La circolazione di manufatti preziosi in età angioina tra Oriente e Occidente

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

88 Saggi di Storia dell'Arte

La circolazione di manufatti preziosi in età angioina tra Oriente e Occidente

Atti del convegno di studi
Chieti-Lanciano, 10-11 dicembre 2024

a cura di
Gaetano Curzi
Marco D'Attanasio

Campisano Editore

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara su finanziamento MUR relativo al progetto PRIN PNR 2022 - The Angevin World, the Papacy and the East: 1250-1450 - Prot. 202223C3X9 - CUP: D53D23014700006

I testi sono stati sottoposti a peer review

In Copertina:
Lanciano, Museo Diocesano, casula, particolare

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2025 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 979-12-5746-017-4

Indice

7 Prefazione

9 Tessuti migranti: una breve introduzione generale al riuso dei tessuti islamici nei tesori ecclesiastici medievali
Avinoam Shalem

21 Riflessioni storiografiche sulla migrazione dei tessuti islamici nel XIII e XIV secolo
Michele Bernardini

31 Un orientalismo devozionale? A proposito di tessuti fatimidi diventati reliquie cristiane
Nicolas Sarzeaud

43 La 'casula' di Lanciano. Un caso di restauro tessile tra complessità materica e reintegrazione compositiva. Intervento conservativo su un paramento liturgico in lampasso broccato, velluto ricamato e fodera in lino
Tiziana Benzi

51 La casula di Lanciano: un tessuto 'd'effetto islamico'
Valentina Laviola

61 Il paramento di Lanciano: declinazioni italiane di modelli asiatici
Veronica Prestini

75 La croce ricamata con Santi della casula di Lanciano
Marco D'Attanasio

85 Orme. Gli Angiò, l'Oriente e la nostalgia della Terrasanta
Gaetano Curzi

101 Preziose reliquie da Bisanzio all'Abruzzo
Livia Bevilacqua

115 Il serpente e la regina: una *Wunderkammer* magico-terapeutica angioina
Maria Rosaria Marchionibus

133 L'altro Nicola sotto la riza. Trasformazioni iconografiche dell'icona serba di Bari
Teodoro De Giorgio

141 Dal Sinai al Principato di Taranto. I Del Balzo Orsini
e il culto di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina
Giulia Pollini

153 Le reliquie di San Tommaso a Ortona da Oriente a Occidente
Simone Allegria, Alessandro Taddei, Carlo Tedeschi, Antonello Vilella

La casula di Lanciano: un tessuto 'd'effetto islamico'

Valentina Laviola

La casula di Lanciano giunge a noi attraverso una fortunosa e fortunata serie di eventi, molti dei quali ancora ignoti. Si salva dalla demolizione della chiesa di San Giovanni Battista, nel 1948[1], per riemergere nel 2014 avvolta in un'intercapedine del campanile superstite, la cosiddetta torre "della Candelora". Grazie all'attenzione di un operaio viene riconosciuta come un bene di valore e sottratta ai detriti. Sottoposta a restauro, la casula è inclusa nella mostra *La bellezza ritrovata* alle Gallerie d'Italia (Milano, 1 aprile - 17 luglio 2016)[2] e in seguito restituita alla propria comunità grazie all'esposizione permanente nel Museo Diocesano di Lanciano (tav. IV).

Le caratteristiche tecniche del tessuto sono fondamentali per contestualizzarne la produzione dal punto di vista cronologico. Si tratta di un lampasso a due trame lanciate in seta gialla e azzurra, broccato in oro. La presenza di oro membranaceo, montato su un'anima in lino, costituisce una rarità e al contempo una indicazione chiara che rimanda alle produzioni dell'impero mongolo, o quantomeno a produzioni che seguono l'introduzione e la circolazione di questa tecnica in Occidente, dunque a partire dal XIII secolo[3]. Una croce in velluto è stata aggiunta alla seta in un momento successivo[4].

L'impianto decorativo della casula alterna un registro maggiore a una fascia molto più stretta; le due aree presentano un'organizzazione dello spazio e temi decorativi piuttosto diversi. Nel registro maggiore, un decoro vegetale e zoomorfo si dipana arioso e vivace, privo di cornici, *rotae* o cartigli (fig. 21). L'ambiente naturale ritratto può rimandare a un paesaggio di ambito venatorio: lo suggerisce il collare che connota i cani da caccia - dettaglio già in voga nell'arte islamica (tav. IX)[5] -, caratterizzati in questo caso anche da zampe artigliate e testa tondeggiante mentre inseguono dei cervidi.

La fascia minore, invece, è definita da un listello netto, in oro, che funge da margine a includere una sequenza composta da piccoli medaglioni circolari alternati a rapaci (fig. 22). Questi ultimi, caratterizzati da una penna

dietro il capo, sono ritratti con le ali aperte e il capo rivolto all'indietro.

All'interno di ogni medaglione si ripete la medesima sequenza di caratteri arabi. Tra di essi è riconoscibile una *mīm*, realizzata con la grafia più comunemente adottata nel corsivo, due lettere ad asta e una *tā' marbūta* finale; potrebbe infine esserci un segno ulteriore schiacciato al di sotto delle altre. Tale composizione non genera una sequenza di senso compiuto, tuttavia l'impiego di lettere riconoscibili piuttosto che di segni pseudo-arabi è un dato interessante. Potrebbe suggerire, infatti, che esse siano state copiate e, per così dire, riassortite da un'iscrizione vera e propria, o più probabilmente da più brevi iscrizioni, magari già racchiuse all'interno di cornici simili. Già in ambito islamico, d'altronde, le pseudo-iscrizioni sono spesso formate abbreviando una o più parole[6].

Le lettere presentano, inoltre, un trattamento ornamentale: la terminazione sommitale è cuspidata e rientrante a sinistra. Infine, i medaglioncini includono anche due riempitivi (evidente quello vegetale sulla destra), anch'essi in linea con la gestione tipicamente islamica dello spazio epigrafico.

Un'analisi comparativa

Se da un lato l'oro membranaceo e la pseudo-iscrizione araba connotano questa seta, in altrettanta considerazione sono da tenere gli elementi che la allontanano dal contesto islamico.

In una tipica scena di caccia islamica di epoca pre-mongola (databile entro il primo ventennio del XIII secolo), gli animali appaiono generalmente all'interno di un cartiglio o di altra cornice geometrica[7], spesso disposti in una sequenza orizzontale nella quale le prede rivolgono il capo all'indietro a controllare gli inseguitori[8]. Nel registro maggiore della casula, invece, cani e cervidi sono posti su due diversi piani prospettici del disegno, immersi in un paesaggio più ampio caratterizzato da tralci. Il motivo vegetale inoltre non è stilizzato, bensì ben identificabile dal punto di vista botanico e decisamente occidentale vista la scelta dell'acanto (fig. 21)[9]. Anche i quadrupedi rientrano in un tipo di rappresentazione di gusto naturalistico se comparata ai modelli islamici.

Tali caratteristiche si riscontrano nel processo di trasformazione che, a partire da modelli tessili islamici, conduce alle produzioni italiane: il motivo vegetale si fa sempre meno stilizzato e più identificabile; gli animali 'escono', per così dire, dalle *rotae* verso una rappresentazione più sciolta[10].

L'impianto della fascia minore appare invece più conservativo, per la rigidità degli spazi. I rapaci trasmettono staticità araldica; anche se la pen-

na dietro il capo unita alla coda allungata potrebbero suggerire l'influenza iconografica delle fenici che dal XIII secolo in avanti iniziano a popolare le rappresentazioni islamiche e via via quelle occidentali[11].

Il contesto storico-artistico

I tessuti caratterizzati da un largo impiego di oro purissimo rappresentano elementi identitari già nelle miniature di epoca ilkhanide (1266-1335 ca.), ove essi identificano i personaggi al pari dei tratti fisionomici. I Mongoli indossano sete broccate in oro, mentre gli altri personaggi sono abbigliati con stoffe più semplici, in genere ornate dai soli *tirāz* (fasce epigrafiche sulle maniche; fig. 23)[12]. In Italia, ove sono noti come panni tartarici, vengono immediatamente recepiti dalla nobiltà e dagli ambienti ecclesiastici grazie al loro portato altamente simbolico legato alla regalità e al potere[13]. Sono esemplificative in questo senso le vesti di Cangrande della Scala (m. 1329)[14] e il parato di papa Benedetto XI[15], ma si potrebbero citare molti altri esempi di tessuti testimoniati nella pittura, a partire da quelli indossati da Roberto D'Angiò nella tavola del San Ludovico da Tolosa (1317) di Simone Martini[16]. Le differenze fra l'ornato di questi celebri tessuti e quello della casula di Lanciano sono macroscopiche. I primi rappresentano l'apice dei cosiddetti tessuti 'a motivi minuti', nei quali un pattern di piccole dimensioni si ripete in modo continuo e tappezzante creando una griglia straordinariamente luminosa d'oro pressoché puro. Se la qualità dell'oro è alta anche nella casula, è evidente che l'uso è molto diverso, localizzato a illuminare e impreziosire specifici elementi (i cervidi del registro maggiore e tutta la fascia minore).

Tra le innovazioni introdotte dai tessuti ilkhanidi, vi è anche un nuovo linguaggio artistico frutto di una sintesi del repertorio visuale iranico, cinese e centroasiatico, che dà spazio ai già citati animali esotici e agli effetti cromatici cangianti regalati dalla seta e dai fili metallici[17]. La nuova moda permea l'Italia e l'Europa favorendo un tipo di rappresentazione vivace e più libera rispetto alla tradizione islamica precedente.

La vasta letteratura scientifica circa l'inserimento di pseudo-iscrizioni e pseudo-scrittura derivata dall'alfabeto arabo in contesti artistici cristiani tiene ormai conto dell'ignoranza della lingua araba, che era vista come un connotato esotico legato alla Terra Santa, spesso sovrapposto o confuso con l'ebraico[18]. Tuttavia, il trasferimento di modelli decorativi epigrafici e pseudo-epigrafici all'arte italiana (ma potremmo dire europea) coglie la duttilità grafica dell'alfabeto arabo, che consente molteplici trasformazioni in chiave ornamentale.

Alla ricerca di confronti che orientino nella datazione della casula van-

no considerati i ruoli assegnati alla bicromia e al filato metallico. Nelle sete prodotte in Italia nel XIII sec., il secondo colore appare limitato ad alcuni animali e/o dettagli del corpo degli animali[19]. Nel secolo successivo si diffonde un uso decisamente più disinvolto del colore: spesso le sete sono policrome e l'inserimento dell'oro e dell'argento è sempre maggiore, di pari passo con un avanzamento tecnico. Inoltre, si può notare la presenza ricorrente di cani da caccia, dotati di collare e costantemente rappresentati con zampe artigliate e teste tondeggianti[20], proprio come quelli della casula di Lanciano. Il confronto più puntuale consiste nel frammento di lampasso a bande orizzontali prodotto a Lucca nella prima metà o metà del XIV sec., conservato a Firenze nel Museo Nazionale del Bargello (inv. n. 2297C; tav. X)[21]. In questo tessuto si riscontra anche la presenza di piccoli medaglioni pseudo-epigrafici, in oro, nel registro minore.

I dettagli ornamentali rilevati nella pseudo-iscrizione della casula sono apprezzabili anche nella pseudo-scrittura corsiva impiegata su un frammento di lampasso lucchese con oro membranaceo risalente alla prima metà del XIV secolo (fig. 24)[22].

Sulle tracce dei motivi iconografici e pseudo-epigrafici, sarà utile ricordare che i tessuti costituivano il principale veicolo di trasferimento, talvolta anche in modo indiretto. Ne abbiamo un indizio dall'album di Jacopo Bellini, il quale negli anni trenta del Quattrocento iniziò a raccogliere fogli del XIV secolo che riportavano disegni destinati ai tessuti[23]. In un *folio* rimasto intonso appaiono cani col collare e pseudo-iscrizioni all'interno di un piccolo medaglione circolare e di un cartiglio (fig. 25)[24]. Le caratteristiche stilistiche della scrittura sono compatibili con quelle presenti sulla casula di Lanciano. La circolazione di questi cartoni, non solo fra i tessitori ma anche fra i pittori, ha fatto sì che alcuni motivi ricorressero anche a distanza di tempo[25].

A detrimento di una possibile attribuzione islamica della casula va ricordato che nei secoli XIII e XIV le officine islamiche producono anche tessuti a fasce orizzontali, nei quali alla scrittura viene assegnato un ruolo preminente e lo spazio sufficiente per dispiegare un testo vero e proprio. Con alcuni di essi saranno anche confezionate vesti liturgiche. Si possono citare, a titolo di esempio, due casi prodotti in diverse aree del mondo islamico: la casula realizzata nell'Iran settentrionale a metà del XIV sec., conservata a Gdańsk, National Museum[26], e il piviale nasride in seta e oro (tardo XIV sec.), conservato a Burgos nel Museo Diocesano-Catedralicio (fig. 26)[27]. Pur con alcune somiglianze nei tratti stilistici della scrittura, nei tessuti coevi di produzione italiana o spagnola che sviluppano motivi decorativi più vicini a quelli della casula, invece, l'inserimento della pseudo-iscrizione o pseudo-scrittura si

riduce a un elemento breve, ripetitivo, che entra a far parte del pattern di base del disegno al pari degli elementi vegetali o zoomorfi.

Sulle tracce della casula

L'impianto decorativo e le scelte iconografiche della casula suggeriscono certamente i tessuti islamici quali punto di riferimento, ma conducono a una produzione che ha già avuto il tempo e la capacità di elaborare delle varianti, quindi una produzione italiana sufficientemente matura. Nella fascia minore si concentra l'oro e si dispongono gli elementi decorativi secondo il più tradizionale gusto islamico; lì, infine, e solo lì si inserisce la pseudo-iscrizione araba, apposta qui come in moltissimi altri esempi e contesti dell'arte cristiana (dalla pittura alla decorazione architettonica nelle chiese rupestri, passando per bronzi e marmi) certamente a scopo decorativo, ma anche quale allusione immediatamente riconoscibile a una provenienza orientale, che di per sé rappresentava un marchio di qualità insuperata.

Dunque, confermando le ipotesi già formulate in fase di restauro, il lampasso può essere datato intorno alla metà del XIV secolo. In quel periodo, in particolare a Lucca, si iniziava a produrre un repertorio nuovo di animali, uccelli, e piante sotto l'influenza dei tessuti mongoli[28]. Ciò non significa naturalmente che la casula provenga certamente da quella città. Il fatto che molti degli esempi conservati provengano da lì va attribuito alla potenza economica che le sete lucchesi avevano all'epoca sul mercato e alla loro diffusione. Sappiamo che anche Venezia e città dell'Italia meridionale partecipavano a questo mercato e che gli scambi commerciali erano estremamente vivaci.

Più complesso è stabilire quando questo tessuto, nato per diversa destinazione, sia stato scelto per confezionare la casula. La natura del reimpiego risulta evidente sul fronte della veste liturgica, dove i registri appaiono ruotati di 90° (tav. III). Si può immaginare che il pregio intrinseco del lampasso ne abbia decretato la fortuna in ambito ecclesiastico.

La croce in velluto, che aggiunge un elemento evidentemente distante per sensibilità estetica rispetto alla seta originale, secondo le ultime valutazioni potrebbe essere ricondotta a manifattura toscana e datata tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo[29].

Fra gli interrogativi ancora aperti vi è la via attraverso la quale il lampasso, se non la casula già confezionata, sia arrivato in Abruzzo. Le ricerche presso l'Archivio Diocesano di Lanciano sono appena agli inizi: è presto per affermare che la casula o il tessuto dal quale è ricavata siano effettivamente trac-

ciabili nella storia della Diocesi, tuttavia vi sono spunti promettenti. Chissà che non emergano informazioni anche circa la storia successiva della casula e si chiarisca quando e perché essa sia stata nascosta, forse proprio a scopo di salvataggio da un pericolo imminente, nella torre 'della Candelora'.

Note

Devo un sentito ringraziamento a Gaetano Curzi che mi ha segnalato questo straordinario reperto, proponendomi di avviare uno studio che, a distanza di quasi due anni, si rivela più affascinante e complesso man mano che procede. Desidero inoltre ringraziare Ada Giarrocco, curatrice del Museo Diocesano di Lanciano, e la Diocesi per l'impagabile accoglienza e il raro supporto manifestato. Grazie anche a Tiziana Benzi, che mi ha dato la possibilit. di leggere il suo report di restauro, e a Marco D'Attanasio, per aver condiviso in anticipo le sue valutazioni circa la croce in velluto.

[1] Si veda il progetto "Tra assenza e presenza. Le opere delle chiese scomparse di Lanciano raccontate nel museo diocesano", https://beweb.chiesacattolica.it/percorsitematici/tra-assenza-e-presenza-le-opere-delle-chiese-scomparse-di-lanciano-raccontate-nel-museo-diocesano/#action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&liberadescr=&liberaluogo=lanciano&dominio=403&ambito=XD.

[2] Villano 2016.

[3] Si veda Bernardini, Prestini 2023.

[4] Si veda il contributo di Marco D'Attanasio in questo volume.

[5] Si può citare come esempio una brocca in bronzo recante cani che assaltano volpi e felini che assaltano arieti: entrambi i predatori sono dotati di collare evidenziato dall'agemina in argento; Iran, XII sec., New York, Metropolitan Museum of Art, no. 54.64, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451187.

[6] Circa l'uso delle pseudo-iscrizioni sui tessuti d'epoca mongola, si veda Shea 2018.

[7] Si vedano i tessuti abbasidi, tulunidi, fatimidi e iranici in Desrosiers 2004, pp. 65-128.

Già nelle tradizioni sasanide e bizantina, prima ancora che in quella islamica, si osserva una rigida suddivisone dello spazio che isola le figure all'interno di *rotae* o medaglioni perlati: si veda il frammento bizantino in seta con i *senmurv*, VII-X sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 629 (Suriano, Carboni 1999, n. 1, pp. 16-17).

La casula di Thomas Becket (Almeria, 1116) rappresenta un esempio eccellente di manifattura islamica più matura, ove l'incredibile varietà di figure zoomorfe e antropomorfe è comunque inserita in un rigido impianto geometrico (si veda Shalem 2017). Questo approccio non si limita alla tradizione tessile, ma è riscontrabile su ogni tipo di materiale; circa la trasposizione di motivi iconografici dai tessuti al metallo e alla pietra, si veda Dode 2014. Riguardo la circolazione e permeabilità di motivi iconografici tra tessuti e manoscritti dal mondo sasanide a quello bizantino e islamico, si veda Fontana 2004.

[8] Si veda, ad esempio, il bacino in lega di rame realizzato per il sultano Najm al-Dīn Ayyūb, Siria, 1247-1249, Washington, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, inv. F1955.10, https://asia-archive.si.edu/object/F1955.10/ (Graves 2018, fig. 2.15).

[9] Cfr. fig. in Del Punta 2010, p. 72.

[10] Rosati 2017.

[11] Fenici e draghi sono tra gli animali di derivazione cinese che entrano nel repertorio

islamico con valore benaugurante in seguito all'arrivo dei Mongoli (primo ventennio del XIII sec.). In Cina erano simboli di sovranità, al punto che la loro rappresentazione subì restrizioni durante il periodo Yuan. Testimonianze storiche descrivono una sala privata di Kubilai Khan, nella capitale Dadu da lui fondata, le cui pareti erano rivestite in seta dipinta con draghi e fenici. Questa coppia di animali si ritrova infatti su monumenti governativi in Cina e Mongolia (Masuya 2002, p. 96).

[12] Si veda "Khusraw Anushirvan dictates a letter to the Khaqan", The Great Mongol *Shahnama*, Chester Beatty Library, Dublino, CBL Per 111.7 (Hillenbrand 2023, p. 168).

[13] Wardwell 1988-1989.

[14] Marini, Napione, Varanini 2004.

[15] Rosati 2023.

[16] Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (n. inv. Q34). Le opere di Simone Martini rappresentano un prezioso repertorio di tessuti orientali di lusso. Il pittore dimostrava un'attenzione particolare nel restituire veridicamente i tessuti, al punto da sviluppare tecniche specifiche nell'applicazione della foglia d'oro (in più strati di diversi metalli e poi sgraffita; o creando un effetto granulare nell'area metallica) così da avvicinarsi il più possibile al reale riflesso della luce e alla texture materica dei tessuti (Hoeniger 1991).

[17] Komaroff 2002. Effetti simili sono riprodotti anche sulle formelle ceramiche in *lajvardina* - impiegate dagli Ilkhanidi come elementi di decorazione architettonica - ove l'oro anima le figure zoomorfe (si vedano le ceramiche del palazzo di Takht-i Sulaymān, Iran nord-occidentale, sec. XIII; Naumann E., Naumann R. 1969).

[18] Laviola 2021, 2022 con bibliografia precedente.

[19] Si vedano il piviale prodotto a Lucca alla fine del XIII o inizio del XIV secolo, conservato a Roma nel Museo di Palazzo Venezia (inv. 10642) e il frammento di lampasso a bande orizzontali prodotto a Lucca nella prima metà o metà del XIV sec., conservato a Firenze nel Museo Nazionale del Bargello (inv. n. 2298C), pubblicati in Rosati 2017, rispettivamente figg. 25, 49.

[20] Per un confronto circa la rappresentazione dei cani da caccia si veda una casula di produzione italiana, ca. 1370, Danzica, Basilica di Santa Maria (Monnas 1987, fig. 7).

[21] Rosati 2017, fig. 50.

[22] Frammento di casula, Cleveland, Museum of Art, inv. 28.653 (Devoti 1974, n. 36).

[23] Anna Rinversi, moglie di Jacopo, discendeva da una famiglia di setaioli di Lucca: è dunque possibile che nei suoi dipinti riemergano disegni tessili di provenienza toscana (Monnas 2008, p. 51).

[24] Disegno di tessuto in album di Jacopo Bellini, Italia, tardo XIV sec., fol. 88v, Parigi, Musée du Louvre, RF 1556v (Komaroff 2002, fig. 219).

[25] Si veda Monnas 1987, pp. 416, 418; Monnas 2008, p. 42. Circa la massiccia presenza di scrittura araba e tessuti di lusso nell'opera di Jacopo Bellini, si veda Schmidt Arcangeli 2020.

[26] Biedrońska-Słota 2021, figg. 1a-b.

[27] Dodds 1992, cat. 98. Altri esempi, probabilmente usciti dallo stesso laboratorio, riemergono da contesti funerari: la seta con iscrizione araba rinvenuta nella tomba di Alfonso de la Cerda (m. 1333), conservata a Burgos, Monasterio de Las Huelgas, Museo de Telas y Preseas (Jacoby 2004, fig. 148) e quella dal corredo funebre di Cangrande della Scala (m. 1329), vedi Marini P., Napione E., Varanini 2004, cat. 22.

[28] Vedi Hoeniger 1991, pp. 154-155.

[29] D'Attanasio in questo volume.

Bibliografia

Bernardini M., Prestini V., *L'epoca mongola e il commercio dei "panni tartarici"*, in Rosati M.L. (edited by), *Il parato di Benedetto XI. Storia di un tesoro*. Milano 2023, pp. 86-97.

Biedrońska-Słota B., *Arabic Inscriptions and their Imitations Woven in Textiles from Polish Collections*, in Kohwagner-Nikolai T., Päffgen B., Steininger C. (edited by), *Über Stoff und Stein: Knotenpunkte von Textilkunst und Epigraphik. Beiträge zur 15. Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik in München 2020*. Wiesbaden 2021, pp. 111-120.

Del Punta I., *Lucca e il commercio della seta nel Medioevo*. Ospedaletto 2010.

Desrosiers S., *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle*. Paris 2004.

Devoti D., *L'arte del tessuto in Europa*. Milano 1974.

Dodds J.D., *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. The Metropolitan Museum of Art. New York 1992.

Dode Z., *Textile in Art: The influence of textile patterns on ornaments in the architecture of medieval Zirikhgeran*, in Nosch M.-L., Feng Z., Varadarajan L. (edited by), *Global Textile Encounters*. Oxford 2014, pp. 127-139.

Fontana M.V., *A Note on Some Illustrated Pages from Codex Aureus Epternacensis (1030 A.D. ca) in the Nuremberg Germanisches Nationalmuseum*, in Carile A. (edited by), *La Persia e Bisanzio: Convegno internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002)*. Roma 2004, pp. 935-951.

Graves M.S., *Arts of Allusion: Object, Ornament, and Architecture in Medieval Islam*. New York 2018.

Hillenbrand R., *The Great Mongol Shahnama*. London/Washington 2023.

Hoeniger C.S., Cloth of Gold and Silver: Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles. *Gesta. International Center of Medieval Art* 30, 2 (1991), pp. 154-162.

Jacoby D., *Dall'Oriente all'Italia. Commerci di stoffe preziose nel Duecento e nel primo Trecento*, in Marini P., Napione E., Varanini G.M. (edited by), *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*. Venezia 2004, pp. 141-153.

Komaroff L., *The Transmission and Dissemination of a New Visual Language*, in Komaroff L., Carboni S. (edited by), *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. New York; New Haven/London 2002, pp. 168-195.

Laviola V., *Le pseudo-iscrizioni in arabo nell'Italia sud-orientale del XII e XIII secolo: influenze e canali di trasmissione attraverso le sponde del Mediterrane*o, in *VIII Ciclo di Studi Medievali. Atti del Convegno 23-24 maggio 2022 Firenze*. Lesmo 2022, pp. 8-14.

Laviola V., Open Issues and a New Approach to Arabic Pseudo-inscriptions from Twelfth and Thirteenth-Centuries Basilicata and Apulia. *Eurasian Studies* 19, 2 (2021), pp. 179-204.

Marini P., Napione E., Varanini G.M. (edited by), *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*. Venezia 2004.

Masuya T., *Ilkhanid Courtly Life*, in Komaroff L., Carboni S. (edited by), *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. New York/New Haven/London 2002, pp. 74-103.

Monnas L., *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*. New Haven/London 2008.

Monnas L., The Artists and the Weavers: the design of woven silks in Italy 1350-1550". *Apollo* 125 (June 1987), pp. 416-424.

Naumann E., Naumann R., *Ein Köşk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulaiman und Seine Dekoration*, in Aslanapa O., Naumann R. (edited by), *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam Kurt Erdmann*. Istanbul 1969, pp. 35-65.

Rosati M.L. (edited by), *Il parato di Benedetto XI. Storia di un tesoro*. Milano 2023.

Rosati M.L., *1. De opere Lucano. Le produzioni seriche suntuarie a Lucca nel corso del XIV secolo. Origini e modelli, tipologie documentate e testimonianze materiali*, in Del Punta I., Rosati M.L., *Lucca una città di seta. Produzione, commercio e diffusione dei tessuti lucchesi nel tardo Medioevo*. Lucca 2017, pp. 19-97.

Schmidt Arcangeli C., Encountering 'Exotic' Ornament: Arabic Calligraphy and Islamic Luxury Textiles in Jacopo Bellini's Paintings. *Predella* 47 (2020), pp. 199-219, tavv. CLIII-CLXXIV.

Shalem A. (edited by), *The Chasuble of Thomas Becket: A Biography*. Genoa/Munich 2017.

Shea E., Textile as Traveller. *Arts Asiatiques* 73 (2018), pp. 25-40.

Suriano C.M., Carboni S. (edited by), *La seta islamica. Temi ed influenze culturali / Islamic Silk. Design and Context*. 9th international conference on oriental carpets, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Firenze 1999.

Villano G., *Nr. 16. Manifattura dell'Italia meridionale o atelier lucchese; manifattura dell'Italia meridionale. Pianeta detta 'casula di Lanciano'*, in Bertelli C., Bonsanti G. (edited by), *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati 2016*. Venezia 2016, pp. 142-147.

Wardwell A.E., Panni Tartarici: Eastern Islamic silks woven with gold and silver (13th and 14th centuries). *Islamic Art* 3 (1988-1989), pp. 95-173.

Sitografia

"Tra assenza e presenza. Le opere delle chiese scomparse di Lanciano raccontate nel museo diocesano", https://beweb.chiesacattolica.it/percorsitematici/tra-assenza-e-presenza-le-opere-delle-chiese-scomparse-di-lanciano-raccontate-nel-museo-diocesano/#action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&liberadescr=&liberaluogo=lanciano&dominio=403&ambito=XD (15.05.2025).

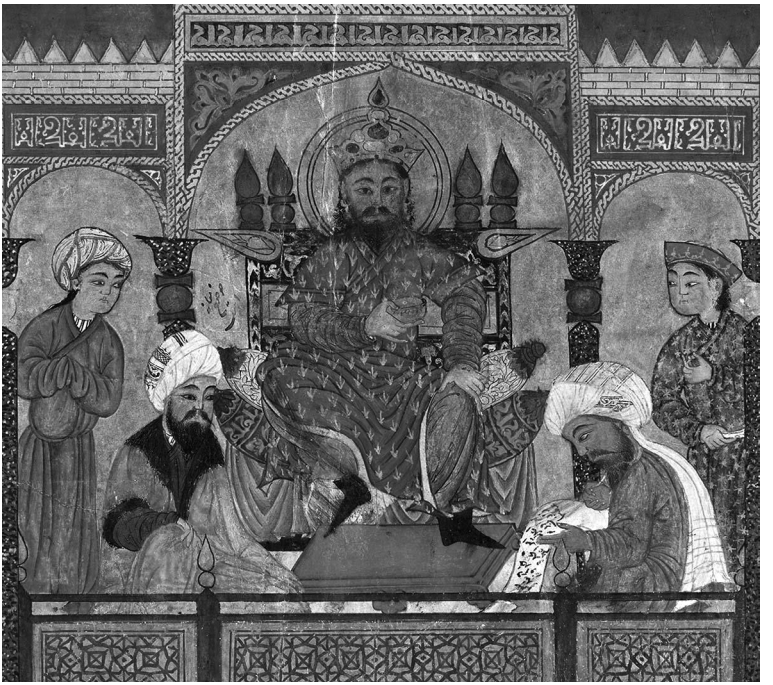
Tavole

IX. New York, Metropolitan Museum of Art, no. 54.64, brocca in bronzo ageminato, Iran, XII sec., https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451187 (Public Domain)

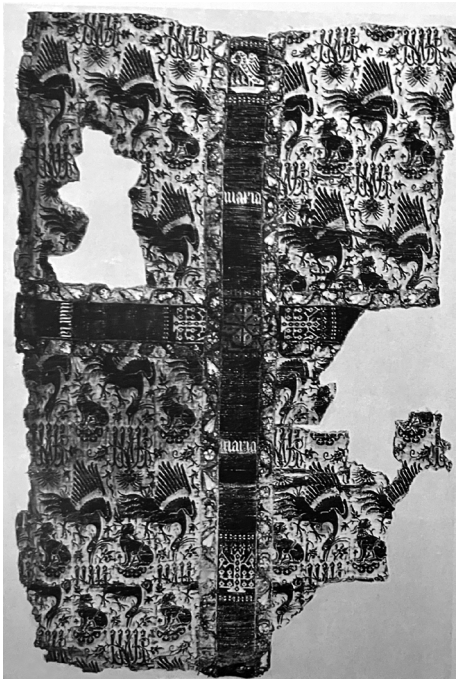
X. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. n. 2297C, frammento di tessuto a bande orizzontali con grandi motivi vegetali e leopardi, Lucca, prima metà o metà del XVI sec. (da Rosati 2017)

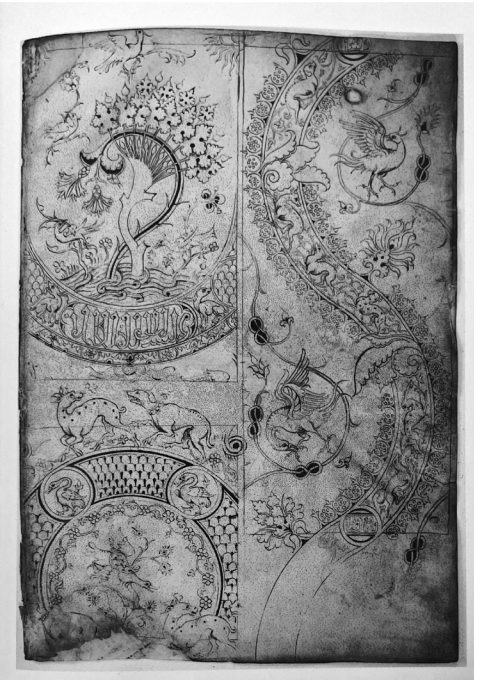
21 Lanciano, Museo Diocesano, decorazione della casula (autrice)

22. Lanciano, Museo Diocesano, fascia minore della casula, dettaglio (autrice)



23. Dublino, Chester Beatty Library, CBL Per 111.7, "Khusraw Anushirvan dictates a letter to the Khaqan", The Great Mongol Shahnama, (da Hillenbrand 2023)





24. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 28.653, frammento di casula, Lucca, prima metà del XIV sec., (da Devoti 1974)
25. Parigi, Musée du Louvre, RF 1556v, disegno di tessuto in album di Jacopo Bellini, fol. 88v, Italia, XV sec., (da Komaroff 2002)

26. Burgos, Museo Diocesano-Catedralicio, piviale, tardo XIV sec., seta e oro (da Dodds 1992)