

# CRITICA D'ARTE

DIRETTA DA CARLO L. RAGGHIANI VALLECCHI EDITORE FIRENZE

*Estratto dalla Rivista «Critica d'Arte» n. 81*

# STOFFE LUCCHESI DEL TRECENTO

contributi

Nell'Inventario della Cattedrale di Pisa del 1369<sup>1</sup> è ricordato un « *Pannum unum de draspido de luca laboratum ad dracones et gallos quasi sanguineum* », tessuto che trova un evidente riscontro in un frammento del Museo Storico dei Tessuti di Lione (fig. 1), soprattutto per quanto riguarda gli elementi più evidenziati del disegno: i draghi ed i galli. L'inventario è piuttosto parco nel descrivere i colori della stoffa, ma il fondo rosa stinto del frammento induce ad un rosso originario.

Per quanto riguarda il tipo di tessuto, è questa una delle ultime attestazioni del termine diaspro<sup>2</sup>, col quale venivano designate stoffe fra le più ricche della produzione lucchese del XIII e XIV secolo, conosciute su tutti i mercati europei, e motivo della fama della fabbrica lucchese. È stato per lungo tempo sostenuto<sup>3</sup> che questa denominazione derivi dal particolare tipo di tessitura con la quale erano eseguite. Su un fondo compatto e lucido (in genere taffetas, ma anche raso e diagonale) il disegno si stende opaco. Alcune parti della decorazione assumono poi particolare risalto per la broccatura in oro oppure in argento. È stato messo in luce<sup>4</sup> come questo tipo di armatura (lampasso) si ritrovi pure in altri tessuti ai quali erano date differenti denominazioni, la cui produzione continuò anche quando quella del diaspro non è più attestata; e come di conseguenza l'appellativo « diaspro » si riferisca più precisamente al colore e al disegno della stoffa.

Il fatto che gli inventari più antichi non descrivano quasi mai dettagliatamente il disegno dei diaspri può essere una ulteriore convalida di questa tesi<sup>5</sup>. Solo negli inventari della seconda metà del Trecento il disegno viene descritto con più accuratezza, indubbiamente per le variazioni che in esso vengono introdotte: è questo il caso

della « *Planeta de djaspro lucano ad vites pampanas et uvas de serico blavo in campo rubeo* » dell'Inventario pontificio del 1361<sup>6</sup>; ed ancora nell'Inventario della Cattedrale di Pisa, del « *Pannum unum de draspido lucensi cum foliis albis et avibus et canibus* »<sup>7</sup>.

La produzione del diaspro, e di conseguenza le sue attestazioni in documenti, vengono a mancare alla fine del Trecento proprio perché gli artisti, non gustando più il disegno originario a ieratiche iterazioni di teorie di uccelli e quadrupedi affrontati davanti a palmette, portano innovazioni in questo schema compositivo, aumentano il numero dei colori, e quindi la stoffa, che non basava la sua individualità su uno specifico tipo di tessitura, non fu più considerata come prodotto particolare.

Nel tessuto preso in esame si conserva, del modulo compositivo del diaspro, l'alternanza di teorie di animali (inusitati iconograficamente i galli) i quali non s'affrontano davanti a palmette di loto, ma vengono inseriti in un fitto intreccio di racemi, foglie di vite e grappoli d'uva<sup>8</sup>. Questo intreccio a tralcio di vite è frutto della particolare soluzione data all'arabesco dalla fabbrica lucchese.

Nei tessuti di produzione lucchese l'arabesco non venne usato in funzione geometrizzante come lo era stato nell'area arabosaracena, ma venne assunto criticamente, cioè lo si riportò alla sua originaria natura di elemento floreale, sostituendo però alla originaria palmetta egiziana<sup>9</sup> il tralcio di vite<sup>10</sup>.

Non sempre però risulta facile cogliere le analogie o le identità fra i tessuti ricordati nei documenti e quelli a noi pervenuti. Le cause di queste difficoltà vanno principalmente imputate ad un problema di linguaggio. È ormai per noi perduto il preciso significato con il quale venivano usate le antiche denominazioni date alle stoffe,

## ALLEGATI

## 1. TABELLA DELL'ANDAMENTO DEMOGRAFICO NEL COMUNE DI LUCCA DURANTE L'ULTIMO SECOLO

<i>anno</i>	<i>abitanti</i>	<i>indice</i>
1861	65.435	100
1871	68.204	104
1881	68.033	103
1901	74.971	107
1921	78.575	120
1931	81.807	125
1936	82.300	126
1951	88.302	135
1961	88.428	135

*L'andamento demografico del Comune di Lucca durante l'ultimo secolo si è mosso secondo parametri assai modesti di incremento. Durante gli ultimi quindici anni sono state registrate anche forti punte depressive.*

## 2. GRADI D'INDUSTRIALIZZAZIONE AL 1951 E AL 1961 E LORO VARIAZIONE PERCENTUALE PER I SINGOLI COMUNI A EST E A NORD DI LUCCA (ITRES).

COMUNI	<i>Grado industr. al 1951</i>	<i>Grado industr. al 1961</i>	<i>Variazione % 1951-1961</i>
Altopascio	6,68	10,55	+ 57,93
Bagni di Lucca	7,91	14,94	+ 88,87
Barga	21,77	27,63	+ 26,92
Borgo a Mozzano	5,82	10,21	+ 75,43
Capannori	5,26	10,09	+ 91,82
Coreglia Antelminelli	4,76	7,55	+ 58,61
Galliciano	7,00	8,35	+ 19,28
Lucca	17,04	16,55	— 2,88
Montecarlo	4,49	5,86	+ 30,51
Pescaglia	3,49	3,80	+ 8,88
Porcari	4,35	11,08	+ 154,71
Villa Basilica	18,28	20,26	+ 10,83





o perché cadute in disuso, o perché declinate a nuova significanza. Già durante i tre secoli di più attiva produzione della fabbrica lucchese queste parole subirono forti mutamenti semantici: la parola « sciamito » (*examitum*), che stava ad indicare uno dei più ricchi tessuti della fabbrica palermitana e poi dell'officina lucchese, compare ancora nello Statuto della Corte dei Mercanti di Lucca del 1376<sup>11</sup>, ma sta ad indicare una stoffa leggera fatta con seta di seconda qualità.

Purtroppo non è agevole, data l'esigua copia di documenti, delineare anche per sommi capi una storia di questa secolare tecnica tessile, sia per Lucca, sia anche per altri centri produttori di seta. Un'altra causa è da ricercarsi nella stringatezza delle descrizioni di stoffe fatte negli inventari o in citazioni di atti notarili o in prose e poesie coeve. Questo spiega come

non si abbia una storia della tessitura lucchese secondo i documenti<sup>12</sup>, e così una storia ricostruibile attraverso l'analisi dei frammenti presenti nei musei.

Le concordanze e le reciproche relazioni sono però riscontrabili e verificabili, anche se si devono ancora auspicare lavori sistematici di ricerca di carattere specifico come pubblicazioni di inventari, lettere mercantili, libri di commercio. Soprattutto per ciò che riguarda gli inventari, questo aiuto di natura filologica può rivestire particolare importanza al fine di precisare, almeno per alcuni esemplari, le datazioni con un ragionevole margine di approssimazione<sup>13</sup>. Questo delle datazioni delle stoffe è senza dubbio uno dei problemi più seri e delicati per chiunque si accinga a studiarle.

Oscillazioni di secoli, inaudite per qualsiasi altra forma di espressione artistica, per le stoffe sono, si può





dire, una norma. Risulta chiaro quanto pericoloso sia fondarsi esclusivamente su dati di ordine esterno. Solo una lettura il più possibile attenta, aderente, esemplare per esemplare, può permettere di ottenere risultati positivi in questo specifico campo di produzione dei tessuti.

Direi che per questi drappi di seta lucchese non sia quasi necessario sottolineare la falsità dell'equazione, pur molto consueta: «Tecnica costruttiva specifica = Necessario asservimento ad essa del disegno».

Per questa produzione che si è svolta per un periodo di tempo di ben tre secoli, le soluzioni di continuità nella creazione dei disegni sono quanto mai ricorrenti, anche se la tecnica costruttiva non subì sostanziali modificazioni. Lettura interna, quindi, significa ricostruzione, per dirla col Riegl, del «Kunstwollen» dell'artista creatore. Questi, pur rispettando e accogliendo moduli decorativi a lui contemporanei o precedenti, li ha elaborati secondo il proprio linguaggio, secondo la propria cultura, ed in casi felici è arrivato alla creazione di un fatto artistico nuovo.

Un radicato pregiudizio, quello di considerarle una forma d'arte «minore», «decorativa», manuale, di servizio, un sottoprodotto insomma delle arti «maggiori», ha pesato ed ancora pesa sulle stoffe, diventate in tal modo un campo di studio chiuso, marginale, dove solo sporadicamente arrivano sollecitazioni dalla più matura ed avanzata critica d'arte<sup>14</sup>.

Certo, come non è possibile studiare un'opera d'arte in un assoluto che sarebbe un astratto, cioè sciolta da ogni relazione con la realtà storica, tanto più ciò è valido per questi frammenti di seta che ci sono giunti anonimi, e neppure nella loro interezza: è necessaria un'approfondita ricerca degli addentellati storici e stilistici per potere, con





criterio distintivo, valutare il processo di elaborazione che ha portato alla forma definitiva di un lavoro. Facile altrimenti risulta scambiare per innovazioni, oppure al contrario per semplicistiche ripetizioni, queste vestigia di una antichissima arte. Soltanto risalendo nella storia interna dei vari esemplari si potrà procedere ad una visione comprensiva. Troveranno solo allora valida giustificazione le possibili attribuzioni ad una stessa fabbrica di tessitura, od anche ad uno stesso maestro tessitore, di determinate stoffe <sup>15</sup>.

Purtroppo quest'ultima eventualità raramente si verifica, ma resta la possibilità di organizzare le serie di stoffe secondo gruppi omogenei.

Entro il *corpus* delle stoffe lucchesi che sto raccogliendo, ne ho scelto alcune inedite che ritengo più indicative per puntualizzare l'originalità di fantasia, l'innovazione di forma, l'elaborazione cosciente di cultura di questi artisti lucchesi.

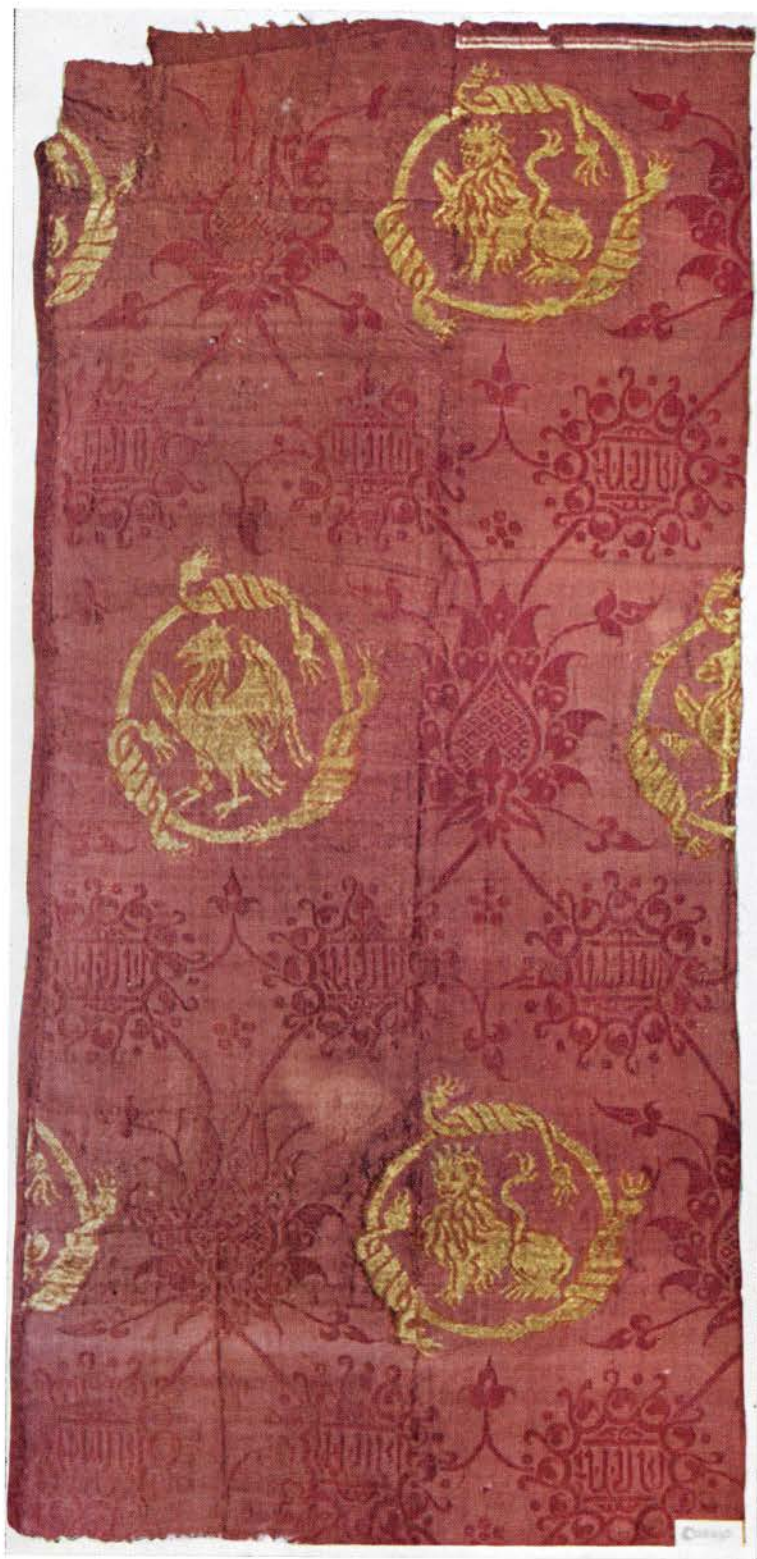
Nel tessuto del Museo di Boston (fig. 2) sono presenti referenze culturali di disparata origine: cinesi, arabo-



contributi

4. Lucca, sec. XIV: Lampasso. Lyon, Musée Historique des Tissus, n. 28492.

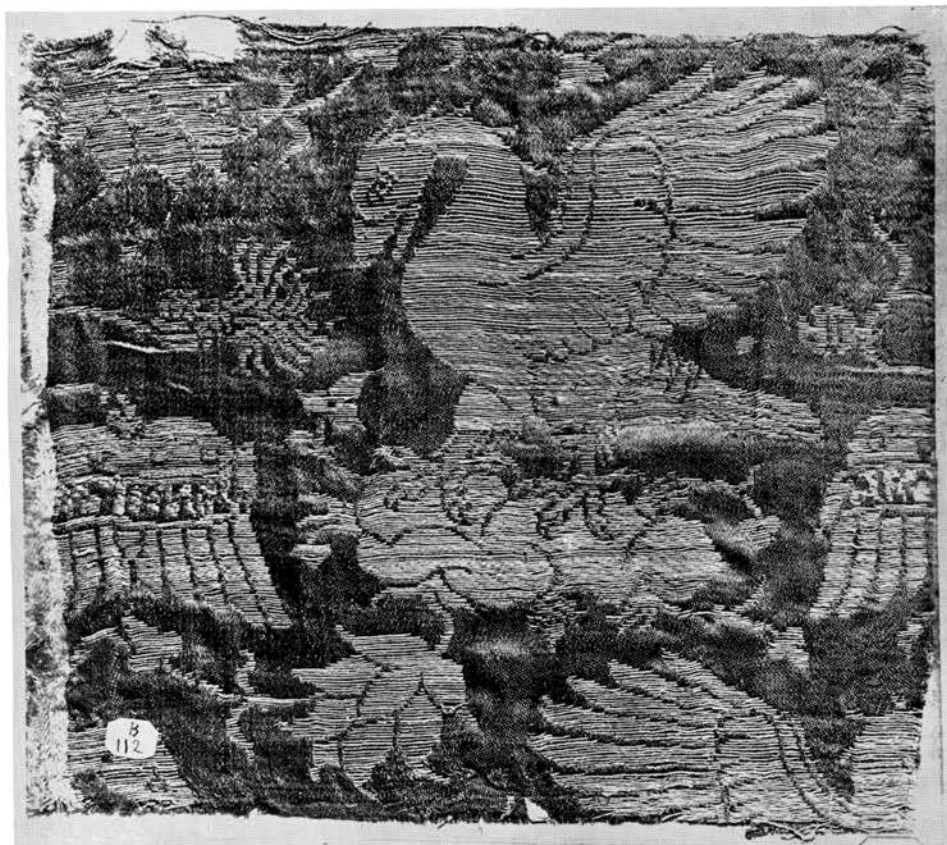
5. Egitto, sec. XIV: Damasco. Lyon, Musée Historique des Tissus.



saracene ed occidentali. Il fare veramente nuovo dell'artista si evidenzia nella riduzione che ha operato di questi disparati elementi alle proprie esigenze espressive. Il colore, usato in modo ricco e sapiente, articolato in una perfetta e complessa tecnica di tessitura, è l'elemento che sostiene l'unificazione. Nella grande figurazione del castello merlato, visto in prospettiva « inversa », l'artista non ha ricercato plasticità architettonica, ma una scansione delle diverse parti, con tagli di colore che la pausano. Si può veramente dire che questo tessuto sia una piena architettura di colori.

In un gran numero di stoffe, sia che il tema si faccia più ricco di elementi, sia che venga ridotto all'essenziale rappresentazione di un unico elemento figurale, il tracciato di fondo del disegno è costituito dalla successione in linee orizzontali del motivo conduttore. Essendo queste falsate l'una rispetto all'altra, la lettura procede secondo linee ondulate diagonali o secondo tracciati





romboidali. Sebbene questo schema generale ricorra in moltissimi tessuti, ben diverse risultano essere le soluzioni formali cui addiventano gli artisti.

Una delle stoffe dove questo modulo compositivo quasi non si avverte più è quella del Museo di Lione (fig. 3). Veramente potente è la trasfigurazione fantastica che l'artista ha operato. Messa in evidenza la figura animale, colla ricca broccatura in oro, ha poi schiacciato sul fondo, allontanandolo, l'elemento floreale che serve da spazio, in senso architettonico, alle singole scene ripetute e distanziate a intervalli dispari. Il colore appena differenziato dal fondo di due o tre toni e sottilmente lumeggiato di bianco, accenna soltanto i contorni della figurazione, salvo a dare una precisa indicazione direzionale con i piccoli fiori d'oro che

legano il tema sottostante con il superiore.

Una ascendenza culturale egiziana si riscontra in modo palmare nel tessuto sempre del Museo di Lione (fig. 4) dove gli « Spitzovalen » sono chiaramente desunti da modelli mammalucchi (fig. 5). L'artista lucchese si serve di questa cornice che appiattisce sul fondo, non rilevandola col colore, semplicemente come legame fra le figurazioni centrali di tipo araldico che si susseguono a teorie alternate. La broccatura in oro evidenzia infatti il tema principale: gli animali inclusi in una cornice di tradizione tipicamente lucchese, formata da corde annodate (fig. 6).

Un'altra soluzione tematica seguita in questo periodo dagli artisti lucchesi, che avrà poi largo seguito in Venezia,





ed ha portato ad attribuire in parte queste stoffe alla posteriore fabbrica veneziana, è quella a figurazioni di animali strettamente incluse in una variata ornamentazione vegetale, la quale diventa sempre di più uno degli elementi dominanti del disegno. Va sottolineato l'uso complesso del colore che viene attuato in questi tessuti (fig. 7). Le risposdenze per una esatta lettura vanno ricercate proprio in questo elemento, che assume inoltre una funzione plastica in quanto serve a differenziare i vari piani di profondità nei quali sono disposti gli elementi figurati.

Ma la capacità creativa di questi artisti lucchesi, che abbiamo visto padroneggiare più motivi decorativi derivanti da diverse culture figurative, riesce ad ottenere ugualmente alte espressioni artistiche iterando un unico schema figurale. È questo il caso

del tessuto del Museo di Lione (fig. 8), dove lunghe foglie ammandorlate, dai bordi fittamente sfranziati, si alternano in un gioco ad incastro, ora volte a destra ora volte a sinistra, mentre i loro steli si incurvano in volute spezzate. Eccezionale è l'animazione lineare che l'artista ha raggiunto in questo oscillato stormire, alla quale ha integrato una visione di piani di colore che procedendo dal fondo della stoffa s'insinuano all'interno delle foglie<sup>16</sup>.

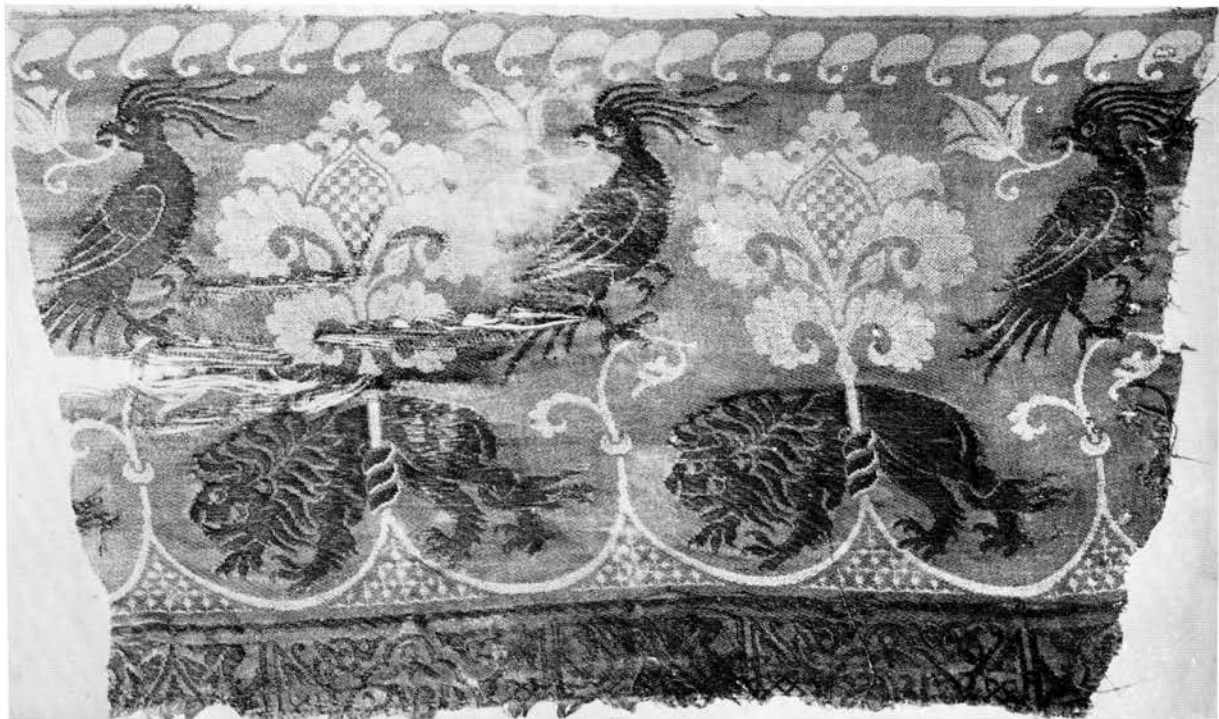
Un altro tessuto del Museo di Lione (fig. 9-10) fa parte di una serie di stoffe con l'impianto del disegno a bande orizzontali alternate, divise l'una dall'altra da bande o cornici più piccole. Modulo metrico che trova la sua precisa ascendenza nei tessuti saraceni del XIII secolo (figg. 11-12), e che dovette essere assunto assai presto a Lucca<sup>17</sup>. In questa stoffa si debbono sottolineare residui di diretta deriva-

8. Lucca, sec. XIV: Lampasso. Lyon, Musée  
Historique des Tissus, n. 22737.

stoffe lucchesi







zione orientale, e più precisamente siculo-saracena, soprattutto nella banda più piccola, divisoria. L'artista occidentale ha sottolineato la pura funzione di cornice di questo elemento adottando interamente lo schema a moduli, che si possono definire algebrici, dell'arabesco. Nello svolgimento invece delle strisce più alte ritroviamo quella capacità di sintesi lineare e coloristica propria della più matura civiltà artistica lucchese. La lettura procede secondo onde di base a semicerchio, che s'innalzano fino a ricomprendere la palmetta, per poi discendere lungo la verticale del volatile.

Un altro tessuto del museo di Lione (fig. 13) è uno dei pochissimi esemplari di velluti che, con un certo margine di approssimazione, può essere ascritto a fabbrica lucchese. Dall'analisi dei documenti si può rilevare che la produzione di velluti in Lucca era già iniziata intorno ai primi del Trecento<sup>18</sup>,

rimane non documentata durante il secolo, e soltanto alla fine del XIV e agli inizi del XV secolo si hanno copiose notizie di svariati tipi di velluti fabbricati in Lucca<sup>19</sup>. Poco conto si è tenuto di queste attestazioni, attribuendo anche gli scarsissimi esemplari rimasti, databili intorno alla fine del '300 e agli inizi del '400, a fabbrica veneziana. Non molto aiuta in questo campo un'analisi tecnica dell'opera, in quanto, come si può desumere sempre da fonti documentarie<sup>20</sup>, doveva essere normale un largo scambio di tecnica operativa. Il tema iconografico di questo tessuto è molto vicino nei profili dell'aquila all'altro tessuto sempre nel Museo di Lione (fig. in copertina), arricchito dall'originale inserimento degli agnelli adunghiate dalle aquile. Ma l'artista ha vivificato tutta la composizione con forti contrasti di colore che ne costituiscono elemento base per un percorso di lettura raccolto e diramato in-



sieme secondo l'impianto stilistico: rosso e verde, colori complementari, sono accoppiati al bianco, colore puro. Penso di non andare errata sottolineando come questi maestri tessitori nella scelta delle tinte, o piuttosto nella composizione cromatica, dimostrino una sensibilità e una consapevolezza non inferiore ai moderni maestri del colore.

DONATA DEVOTI

<sup>1</sup> BARSOTTI E., *Inventari della Cattedrale di Pisa*, Pisa, 1949, p. 147.

<sup>2</sup> Ultima attestazione è nello Statuto della Corte dei Mercanti in Lucca del 1376: «diaspini, diaspineti».

<sup>3</sup> Soprattutto da OTTO VON FALKE, in *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlino, 1913.

<sup>4</sup> Bulletin du CIETA n. 11, LYON, gennaio 1960.

<sup>5</sup> Solo quando il disegno presentava innovazioni veniva descritto più accuratamente. È questo il caso — prova quasi e contrario — del diaspro rotato dell'inventario papale del 1295: «*Item unum diasprum lucanum endicum ad aves rubeas in rotis cum capitibus et pedibus ad aurum*», il quale è stato avvicinato ai frammenti con analogo disegno, ma con diversa combinazione di colori, del Victoria and Albert Museum di Londra, a quelli già nella collezione Kelekjan, ed a quelli già nella collezione Sangiorgi ora nel Metropolitan Museum di New York.

<sup>6</sup> MÜNTZ E. - FROTHINGHAM A., *Il tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo*, con una scelta di inventari inediti, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», Tomo VI, 1883.

<sup>7</sup> In BARSOTTI, cit.

<sup>8</sup> Numerosi inventari attestano drappi lucchesi con questo motivo decorativo: fra questi già i *Regesti di Clemente V* del 1311, (ROMA, ex Typografia vaticana, 1892, Tomo I).

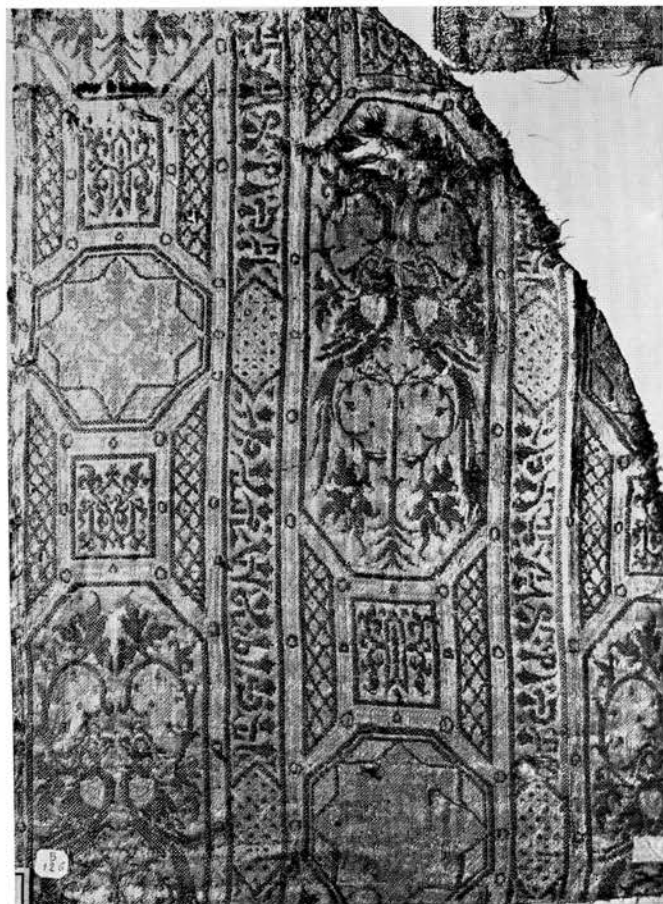
Palmarie risposdenze si possono istituire con tessuti conservati nel Museo di Lione: p.e. il n. 22775 e il n. 28340, i quali inoltre sembrano aver costituito il modello del dossale del trono nell'*Incoronazione della Vergine* di B. Daddi nella Galleria Sabauda di Torino.



contributi

11. Egitto, sec. XIV: Lampasso. Lyon, Musée Historique des Tissus, n. B. 126.

12. Arte siculo-saracena, sec. XII: Lampasso. Roma, Collezione Sangiorgi.



<sup>9</sup> RIEGL A., *Problemi di stile*, Milano, 1963, a cura di A. C. Quintavalle.

<sup>10</sup> Soluzione non esente forse da implicazioni simbolico-liturgiche.

<sup>11</sup> MANCINI A. - DORINI U. - LAZZARESCHI E., *Statuto della Corte dei Mercanti in Lucca*, Firenze, 1927.

<sup>12</sup> Si vedano a questo proposito gli studi del BINI T.: *I lucchesi a Venezia, alcuni studi sopra i secoli XIII e XIV*, Lucca, 1853; del BONGI S.: *Bandi lucchesi del XIV secolo*, Bologna 1863; ID.: *Della mercatura dei Lucchesi nel XIII e XIV secolo* in «Atti dell'Accademia Lucchese», Tomo XXIII, Lucca, 1884; LAZZARESCHI E.: *L'arte della seta a Lucca*, Lucca, 1930; EDLER F.: *Lucques, ville de la soie*, Cahiers CIBA, n. 39, Bâle, 1952.

<sup>13</sup> Premesso che gli inventari sono evidentemente posteriori ai tessuti dei quali parlano, anzi spesso definiscono «*antiqui, veteres*» alcuni pezzi inventariati, specie lucchesi, fra quelli che ho preso in esame si nota una sensibile differenza fra i più antichi a noi pervenuti e quelli più tardi.

I primi infatti, essendo molto concisi,

assumono un valore solo considerandoli come termine di datazione: così l'Inventario della Cattedrale di S. Martino a Lucca del 1239 e la Carta d'acquisti di Bela IV d'Ungheria del 1241-1243; quanto ai più tardi, della seconda metà del XIII secolo e del XIV secolo, alcuni per la ricchezza descrittiva, altri per il numero dei tessuti lucchesi ricordati, ci offrono dati molto interessanti:

a) sui diversi tipi di tessuti con maggior frequenza attribuiti a Lucca, in ordine di ricorrenza:

— *sendati* (*zendati, cindati*)

— *diaspri*

— *samiti* (*sciamiti*);

b) attraverso le descrizioni degli ornati ci permettono di cogliere le variazioni o innovazioni avvenute nel volgere degli anni nei prodotti delle fabbriche lucchesi. I tessuti ricordati negli inventari più antichi come quelli del tesoro della Santa Sede (1295) o di S. Paolo a Londra (1295), descrivono un disegno quasi sempre definito «*cum rotis, ad rotellas*»; cioè si tratta di stoffe cosidette orbicolate con animali aral-

dici affrontati come grifoni, leoni, aquile, ecc. all'interno del cerchio oppure dell'ovale.

Negli inventari posteriori, come i Regesti di Clemente V (1311) e del tesoro di Avignone (1314-1376), lo schema ad orbicoli non è quasi più presente oppure ha subito notevoli modificazioni, per esempio è diventato quadrato (cfr. Reg. Clem. V.). Anzi vengono descritti con sempre maggior frequenza disegni in cui rappresentazioni di animali fantastici ed uccelli si mescolano liberamente a quelle di fiori e foglie.

<sup>14</sup> In un articolo apparso sulla rivista «*seleARTE*», n. 34, 1958, il Ragghianti ha impostato finalmente in termini chiari e rigorosi il problema dello studio delle stoffe; l'articolo è stato incentivo al mio interesse per l'arte tessile.

<sup>15</sup> Molto probabilmente i maestri tessitori erano anche artefici dei disegni delle stoffe: un Andrea definito «*disegnator drapporum*» è citato in Ser Simone Alberti, Archivio Notarile di Lucca, nel 1388; sempre in Ser Simone Alberti, 1391, si parla di un Benedetto da Siena «*disegnator drapporum*» ed inoltre pittore.

<sup>16</sup> Cfr. i Regesti di Clemente V: «*pannum lucanum laboratum per totum ad pines aureas*».

<sup>17</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>18</sup> Attraverso la testimonianza dei Regesti di Clemente V del 1311, si può precisare che la produzione dei velluti era già in atto a Lucca agli inizi del Trecento: «*Duos pannos integros lucanos qui vocantur velluti rubei coloris*».

<sup>19</sup> Cfr. Statuto della Corte dei Mercanti del 1376, «*Ordini sopra le draperie*» Cap. XXVI; SERCAMBI G.: *Le Croniche*, Lucca, 1892, Libro III, Cap. CCLXXXVIII.

<sup>20</sup> Cfr. le lettere mercantili da Venezia a G. Cenami in Lucca del marzo 1375, pubblicate dal BINI in appendice al suo volume (cfr. nota 12).



#### ELENCO DELLE STOFFE

Figura 1 - Lyon, Musée Historique des Tissus, n. 24577. Frammento di 12,5 x 15,5 cm. Tecnicamente la stoffa è un lampasso tubico con disegno di due trame lanciate e di due trame broccate su fondo tafetas.

Figura 2 - Boston, Museum of Fine Arts, n. 3584, attribuito a Lucca, sec. XIV. Frammento di 31,5 x 14,5 cm. Tecnicamente la stoffa è un lampasso tubico a fondo diagonale. Colori: fondo rosso-rosa, disegno verde, bianco e bleu, cartigli e lepri in oro. Bibliografia: LESSING J., Die Gewebesamm-

lung des k. Kunstgewerbemuseum, Berlin 1900-1913. Fig. 157/A: Italia sec. XIV, versione italiana di un disegno moresco; WEIBEL A., Two Thousand Years of Textiles, New York, 1952. Fig. 199. Lucca, sec. XVI.

Figura 3 - Lyon, Musée Historique des Tissus, n. 25439, attribuito: Italia sec. XVI, Frammento di 25 x 22 cm. Tecnicamente la stoffa è un lampasso tubico con disegno di due trame lanciate e di una trama broccata su fondo diagonale.

Figura 4 - Lyon, Musée Historique des Tissus, n. 28492, attribuito: Italia sec. XIV.



*Frammento di 36 x 18 cm. Tecnicamente la stoffa è un lampasso a disegno di due trame lanciate e di una trama broccata su fondo raso.*

Figura 7 - Lyon, *Musée Historique des Tissus*, n. 22759/B 133, attribuito: Italia sec. XIV. Frammento di 23,5 x 28 cm. Tecnicamente la stoffa è un lampasso tubico con disegno di due trame lanciate ed una broccata su fondo diagonale. *Bibl.: LESSING J., Die Gewebesammlung cit., Berlin, 1900-1913. Fig. 186: sec. XIV. Il disegno proviene dall'Oriente ma prevalgono elementi europei.*

Figura 8 - Lyon, *Musée Historiques des Tissus*, n. 22737, attribuito: Italia, sec. XIV. Frammento di 35 x 23 cm. Tecnicamente la stoffa è un lampasso a fondo diagonale. Colori: fondo beige, disegno in oro e argento.

Figura 9-10 - Lyon, *Musée Historique des Tissus*, n. 22754, attribuito: Italia (Palermo), sec. XIII. Frammento di 19 x 23 cm.

*Tecnicamente la stoffa è un lampasso tubico con disegno di due trame lanciate e di una trama lanciata o broccata su fondo diagonale. Altri esemplari: Bern, collezione Abegg (16 x 27 cm.); Berlin, Ehem. Staatl. Museum (50 x 30 cm.) *Bibl. LESSING J., Die Gewebesammlung cit., Berlin 1900-1913. Fig. 138/B: Oriente, sec. XIII; BUNT C., Sicilian and Lucchese Fabrics, Leight-on-Sea, 1961. Fig. 28: Lucca sec. XIV.**

Figura 13 - Lyon, *Musée Historique des Tissus*, n. 28490, attribuito: Italia sec. XIV. Frammento di 55 x 32 cm. Tecnicamente la stoffa è un velluto tagliato a tre corpi su fondo taffetas. Un altro esemplare è nel *Cleveland Museum of Art (18 x 26,5 cm.) *Bibl.: FALKE O., Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, 1913. Fig. 496: Italia, intorno al 1430, anticipazione dello stile tardo-gotico; BUNT C., Sicilian and Lucchese Fabrics, Leight-on-Sea, 1961. Fig. 55: Lucca(?), sec. XV.**