



EDITORIALE

Questo numero di «Jacquard» si apre con la seconda parte dello studio su Anita Pittoni, l'artista triestina che si è espressa nel corso della sua attività creativa dal 1927 al 1948, secondo diverse componenti. Nella prima parte pubblicata nello scorso numero, erano state esaminate la tradizione storica, folcloristica e primitivista che hanno caratterizzato i modelli "implosivi", ora invece vengono presi in considerazione i modelli "esplosivi" di stampo invece avanguardistico, influenzati dal contemporaneo dibattito artistico, come ad esempio la moda futurista o costruttivista.

Con il successivo saggio vengono confrontate le opere pittoriche su tavola tra Sardegna, Penisola Iberica e Fiandre, tra XV e XVI secolo, accomunate da motivi decorativi tessili che fanno parte dell'iconografia ricorrente nel periodo e caratterizzanti la produzione di preziosi velluti. Lo studio del corredo di una cappella signorile ottocentesca ci avvicina poi a vesti sacre di ottima fattura e a tessuti e ricami di pregio.

Passiamo ad un arte più povera: i tessuti oleografici. Essi fanno parte di quel patrimonio diffuso formatosi verso la fine dell'Ottocento fino agli anni cinquanta circa del Novecento, quando le famiglie acquistavano queste opere di arte devozionale che scandivano gli ambienti domestici e in modo particolare le camere da letto.

L'occasione del restauro di un frammento di arazzo dove compare come soggetto una figura maschile che trasporta un orcio, ha indotto una breve riflessione sul modo di trasportare pesi con il supporto delle spalle o della testa e la sua rappresentazione nell'arte dell'arazzeria.

Per quanto riguarda la *Fiber Art* vediamo due artiste, la prima un'esponente di spicco, Maria Lai, al centro di un intervento che prende avvio dalla mostra personale a Palazzo Pitti concepita attorno al tema del "filo" e quindi ad un aspetto fondamentale dell'opera dell'artista sarda percorsa da questo tema, e la seconda artista, Sanja Spasić, che fa parte delle giovani e promettenti leve, che utilizza il feltro di lana per le sue opere emozionali nelle quali la componente sensoriale, tattile e visiva, sviluppa un nuovo modo di concepire e creare una scultura.

EDITORIAL

This issue of *Jacquard* opens with the second part of the study of Anita Pittoni, a Triestine artist whose expression over the course of her creative life, from 1927 to 1948, encompassed a variety of components. The first part, published in our last issue, examined the historical, folkloristic and primitivist traditions that characterised her 'implosive' models; here, the author examines 'explosive' models of avant-garde matrix influenced by the coeval debate in art; for example, Futurist or Constructivist fashion.

The next essay compares 15th- and 16th-century pictorial works on panel from Sardinia, the Iberian peninsula and Flanders having in common decorative textile motifs expressing the recurring iconography of the period and which in turn influenced production of precious velvets.

Study of the furnishings of a 19th-century aristocratic chapel draws us into the realm of excellently-crafted ecclesiastical vestments and valuable fabrics and embroideries.

Next is a 'poorer' art: oleographic prints on fabric. These works comprise an extensive heritage formed from the late 19th century through about the 1950s, when families purchased these low-priced works of devotional art for their home spaces and especially to adorn the bedrooms.

We took the occasion offered by restoration of a fragment of a tapestry showing a male figure transporting a large jar to indulge in a brief reflection on the age-old custom of carrying heavy loads on the back or the head and its representation in tapestry weaving.

In the 'Fiber Art' category, we take a look at two artists. The first was a front-line exponent of the genre, Maria Lai, whose art is at the centre of a personal exhibition at Florence's Palazzo Pitti focusing on the theme of the 'thread': a fundamental aspect of the Sardinian artist's work and a recurring theme in her creations. The second, Sanja Spasić, is a young and promising member of the new generations in art; she uses felted wool for her 'emotional' works, creations in which the tactile and visual sensorial components develop a new way of conceiving and creating sculpture.

| | |
|--|----|
| Paola Giuntoli | |
| Modelli "implosivi" ed "esplosivi": per un'analisi dell'opera di Anita Pittoni. Seconda parte. I modelli "esplosivi", una rilettura delle influenze futuriste e costruttiviste in Anita Pittoni | 3 |
| Clara Carta | |
| Tessiture flandro-iberiche. I velluti dipinti nella pittura del XV e XVI secolo tra Sardegna, Penisola iberica e Fiandre | 18 |
| Anna Maria Colombo | |
| Una cappella signorile ottocentesca e la sua dotazione tessile | 33 |
| Simona Lombardi | |
| Il conforto: le immagini devozionali nei tessuti oleografici | 38 |
| Simona Lombardi | |
| Un mondo sulle spalle... e sulla testa! | 44 |
| Ilenia Vecchio | |
| Maria Lai. Trame di fili e storie | 50 |
| "L'artista si racconta" | |
| Sanja Spasić | |
| Sculture emozionali in feltro | 56 |
| Mostre | 63 |
| Libri | 64 |
| Corsi | 67 |

CONTENTS

| | |
|---|----|
| Paola Giuntoli | |
| 'Implosive' and 'Explosive' Models for an Analysis of the Work of Anita Pittoni. Part II. The 'Explosive' Models, a Rereading of the Futurist and Constructivist Influences in the Work of Anita Pittoni | 13 |
| Clara Carta | |
| Flemish-Iberian Weaving. 15th- and 16th-Century Painted Velvets in Sardinia, the Iberian Peninsula and Flanders | 28 |
| Anna Maria Colombo | |
| An Elegant 19th-Century Chapel and its Textiles | 37 |
| Simona Lombardi | |
| Solace: Devotional Images in Oleographic Print Fabrics | 43 |
| Simona Lombardi | |
| A World on Their Shoulders . . . and Heads! | 49 |
| Ilenia Vecchio | |
| Maria Lai. Interweavings of Threads and Stories | 55 |
| "In the Artist's Words" | |
| Sanja Spasić | |
| 'Emotional' Sculptures in Felt | 62 |
| Exhibition | 65 |
| Books | 66 |
| Courses | 70 |

Tessiture flandro-iberiche.

I velluti dipinti nella pittura del XV e XVI secolo tra Sardegna, Penisola iberica e Fiandre

Clara Carta

Fig. 1 Joan Barceló, dettaglio della *Visitazione*, dettaglio del *Retablo della Visitazione*, 1488-1516, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).
Joan Barceló, detail of the *Visitation* from the *Retable of the Visitation*, 1488-1516. Cagliari, Pinacoteca Nazionale (courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).

Fig. 2 Maestro del *Retablo del Presepio*, dettaglio dell'*Adorazione*, dal *Retablo del Presepio*, 1500 ca., Cagliari, Pinacoteca Nazionale (su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).
Master of the *Retable of the Nativity*, detail of the *Adoration* from the *Retable of the Nativity*, 1500 ca. Cagliari, Pinacoteca Nazionale (courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).

Un approccio alternativo e ricco di prospettive alla conoscenza dei tessuti è lo studio delle testimonianze pittoriche che riproducono i preziosi panni. Un campo d'indagine particolarmente interessante in questo senso è quello dei retabli¹ realizzati in Sardegna tra il XV e il XVI secolo. In essi ricorre un particolare elemento decorativo che pone l'isola in una posizione non marginale nell'ambito dei rapporti europei di età moderna. Si tratta dei velluti indossati dai personaggi sacri dipinti o rappresentati nei drappi d'onore alle loro spalle, che furono caratteristici non solo della produzione pittorica italiana, ma anche di quelle iberica e fiamminga.

Le tecniche per la resa dei tessuti in pittura viaggiavano di paese in paese attraverso la diffusione su ampio raggio di trattati², viaggi³ di artisti e opere.

È proprio la portata culturale del viaggio ad avere un valore fondamentale nell'epoca in questione, per costituire relazioni e creare interconnessioni tra realtà anche distanti. In questo contesto, svolsero un ruolo importante i libri di modelli che viaggiavano per tutta l'Europa, di bottega in bottega, e che determinavano la riemersione di uno stesso motivo decorativo in contesti geografici e culturali diversi. Sia che dipingessero su tavola o su muro, i pittori utilizzavano cartoni o mascherine di carta per riprodurre e reiterare più agevolmente i modelli decorativi allora in voga. Facevano altrettanto anche i doratori delle sculture lignee rinascimentali in *estofado de oro*, i disegni ornamentali dei quali, simili a quelli utilizzati per i tessuti dipinti su tavola, pur rientrando nelle tipologie individuate, non si ripetono mai identici, cosa che sarebbe accaduta se i doratori fossero ricorsi agli stessi cartoni. Questo ha rivelato «la manualità della produzione artigiana nella rielaborazione personale degli schemi conosciuti»⁴, caratteristica che potremmo estendere anche ad una buona porzione degli esemplari pittorici su tavola analizzati di seguito.

Sono proprio le sculture in *estofado de oro* a rappresentare il più immediato confronto con la pittura dei tessuti auroserici su tavola. Si pensi al noto esem-



pio della *Madonna di Bonaria*, scultura lignea della fine del XV secolo, conservata nell'omonimo Santuario a Cagliari. La decorazione del manto della Vergine riproduce il motivo della melagrana che ritroviamo riproposto con evidente somiglianza in numerosi retabli. Per esempio nel manto della Vergine nel *Retablo della Visitazione* (Joan Barceló, 1488-1516, Cagliari, Pinacoteca Nazionale) (Fig. 1), nel *Retablo del Presepio* (Maestro del Presepio, 1500 ca., Cagliari, Pinacoteca Nazionale) (Fig. 2) e nel *Retablo di Tuili* (Maestro di Castelsardo, 1498-1500, Tuili, Parrocchiale di San Pietro) (Fig. 13); nel mantello indossato da Sant'Eligio nel *Retablo di Sant'Eligio* (Maestro di Sanluri, post 1505, Cagliari, Pinacoteca Nazionale) (Fig. 3); nella coperta del letto di Maria nella scena con la *Dormitio Virginis* nel *Retablo Maggiore di Ardara* (Maestro del Retablo di Ardara, Giovanni Muru e un aiuto, 1515,

Ardara, Chiesa di Santa Maria del Regno) (Fig. 4).

Come nel caso delle dorature nelle sculture lignee in *estofado de oro*, anche nei contemporanei retabli il motivo della melagrana non si ripete mai identico da una bottega all'altra, ma ciò non toglie che anche i pittori su tavola, così come i pittori su muro⁵, si servissero delle mascherine per riprodurre più agevolmente specifici motivi decorativi allora in voga. È indubbio che anche i pittori che hanno impreziosito i retabli dipingendovi lussuose stoffe con eleganti motivi tessili abbiano attinto ad un comune repertorio iconografico, lasciando spazio alla loro personale interpretazione artistica.

A dimostrazione di ciò anche il fatto che nella maggior parte dei casi «i tessuti vengono rappresentati con pochissimi panneggi tanto che risultano quasi stesi» e quando le pieghe ci sono, il disegno risulta comunque ben leggibile e continuo come se fosse realizzato per una superficie piana e non mossa, sulla quale sarebbe dovuto risultare frammentato e discontinuo.

A discolpa dei pittori, però, va il fatto che questo accorgimento, che «non solo consentiva di mostrare il decoro al massimo della leggibilità, ma semplificava notevolmente il lavoro del pittore»⁶, rispondeva anche ad una necessità tecnica volta a conferire una resa naturalistica ai pesanti e spessi tessuti di pregio.

Nel caso dei retabli sopra citati si possono riconoscere due principali motivi decorativi con le loro rispettive varianti:

Motivi vegetali e floreali generici:

- ghirigori vegetali a piccolo rapporto, semplici, lineari e sinuosi, disegnati in modo stilizzato con la punta del pennello, sono riscontrabili nelle vesti dei personaggi che popolano gli scomparti laterali del *Retablo di San Bernardino* (Fig. 5);
- simmetriche e stilizzate strutture compositive a griglia, nelle quali si ripetono verticalmente o diagonalmente minuti elementi circolari o ogivali, sono riconoscibili nelle tuniche portate da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo nella *Deposizione* dello stesso retablo (Fig. 6);
- generico motivo vegetale di proporzioni maggiori, complicato rispetto al primo tipo per i suoi marcati intenti naturalistici, si può osservare nella blusa di Giuseppe d'Arimatea nel *Compianto sul Cristo morto* e nel *Seppellimento* del *Retablo della Madonna dei Sette Dolori* (Fig. 7).

Motivo della melagrana⁷:

- tipologia impropriamente definita “a griccia”, motivo decorativo sinuoso e di grande rapporto, costituito dalla melagrana sui tronchi, è riconoscibile per esempio nel manto della Vergine nel *Retablo*



Fig. 3 Maestro di Sanluri, dettaglio del *Retablo di Sant'Eligio*, post-1505, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).
Master of Sanluri, detail of the *Retablo of Saint Eligius*, post-1505. Cagliari, Pinacoteca Nazionale (courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).



Fig. 4 Maestro di Ardara, Giovanni Muru e aiuto, dettaglio del *Retablo Maggiore di Ardara*, 1515, Ardara, chiesa di Santa Maria del Regno (su autorizzazione dell'autorità competente).
Master of Ardara, Giovanni Muru and assistant, detail of the *Retablo of Ardara*, 1515. Ardara, Church of Santa Maria del Regno (by authorisation of the competent authority).

della *Visitazione*, nello stesso particolare del *Retablo del Presepio* e del *Retablo di Tuili* e nella coperta del letto della Vergine nella *Dormitio Virginis* del *Retablo Maggiore di Ardara* (Figg. 1, 2, 13, 4);

- tipologia “a cammino”, con il frutto della melagrana incorniciato da una larga foglia polilobata, a struttura modulare simmetrica e di dimensioni più ridotte, si trova nella veste di San'Eligio dell'omonimo retablo (Fig. 3).

L'iconografia più ricorrente negli esempi presi in considerazione, e anche la più affascinante, risulta esse-

Fig. 5 Rafael Tomàs, Joan Figuera e un aiuto, *Visione durante la predica*, dal *Retablo di San Bernardino*, 1455-56, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna). Rafael Tomás, Joan Figuera and an assistant, *The Vision of Saint Bernardine while Preaching from the Retable of Saint Bernardine*, 1455-56, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).



Fig. 6 Rafael Tomàs, Joan Figuera e un aiuto, *Compianto sul Cristo morto*, *Retablo di San Bernardino*, 1455-56, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna). Rafael Tomás, Joan Figuera and an assistant, *Lamentation over the Dead Christ* from the *Retable of Saint Bernardine*, 1455-56, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).



re quella della “melagrana”. Il tema è stato così definito nell’Ottocento e racchiude in sé una grande varietà di tipologie figurali che esulano dall’immagine della melagrana in senso stretto per includere anche altre varietà vegetali come la pigna, il carciofo, il cardo, varianti del motivo dell’albero della vita, il fiore di loto e le palmette⁸.

Il XV secolo fu senza dubbio l’epoca dei grandi fiori di melograno, il periodo storico nel quale questo motivo figurale fu dominante in campo tessile e più riprodotto anche in pittura e in scultura a livello internazionale, talmente apprezzato da permanere fino alla metà del XVI secolo.

Il disegno della melagrana, fin dall’antichità associato al concetto dell’immortalità, nel Quattrocento divenne simbolo di potere, ricchezza e lustro, dal momento che i tessuti sui quali il disegno veniva realizza-

to erano preziosi e costosissimi e in pochi avevano la possibilità di comprarli: non più soltanto quelle classi sociali storicamente privilegiate ma adesso anche i nuovi benestanti, cioè le famiglie dei mercanti che grazie alla loro intraprendenza e lungimiranza erano riusciti a riscattarsi e a salire i gradini della scala sociale, potendosi permettere di acquistare beni di lusso che fino ad allora erano stati appannaggio della sola aristocrazia⁹. Fu così che nel Quattrocento la nobiltà e la borghesia di tutta Europa accrebbero la domanda di drappi serici i cui principali produttori furono i setaioli italiani e spagnoli, che commerciavano questi beni di lusso nei più grandi mercati europei a Bruges, a Ginevra, a Lione, a Londra e nelle città tedesche¹⁰.

Le tecniche tessili che ispirarono i pittori

Fino al Quattrocento i velluti erano semplicemente uniti e furono gli italiani i primi a perfezionarne la tecnica di tessitura, utilizzando il telaio a tiro che permise di produrre tessuti operati con ricchi disegni¹¹. Così vennero sfruttate tutte le possibilità che tale tecnica poteva offrire, creando velluti “a inferriata”, “alto-bassi” o “controtagliati”, “cesellati” e broccati in oro o argento, detti anche auroserici. In quest’ultimo caso il velluto è detto “alluciolato” per la presenza di piccoli anelli di filo d’oro o d’argento (le alluciolature) che sparsi sulla superficie tessile brillano qua e là tra i fitti peli di seta¹². Per tutto il Quattrocento il velluto alto-basso rosso e alluciolato fu il tessuto più pregiato¹³, nel quale il taglio del pelo a due o tre altezze diverse, che grazie alle differenti profondità creava un raffinato contrasto nelle tonalità cromatiche del rosso, veniva ulteriormente arricchito da parti broccate in oro. I tessuti realizzati con questa tecnica furono tra i più costosi perché al valore economico della materia prima utilizzata si aggiungevano quello dell’oro e dell’argento impiegati per le “alluciolature” e quello della tintura rosso scarlatto detta cremisi, colorante pregiato estratto dal Kermes importato dall’Oriente¹⁴. Tutti questi elementi e il complicato e sapiente lavoro dei vellutai, che tra i tessitori erano quelli più specializzati, concorrevano a determinare i costi di produzione e quindi di vendita molto elevati che solo le classi dominanti potevano permettersi: nobili, ecclesiastici e borghesi. Si pensi che il lavoro necessario per la tessitura dei velluti broccati in tre altezze di pelo, i più pregiati in assoluto, permetteva la realizzazione di pochissimi centimetri al giorno¹⁵.

Spesso alla tecnica del prezioso velluto “alto-basso” o “controtagliato” era abbinato il disegno “a griccia” che parrebbe essere stato elaborato per la prima volta a Venezia per poi prendere la strada di Firenze

e Genova e infine della Catalogna, grazie ai numerosi tessitori genovesi che lì emigrarono¹⁶. Questo disegno, che deriva dagli schemi movimentati e sinuosi del Trecento¹⁷, è lo stesso di cui si è parlato nell'elencare le tipologie decorative dei tessuti dipinti nei retabli, ma la definizione di "disegno a griccia" è impropria¹⁸. Per brevità e per non causare troppa confusione si continuerà a chiamare questi specifici disegni della melagrana "a griccia" e "a cammino", sottolineandone l'imprecisione servendosi delle virgolette.

Tra le due tipologie, la più adatta a decorare i velluti era quella "a griccia", la cui struttura asimmetrica «era di per sé un fattore di pregio che aumentava notevolmente le difficoltà di esecuzione e proporzionalmente il prezzo»¹⁹; mentre il disegno "a cammino", di più facile realizzazione, era adatto a tessuti serici meno pregiati come i velluti operati con fondo in raso o i velluti policromi. Quest'ultimo motivo della melagrana allineata orizzontalmente deriva dalla struttura trecentesca a maglia ogivale che racchiude il disegno della "melagrana" e venne rivalutato nella seconda metà del Cinquecento, quando, bandita l'ostentazione del lusso sfrenato quattrocentesco²⁰, «costituirà lo schema portante della decorazione tessile cinquecentesca e, quando la moda imporrà nuove soluzioni decorative nei tessuti per l'abbigliamento, continuerà a vivere, in pratica fino ai nostri giorni, come struttura ornamentale tipica delle stoffe per arredamento»²¹.

La documentazione pittorica: supporto agli studi sui tessuti

Le testimonianze pittoriche coeve permettono di immaginare come potessero configurarsi i tessuti originali arrivati fino a noi fortemente deteriorati o in frammenti di difficile lettura. Ciò che la superficie bidimensionale dipinta consente di indagare è l'impianco disegnativo, cioè il motivo decorativo del tessuto.

La tendenza a rappresentare tessuti preziosi come i velluti riguardò la pittura su tavola e la miniatura ed è anche in questo settore che se ne rintracciano le prime manifestazioni.

Particolarmente interessante è la produzione miniata presso la corte dei Duchi di Borgogna e soprattutto quella derivante dalle commissioni di Filippo il Buono²².

I manoscritti miniati furono un mezzo ideale per la rappresentazione dei tessuti di lusso, dal momento che i pittori erano liberi di inventare nuove iconografie che esprimessero i valori cortesi ai quali si voleva alludere attraverso il linguaggio simbolico delle immagini²³. L'invenzione, non la riproduzione di iconografie già esistenti nel campo dei tessuti, fa riflettere su come



Fig. 7 Pietro Cavaro, dettaglio del *Compianto sul Cristo morto*, dal *Retablo della Madonna dei Sette Dolori*, post 1520, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna). Pietro Cavaro, detail of the *Lamentation over the Dead Christ*, from the *Retable of Our Lady of the Seven Sorrows*, post-1520. Cagliari, Pinacoteca Nazionale (courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Polo Museale della Sardegna).

sia difficile creare dei confronti calzanti che facciano corrispondere un disegno pittorico ad un suo prototipo tessile. Questa caratteristica si può estendere anche al settore della pittura su tavola, col quale la miniatura aveva reciproci scambi: si pensi che, da quando a metà degli anni Quaranta si incrementò la produzione di libri miniati per rispondere alla crescente domanda dei collezionisti appartenenti alla cerchia della corte borgognona, il realismo riguardante lo spazio, l'abbigliamento e gli oggetti, proprio della rivoluzione pittorica inaugurata dai "primitivi" fiamminghi, fu introdotto anche in questo campo.

Le miniature franco-fiamminghe attestano l'amore della corte borgognona per i tessuti di lusso provenienti dalla Spagna e dall'Italia, come dimostra il fatto che «the first known use of a textile border in a Flemish manuscript occurs in the *Prayer Book of Charles the Bold* illuminated by Lieven van Lanthem and others»²⁴. Prima ancora di comparire all'interno delle scene miniate per fingere abiti o drappi preziosi, i tessuti dipinti venivano usati per incorniciare le miniature stesse, circondandole con bordi tessili di vario tipo, la cui foggia ne attesta l'origine italiana, come nell'esempio citato.

È nel contesto della produzione miniata presso la corte dei Duchi di Borgogna che iniziarono a comparire

Fig. 8 Rogier van der Weyden, (1399 ca. - 1464), dettaglio della *Deposizione*, 1435 ca., Madrid, Prado. Olio su tavola, cm. 220 x 262. Inv. n.: P02825© 2018 (Copyright immagine Museo Nacional del Prado © Foto MNP / Scala, Firenze). Rogier van der Weyden, (1399 ca. - 1464), detail of the *Deposition*, 1435 ca., Madrid, Prado. Oil on panel, 220 x 262 cm. Inv. no.: P02825 © 2018 (Image copyright: Museo Nacional del Prado © Photo: MNP / Scala, Florence).

sempre più diffusamente i velluti broccati dipinti, nei drappi d'onore appesi alle pareti e nelle vesti dei personaggi dei quali si voleva sottolineare l'importanza.

Tra l'ampia gamma dei motivi decorativi tessili dai quali potevano attingere i miniaturisti, quello più diffuso nella produzione del XV secolo era «the ubiquitous pomegranate-type brocaded velvet»²⁵, che i pittori manipolarono all'infinito creando le loro personali e uniche versioni del motivo. La variante «a griccia» comparve nei manoscritti miniati borgognoni tra il 1450 e il 1470, nello stesso intervallo temporale nel quale vede ampia diffusione anche in campo tessile.

Nella pittura europea numerosi sono gli esempi che documentano il motivo della melagrana riprodotto sui drappi d'onore o sulle cortine e sugli abiti di personaggi dei quali si voleva esaltare la regalità o la sacralità anche attraverso l'uso simbolico di quel frutto.

Maestri assoluti della resa dei tessuti serici in tutte le loro forme furono senz'altro i pittori fiamminghi, che grazie alla tecnica ad olio riuscivano a riproporre il più fedelmente possibile la brillantezza e la preziosità dei drappi serici che venivano commerciati a Bruges. Si ricordino l'abito indossato dalla Principessa nel *San Giorgio e il drago* o la tunica di Giuseppe d'Arimatea nella *Deposizione* del Prado (Fig. 8), entrambe opere di Rogier van der Weyden; oppure il motivo «a cammino» nel più semplice manto indossato dalla Vergine nell'*Annunciazione* del Maestro di Aix (Aix-en-Provence, Chiesa di Santa Maria Maddalena). Fino ad arrivare alle «gricce» su velluti rossi e neri degli abiti indossati dai Magi nell'*Adorazione* del Maestro dell'Adorazione di Torino e ai meravigliosi broccati dipinti da Hans Memling nel *Trittico di san Giovanni* (Fig. 9), dove sono resi con attenzione lenticolare gli elementi decorativi della melagrana e delle foglie di cardo che si arricciano sui tronchi ondulanti del manto di Santa Caterina d'Alessandria e nel drappo alle spalle della Vergine.

Nella penisola iberica Lluís Dalmau rappresenta lo stesso motivo della melagrana sulla veste di Sant'Eulalia (*Vergine dei Consiglieri*, 1443-45, MNAC, Barcellona), in modo più stilizzato dei casi precedenti e quindi non immediatamente riconoscibile. Più chiare sono le rese dell'elemento decorativo nei piviali indossati dai Santi Vescovi nella *Consacrazione di Sant'Agostino* di Jaume Huguet (*Retablo di Sant'Agostino*, 1463-1470/75, MNAC, Barcellona)²⁶. Protagonista indiscusso è il disegno «a griccia» in diverse varianti che complicano il motivo di base su pregiatissimi velluti rossi, verdi o neri.

Nella *Vergine col Bambino* attribuita a Jacomart (Fig. 10), invece, il disegno «a griccia» appare più spigoloso perché il motivo utilizzato è quello spinoso, ruvido e dalla fisionomia frastagliata del fiore di cardo. Questa



scelta era stata fatta per alludere alla Passione di Cristo e ai Dolori di Maria piuttosto che alla Resurrezione come sarebbe stato se avesse utilizzato la melagrana.

Una variante dalle forme ancor più aguzze è rappresentata da Reixach nel manto della Vergine nell'*Adorazione dei Magi* del *Retablo dell'Epifania* (Fig. 11), mentre un'infiorescenza più tondeggiante si riscontra nel velluto rosso utilizzato per il drappo alle spalle di Sant'Orsola nell'omonimo retablo (Fig. 12).

Nel Quattrocento non ci fu niente di più adatto dei drappi di velluto col disegno della melagrana per comunicare contenuti spirituali inesprimibili se non attraverso un fine linguaggio simbolico, in grado di far passare il messaggio cristiano anche attraverso un pre-



Fig. 9 Hans Memling, dettaglio del *Trittico di San Giovanni*, 1479, Bruges, Museo dell'Ospedale di San Giovanni (Musea Brugge © www.likasweb.be - Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens). Hans Memling, detail of the *Saint John Altarpiece* triptych, 1479. Bruges, Sint-Janshospitaal Museum (Musea Brugge © www.likasweb.be - Art in Flanders vzw. Photo: Hugo Maertens).

zioso tessuto dipinto indossato dalla Vergine e dai Santi, o usato come cortina o drappo d'onore. I tessuti serici dipinti, magnifici da osservare, erano anche dei raffinatissimi espedienti comunicativi che i pittori sapevano

esprimere e i committenti erano in grado di cogliere.

I retabli sardi presi in esame si inseriscono pienamente nel contesto europeo che portava i pittori a rappresentare quella tipologia di velluto broccato in cui



Fig. 10 Jacomart (?), dettaglio della Vergine col bambino e angeli musicanti, Madrid, Collezione Abelló. Jacomart (?), detail of the Virgin and Child with Angel Musicians. Madrid, Abelló Collection.



Fig. 11 Joan Reixach, dettaglio del Retablo dell'Epifania, 1469 ca., Museu Nacional d'Art de Catalunya (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2018. Foto: Jordi Calveras).

Joan Reixach, detail of the Retable of the Epiphany, 1469 ca. Museu Nacional d'Art de Catalunya (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2018. Photo: Jordi Calveras).

Fig. 12 Joan Reixach, Sant'Orsola, dal Retablo di Sant'Orsola, 1468, Museu Nacional d'Art de Catalunya (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2018. Foto: Jordi Calveras).

Joan Reixach, Saint Ursula from the Retable of Saint Ursula, 1468, Museu Nacional d'Art de Catalunya (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2018. Photo: Jordi Calveras).

il motivo aureo della melagrana si staglia su un fondo scuro. Anche negli esemplari sardi prevale la superficie in oro, tanto da ridurre le porzioni di velluto a delle più o meno sottili linee di contorno che disegnano graficamente il motivo della “griccia”. Ciò testimonia che i modelli tessili di riferimento non fossero le prime testimonianze del decoro della “melagrana”, nelle quali «la parte vellutata, spesso a due o a tre altezze di pelo, costituisce il punto focale della composizione», ma quelle successive, elaborate nel corso del XV secolo.

L'amore per l'esaltazione dei velluti broccati resi pittoricamente attraverso la tecnica dell'*estofado de oro*²⁷ è la naturale conseguenza della commercializzazione dei tessuti preziosi che caratterizzò l'Europa del XV e del XVI secolo. Sete, velluti, damaschi e broccati prodotti dalle storiche manifatture tessili spagnole e italiane entrarono nei circuiti mercantili internazionali grazie alla loro esportazione nelle più grandi piazze commerciali dell'Europa centro-settentrionale. In particolare nei centri di Bruges, Anversa e Bruxelles, venivano vendute le stoffe per realizzare i costosissimi abiti



che i ceti più alti della società avrebbero acquistato. Dai piviali per gli ecclesiastici alle tuniche e ai mantelli per quei borghesi che si erano arricchiti proprio grazie al commercio dei tessuti preziosi: la moda cambiava e gli abiti in velluto, soprattutto quelli con il motivo della melagrana presentato nelle sue più svariate declinazioni, iniziarono a comparire fin dai primi del XV secolo nei guardaroba dei più ricchi, diventando uno dei più efficaci mezzi di ostentazione della loro posizione sociale, lo status symbol della classe dirigente.

Per individuare le origini della tendenza ad esaltare la preziosità dei tessuti auroserici tipica di numerosi retable sardi, ci si deve confrontare con quanto accadeva nelle Fiandre e in Spagna, piuttosto che in Italia.

Tale tendenza è nata nel Nord Europa, nello specifico nel contesto della produzione miniata e pittorica dei territori borgognoni per poi trovare massima espressione nell'arte dei cosiddetti “primitivi fiamminghi”. Nella prima metà del XV secolo costoro si cimentarono nella resa dei cangiantismi, dei contrasti cromatici e della pesante ma morbida consistenza dei

tessuti serici e questo divenne un fondamentale campo d'indagine, nel quale l'utilizzo della tecnica ad olio permise loro di raggiungere effetti di verisimiglianza che neanche i più abili pittori rinascimentali toccarono nella seconda metà del XV secolo. Una diversità di intenti e di obiettivi separa sicuramente il Rinascimento italiano dalla moderna pittura fiamminga, ma è a quest'ultima che si deve guardare se si vogliono scoprire le origini della moda dei velluti dipinti nelle opere realizzate in Sardegna tra la seconda metà del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo.

Dalle Fiandre i viaggi di opere e artisti permisero all'arte nordica di diffondersi in Spagna, dove l'incontro con la cultura artistica locale sfociò nella felice stagione della pittura flandro-iberica. In quest'ambito, l'attenzione al dato naturalistico dell'arte nordica che si esplicita nella meticolosa rappresentazione dei tessuti preziosi, divenne una significativa costante estetica adoperata con entusiasmo e inventiva dai pittori flandro-iberici.

Fu il Levante spagnolo il diretto interlocutore dell'isola²⁸. In questo contesto, il primato indiscusso nell'interpretazione mediterranea della tendenza nordica alla rappresentazione pittorica dei velluti spetta alla scuola valenzana, con due delle figure di spicco della stagione pittorica flandro-iberica, Jacomart e Reixach. Le espressioni "flandro-iberica" e "ispano-fiamminga" sono state coniate dagli studiosi per descrivere il momento della storia dell'arte spagnola (dagli anni Trenta del Quattrocento) nel quale i pittori locali fecero propria la cultura artistica fiamminga, rielaborandola in una sintesi nuova che costituisce il principale punto di riferimento per gli artisti attivi in Sardegna.

Reixach fu particolarmente influente per quei pittori che, dopo essersi formati a Valencia, si trasferiro-

no verso nuovi centri, principalmente insulari, come Maiorca e la Sardegna. Emblematiche in questo senso furono le esperienze di Joan Barceló e del Maestro del Retablo del Presepio, che diffusero nell'isola la cultura flandro-iberica assimilata a Valencia frequentando la bottega di Reixach. Non è un caso che siano proprio le loro opere a presentare una maggiore aderenza ai modelli flandro-iberici nel modo in cui vengono resi i velluti dipinti nei retabli sardi. Si propone a titolo esemplificativo un confronto particolarmente calzante effettuato tra i dettagli tessili del *Retablo di Tuili* (Maestro di Castelsardo, 1498-1500, Tuili, Parrocchiale di San Pietro) (Figg. 13 e 14) e quelli del *San Pietro*



Fig. 13 Maestro di Castelsardo, dettaglio della *Madonna in trono col Bambino*, dal *Retablo di Tuili*, 1498-1500, Tuili, parrocchiale di San Pietro.
Master of Castelsardo, detail of the *Madonna and Child Enthroned*,< from the *Retablo of Tuili*, 1498-1500. Tuili, Church of San Pietro.

Fig. 14 Maestro di Castelsardo, dettaglio della *Crocifissione*, dal *Retablo di Tuili*, 1498-1500, Tuili, parrocchiale di San Pietro.
Master of Castelsardo, detail of the *Crucifixion* from the *Retablo of Tuili*, 1498-1500. Tuili, Church of San Pietro.



Fig. 15 Joan Reixach, dettaglio di *San Pietro in Cattedra*, metà XV secolo, Chiesa di Santa Maria di Morella (©Wikimedia Commons. Foto Joanbanjo).
Joan Reixach, detail of *Saint Peter Enthroned*, mid-15th century. Morella, Church of Santa Maria (©Wikimedia Commons. Photo: Joanbanjo).



in *Cattedra* (Joan Reixach, metà XV secolo, Chiesa di Santa Maria di Morella) (Fig. 15).

Tale confronto riesce se si affiancano il motivo che si trova in corrispondenza della gamba sinistra della Vergine e quello che pende dal braccio destro del trono di San Pietro. Si può osservare come il Maestro di Castelsardo sfrutti l'espedito della piega del manto, così come fece Reixach, incominciando a tracciare il disegno a partire da un fiore, del quale si vedono solo quattro petali, rappresentato in scorcio lungo il tronco dal quale sboccia in corrispondenza di un punto nodale.

Dopo questa interruzione il piccolo fusto continua il suo andamento ondulante verso l'alto, circondato da un intreccio dorato di foglioline, per concludersi in un'esplosione di eleganti elementi vegetali: l'infiorescenza centrale dorata, circondata da una striscia scura che finge il velluto, a sua volta delimitata da una sottile cornice dorata che presenta dieci protu-

beranze dalle quali si dischiudono altrettanti piccoli fiori. Ognuno di questi elementi analizzati combacia alla perfezione con gli stessi del retablo valenzano, non solo nella forma, ma anche nel numero di petali e fiori, permettendo di ipotizzare che il Maestro di Castelsardo si fosse servito di un cartone proveniente dalla bottega di Reixach o che per lo meno ne avesse osservato con attenzione il disegno per poi riproporlo in Sardegna.

Tra la Sardegna, la Spagna e le Fiandre ci fu un reciproco scambio di idee, che ha permesso agli artisti mediterranei di conoscere e far propria la tendenza nordica a rappresentare pittoricamente i preziosi velluti e, a loro volta, ai pittori nordici di desumere l'iconografia dei tessuti dipinti dai manufatti tessili ideati e realizzati dagli artigiani italiani e spagnoli. Infatti, quell'idea che, limitandosi allo studio della pittura sembrava essere stata elaborata nell'Europa settentrionale, in realtà, attraverso un approccio interdisciplinare, emerge come una chiara provenienza mediterranea. Si chiude così il cerchio degli scambi che avvicinarono la Sardegna alla cultura figurativa del Nord Europa grazie al tramite della pittura fiammingo-iberica, la quale si è configurata come il mezzo di diffusione di un'idea che si è visto essere mediterranea, ma che è ritornata indietro sotto forma di rielaborazione pittorica solo ed esclusivamente grazie alla lettura unica che ne diedero i pittori fiamminghi.

L'autore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare errori di attribuzione o eventuali omissioni sui detentori di diritto di copyright non potuti reperire.

Note

¹ I retabli sono delle pale d'altare (il termine *retaula* deriva dal latino *retro tabula*, che significa "dietro l'altare"), ottenuti dall'unione di tavole di legno dipinte. Quelli di piccole dimensioni presentano la struttura a doppio trittico su una predella (*o peu*) costituita da un numero dispari di scomparti. Quelli di maggiori dimensioni presentano una struttura più complessa: la canonica predella con numero dispari di scomparti (spesso nove) funge da base su cui poggiano la tavola centrale (*o pessa mitjana*), che si configura come la più grande, e quelle laterali (*pessas foranas*); la tavola centrale è sormontata dallo scomparto più alto dell'insieme, detto cimasa, nel quale spesso si trova rappresentata la Crocifissione. In entrambi i casi le tavole sono circondate dai polvaroli (*guardapols*) che proteggono le tavole dipinte dalla polvere. Cfr. C. Maltese, R. Serra, Episodi di una civiltà anticlassica, in F. Barreca (a cura di), Sardegna, Milano, Electa, 1969; R. Serra, Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento, Roma, Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane, 1980; R. Serra (a cura di) Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500, Nuoro, Ilisso, 1990.

² Si veda a titolo esemplificativo C. Cennini, *Capitolo CXXI - Come dei fare un drappo d'oro o negro o verde, o di quale colore tu vuoi, in campo d'oro* (Tambroni) e *CXXII - Come si disegna, si gratta, e si grana un drappo d'oro o d'argento* (Tambroni), in F. Frezzato 2003, pp. 162-164.

³ C. Viridis Limentani, *Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento*, «Archivio storico sardo», XXXVI, 1989; M. Natale, *El Mediterráneo que nos une*, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza, 31 gennaio - 6 marzo 2001; Valencia, Museu de Belles Arts de València, 19 maggio - 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2001; Limentani Viridis and M. B. C. Bellaviridis (a cura di) *Nord/Sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), Padova, Il Poligrafo, 2007; L. Castelfranchi Vegas, *Le mobili frontiere dell'arte tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Jaca Book, 2012; M.V. Spissu., *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, Padova, Il Poligrafo, 2014; M. V. Spissu, *Un oltremare diffuso. Il navigar sardesco fra Mediterraneo di Ponente, echi dell'Impero e italianismi*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», vol. 10, Macerata, EUM edizioni, 2014; C. Viridis Limentani, M. V. Spissu, *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2018.

⁴ A. Pasolini, *Tipologie decorative nelle stoffe dipinte*, in AA. VV., *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2001, p. 93.

⁵ G. L. Bovenzi, B. Oderzo Gabrielli, *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*, nuova serie LXIII - LXIV, Torino, SPABA, 2012 - 2013.

⁶ A. Pasolini, *I fondi d'oro e i motivi tessili nel Maestro di Castelsardo e nei Retabli sardi tra la fine del '400 e gli inizi del '500*, in A. Pasolini (a cura di), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle Giornate di Studio, Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012, Cagliari, Janus, 2013, p. 106.

⁷ Per una puntuale classificazione tipologica del motivo a melagrana si rimanda a R. Bonito Fanelli, *The Pomegranate Motif in Italian Renaissance Silks: a Semiological Interpretation of Pattern and Color*, in S. S. Cavaciocchi (a cura di), *La seta in Europa secc. XIII-XX*, Serie II - Atti delle "Settimane di Studi" e altri Convegni, Prato, Istituto internazionale di Storia Economica "F. Datini", Firenze, Le Monnier, 1993 e R. Bonito Fanelli, *La ricerca storica alla base dell'esperienza didattica all'istituto d'arte di San Sepolcro. Il motivo della melagrana nei tessuti italiani al tempo di Piero della Francesca*, in "Jacquard", 17 (1993), pp. 10-11.

⁸ R. Bonito Fanelli, *The Pomegranate Motif in Italian Renaissance Silks...*, 1993, p. 507.

⁹ R. Orsi Landini, *All'origine della produzione moderna: il differenziarsi della produzione per abbigliamento e arreda-*

mento nei velluti fra Cinque e Seicento, in *Velluti e Moda tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 maggio - 15 settembre 1999), a cura di A. Zanni con M. Bellezza Rosina e M. Ghirardi, Milano, Skira, 1999, p. 19.

¹⁰ B. Dini, *L'industria serica in Italia. Secc. XIII-XV*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *La seta in Europa secc. XIII-XX*, Serie II - Atti delle "Settimane di Studi" e altri Convegni, Prato, Istituto internazionale di Storia Economica "F. Datini", 1993.

¹¹ R. Bonito Fanelli, P. Peri, *Tessuti italiani del Rinascimento: collezioni Franchetti, Carrand, Museo Nazionale del Bargello*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, 24 settembre - 10 gennaio 1981), Prato, 1981, Firenze, 1981, p. 18.

¹² D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano, Bramante, 1974, p. 22.

¹³ R. Bonito Fanelli, P. Peri, *Tessuti italiani del Rinascimento...*, 1981, p. 19.

¹⁴ B. Paolozzi Strozzi, *Il parato di Niccolò V per il Giubileo del 1450*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2000, p. 37.

¹⁵ Il tessitore di velluti auroserici in tre altezze di pelo era in cima alla scala dei compensi e all'anno guadagnava il triplo del tessitore di velluti uniti per un metraggio di meno della metà rispetto a quello realizzato da quest'ultimo. R. Orsi Landini, *Il trionfo del velluto*, in F. DE'MARINIS (a cura di), *Velluto. Fortune, tecniche, mode*, Milano, Idea Books, 1993, p. 28.

¹⁶ C. Buss., *Problemi di datazione e attribuzione: approccio interdisciplinare*, in C. Buss, M. Molinelli, G. Buttazzi (a cura di), *Tessuti serici italiani 1450-1530*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 marzo - 15 maggio 1983), Milano, Electa, 1983, p. 18; M. E. Soldani, *Uomini d'affari e mercanti nella Barcellona del Quattrocento*, Barcellona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 38.

¹⁷ R. Orsi Landini, *Il trionfo del velluto...*, 1993, p. 37.

¹⁸ Per approfondire la questione si veda R. ORSI LANDINI, *All'origine della produzione moderna...*, 1999, p. 22.

¹⁹ R. Orsi Landini, *Il trionfo del velluto...*, 1993, p. 44.

²⁰ J. V. García Marsilla, *Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)*, in S. Brouquet, J. V. García Marsilla, *Mercados del Lujo, Mercado del Arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, PUV, 2015, pp. 561 - 591.

²¹ *Ivi*.

²² S. Jolivet, H. Wijsman, *Dress and illuminated manuscripts at the Burgundian court, complementary sources and fashions (1430-1455)*, in W. Blockmans, Till-Holger Borchert (a cura di), *Staging the Court of Burgundy*, Atti del convegno *The splendour of Burgundy (1418-1482): a multidisciplinary approach*, (Bruges 12-14 maggio 2009), Londra, Miller, 2013, pp. 279-285.

²³ M. L. Goehring, *The representation and meaning of luxurious textiles in Franco-Flemish manuscript illumination*, in K. M. Rudy, B. Baert (a cura di), *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 121.

²⁴ *Ibid.* pp. 139-140.

²⁵ *Ibid.*, p. 145

²⁶ S. Carbonell, *Velluts a la pintura gòtica catalana. L'exemple de Jaume Huguet. Terciopelos en la pintura gòtica catalana in Datatèxtil. Revista*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa, giugno 1998.

²⁷ Per un approfondimento su altre tecniche di realizzazione dei broccati in pittura si veda I. Geeleen e D. Steyaert Delphine, *Imitation and illusion. Applied brocade in the art of the Low Countries in the fifteenth and sixteenth centuries*, Turnhout, Brepols, 2011.

²⁸ Dal 1324, con la conquista catalano-aragonese, la Sardegna fece parte della Corona d'Aragona insieme alle aree che

coprivano l'Aragona, la Catalogna, Valencia e l'isola di Maiorca. Accorpata ai regni della Corona di Castiglia nel 1479, gravitò nell'orbita spagnola fino a quando nel 1720 non passò ai Savoia. Questo fa sì che la sua storia sia da leggere all'interno di quella della penisola iberica per il periodo preso in considerazione, permettendoci di capire perché la Sardegna appartenesse al contesto culturale ispano-fiammingo più che italiano.

Flemish-Iberian Weaving. 15th- and 16th-Century Painted Velvets in Sardinia, the Iberian Peninsula and Flanders

Clara Carta

Study of pictorial works in which precious fabrics are represented provides an alternative approach, rich in potential, to the study of textiles. One especially interesting area of research in this sense is represented by the retables¹ produced in Sardinia in the 15th and 16th century. These works display recurrent decorative elements that place the island in a position that is anything but marginal in terms of European relations in the modern era; the elements in question are the brocades worn by the sacred figures and the cloths of honour painted behind them on the panels, which were characteristic not only of Italian pictorial production but also of Iberian and Flemish painting.

The techniques for rendering fabrics in painting travelled from country to country thanks to large-scale diffusion of treatises² and to journeys³ by artists and their works.

In the era in question, travel had a fundamental cultural value for building relations and weaving interconnections among realities often quite distant and different from one another. In this context, an important role was played by the 'pattern books' which circulated throughout Europe, travelling from workshop to workshop, and which determined the emergence of identical decorative motifs in different geographical and cultural settings. Whether the painting was on panel or mural, the paint-

ers worked from cartoons or paper templates to reproduce and more easily reiterate the decorative models in vogue at the time. The same may be said for the craftsmen who gilded the Renaissance wooden sculptures in *estofado de oro* with ornamental motifs which, similarly to those we see in fabrics painted on panel, fall into well-defined categories but are never repeated absolutely identically, which would instead have occurred had the gilders used the same cartoons. This fact reveals 'the manual nature of artisan production in the individual reworking of known schemas',⁴ a characteristic we could say extends to a goodly part of the examples of painting on panel analysed below.

The *estofado de oro* sculptures are the pieces most immediately comparable with the examples of painting of *aurosericí* (silk and gold thread) fabrics on panel. A well-known example is *Our Lady of Bonaria*, a late 15th-century wooden sculpture conserved at the sanctuary of the same name in Cagliari. The decoration of the mantle of the Virgin reproduces the pomegranate motif we see proposed, with evident similarities, in many retables: for example, in the mantle of the Virgin in the *Retable of the Visitation* (Joan Barceló, 1488-1516, Cagliari, Pinacoteca Nazionale) (Fig. 1), in the *Retable of the Nativity* (Master of the Retable of the Nativity, 1500 ca., Cagliari, Pinacoteca Nazionale)

(Fig. 2) and in the *Retable of Tuili* (Master of Castelsardo, 1498-1500, Tuili, Church of San Pietro) (Fig. 13); in the mantle worn by Saint Eligius in the *Retable of Sant'Eligio* (Master of Sanluri, post-1505, Cagliari, Pinacoteca Nazionale) (Fig. 3); in Maria's bedcover in the scene of the *Dormitio Virginis* in the *Retable of Ardara* (Master of the Retable of Ardara, Giovanni Muru and an assistant, 1515, Ardara, Church of Santa Maria del Regno) (Fig. 4).

As is the case in the gilding on the *estofado de oro* wooden sculptures, in the coeval retables the pomegranate motif is never repeated identically from one workshop to the next, but this does not change the fact that those who painted on panel, as did the mural painters,⁵ used templates to more easily reproduce specific decorative motifs. Indubitably, even the artists who decorated the retables with painted versions of luxurious fabrics bearing elegant textile motifs drawn from a common iconographic repertory took their share of liberties to give rein to their personal interpretations.

Demonstrating this is the fact that in the majority of cases, 'the fabrics are represented with very few folds, to the point of appearing almost stretched' and when there are folds, the design is nevertheless clearly readable and continuous, as though it were created for a static, flat surface and not one that is shifting or

draped, on which it should appear fragmented and discontinuous.

In the artists' defence, however, it must be said that this device, which 'not only permitted showing the decoration with the maximum legibility but considerably simplified the work of the painter',⁶ also responded to a technical need: that of producing a naturalistic rendering of precious fabrics that were heavy and thick.

The above-mentioned retables display two principal motifs, each with variants as outlined below.

Generic plant and floral motifs:

- simple, linear and sinuous plant-motif flourishes, in small repeats, drawn in a stylised manner with the point of the brush, are seen in the clothing of the figures that populate the side compartments of the *Retable of Saint Bernardine* (Fig. 5);
- symmetrical and stylised grid-like composite structures, with vertical or diagonal repeats of minute circular or ogival elements, can be seen in the tunics worn by Joseph of Arimathea and Nicodemus in the *Deposition* in the same retable (Fig. 6);
- a generic plant motif of larger size, more complicated than the first type mentioned due to its marked naturalistic pretensions, is seen in the blouse worn by Joseph of Arimathea in the *Lamentation over the Dead Christ* and in the *Entombment of Christ* in the *Retable of Our Lady of the Seven Sorrows* (Fig. 7).

Pomegranate motif:⁷

- a type improperly called '*a griccia*', a large-repeat, sinuous decorative motif composed of pomegranates on branches is found, for example, on the mantle of the Virgin in the *Retable of the Visitation*, in the same detail of the *Retable of the Nativity* and the *Retable of Tuili* and in the cover of the Virgin's bed in the *Dormition Virginis* in the *Retable of Ardara* (Figs. 1, 2, 13, 4);
- the '*a cammino*' type, in which the pomegranate fruit is of smaller dimensions and framed by a wide, multilobate leaf with a symmetrical modular structure, is found in the clothing of Saint Eligius in the retable of the same name (Fig. 3).

The most widely-recurring iconographic motif in the examples we considered – and undoubtedly the most fascinating – is the 'pomegranate'. The theme was defined thus in the 1800s and comprises a great variety of figural

typologies that depart from the image of the pomegranate in the strict sense to embrace other plant varieties such as the pine cone, artichoke and thistle, variations on the 'tree of life' motif, the lotus flower and palmettes.⁸

The 15th century was the era of the great pomegranate flowers par excellence, the historical period in which this figural motif dominated in the field of textiles and was the most reproduced in painting and sculpture: its success was international and met with such favour that it persisted until halfway through the 1500s.

The pomegranate motif, since antiquity associated with the concept of immortality, in the 1400s became a textile symbol of power, wealth and prestige, since the fabrics on which the design figured were precious and extremely costly and few could afford them. But those who could were no longer only the historic privileged classes but also the new well-to-do; that is, merchant families which thanks to their enterprise and farsightedness had scaled the social ladder and could allow themselves to purchase luxury goods, until then the sole prerogative of the aristocracy.⁹ Thus it was that in the 15th century the nobility and the upper middle classes throughout Europe increased the demand for silk fabrics, the principal manufacturers of which were the Italian and Spanish weavers who sold these luxury goods on the largest European marketplaces: Bruges, Geneva, Lyons, London and the German cities.¹⁰

The textile techniques that inspired the painters

Until the 15th century, all velvets were simple, solid fabrics; the Italians were the first to perfect the weaving technique which permitted production of richly-patterned figured fabrics on the draw loom.¹¹ The weavers exploited all the potentials offered by the technique to create a *inferriata* (voided), *altobassi* or *controtagliati* (with two or more pile heights) or *cessellati* (with the cut pile elements higher than the uncut piles) velvets and velvets brocaded in gold and/or silver, called *auoserici*. In the latter case, the velvet is *alluciolato* with tiny uncut loops of gold or silver weft threads (the so-called *alluciolature*, after the Italian word for firefly) scattered across the surface of the fabric, glinting and reflecting through the dense silk pile.¹² Throughout the 1400s, red *alluciolato altobasso* velvet was the most prized of all:¹³ not only were the pile threads cut at two or three different heights, creating different depths and thus a refined contrast among the different per-

ceived shades of red, but the surface was further enriched by gold-brocaded portions; the fabrics woven by this technique were also among the most costly, due to the economic value of the raw fibre material and the gold and silver used for the *alluciolature*, but also to the cost of the precious scarlet-red colouring agent known as Kermes or Chermes, imported from the Orient.¹⁴ All these elements, plus the complicated and highly-skilled work of some of the world's most specialised velvet weavers, went to determining the cost of production and therefore the very high prices fetched at market, which were within the reach only of the dominant classes: the nobility, ecclesiastics and the upper middle class. The work involved in weaving velvet brocades in three pile heights, the most precious of all, was such that even the most expert weaver was able to produce only a few centimetres per day.¹⁵

Often, to weave these precious velvets, the *altobasso* or *controtagliato* technique was used together with the '*a griccia*' pattern, which would seem to have been perfected for the first time in Venice before it travelled to Florence and Genoa and, finally, Catalonia, with the many Genoese weavers who emigrated there.¹⁶ This design, which derives from the lively, sinuous 14th-century models,¹⁷ is the same we mentioned in the list of decorative typologies of the fabrics painted in the retables, but the definition '*a griccia* pattern' is, strictly speaking, improper in this context.¹⁸ For the sake of brevity and to not engender confusion, we will continue to use the terms, calling specific pomegranate motifs '*a griccia*' or '*a cammino*' and to use quotation marks to stress the imprecision.

Of the two, the most suitable for decorating velvets was the '*a griccia*' type, whose symmetrical structure 'was in and of itself a quality factor and one which considerably increased the difficulty of the work and, proportionally, the price';¹⁹ while the '*a cammino*' layout, easier to weave, was used on less precious silk fabrics such as figured velvets with satin grounds or polychrome velvets. The latter, in which the pomegranate motif is aligned horizontally, derives from the ogival grid structure which enclosed the 'pomegranate' motif in the 14th-century; it returned to vogue in the second half of the 1500s when, the immoderate ostentation of luxury that reigned in the intervening century having been banned,²⁰ it 'came to constitute the mainstay of 16th-century decoration and, when fashion imposed new decorative solutions in clothing fabrics, continued to live on – in practice, until our day

– as a typical ornamental structure in decorating fabrics.²¹

Pictorial documentation as support for textile studies

Coeval pictorial evidence allows us to imagine how fabrics which have come down to us either severely deteriorated or only in difficult-to-read fragments may have originally looked. What the two-dimensional painted surface allows us to investigate is the pattern layout; that is, the decorative motif as employed on the fabric.

Precious fabrics such as velvets were represented in panel paintings but also in miniatures – and it is in this genre that we see the first examples.

The illuminated production at the court of the Burgundy dukes and above all the works commissioned by Philip the Good are especially interesting.²²

Illuminated manuscripts were an ideal means for representing luxury fabrics, since the painters were free to invent new iconographies to express the courtly values to which they wanted to allude using the symbolic language of images.²³ Invention, not reproduction of iconographies already existing in the textile field, begs reflection on how difficult it is to draw suitable correspondences between a pictorial rendering and a textile prototype. This characteristic can be extended to panel painting, with which the miniature exchanged reciprocal contaminations: just think that when, in the mid-1400s, production of illuminated books increased to respond to the mounting demands of collectors belonging to the Burgundian court circle, realistic representation of space, clothing and objects proper to the pictorial revolution inaugurated by the Flemish ‘primitives’ was introduced even to this field.

The Franco-Flemish miniatures attest to the Burgundian court’s love for the luxury fabrics from Spain and Italy, as is demonstrated by the fact that ‘the first known use of a textile border in a Flemish manuscript occurs in the *Prayer Book of Charles the Bold* illuminated by Lieven van Lanthem and others’.²⁴ Even before appearing in the illuminated scenes to mimic clothing or precious drapery, painted fabrics framed miniatures, surrounding them with ‘textile’ borders of various types in styles that attest to their Italian origin, as in the example cited.

It was in the context of production of illuminated manuscripts at the court of the Burgundian dukes that painted brocaded velvets began to appear ever more frequently in

representations, as cloths of honour and in the clothing of certain figures to highlight their importance.

Amongst the extensive array of decorative textile motifs from which the illuminators could draw, the one most often used in 15th-century production was ‘the ubiquitous pomegranate-type brocaded velvet’,²⁵ which the painters manipulated in infinite variants to create their personal, unique versions of the motif. The ‘*a griccia*’ variant appeared in Burgundian illuminated manuscripts between 1450 and 1470; that is, at the same time its use in textiles began to spread widely.

European painting offers a wealth of examples documenting the ‘pomegranate’ motif reproduced on cloths of honour, on curtains, and clothing to symbolically emphasise the regal or sacred status of the subjects.

The absolute masters at rendering all types of silk fabrics were undoubtedly the Flemish painters, who, working in oils, succeeded in most faithfully reproducing the brilliance and preciousness of the silk goods sold in Bruges. Sterling examples are the garment worn by the princess in *Saint George and the Dragon* and the tunic donned by Joseph of Arimathea in the *Deposition* (Fig. 8, now in the Museo del Prado), both by Rogier van der Weyden; or the ‘*a cammino*’ motif in the simpler mantle worn by the Virgin in the *Annunciation* by the Master of the Aix Annunciation (Aix-en-Provence, Church of Saint Mary Magdalene); or the ‘*gricce*’ on the red-and-black velvet of the Magi’s robes in the *Adoration* by the Master of the Turin Adoration, and the marvellous brocades painted by Hans Memling in the *Saint John Altarpiece* triptych (Fig. 9), where punctilious attention is given to the rendering, as though under a lens, of the pomegranate and thistle-leaf decoration that curls on undulating trunks on the mantle worn by Saint Catherine and in the cloth of honour behind the Virgin.

On the Iberian peninsula, Lluís Dalmau represented the same ‘pomegranate’ motif on the robes of Saint Eulalia (*Virgin of the Consellers*, 1443–45, MNAC, Barcelona) in a manner more stylised – and therefore not immediately recognisable – than it is in the previously-mentioned examples. More ‘transparent’ are the renderings of the same decorative element on the copes worn by the two sainted bishops in the *Consecration of Saint Augustine* by Jaume Huguet (*Saint Augustine Altarpiece*, 1463–1470/75, MNAC, Barcelona).²⁶ The undisputed protagonist is the ‘*a griccia*’ pattern in several variants that complicate the basic motif on uniquely precious red, green, or black velvets.

In the *Virgin and Child* attributed to Jacomart (Fig. 10), instead, the ‘*a griccia*’ pattern appears more angular; this is because the motif used is the spiny, rough, irregular thistle flower. This choice alludes to the Passion of Christ and the Sorrows of Mary rather than to the Resurrection, which would have been the case were the motif the pomegranate as such.

A variant with even more sharply-defined forms is that painted by Reixach in the mantle of the Virgin in his *Adoration of the Magi* in the *Altarpiece of the Epiphany* (Fig. 11), while a more rounded inflorescence is found in the red velvet used for the cloth of honour behind Saint Ursula in the retablo of the same name (Fig. 12).

To 15th-century thinking, nothing was more suitable than velvet cloths bearing the pomegranate-type design to communicate spiritual content that was inexpressible except through use of a refined symbolic language: the Christian message was ‘written’ in a precious painted fabric worn by the Virgin and the saints or used as a curtain or cloth of honour. Painted silk fabrics, while magnificent to the eye, were also highly-sophisticated expedients for communication, media that the painters knew how to use and that the patrons were capable of understanding.

The Sardinian retables taken under consideration fit perfectly into that European context which inspired painters to represent that type of brocaded velvet in which the golden ‘pomegranate’ motif stands out against a dark background. In the Sardinian examples as in others, the gold surface prevails – to the point of reducing the portions actually in velvet to more or less narrow outlines, graphic designations of the ‘*griccia*’ motif. This speaks to the fact that the ‘reference’ textile models were not the first evidence of ‘pomegranate-type’ decoration, in which ‘the velvet portion, often in two or three pile heights, constitutes the focal point of the composition’, but later exemplars worked out over the course of the 15th century.

Love for the exaltation lent by brocaded velvets, rendered pictorially by the *estofado de oro*²⁷ technique, was the natural consequence of the trade in precious fabrics that characterised the Europe of the 15th and 16th centuries. Silks, velvets, damasks and brocades produced by the historic Spanish and Italian textile manufactories flowed into the international mercantile circuits as they were exported to the premier marketplaces of central and northern Europe. The fabrics that went to create the extremely costly clothing purchased by the highest classes of society found ready markets

in Bruges, Antwerp and Brussels in particular. From copes for the ecclesiastics to tunics and capes for those middle-class citizens who had made their fortunes thanks to trade in those very fabrics: fashions changed, and, in the early 15th century, articles of velvet clothing, especially those with the pomegranate-type motif in all its myriad forms, began to appear in the wardrobes of the richest, becoming one of the most efficacious means of advertising social standing. In short, these fabrics were the status symbols par excellence of the ruling classes of the time.

In order to identify the origin of the tendency to exalt the precious nature of the *auroserici* fabrics typically depicted in many of the Sardinian retables, we must turn to Flanders and in Spain rather than Italy.

This tendency first arose in northern Europe in the specific context of production of illuminated manuscripts and painting in the Burgundian territories and later found its maximum expression in the art of the so-called 'Flemish primitives'. In the first half of the 15th century, these painters tackled rendering of the iridescences, the colour contrasts and the heavy but soft consistency of the silk fabrics. It became a fundamental field of investigation and it was found that use of oil paints permitted achieving convincing effects that far outstripped the efforts of the greatest Renaissance painters in the second half of the same century. Different intents and aims certainly divided the Italian Renaissance from modern Flemish painting, but it is to the latter that we must look to discover the origins of the vogue in painted velvets that marked the works created in Sardinia in the second half of the 1400s and the early decades of the following century.

Thanks to the movements of works and the travels of artists from Flanders, northern European art spread to Spain, where the meeting with local art culture resulted in the felicitous season of Flemish-Iberian painting. Here, northern European art's attention to the naturalistic datum as it emerged in meticulous representations of precious fabrics became a significant aesthetic constant, adopted with enthusiasm and inventiveness by the Flemish-Iberian painters.

Eastern Spain was the island's direct interlocutor.²⁸ In this milieu, the undisputed primacy of the Mediterranean interpretation of the northern style of representing velvets goes to the Valencian school, with two of the outstanding figures in the Flemish-Iberian pictorial season, Jacomart and Reixach. The expressions 'Flemish-Iberian' and 'Hispano-Flemish' were

coined by scholars to describe the moment in Spanish art history (from the 1430s onward) during which local painters made Flemish artistic culture their own and reworked it in a new synthesis which constituted the primary point of reference for the artists active in Sardinia.

Reixach was especially influential for those painters who, after having studied in Valencia, moved on to other centres, mainly on such islands as Majorca and Sardinia. Emblematic in this respect were the experiences of Joan Barceló and of the Master of the Retable of the Nativity, who imported to the island the Flemish-Iberian art culture they had assimilated in Valencia through their frequentations of Reixach's workshop. Not by chance, theirs were the works most closely adherent to the Flemish-Iberian models in terms of the ways in which velvets were represented in the painted Sardinian retables. As an example, let us propose a particularly apt comparison between the textile details in the *Retable of Tuili* (Master of Castelsardo, 1498-1500, Tuili, Church of San Pietro) (Figs. 13 and 14) and those seen in *Sant Pere in Cathedra* (Joan Reixach, mid-15th century, Morella, Church of Santa Maria) (Fig. 15).

This comparison succeeds if we flank the motif seen in correspondence to the right leg of the Virgin on the former work with that seen on the right armrest of the throne of Saint Peter. Note how the Master of Castelsardo exploits the expedient of the fold in the mantle, as did Reixach, laying down the pattern beginning with a flower, of which we see only four foreshortened petals along the trunk from which the flower arises, in correspondence to a node.

Following this interruption, the slender trunk continues its undulating upward path, surrounded by a gilded intertwinement of small leaves, until concluding in an explosion of elegant plant elements: the gilded centre inflorescence, delimited by a narrow gilded band with ten protuberances from which the same number of small flowers open. All these elements perfectly match their counterparts in the Valencian retable, not only in form but also in the number of petals and flowers. From this, we may surmise that the Master of Castelsardo made use of a cartoon from Reixach's workshop or at the very least had closely observed the designs before reproposing them in Sardinia.

The reciprocal exchange of ideas between Sardinia, Spain and Flanders was such that the Mediterranean artists were well aware of, and able to fully assimilate, the northern European bent for representing precious velvets in painting and, in turn, that the northern paint-

ers could infer the iconography of the painted fabrics from the textile products designed and manufactured by the Italian and Spanish artisans. That idea which, if we limit ourselves to study of painting, would seem to have been worked out in northern Europe is revealed – if we take an interdisciplinary approach – as being of clear Mediterranean provenance. And thus, the circle of exchanges which drew Sardinia near to the figurative culture of northern Europe is closed, thanks to the mediation of Flemish-Iberian painting: a means of diffusion of a Mediterranean idea in unique readings by the Flemish painters which then travelled back northward in the form of pictorial reworkings by their hands.

All reasonable efforts have been made to correctly identify material reprinted in this article. The author will undertake to rectify any omissions or errors of attribution if brought to her attention by the copyright holders.

Notes

¹ Retables are altarpiece structures (the term *retaula* derives from the Latin *retro tabula*, 'behind the altar') obtained by uniting painted wooden panels. Those of small dimensions have a dual triptych structure resting on a predella (or *peu*) with an odd number of divisions. The larger retables show a more complex structure: the canonical predella, again with an odd number of compartments (quite often, nine), acts as the base on which rest the central panel (or *pessa mitjana*), the largest, and the lateral panels (*pessas foranas*); the centre panel is surmounted by the uppermost compartment (the cymatium) of the whole composition, in which the Crucifixion is often represented. In both cases, the panels are framed by *polvaroli* (*guardapols*) which, as the name suggests, protect the painted panels from dust. Cf. C. Maltese, R. Serra, 'Episodi di una civiltà anticlassica' in F. Barreca (ed.), *Sardegna* (Milan, Electa, 1969); R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento* (Rome, Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane, 1980); R. Serra (ed.), *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500* (Nuoro, Ilisso, 1990).

² See, for example, C. Cennini, 'Capitolo CXLI - Come dèi fare un drappo d'oro o negro o verde, o di quale colore tu vuoi, in campo d'oro' (Tambroni) and 'Capitolo CXLII - Come si disegna, si gratta, e si grana un drappo d'oro o d'argento' (Tambroni) in F. Frezzato (ed.), Cennino. Cennini, *Il Libro dell'Arte* (Vicenza, Neri Pozza, 2003), pp. 162-164.

³ C. Viridis Limentani, 'Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento' in *Archivio storico sardo*, XXXVI, 1989; M. Natale, *El Mediterráneo que nos une*, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y España*, catalogue of the exhibition (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 January – 6 March 2001; Valencia, Museo de Belles Arts de València, 19 May – 2 September 2001), curated by M. Natale (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001); C. Limentani Viridis and M. B. C. Bellaviridis (eds.) *Nord/Sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, proceedings of the international workshop held in Genoa, 28-29 October 2005 (Padua, Il Poligrafo, 2007); L. Castelfranchi Vegas, *Le mobili frontiere dell'arte tra Medioevo e Rinascimento* (Milan, Jaca Book, 2012); M. V. Spissu, *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento* (Padua, Il Poligrafo, 2014); M. V. Spissu, 'Un oltremare diffuso. Il navigar sardesco fra Mediterraneo di Ponente, echi dell'Impero e italianismi' in *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, vol. 10 (Macerata, EUM Edizioni, 2014); C. Viridis Limentani and M. V. Spissu *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento* (Sassari, Carlo Delfino Editore, 2018).

⁴ A. Pasolini, 'Tipologie decorative nelle stoffe dipinte' in AA.VV., *Estofado de oro. La statuaría lignea nella Sardegna spagnola* (Cagliari, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2001), p. 93.

⁵ G. L. Bovenzi, B. Oderzo Gabrielli, '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*, Nuova Serie LXIII – LXIV (Turin, SPABA, 2012 – 2013).

⁶ A. Pasolini, 'I fondi d'oro e i motivi tessili nel Maestro di Castelsardo e nei retabli sardi tra la fine del '400 e gli inizi del '500' in A. Pasolini (ed.), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, proceedings of the conference held in Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 December 2012 (Cagliari, Janus, 2013), p.106.

⁷ For an exacting typological classification of the pomegranate motif, see R. Bonito Fanelli 'The Pomegranate Motif in Italian Renaissance Silks: a Semiological Interpretation of Pattern and Color' in S. Cavaciocchi (ed.), *La seta in Europa secc. XIII-XX*, Atti delle 'Setti-

mane di Studi' e altri Convegni, 24, Prato, Istituto Internazionale di Storia Economica 'F. Datini' (Florence, Le Monnier, 1993) and R. BONITO FANELLI, 'La ricerca storica alla base dell'esperienza didattica all'istituto d'arte di San Sepolcro. Il motivo della melagrana nei tessuti italiani al tempo di Piero della Francesca' in *Jacquard* 17 (1993), pp. 10-11.

⁸ R. Bonito Fanelli, 'The Pomegranate Motif in Italian Renaissance Silks', p. 507.

⁹ R. Orsi Landini, 'All'origine della produzione moderna: il differenziarsi della produzione per abbigliamento e arredamento nei velluti fra Cinque e Seicento' in *Velluti e Moda tra XV e XVII secolo*, catalogue of the exhibition (Milan, Museo Poldi Pezzoli, 7 May – 15 September 1999) curated by A. Zanni with M. Bellezza Rosina and M. Ghirardi (Milan, Skira, 1999), p. 19.

¹⁰ B. Dini, 'L'industria serica in Italia. Secc. XIII-XV' in S. Cavaciocchi (ed.), *La seta in Europa secc. XIII-XX*.

¹¹ R. Bonito Fanelli, P. Peri, *Tessuti italiani del Rinascimento: Collezioni Franchetti, Carrand, Museo Nazionale del Bargello*, catalogue of the exhibition held in Prato, Palazzo Pretorio, 24 September - 10 January 1981 (Florence, s.n., 1981), p. 18.

¹² D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano, Bramante, 1974, p. 22.

¹³ R. Bonito Fanelli, P. Peri, *Tessuti italiani del Rinascimento*, p. 19.

¹⁴ B. Paolozzi Strozzi, *Il parato di Niccolò V per il Giubileo del 1450*, (Florence, Museo Nazionale del Bargello, 2000), p. 37.

¹⁵ The weaver of three-height *auroserici* velvets was the most highly paid: in a year, he earned three times as much as a weaver of solid velvets, for a length of less than one-half that produced by the latter. R. Orsi Landini, 'Il trionfo del velluto' in F. De' Marinis (ed.), *Velluto. Fortune, tecniche, mode* (Milan, Idea Books, 1993), p. 28.

¹⁶ C. Buss, 'Problemi di datazione e attribuzione: approccio interdisciplinare' in C. Buss, M. Molinelli, G. Buttazzi (eds.), *Tessuti serici italiani 1450-1530*, catalogue of the exhibition held in Milan, Castello Sforzesco, 9 March – 15 May 1983 (Milan, Electa, 1983), p. 18; M. E. Soldani, *Uomini d'affari e mercanti nella Barcellona del Quattrocento* (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 2010), p. 38.

¹⁷ R. Orsi Landini, 'Il trionfo del velluto', p. 37.

¹⁸ For more information, refer to R. ORSI LANDINI, 'All'origine della produzione moderna', p. 22.

¹⁹ R. Orsi Landini, 'Il trionfo del velluto', p. 44.

²⁰ J. V. García Marsilla, 'Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)' in S. Brouquet and J. V. García Marsilla, *Mercados del Lujo, Mercado del Arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV* (València, PUV, 2015), pp. 561 - 591.

²¹ *Ibid.*

²² S. Jolivet, H. Wijsman, 'Dress and Illuminated Manuscripts at the Burgundian Court: Complementary Sources and Fashions (1430-1455)' in W. Blockmans, Till-Holger Borchert (eds.), *Staging the Court of Burgundy*, proceedings of the conference *The Splendour of Burgundy (1418-1482): a Multidisciplinary Approach*, (Bruges, 12-14 May 2009) (London, Miller, 2013), pp. 279-285.

²³ M. L. Goering, 'The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Franco-Flemish Manuscript Illumination' in K. M. Rudy, B. Baert (eds.), *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages* (Turnhout, Brepols, 2007), p. 121.

²⁴ *Ibid.*, pp. 139-140.

²⁵ *Ibid.*, p. 145

²⁶ S. Carbonell, 'Velluts a la pintura gòtica catalana. L'exemple de Jaume Huguet. Terciopelos en la pintura gòtica catalana' in *Datatèxtil*, no. 0, June 1998 (Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, June 1998), pp. 13-26.

²⁷ For more information on other techniques for representing brocades in painting, refer to I. Geeleen and D. Steyaert Delphine, *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (Turnhout, Brepols, 2011).

²⁸ Beginning in 1324, with the Catalan-Aragonese conquest, Sardinia was part of the Crown of Aragon as were the areas of Aragon, Catalonia, Valencia and the island of Majorca. Unified with the kingdoms of the Crown of Castille in 1479, Sardinia gravitated into the Spanish orbit until it passed to the Savoy dukes in 1720.

This compels us to read its history, in the period we are considering, together with that of the Iberian peninsula; doing so helps us to understand why Sardinia should be considered in the Hispano-Flemish rather than the Italian cultural context.