

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

2/3 - 2010

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO SCIENTIFICO

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI, XAVIER BARRAL I ALTET, ENRICO CASTELNUOVO,
CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA, FRANCESCO DE ANGELIS,
MASSIMO FERRETTI, JULIAN GARDNER, MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

COMITATO DI REDAZIONE

CHIARA BERNAZZANI, MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI,
MATTEO FERRARI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

2/3 - 2010



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore responsabile: Maria Monica Donato
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it

ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

ALLEGRA IAFRATE

«*Artifex specialis*»: per una lettura critica della figura di Matthew Paris attraverso le fonti

pp. 1-42

MATTEO FERRARI

Grixopolo e i dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova

pp. 43-90

MARIA LUDOVICA ROSATI

«*In qual modo si contraffà il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola*»: stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini

pp. 91-132

LINDA PISANI

Le due firme del pittore pistoiese Antonio di Vita

pp. 133-150

ELISABETTA CIONI

Nuove acquisizioni sulla bottega 'dei Tondi': un documento e alcuni smalti

pp. 151-218

ALICE CAVINATO

«*Nicolò di Giovanni da Siena à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana volontà*»: note su due manoscritti illustrati senesi del Quattrocento e le loro sottoscrizioni

pp. 219-262

MICHELE TOMASI

Artistes de cour en France autour de 1400: institutions, formules et réalités

pp. 263-286

CHIARA BERNAZZANI

La campana civica: tra signum, simbolo e celebrazione visiva

pp. 287-392

ELIANA CARRARA

Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite. Ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione

pp. 393-430

«IN QUAL MODO SI CONTRAFFÀ IL VELLUTO, O PANNO
DI LANA, E COSÌ LA SETA, IN MURO E IN TAVOLA»:

STOFFE PREZIOSE E TESSUTI SERICI
NELL'OPERA DI SIMONE MARTINI

MARIA LUDOVICA ROSATI

Tra la fine del XIII e per tutto il corso del XIV secolo il mercato del lusso in Europa conobbe una forte espansione, favorita dall'estesa rete di rapporti commerciali con il mondo asiatico e dal contemporaneo sorgere di manifatture locali, nelle quali le produzioni tessili straniere (*panni tartarici* secondo le fonti scritte dell'epoca), vennero imitate, assimilate e rielaborate in forme inedite dagli artigiani occidentali¹. Accanto alle sopravvivenze materiali – spesso tesaurizzate nei centri del potere religioso e temporale, o associate a personaggi di spicco dell'epoca – e alle innumerevoli attestazioni indirette della diffusione delle stoffe orientali o orientalescanti contenute negli inventari, nella documentazione mercantile, nelle cronache e nella novellistica, la fortuna di questi manufatti in epoca tardo medievale è testimoniata da un ulteriore fenomeno, al quale gli storici del tessuto hanno precocemente prestato attenzione. Nelle opere dei pittori italiani del Trecento e del primo Quattrocento e, in un secondo momento, anche in quelle degli artisti transalpini, compaiono evidenti citazioni di quelle sete orientali e delle loro rielaborazioni lucchesi e veneziane che negli stessi anni erano utilizzate, ad

L'interesse per la rappresentazione dei tessuti sontuosi in Simone Martini è nato in occasione della preparazione di un seminario presso la Scuola Normale Superiore per il corso di *Storia dell'arte medievale* 2005-2006 (M.M. Donato), ed è successivamente confluito nella mia tesi di Ph.D. in discipline storico-artistiche, dal titolo *Esotismo e chinoiserie. Influenze estremo orientali nell'arte tessile italiana del XIII e del XIV secolo*, Scuola Normale Superiore, a.a. 2008-2009, relatori M. Ferretti, M.M. Donato, T. Wedding. Ringrazio vivamente Maria Monica Donato per avermi dato occasione di approfondire questo tema, ricco di spunti sia per la storia della pittura che delle arti tessili. Ringrazio anche Bruna Niccoli per i preziosi suggerimenti nell'ambito della storia del costume e della moda.

¹ Per un recente contributo allo studio del mercato del lusso nel tardo Medioevo: S. MOSHER STUARD, *Gilding the market. Luxury and fashion in fourteenth-century Italy*, Philadelphia 2006.

esempio, per confezionare il parato di Benedetto XI a Perugia, per ricoprire il feretro di sant'Antonio da Padova o vestire le spoglie di Cangrande della Scala a Verona; lo stesso Dante le evoca, quale immagine di variazione coloristica e preziosità materica immediatamente riconoscibile, nei celebri versi della *Commedia* dedicati al mostro Gerione: «[...] lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle. / Con più color, sommesse e sovrapposte / non fer mai drappi Tartari né Turchi, / né fuor tai tele per Aragne imposte» (*Inferno*, XVII, vv. 14-18).

Se tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento gli studiosi si sono soffermati sulla comparsa in pittura di motivi decorativi desunti dalle stoffe esotiche, per cercare di stabilire dei rapporti di filiazione tra realtà e rappresentazione e per individuare delle testimonianze indirette, che potessero sopperire alla scomparsa di gran parte dei manufatti tessili e che fossero in grado di contribuire alla datazione delle opere superstiti², negli ultimi decenni tale fenomeno è stato interpretato secondo nuove prospettive. La critica più recente ha infatti evidenziato come la presenza di immagini di tessuti verosimili non implichi necessariamente un meccanismo di riproduzione mimetica, ma rientri piuttosto in un processo di citazioni allusive degli oggetti tessili reali, mediate dall'elaborazione e dalla circolazione di modelli di bottega³.

In quest'ottica, l'impiego di motivi esotici nei dipinti del basso Medioevo conferma l'esistenza di un vero e proprio gusto europeo nei confronti delle produzioni straniere, tale da generare su vasta scala la migrazione di un lessico ornamentale dal *medium* tessile a quello pittorico. Al contempo, tuttavia, tale pratica deve essere interpretata non solo come un dato tratto dal vero – del resto in linea con le inedite tendenze gotiche di apertura nei confronti del mondo sensibile –, ma anche come indice del peso della tradizio-

² F. FISCHBACH, *Ornament of textile fabrics*, London 1874; A. COLE, *Ornament in european silks*, London 1899; M. DREGER, *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*, 3 voll., Wien 1904; I. ERRERA, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes. Musées royaux du Cinquantenaire*, Bruxelles 1927³ (ed. or. 1907); O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913; J.H. SCHMIDT, *Alte Seidenstoffe*, Braunschweig 1958.

³ Cfr. B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Bern 1967; A. WARDWELL, *The stylistic development of 14th and 15th century Italian silk design*, «Aachener Kunstblätter», 47, 1976-1977, pp. 177-226; C. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura veneziana del Trecento*, in *La pittura veneta. Il Trecento*, 2 voll., a cura di M. Lucco, Milano 1992, II, pp. 442-462; L. MONNAS, *Merchants, princes and painters. Silk fabrics in Italian and northern paintings 1330-1350*, New Haven-London 2008.

ne pittorica. Determinati *pattern* tessili infatti sopravvivono ai modelli serici da cui sono stati inizialmente desunti, in quanto gli artisti, per introdurre nella composizione temi 'all'orientale', possono guardare tanto alle stoffe esistenti quanto all'opera dei loro predecessori. Inoltre, poiché alla base della traduzione pittorica di un tessuto sontuario è riscontrabile un meccanismo di selezione e rielaborazione dei manufatti reali, ogni qual volta ci si imbatta in tavole e affreschi con raffigurazioni di tali oggetti è necessario interrogarsi sulle motivazioni artistiche e culturali che hanno portato un artefice a prediligere un particolare motivo decorativo e sulle modalità con cui tale scelta è stata resa nella sua opera. Esempari in questo senso sono le invenzioni italiane 'in stile', ossia quelle soluzioni decorative di sapore apparentemente 'straniero' che, tuttavia, non trovano alcun riscontro nelle effettive produzioni tessili asiatiche. È il caso dell'introduzione nelle stoffe orienteggianti ad opera di Giovanni del Biondo, di Allegretto Nuzi e di altri artisti fiorentini del secondo Trecento, dell'iconografia della tartaruga, un motivo tratto dal bestiario occidentale piuttosto che dal repertorio dei *panni tartarici*⁴.

1

Tra gli artisti del XIV secolo, la vicenda di Simone Martini ben si presta ad illustrare la molteplicità di livelli di lettura possibili per il fenomeno della rappresentazione pittorica delle stoffe seriche nel tardo Medioevo, dal momento che l'artista fu tra i primi ad introdurre nel suo repertorio numerosi *pattern* tessili di ispirazione orientale, dando origine ad una vera e propria tradizione, tanto dal punto di vista delle soluzioni ornamentali adottate quanto da quello delle tecniche esecutive impiegate nell'imitazione dei tessuti⁵. Inoltre, un'indagine sulle opere martiniane, prodotte per i

⁴ KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei, schede nn. 271-274*.

⁵ Per la rappresentazione dei tessuti nell'opera di Simone Martini: H. TANAKA, *Fourteenth-century Sienese paintings and Mongolian and Chinese influences. The analysis of Simone Martini's work and Ambrogio Lorenzetti's major works*, «Art History», 7, 1985, pp. 1-57; C. HOENIGER, *Cloth of gold and silver: Simone Martini's techniques for representing luxury textiles*, «Gesta», 30, 2, 1991, pp. 154-162; L. MONNAS, *Dress and textiles in the St. Louis altarpiece. New light on Simone Martini's working practice*, «Apollo», 137, 1993, pp. 166-174; EAD., *Merchants, princes and painters*, pp. 68-76. Per l'intera vicenda dell'artista si rimanda ai numerosi studi monografici degli ultimi decenni e alla bibliografia pregressa ivi citata: *Simone Martini*, atti del convegno (Siena 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988; A. MARTINDALE, *Simone Martini*, Oxford 1988; M. PIERINI, *Simone Martini*, Milano 2000; A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999; P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003; A. DE MARCHI, *Il programma e l'allestimento delle pale per le «cappelle de' nostri avvocati» nel Duomo di Siena*, in *Il Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno

più importanti committenti della prima metà del XIV secolo (la corte papale, quella angioina, il Comune di Siena, gli Ordini Mendicanti), permette di comprendere come le stoffe sontuarie fossero percepite e utilizzate dalle più alte sfere del potere civile e religioso e, dunque, di individuare alcune componenti di quel fenomeno sociale di gusto e di costume, che potremmo definire come 'esotismo tessile trecentesco'.

1. *Pattern tessili*

Quando si considera in tutta la sua interezza il repertorio dei tessuti presenti nel catalogo di Simone Martini, si resta in primo luogo colpiti per la varietà e per il numero delle soluzioni adottate, al punto che si rende necessaria una classificazione preliminare per individuare l'esistenza di formule ricorrenti, l'ambito di impiego e i modelli di riferimento, questi ultimi tratti dal vero o già facenti parte di una tradizione pittorica consolidata.

A grandi linee le stoffe martiniane possono essere ricondotte a quattro categorie principali: le sete operate a motivi geometrici, quelle ad ornato vegetale, i tessuti dal decoro più semplice e di uso più quotidiano (come i panni a scacchi indossati dai musicisti ne *La cerimonia dell'investitura di San Martino* della Basilica Inferiore di Assisi, o le tovaglie di lino ne *La messa miracolosa* del medesimo ciclo), e, infine, singole occorrenze di oggetti preziosi, che si richiamano a particolari opere esistenti, alludendo esplicitamente, più che alla loro forma, alla loro funzione e ad uno specifico contesto di utilizzo. È il caso, questo ultimo, della mitria nella pala del *San Ludovico da Tolosa*, per la quale proprio l'ambito della committenza rimanda ad esemplari analoghi, prodotti negli stessi anni presso gli *ateliers* angioini, o, ancora, del baldacchino celeste con gigli e stemmi araldici della *Maestà* di Palazzo Pubblico. Il manufatto raffigurato nell'affresco pare quasi prefigurare l'attività di Simone come pittore-decoratore di stoffe e di cortine reali da esporre nelle cerimonie pubbliche, un compito ricordato nelle fonti e attribuitogli dal Comune di Siena nel 1327, in occasione della visita in città del duca Carlo di Calabria, quando l'artista dipinse due *palii* (probabilmente baldacchini) con gigli d'oro e con i leoni simbolo del Capitano del Popolo⁶.

(Parma 2006), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 573-585.

⁶ Per esemplari analoghi alla mitria raffigurata nella pala di Capodimonte: M. ACCASCINA,

La prima classe dei *pattern* tessili martiniani è assimilabile alla tipologia dello *Sternfliesenornament*, ossia, secondo la definizione di Brigitte Klesse, «decorazione a formelle stellate», una struttura a motivi geometrici basata su forme polilobate o stelle, ripetute a cadenza regolare e variamente intrecciate⁷. Le sue attestazioni sono concentrate nel primo decennio dell'attività nota del pittore e compaiono l'ultima volta nel polittico di Pisa (1319-1320), dopo essere state usate nella *Maestà* (prima campagna: 1312/1313 ca-1315), nel cantiere di Assisi (cappella di San Martino: 1313/1314 ca-1317/1318) e nella pala angioina del *San Ludovico da Tolosa* (1317). Il disegno del manto e della veste della Vergine nella *Maestà*, ad esempio, gioca sulla ripetizione in serrate teorie orizzontali di quadrilobi coricati, recanti all'interno stelle ad otto punte con al centro una piccola rosetta. I quadrilobi sono separati da forme circolari ad essi tangenti; inoltre, ulteriori motivi a virgola arricchiscono la decorazione nei petali delle formelle e negli interspazi⁸.

2, 3

La decorazione dei tessuti a motivi geometrici, ripetuti *ad infinitum* entro una struttura isometrica, accomuna Simone ai pittori dell'ultimo Duecento e del primo Trecento fiorentino e senese: siamo infatti in presenza di un formulario tipico, già esposto da Giotto nel cantiere di Assisi e dalle Madonne ducchesche, in cui una soluzione consolidata, variamente sviluppata a seconda della fantasia degli artisti, mira ad imitare le fattezze di una particolare tipologia tessile, nota e apprezzata in Italia fin dal pieno XIII secolo. I prototipi originari di tali disegni possono infatti essere facilmente rintracciabili nelle sete operate islamiche, alcune di probabile manifattura ispano-moresca, come la cosiddetta *Dalmatica di San Valero* della metà del XIV secolo, il duecentesco feretro di Doña Leonor Ruiz de Castro, seconda moglie di Don Felipe, o il telo funebre di Don Felipe, anteriore al 1274, conservati presso

4

5

Di particolare interesse risultano gli ultimi due esempi, in quanto è pos-

Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo, Palermo 1974, figg. 11, 17; S. GIORGI, *La mitria di sant'Isidoro*, Bologna 1999. Il documento del Comune di Siena, relativo all'attività di Simone come pittore di tessuti, è pubblicato ad esempio in H.B.J. MAGINNIS, *The world of the early Sienese painter*, University Park Pennsylvania 2001, pp. 65-68, 133.

⁷ KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, pp. 38-49.

⁸ Questa soluzione è riproposta in due leggere varianti nella cappella di San Martino nella Basilica Inferiore di Assisi (il piviale del santo defunto e le vesti degli accoliti nelle scene della morte e dei funerali) e nella pala angioina (il mantello del vescovo presente alla morte di San Ludovico).

6 sibile rintracciare una serie di riprese pittoriche per tale motivo ornamenta-
 7 le, che, movendo dalla cortina del trono della *Madonna Rucellai* di Duccio,
 8 raggiunge Giotto, ad Assisi nella scena de *Il sogno di Innocenzo III* e a Padova
 nel manto del Cristo flagellato, per essere poi ripreso da Simone e, ancora,
 ritornare, in una soluzione più pausata e di maggiori dimensioni, nella *Ma-*
donna del polittico di Arezzo di Pietro Lorenzetti a metà degli anni Venti.

Questo percorso e altri paralleli – il disegno giottesco del tessuto parietale de *La conferma della regola francescana* nella Basilica Superiore di Assisi può aver offerto, ad esempio, uno spunto a Simone per la stoffa ‘*optical*’ della cortina che cinge il letto ne *Il sogno di San Martino* – documentano indubbiamente la diffusione tra i pittori dello *Sternfliesenornament* per decorare le vesti e i drappi, così come di altri schemi ornamentali ugualmente suggeriti da stoffe islamiche duecentesche. Tuttavia, proprio la generale fortuna del modulo, diffusamente impiegato e facilmente variabile grazie alla possibilità di introdurre diversi colori per ciascun compartimento o di modificare la morfologia dei singoli elementi, sembra escludere, già ad una data precoce, una diretta derivazione e una precisa imitazione da un particolare manufatto tessile. Sembra più corretto, invece, parlare di uno stile diffuso ispirato alle sete, ma anche alle ceramiche e in generale all’ornamentazione islamica: un gusto che apprezza la preziosità dei materiali e dei colori dei tessuti serici, è aggiornato sulla moda e sulle contemporanee importazioni dei mercanti italiani e che, tuttavia, dopo lo spunto iniziale desunto dai manufatti, cita i suoi modelli, rielaborandoli autonomamente. Lo stesso Simone, salvo forse che nel manto di santa Caterina nel polittico di Pisa, parrebbe aderire ad una pratica comune di citazione indiretta delle sete preziose a disegno geometrico. Se infatti si confrontano i tre esempi di Siena, Assisi e Napoli, eseguiti nel volgere di pochissimi anni, non si può non riscontrare una somiglianza del decoro tale da indurre all’ipotesi dell’impiego di un unico disegno, poi abbandonato dal pittore negli anni successivi⁹.

⁹ KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei, schede nn. 54-56*. La somiglianza tra il disegno di Assisi e quello della predella del *San Ludovico* potrebbe inoltre rafforzare la tesi secondo la quale la pala angioina non fu eseguita a Napoli, ma venne dipinta nel cantiere assisiato. Per il problema della commissione della pala di Capodimonte, le modalità e i tempi di esecuzione: F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969, pp. 147-177; J. GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 39, 1976, pp. 12-33, M.M. DONATO, *La cappella di San Martino*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, 4 voll., a cura di G. Bonsanti, Modena

La fortuna dei tessuti orientali a motivi geometrici nella pittura non risiede esclusivamente nella volontà degli artefici e dei committenti di aggiornarsi alla moda coeva, ma va letta anche come campo di sperimentazione per particolari scelte figurative, giustificando così il fatto che nella maggior parte dei casi fosse sufficiente solo alludere alle tipologie tessili reali, affidandosi a schemi ornamentali convenzionali. Considerando come tali stoffe siano state particolarmente impiegate in ambito giottesco e siano state predilette ogni qual volta si siano voluti accentuare effetti di volumetria e spazialità tridimensionale, è possibile ipotizzare all'origine della loro traduzione in immagini una duplice funzionalità: socio-culturale e, al contempo, strettamente artistica, in un'ottica non dissimile da quella dei pezzi di bravura prospettica nella rappresentazione pittorica rinascimentale dei tappeti caucasici. Emerge, dunque, un'ulteriore componente dell'esotismo trecentesco, in virtù della quale la fortuna di determinati *pattern* risiede nella particolare consonanza tra le ricerche italiane e il repertorio orientale, ritenuto il più idoneo a soddisfare i bisogni espressivi occidentali.

Anche l'adesione di Simone Martini alla tradizione dello *Sternfliesenornament* tessile è quindi da interpretare in tale prospettiva, secondo la quale «le intenzioni artistiche possono condizionare la scelta di un disegno»¹⁰. I motivi geometrici dei manufatti islamici sono infatti utilizzati per sottolineare una dimensione spaziale, come ne *Il sogno di San Martino*, dove il vano della stanza è coperto da una stoffa i cui motivi subiscono una deformazione prospettica nella parete vista di scorcio. Nella stessa scena, inoltre, la fantasia della semplice coperta a scacchi sul letto diviene un ulteriore pretesto per aggiungere un tratto di quotidiana verità al contesto sacro e, allo stesso tempo, rafforzare il senso volumetrico dell'immagine, assecondando le forme del corpo addormentato con la variazione dell'inclinazione dei riquadri. Similmente un analogo tessuto quadrettato, in una variante infinitamente più preziosa nella fodera del manto di Gabriele nella *Annunciazione* degli Uffizi, permette all'artista di accentuare l'impressione di movimento aereo dell'Arcangelo repentinamente apparso ai piedi della Vergine¹¹.

9

10

2002, II. *Testi-schede*, pp. 343-352.

¹⁰ MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 69.

¹¹ Per la definizione dello spazio attraverso l'impiego di tessuti a motivi geometrici nel *corpus* di Simone: LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 37; MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 69.

Passando a considerare la seconda categoria del *corpus* dei *pattern* martini, si osserva come il numero delle occorrenze di tessuti a motivi vegetali cresca notevolmente, in linea con un atteggiamento che si può definire proprio della sua cultura d'origine. Se gli ornamenti ad intrecci geometrici desunti dalle stoffe islamiche sono tipici degli artisti fiorentini del primo Trecento, mentre se ne riscontra un uso più sporadico tra i Senesi, sembra infatti che la sigla caratterizzante di questi ultimi sia invece l'impiego su larga scala di disegni fitomorfi.

Le soluzioni a motivi vegetali di Simone sono riconducibili a tre tipologie, sebbene una suddivisione troppo rigida non si adatti pienamente ad alcuni schemi, in cui sono riunite e combinate più formule. In una progressione di crescente complessità che, a mio avviso, potrebbe coincidere con differenti modi di utilizzare i tessuti serici come modello di ispirazione, si può definire una prima formula a 'palmette sparse', una seconda a 'tralci fioriti' e una terza, prendendo ancora una volta in prestito la terminologia di Brigitte Klesse, recante una decorazione «a piccoli motivi cinesi» (*chinesische Kleinmuster*)¹².

11 Nella sua forma più semplice a 'palmette sparse' la decorazione, basata sulla ripetizione fortemente pausata di inflorescenze isolate in teorie orizzontali sfalsate, raggiunge un effetto di preziosità e lusso grazie all'impiego dell'oro per la definizione del motivo, che si staglia su un fondo monocromo unito o ulteriormente arricchito da racemi, imitando così le sembianze di una stoffa serica broccata o ricamata in oro. In un primo momento, nella cappella di San Martino ad Assisi (il piviale del santo ne *La messa miracolosa* e il feretro de *I funerali*), Simone adotta questa soluzione senza caratterizzare i motivi vegetali con una morfologia specificatamente desunta dai tessuti, proseguendo così con quella pratica di citazione indiretta già riscontrata nei casi dello *Sternfliessenornament*.

Progressivamente, però, il tema fitomorfo viene declinato in una formula più prossima a quel motivo delle palmette a goccia, definito *ad pineas* nelle fonti scritte coeve e tipico dei *panni tartarici* o delle loro imitazioni italiane trecentesche¹³. Nel polittico di San Gimignano, della seconda metà degli

¹² KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, pp. 54-63.

¹³ «Item, tunicam et dalmaticam de panno tartarico quasi perforato ad pineas grossas aureas». Cfr. E. MOLINIER, *Inventaire du Trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, Paris

anni Dieci (manto di sant'Agostino), e in quelli orvietani di San Francesco (manto di santa Caterina) e di Santa Maria dei Servi (manto delle sante Lucia e Caterina), realizzati nella prima parte degli anni Venti, il pittore impiega una doppia variante a palmette tripartite e a bocciolo di loto, la cui somiglianza reciproca suggerisce nuovamente la presenza di un disegno di repertorio comune, e la cui forma viene a coincidere sostanzialmente con quella dei reali *pattern* tessili asiatici. 12, 13

Tuttavia, poiché nei manufatti esistenti tali formule ricorrono entro combinazioni più articolate, abbinata a tralci, elementi fogliacei o motivi animali, è possibile ipotizzare che Simone abbia estrapolato il singolo modulo da stoffe reali e lo abbia ricomposto in uno schema di fantasia, impostato secondo criteri di distribuzione simmetrica più convenzionali. L'artista si pone così tra i precursori di quella pratica di selezione e libero adattamento al contesto figurativo delle forme tessili orientali fitomorfe, che diverrà una convenzione diffusa tra i pittori trecenteschi. Il fatto, anzi, che la soluzione a palmette isolate si ritrovi precocemente nella *Maestà* di San Gimignano (1317), strettamente legata al prototipo martiniano, lascia anche supporre un possibile ricorso da parte di Lippo Memmi a disegni, schemi e modelli decorativi mutuati dallo stesso Simone, offrendo un ulteriore spunto di riflessione per dirimere il problema della collaborazione tra i due pittori. 14

Un analogo procedimento di selezione e ricomposizione dei motivi tessili è riscontrabile anche nell'ideazione del disegno 'a tralci fioriti', applicato alla veste di santa Elisabetta d'Ungheria nel transetto destro della Basilica Inferiore di Assisi (1317-1319), al manto di san Geminiano nel polittico a Cambridge (seconda metà degli anni Dieci) e, parzialmente, all'abito di santa Caterina nella *Maestà* di Siena (prima campagna). Il modulo decorativo dei primi due casi comprende tra i sottili racemi piccole foglioline tripartite dal profilo lanceolato e incurvato, desunte dalle stoffe tartariche, nonché foglie di vite tipicamente italiane, un motivo che, proprio in questi anni, era stato elaborato autonomamente dai tessitori lucchesi, ispirati alle produzioni orientali, e che, entro la metà del XIV secolo, sarà a sua volta accolto dagli artigiani asiatici. 15, 16
17

1888, p. 105, n. 1106; «Item, unum pannum tartaricum pro cortina indicum laboratum ad compassus factos ad modum pinarum; et in quolibet compassu sunt vites et folia, et due aves sive dracones». Cfr. *Inventario del tesoro e della biblioteca papale: Perugia, 1311, in Regesti Clementis papae V [...] nunc primum editum cura et studio Monachorum O.S.B., 9 voll., Roma 1885-1892, I. Appendices, 1892, p. 424.*

La capacità dell'artista di cogliere repentinamente una nuova invenzione ornamentale, appena prodotta dalle industrie tessili nostrane, è dunque evidente in questa tipologia. Eppure, a differenza di altri pittori, come Bernardo Daddi, che utilizzarono diffusamente tale struttura decorativa, mantenendo un livello di aderenza apparentemente maggiore ai prototipi reali, Simone Martini non sembra seguire uno schema riconducibile direttamente ad alcun manufatto¹⁴. Ancora una volta, dunque, Simone sembra essersi appropriato di iconografie desunte da tessuti per caratterizzare le figure di santi, senza preoccuparsi di riprodurre per intero una stoffa esistente, allo scopo di suscitare attraverso un meccanismo di evocazione un'impressione di lusso, pari a quella di un lampasso contemporaneo.

17 In bilico tra la soluzione a 'tralci fioriti' e quella a «piccoli motivi cinesi», la veste di santa Caterina nella *Maestà*, infine, introduce all'ultimo gruppo di decori vegetali del repertorio dell'artista, prefigurando con il suo effetto mobile e vibrante i tessuti martiniani in oro, ossia quelle felicissime e inedite citazioni pittoriche dei *panni tartarici de opere minuto*, le sete asiatiche caratterizzate da un fitto e asimmetrico brulichio di minuscoli elementi fitomorfi e zoomorfi, che tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo conquistarono il mercato occidentale¹⁵.

18 Simone, proponendone una versione policroma e un'altra basata sulla preziosissima bicromia dell'oro e del bianco, inizia ad impiegare il *chinesische Kleinmuster* negli anni del cantiere di Assisi e, in particolar modo, nella pala del *San Ludovico da Tolosa* (1317), dove il disegno a piccoli motivi cinesi nella sua variante colorata ritorna negli abiti di Roberto d'Angiò, nella cortina del trono – quest'ultima ripresa poco dopo nella dalmatica di san Lorenzo nel polittico di Pisa (1319/1320) – e nel feretro del santo nella predella. Confrontando questi tessuti con quelli della veste di santa Caterina

¹⁴ Per la produzione, nella bottega di Bernardo Daddi, di piccoli polittici seriali, realizzati senza una specifica commissione e recanti tipologie fisse di tessuti figurati, reiterate mediante l'impiego di libri di modelli: L. MONNAS, *Silk textiles in the painting of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and their followers*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 53, 1990, pp. 39-58.

¹⁵ «Item, una planeta de panno tartarico albo deaurato de opere curiose minuto per totum». Cfr. *Inventarium omnium et singulorum dossalium, paramentorum, pluvialium sacristie Basilice Principis Apostolorum de Urbe [1361]*, edito in E. MÜNTZ, A.L. FROTHINGHAM, *Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta di inventari inediti*, «Archivi della R. società romana di storia patria», 6, 1883, pp. 1-137: 36.

nella *Maestà* (1312/1313 ca-1315), acquista forza l'ipotesi che nello schema a piccole foglie e fiori in bianco su oro di Siena sia identificabile una sorta di premessa necessaria per le stoffe orientali che, di lì a breve, verranno dipinte dal nostro nella pala angioina.

È solo al principio degli anni Trenta, tuttavia, che l'artista, nella dalmatica dell'Arcangelo Gabriele e nelle cortine del trono dell'*Annunciazione* degli Uffizi (1333), realizza l'esempio più accurato e veritiero di trasposizione in immagine di un reale tessuto asiatico in seta e oro *de opere minuto*, ripropo-
 19, 20
 nondone la densità decorativa, la preziosità materica e la leggerezza. Osservando la tavola, al primo sguardo si coglie, proprio come avviene nei reali manufatti tessili, lo splendore indistinto del motivo di riempimento fogliaceo, duttile e vibrante per il riflesso della luce sul filato aureo fortemente ritorto, mentre, solo successivamente e da un punto di vista ravvicinato, si può riconoscere il modulo del disegno vegetale a palmette che emerge dal fondo bianco.

Sebbene nella veste dell'angelo sia palese per noi e, probabilmente, per i contemporanei la dichiarata citazione di un tessuto esotico, quali ad esempio potrebbero essere i parati di Benedetto XI a Perugia o il reperto G della sepoltura di Cangrande della Scala, nel seguire il modello straniero il pittore operò un procedimento di regolarizzazione del decoro secondo una prospettiva già occidentalizzante, evidente laddove la composizione appare riorganizzata in disegni più grandi, disponendo i motivi fogliacei attorno alle palmette centrali. Ricostruendo il modulo del tessuto della dalmatica di Gabriele e gli assi ortogonali che regolano la ripetizione seriale del *pattern*, Brigitte Klesse ha infatti evidenziato come tale disposizione ritmica tradisca l'originaria struttura delle stoffe orientali, in cui prevale un andamento diagonale asimmetrico. A questo proposito, la studiosa si è anche interrogata sulla possibilità che il pittore non si riferisse più ad un modello straniero, ma già ad una versione italiana dell'ornato esotico: un'ipotesi plausibile, ma non necessaria per giustificare le modifiche avvenute nella trasposizione del *pattern* dalla realtà all'immagine¹⁶.

21

¹⁶ KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, pp. 55-56. Per un minuzioso confronto tra il disegno della dalmatica di Gabriele nell'*Annunciazione* e i tessuti del parato di Benedetto XI a Perugia: P. FRATTAROLI, *Schede su alcuni reperti del corredo attribuito a Benedetto XI, Perugia, sacrestia della chiesa di S. Domenico e Alcuni esempi tessili ricavati da dipinti di pittori medioevali: Paolo Veneziano, Duccio, Giotto, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini*, in

Qualunque sia stato il prototipo effettivo del disegno martiniano, il processo di riduzione a simmetria dell'ornato si manifesta ulteriormente nelle riprese successive che Simone e la sua cerchia faranno dello schema asiatico, sia in un'opera di palese citazione come la tunica dell'angelo nell'*Annunciazione* di Washington negli anni Trenta che nelle varianti del *pattern* proposte dal 'Maestro di Palazzo Venezia' tra il quarto e il quinto decennio del Trecento (veste della Vergine nella *Madonna con Bambino e Santi*, a Settignano, Villa I Tatti; veste di santa Caterina nel *Matrimonio mistico* della Pinacoteca nazionale di Siena; veste della Vergine nella *Madonna con Bambino*, a Houston, Museum of Fine Arts), per giungere infine alla veste di santa Caterina nel *Matrimonio mistico* eseguito negli anni Quaranta dalla bottega di Lippo Memmi per Arico di Neri Arrighetti (Boston, Museum of Fine Arts), dove l'effetto luccicante dei piccoli motivi in oro su fondo bianco attualizza e maschera una composizione più semplice e monotona, basata su teorie sfalsate di quadrilobi dal profilo aperto alternati a rosette a cinque petali¹⁷.

Anche in questa occasione, dunque, da uno stimolo di partenza effettivamente derivato dalle produzioni orientali, conosciute direttamente o attraverso la mediazione delle sete orientaleggianti italiane, si sviluppa tutto un repertorio di schemi decorativi che progressivamente abbandonano l'esatta riproduzione degli oggetti esotici, per divenire rielaborazioni squisitamente occidentali. Tale fenomeno nelle arti maggiori viene ulteriormente favorito dalla circolazione di modelli di bottega e dal peso della stessa tradizione pittorica, come nel caso dell'invenzione di Simone Martini, che gode di un'eco pressoché immediata nell'ambito senese del Trecento e viene adottata anche dagli artisti fiorentini a partire dalla metà del secolo, sebbene limitatamente alle cortine di fondo.

Il disegno martiniano viene progressivamente semplificato mediante un processo di astrazione dell'ornato, passando dagli originali motivi vegetali a composizioni schematizzate di virgole irregolari, labirintici uncini, semplici trifogli o riccioli, miranti a riprodurre più l'effetto complessivo di vibrante sfolgorio che le precise forme vegetali. Seguendo il *corpus* di Brigitte Klesse,

Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul Trecento veronese, catalogo della mostra (Verona 1983), a cura di L. Magagnato, Firenze 1983, pp. 164-176, 188-189, 24-25, 27.

¹⁷ Per il 'Maestro di Palazzo Venezia': B. SANI, *scheda n. 20* e D. BRUSCHETTINI, *scheda n. 21*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 107-111; per il *Matrimonio mistico* di Boston: *ibid.*, fig. 45.

ritroviamo una serie di versioni, in cui è ancora possibile leggere nei *pattern* un riferimento al mondo naturale, formule adottate a partire dagli anni Quaranta del Trecento da Pietro Lorenzetti, 'Barna da Siena' (ossia dalla bottega di Lippo Memmi), Maso di Banco, Allegretto Nuzi, Jacopo da Cione, Bartolo di Fredi, Paolo di Giovanni Fei, Andrea Vanni, Spinello Aretino e, in ultimo, già superata la metà del XV secolo, da Sano di Pietro¹⁸. Parallelamente, gli stessi artisti creano diverse soluzioni a piccole virgole e segmenti spezzati, che saranno reiterate ancora nel primo Quattrocento da Taddeo di Bartolo: è il caso della veste della Vergine in una *Madonna con Bambino, committente e due angeli* di Pietro Lorenzetti (Philadelphia, Museum of Art, 1329), del manto di un vecchio nella *Entrata di Cristo in Gerusalemme* negli affreschi eseguiti da 'Barna da Siena' (probabilmente Lippo Memmi o la sua bottega) nella Collegiata di San Gimignano (1350-1355), o della stoffa di un copricapo mongolo nel *Martirio dei Francescani* di Ambrogio Lorenzetti nella chiesa di San Francesco a Siena (1336-1340)¹⁹. Quest'ultima testimonianza è inoltre di grande importanza, perché documenta non solo l'impiego in pittura dei *panni tartarici*, ma rivela anche la chiara consapevolezza dell'artista e del pubblico nel riconoscere tali oggetti come produzioni mongole, mostrando dunque un meccanismo di associazione sostanzialmente corretto tra le sete asiatiche e i personaggi estremo orientali, resi riconoscibili dai tratti fisionomici e dal costume.

Valutando nel complesso le numerosissime attestazioni della ripresa dei tessuti orientali in oro con piccoli motivi vegetali, è dunque possibile fare alcune considerazioni di carattere generale sul fenomeno dell'esotismo tessile in pittura. Per questa tipologia sono identificabili tanto dei precisi modelli di riferimento reali quanto l'artista che, a breve distanza dalla loro comparsa in Europa, seppe introdurli nelle sue composizioni. La scelta 'orientalista' di Simone Martini, che già all'origine mostrava una via per ridurre la

¹⁸ KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei, schede nn. 138, 142, 145-147*.

¹⁹ *Ibid.*, *schede nn. 149-152*. Il problema di 'Barna' e della sua collocazione nella bottega di Lippo Memmi è stato sollevato negli anni Settanta da Antonino Caleca: A. CALECA, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo. 1*, «Critica d'arte», 41, 1976, pp. 49-59; *Id.*, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo. 2*, *ibid.*, 42, 1977, pp. 55-80. Per una panoramica sull'intera vicenda attribuzionistica si veda il recente contributo di S. SPANNOCCHI, *L'alternativa vicenda critica di Barna nel corso del Novecento*, in *El "Trecento" en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, atti del convegno (Barcellona 2007), a cura di R. Alcoy, Barcelona 2009, pp. 447-457.

complessità del decoro straniero ad una dimensione riproducibile, seppur dall'apparenza ugualmente sontuosa, venne accolta con successo negli anni successivi in una forma abbreviata dal duplice vantaggio. Da una parte, infatti, manteneva la sua esplicita valenza esotica, come attesta il caso di Ambrogio Lorenzetti, mentre dall'altra permetteva di rifarsi ad una precisa tradizione pittorica e di tramandarla attraverso schemi, modelli e disegni di repertorio. Non è un caso, dunque, che la maggior diffusione del *pattern* a «piccoli motivi cinesi» sia avvenuta prevalentemente nella scuola senese e nel medesimo contesto di utilizzo, suggerito inizialmente da Simone (principalmente nelle vesti di santa Caterina e dell'Arcangelo Gabriele), a conferma della preferenza accordata in questo ambito alle forme decorative preziose e raffinate e del peso dell'autorità dell'artista tra i suoi conterranei²⁰.

Un'ultima e originale manifestazione dell'orientalismo tessile di Simone Martini, infine, è documentata da due disegni impiegati nella prima campagna della *Maestà* (cortina del trono e veste di sant'Agnese) e nel *San Ludovico da Tolosa* (manto di san Ludovico), i quali, soprattutto nel secondo caso, si richiamano da vicino ad un'altra tipologia di *panni tartarici*, ossia quella dei velluti operati a dischi d'oro, prodotti probabilmente nelle manifatture ilkhanidi di Tabriz nella prima metà del XIV secolo. Tale interpretazione sembrerebbe confermata dalla particolare tecnica di realizzazione della stoffa nella pala angioina, mentre, per la *Maestà*, dal gioco ornamentale tono su tono di motivi a goccia pieni, ripetuti su tutta la superficie del tessuto.

Ancora una volta, dunque, l'artista recepisce e rielabora i manufatti più innovativi provenienti dagli scambi con l'Asia, anticipando con le sue opere il fenomeno dell'imitazione dei velluti non solo in ambito pittorico, ma, forse, anche da parte delle stesse industrie tessili italiane, dal momento che non esistono esemplari occidentali di questa formula in date così alte come il secondo decennio del XIV secolo, e che le prime attestazioni note veneziane e lucchesi risalgono almeno alla metà del Trecento.

²⁰ In ambito fiorentino questo disegno appare con una certa frequenza solo nel catalogo di Maso di Banco nelle opere del quinto decennio del secolo. È invece significativo ritrovarlo in un pittore dallo spirito decorativo eccentrico, come Allegretto Nuzi, il quale nella creazione di stoffe dipinte dimostra grande fantasia, introducendo e ricomponendo svariati motivi, desunti sia dalle produzioni straniere che da quelle orientaleggianti. Per alcuni *pattern* di Allegretto: KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, schede nn. 132, 138, 151, 271, 444, 446, 476.

2. Tecniche di realizzazione

L'eccezionalità di Simone Martini, anche dal nostro punto di vista, non si mostra solo nell'aver saputo cogliere le novità di matrice orientale, precorrendo i tempi e dando vita a nuove tradizioni, ma anche nell'essere stato in grado di elaborare tecniche esecutive originali per tradurre in immagine le diverse qualità materiche degli esemplari tessili, sfruttando così lo stimolo straniero per ampliare l'orizzonte della sua personale ricerca artistica. Partendo dalle tradizionali formule ducchesche e del Duecento senese, l'artista propone nuove soluzioni, atte a tradurre gli aspetti tangibili della seta e dei filati aurei, giungendo a creare, attraverso il gusto polimaterico e lo sperimentalismo pittorico che lo contraddistinguono, modalità esecutive differenti a seconda della tipologia serica riprodotta²¹.

Per quanto riguarda i tessuti islamici a motivi geometrici, in ambito senese ne sono attestate imitazioni pittoriche a partire dalla seconda metà del XIII secolo, quando, per riprodurre i disegni in oro, gli artisti si affidavano alla tecnica tradizionale della doratura a mordente, derivata dalla crisografia bizantina e descritta minuziosamente, proprio in riferimento alla decorazione tessile, nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini²². Secondo tale procedimento, i motivi decorativi erano tracciati a punta di pennello con un mordente adesivo su un fondo di colore a corpo; su questi successivamente veniva stesa la foglia metallica, d'oro o d'argento, eventualmente profilata da ulteriori tocchi di colore, come nel caso della veste di santa Caterina nella *Maestà* di Duccio.

Anche Simone impiega in un primo momento la tradizionale formula della doratura a mordente: nel polittico di Pisa la santa Caterina, di ispirazione ducchesca, indossa un manto operato a quadrilobi e rosette intrecciati, i cui effetti sono riprodotti con la foglia d'oro su una prima campitura color

²¹ Per le tecniche di realizzazione dei tessuti e in generale degli elementi ornamentali in Simone Martini: L. TINTORI, *Golden tin in Sienese murals of the early Trecento*, «The Burlington Magazine», 124, 1982, pp. 94-95; P. HILLS, *The light of early Italian painting*, New Haven-London 1987, pp. 95-114; A. CONTI, *Oro e tempera: aspetti della tecnica di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno, pp. 119-129; N.E. MULLER, *The development of sgraffito in Sienese painting*, *ibid.*, pp. 147-150; HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, pp. 154-162; BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, pp. 24-29.

²² CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1982, cap. CLI: *Il modo di fare un buon mordente per mettere d'oro panni e adornamenti*, pp. 156-158.

crema; inoltre la veste è ulteriormente rifinita da tocchi in rosso e in verde e da una velatura in blu oltremarino per ricreare l'ombreggiatura delle pieghe, aumentando il gioco volumetrico della figura. Similmente, l'abito di Roberto d'Angiò nella pala di Capodimonte è riprodotto applicando a punta di pennello i motivi decorativi su un fondo a tempera. Inoltre, nel bagaglio di tecniche tradizionali che di lì a poco l'artista abbandonerà o rinnoverà radicalmente per la raffigurazione dei tessuti in oro, va annoverata nella medesima tavola anche l'applicazione di pastiglia dorata per riprodurre le balze e le bordure auree del piviale e della veste del sovrano angioino.

La capacità martiniana di trasformare le soluzioni delle botteghe tardo duecentesche, applicando tecniche già esistenti entro un diverso contesto pittorico e materiale, per riprodurre con maggior veridicità i mutevoli effetti luministici delle stoffe intessute d'oro di matrice orientale, si manifesta invece con evidenza nella tunica dell'Arcangelo Gabriele e nella cortina del trono della *Annunciazione* per il Duomo di Siena. L'artista adotta la tecnica dello sgraffito, già nota a Siena dal terzo quarto del XIII secolo e impiegata nella cerchia di Guido da Siena per raffigurare i disegni ornamentali e le iscrizioni pseudo arabe nelle bordure delle vesti sontuarie²³. Questo procedimento, che consisteva nell'applicare su una mano di bolo uno strato di foglia metallica, poi interamente ricoperta da una campitura di tempera, la quale veniva successivamente asportata per far riemergere il metallo prezioso in coincidenza dei motivi decorativi, viene arricchito da Simone Martini attraverso gli strumenti e i mezzi espressivi propri dell'oreficeria. Nella veste dell'angelo, infatti, il pittore porta in superficie vaste aree della foglia d'oro sottostante e le lavora finemente a punzone per ricreare il gioco di luce mossa e variabile del filato metallico; inoltre, il contrasto tra la vernice opaca bianca e la granitura del decoro, a cui doveva sommarsi l'originaria velatura trasparente in blu oltremarino, produce un ulteriore effetto di materialità illusionistica, dal momento che la foglia d'oro sembra emergere a rilievo al pari di una reale broccatura aurea su un fondo serico²⁴.

²³ MULLER, *The development of sgraffito in Siene painting*, pp. 147-150; HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, pp. 156-159.

²⁴ Nella ricostruzione grafica del *pattern* è stato rilevato come il disegno non sia rappresentato in scorcio e come le pieghe del tessuto siano state simulate dall'ombreggiatura prodotta dalla velatura blu. Si è inoltre ipotizzato che, per ottenere una ripetizione coerente del modulo, Simone Martini si sia affidato a strumenti di riproduzione seriale: un

Lo sgraffito martiniano, a causa della sua estrema complessità esecutiva, non trova una risposta immediata in ambito senese prima della metà del secolo; solo dai fratelli Lorenzetti e in sporadiche occasioni viene riproposta in una versione semplificata. È però significativo come nella seconda metà del Trecento, una volta perfezionata la tecnica dello spolvero che ne facilitava e ne velocizzava l'esecuzione, l'invenzione dell'artista si diffonda rapidamente tra i pittori fiorentini proprio per la realizzazione delle stoffe dipinte, trovando un'eco, ancora una volta relativa alla decorazione tessile, nelle parole del Cennini, erede della tradizione di bottega del XIV secolo²⁵.

Se dunque è possibile ipotizzare che Simone Martini abbia perfezionato il metodo dello sgraffito per riprodurre adeguatamente le fattezze materiali dei tessuti asiatici *de opere minuto*, allo stesso modo anche lo sviluppo di un'ulteriore tecnica, riscontrabile nel manto di san Ludovico della pala angioina, è forse da connettere alla precisa volontà di rifarsi ad una differente tipologia orientale, ugualmente preziosa ed esotica. Nella tavola maggiore il mantello del santo è realizzato su un fondo in foglia d'argento, ricoperto da una velatura semitrasparente di lacca rossa. Su questa base, oggi annerita a causa del legante a base d'uovo utilizzato nella copertura, sono applicati ad intervalli regolari piccoli dischi in oro mediante la tecnica della doratura a mordente. L'effetto complessivo originario risulta invece meglio visibile nelle scene della predella, dove, ne *I funerali del santo*, Ludovico indossa una veste rossa a dischi d'oro, ottenuti a risparmio della foglia d'oro del fondo.

Ancora una volta, dunque, Simone impiega e rinnova una tecnica già nota agli artisti toscani, piegandola a particolari e personali finalità rappresentative. Fin dall'VIII secolo era infatti consuetudine utilizzare lacche gialle e rosse su foglie di stagno per imitare gli effetti dell'oro, e anche nella bottega di Duccio era una prassi consolidata per riprodurre le fattezze del ricamo nei bordi dipinti delle vesti della Vergine. Sebbene una parte

cartone traforato o una mascherina. Cfr. MULLER, *The development of sgraffito in Siene painting*, p. 147; HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, p. 227; C. BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice 1300-1600*, Cambridge 1999, p. 145; MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 73.

²⁵ CENNINI, *Il libro dell'arte*, capp. CXLI: *Come dèi fare un drappo d'oro o negro o verde, o di quale tu vuoi, in campo d'oro*, CXLII: *Come si disegna, si gratta, e si grana un drappo d'oro o d'argento*, pp. 143-145. Per la possibile relazione tra la diffusione della tecnica dello spolvero e la fortuna dei *panni tartarici* in pittura: BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop*, pp. 141-142.

della critica ritenga che nella pala di Capodimonte lo stesso Simone abbia voluto rappresentare un tessuto a ricamo, e nonostante il fatto che in altre opere, come il *Guidoriccio da Fogliano*, il pittore realizzi tale tecnica per i fini tradizionali dell'imitazione dell'oro, in questo caso sembra più plausibile riconoscere nella stoffa preziosa del manto e nella sua particolare modalità di esecuzione il richiamo ad un velluto operato. L'artista infatti avrebbe applicato la velatura in lacca sulla foglia metallica per riprodurre l'effetto cangiante del pelo del velluto, mentre la sovrapposizione dei dischi d'oro a mordente ne evocherebbe le trame broccate²⁶.

A conferma di tale identificazione, bisogna inoltre ricordare il fatto che proprio nel tesoro di San Francesco ad Assisi, luogo in cui l'artista si trovò ad operare per alcuni anni, fossero conservati alcuni velluti a dischi aurei importati da Tabriz, tra cui, ad esempio, «un drappo tartaresco bruno con piccoli dischi d'oro», ricordato nell'inventario della sacrestia della Basilica del 1341, mentre «unum pannum tartaricum pilosum rubeum ad madalias aureas» è citato nell'inventario del tesoro pontificio stilato nel 1295²⁷. Infine, al principio del Quattrocento, quando si diffonderà in pittura la moda di riprodurre i velluti, i pittori fiorentini, senesi e veneziani recupereranno proprio la tecnica di origine martiniana della copertura a lacca della foglia metallica²⁸.

3. Funzioni e percezione delle stoffe dipinte

Il riferimento agli inventari dell'epoca apre la questione relativa alle fonti dell'orientalismo martiniano: ripercorrendo il repertorio dei suoi *pattern* tessili, risulta evidente come il pittore si sia riferito, più o meno direttamente,

²⁶ Per l'identificazione del manto come un ricamo: GARDNER, *St. Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, pp. 12-13. Lo studioso collega il manto al piviale di papa Niccolò IV, esempio di *opus anglicanum*, donato nel 1288 alla cattedrale di Ascoli Piceno. Per l'ipotesi, a mio avviso più plausibile, del velluto operato: HOENIGER, *Cloth of gold and silver*, pp. 159-161; MONNAS, *Dress and textiles in the St. Louis altarpiece*, pp. 170-171.

²⁷ G. FRATINI, *Storia della Basilica e del convento di San Francesco ad Assisi*, Prato 1882, cap. XLVI, pp. 167-186: 173; MOLINIER, *Inventaire du Trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, n. 1165, p. 108.

²⁸ Questa soluzione sembra invece sconosciuta al Cennini, allorché suggerisce «[...] fa' il vestire [...] di quel colore che vuoi. Poi con pennello di vaio va' facciando i peluzzi, come istà il velluto, di colore temperato ad olio; e fa' i pelucci grossetti». Cfr. CENNINI, *Il libro dell'arte*, cap. CXLIV: *In qual modo si contraffà in muro il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola*, pp. 147-148.

ad esemplari serici realmente esistenti. Analizzare la rappresentazione delle stoffe preziose nella sua opera implica dunque chiedersi anche che cosa egli avesse effettivamente potuto vedere e in quali circostanze fosse venuto a contatto diretto con gli oggetti serici: ossia, quale fosse il patrimonio tessile dei suoi committenti e dei luoghi per cui l'artista ha operato, fermo restando che il carattere itinerante della sua attività e l'alta considerazione di cui godeva presso le più alte sfere del potere civile e religioso lo collocavano in una posizione privilegiata, grazie alla quale poté probabilmente avvicinarsi ai tesori più gelosamente custoditi.

Fin dai primi anni della sua attività, Simone ebbe forse occasione di conoscere i *panni tartarici*. Anche Siena, infatti, sebbene non possedesse scali e fondaci al pari di Veneziani e Genovesi, cercò di assicurarsi parte dei ricchi carichi di stoffe provenienti dall'Oriente, come documenta la *Cronaca maggiore* di Agnolo di Tura del Grasso, in cui si ricorda l'arrivo a Porto Ercole nel 1338 di un mercante siriano con numerose sete, presumibilmente asiatiche²⁹. Inoltre, nei primi decenni del secolo, presero corpo tutta una serie di leggi suntuarie cittadine, volte a limitare l'esoso acquisto di manufatti serici e il loro sfoggio eccessivo in abiti e vesti³⁰.

I documenti dell'Opera del Duomo di Siena informano anche che, almeno dalla metà del Trecento, il compito di procacciare tessuti serici per i parati della Cattedrale, acquistandoli in questo caso a Lucca, era affidato a *setaiuoli* e *zondadai* di professione, ma pure ad orafi, come Bartolomeo di Tommè detto il Pizzino, che nel 1373 riceveva «per due pezze di drapo azzurro rachamato e' quale ci arrechò da Lucha per fare dui pagli per la festa di Santa Maria e' quali chostaro condotti a Siena fiorini quarantadue», o Tommaso di Vannino, pagato nel 1408 cinquanta fiorini d'oro per «una pezza di drappo bianco sodo messo a oro damaschino»³¹.

Se tale consuetudine fosse riscontrabile anche nella prima parte del secolo, queste indicazioni di pagamento potrebbero lasciar supporre un rapporto privilegiato tra gli orafi e il mercato tessile già all'epoca di Simone e, di conseguenza, una sua frequentazione con tali manufatti fin dagli anni

²⁹ AGNOLO DI TURA DEL GRASSO, *Cronaca maggiore*, RIS, XV, parte VI, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, Bologna 1931, p. 521.

³⁰ Per lo *Statuto del Donnaio* (1343) e le leggi suntuarie senesi: M.A. CEPPARI RIDOLFI, P. TURRINI, *Il mulino delle vanità. Lusso e cerimonie nella Siena medievale*, Siena 1993.

³¹ V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, Siena 1911, parte I, cap. VII, nota 230.

giovanili. È infatti ipotizzabile che gli orafi avessero questo compito proprio in virtù della natura delle stoffe acquisite (tessuti operati in seta e oro), dal momento che i filati metallici erano prodotti dai *battiloro*, una categoria di artigiani specializzati, avvezzi alla lavorazione dei metalli e dunque assai vicini all'oreficeria³². In secondo luogo l'idea che lo stesso Simone Martini avesse occasione di vedere in prima persona le stoffe preziose proprio al momento del loro acquisto non risulta così peregrina, poiché è nota la consuetudine del pittore con l'ambiente orafo senese, non solo per la sua ipotetica genealogia, ma soprattutto per la natura sperimentale e multidisciplinare della sua arte, come documentano le puntuali citazioni nelle opere martiniane di sigilli, pissidi, pastorali e gioielli, primo fra tutti il sigillo del Comune di Siena, realizzato da Guccio di Mannaia e raffigurato nella *Maestà* di Palazzo Pubblico.

Se le occasioni di studiare i tessuti serici probabilmente non mancarono al pittore già a Siena, è certo nel periodo del cantiere assisiato che tali opportunità si moltiplicarono, sia per la natura del luogo, eletto custode di parte del tesoro pontificio, sia per gli incontri di questi anni con committenti eccelsi, cardinali e sovrani, cosicché, proprio in questo lustro, compaiono nella sua opera i primi esempi di *panni tartarici*. Negli anni successivi alla sistemazione del patrimonio papale, avviata da Bonifacio VIII nel 1295, il tesoro pontificio fu infatti trasferito più volte tra Perugia, Lucca, Assisi e Avignone, e nel 1312, di ritorno dall'Ungheria, il cardinale Gentile da Montefiore si trovava ad Assisi, proprio con il compito di inviare parte dei beni da Perugia ad Avignone. Il committente della cappella di San Martino non raggiunse mai la città francese, perché, dopo aver toccato Siena e aver forse ingaggiato qui Simone Martini, morì improvvisamente a Lucca. Inoltre, nel 1314 è nuovamente attestato il trasferimento del tesoro ad Assisi da Perugia, dove si trovava dalla morte di Benedetto XI nel 1304³³.

La qualità e la consistenza della straordinaria collezione di oggetti pre-

³² Lo stesso Tommaso di Vannino, ricordato sopra, nel 1415 viene pagato per la lavorazione dell'argento necessario alla fabbricazione di due piviali per il Duomo. Cfr. *ibid.*, cap. VII, nota 320.

³³ Per le vicende degli spostamenti del tesoro pontificio in questi anni, si veda FRATINI, *Storia della Basilica*, pp. 153-155; J. GARDNER, *The artistic patronage of Boniface VIII. The Perugian inventory of the papal treasure of 1311*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 34, 2001-2002, pp. 69-86; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII*, Torino 2003, pp. 85-86, 209-210.

ziosi, opere e tessuti serici custoditi in San Francesco, negli stessi anni in cui il pittore affrescava le pareti della chiesa inferiore, è del resto ben documentata dagli inventari della prima metà del XIV secolo, dedicati alla parte del tesoro papale conservata ad Assisi e agli arredi sacri della Basilica³⁴. Trovare un'esatta corrispondenza tra stoffe dipinte e stoffe reali risulta un'impresa vana, tanto più per la dispersione e la perdita del patrimonio tessile; tuttavia, il numero degli esemplari citati in queste fonti è talmente elevato che non può non essere messo in relazione con la visione decorativa di Simone.

Il pittore può forse aver avuto occasione di vedere da vicino «un drappo bianco con fogliami ad oro», «una pianeta, dalmatica e tonicella di tartaresco bianco inorato», un parato «di tartaresco rosso ad oro» o «un drappo tartaresco verde con diversi fogliami d'oro», per apprendere il gioco del *chinesische Kleinmuster*. E che dire del fatto che «un drappo bianco tutto messo ad oro» e «un piviale di tartaresco bianco inorato, col fregio a scacchi e con bottoni di cristallo», appartenessero proprio al defunto cardinale Gentile da Montefiore, patrono della cappella di San Martino? Lo stesso parato di Benedetto XI può forse essere stato compreso in quella parte del tesoro pontificio trasferito da Perugia ad Assisi nel 1314, dando all'artista la possibilità di analizzare da vicino un esempio orientale a piccoli motivi del tutto simile al successivo tessuto aureo dell'*Annunciazione*. Infine l'invenzione della tecnica della velatura a lacca su foglia d'argento, adottata nel manto del san Ludovico, potrebbe essere derivata da un attento studio del cangiantismo di «un drappo tartaresco bruno con piccoli dischi d'oro» o di «una pianeta, dalmatica e tonicella di sciamito rosso velluto con fiorini d'oro», conservati nel tesoro della Basilica di Assisi. Secondo le fonti, inoltre, lo stesso Roberto d'Angiò contribuì all'accrescimento del patrimonio tessile di San Francesco con numerosi donativi, tra cui un «drappo tartaresco verde con pini, tutto messo ad oro»³⁵.

Anche presso la corte angioina, a prescindere dalla questione sul soggiorno napoletano di Simone per la realizzazione della pala di Capodimonte, la moda dei tessuti orientali era dunque largamente diffusa, lasciando

³⁴ FRATINI, *Storia della Basilica*, pp. 167-186; F. EHRLE, *Die inventare von 1327 und 1339 des in St. Francesco in Assisi hinterlegten päpstlichen Schatzes*, «Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters», 1, 1885, pp. 305-364.

³⁵ FRATINI, *Storia della Basilica*, pp. 171-174, 176-181.

27, 28

così aperta la questione relativa all'originario luogo di conservazione dei prototipi ripresi nel *San Ludovico da Tolosa*. La possibilità che l'artista abbia citato un oggetto di specifica proprietà angioina è molto evidente nel caso della mitria del santo, assai vicina a quella reale della Cattedrale di Amalfi, forse appartenuta a Ludovico stesso³⁶. Tuttavia, la rappresentazione del copricapo, verosimile più che veritiera, deve essere interpretata in primo luogo come un segnale esplicito della dignità vescovile del personaggio, da abbinare al saio francescano nella costruzione ideologica dell'iconografia del nuovo santo. Anche nel caso delle stoffe esotiche martiniane, riprese in maniera plausibile ma non necessariamente mimetica, è quindi probabile che ulteriori motivazioni artistiche e culturali soggiacessero alla scelta di introdurre tali decorazioni allusive.

L'ipotesi che Simone Martini, nel corso della sua attività, abbia avuto la possibilità di studiare da vicino i manufatti orientali e che per questa sua consuetudine abbia sviluppato un ricco repertorio di ispirazione esotica pare del tutto verosimile. Similmente, la particolare predilezione e sensibilità verso i tessuti sontuosi sembrerebbe confermata dalla creazione di tecniche *ad hoc* per una loro adeguata rappresentazione, nonché dall'impiego delle sete tartariche nella sua opera in forma inedita rispetto alla tradizione precedente. L'artista, infatti, adotta su vasta scala tali *pattern* non solo nei fondali e nelle cortine d'arredo, ma anche e soprattutto nelle vesti dei suoi personaggi. Questa vera e propria scelta stilistica non può essere considerata alla stregua di un evento occasionale, dettato da cause incidentali; piuttosto, trae origine da una logica più intima, consona all'intero universo espressivo martiniano.

L'orientalismo dell'artista, concretizzato nel fatto che le sue figure sono spesso rivestite di tessuti evocanti ben precise tipologie seriche, trova due ordini di spiegazioni apparentemente divergenti, ma strettamente correlate. La prima motivazione è da ricercarsi in quel generale fenomeno di attualizzazione della storia sacra che, tra il XIII e il XIV secolo, investì la cultura dell'Occidente, in particolare dell'Italia, e che vide, grazie alle spinte della predicazione francescana e della vita cortese, il riappropriarsi della sfera del mondo sensibile da parte degli individui e in specie degli artisti³⁷. In

³⁶ *Supra*, nota 7.

³⁷ Per le conseguenze sul piano dell'abbigliamento delle figure dipinte e di quelle reali si

questo senso la presenza di stoffe e di fogge contemporanee, riprodotte con dovizia di particolari, trova la sua ragion d'essere nella volontà di avvicinare e di rendere materialmente 'tangibili' agli occhi dello spettatore le storie narrate. Gli artisti, infatti, trasformarono progressivamente le ascetiche e remote figure sacre in presenze concrete, che il pubblico poteva riconoscere e sentire vicine non solo perché parte di un patrimonio culturale tradizionale di immagini, ma perché le vicende dei santi erano state trasportate nel quotidiano e negli eventi esemplari si poteva incontrare la vita terrena. In un secolo nel quale si definì per la prima volta lo stesso concetto di moda, come strumento di differenziazione sociale e tra i sessi, proprio la rappresentazione dell'abbigliamento moderno diviene dunque uno degli strumenti più efficaci per permettere all'osservatore di rispecchiarsi immediatamente nei protagonisti della figurazione.

Simone Martini è protagonista del nuovo orientamento dell'arte occidentale e lo asseconda anche attraverso l'introduzione nelle sue opere delle stoffe contemporanee, manifestando una grande attenzione a tutti i livelli produttivi, dai manufatti d'arredo più dimessi a quelli più preziosi, dal costume degli umili a quello dei potenti. Si prenda, ad esempio, il celebre caso dell'abbigliamento dei giullari di corte nella scena della *Investitura* nella cappella di San Martino, nella quale l'artista attua un preciso riferimento alla *scientia habitus* e alla disciplina delle apparenze del XIV secolo. Dagli statuti senesi sappiamo infatti che agli istrioni, musici e intrattenitori di vario genere era consentito indossare e ricevere in dono dai propri mecenati vesti proibite alla restante cittadinanza onesta. Il carattere eccentrico di tali indumenti è ben evidenziato da Simone, che fa calzare ad un suonatore un copricapo vietato per le troppe guarnizioni in oro e perché *dimidiato* (tessuto formato da due parti) e *addogato* (listato a righe verticali), mentre ammantava i propri giullari di stoffe quadrettate e di abiti confezionati da pezze di diverso colore (verde, giallo e bruno), ugualmente proibiti³⁸.

28

vedano i classici studi di L. BELLOSI, *Moda e costume negli affreschi pisani e loro datazione*, in *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 51-65; ID., *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, «Prospettiva», 10, 1977, pp. 21-31; ID., *Moda e cronologia. B) Per la pittura del primo Trecento*, *ibid.*, 11, 1977, pp. 12-27; O. BLANC, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997.

³⁸ Norme senesi del 1330 e *Statuto del Donnaio* (1343): XXXIV. *Divieto di portare oro, smalto, perle, madreperle, pietre preziose o vetro sugli abiti, nei cappelletti e nei copricapi in genere*. Nelle norme del 1330 si concede ai cittadini l'impiego per ogni veste di soli due tessuti diversi, purché di tinta unita, mentre nel 1343 viene ribadito il divieto delle vesti *dimidiate*, *addo-*

All'estremo opposto, la *Maestà* di Siena può essere immediatamente percepita dall'osservatore come una epifania terrena della corte celeste: la Vergine, assisa in uno spazio fisicamente tangibile, definito dalla struttura scorciata del baldacchino, si presenta agli occhi della cittadinanza abbigliata e coronata come una regina gotica, ed è avvolta in una preziosa seta islamica, il cui colore azzurro non è più solo tipico del manto della Madonna, ma è diventato, a partire da san Luigi, l'attributo dei sovrani francesi, estendendosi successivamente a tutte le dinastie regnanti europee³⁹. Allo stesso modo, anche santa Caterina è sempre raffigurata da Simone in vesti sontuose orientali, adeguate allo *status* di una principessa tardo antica, riletto e aggiornato in chiave cortese. Inoltre tale convenzione rappresentativa lascia forse intuire l'origine alessandrina, 'straniera' della martire attraverso le stoffe esotiche del suo costume, con una brillante intuizione di gran fortuna presso gli artisti successivi, simile a quella di Ambrogio Lorenzetti del *Martirio dei Francescani*.

L'esempio della *Maestà* permette di introdurre anche la seconda ragione della presenza in pittura di sete operate orientali, in quanto la preziosità di tali manufatti, dichiarata dalla loro brillantezza e luminosità, può essere considerata indice caratterizzante delle qualità sovranaturali proprie delle figure che li indossano: nella visione martiniana i tessuti più pregiati, in particolare i *panni tartarici*, sono sempre indossati da presenze divine, angeli e santi, ad eccezione di Roberto d'Angiò nella pala di Capodimonte. L'impiego del colore e soprattutto dell'oro per dichiarare l'essenza celeste di un'immagine non è naturalmente una novità nell'arte medievale; tuttavia è del tutto originale il fatto che nell'opera di Simone tali attributi metafisici si trasformino nella realtà viva e attuale di un tessuto serico. Si potrebbe addirittura pensare ad una scelta, personale o suggerita dalla committenza, legata alla consapevolezza del grande valore economico dei manufatti asiatici, divenuti in questi decenni un vero e proprio simbolo di *status* e di

gate, rinvergate, picte e tramegate con stoffe di vari tipi e colori. Cfr. CEPPARI RIDOLFI, TURRINI, *Il mulino delle vanità*, pp. 102-103, 109-111, 174-176.

³⁹ Per il valore del blu come attributo regale: M. PASTOUREAU, *La promotion de la couleur bleue au XIIIe siècle: le témoignage de l'heraldique et de l'emblematicque*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, atti delle giornate di studio (Lucca 1995), a cura di E. Castelnuovo et al., Lucca 1996, pp. 7-16; C. DE MÉRINDOL, *Signes de hiérarchie sociale a la fin du Moyen Age d'après le vêtement. Méthodes et recherches*, in *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, dir. M. Pastoureau, Paris 1989, pp. 181-223.

sovranità, come è confermato anche dalla coeva creazione del *topos* letterario, secondo il quale i *panni tartarici* incarnavano la dichiarazione visibile di ricchezza e potere⁴⁰.

La pratica di manifestare, attraverso l'abbigliamento, una gerarchia sociale e l'appartenenza ad un mondo superiore, celeste nel caso dei santi, è senza dubbio una consuetudine desunta dalla vita reale, in cui i tessuti serici erano riservati ai signori e alle sfere ecclesiastiche. Tuttavia, la scelta martiniana di adottare come sigla identificativa della divinità una particolare tipologia di stoffe orientali, piuttosto che altri manufatti ugualmente ricercati e preziosi come *l'opus anglicanum*, sembra travalicare i soli richiami al lusso terreno. Parrebbe, anzi, che la selezione degli oggetti da introdurre nelle opere avvenga non solo in base al loro valore economico, ma anche in virtù della loro capacità di farsi veicolo di uno specifico significato espressivo, consono, oltre che alle ragioni della moda e del costume coevo, anche e soprattutto a quelle dell'estetica, della sensibilità artistica e della ricerca formale proprie di Simone. Nella pittura le vesti contemporanee diventano infatti uno strumento per raffigurare l'incarnazione delle figure celesti attraverso il carattere mimetico della riproduzione dei tessuti; al contempo, però, devono dimostrare anche la separazione dei beati dai comuni mortali, sfruttando il potere di evocazione e di astrazione insito nell'esotismo delle sete orientali e nello sfolgorio vibrante della minuta opera in oro⁴¹.

L'esempio di Gabriele nell'*Annunciazione* degli Uffizi conferma il duplice contenuto semantico del *medium* tessile. La presenza angelica viene contestualizzata nel presente e concretizzata grazie alla tunica, simile ad una dalmatica contemporanea, e alla fodera del manto, un tessuto quadrettato *à la page*, la cui resa materica e tridimensionale rende appieno il senso fisico del volo appena concluso. Parallelamente, però, il tono della rappresentazione sacra è innalzato e svincolato dai legami terreni con un effetto trascendente e atemporale, prodotto dalla brillantezza e dal luccichio della seta operata

⁴⁰ Nel poema francese *La Panthère d'Amors*, della fine del XIII secolo, l'alto rango di un personaggio è deducibile dal suo essere o meno rivestito di *tartaire*. Nuovamente un drappo *tartaresco* è impiegato dal poeta duecentesco Nerio Moscoli come metro di paragone per valutare la ricchezza di alcuni abiti. Cfr. P.J. TOYNBEE, *Tartar cloths*, «Romania», 29, 1900, pp. 559-564: 562.

⁴¹ O. BLANC, *Parures sacrées*, in *Brocartes célestes*, catalogo della mostra (Avignone 1997), éd. par Id., E. Moench, Avignon 1997, pp. 23-29: 23.

aurea, visibile manifestazione del divino.

Anche Roberto d'Angiò, sebbene non si tratti di un personaggio celeste, gode nella pala di Capodimonte del privilegio di indossare una dalmatica tessuta con sete tartariche. Del resto, nella prima metà del Trecento molte figure regali o aspiranti tali, come Rodolfo di Boemia e Cangrande della Scala, si presentavano in occasioni ufficiali con un corredo di sete orientali; nella stessa descrizione del tesoro angioino del 1334 sono ricordati un «supertunicale unum panni tartarici coloris sfloris, cum infrisatura in certa parte ipsius, facta de laboribus auri et perlatum ac lapidum», e una tunica dello stesso tessuto con le armi della casata, probabilmente appartenute proprio a Roberto⁴². Tuttavia, è la prima volta che un essere mortale, per quanto di stirpe reale, compare in pittura in un costume così prezioso e alla moda.

La ragione di tale eccezionalità può essere forse trovata nel significato complessivo della rappresentazione, di carattere eminentemente politico: siamo infatti in presenza della prima celebrazione della recente canonizzazione (1317) di Ludovico, ma anche di una immagine di incoronazione del fratello del santo, volta a legittimare e glorificare la casata angioina e il suo potere sull'Italia meridionale. In tale contesto il pittore, sempre attento ai significati più profondi delle immagini, non può aver lasciato al caso un dettaglio così importante come le vesti del sovrano, ma deve aver risposto a precise richieste della committenza.

Come nell'incoronazione dei suoi predecessori, Roberto d'Angiò si mostra in una veste rossa di cui sono visibili le maniche, coperta da una dalmatica bordata d'oro con applicazioni delle armi di famiglia e di gigli araldici e una stola aurea. Questi abiti sembrano richiamarsi a quelli citati nell'inventario del 1334, dove, peraltro, precedono immediatamente la descrizione dello scettro e del globo, simboli tipici della cerimonia di investitura regale⁴³.

⁴² M. FLURY-LEMBERG, *The grave goods of king Rudolph the First of Bohemia and their relationship to the funerary clothing of Cangrande della Scala*, in *Interdisciplinary approach about studies and conservation of medieval textiles*, ed. by R. Varoli Piazza, Roma 1998, pp. 99-105; *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, catalogo della mostra (Verona 2004-2005), a cura di P. Marini, E. Napione, G.M. Varanini, Venezia 2004; N. BARONE, *La Ratio Thesaurorum della Cancelleria angioina*, «Archivio storico per le provincie napoletane», 11, 1886, pp. 577-596: 579.

⁴³ Pochi anni dopo, l'uso di *panni tartarici* nelle cerimonie di incoronazione è attestato anche in ambito inglese: per quella di Edoardo III nel 1327 sappiamo dalle fonti che furono acquistate numerose stoffe pregiate, tra cui anche *vesti di nak*, *panni de Tarsen* e *camacas*. Cfr. L. MONNAS, *Textiles for coronation of Edward III*, «Textile History», 32, 2001, pp. 2-35.

È noto, inoltre, come l'impiego della dalmatica nelle cerimonie dei regnanti europei richiamasse quella del Sacro Romano Impero, dove il nuovo imperatore indossava sotto al manto rosso una dalmatica e una stola fermata da una cintura. Il re angioino, dunque, oltre a ribadire la legittimità del suo potere attraverso la continuità dell'immagine dei suoi precursori, per il tramite della pala dichiara anche il suo interesse nei confronti delle simbologie imperiali, in particolare dei Normanni e degli Hohenstaufen di Sicilia, come sembrerebbero attestare le aquile del tappeto e l'impiego della stola, sebbene non incrociata sul petto ma inserita nella cintura, nonché il coevo impegno per ottenere nel 1316 i *regalia* imperiali del defunto Arrigo VII. Parallelamente, l'impiego dominante del blu nella dalmatica rimanderebbe immediatamente alla provenienza oltremontana della stirpe, essendo il campo azzurro con gigli d'oro («d'azur semé de fleurs de lis d'or») lo stemma dei re di Francia⁴⁴.

La scelta martiniana di rappresentare le vesti dell'incoronazione con sete orientali a piccoli motivi vegetali trapunte di boccioli di loto in oro, a loro volta forse evocanti il fiore di giglio, rappresenta dunque la sintesi della pratica artistica di Simone: il pittore si mostra capace di tradurre le indicazioni della committenza, gli stimoli provenienti da manufatti reali e una complessa simbologia del potere nella forma visibile più preziosa agli occhi dei contemporanei e, al contempo, più vicina alla propria sensibilità ornamentale, mostrandoci uno spaccato della percezione culturale e dell'utilizzo sociale dei *panni tartarici* nel XIV secolo.

⁴⁴ Per il significato della particolare iconografia della doppia incoronazione, in relazione con la presunta figurazione del Cristo nella cuspide perduta e in riferimento a precedenti figurativi ottoniani e normanni: GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, pp. 12-33; per l'interpretazione degli apparati vestimentari in chiave imperiale: MONNAS, *Dress and textiles in the St. Louis altarpiece*, pp. 167-169.

Abstract

The phenomenon of representing silk fabrics in late Middle Ages paintings is approached through the works of Simone Martini, an artist who first knew how to answer to the fourteenth-century society's new taste for exoticism, as he introduced several textile pattern of eastern origin or 'oriental' inspiration into his repertoire. Simone's care for the textile medium shows even in his rendering of the humblest everyday contemporary cloths, as well as of single luxury objects recognizable as definite hand-made goods.

The corpus of the artist's textiles is classified according to typologies, referring to the real models he was likely to be acquainted with, the forms of re-elaboration and the different techniques of execution developed to render the various effects of fabrics. Moreover Simone's repertoire is analyzed through the exchange of solutions between ateliers, the contexts of use and visual and cultural perception of the textile medium.

Referenze fotografiche

- © Foto M. Manescalchi: 10
- © Foto A. De Marchi: 20
- © Philadelphia, Museum of Art: 22
- © Boston, Museum of Fine Arts: 26



1. ALLEGRETTO NUZI, *Madonna in trono con angeli*, particolare della cortina. Avignone, Musée du Petit Palais (da *Brocartes célestes*, p. 62).



2. SIMONE MARTINI, *Maestà*, particolare del manto e della veste della Vergine. Siena, Palazzo Pubblico (da PIERINI, *Simone Martini*, p. 60).



3. SIMONE MARTINI, *La morte e i funerali di San Martino*, particolare della veste di un astante. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 195).



4. Manifattura spagnola (XIII sec.), feretro di Doña Leonor Ruiz de Castro. Lione, Musée des Tissus, inv. n. 27.844 (da *Musée des Tissus de Lyon. Guide des collections*, Lyon 2001, p. 71).



5. Manifattura spagnola (XIII sec.), feretro di Don Felipe di Castiglia. Riggisberg, Abegg Stiftung (inv. n. 212) (da MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 224, fig. 248).



6. DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Madonna Rucellai*, particolare della cortina del trono. Firenze, Galleria degli Uffizi (da *La Maestà di Duccio restaurata*, «Gli Uffizi. Studi e ricerche», 6, 1990, p. 25).



7. GIOTTO, *Cristo flagellato*, particolare del manto di Cristo. Padova, Cappella degli Scrovegni (da *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato *et al.*, Modena 2005, p. 127, fig. 90).



8. PIETRO LORENZETTI, *Polittico di Arezzo*, particolare della veste della Vergine. Arezzo, pieve di Santa Maria (da *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, p. 20).

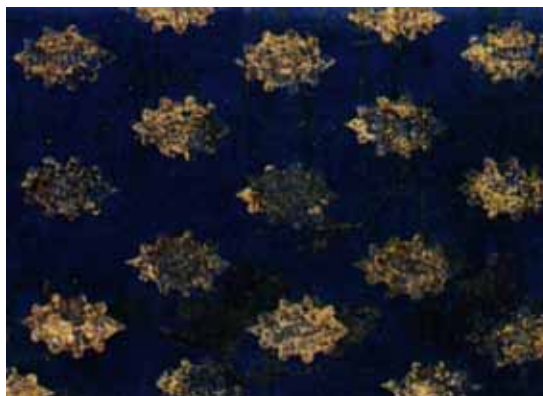
9. SIMONE MARTINI, *Il sogno di San Martino*, particolare della cortina e della coperta. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da *La Basilica di San Francesco ad Assisi, I. Basilica Inferiore*, p. 253, fig. 355).



10. SIMONE MARTINI, *Annunciazione*, particolare della fodera del manto di Gabriele. Firenze, Galleria degli Uffizi.



11. SIMONE MARTINI, *La morte e i funerali di San Martino*, particolare del feretro. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da *La Basilica di San Francesco ad Assisi, I, p. 269, fig. 271*).





12. SIMONE MARTINI, *Polittico di San Gimignano*, particolare del manto di sant'Agostino. Cambridge, Fitzwilliam Museum (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 167).



13. SIMONE MARTINI, *Polittico della Chiesa di San Francesco*, particolare del manto di santa Caterina. Ottawa, National Gallery of Canada (da PIERINI, *Simone Martini*, p. 145).



14. Manifattura dell'Asia centrale (*ante* 1329), manto della sepoltura di Cangrande della Scala. Verona, Museo di Castelvecchio, Reperto H (da *Le stoffe di Cangrande*, p. 23).



15. SIMONE MARTINI, *Polittico di San Gimignano*, particolare del manto di san Geminiano. Cambridge, Fitzwilliam Museum (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 166).



16. SIMONE MARTINI, *Santa Elisabetta di Ungheria*, particolare della veste della santa. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, transetto destro (da PIERINI, *Simone Martini*, pp. 94-95).



17. SIMONE MARTINI, *Maestà*, particolare della veste di santa Caterina. Siena, Palazzo Pubblico (da MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 75, fig. 68).



18. SIMONE MARTINI, *San Ludovico da Tolosa*, particolare della dalmatica di Roberto d'Angiò. Napoli, Museo di Capodimonte (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 145).



19. SIMONE MARTINI, *Annunciazione*, particolare della veste di Gabriele. Firenze, Galleria degli Uffizi (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 184).

20. SIMONE MARTINI, *Annunciazione*, particolare della cortina del trono. Firenze, Galleria degli Uffizi.



21. Manifattura dell'Asia centrale (seconda metà del XIII o inizi del XIV sec.), dalmatica di Benedetto XI, tessuto principale. Perugia, Chiesa di San Domenico (da MONNAS, *Merchants, princes and painters*, p. 74, fig. 67).





22. PIETRO LORENZETTI, *Madonna col Bambino e monaco committente*, particolare della veste della Vergine. Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection.



23. 'BARNA DA SIENA' (BOTTEGA DI LIPPO MEMMI), *Entrata di Cristo in Gerusalemme*, particolare del manto di un vecchio astante. San Gimignano, Collegiata (da KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, p. 69, fig. 61).



24. AMBROGIO LORENZETTI, *Il martirio dei Francescani*, particolare del copricapo di un soldato. Siena, chiesa di San Francesco (da *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, p. 190).

25. SIMONE MARTINI, *San Ludovico da Tolosa*, particolare del manto di san Ludovico. Napoli, Museo di Capodimonte (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 145).



26. Manifattura dell'Iran (Tabriz ?) (XIII-XIV sec.), velluto a dischi oro. Boston, Museum of Fine Arts (inv. n. 93.376).



27. SIMONE MARTINI, *San Ludovico da Tolosa*, particolare della mitria di san Ludovico, Napoli, Museo di Capodimonte (da LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 152).



28. Manifattura angioina (XIII-XIV sec.), mitria. Amalfi, Cattedrale (da GIORGI, *La mitria di sant'Isidoro*, p. 22).



29. SIMONE MARTINI, *L'investitura di San Martino*, particolare della veste di un musicista. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (da *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, I, p. 255, fig. 357).

Pubblicato *on line* nel mese di agosto 2012

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.

