萨法维王朝时期各种媒介尤其是丝织品中持续出现的云肩形式，意大利人通过什么方式接触到受到中国影响的云肩图案的问题就不那么重要了。现在的问题在于，为什么直到 15 世纪意大利的纺织品才开始采用扇形叶框的边框图案？而更容易采用这种形式的奥斯曼帝国的纺织品中则较少看到此类构图？

首先与意大利采用天鹅绒提花技术有关，需要边框来界定图案。16 世纪晚期以前意大利主要生产单色提花丝绒，有的还使用金线或银线，形成叠绒 (alto e basso) 的效果，用有限的颜色表现富于变化的图案效果，即在天鹅绒表面形成两种或多种不同高度的绒毛。而为了使相同颜色、不同高度的绒毛能够更清晰地被视觉所感知，一方面要扩大不同高度的绒毛所占据的面积，形成较大面积的割绒效果；另一方面还需要作为界限的框架辅助，强化两种效果之间的差别。通常而言扇形叶框框架内部为较高高度的绒毛，框架之外为较

61 Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and The Dragon*, British Museum Publications, 1990, p. 125.

低高度的绒毛。14-16世纪亚细亚地区生产的天鹅绒较少采用五瓣形叶框，更多采用对称的尖拱形构图，一部分原因也与亚细亚地区天鹅绒使用多色线提花技术有关。⁶²多色线提花可以用不同颜色来区分图案，图案边框就显得不那么重要。

其次是扇形叶框形式自身具有较大的灵活性。扇形叶框以波形枝干串联起来，与中国缠枝花卉表现方式不谋而合；另外从主干上延伸出去，分支的扇形叶框又具备叶子的形式。其顶部带有的尖端以及整体向上生长的趋势，符合最初开始使用时期——哥特式晚期的时代倾向，而以曲线环绕、富于变化的框架和丰盈优美的内部空间，又适应文艺复兴时期的审美需求。因而意大利工匠对于扇形叶框的采用，并非是对伊斯兰地区已有形式简单的因袭模仿，而是从众多的可能性中寻找出了一种适合自身的需求，一种兼具实用性和形式美感的装饰方式，并在此后保持了较长时间的生命力。

四、波形构图与中国缠枝骨架

石榴型图案的常见构图可分为三种，分别是非对称式波形构图、对称式连续性尖拱构图和水平排列的扇形叶框构图（示意图见图2、4、6），前两种构图在15世纪佛罗伦萨丝绸染织的行会手册（*Il Trattato dell'Arte della Seta*）中被分别描述为“delle gricce”和“de' camini”⁶³，指织就不同图案结构的织机类型，delle gricce为连续的波形构图，de' camini为对称的尖拱形构图。⁶⁴

波形结构在15世纪的石榴型图案中极为普遍，这种构图形式（图84）也可称为S形或蛇形，在14世纪的意大利织锦中就有出现，直至17世纪初期佛罗伦萨仍有生产。⁶⁵14世纪来自东方尤其是中国的丝绸，对于意大利产生的最重要和最持久的影响之一是纺织品的构图。波形构图来自中国，然后逐渐被意大利丝绸图案所采用，从14世纪一直延续到文

62 关于意大利和小亚细亚地区天鹅绒技术的不同，参考：Nancy Andrews Reath, *Velvets of the Renaissance, from Europe and Asia Minor*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 50, No. 291, 1927, pp. 298-304.

63 G. Gargioli, *L'Arte della Seta in Firenze, Trattato del secolo XV*, Firenze: G. Barbèra editore, 1868, p. 90.

64 Maria Ludovica Rosati, Nasceci, haldacchini e camocati. Il viaggio della seta da Oriente a Occidente, in *Sulla via della seta*, Exhibition Catalogue (Rome, Palazzo delle Esposizioni 2012-2013) ed. by M. Norell, L. Molò, M. L. Rosati, A. Wetzel, Turin 2012, p. 263.

65 Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*, Yale University Press, 2009, p. 259.

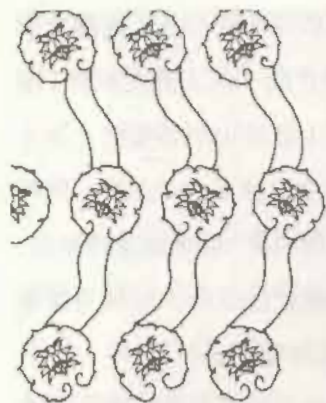


图 84 非对称式波形构图结构示意图



图 85 凤穿牡丹织金锦（局部），元，中国丝绸博物馆



图 86 牡丹纹花罗纹样图，南宋，黄昇墓出土

文艺复兴时期。⁶⁶ 波形构图在中国纺织品中用“缠枝骨架”加以描述。中国缠枝骨架的植物花卉在宋元纺织品中有两种组合方式，一种由藤蔓连续穿插形成满地效果，如（图 85）中国丝绸博物馆收藏的凤穿牡丹织金锦；另一类实为折枝花，通过紧密排列形成缠枝满地的效果，⁶⁷ 如福建南宋黄昇墓出土的牡丹纹花罗（图 86）。

关于中国缠枝花构图的来源，有学者提出源自汉代的云气纹，⁶⁸ 也有学者认为缠枝式构图由魏晋时期的忍冬纹发展而来，⁶⁹ 是佛教装饰的重要植物纹样，以波纹构图形成满地效果。魏晋时期传入中原地区的忍冬纹样，还可以追溯至李格尔讨论过的古希腊的棕榈和莨苕叶，甚至古埃及的莲花和纸莎草。此后这种构图方式在中原地区生根发芽，唐代进一步衍生出卷草纹和折枝花的形态。元代纺织品中缠枝构图大行其道，常见动物缠枝花卉，如凤穿牡丹缠枝纹，动物通常被安排在 S 型的凹陷处，形成横向排列的结构；元代纺织品中对缠枝骨架的处理上有突出花头的造型，弱化枝叶的趋势，这种处理方式五代时期就已出

66 Louise W. Mackie, *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*, Cleveland Museum of Art, 2015, p. 235; Lisa Monnas, *Renaissance Velvets*, Victoria and Albert Museum, London, 2012, p. 37.

67 刘珂艳：《元代纺织品纹样研究》，博士学位论文，东华大学，2014 年，第 127 页。

68 张健：《缠枝花在明代》，《美术观察》2018 年第 6 期。

69 赵丰：《中国丝绸艺术史》，文物出版社，2005 年，第 157 页。

现。⁷⁰同样的特点体现于15世纪波形构图的石榴型图案中,对比(图87、88)这两件织物可发现二者之间的相似性:15世纪下半叶至16世纪佛罗伦萨生产的一件天鹅绒织物(图87),为连续的非对称式波形结构,穿插以花卉装饰,波形枝干上延伸出小型植物;出土于内蒙古达茂旗明水墓的菊花飞鹤花绶纹样图(图88),连续的波形藤蔓相对细窄,同样伸出枝叶,菊花为缠枝上的主体装饰,藤蔓两侧的凹陷处有相向飞翔的鹤。就图案设计而言,二者的差别在于石榴型图案中动物图案消失不见,植物装饰成为绝对的主体,呈现为由扇形叶框包裹的、更华丽更程式化的大型植物装饰,连接的枝干也更为粗壮。

带有动物的中国缠枝构图,早在13和14世纪就已出现在伊斯兰地区和意大利,成为意大利工匠竞相模仿的对象。威尼斯14世纪上半叶生产的织锦(图89),⁷¹缠枝藤蔓的凹形处为想象性动物龙和带有中国凤凰特征的异兽,以细线条串联起来的缠枝花卉被有节奏地打断,花卉植物带有波斯地区的风格特点。14世纪下半叶意大利生产的织金锦(图90),上面的图案体现了对中国动物缠枝花设计的模仿,动物和植物组合的方式与中国类似,尤其是两排不同朝向的飞鸟可看到中国凤凰的痕迹。⁷²

15世纪初至30年代,威尼斯绘画中出现了小枝花卉的表现方式,如1423年真蒂来·法布里吉亚诺的《三王来拜》中三王之一的金色服装(图91、图92),该形式或许受到中国折枝花表现方式的启发。而连续的缠枝花的方式仍在尼德兰画家的作品中表现出延续性,如上文提到的罗伯特·康宾1415年的作品《圣施洗约翰》中的金色背景(图59),杨·凡·艾克的《阅读的圣母子》(图61)《圣母子与教士凡·德·帕勒》(图67)以及佩鲁斯·克里斯图斯《圣埃里格斯》(Saint Eligius)中左侧贵族女性的织金天鹅绒(图93、图94)。

因而自14世纪以来,意大利纺织品持续受到来自中国缠枝花构图的影响,从想象性动物伴随植物到15世纪20年代以后动物消失,花卉图案成为波形结构的装饰主体。对比石榴型图案与中国宋元时期纺织品上的缠枝花的表现方式,波形结构上中心图式加扇形叶框的组合形式,实际上就是中国缠枝花卉如莲花、牡丹或菊花加上外框的图式化与再装饰,

70 刘珂艳:《元代纺织品纹样研究》,博士学位论文,东华大学,2014年,第127页。

71 Howard Coutts, Mark Evans and Lisa Monnas, An Early Italian Textile Drawing in the Victoria and Albert Museum, *The Burlington Magazine*, Vol. 150, No. 1263, Furniture Design Decoration (Jun., 2008), pp. 389-392.

72 Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*, London: University of California Press, 1992, p. 37.

这也印证了石榴型图案的植物花卉、组合方式和构图都深受中国纺织品图案设计的影响。

五、石榴型图案的生成

涉及石榴型图案的讨论中无可避免地一个问题是，石榴型图案究竟形成于何处？西方学者一直以来有两种看法，一种认为来自尼德兰，一种认为来自意大利。德国学者弗里德里希·费施巴赫（Friedrich Fischbach）指出，14和15世纪欧洲北部地区的绘画中出现的带有石榴型图案的服装远比意大利出现的丰富，如杨·凡·艾克、佩鲁斯·克里斯图斯、罗伯特·康宾、罗杰·凡·德·维尔登、汉斯·梅林等北部画家均在绘画人物服装上表现了石榴型图案，石榴型图案毫无疑问来自尼德兰地区。⁷³但也有艺术家针锋相对地提出，纺织品生产地可能和绘画中的来源不直接相关。14和15世纪的意大利商人通过汉萨同盟（Hanseatic League）将威尼斯或佛罗伦萨等纺织中心生产的丝绸输入布鲁日、巴黎和伦敦市场，北部画家得以接触这些奢侈品。⁷⁴

这样的争论持续不休的关键就在于对石榴型图案的定义不明。根据本文的讨论，认为文艺复兴时期的石榴型图案应具备以下三大要素：1、具备以莲花为原型，核心植物饰加六瓣八瓣或多瓣的叶饰形成的中心图式；2、中心图式出现于扇形叶框内；3、含有中心饰的扇形叶框以非对称的波形结构、尖拱形结构或水平错排式结构进行安排。

如前所述，构成这一图案的三大基本要素都与来自东方尤其中国纺织品的图案和设计密不可分。按照这种定义，石榴型图案最早出现于1449年尼德兰画家佩鲁斯·克里斯图斯的画作中，而非学者通常认为的率先出现于杨·凡·艾克的作品中。这种判定的合理性在于尽管杨·凡·艾克15世纪30年代的扇形框内出现了核心石榴饰，但只是对于扇形叶框内填充几何饰的创造性替换，在此后的15世纪30年代以及40年代均未形成以此为风向标的流行趋势。直到1449年佩鲁斯·克里斯图斯的《圣埃里格斯》（Saint Eligius）以及紧随其后的1450年左右罗杰·德·凡尔登的追随者之肖像《葡萄牙的伊莎

73 Friedrich Fischbach, *Ornamente der Gewebe*, Commissions Verlag von G. M. Alberti in Hanau, 1880, p. 102. Recca Martin, *Textiles in Daily Life in the Middle Ages*, Bloomington, Ind, 1985., p. 33.

74 Anne E. Wainwell, The Stylistic Development of Fourteenth and Fifteenth Century Italian Silk Design, *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976-1977, p. 178.



图 87 深红色天鹅绒, 15 世纪下半叶至 16 世纪中叶, 佛罗伦萨生产

图 88 菊花飞鹤花绫(纹样图), 元, 内蒙古达茂旗明水墓出土, 内蒙古考古研究所

图 87 图 88

图 89 图 90



图 89 (左) 法衣织锦残片, 14 世纪上半叶, 意大利生产

图 90 (右) 织金锦, 14 世纪下半叶, 意大利生产



图 91 真蒂莱·法布里吉亚诺，《三王来拜》，1423 年，
乌菲齐美术馆，佛罗伦萨
图 92 纹样图

图 91 | 图 92

图 93 佩鲁斯·克里斯图斯，《圣埃里格斯》，1449 年，
大都会艺术博物馆，纽约
图 94 《圣埃里格斯》(局部)

图 93 | 图 94



贝拉》中，开始出现固定的中心图式结构，此后的石榴型图案才有了层出不穷的种种变化。但石榴型图案形式的逐渐稳定是一个不断摸索的过程，定格其呱呱坠地的一刻固然重要，追溯其形象基因的组合过程也必不可少。

首先，自中国莲花形式向石榴型图案中核心植物加外围叶饰的中心图式的转化过程，贯穿于 14 世纪下半叶和 15 世纪初期的意大利和尼德兰地区，直到 1433 年尼德兰画家杨·凡·艾克的《阅读的圣母子》中仍然可以看到非对称的波形结构上被改造的中国莲花。

而来自伊斯兰地区，可能受到中国云肩影响的扇形叶框的形式，最开始见于意大利 1428 年由多纳泰罗和米开罗佐创作的教皇约翰二十三世陵墓雕塑的帐顶浮雕图案，以波形结构串联，扇形叶框内部为几何棕榈饰。此后的意大利和尼德兰地区纺织品上出现的扇形叶框内部继续被填充棕榈饰、小枝带叶植物等，15 世纪 30 年代以后扇形叶框装饰开始持续出现于如杨·凡·艾克的多件作品，罗杰·凡·德·维尔登的《圣卢克为圣母画像》（1434-1435 年），保罗·乌切罗的《圣史蒂芬的辩论》、《圣罗马诺之战》等艺术家的作品中。

但直到 1449 年在佩鲁斯·克里斯图斯的《圣埃里格斯》中，以莲花为基础的中心图式才真正和扇形叶框结合起来，成为打断波形枝干的植物装饰或者是作为水平错排结构的扇形叶框的内部图案。

六、装饰图案的传播、借鉴和改造

就本文的关注焦点——文艺复兴时期纺织品上的石榴型图案而言，工匠的个人创造极为有限：一方面是由于基于生产技术、工匠的训练，以及赞助人对延续和发展现有惯例的理性需求，⁷⁵ 另一方面则是该图案主要赖以存在的媒介天鹅绒工艺复杂，各城市共和国的纺织行会对于纺织品的宽度等都有较为详细的规定。但这并非这一时期纺织品纹样较为固定的主要原因，纹样相对稳定的关键在于装饰图案的顽固性。自然化、修改、丰富或简化一个现存的复杂图形比凭空创造一个容易得多。⁷⁶ 贡布里希将纹样比作辞源学，其来源和历史

75 杰西卡·罗森著，邓菲、黄洋、吴晓筠等译：《祖先与永恒——杰西卡·罗森中国考古艺术文集》，生活·读书·新知三联书店，2011 年，第 514 页。

76 E. H. 贡布里希著，杨思梁、徐一维、范景中译：《秩序感：装饰艺术的心理学研究》，广西美术出版社，2015 年，第

演变过程是可以还原出来的。得益于欧洲教堂和博物馆保存下这一时期的纺织品实物，以及大量以现实织物为摹本的绘画，装饰图案的来源及演变过程得以通过大量的图案对比进行分析。可以看到，石榴型图案的几类主要构图均为14世纪东方纺织品影响下的产物，如中国的缠枝花构图，以及本文未加详细讨论的尖拱形构图来自伊斯兰地区纺织品装饰传统。

其次，装饰纹样发展的漫长过程中只有极少数的情况下真正地模仿自然。即便是具备了模仿现实的能力和动力的文艺复兴时期，纺织品上的图案也并非一开始就模仿自然真正的植物，更多的是根据既有传统和外来纹样进行增删改造然后逐步地、微妙地使几何植物图案自然化、活化。⁷⁷石榴型图案中的核心饰最初只是基于水滴形状的几种简单图案，如来自伊斯兰地区的石榴侧面饰等。在其后的发展中才逐渐自然化，使其和现实中的水果相接近，如此后出现的菠萝饰、洋蓟饰等核心饰。而自然化的最高界限也要与现实的植物相区分，与自然植物保持似是而非的相似性是这一时期纺织品图案的基本特点。

放在全球舞台上来看，装饰艺术史就是一部充满了创造与更新、记忆与遗忘的多姿多彩的戏剧。它并不是在绝对的时代或地域类别内部演变，而是反映了通过人口迁徙、贸易、征服和宗教的传播而带来的文化上的互动和转换。⁷⁸纹样的推陈出新和真正变革往往需要外来装饰的刺激，13-14世纪的蒙古征服使得以纺织品为代表的东西物质交往直接、频繁而深入，为不同文化区域的装饰系统提供了新鲜血液。植物装饰纹样得以在不同文化区域生发出无数可能性，15世纪意大利的纺织品纹样正是在这样的基础上有了创新和丰富的基础。从对莲花图案的传播和改造的变化中，就可以看出这正是一个自然化、抽象化、再自然化的过程。从埃及的莲花装饰到希腊的棕榈饰，在魏晋南北朝时随佛教传播至中国，并在中国有了新的发展。而经过本土化的中国莲花又在元朝时期以纺织品为媒介，再度西传至伊斯兰地区和欧洲，在文艺复兴时期直至以后演绎出不同的形态，并保持生生不息的活力。

不同文化区域接受和改造外来纹样是一个主动的过程，他们会吸收和选择与自己的传统和时代审美需求相契合的部分，如15世纪的意大利纺织品设计师选择了来自东方的扇形叶框的装饰形式运用于织物中，既满足天鹅绒材质对于表现图案的要求，同时兼具文艺复

211页。

77 阿洛瓦·李格尔著，刘景联、李薇蔓译，邵宏校：《风格问题——装饰艺术史的基础》，湖南科学技术出版社，1999年，第29页。

78 詹姆士·特里林著，何曲译，张顺尧校：《装饰艺术的语言》，浙江摄影出版社，2016年，第116页。

兴时期的审美要求。在吸收外来装饰要素的同时，奠基于多种因素形成的民族文化心理则以“艺术意志”般的强大惯性笼罩在不同地域的装饰纹样中，如中国植物纹样的灵动与自然化，伊斯兰地区倾向于对植物纹样进行几何化和抽象化的处理，而意大利对植物装饰的处理不断靠近希腊的棕榈饰，并倾向于以自然化的形态表现。这些相对显性的形式特征是在纷繁复杂的装饰纹样中通过风格判断其不同文化来源的重要依据。

结语

被贡布里希和其他学者视为自由创造的石榴型图案的形式看似变化多端，其实是在基本的形式框架上进行的有限创造。其中最常见的构图和装饰元素都从东方受到启发。本文重点分析了中国莲花的形式结构对于石榴型图案中心图式的借鉴意义，认为石榴型图案富于变化的核心水果饰与两侧叶饰的组合形式受到中国莲花的形式结构的启发，并根据本土的装饰习惯、纺织品技术要求和时代审美需求做了更为华丽和程式化的改造；其次追溯“扇形叶框”的形式来源，认为它来自伊斯兰地区各种媒介尤其是纺织品上常见的一种装饰要素或框架，而这种装饰要素很有可能与中国的云肩图案或者如意云纹存在关联；此外，石榴型图案三种主要构图之一的非对称式波形构图来自14世纪“鞞鞞织物”影响下的中国缠枝花骨架，并且从14世纪直到17世纪被持续运用在意大利的纺织品构图中。

这些外来元素与意大利本地传统的组合是一个逐渐摸索和按需取用的过程，体现了意大利工匠的主动选择与卓越创造力。本文通过对石榴型图案的形式进行历史分析，追溯其不同来源和演变过程，探讨装饰图案创造、传播和演变的基本规律，为国内今后的相关研究探明道路。

BIBLIOGRAFIA

ALLSEN Thomas, "Guard and government in the reign of the Grand Qan Möngke, 1251-59", in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 46, n. 2, dicembre, 1986, pp. 495-521.

ALLSEN Thomas, "Mongolian princes and their merchant partners, 1200-1260", in *Asia Major*, terza serie, vol. 2, n. 2, 1989, pp. 83-126.

ALLSEN Thomas, *Commodity and exchange in the Mongol Empire: a cultural history of Islamic textiles*, Cambridge University Press, 1997.

ALLSEN Thomas, "Ever Closer Encounters: the Appropriation of Culture and the Apportionment of Peoples in the Mongol Empire", in *Journal of Early Modern History*, vol. 1, 1997, pp. 2-23.

ALLSEN Thomas, *Culture and conquest in Mongol Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

ALLSEN Thomas, "Robing in the Mongolian Empire", in GORDON Steward (a cura di), *Robes and honor; the medieval world of investiture*, New York, Palgrave, 2001.

ALLSEN Thomas, "Population movements in Mongol Eurasia", in AMITAI e BIRAN (a cura di), *Nomads as agents of cultural change: the Mongols and their Eurasian predecessors*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2015.

ASHLEY Kathleen, PLESCH Véronique, "The cultural processes of appropriation", in *Journal of medieval and early modern studies*, vol. 32/1, 2002, pp. 1-15.

ATTILIANA, ARGENTIERI, ZANETTI (a cura di), *Dizionario tecnico della tessitura*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1987.

ATWOOD C. P., "Ordo", in ATWOOD C. P. (a cura di) *Encyclopaedia of Mongolia and the Mongol Empire*, New York, 2004.

BERNARDINI Michele, GUIDA Donatella *I Mongoli: espansione, impero, eredità*, Torino, Einaudi 2012.

BIANCHI Vito, *Gengis Khan: il principe dei nomadi*, Roma, Laterza, 2005.

BIRAN Michal, “Mobility, Empire and Cross-Cultural Contacts in Mongol Eurasia (MONGOL)”, in *Medieval Worlds*, vol. 8, 2018, pp. 135-154.

BIRAN Michal, “Introduction: Mobility Transformations and Cultural Exchange in Mongol Eurasia”, in *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Vol. 62, n. 2-3, 2019, pp. 257–268.

BIRAN Michal, “Forced Migrations and Slavery in the Mongol Empire (1206–1368)”, in PERRY C., ELTIS D., ENGERMAN S., RICHARDSON D. (a cura di.), *The Cambridge World History of Slavery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 76-99.

BONITO FANELLI Rosalia, “The Pomegranate Pattern in Italian Renaissance Textiles: Origins and Influence”, in *Contact, Crossover, Continuity: Proceedings of the Fourth Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 22-24, 1994, Los Angeles, Textile Society of America, Inc., 1995*.

BOUCHER François, *20.000 Years of Fashion: the History of Costume and Personal Adornment*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1987.

BROTTON Jerry, *Le Bazar Renaissance. Comment l’orient et l’Islam ont influencé l’Occident*, Éditions Les Liens qui libèrent, 2014.

BOULNOIS Luce, *La via della seta. Dèi, guerrieri, mercanti*, Bompiani, 2016.

BURKE Peter, *Cultura e società nell’Italia del Rinascimento 1420-1540*, Torino, Einaudi, 1984.

CAMMANN Schuyler, “The Symbolism of the Cloud Collar Motif”, in *The Art Bulletin*, 33, n. 1, Marzo, 1951, pp. 1-9.

CANEPA Matthew P., ”Theorizing Cross-Cultural Interaction Among Ancient and Early Medieval Visual Cultures” in *Ars Orientalis*, 38, Theorizing Cross-Cultural Interaction among the Ancient and Early Medieval Mediterranean, near East and Asia, 2010, pp. 7-29.

CARDINI Franco, *La Via della Seta*, Mulino, 2017.

CHEN Weiji. *History of Textile Technology of Ancient China*. Translated by Gao Guopei, New York, Science Press, 1992.

CIPOLLA Carlo M., *Storia facile dell'economia italiana dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori, 1995.

CRACCO Giorgio, "Il Medioevo", in CRACCO G., PRANDI A., TRANIELLO F., *Corso di storia*, Torino, SEI, 1984.

DARDESS John D, "From Mongol Empire to Yüan Dynasty: Changing Forms of Imperial Rule in Mongolia and Central Asia" in *Monumenta Serica* 30 (1972-73), pp. 117-165.

DE NICOLA Bruno, "Women and the Economy of the Mongol Empire", in DE NICOLA B, *Women in Mongol Iran*, Edimburgh University Press, 2017, pp. 130-181.

DE NICOLA Bruno, *Women in Mongol Iran. The Kahtuns, 1206-1335*, Edimburgh University Press, 2017.

DENNEY Joyce, "Elite Mongol Dress of the Yuan Dynasty (1271-1368)", in FIRCKS e SCHORTA (a cura di), *Oriental Silks in Medieval Europe*, Riggisberger Berichte 21, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2016, pp. 124-136.

DENNEY Joyce, "Textiles in the Mongol and Yuan periods" in FIRCKS e SCHORTA (a cura di), *Oriental Silks in Medieval Europe*, Riggisberger Berichte 21, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2016, pp. 243-269.

DI COSMO Nicola., "Black Sea emporium and the Mongol Empire. A reassessment of the Pax Mongolica", in *Journal of the economic and social history of the Orient*, n. 53, 2010, pp. 83-108

ENDICOTT-WEST E., "Merchant Associations in the Yuan China: the Ortog", in *Asia Major*, 2.2, 1989, pp.127-154.

FAVEREAU Marie, “The Mongol Peace and Global Medieval Eurasia”, in *Comparativ*, 28, n. 4, 2018,.

FIRCKS, “Tartarughe, fenici e pappagalli”, in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura, catalogo della mostra* (Firenze, Galleria dell’Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, pp. 101-104.

FRATTAROLI, “I tessuti di Cangrande, studi e ricerche dal 1921 a oggi”, in MARINI Paola, NAPIONE Ettore, VARANINI Gian Maria (a cura di), *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe del Medioevo*, Venezia, Marsilio, 2004.

FRATTAROLI, “Cangrande I della Scala, i tessuti e le rappresentazioni scultoree, in DAL PRA e PERI (a cura di), *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica, Atti del convegno di studi, Trento 7-8 ottobre 2002*, Trento, 2006.

GEIJER Agnes, *A history of textile art*, Rizzoli Intl Pubns, 1982.

GOMBRICH, *A Sense of Order; a study in the psychology of decorative art*, Oford, 1979, p.225.

GORDON Stewart (a cura di), *Robes and honor. The Medieval World of Investiture*. New York, Palgrave, 2001.

GRILLO Paolo, *Le porte del mondo. L’Europa e la globalizzazione medievale*, Mondadori, 2019.

HALL Martin, “Essence of Mongol-Christian Diplomacy in the 13th Century”, in JÖNSSON e HALL, *Essence of Diplomacy*, London, Palgrave Macmillan London, 2005, pp.337-352.

JACOBY David, “Trade, Commodities, and Shipping in the Medieval Mediterranean”, in *Middle East Studies Association Bulletin*, 32, no. 2, 1998, pp. 194-195.

JACOBY David, “Dall’oriente all’Italia. Commercio di stoffe preziose nel Duecento e nel primo Trecento”, in MARINI Paola, NAPIONE Ettore, VARANINI Gian Maria (a cura di), *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 141-153.

JACOBY, “Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West”, in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 58, 2004, Dumbarton Oaks, Harvard University.

JACOBY David, “Oriental Silks go West: A Declining Trade in the later Middle Ages”, in ARCANGELI e WOLF (a cura di), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: trade, gift exchange and artistic transfer*, Venezia, Marsilio, 2010.

JACOBY David, “Cross-cultural transfers of industrial technologies in the later Middle Ages: incentives, promoters and agents”, in *Union in separation. Diasporic groups and identities in the Eastern Mediterranean*, Roma, Viella, 2015, p. 487-504.

JACOBY David, “Oriental Silks at the Time of the Mongols: Patterns of Trade and Distribution in the West”, in *Oriental Silks in Medieval Europe*, FIRCKS e SCHORTA, Riggisberger Berichte 21, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2016, pp. 93-123.

JONES Tobias, “The Objects of Loyalty in the Early Mongol Empire (Twelfth and Thirteenth Centuries)”, in *Iran*, 2021.

KADOI Yuka, “Cloud Patterns: The Exchange of Ideas between China and Iran under the Mongols”, in *Oriental Art*, vol. 48, 2, 2002, pp. 25-36.

KADOI Yuka, “Beyond the Mandarin Square, Textiles in Mongol Painting”, in *HALI* 138, 2005, pp. 42-47.

KADOI Yuka, "The palmette and the lotus: the decorative interaction between Greece and China along the Silk Road", in *Proceedings of the First International Congress for Sino-Greek Studies, Ioannina, 2–4 October, 2004*, Christos Stavrakos (a cura di), Ioannina, 2008, pp. 127-42.

KADOI Yuka, *Islamic Chinoiserie, the art of Mongol Iran*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

KADOI Yuka, “Islamic art at the crossroads: Iran and China under the Mongols”, in *Hadeeth ad-Dar: Journal of Dar al-Athar al-Islamiyyah*, vol. 34, 2011, pp. 20-23.

KADOI Yuka, "Persian Blue: Arts of West Asia", in *Orientalia*, 42, no 3, 2011, pp. 39-42.

KADOI Yuka, "How Islamic ornament was reworked in China", in *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie*, Band 3, Wiesbaden, Reichert, 2012, pp. 237-52.

KADOI Yuka, "Textiles in the Great Mongol Shahnama", in DIMITROVA e GOEHRING (a cura di), *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*. Belgium, Brepols, 2014.

KADOI Yuka, "Chinese and Turko-Mongol elements in Ilkhanid and Timurid arts: part 1: the Mongols (c. 1250 -1350)", in FINBARR e GÜLRU (a cura di), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2017, vol. 2, pp. 636-651.

LANDI Claudio, *La nuova via della seta*, O Barra O, 2011.

LANGE George, *Daily life in the Mongol Empire*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 2006.

LATTIMORE Owen, "La Mongolia", in *Cina*, n. 6, 1961, pp. 7-38.

LIU Xinru, *La via della seta nella storia dell'umanità*, Guerini e Associati, 2016.

LOPEZ R.S., "Le influenze orientali e il risveglio economico dell'Occidente", in *Gli orizzonti aperti. Profili del mercante medievale*, I florilegi (10), Scriptorium, Torino, 1997, pp. 29-56.

MAGAGNATO, Licisco et al, *Le Stoffe di Cangrande*. Firenze, Alinari, 1983.

MARINI Paola, Ettore NAPIONE, Gian Maria VARANINI (a cura di), *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, Venezia, Marsilio, 2004.

MARTIN Rebecca, *Textiles in daily life in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana UP, 1985.

MAJOCCHI Piero, *La seta di Cangrande. Rituali funerari e distinzione sociale in Italia nel Medioevo (500-1450)*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Nuovi Studi Storici 97, 2015.

MOLÀ Luca, *La comunità dei lucchesi a Venezia: Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

MONNAS Lisa, “L’origine orientale delle stoffe di Cangrande: Confronti e problem”, in MAGAGNATO (a cura di), *Le stoffe di Cangrande: Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese*, Verona, Museo di Castelvecchio, 2004.

MOSHER Stuard, *Gilding the Market. Luxury and Fashion in the Fourteenth Century Italy*, Univ. Of Pennsylvania Press, 2006.

NAPIONE Ettore, “Cangrande della Scala. Il funerale, le traslazioni, le tombe”, in MARINI Paola, NAPIONE Ettore, VARANINI Gian Maria (a cura di), *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe del Medioevo*, Venezia, Marsilio, 2004.

NAPIONE E. (a cura di), *Il corpo del principe*, Venezia, Marsilio, 2006.

ORSI LANDINI, “I velluti di seta e d’oro”, in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017.

POLO Marco, *Milione*, Milano, Garzanti, 1982.

PHILLIPS E. D., *L’impero dei Mongoli*, tr. Adriana Gallo, La Spezia, Edizioni Melita, 1985, (ed. orig. *The Mongols*, London, Thames and Hudson, 1969).

QIU Yihao, “Gift-Exchange in Diplomatic Practices during the Early Mongol Period” in Fiaschetti F. (a cura di), *Diplomacy in the Age of Mongol Globalization. Eurasian Studies*, vol. 17/2, Special Issue, Aprile 2020, Leyde, Brill, 2020, pp. 202-227.

RINGMAR Erik, “Audience for a Giraffe: European Expanism and the Quest for the Exotic”, in *Journal of World History* 17, n. 4, 2006. pp. 375-397.

ROSATI Maria Ludovica, “Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali nell’Europa del XIII e del XIV secolo, in *OADI. Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, vol. 1/1, 2010, pp. 58-88.

ROSATI Maria Ludovica, “Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. Chinoiserie e esotismo nell’arte tessile italiana del XIII e del XIV secolo, in *OADI. Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, vol. 1/2, 2010, pp. 40-63.

ROSATI Maria Ludovica, “Nasicci, baldacchini e camocati. Il viaggio della seta da oriente a occidente”, in *Sulla via della seta*, catalogo mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 2012-2013), Torino, 2012, pp. 233-284.

ROSATI Maria Ludovica, “Attraverso i confini. Proposte di lettura per il medium tessile”, in A. LUONGO, M. PAPERINI, P. TERENCE, R. CALAMINI, G. FERRANTE, G. BIZZARRI, A. POLONI (a cura di), *Medioevo in Formazione. I giovani storici e il futuro della ricerca*, Livorno: 2013, pp. 102-111.

ROSATI Maria Ludovica, “La lingua franca dei tessuti”, in BERTI e CAROSCIO, *La luce del mondo. Maioliche mediterranee nella terra dell’Imperatore*, catalogo della mostra (San Miniato al tedesco, Palazzo Grifoni, 2 marzo – 19 maggio 2013), Firenze, 2013, pp. 241-254.

ROSATI Maria Ludovica, “De Opere Curioso Minuto: The Vestments of Benedict XI in Perugia and the Fourteenth-Century Perceptions of “Panni Tartarici”, in FIRCKS e SCHORTA (a cura di), *Oriental Silks in Medieval Europe*, Riggisberger Berichte 21, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2016, pp. 172-183.

ROSATI Maria Ludovica, “La lunga vita dei manufatti: circolazione di tessuti preziosi nel Mediterraneo e oltre tra il XII e il XIV secolo”, in NASER ESLAMI (a cura di), *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, Atti del Convegno Internazionale, 26-27 maggio 2016, Milano, Bruno Mondadori, 2016.

ROSATI Maria Ludovica, “Le manifatture della seta in Italia nel Basso Medioevo: produzioni seriali al servizio del lusso”, in GUERRINI A. (a cura di), *Fatto in Italia. Dal Medioevo al Made in Italy*, catalogo della mostra (Venaria Reale, 19 marzo – 10 luglio 2016), Milano, 2016, pp. 56-73.

ROSATI Maria Ludovica, “Textiles patterns on the move: looking at the iconographical exchanges along the Silk Route in the pre-modern period as cultural processes, in B. BIEDROŃSKA-SŁOTA, A. GÖRLICH (a cura di), *Textiles of the Silk Road. Design and decorative techniques from East to Europe*, Warsaw – Torun, 2016, pp. 119-131.

ROSATI Maria Ludovica, “Geometrie mediterranee”, in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, p. 142.

ROSATI Maria Ludovica, “Il linguaggio della seta. Tipologie, motivi e colori”, in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, pp. 74-85.

ROSATI Maria Ludovica, “Invenzioni pittoriche”, in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, p. 196.

ROSATI Maria Ludovica, “Lusso dall’Asia”, in HOLLBERG (a cura di), *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), Firenze, 2017, p. 156.

ROSATI Maria Ludovica, “Stoffe preziose alla corte di Urbino”, in BRUSCHETTINI A. (a cura di), *Il Montefeltro e l’Oriente islamico. Urbino 1430 -1550. Il Palazzo Ducale tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale di Urbino, 23 giugno – 30 settembre 2018), Genova, 2018.

ROSATI Maria Ludovica, “Panni tartarici: fortune, use and the cultural reception of oriental silks in the thirteenth and fourteenth-century European mindset”, in Dagmar SCHÄFER, Giorgio RIELLO, and Luca MOLÀ (a cura di), *Seri-Technics: Historical SilkTechnologies*, Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, 2020, pp. 73-88.

ROSSABI Morris, *Khubilai Khan: His Life and Times*. Berkeley, University of California Press, 1988.

ROSSABI Morris, *Qubilay Khan*, tr. Sandro Bordone, Milano, Garzanti, 1990, (ed. orig. *Khubilai Khan, his Life and Times*, Berkeley, University of California Press, 1988).

ROSSABI Morris, “The Silk Trade in China and Central Asia.” in WATT e WARDWELL, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

SABATTINI Mario, SANTANGELO Paolo, *Storia della Cina*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

SANGIORGI, “Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande I della Scala”, in AVENA, *La salma e la tomba di Cangrande I della Scala*, in *Dante e Verona*, Verona, Tipografia Coperativa, 1921.

SANTANGELO, A. *The Development of Italian Textile Designs from the 12th to the 18th Century*, London, Zwemmer, 1964.

SCHMIEDER Felicitas. “Colourful, but were they seen by European eye-witnesses? Observations on clothing of foreign peoples on medieval world maps”, in FIRCKS e SCHORTA (a cura di), *Oriental Silks in Medieval Europe*, Riggisberger Berichte 21, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2016.

SHEA Eiren, “Painted Silks: Form and Production of Women’s Court Dress in the Mongol Empire”, in *Textiles Museum Journal*, vol. 45, 2018, pp. 38-53.

SHEA Eiren, “Textile as traveller: the transmission of inscribed robes across Asia in the twelfth through fourteenth centuries”, in *Arts asiatiques*, vol. 73, 2018, pp. 25-40.

SHEA Eiren, “The Spread of Gold Thread Production in the Mongol Period: A Study of Gold Textiles in the China National Silk Museum, Hangzhou”, in *Journal of Song Yuan Studies*, 2021.

SHEA Eiren, *Mongol Court dress, Identity Formation, and Global Exchange*, Routledge, 2021

SHENG Angela, “Why Ancient Silk Is Still Gold: Issues in Chinese Textile History”, in *Ars Orientalis* 29, 1999, pp. 147-168.

STABEL Peter, “A taste for the Orient? Cosmopolitan demand for ‘exotic’ durable consumables in late medieval Bruges”, in DAVIES M. e GALLOWAY J. (a cura di), *London and beyond. Essays in honour of Derek Keene*, University of London Press, 2012, pp. 87-101.

TABACCO Giovanni, MERLO Grado G., *Il Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989.

VAINKER Shelagh, *Chinese Silk: a Cultural History*, London, British Museum Press, 2004.

WARDWELL A., “Indigenous Elements in Central Asian Silk Designs of the Mongol Period, and their Impact on Italian Gothic Silks”, in *Bulletin du CIETA* No.77, 2000, pp. 86-98.

WATSON William, *L'arte della Cina*. Nuova edizione riveduta e accresciuta a cura di Marie-Catherine Rey, Milano, Garzanti, 2003.

WATT J. e WARDWELL Anne E., *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

ZHAO Feng, *Treasures in Silk: An Illustrated History of Chinese Textiles*, ISAT/Costume Squad, 1999.

GLOSSARIO

Alto e basso

Definizione antica di velluto operato, formato da uno o più orditi di pelo e tagliato ad altezze diverse, secondo il disegno, per mezzo di ferri di dimensioni e forme differenti che possono sovrapporsi.

Anima (o acciaio)

Filo di seta, lino, canapa o altro materiale su cui si avvolge un secondo filo oppure oro o argento lamellari, membranacei o cartacei.

Armatura

Sistema in cui si intrecciano i fili di ordito e trama secondo uno schema predefinito. Un tessuto può avere una o più armature.

Armatura di fondo

Armatura utilizzata per il fondo di un tessuto.

Bianxianpao 辩线袍

L'abito indossato dai membri dell'élite, solitamente in *nasij*, con maniche lunghe e strette, una fascia alta alla vita e chiusura sul fianco a formare uno scollo a "V", allacciato sulla destra per gli uomini e sulla sinistra per le donne.

Bouclé

Il termine indica l'effetto ottenuto alzando la trama di un tessuto con ferri o uncinetti per creare un anello. Con questo termine è chiamato anche il tessuto sul quale viene applicata tale lavorazione, spesso realizzata su velluti e lampassi con filati metallici preziosi.

Broccato/a

Tessuto, generalmente in seta, che presenta effetti broccati oppure una trama supplementare che non fa parte dell'intreccio di fondo e che viene inserita soltanto in specifiche aree del disegno. La trama è spesso in filato metallico prezioso, oro o argento.

Canapa

Fibra tessile vegetale ricavata dal fusto della canapa.

Cangiante

Tessuto nel quale i fili dell'ordito e le trame sono di diverso colore: a seconda della riflessione della luce prevale l'uno o l'altro.

Cimosa

Bordo che corre lungo i margini laterali del tessuto e che si differenzia spesso per materia, armatura, colore.

Collare a nuvola

Antico motivo decorativo. In periodo medievale esso diventa un collare vero e proprio a ornamento della parte superiore degli abiti. Presente anche nella ceramica cinese come decorazione posta al collo di bottiglie e vasi e utilizzato in numerosi altri modi in tutta l'Asia. Considerato spesso solo come un ornamento, di fatto anticamente esso era un simbolo cosmico. Rappresenta la "Porta del Sole" o la "Porta del Cielo" sospesa all'apice dell'universo. Per quanto riguarda l'abbigliamento, esso non è solo una decorazione, ma è parte integrante dell'abito: completa lo schema che vede l'abito come rappresentazione del cielo, mentre il corpo di chi lo indossa è l'asse dell'universo, che dalla terra si estende verso l'alto attraverso la "Porta del Cielo" e il collare ne enfatizza l'apertura. Il corpo incarna la parte materiale, mentre la testa quella parte spirituale.

Corpo

Insieme di dispositivi del telaio che esplicano la stessa funzione, di creare intrecci o di realizzare motivi.

Cotone

Fibra ottenuta dalla pianta del cotone.

Cremisi

Rosso particolarmente intenso e raffinato, ottenuto dal chermes, una particolare cocciniglia dalla quale si traeva la tintura.

Dalmatica

Sopravveste liturgica.

Damasco

Tessuto operato che si caratterizza per un effetto di fondo e uno di disegno formati dalla faccia ordito e dalla faccia trama della stessa armatura, chiamato anche damasco classico o damasco senza rovescio.

Damascato

Termine generico per designare tessuti il cui motivo è formato dal contrasto di armature.

Diaspro

Tessuto, tecnicamente un lampasso, con disegni di animali – spesso pappagalli, draghi, gazzelle – realizzati tono su tono con alcune parti del corpo (le teste, le zampe, l'attaccatura delle ali) impreziosite dalla lavorazione con filato metallico.

Feltro

Stoffa ottenuta con fibre di lana o pelo animale, follate e fortemente amalgamate.

Fibra

Filamento elementare di origina animale, vegetale o minerale, che può essere utilizzato per creare un filo.

Filato

Sinonimo di filo, prodotto della filatura delle fibre tessili. Indica spesso un filo che ha subito particolari trattamenti. Se associato all'oro e all'argento, indica un filo costituito da un'anima in fibra vegetale o in seta, su cui si avvolge una laminetta.

Filo

Elemento sottile costituito da materiali tessili di differente origine, prodotto dalla loro filatura o trattura, nel caso della seta.

Fondo

Base del tessuto su cui staccano gli effetti del disegno.

Garza

Armatura in cui i fili di ordito hanno due funzioni differenti: i fili retti, che non lavorano o non lavorano nelle aree della garza e stanno sempre sotto una trama o più trame, ma possono sempre

riprendere a lavorare, se necessario; i fili di giro, che si spostano lateralmente sotto i fili retti e legano la trama o le trame. Indica anche il tessuto prodotto con questa armatura.

Garza operata

Tessuto operato in cui presente una o più armature a garza.

Gherone

Inserito di forma triangolare utilizzato per dare ampiezza a vesti, gonne, maniche.

Gerege

Termine mongolo che indica una tavoletta destinata in origine a funzionari e inviati mongoli per usufruire di determinati privilegi e autorità. In un secondo tempo viene concessa anche ai mercanti stranieri, esentandoli dalle tasse e consentendo loro di utilizzare le *yam*, o stazioni di posta. La maggior parte di questi mercanti erano soci in affari dei mongoli, noti come *ortoq*.

Gugu 固姑 o bokhta

Copricapo femminile che consiste in un alto cilindro, rivestito di seta preziosa, oro e altre decorazioni, che si allarga nella parte superiore, spesso decorata con piume e altri ornamenti.

Intreccio

Sinonimo di armatura. Può indicare anche il modo in cui si incrociano i fili di ordito e le trame.

Jisun

Termine mongolo che definisce l'abito cerimoniale, solitamente in broccato o lampasso monocromo, spesso oro, al quale possono essere applicati altri ornamenti. Riveste un ruolo estremamente importante nelle relazioni tra il khan e i suoi sottoposti.

Kesi

Arazzo in seta, lavorato in Oriente.

Kesig

Termine mongolo che definisce una sorta di guardia imperiale, creata da Gengis Khan, composta, in origine, dai suoi più fedeli compagni e collaboratori.

Kesigten

Membro del kesig.

Kufico o cufico

Stile calligrafico della lingua araba.

Lapislazzuli

Pigmento minerale naturale inorganico naturale, ottenuto dal lapislazzuli, una pietra preziosa di colore blu intenso. Utilizzato sin dall'antichità, è stato a lungo considerato il blu per antonomasia e, in virtù anche del suo costo, è uno dei colori più ricchi e preziosi, quindi spesso associato al rosso porpora e all'oro, in particolare nell'*iconografia della Madonna*.

Lampasso

Tessuto operato di seta con due orditi e due o più trame. Un ordito crea l'intreccio di fondo con la trama di fondo, l'altro fissa le trame supplementari. Dal Duecento sostituisce gradualmente lo *sciamoto*, meno ricco di effetti.

Lana

Fibra tessile ricavata dal vello o pelo animale. Anche filo formato dai peli che compongono questo vello.

Lanciato

Effetto di disegno determinato da una trama supplementare (lanciata) che lavora da cimosa a cimosa. Le trame lanciate appaiono al diritto soltanto nelle aree richieste dal disegno. Quando non sono richieste dal disegno, esse possono essere lasciate libere sul rovescio, per essere recise dopo la tessitura. Generalmente però le trame lanciate sono fissate al fondo del tessuto da fili prelevati dall'ordito di fondo o da un ordito di legatura. Definisce anche il tessuto decorato da effetti di trame lanciate.

Legatura

Intreccio di un ordito con una trama.

Lino

Fibre estratte dal fusto della pianta *Linum usitatissimum*. Definisce anche il filo e il tessuto formato da queste fibre.

Macchina Jacquard

Macchina nella quale un insieme di uncini collegati ad aghi azionati da cartoni perforati assicurano l'alzata dei fili di ordito. Sostituisce il tiratore di lacci del telaio al tiro. Vedi Telaio Jacquard.

Mezzaseta

Variante di *sciamito* in cui l'ordito di fondo è in lino e rimane sempre nascosto tra le trame, sia sul dritto che sul rovescio del tessuto.

Nasij

Il termine significa "tessuto", dal verbo arabo *nasaja*, ovvero tessere, e che nel periodo mongolo era l'abbreviazione di *nasij al-dhahab al-harir*, cioè "tessuto di oro e seta".

Nuvola Ruyi 如意云头

Antico simbolo cinese di buon auspicio. Il termine *ruyi* deriva dai due caratteri *rú* 如 e *yì* 意, che insieme significano letteralmente "come si desidera".

Operato

Si definisce operato un tessuto con motivi creati dalla variazione degli intrecci, ottenuti con telai con appositi dispositivi. Si applica a una vasta gamma di tessuti, tra i quali il velluto.

Ordito

Insieme dei fili longitudinali di un tessuto.

Ordo

L'accampamento mongolo. In origine il termine fa riferimento al gruppo di tende dell'élite, al centro del quale si trova la tenda del khan. A seconda del contesto può indicare anche la corte itinerante, intesa come entità politica, così come il centro economico e militare.

Oro filato

Filato costituito da un'anima di seta o altra fibra vegetale coperta a spirale da una striscia sottilissima metallica in oro o argento dorato.

Oro lamellare

Filato costituito da strisce piatte di metallo, solitamente applicate a un supporto animale.

Oro membranaceo

Filo metallico con lamina o polvere d'oro incollate su un supporto animale (membrana o pelle). Può essere lamellare o filato.

Ortaq

Commerciante partner del governo e dei singoli aristocratici nell'impero mongolo. Il termine deriva dalla parola turca *ortak*, che significa "partner".

Operato

Tessuto decorato con disegni più o meno complessi, ottenuti dall'intreccio dei fili d'ordito con le trame, la cui esecuzione richiede particolari mezzi manuali o meccanici mediante i quali i fili possono muoversi indipendentemente. Il termine operato, quando aggiunto a un nome di armatura (per esempio taffetas operato) indica che tale armatura costituisce il fondo del tessuto.

Paliotto

Rivestimento decorativo della parte anteriore dell'altare. Esso può essere in stoffa, marmo, a mosaico, in cuoio, così come essere una tavola dipinta o intagliata. Generalmente è ornato con metalli preziosi.

Pelo

Ordito supplementare che non crea il fondo del tessuto, ma ha una funzione estetica, come nel caso del velluto. Indica anche la parte vellutata di un tessuto.

Pigmento

Nome generico di sostanze colorate insolubili che, disperse in mezzi acquosi o oleosi, sono in grado di colorare per sovrapposizione, cioè di ricoprire gli oggetti di uno strato colorato permanente.

Piviale

Ampia veste liturgica di stoffa pregiata, di forma semicircolare, come un grande mantello, originariamente con cappuccio, aperta davanti, fermata sul petto da un fermaglio e, solitamente, lunga fino ai piedi

Porpora

Sostanza colorante che deriva da uno speciale prodotto di secrezione di alcuni molluschi gasteropodi: gli antichi se ne servivano, attraverso un laboriosissimo processo di tintura, per conferire alle stoffe il prezioso caratteristico colore viola-rossastro chiamato rosso porpora.

Qubi o quota

Si riferisce al sistema di distribuzione del bottino e della ricchezza applicato durante il regno mongolo. Tale sistema prevede che ogni membro della famiglia regnante, al momento della redistribuzione, abbia diritto a una quota di ricchezza da ogni parte dell'impero posseduta dagli altri membri. Siccome le ricchezze redistribuite comprendono non solo animali e oggetti, ma anche esseri umani, le quote possono essere pagate anche con la deportazione di questi ultimi, oltre che con argento o altri oggetti di lusso.

Quriltai

Concilio politico militare dell'aristocrazia mongola al quale partecipano i khan, i capi clan, i generali, i comandanti e tutti coloro che possono vantare nobili o influenti origini. Durante questi incontri vengono prese le decisioni riguardanti l'impero.

Raso

Tessuto o intreccio base, semplice, formato da un minimo di cinque orditi e cinque trame.

Saia

Tessuto in cui i punti di legatura fra trama e ordito sono disposti in modo da creare linee in diagonale.

Sciamito

Tessuto medievale in seta, unito o operato, a due orditi e due o più trame, in cui il dritto e il rovescio sono le facce opposte della stessa saia.

Sericina

Sostanza albuminoide che tiene insieme le due bave emesse dal baco.

Seta

Materiale tessile derivato dai bozzoli prodotti dal Bombyx Mori L.

Taffetas

Tessuto o intreccio base nel quale i fili contigui dell'ordito si alternano una volta sopra, una volta sotto la trama. Il termine si usa per la seta.

Tartarico

Tessuto di seta, molto pregiato, spesso broccato con filati in oro. In origine proveniente dai territori dell'impero mongolo che comprendevano l'Iran e l'Iraq.

Tela

Tessuto o intreccio base nel quale i fili contigui dell'ordito si alternano una volta sopra, una volta sotto la trama. Il termine si usa per le fibre vegetali e per la lana.

Telaio al tiro

Telaio su cui si lavoravano i tessuti operati. Prevedeva il passaggio dell'ordito o degli orditi in un meccanismo che permetteva il sollevamento dei fili secondo un disegno. Necessitava quindi di un secondo operatore, addetto al sollevamento di tali fili. Il telaio al tiro permette la ripetizione automatica degli effetti di disegno su tutta la larghezza del tessuto. Fu sostituito quando venne introdotto il telaio Jacquard.

Telaio Jacquard

Definizione corrente di telaio equipaggiato di macchina Jacquard. Vedi Macchina Jacquard.

Tiraz

Il termine può indicare le bande in tessuto che riportano iscrizioni onorifiche o invocazioni religiose, ricamate o tessute, e decorano le cosiddette vesti d'onore donate dai sovrani. Con il termine *tiraz* si intendono anche le tecniche impiegate nella decorazione dei tessuti e le manifatture stesse.

Trama

Elemento inserito trasversalmente tra i fili dell'ordito, di solito tramite una navetta contenente una spola.

Trama di fondo

Trama impiegata nell'armatura di fondo di un tessuto che prevede più trame.

Trama lanciata

Trama supplementare passata da cimosa a cimosa.

Tunica

Veste femminile o maschile indossata sopra la camicia. È l'unico capo d'abbigliamento indossato dalla popolazione meno abbiente o quello indossato in casa dalle persone più agiate, che in altra circostanza viene coperto con una sopravveste. In questo caso diventa parte di un completo elegante confezionato con tessuti e/o decorazioni coordinati, a volte anche col mantello.

Unito

Aspetto uniforme del tessuto. Indica anche un tessuto in cui l'armatura si ripete regolarmente senza interruzioni o cambiamenti sulla superficie.

Velluto

Tessuto la cui superficie è ricoperta da anellini o ciuffi di pelo serrati da un intreccio di fondo. Si definisce unito quando la superficie è uniforme, mentre se il pelo forma dei disegni, si definisce operato. Inoltre il pelo può essere tagliato, riccio, ovvero formato da piccoli anelli, o anche arricchito di trame lanciate o broccate in oro.

Velluto a due/tre altezze

Velluto operato formato da uno o più orditi di pelo e tagliato ad altezze diverse secondo il disegno per mezzo di ferri di dimensioni e forme differenti che possono sovrapporsi.

Velluto cesellato

Velluto operato a uno o più orditi di pelo. Il decoro è ottenuto da pelo riccio e pelo tagliato; quest'ultimo presenta un'altezza superiore al pelo riccio, perché, durante la tessitura, il ferro per il velluto tagliato si sovrappone a quello per velluto riccio

Velluto riccio

Velluto unito o operato con uno o più orditi di pelo, rialzati soltanto con ferri di sezione rotonda.

Velluto tagliato

Velluto unito o operato la cui superficie è ricoperta, in tutto o in parte, da ciuffi di pelo tagliato alla stessa altezza di uno o più orditi di pelo, ancorati all'armatura di fondo.

Yam

Stazione di posta, stazione di rifornimento, luogo adibito a sosta temporanea. Nel vastissimo impero mongolo le comunicazioni sono assicurate da un sistema di tali stazioni, che rendono disponibili cavalli, cibo e bevande. In origine questo sistema è riservato solo all'esercito, ai funzionari e ai diplomatici stranieri, in seguito sarà utilizzato sempre più spesso per scopi commerciali.