

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 72 (2015)

Heft: 1-2

Artikel: "Avere la stoffa del santo" : affreschi e tessuti nel Canton Ticino tra XIV
e XV secolo

Autor: Lurati, Patricia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-632540>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Avere la stoffa del santo»

Affreschi e tessuti nel Canton Ticino tra XIV e XV secolo

di PATRICIA LURATI

Il territorio dell'attuale Canton Ticino vanta numerose pitture murali risalenti al XIV e al XV secolo con la raffigurazione di santi ammantati di pregiate stoffe, peculiarità oggi per lo più recepita come mero dettaglio decorativo alla quale i pittori e la società del tempo attribuivano un importante significato simbolico. Attraverso una selezione di affreschi volti a evidenziare la cura posta dagli artisti nella riproduzione di stoffe e a un raffronto con frammenti tessili che ne attestano l'attinenza con la realtà, sarà messo in luce il valore semantico e la portata delle associazioni mentali che la visione di tessuti dipinti era in grado di suscitare negli spettatori, anche in un'*audience* considerata periferica come quella ticinese.

Tessuti tra Oriente e Occidente

Prima di approfondire l'argomento sarà utile spendere qualche parola sui manufatti tessili e sui metodi adottati dagli artisti per raffigurarli. Nell'Europa del Tre e Quattrocento le stoffe, importate da località esotiche o prodotte da manifatture italiane, erano considerate beni di lusso riservati, proprio in relazione al loro elevato valore pecuniario e simbolico, alle classi sociali che detenevano il potere e agli ecclesiastici che se ne servivano per amplificare agli occhi dei fedeli la gloria di Dio. Se da un lato l'elevato costo delle materie prime – quali seta e fili d'oro – e delle sostanze tintorie – tra cui il preziosissimo kermes¹ – provenienti da paesi lontani influiva sul costo delle stoffe, ancora maggiore incidenza aveva la tessitura, attività in alcuni casi svolta da personale altamente qualificato retribuito più di un pittore di successo², che per la complessità di lavorazione poteva protrarsi per mesi. Si trattava quindi di manufatti serici riservati alle corti principesche e alla Chiesa sia per il costo esorbitante sia perché soggetti a restrizioni suntuarie dalle quali queste due categorie erano escluse.

Non sarà allora una mera coincidenza se, proprio negli anni in cui si andavano sempre più affermando la richiesta e la produzione di pregiati drappi serici, la pittura s'impegnò a renderli visivamente, non solo con un fine ornamentale ma in relazione al loro significato simbolico teso a evocare il rango, il potere e l'autorità dei personaggi ritratti con abiti in stoffe preziose.³ La riproduzione di manufatti tessili catturò senza distinzione di sorta

l'attenzione di autori di vasti cicli di affreschi come pure quella di pittori dediti a dipingere su tavola, con risultati più o meno accurati e puntuali a dipendenza della tecnica adottata e del supporto sul quale si trovavano a dipingere, ed ebbe tale risonanza in campo artistico da indurre Cennino Cennini, pittore attivo tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, a dedicargli alcuni capitoli nel suo *Il libro dell'arte*, dove forniva indicazioni pratiche per ritrarre in pittura drappi d'oro, velluti, sete e panni di lana.⁴

Lo studio degli affreschi ha essenzialmente evidenziato due tecniche adottate dagli artisti per riprodurre i tessuti: quella a «mano libera» e quella che utilizzava mascherine, a volte combinate tra loro.⁵ Se nel primo caso il risultato poteva apparire grossolano e disomogeneo, l'uso delle mascherine consentiva invece di riprodurre meccanicamente e in breve tempo sagome regolari distribuite secondo uno schema geometrico. Si trattava, tra l'altro, di strumenti estremamente semplici: fogli di carta o pergamena nei quali s'intagliavano gli ornati cosicché, quando appoggiati sulla superficie da decorare, bastava passare il pennello intinto nel colore per riprodurli in successione simmetrica.⁶ Se alla fine del Trecento nel libro di Cennini si trovava solo un fugace accenno all'uso delle mascherine, indicate con il termine «strafori»⁷, un cinquantennio prima Bernardo Daddi aveva già fatto ricorso a questa tecnica per eseguire i motivi decorativi sulle vesti dei santi nel polittico con la *Crocifissione e santi* (1348)⁸, e forse ancora prima Simone Martini se ne era servito per riprodurre gli elementi floreali sulla veste dell'angelo nell'*Annunciazione* (1333).⁹

Ultima e doverosa annotazione sarà quella riguardo alla scarsità di stoffe antiche giunte fino a noi e alle difficoltà incontrate dagli specialisti nel datarli e stabilirne l'area geografica di provenienza. A rendere problematica la distinzione tra drappi importati e manufatti prodotti in Italia furono le migrazioni di maestranze specializzate che portavano con loro i segreti delle tecniche di tessitura. Se dopo la presa di Costantinopoli nel 1204 numerosi tessitori bizantini giunsero in Italia, dove trasmisero alle emergenti manifatture seriche le arti della produzione tessile e gli ornati a medaglioni con animali araldici – a loro volta assimilati dagli arabi –, sullo scorcio del secolo le cospicue importazioni di stoffe dall'Asia centrale, rese possibili dalla riapertura delle rotte verso l'Oriente, fornirono ai setifici italiani un repertorio iconografico



Fig.1 Maestro Petruspaulus, Santo Stefano, 1340–1341, Chironico, chiesa di sant'Ambrogio.

animato da fantasiosi elementi zoomorfi e fitomorfi di sapore naturalistico al quale attingere. Dai documenti risulta, infatti, che già agli inizi del Trecento l'industria tessile italiana aveva raggiunto un così alto livello d'imitazione dei «panni tartarici» da rendere difficoltoso distinguere un drappo d'importazione da uno realizzato a Lucca o a Venezia, all'epoca maggiori centri italiani produttori di sciamiti e lampassi.¹⁰ A rendere ancora più complessa la questione delle attribuzioni contribuì, a partire dai primi decenni del Quattrocento, un sovvertimento nel flusso degli scambi commerciali tra Europa e Medio Oriente musulmano. L'assenza di rinnovamento nell'arte della tessitura islamica e il sopraggiungere delle truppe mongole, che invasero la Siria e presero d'assedio Damasco nel 1401, comportarono il declino delle manifatture egiziane e siriane, provocando l'apertura dei mercati mediorientali ai raffinati prodotti occidentali. Dal canto loro i setifici italiani, che avevano conquistato i mercati europei grazie alla qualità dei loro velluti e alla continua innovazione tecnica e stilistica, s'impegnarono a favorire le esportazioni adattando sia le dimensioni delle pezze sia i motivi decorativi in modo da soddisfare appieno le richieste degli acquirenti ottomani; accorgimenti che all'epoca riscosero grande successo ma oggi rendono ancora più ardua la distinzione tra produzione europea e islamica.¹¹

Sciamiti e lampassi trecenteschi

Tra le molteplici tipologie di vesti in stoffe preziose affrescate nell'area del Canton Ticino dalla metà del XIV alla fine del XV secolo testimonianza più antica è quella che si rintraccia nella chiesa leventinese di sant'Ambrogio a Chironico. Fu lo stesso Magister Petruspaulus, incaricato della decorazione pittorica dell'edificio da poco ricostruito e ampliato, ad apporre all'innesto del catino absidale meridionale la scritta con il suo nome, la pro-



Fig.2 Manifattura spagnola, Frammento della casula di san Venceslao, prima metà XIV secolo, Praga, cattedrale di san Vito.

venienza dal borgo medievale di Menaggio e la data di esecuzione degli affreschi che, sebbene frammentaria, è stata ricondotta all'arco temporale compreso tra il 23 ottobre 1340 e il 28 giugno dell'anno successivo.¹² Dagli approfonditi studi condotti da Vera Segre dopo l'ultimo restauro delle pitture ad affresco, ultimato nel 2006, è altresì emersa la complessa personalità artistica del frescante, che nella conoscenza estremamente aggiornata delle novità culturali dimostra di valicare i confini della sua formazione comasca. Rivelatori in questo senso sono gli echi, a distanza di appena qualche decennio, della pittura assisiata e padovana di Giotto e le citazioni ico-



Fig. 3 Maestro di Castel San Pietro, Santa Caterina d'Alessandria, 1343–1345, Castel San Pietro, chiesa di san Pietro.

nografiche riconducibili alla coeva letteratura italiana e oltralpina.¹³ Non deve quindi sorprendere che un artista così attento alle innovazioni in campo letterario e artistico avesse manifestato un vivo interesse anche per i tessuti, soprattutto in un'epoca in cui erano particolarmente apprezzati e richiesti. Ecco allora stagliarsi, sulla parete dell'abside settentrionale, la figura di *santo Stefano* (fig. 1) abbigliata – in relazione alla sua funzione di diacono – con una tonacella a motivi floreali geometrizzanti che, nonostante la schematizzazione e la semplificazione nella resa dell'ornato «a mano libera», mostra una marcata consonanza con la casula di san Venceslao, ora nel Tesoro della cattedrale di san Vito a Praga, confezionata con uno sciamito di produzione spagnola datato alla prima metà del Trecento (fig. 2).¹⁴

Contemporanee alle pitture di Chironico sono quelle dipinte dal Maestro di Castel San Pietro tra il 1343 e il 1345, su incarico dell'allora vescovo di Como Bonifacio da Modena, nella chiesa da poco edificata nell'omonimo borgo in prossimità di Mendrisio.¹⁵ Anche questo artista, in un primo tempo identificato con l'autore della grandiosa decorazione nella chiesa comasca di sant'Abbondio e successivamente ricondotto a una personalità artistica con uno stile più corsivo e ripetitivo¹⁶, non tralasciò la raffigurazione di stoffe. Caso esemplare è la *santa Caterina d'Alessandria* (fig. 3) ritratta sul lato destro dell'arco trionfale che si riconosce, oltre che per l'iscrizione con il nome, per la piccola ruota dentata fissata su di una bacchetta che tiene nella mano destra. Qui, all'eleganza della giovane martire che esibisce lo strumento del proprio martirio come se fosse un accessorio alla moda è associato lo sfarzo della *guarnacca* in pregiato tessuto foderato in candida pelliccia.¹⁷ Il partito decorativo a medaglioni con rosetta, tra loro collegati

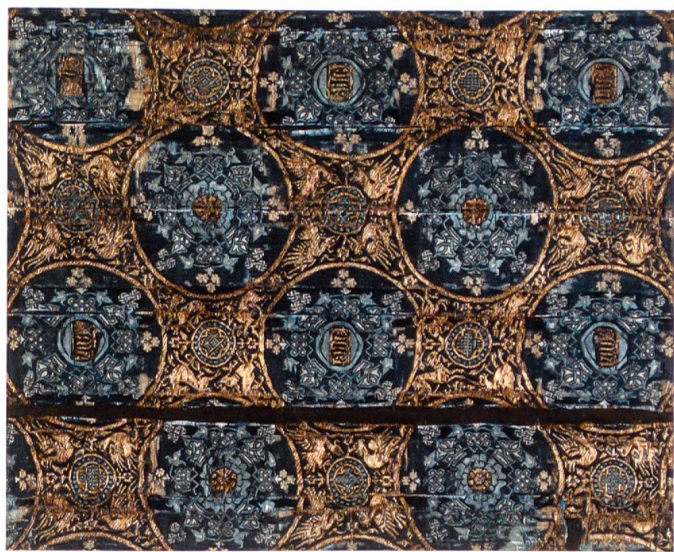


Fig. 4 Manifattura italiana, Frammento di lampasso, prima metà XIV secolo, Berna, Bernisches Historisches Museum (inv. 39638).

nei punti di tangenza da piccoli tondi, risulta poi oltremodo enfatizzato dalla scelta cromatica tesa a evocare un sontuoso drappo in seta bianca impreziosito da fili aurei, tipologia molto vicina a quella di un frammento di lampasso con fondo blu broccato in oro attribuito a manifattura italiana e datato alla prima metà del XIV secolo (fig. 4).¹⁸

A distanza di neanche un ventennio nella chiesa bellinzonese di san Biagio a Ravecchia la gigantesca figura di san Cristoforo, sulla facciata esterna, e quella del patrono, dentro la lunetta sopra il portale, si presentano anch'esse abbigliate con vesti in pregiati drappi serici. Gli affreschi, datati intorno al 1360, sono stati attribuiti a un generico Maestro di san Biagio, artista di formazione lombarda che, attraverso la mediazione di Giovanni da Milano e Giusto de' Menabuoi, sembra aver accolto influenze giottesche rielaborandole in una complessa pittura pervasa da un'eleganza e da un lirismo di stampo gotico cortese.¹⁹ Anche in questo caso la resa pittorica delle stoffe mostra una stretta attinenza con la realtà: il mantello di *san Cristoforo* (fig. 5) riproduce assai realisticamente un raffinatissimo tessuto a motivi geometrici di ascendenza islamica, tipico della produzione ispano-moresca della seconda metà del XIII secolo, come documenta un frammento rinvenuto nella tomba di Don



Fig. 5 Maestro di san Biagio, San Cristoforo, 1360 ca., Ravecchia, chiesa di san Biagio.

Felipe di Castiglia²⁰ (fig. 6), mentre la stoffa della casula di *san Biagio* (fig. 7) ripropone un motivo a tralci che, sebbene stilizzato, è possibile rintracciare in un manufatto serico italiano della seconda metà del XIV secolo (fig. 8).²¹ E proprio sulla facciata della chiesa di Ravecchia questo artista dimostra di avvalersi di entrambe le tecniche in uso per riprodurre i tessuti: quella meccanica della mascherina per il complesso motivo geometrico del mantello di san Cristoforo e quella «a mano libera» per le sinuose volute con elementi vegetali della casula di san Biagio.

Motivi decorativi e simbolismo

Altra tipologia tessile degna di nota di cui sopravvivono pochi esempi affrescati e ancora meno reperti serici è quella ornata dall'iterazione di lettere dell'alfabeto. Fondamentali a questo riguardo sono le ricerche condotte da Jean-Pierre Jourdan, che ha evidenziato come all'aspetto grafico-ornamentale dei caratteri alfabetici sia indissolubilmente associato un valore semantico attribuitogli dalla società del tempo.²² Questi ornamenti criptici, basati su giochi fonetici e associazioni mentali elaborati per essere indirizzati a persone colte e istruite in grado di coglierne la portata simbolica, nel corso degli anni finirono probabilmente per assumere una mera connotazione decorativa, scevra di qualsiasi significato, quando destinati alla visione da parte di individui incapaci di decifrare le singole lettere dell'alfabeto. In area ticinese personaggi sacri che indossano tessuti punteggiati da segni alfabetici si rintracciano in pitture murali datate tra l'ultimo quarto del Trecento e gli inizi del Quattrocento, anni in cui le stoffe con questo partito ornamentale furono par-



Fig. 6 Manifattura ispano-moresca, Frammento di tunica di Don Felipe di Castiglia, seconda metà XIII secolo, Riggisberg, Abegg-Stiftung.



Fig. 7 Maestro di san Biagio, San Biagio, 1360 ca., Ravecchia, chiesa di san Biagio.



Fig. 8 Manifattura italiana, Frammento di lampasso, seconda metà XIV secolo, Riggisberg, Abegg-Stiftung.

ticolarmente in voga.

Un primo esempio si trova nella chiesa dei santi Pietro e Paolo a Biasca dove a un anonimo artista operante alla fine del XIV secolo si deve la figura di *santa Dorothea* (fig. 9) elegantemente abbigliata con una *guarnacca bipartita*, ossia confezionata con due tessuti di colore diverso – il costosissimo kermes e la pregiata tonalità bianca – accostati in senso verticale per accentuarne lo sfarzo. Si trattava di una moda di origine oltralpina che imperversò per tutto il Trecento per poi essere abbandonata agli inizi del secolo successivo poco incline alla stravaganza e all'asimmetria.²³ Parte dell'abito della martire si presenta ornato dalla ripetizione di una sillaba in caratteri gotici²⁴ sormontata da una corona che, per il riferimento al nome della santa e al suo status nobiliare²⁵, assume un valore araldico. Unico parallelo tessile finora rintracciato è quello con un parato prodotto a Tournai tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo per un sovrano francese – come indica l'ornato che a gigli alterna corone abbinata alla lettera L di Louis – probabilmente destinato a rivestire le pareti di una stanza di corte (fig. 10).²⁶

Più concettuale, almeno in origine, doveva essere il significato della lettera Y ripetuta da un anonimo pittore, intorno all'ultimo quarto del Trecento, sulla stoffa della

gonnella indossata dall'imponente *san Cristoforo* che si staglia sulla facciata della chiesa di san Pietro a Motto di Dongio in valle di Blenio (fig. 11).²⁷ Nonostante sia sopravvissuto un frammento di lampasso datato alla prima metà del XIV secolo decorato con animali avvinghiati a lettere dell'alfabeto tra cui figura anche una Y²⁸ (fig. 12), l'interpretazione simbolica non risulta così immediata. Considerato che la coeva letteratura interpretava la lettera dell'alfabeto quale riferimento al divino per la forma grafica simile alla sagoma del Cristo in croce²⁹, la presenza sulla veste del santo è da ricondurre al nome *Christophorus* – portatore di Cristo – attribuitogli dalla tradizione per aver trasportato sulle spalle, traghettandolo da una riva all'altra di un periglioso fiume, un fanciullo poi rivelatosi Gesù. Legame, quello tra il santo e il Redentore, che doveva essere particolarmente noto e diffuso grazie alla popolare *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze nella quale si narrava di come il re di Samo, dopo aver interrogato Cristoforo sull'origine del suo nome, avesse esclamato: «Ti sei scelto un nome sciocco, quello di Cristo il crocefisso».³⁰ Un ulteriore indizio in questo senso sembra fornirlo l'affresco nella chiesa di san Pietro in Selvis a Induno Olona, attribuito ad artista lombardo e datato intorno agli anni sessanta del Trecento, dove sant'Elena è ritratta nell'atto di reggere la cro-



Fig.9 Maestro anonimo, Santa Dorotea, XIV secolo, Biasca, chiesa dei santi Pietro e Paolo.



Fig. 11 Maestro anonimo, San Cristoforo, ultimo quarto XIV secolo, Motto di Dongio, chiesa di san Pietro.



Fig.12 Manifattura italiana, Frammento di lampasso, prima metà XIV secolo, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

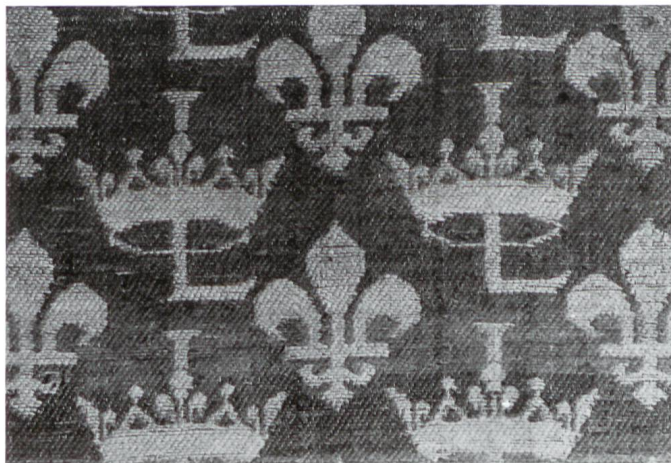


Fig.10 Manifattura di Tournai, Frammento di tessuto, fine XIV- inizi XV secolo, Angers, Musées d'Angers.

Fig. 13 Maestro di santa Maria in Selva, Incoronazione della Vergine, 1401, Locarno, chiesa di santa Maria in Selva.



ce del Redentore – suo attributo per averla ritrovata sul monte Golgota – abbigliata con una veste punteggiata dalla lettera Y. Sul fatto che per la sua valenza grafica la lettera dell'alfabeto sia da intendere quale allusione a Cristo non sembrano quindi sussistere dubbi; ipotesi del resto avvalorata da alcuni testi tre e quattrocenteschi dove il nome di Gesù figura scritto nella forma «Yesu» o «Yeshu».

Infine, nella scena con l'*Incoronazione della Vergine*, affrescata tra il 1400 e il 1401 dal raffinato Maestro di santa Maria in Selva sulla volta dell'omonima chiesa locarnese, il manto di Maria e la tunica di Cristo si presentano disseminati dall'iterazione della lettera M (fig. 13). Anche in questo caso sarà da considerare, non da ultimo in relazione alla componente francesizzante dell'artista³¹, la possibilità di un raffinato significato simbolico che sembra trovare la sua origine nel testo duecentesco *Li abecés par ekivoche et li signification des lettres*. Oltre a riferirsi all'iniziale del nome della madre del Salvatore, il carattere ripetuto sulla stoffa azzurra che ammantava la Vergine sarebbe da intendere quale allusione a «Marie, mère douce»³², simbologia che tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento trova un parallelo nella lettera figurata di Giovannino de' Grassi con la scena dell'*Annunciazione*³³ e in un gioiello in oro a forma di M con figurine a tutto tondo della Vergine e dell'angelo annunciante.³⁴ Lo stesso carattere disseminato sull'abito di Cristo sarebbe invece da interpretare, per il grafismo delle tre aste unite in un unico segno, come l'equivalente visivo dell'Essere Uno e Trino.³⁵ Tra le rare testimonianze di questa tipologia tessile, che doveva essere assai diffusa poiché



Fig. 14 Manifattura italiana, Frammento di lampasso, seconda metà XIV secolo, Berlino, Kunstgewerbemuseum.



Fig. 15 Maestro anonimo, Crocifissione, prima metà XV secolo, Cademario, chiesa di sant'Ambrogio vecchio.

menzionata negli inventari e nelle leggi suntuarie volte a limitarne l'uso³⁶, si annovera un frammento trecentesco di lampasso italiano ornato da foglie di vite e grappoli d'uva arricchite da coppie di lettere dell'alfabeto tra cui figura anche la M (fig. 14).³⁷

Nel novero delle stoffe con motivi decorativi con pregnante significato simbolico sarà da ascrivere anche la tunica di Cristo affrescata nella prima metà del Quattrocento nella chiesa di sant'Ambrogio vecchio a Cademario. Nella scena con la *Crocifissione* l'indumento, sfilato al Salvatore prima di crocifiggerlo, giace in primo piano nell'angolo destro dove due soldati se lo contendono ai dadi (fig. 15). La fedeltà del pittore a modelli reali è avvalorata da alcuni lampassi di produzione italiana datati tra la seconda metà del XIV e gli inizi del XV secolo³⁸ (fig. 16), mentre la cura posta nella resa pittorica del partito decorativo «a uccelli» intende evocare un preciso messaggio allegorico. Se fin dall'antichità i volatili furono universalmente percepiti, per la loro capacità di staccarsi dal suolo e librarsi in volo, come tramiti tra l'uomo e Dio, il motivo iconografico della fenice si propagò in Europa grazie all'arrivo di preziose stoffe tartariche intessute con il mitico pennuto, prontamente imitate dalle manifatture italiane, che sulla scorta dei bestiari medievali nei quali si narrava la sua capacità di rinascere dalle proprie ceneri finì per essere associato a Cristo risorto dal sepolcro dopo essersi sacrificato sulla croce per la salvezza dell'umanità.³⁹ Pur nell'incertezza che gli uccelli tratteggiati sulla veste dipinta siano realmente delle fenici, la raffigurazione dei volatili era volta a evocare, se non il destino di Cristo, la sua funzione di tramite tra l'umanità e il divino, mentre la preziosità della stoffa aveva la finalità di rimarcare l'importanza del personaggio che l'aveva posseduta e, nel contempo, il valore di reliquia attribuitogli dai fedeli per essere stata a diretto contatto con il corpo del Redentore.⁴⁰ E sempre in relazione alla simbologia del volatile quale presagio del cruento



Fig. 16 Manifattura lucchese, Frammento di lampasso, seconda metà XIV secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art.

sacrificio che Cristo dovrà subire per la salvezza degli uomini, proprio in quest'epoca si era andata affermando l'iconografia della Vergine con il Bambino in grembo che tra le dita tiene un pennuto al quale era da attribuire, in relazione alla specie, un preciso significato allegorico. Secondo la tradizione medievale il cardellino, in latino detto *carduelus* per la peculiarità di cibarsi di cardi, era da interpretare come un richiamo alla corona di spine che fu posta sul capo di Gesù durante la Passione⁴¹, mentre una leggenda popolare tramandava che il piumaggio rosso-arancio del pettirosso fosse dovuto a una spina sfilata dalla corona di Cristo che ne aveva macchiato il petto con il sangue divino.⁴²

Velluti quattrocenteschi

Personaggio sacro sfarzosamente abbigliato è certamente il *san Martino* effigiato da artista anonimo durante



Fig. 17 Maestro anonimo, San Martino, primi decenni XV secolo, Rossura, chiesa dei santi Lorenzo e Agata.



Fig. 18 Manifattura italiana, Frammento di velluto, fine XV-inizi XVI secolo, Lione, Musée des Tissus.



Fig. 19 Manifattura italiana, Frammento di lampasso, seconda metà XIV secolo, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.



Fig. 20 Maestro anonimo, Santa Caterina d'Alessandria, prima metà XV secolo, Cademario, chiesa di sant'Ambrogio vecchio.



Fig. 21 Manifattura veneziana, Frammento di velluto, inizi XV secolo, Lione, Musée des Tissus.

i primi decenni del Quattrocento nella chiesa dei santi Lorenzo e Agata a Rossura (fig. 17). Tralasciando il mantello foderato in pregiata pelliccia, la *gonnella bipartita* – che trova un precedente nella santa Dorotea di Biasca – si presenta realizzata con una stoffa a elementi vegetali svolazzanti stilizzati su fondo bianco accostata a un lampasso vermiglio con rettangoli campiti da infiorescenze di sapore tartarico-orientale. La metà sinistra dell'abito è affine a un velluto italiano datato tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo (fig. 18), mentre il drappo serico con partito geometrico trova riscontro in una testimonianza tessile di produzione italiana risalente alla seconda metà del Trecento (fig. 19).⁴³ Se è difficile immaginare che una veste *bipartita* possa essere stata cucita abbinando due tessuti con consistenza così diversa – un velluto e un lampasso – è altresì vero che nella raffigurazione pittorica questo problema non si poneva. Inoltre, poiché il partito decorativo a racemi stilizzati risulta un *unicum* anche tra i velluti giunti sino a noi, non è da escludere che fosse utilizzato anche per i lampassi di cui non è sopravvissuto alcun frammento.

Il Quattrocento fu il secolo che vide il trionfo del velluto: stoffa serica per eccellenza, aveva una consistenza, contrapposta alla lievità di sciamiti e lampassi, atta a palesare visivamente la quantità di materia preziosa impiegata nella tessitura – seta sovente impreziosita da fili d'oro e d'argento – che addizionata all'elevato costo

delle tinture e alla complessità di lavorazione lo poneva tra i manufatti tessili più pregiati, elevandolo a emblema di status e potere, soprattutto economico. E sempre negli affreschi ticinesi del XV secolo si trova traccia dell'alta considerazione e del valore simbolico attribuito alle stoffe vellutate. Nonostante la pittura ad affresco non pervenga, a differenza di quella a olio, a riprodurre visivamente i lucenti ciuffi serici che conferiscono al velluto l'aspetto di un vello⁴⁴ e la tridimensionalità della superficie dovuta a virtuosismi tecnici, sono l'equilibrio compositivo e il nuovo linguaggio decorativo incentrato sulla melagrana, poi declinata nelle varianti della pigna e del fiore di cardo, a contraddistinguere questo lussuoso drappo serico. Derivato dal repertorio tessile orientale, il motivo della melagrana riscosse immediato successo nell'iconografia cristiana in virtù dei molteplici significati simbolici di immortalità, fertilità, abbondanza e resurrezione attribuitigli dalle religioni orientali. In un secondo tempo fu il cristianesimo stesso a elaborare nuove interpretazioni in chiave sacra, tra cui quella dei grani purpurei del frutto, simili a gocce di sangue, quale prefigurazione delle sofferenze subite da Cristo prima di risorgere o quella della scorza coriacea che contenendo numerosi chicchi diveniva allegoria della Chiesa capace di unire in un'unica fede popoli e culture.⁴⁵ Quando invece la melagrana assumeva la forma del fiore di cardo erano le foglie arricciate e particolarmente spinose a es-



Fig. 22 Maestro anonimo, San Vittore a cavallo, fine XV secolo, Moleno, chiesa di san Vittore Mauro.



Fig. 23 Manifattura italiana, Pianeta in velluto, seconda metà XV secolo, Aquila, chiesa di san Vittore.

sere interpretate quale allusione al dolore e ai tormenti patiti da Cristo durante la crocifissione.⁴⁶

Uno dei primi esempi di velluti affrescati in territorio ticinese è quello nella chiesa di sant'Ambrogio vecchio a Cademario, dove intorno alla prima metà del Quattrocento un artista anonimo abbigliò *santa Caterina d'Alessandria*⁴⁷ con una lussuosa *pellanda* intessuta con il motivo della melagrana in forma ancora germinale (fig. 20).⁴⁸ Le grandi corolle polilobate sostenute da un robusto gambo fogliato che impreziosiscono la sopravveste della giovane martire si ritrovano in velluti coevi di manifattura italiana con datazione oscillante tra l'inizio e il primo quarto del XV secolo, tra cui quello al Musée des Tissus di Lione (fig. 21).⁴⁹ Ma la qualità più alta raggiunta nella resa pittorica di una stoffa in velluto è certamente da attribuire all'artista anonimo che intorno alla fine del XV secolo prestò la sua opera nella chiesa di san Vittore Mauro a Moleno (fig. 22). Qui la figura di *san Vittore a cavallo*, affrescata sopra la lunetta della porta laterale, indossa una *giornea* in velluto con il tipico motivo quattrocentesco accuratamente iterato tramite l'uso di una mascherina⁵⁰: una grande foglia polilobata che racchiude una melagrana circondata da fiordalisi e foglie. Il partito decorativo della sopravveste del santo soldato, che ricorre con frequenza nei drappi serici del tempo, si rivela

particolarmente affine al velluto italiano della seconda metà del Quattrocento impiegato per la confezione della pianeta conservata nella chiesa bleniese di san Vittore all'Aquila (fig. 23).⁵¹

Riprodotta a mano libera o con l'uso di mascherine, il motivo della melagrana in tutte le sue varianti perdurò nelle vesti dei santi fino agli inizi del Cinquecento, quando ancora compare sul mantello di *santa Lucia* affrescata nel portico della chiesa di santa Maria Assunta a Villa Luganese (fig. 24). In questo caso i colori del mantello della martire intendono evocare una lussuosa stoffa cremisi broccata con fili d'oro, mentre il partito decorativo stilizzato propone una variante della pigna circondata da foglie carnose e fiordalisi simile a un velluto di manifattura italiana datato all'ultimo quarto del XV secolo (fig. 25).⁵²

Tessuti e status

La selezione di immagini con la raffigurazione di tessuti pregiati realizzati ad affresco nel territorio ticinese tra Tre e Quattrocento consente di mettere in luce, da un lato, l'alto valore simbolico attribuito ai manufatti serici in un'area generalmente considerata periferica e, dall'altro, la conoscenza da parte dei frescantì delle stoffe che



Fig. 24 Maestro anonimo, Santa Lucia, XVI secolo, Villa Luganese, chiesa di santa Maria Assunta.

si apprestavano a riprodurre, in maniera più o meno puntuale, nelle loro opere. L'importanza attribuita in epoca medievale e rinascimentale alle stoffe lussuose è testimoniata, oltre che dalle pressanti richieste della classe dominante per la confezione di abiti e l'arredamento delle loro dimore, dalla funzione svolta in ambito ecclesiastico, dove le sfarzose e scintillanti sete dei paramenti liturgici erano concepite quali strumenti per manifestare in maniera tangibile la gloria di Dio. Questo concetto aveva origini lontane nel tempo e nello spazio. Fu infatti tra il IV e il V secolo che a Bisanzio i ricchi drappi, in precedenza esclusivamente riservati alla complessa etichetta di corte, assunsero un ruolo fondamentale nella celebrazione dei riti liturgici. L'acquisizione da parte del clero di una pratica imperiale era da ricondurre allo stretto rapporto che univa i due mondi: se la Chiesa accoglieva l'uso regale dei tessuti per connotare la sacralità dello spazio e delle cerimonie, è altresì vero che ammantandosi con splendide sete l'imperatore bizantino manifestava pubblicamente il suo ruolo di rappresentante terreno di Dio. In entrambi i casi i manufatti tessili avevano il compito di palesare, a un primo e superficiale colpo d'occhio, l'autorità di chi deteneva il privilegio di potersene adornare, suscitando nello spettatore un immediato moto di reverenza e devozione.⁵³

L'intensificarsi nel corso del XII e del XIII secolo dei contatti diplomatici e commerciali con Bisanzio e con i centri islamici del Mediterraneo portò la civiltà europea ad assimilare, in concomitanza con l'accresciuta disponibilità di seterie importate o prodotte dalle manifatture italiane emergenti, il concetto orientale di tessuto prezioso quale espressione concreta di status, potere e ricchezza. Per quanto riguarda il significato simbolico attribuito dal mondo ecclesiastico ai drappi serici non sarà neppure da sottovalutare l'arrivo in Europa di preziose reliquie, confluite dopo la presa di Costantinopoli o recate dai pellegrini di ritorno dalla Terra Santa, avvolte in frammenti di pregiati tessuti che proprio per essere stati a diretto contatto con i sacri resti divennero anch'essi oggetti di venerazione. La grande attenzione rivolta dal clero all'elemento tessile, reale o riprodotto illusionisticamente che fosse⁵⁴, finì per trovare espressione anche negli affreschi degli edifici sacri dove i pittori si impegnarono a ritrarre santi abbigliati con ricche vesti. Si trattava di un espediente per comunicare visivamente ai fedeli il prestigio di cui godeva il personaggio raffigurato in virtù del suo ruolo di protettore, patrono della chiesa o, nel caso della Vergine e di Cristo, intermediari privilegiati in diretto contatto con Dio. Altre volte gli indumenti lussuosi intendevano alludere alla discendenza da nobile stirpe, come nel caso di santa Caterina d'Alessandria e santa Dorotea sovente effigiate con la corona⁵⁵, oppure all'appartenenza a un rango elevato, come per san Martino di Tours che – sebbene privo di spada – nell'affresco di Rossura calza gli speroni dorati quale segno della dignità cavalleresca. A enfatizzare lo sfarzo

Fig.25 Manifattura italiana, *Frammento di velluto*, ultimo quarto XV secolo, Prato, Museo del Tessuto.



dei tessuti pregiati nell'abbigliamento contribuivano poi la foggia *bipartita*, le fodere e i bordi in pregiata pelliccia, i galloni dorati applicati lungo lo scollo e i polsini e le lunghe sequenze di bottoni, tutti elementi che diedero vita – citando la frase formulata da Bruno Toscano per la coeva pittura umbra – «a quel panorama piuttosto affollato di protomartiri sorpresi a vestirsi presso gli ultimi farsettai tardogotici».⁵⁶

La perizia posta nella rappresentazione, più o meno puntuale a seconda della personalità artistica, delle stoffe e la corrispondenza con manufatti tessili realmente esistiti attestano la portata comunicativa di un codice comprensibile da tutti gli strati sociali, soprattutto in un'epoca in cui la pressante richiesta di costosi drappi serici da ostentare aveva reso la collettività particolarmente sensibile e incline a quantificarne il valore economico e a interpretarne la portata simbolica. Fu in questo contesto socio-culturale che i pittori accordarono grande attenzione alla resa dei tessuti – in forma di abiti, di cortine o di drappi d'onore – nelle loro opere. Se artisti della levatura di Beato Angelico e Carlo Crivelli alla perizia tecnica associavano la disponibilità di campionari di stoffe da utilizzare quali modelli da riprodurre fedelmente in pittura⁵⁷, i frescantì anonimi e le botteghe di ambito periferico attivi nelle terre ticinesi, al servizio di committenti meno esigenti e aggiornati, non tralasciarono di ornare le vesti dei loro personaggi con motivi tessili ben consapevoli del loro valore semantico. Ma in mancanza di costosi scampoli di tessuto da usare come campioni o di contatti diretti con una corte sfarzosa quali potevano essere le fonti d'ispirazione? Nelle diocesi più importanti i pittori avevano a volte la possibilità di ammirare pregiate stoffe custodite in qualità di pezze avvolte attorno alle reliquie o sontuosi paramenti liturgici, non di rado confezionati reimpiegando lussuose vesti profane offerte in dono dai devoti, ma furono soprattutto i libri di modelli

a essere largamente impiegati. Si trattava di taccuini con repertori di ornati desunti da fonti tessili, tramandati di maestro in assistente per generazioni oppure dati e presi in prestito tra botteghe – sembra che Lorenzo Ghiberti avesse litigato con un collega per farsi restituire un taccuino con un motivo «a uccellini» – se non addirittura copiati o affittati.⁵⁸

Testimonianza del significato simbolico attribuito ai tessuti da una società avvezza ad associare valore pecuniario e grandezza morale trapela pure dalla lingua parlata, che si avvale dell'espressione «avere la stoffa» per indicare una persona dotata di qualità particolari.⁵⁹ Ecco allora che, così come la pittura tre e quattrocentesca si avvaleva della raffigurazione di tessuti per comunicare visivamente valori astratti, il linguaggio figurato evocava mentalmente un bene di lusso per esprimere l'idea di una dote fisica o morale.

INDIRIZZO DELL'AUTRICE

Patricia Lurati, storica dell'arte, Firenze, dottoranda all'Università di Zurigo, patricia.lurati@uzh.ch

NOTE

Questo articolo trae origine da un ampio studio intitolato *Tessuti affrescati. Riflessi dei commerci di tessuti e della moda nella pittura ticinese del XIV e del XV secolo* svolto nel 2009–2011 grazie a una borsa di ricerca del Dipartimento della Cultura del Cantone Ticino.

Nel testo con il termine Cantone Ticino si indica l'attuale area geografica.

- ¹ Dalle analisi condotte su tessuti dell'epoca è risultato che il colore rosso, il più pregiato, era ottenuto impiegando tinture a base di insetti: il kermes, la cocciniglia polacca e quella armena. Questi insetti parassiti, di cui si raccolgono solo le femmine poco prima che depongano le uova perché la concentrazione di colorante è più alta, vivono solo a contatto con determinati alberi. Vedi MAARTEN VAN BOMMEL / INEKE JOSTEN, *Cosa rivelano i colori: l'identificazione dei coloranti nei tessuti storici*, in: CHIARA BUSS (a cura di), *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza* (= catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli), Milano 2009, p. 167–169.
- ² REMBRANDT DUTTS, *Figured Riches: The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62, 1999, p. 66.
- ³ Per l'ambito piemontese vedi GIAN LUCA BOVENZI, *La rappresentazione tessile nel panorama artistico piemontese tra XV e XVI secolo*, in: GIAN LUCA BOVENZI / BERNARDO ODERZO GABRIELI, *Un repertorio per pittori: le mascherine e i modelli per gli ornati tessili nella produzione pittorica piemontese tra XV e XVI secolo*, in: *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 63–64, 2012–2013, p. 140–149.
- ⁴ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di FABIO FREZZATO, Vicenza 2003, capp. CXLI–CXLIV, p. 162–168.
- ⁵ BERNARDO ODERZO GABRIELI, *La tecnica e il ruolo del repertorio di bottega*, in: GIAN LUCA BOVENZI / BERNARDO ODERZO GABRIELI 2012–2013 (cf. nota 3), p. 123–139.
- ⁶ Questi supporti traforati, riutilizzati fino a quando ormai logori si sostituivano con delle copie, venivano impregnanti con olio di lino caldo per renderli più consistenti, e quindi più facili da maneggiare, oltre che idrorepellenti, preservandoli dai danni causati dall'umidità dell'intonaco e dall'acqua contenuta nei colori (CLAUDIO SECCARONI, *I patroni*, in: *Kermes*, 19, 2006, p. 55–68: 61).
- ⁷ CENNINO CENNINI 2003 (cf. nota 4), cap. CV, p. 138. Fabio Frezzato, curatore dell'edizione del testo di Cennino Cennini, interpreta il termine «strafori» quale riferimento ai disegni su carta forati lungo le linee di contorno utilizzati per riportare a spolvero il disegno, mentre di tutt'altra opinione è Carmen Bambach che ritiene si tratti di mascherine usate per riprodurre ornati semplici e ripetitivi (CARMEN BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999, p. 156).
- ⁸ LISA MONNAS, *Silk Textiles in the Painting of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and their Followers*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 53, Heft 1, 1990, p. 46–47.
- ⁹ CARMEN BAMBACH 1999 (cf. nota 7), p. 145. – LISA MONNAS, *Merchant, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1500*, New Haven & London 2008, p. 73.
- ¹⁰ DAVID JACOB, *Oriental Silks Go West: A Declining Trade in the Later Middle Ages*, in: *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, ed. by CATARINA SCHMIDT ARCANGELI / GERHARDT WOLF, Venezia 2010, p. 77–80.
- ¹¹ ANNA CONTADINI, *Le stoffe islamiche nel Rinascimento italiano tra il XV e il XVI secolo*, in: *Intrecci mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapporti economici, culturali e sociali* (= catalogo della mostra, Prato, Museo del Tessuto), Prato 2006, p. 30–31.
- ¹² VERA SEGRE, *La chiesa di S. Ambrogio a Chironico*, Berna 2007, p. 11–28.
- ¹³ VERA SEGRE, *La chiesa di S. Ambrogio a Chironico in Val Leventina: recenti restauri e nuove interpretazioni*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 67, Heft 1, 2010, p. 173–190.
- ¹⁴ MILENA BRAVERMANOVÀ, *Robe Fabrics on the Portraits in the Chapel of the Holy Cross at Karlštejn Castle*, in: *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration*, ed. by JIRÍ FAJT, *Proceedings from the International Symposium* (Prague 1998), Prague 2003, p. 121.
- ¹⁵ VERA SEGRE, *Castel San Pietro*, Berna 2006, p. 14–15.
- ¹⁶ MIKLÓS BOSKOVITS, *La decorazione pittorica del presbiterio nella Basilica di S. Abondio in Como*, in: *Arte cristiana*, 72, 1984, p. 372–374. – CARLA TRAVI, *Per il «Maestro di S. Abbondio»*, in: *Arte cristiana*, 74, 1986, p. 381–382.
- ¹⁷ La guarnacca era una sopravveste larga e lunga fino a terra aperta sui lati.
- ¹⁸ MARTA CUOGHI COSTANTINI / IOLANDA SILVESTRI (a cura di), *La collezione Gandini. Tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, Bologna 2010, p. 126 cat. 20.
- ¹⁹ CARLA TRAVI, *Maestro di San Biagio*, in: MINA GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano, 1994, p. 265–266. – GAUDENZ FREULER (a cura di), *«Manifestatori delle cose miracolose». Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein* (= catalogo della mostra, Lugano-Castagnola, Villa Favorita, Fondazione Thyssen-Bornemisza), Einsiedeln 1991, p. 114. – ALESSANDRA CAMPAGNA, *San Biagio a Ravecchia: un'interessante testimonianza della produzione pittorica lombarda del XIV secolo*, in: EDOARDO AGUSTONI / ROSSANA CARDANI VERGANI / ELFI RÜSCH (a cura di), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, Atti del convegno (Lugano 1998), Lugano 2000, p. 49–56.
- ²⁰ KAREL OTAVSKÝ / MUHAMMAD ABBAS MUHAMMAD SALIM, *Mittelalterliche Textilien. Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, vol. I, Bern 1995, p. 185–187 cat. 104.
- ²¹ KAREL OTAVSKÝ / ANNE E. WARDWELL, *Mittelalterliche Textilien. Zwischen Europa und China*, vol. II, Bern 2011, p. 218–219 cat. 80.
- ²² JEAN-PIERRE JOURDAN, *La lettre et l'étoffe. Étude sur les lettres dans le dispositif vestimentaire à la fin du Moyen Âge*, in: *Médiévales*, 29, 1995, p. 23–46.
- ²³ ROSITA LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1995, p. 75.
- ²⁴ In realtà la sillaba «de» che appare sul tessuto sembra essere ripresa dal nome della santa scritto in maniera errata lungo la cornice in alto a sinistra dell'affresco, dove si legge DE-ROTEA, attestando l'analfabetismo dell'artista che deve aver frainteso il modello di cui si era servito.
- ²⁵ Per il riferimento all'appartenenza a una famiglia nobile vedi EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica* 2, a cura di FRANZO MIGLIORE, Roma 2001, p. 177.
- ²⁶ MARGUERITE PRINET, *Le damas de lin. Histoire du XVI au XIX siècle*, Bern 1982, p. 49.
- ²⁷ La gonnella era una veste in forma di tunica indossata sotto la guarnacca (cf. nota 17) o il mantello.
- ²⁸ DONATA DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974, cat. 48.
- ²⁹ JEAN-PIERRE JOURDAN 1994 (cf. nota 22), p. 37.
- ³⁰ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di ALESSANDRO e

- LUCETTA VITALE BROVARONE, Torino 1995, p. 543–548.
- ³¹ CRISTINA PIROVANO, *Gli affreschi di santa Maria in Selva a Lorcarno: pittura e miniatura lombarda fra Tre e Quattrocento*, in EDOARDO AGUSTONI / ROSSANA CARDANI VERGANI / ELFI RÜSCH 2000 (cf. nota 19), p. 57–65.
- ³² ARTHUR LÅNGFORS (éd.), *Li abecés par ekivoche et li significations des lettres*, Helsinki 1911, p. 6, vv. 175–180.
- ³³ Giovannino de' Grassi, *Taccuino dei disegni*, Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai (ms. Cassaf. 1.21, f. 30r).
- ³⁴ Manifattura francese o inglese, *Gioiello detto 'del Fondatore'*, 1404, Oxford, New College.
- ³⁵ ARTHUR LÅNGFORS 1911 (cf. nota 32), p. 6, vv. 175–180.
- ³⁶ MARIA GIUSSEPPINA MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996, p. 134.
- ³⁷ LEONIE VON WILCKENS, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, Berlin 1992, p. 124 cat. 254.
- ³⁸ Vedi ivi, p. 120 cat. 245. – SASKIA DURIAN-RESS, *Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum*, München 1986, p. 122–123 cat. 43.
- ³⁹ ROBERT REINSCH (hrsg. von), *Le bestiaire divin. Das Tierbuch des Normannischen Dichters Guillaume Le Clerc*, Leipzig 1890, pp. 253–257. – FRANCESCO ZAMBON, *Il mito della fenice in Occidente*, in FRANCESCO ZAMBON / ALESSANDRO GROSSATO, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venezia 2004, p. 29–36.
- ⁴⁰ CORDELIA WARR, *Dressing for heaven. Religious clothing in Italy, 1215–1545*, Manchester 2010, p. 15.
- ⁴¹ MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca 2001, p. 79.
- ⁴² Ivi, p. 168.
- ⁴³ ESTHER MOENCH (éd.), *Brocarts célestes* (= catalogue d'exposition, Avignon, Musée du Petit Palais), Avignon 1997, p. 81 cat. 20 e p. 65 cat. 4.
- ⁴⁴ Per un approfondimento sul velluto vedi SOPHIE DESROSIER, *Sur l'origine d'un tissu qui a participé à la fortune de Venise: le velours de soie*, in LUCA MOLÀ, REINHOLD C. MUELLER, CLAUDIO ZANIER (a cura di), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, Venezia 2000, p. 35–61.
- ⁴⁵ MIRELLA LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977, p. 315–316.
- ⁴⁶ ROBERTA ORSI LANDINI, *Alcune considerazioni sul significato simbolico dei velluti quattrocenteschi*, in: Jacquard, 33, 1997, p. 2–6.
- ⁴⁷ Genericamente indicata come giovane santa, è a mio avviso da identificare con Caterina d'Alessandria per la presenza della colomba che, secondo quanto narrato da Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea*, Dio le aveva inviato con del cibo quando fu condannata a trascorrere dodici giorni in prigione senza nutrimento vedi IACOPO DA VARAZZE 1995 (cf. nota 30), p. 963–971.
- ⁴⁸ La *pellanda* era un'ampia e lunga sopravveste femminile in genere assai ornata e realizzata con tessuti pregiati.
- ⁴⁹ MARIA-ANNE PRIVAT-SAVIGNY (éd.), *Guide des collections. Musée des Tissus de Lyon*, Lyon 2010, p. 102.
- ⁵⁰ La *giornea* era un'ampia sopravveste senza maniche aperta sui fianchi e stretta in vita da una cintura.
- ⁵¹ ANNALISA GALIZIA (a cura di), *I riti e le stoffe. Vesti liturgiche e apparati processionali nel Canton Ticino dal XV al XIX secolo* (= catalogo della mostra, Rancate, Pinacoteca Züst), Lugano 2002, p. 42 cat. 2.
- ⁵² ESTHER MOENCH 1997 (cf. nota 43), p. 85 cat. 24.
- ⁵³ ANNA MUTHESIUS, *Studies in Silk in Byzantium*, London 2004, pp. 23–35.
- ⁵⁴ Per impressionare lo spettatore e innescare tutta una serie

di associazioni mentali non era necessario possedere i drappi raffigurati in pittura, era sufficiente effigiarli per evocare un'agiatezza e un prestigio sociale che sovente non corrispondevano alla realtà. Caso eclatante è quello della famiglia Medici che, secondo quanto emerso dalle ricerche condotte da Rembrandt Duits, nel 1459 affidò a Benozzo Gozzoli il compito di affrescare sulle pareti della cappella di palazzo, usata anche come sede di rappresentanza, la *Cavalcata dei Magi* dove membri del casato furono ritratti in vesti principesche broccate d'oro e dai colori vivaci, sebbene dagli inventari risulti estremamente esiguo il numero di abiti broccati presenti nel loro guardaroba e, soprattutto, non in oro bensì in argento (REMBRANDT DUTS 1999 (cf. nota 2), p. 60–92).

⁵⁵ Secondo la tradizione agiografica Caterina d'Alessandria era figlia del re d'Alessandria Costo, mentre per Dorotea vedi nota 25.

⁵⁶ BRUNO TOSCANO, *Stile del tessuto e stile del dipinto*, in: MARIA LUCIANA BUSEGHIN / VITTORIO FAGONE / TULLIO SEPPILLI / BRUNO TOSCANO (a cura di), *La tessitura e il ricamo*, Perugia 1992, p. 108.

⁵⁷ Per il Beato Angelico vedi LISA MONNAS 2008 (cf. nota 9), p. 155, mentre per Carlo Crivelli vedi MARINA CARMIGNANI, *I tessuti nell'opera di Carlo Crivelli*, in TABIBNIA MOSHE / TIZIANA MARCHESI / ELENA PICCOLI (a cura di), *Crivelli e l'arte tessile. I tappeti e i tessuti di Carlo Crivelli*, Milano 2010, p. 126.

⁵⁸ BERNARDO ODERZO GABRIELI 2012–2013 (nota 5), p. 138–139.

⁵⁹ Espressione che ricorre anche nella lingua francese, tedesca e spagnola, mentre è assente in quella inglese.

CREDITI DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 20, 22, 24: Foto: autrice.
- Fig. 2: © Prague Castle Administration (inv. K 113). Foto: Jan Gloc.
- Fig. 4: © Bernisches Historisches Museum, Bern (inv. 39638).
- Fig. 6: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg (inv. 212). (Foto: Christoph von Viràg, 1994).
- Fig. 8: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg (inv. 4473). (Foto: Christoph von Viràg, 1999).
- Fig. 10: © Musée d'Angers (inv. M. A. 3 R. 4). Foto: J. Evers.
- Fig. 12: © Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (inv. Gew 520). Foto: Jürgen Musolf.
- Fig. 14: © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, Kunstgewerbemuseum (inv. K 6673).
- Fig. 16: © MMA, Rogers Fund, 1912 (inv. 12.55.1) – www.metmuseum.org.
- Fig. 18: © Lyon, MTMAD (inv. 28498). Foto: D. R.
- Fig. 19: © Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (inv. Gew 444).
- Fig. 21: © Lyon, MTMAD (inv. 23884). Foto: Pierre Verier.
- Fig. 23: Bellinzona, Ufficio Beni Culturali. Foto: Daniela Temperli.
- Fig. 25: © Prato, Archivio Fotografico MdT (inv. 81.01.76).

RIASSUNTO

Il raffronto tra i tessuti raffigurati negli affreschi eseguiti nel Canton Ticino tra la metà del XIV e la fine del XV secolo e i coevi frammenti tessili conservati nei musei europei rivela la particolare cura che i pittori ponevano sia nella loro resa pittorica sia nell'attinenza con la realtà. Il pregnante significato simbolico all'epoca attribuito alle stoffe, comprensibile a tutti gli strati sociali, era infatti un utile e potente strumento per ribadire visivamente lo status del personaggio ritratto evocando idealmente sia la disponibilità economica per procurarsi i pregiati drappi sia l'appartenenza a un ceto sociale elevato esente dal dover sottostare alle rigide leggi suntuarie.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Vergleich zwischen Textildarstellungen auf Fresken aus dem Kanton Tessin aus der Mitte des 14. bis Ende des 15. Jahrhunderts und in verschiedenen europäischen Museen aufbewahrten Textilfragmenten offenbart die besondere Sorgfalt, mit welcher die Freskenmaler um die künstlerische, aber auch realitätsnahe Wiedergabe der Stoffe bemüht waren. Der ausdrucksstarke Symbolgehalt der Stoffe war damals für alle sozialen Schichten auf den ersten Blick erkennbar und wurde folglich als nützliches und ausdrucksstarkes Instrument zur visuellen Darstellung des sozialen Status der repräsentierten Person eingesetzt. Dadurch konnte beispielhaft vermittelt werden, dass die Person über die wirtschaftlichen Mittel verfügte, um die wertvollen Stoffe zu erwerben und dass sie einer höheren sozialen Schicht angehörte, die es sich leisten konnte, sich über die strengen Sittenregeln hinwegzusetzen.

RÉSUMÉ

La comparaison entre les tissus représentés sur les fresques réalisées dans le canton du Tessin entre le milieu du XIV^e et la fin du XV^e siècle et les fragments textiles conservés dans les musées européens révèle le soin particulier que les peintres apportaient aussi bien à la restitution picturale des textiles qu'au caractère réaliste de celle-ci. Compréhensible pour toutes les couches sociales, la signification symbolique attribuée à l'époque aux étoffes était un instrument utile et puissant pour réaffirmer visuellement le statut du personnage représenté, et ce, en évoquant idéalement tant les moyens économiques qui lui permettaient de se procurer ces tissus précieux que son appartenance à une classe sociale supérieure exemptée de l'obligation de se soumettre aux stricts mandats sur les mœurs.

SUMMARY

The comparison between textiles depicted on frescoes from the Canton of Ticino from the middle of the 14th to the end of the 15th centuries and fragments of textiles preserved in various European museums reveals the artistry of the fresco painters and the care with which they sought to render reality. The symbolic content of the fabrics, familiar to all social classes, served to emphasize the social status of the person represented, demonstrating, for example, that the owner was wealthy enough to acquire such a valuable fabric and therefore belonged to a higher social class that could afford to override rigorous rules of conduct.