Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture

Figures in Silk. Figurative Embroideries and Textiles in Fifteenth-Century Florence: Models, Patronage, Workshops

Cristina Borgioli *
Accademia di Belle Arti di Palermo

Sommario

Il presente testo, presentato al Colóquio de História da Arte e da Cultura do Renascimento, Museo de Arte de São Paulo Masp (16-17 marzo 2016) illustra il contesto produttivo e storico-artistico inerente la produzione di ricami e tessuti figurati nel XV secolo a Firenze. L'industria della seta, oltre ad essere uno dei fondamentali motori dell'economia fiorentina, fu uno dei settori nel quale si riflesse il coevo linguaggio figurativo sia mediante l'intervento diretto degli artisti più innovativi del tempo, come Botticelli e Antonio Pollaiolo, sia attraverso la reiterazione e la contaminazione di modelli pittorici e scultorei di maggior successo. Possiamo infatti riconoscere diversi livelli di manufatti, sia per il ricamo che per le stoffe figurate: da quelli prodotti su specifiche commissioni con cartoni appositamente elaborati dai grandi maestri, fino alle produzioni seriali in cui i modelli venivano creati direttamente in bottega, rielaborando composizioni entrate ormai a far parte del lessico artistico del tempo e diffuse ampiamente anche attraverso la stampa xilografica. In questo composito mondo si trovano ad operare e talvolta cooperare, pittori di prima grandezza e figure comprimarie della scena artistica fiorentina, tessitori, stampatori, ricamatori, disegnatori di drappi. Per esplicitare questo brulicante contesto artistico-artigianale si è cercato anche di restituire la poliedricità dei vari ambienti produttivi con le loro interrelazioni: le botteghe pittoriche, le botteghe di ricamo, le officine monastiche femminili.

Parole chiave: Produzione tessile; Firenze; Quattrocento.

Abstract

This paper, which was first presented at the Colóquio de História da Arte e da Cultura do Renascimento, Museo de Arte de São Paulo Masp (16-17 May 2016), illustrates the social and art-historical context of the production of embroideries and figurative textiles in Florence in the fifteenth century. Besides being one the most flourishing activities of Florentine economy, silk industry was a sector particularly receptive of contemporary art tendencies, both through the direct involvement of the most innovative artists of the time, like Botticelli and Antonio Pollaiolo, and through the reiteration and contamination of successful pictorial and sculptural models. It is possible to distinguish various kinds of objects, among embroideries as well as figurative fabrics: from those made after specific commissions through cartoons realized by the great masters, up to serial production based on models created in weavers' and embroiderers' workshops, which reelaborated compositions by then become part of the artistic repertoire and widespread also through woodcuts and prints. In the composite Florentine art world operated, and at times cooperated leading and secondary artists, weavers, printers, embroiderers, cloth-designers, engravers. The paper reconstructs the vivacious interrelations between artists' and embroiderers' workshops, and female convents with their specialized laboratories.

Keywords: Textile processing; Florence; Quattrocento.

● **Enviado em: 02/05/2016**
● **Aprovado em: 22/06/2016**

* Professora na Accademia di Belle Arti di Palermo.

Con questo articolo si vuole illustrare il rapporto intercorso tra modelli pittorici – talvolta scultorei – e produzione tessile figurata nel XV secolo a Firenze. A questo proposito saranno analizzati manufatti di due tipi: ricami e tessuti figurati. Per fare ciò inquadrerò per sommi capi la situazione produttiva tessile nella città toscana nel corso del XV secolo per far emergere il fitto 'intreccio' che caratterizzò l'opera di artisti, artigiani, enti religiosi e committenti; nella seconda parte proporrò una serie di manufatti (tessuti e ricami figurati) rappresentativi dell'ambiente produttivo e artistico in oggetto per esplicitare gli esiti dei rapporti tra artisti e artigiani nel contesto descritto.

Nel XV secolo a Firenze si registra un'eccezionale fioritura di talenti artistici alimentata da una committenza colta, raffinata e ricchissima. Quest'ultima, formata da mecenati delle arti e delle lettere, nella maggior parte dei casi dovette la propria fortuna economica all'industria e al commercio delle stoffe ovvero dei panni di lana e dei drappi di seta, veri e propri motori, assieme alle attività bancarie, dell'economia locale del tempo[1].

L'industria tessile fiorentina era fiorita nel XIV secolo con la lavorazione della lana e aveva creato un volume d'affari tale da rendere Firenze uno tra i più eminenti centri di produzione ed esportazione di panni di lana a livello internazionale[2]. In conseguenza della crisi dell'industria laniera della seconda metà del Trecento, si assiste sullo scorcio del secolo a una sorta di 'riconversione economica' che porta gli imprenditori e i mercanti fiorentini a investire capitali sulla seta[3].

Naturalmente la produzione e il commercio dei panni di lana rimase una delle voci economiche più significative del Quattrocento ma se confrontiamo i dati del Catasto del 1427 con quelli del 1480, vediamo che il numero degli opifici dell'arte della lana attivi ha una flessione del quaranta per cento (da 126 a 78)[4].

---

1 La produzione dei drappi di seta fu potenziata grazie all'azione di un gruppo di famiglie di imprenditori, capaci di ingenti capitali da investire (i cosiddetti *setaioli grossi* contrapposti ai *setaioli minuti* ovvero ai piccoli artigiani) che prese il potere all'interno della corporazione di riferimento, l'*Arte di Por Santa Maria*, influenzandone le scelte politiche ed economiche. A titolo di esempio basti ricordare che la stessa famiglia Medici investì in questo settore nel 1438 mediante l'acquisto di un'officina serica un capitale iniziale di circa 5000 fiorini. TOGNETTI, Sergio. *Un'industria di lusso a servizio del grande commercio. Il mercato dei drappi serici e della seta nella Firenze del Quattrocento*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2002, p. 26. Su questo aspetto e più in generale sulla nascita e la volontà di potenziamento dell'industria serica in Italia: TOGNETTI, Sergio. "I drappi di seta". In di FRANCESCHI Franco, GOLDTHWAITE Richard A., MUELLER Reinhold C. (orgs). *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume IV. Commercio e cultura mercantile.* Treviso, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla Editore, 2007, pp. 143-170; MOLÁ Luca, MUELLER Reinhold C., ZANIER Claudio, Marsilio (orgs.) *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo.* Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2000.

2 HOSHINO, Hidetoshi. *L'arte della lana in Firenze nel basso Medioevo: il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980.

3 TOGNETTI, Sergio. *Un'industria* cit. 2000, pp. 16-24.

4 BIANCHI, Maria Luisa. "Le botteghe fiorentine nel Catasto del 1480" In *Ricerche storiche*. Napoli, Esi, 2000, XXX,1, pp. 119-121.

Fu indirettamente complice del processo di affermazione e sviluppo del setificio fiorentino il contemporaneo declino della manifattura serica lucchese che, dal XIII secolo, si era imposta come principale centro produttivo d'Europa; l'indebolimento delle officine lucchesi si congiunse a una situazione politica altamente instabile e tutte queste circostanze dettero luogo a una diaspora di maestranze, imprenditori e mercanti verso altri centri – come Bologna, Venezia e Firenze – dove simili figure furono attirate da una serie di sgravi fiscali ed agevolazioni economiche finalizzata al trasferimento e alla diffusione delle loro competenze[5].

La volontà di Firenze fu quella di creare non una semplice industria serica ma un'industria serica lussuosa, destinata alla produzione e al commercio di stoffe preziose. In altre parole Firenze non si pose in competizione con le esistenti manifatture tessili di livello medio-basso europee ma si inserì – e divenne *leader* – in quello che oggi chiameremmo 'settore del lusso'[6]. Un'evidenza a riprova di tale volontà è l'introduzione nel terzo decennio del XV secolo a Firenze del mestiere del *battiloro* ovvero di quelle attività connesse alla produzione delle lamine e dei filati in oro e argento (ma anche di filati realizzati in rame dorato, per esempio) necessarie alla tessitura di preziose stoffe operate come i damaschi broccati e i velluti allucciolati[7]. A riprova di questo assunto vi è poi la progressiva mutazione della corporazione fiorentina dell'Arte della seta (Por Santa Maria): nel quarto decennio del Trecento contava tra i suoi iscritti numerose tipologie di lavoratori estranei ai processi industriali della seta (venditori al dettaglio di stoffe e vestiti, coperte, tappeti e materassi, merciai; sarti e farsettai; argentieri e orafi; armaioli) mentre all'inizio del XV secolo, definisce il proprio profilo designando per statuto (1404 e 1411) *setaioli grossi* (i mercanti-imprenditori) e orafi come categorie preminenti della gilda[8].

A Firenze l'affermazione della produzione tessile serica e il suo pieno sviluppo si ha a partire dal secondo quarto del secolo: tra il 1427 e il 1480 le botteghe dei *setaioli grossi* cioè

5 Su questo aspetto: EDLER DE ROOVER, Florence*. Le sete lucchesi*. Lucca, Istituto storico lucchese-La Balestra editore, 1993; MOLÁ Luca. *La comunità dei lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*. Venezia, Istituto veneto di scienza, lettere e arti, 1994. TOGNETTI, Sergio. "La diaspora dei lucchesi nel Trecento e il primo sviluppo dell'arte della seta a Firenze" In *Reti medievali rivista*. Firenze, Firenze University Press, 15,2 (2014).

6 TOGNETTI, *Un'industria* cit. 2002, p. 24 e in particolare nota 43.

7 *Ivi* p. 17- 18. Lo sviluppo delle botteghe di *battiloro* a Firenze si ebbe grazie ad una serie di incentivi fiscali e benefici vari, tra i quali il condono dei debiti preesistenti, concessi agli artigiani provenienti da altre città e disposti ad importare il loro sapere tecnico. Assieme a questo regime di facilitazioni, se ne registra uno, successivo, fortemente punitivo (fino alla pena di morte) per le maestranze che fossero andate ad esportare la propria attività altrove. Su questa categoria si veda inoltre: GUIDOTTI, Alessandro, *Battiloro e dipintori a Firenze tra Tre e Quattrocento. Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal catasto del 1427)* In *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini.* Firenze, Sansoni, 1984, pp. 239-249; DINI, Bruno. "I battilori fiorentini nel Quattrocento" In ROSSETTI, G. (ed.) *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario del Treppo*. Napoli, G. Vitolo, Liguori, 2000, pp. 139-162.

8 TOGNETTI, *Un'economi*a cit. 2000, pp. 12-13.

delle officine a carattere industriale a Firenze passa dalle 33 alle 44 unità, alle quali dobbiamo aggiungere tutte le botteghe 'minori' per la vendita al dettaglio e quelle connesse alle attività correlate e prodromiche alla tessitura (torcitura, bollitura, tintura, filatura). Ancora più florida la situazione registrata per la presenza dei *battiloro* con il numero delle loro botteghe che raddoppia (10 nel 1461; 20 nel 1499) nel corso della seconda metà del secolo[9]. Al netto di alcuni periodi di stagnazione, possiamo affermare che in generale la manifattura di tessuti pregiati di seta a Firenze fu in crescita lenta ma progressiva nella prima metà del Quattrocento mentre accelerò il suo sviluppo nella seconda metà del secolo e continuò a crescere anche nel corso del Cinquecento, quando con il Granducato fu promossa e avviata la produzione della stessa seta attraverso la gelsibachicoltura in Toscana[10].

Dal Catasto del 1427 emerge con chiarezza che la manifattura tessile a Firenze era organizzata come una sorta di 'fabbrica diffusa' ovvero decentrata in cui la bottega era la sede centrale della compagnia, dove si svolgeva la vendita ma soprattutto la gestione dell'intera attività che, invece, si sviluppava altrove, attraverso commissioni ad artigiani che operavano nelle loro botteghe o nelle loro case con un raggio d'azione che si estendeva per tutta la città e, a volte, nel contado[11].

La produzione tessile fiorentina del XV secolo si distinse per la produzione di tessuti tecnicamente complessi e molto preziosi come velluti e damaschi. Quello che rimane oggi della produzione fiorentina è sostanzialmente ciò che fu utilizzato per confezionare arredi sacri e vesti liturgiche tranne rare eccezioni. Molto poco infatti si è conservato dell'abbigliamento laico, più sottoposto all'usura e alla sostituzione per i cambiamenti della moda. Nella produzione pittorica Quattro e Cinquecentesca si hanno numerose attestazioni del repertorio tessile fiorentino: basti pensare all'attenta descrizione dei drappi e delle stoffe dell'Angelico o di Benozzo Gozzoli. Opere come la *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli, per citare un esempio celeberrimo, forniscono un buon 'catalogo' di tipologie tessili e decorative prodotte dalla manifattura di pregio fiorentina.

In questa occasione ci concentreremo però su una tipologia particolare di stoffe che è quella appunto dei tessuti figurati. Questo genere di tessitura nasce a Lucca nell'ultimo quarto del Trecento e presenta un repertorio iconografico inerente soprattutto storie del Nuovo Testamento e scene della vita di Cristo e della Vergine. Gli episodi venivano rappresentati

9 *Ivi* pp.25-29.

10 Sull'allevamento del baco da seta e la coltivazione dei gelsi in Toscana: BATTISTINI, Francesco. *Gelsi bozzoli e caldaie. L'industria della seta in Toscana tra città, borghi e campagne (secoli XVI-XVIII)*. Firenze, Olschki, 1998.

11 GROSSI, Maria Letizia. "Le botteghe fiorentine nel Catasto del 1427" in *Ricerche storiche*, Napoli, Esi, 2000, anno XXX, 1, pp. 6-7.

entro cornici generalmente rettangolari e ripetute in direzione orizzontale o verticale nell'ampiezza tessuto. Si trattava quindi di vere e proprie 'strisce' o bordi lavorati con un telaio largo quanto il tessuto da realizzare. In questo modo i pannelli con le varie scene potevano essere riportati sulle vesti liturgiche (pianete, dalmatiche, piviali) come pettorali (orizzontale), stoloni (verticale), nella decorazione dei cappucci da piviale ma anche come pendenti di baldacchini, 'fregi' di paliotti etc. La decorazione di queste porzioni di vesti e arredi liturgici, per gli oggetti più preziosi, era destinato tradizionalmente ad interventi a ricamo: in questo senso possiamo considerare i tessuti figurati oggetti 'succedanei' ed economici imitativi del lavoro ad ago; la loro produzione comportava costi e tempi molto inferiori rispetto al ricamo e senza dubbio costituirono una sorta di produzione 'proto-seriale'. Infatti, se nel caso di un ricamo il lavoro partiva dall'elaborazione di un apposito modello opportunamente elaborato per la committenza e dunque dava luogo ad una sorta di *unicum*, i disegni per i tessuti figurati potevano essere ripetuti secondo uno schema all'interno della stessa stoffa, originando numerose repliche. Oltre a questo elemento, proprio della produzione in serie, dobbiamo considerare che gli stessi modelli, così come appare dalle testimonianze materiali rimasteci, sembrano essere stati condivisi tra officine e cioè copiati, modificati e, nella seconda metà del secolo, probabilmente anche diffusi tramite la loro traduzione in stampe. L'aspetto del modello reiterato e talvolta modificato nella bottega del tessitore è un tema cruciale sul quale tornerò più avanti[12].

La manifattura fiorentina raccolse l'eredità lucchese dei bordi figurati e la sviluppò a suo modo nel corso del XV e XVI secolo. Rispetto alle stoffe prodotte a Lucca, quelle fiorentine sono caratterizzate da un maggiore 'pittoricismo', che si afferma progressivamente soprattutto nella seconda metà del secolo: talvolta si usano più trame colorate ma in generale si aggiungono maggiori dettagli nella descrizione dello sfondo e delle ambientazioni. Il tipo di tessuto maggiormente diffuso risulta essere quello a due colori con il costante uso del giallo come riferimento all'oro con cui erano realizzati i ricami che queste stoffe imitavano, almeno nelle intenzioni.

Tecnicamente i tessuti figurati sono lampassi o broccatelli; in questi ultimi c'è un minore utilizzo di seta (sostituita in parte con lino e altri filati di minor pregio) e dunque

[12] Sui tessuti figurati si rimanda a: P. PERI. *Bordi figurati del Rinascimento*. Firenze, SPES, 1990; D. DEGL'INNOCENTI*: I tessuti della fede. Bordi figurati del XV secolo dalle Collezioni del Museo del Tessuto*. Firenze: Edizioni della Meridiana, 2000 e in particolare al saggio ivi contenuto: CIATTI, Marco. *I bordi figurati*, pp. 7-21; G. Cantelli, *Lampassi figurati del Rinascimento nel territorio di Siena* in *Drappi, velluti, taffettà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, catalogo della mostra a cura di CIATTI, Marco, Nuova Immagine, Siena 1994; DEVOTI, Donata. L'arte del tessuto in Europa, Bramante, Milano 1974, p. 21; *La seta.Tesori di un'antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di DEVOTI, Donata, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1989, pp. 58-61.

minor preziosità. La presenza di filati più grossi e rigidi sul tessuto di fondo dà origine all'effetto 'bassorilievo' caratteristico dei broccatelli. Spesso all'utilizzo di materiale meno pregiato ovvero ai broccatelli si associano soluzioni disegnative più corsive e tessiture di minore qualità tecnica. Anche nel settore dei tessuti figurati dunque, sebbene succedanei al ricamo, possiamo riconoscere diversi livelli qualitativi tecnici e stilistici rapportabili a quelle che potremmo definire 'fasce di mercato' differenti.

Ben diverso è il discorso per il ricamo figurato, che fu un altro settore di prima grandezza della produzione 'artistico-artigianale' di lusso fiorentina. Nel Quattrocento a Firenze si sviluppa una particolare tipologia di lavoro ad ago, eseguito con sete colorate su un fondo completamente coperto di fili d'oro: l'effetto che si produce è quello del trasferimento di una incredibile lucentezza ai colori, grazie alle millimetriche porzioni di fondo aureo che traspaiono tra le contigue gittate d'ago del disegno. Storicamente questo tipo di tecnica di ricamo è nota come *or nué* o *oro velato*. Fu senza dubbio il tipo di ricamo più prezioso e apprezzato prodotto a Firenze nel XV secolo per diversi motivi: il costo effettivo dei materiali usati (oro e seta in grandi quantità), la magistrale perizia necessaria alla realizzazione da parte dei ricamatori, i lunghissimi tempi di esecuzione che richiedeva e, infine, – almeno nelle commissioni più importanti –il coinvolgimento degli artisti più noti del tempo per la realizzazione dei cartoni.

La più grande impresa fiorentina a ricamo del XV secolo, della quale sono rimaste testimonianze materiali e documentarie, fu il parato – composto da due dalmatiche, una pianeta e un piviale – confezionato in broccato e decorato con 'storie' a ricamo della vita di san Giovanni battista su disegno di Antonio Pollaiolo, che l'Arte dei mercanti (Calimala) commissionò per il Battistero di Firenze[13]. Del tessuto originale che confezionò le vesti nulla è rimasto mentre sopravvivono i 27 ricami realizzati in *or nué*. Il lavoro fu eseguito nell'arco di ventidue anni iniziando nel 1466 e costò oltre tremila fiorini. Per fare un raffronto contemporaneo: il bronzo con *Incredulità di san Tommaso* del Verrocchio fu pagato circa 800 fiorini[14]. Dal punto di vista iconografico si trattò del più grande ciclo di immagini su un singolo soggetto ovvero la vita del santo patrono di Firenze.

---

13 Sul recente restauro dei ricami: CONTI Susanna, CIATTI Marco. *I ricami del Pollaiolo: ricerca e conservazione* in *Antonio e Piero del Pollaiolo*, catalogo della mostra a cura di A. DI LORENZO, A. GALLI, Skira, Milano 2014, pp. 121-124. Sul parato, con riferimenti alle fonti documentarie: BECHERUCCI, Luisa, *Il parato di San Giovanni* in *Il museo dell'Opera del Duomo a Firenze* a cura di L. BECHERUCCI G. BRUNETTI, Electa, Milano, 1977 pp. 260-262; sul parato WRIGHT, Alison. *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, , New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 257-285 con bibliografia precedente.

14 VERDUN, Thimothy. *Il Parato di san Giovanni in Il nuovo museo dell'Opera del Duomo,* Firenze, Mandragora, 2015, p.135.

Vasari ricorda ed elogia questo genere di ricamo nella vita dei fratelli Pollaiolo, chiamandolo *punto serrato* e lamentandosi di come al suo tempo non ne rimanesse «il buon modo» ma un imitativo «punteggiare più largo» meno resistente e «men vago a vedere»[15]. Difficile stabilire dove e quando la tecnica dell'*or nué* si sia sviluppata. Sicuramente già nella seconda metà del Trecento Firenze è un affermato centro per i ricami mentre si assiste al declino dell'*opus anglicanum* che sembra essere soppiantato dalla concorrenza italiana, fiamminga e spagnola[16].

Sappiamo che già tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, il ricamo prodotto a Firenze fu molto apprezzato in Francia, dove probabilmente fu fatto conoscere da commercianti toscani residenti ad Avignone e Tolosa[17]: esemplare l'attestazione documentaria relativa a Michele de Passi, un mercante fiorentino attivo ad Avignone, che ricevette un'ingente somma dal duca di Borgogna per «troys dossiers de drap d'or ouvrez de plusiers imageries et deux chappes»[18]. Una delle più importanti commissioni francesi a ricamatori fiorentini fu quella del duca Jean de Berry, il quale commissionò nel 1378 e donò nel 1406 alla cattedrale di Chartres un dossale ricamato «du dit ouvrage de Florance»[19]. Il soggetto del ricamo, descritto in un inventario del 1682, era un'*Incoronazione della Vergine in gloria tra cherubini, angeli e santi*. Le vesti dei personaggi erano realizzate in *or nué* e decorate da topazi, i volti probabilmente erano ricamati "a risparmio" («vetemens d'or nué enrichis de pierreries, les carnations d'un point refendu plus fin que le satin»)[20]. Nell'inventario del duca di Berry datato al 1405, il grande pannello ricamato non è stato ancora assemblato e i ricami che lo compongono sono descritti separatamente, così come venivano inviati da Firenze. Accanto a vesti e arredi di manifattura inglese e francese, gli inventari dell'inizio del XV secolo

15 VASARI, Giorgio. *Le Vite,* edizione Giuntina 1568, *Vita d'Antonio e Piero Pollaiuoli*. Consultato nell'edizione online a cura di P. Barocchi (2006) sul sito della Fondazione Memofonte all'indirizzo http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html .

16 Su questo aspetto si rimanda in generale a: BREL BORDAZ, Odile. *Broderies d'ornements liturgiques XIIIe-XIVe siècle* , Paris 1982 e CALBERG Marguerite. *Broderies historiées du Moyen Age et de la Renaissance,* Liege s.d.

17 Tra 1388 e 1393 nelle due città sono attestati alcuni mercanti fiorentini che fornirono ricami al Duca di Borgogna. Cfr. SCHUTTE Marie, MULLER-CHRISTENSEN Sigrid. *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1963 p. 22. Si veda anche R. GRONWOLDT, *Florentiner Stickereien in franzosischem Besitz*, in: "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" I-IV, Firenze,1961. Sul ricamo fiorentino del XIV secolo vedia anche: CANTELLI, Giuseppe. *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Firenze, Banca Toscana, 1996, pp. 30-43.

18 Lo stesso Michele si trova nel 1420 a Parigi, dove probabilmente continua il suo lavoro di mercante tra Firenze e Francia. DE FARCY Louis, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires* Angers 1890 p. 76.

19 *Ivi*, p. 55.

20 *Ibidem.*

di Jean de Berry ricordano almeno quindici pezzi provenienti dalle officine fiorentine[21]. Uno degli oggetti più rappresentativi dell'*opus florentinum* trecentesco è l'*antependium* donato da Raimondo de Ares alla Cattedrale di Manresa (Catalogna) nel 1357 con *Crocefissione* al centro e 18 scene cristologiche ai lati. Il paliotto è firmato «Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia» e condotto, secondo Mario Salmi, su un cartone attribuibile a Bernardo Daddi [22] (fig. 1). Il fondo oro è qui fittamente ornato con racemi e motivi fito-zoomorfi molto simili a quelli della contemporanea produzione tessile lucchese ma presenti anche nella decorazione dei fondi oro e delle aureole della pittura su tavola coeva. Molto vicini sembrano, per esempio i racemi del nimbo della Vergine nella *Madonna col Bambino in trono* in Orsanmichele (figg. 2, 3). Un elemento che stimola la riflessione sul riconoscimento sociale della figura del ricamatore e del suo operato è la presenza del nome del ricamatore e non del disegnatore del cartone nella firma dell'opera, cosa che ritroviamo anche in un altro paliotto trecentesco, datato 1366, firmato da Jacopo Cambi proveniente dalla chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, oggi conservato nella stessa città nel Museo degli Argenti, il cui disegno è stato attribuito al Maestro di Figline[23] (fig. 4).

Le caratteristiche dell'*opus florentinum* tardo trecentesco furono il fondo oro, spesso ornato a monocromo, l'uso di pietre preziose e vetri, la lavorazione a rilievo dei dettagli più significativi[24] Sebbene nei documenti francesi tali ricami siano spesso descritti come *or nué*, la tecnica che li caratterizzò non coincide con quella quattrocentesca: l'abbondante uso di sottili filati aurei è indubbiamente peculiarità di entrambe le tipologie di ricamo ma con fondamentali distinzioni tecniche e diverse finalità. Verso il settimo decennio del XV secolo, di pari passo agli sviluppi della cultura figurativa e col perfezionamento delle tecniche di esecuzione, a Firenze si raggiunsero esiti altissimi come attestano le ventisette storie del Battista progettate da Antonio Pollaiolo e destinate al parato per il Battistero fiorentino (fig. 5). In maniera progressiva viene limitato l'uso delle pietre, dei dettagli in aggetto e soprattutto dei fondi oro minutamente decorati a girali e motivi floreali e, proprio come accade per la pittura su tavola, si cominciano a prediligere sfondi paesaggistici in cui la presenza dell'oro diviene strumentale per donare lucentezza all'insieme. La tecnica raffinatissima di velare il

21 VAN FOSSEN, David. *A Fourteenth-century Embroidered Florentine Antependium*. 'The Art Bulletin' 50.2, New York, 1968, pp.141–152.

22 SALMI, Mario, "Il paliotto di Manresa e l'Opus Florentinum", Bollettino d'Arte X, 1, 1930, pp .385-406. CANTELLI, *Storia* cit. p. 42-43.

23 CANTELLI, *Storia* cit. p. 42-43.

24 Oltre al citato saggio di Salmi si veda anche: CAVALLO, Adolfo. "A newly discovered Trecento Orphrey from Florence", in *The Burlington Magazine*, 693, CII, 1960, pp. 505-510; GRÖNWOLDt, Ruth: "Florentiner Stickereien in den Inventaren des Herzogs von Berry und der Herzöge von Burgund", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 10.1, 1961-63 pp. 33-58.

fondo aureo con seta ricamata in impercettibili sfumature, sembra affermarsi in virtù di quelle stesse istanze che sottesero alle teorie dell'Alberti sulla pittura: il valore dell'opera non è dato solo o piuttosto dalla evidente presenza di materiali preziosi ma dalla sensibilità e dalla capacità dell'artista che vi lavora[25]. Al contempo questo modo di operare con l'oro e i filati policromi sembra collegarsi alla tecnica delle velature di luce e colore dei primitivi fiamminghi: il ricamatore per ottenere toni più scuri eseguiva infatti punti ad ago più fitti per coprire l'effetto luminoso del fondo mentre lo lasciava quasi trasparire quando aveva bisogno di restituire toni più chiari. Tecnicamente il ricamo a *or nué* trova inoltre alcune affinità tecniche con la lavorazione degli arazzi e ciò potrebbe corroborare l'ipotesi che esso abbia avuto una prima diffusione nelle Fiandre[26]. Del resto le prime opere conosciute elaborate con questa tecnica provengono proprio da questa area geografica e dalla stessa sembrano arrivare i ricamatori attivi in Italia dei quali è rimasta traccia nei documenti. Uno dei più antichi esempi di *or nué* (quarto decennio del secolo XV) è, in effetti, un capolavoro attribuibile alla manifattura di Bruxelles: il parato commissionato dal Duca Filippo il Buono per l'Ordine del Toson d'oro oggi alla Schatzkammer di Vienna[27].

Tra le produzioni più precoci di *or nuè* fiorentino possiamo invece annoverare il frammento rettangolare con *La nascita del Battista* del Metropolitan Museum di New York il cui cartone è stato attribuito a Benozzo Gozzoli[28] (fig. 6) e il tondo con *Incoronazione della Vergine* (fig.7) oggi al Cleveland Museum of Art realizzato su disegno attribuito, già da Roberto Longhi nel 1940, a Paolo Schiavo[29], entrambi collocabili verosimilmente all'interno degli anni sessanta del Quattrocento. Nel caso della *brusta* con la *Nascita del Battista* l'*or nué* è effettivamente utilizzato solo per lo sfondo della scena e gli abiti dei personaggi. Il tondo di Cleveland mostra invece un precoce utilizzo di questa tecnica all'interno di un monastero femminile. Sappiamo, infatti, che esso fu eseguito nel convento vallombrosano fiorentino di

25 «Trovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà; non lo lodo […] non però ivi vorrei punto adoperassi oro però che, ne i colori imitando i razzi del oro, sta più admirazione et lode al artefice». Leon Battista Alberti, *Della pittura*, a cura di MALLÈ, Luigi, Firenze, Sansoni 1950, p. 102.

26 BINAGHI OLIVARI, Maria Teresa. *Il ricamo italiano nel Quattrocento e il Baldacchino di Lodi*, in: *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra a cura di MARUBBI, Mario, Milano, Silvana, 1998, pp. 109-114.

27 DURIAN RESS, Saskia, voce *Ricami* in *Arti e storia nel Medioevo II, Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe, Torino, Einaudi, 2003, pp. 592-593; JOHNSTONE, Pauline. *High Fashion in the Church*, Leeds 2002, pp.64-68; SCHUTTE, MULLER-CHRISTENSEN *Il ricamo* cit. p. 43 e cat. 253-268.

28 CANTELLI, *Storia* cit. pp. 105-106; COLE AHL, Diane. *Benozzo Gozzoli*, , New Haven - London, Yale University Press 1996, pp. 234, cat. 45; WRIGHT, *The Pollaiuolo Brothers* cit. p. 264.

29 SFRAMELI, Maria. ""Ricamato da mano angelica": un'attribuzione settecentesca per l'Incoronazione della Vergine di Paolo Schiavo", in *Arte Cristiana*, LXXXIII-770, 1995, pp. 323-331. IMPROTA, Maria Cristina, PADOA RIZZO, Anna. "Paolo Schiavo fornitore di disegni per ricami", in *Rivista d'Arte*, XLI, 5, 1989, pp. 25-56.

Santa Verdiana e la tradizione vuole che il volto della Vergine sia stato realizzato proprio per miracoloso intervento mariano. Da questa credenza deriva il carattere devozionale dell'oggetto grazie al quale si sono conservate e tramandate diverse notizie storiche sul manufatto[30].

Nel caso del tondo con *Incoronazione*, l'attribuzione a Palo Schiavo del disegno preparatorio – già stringente per via stilistica – è confermata da documenti che attestano la presenza dell'artista a lavoro presso il monastero nel 1459 e nel 1472[31]. Sono gli anni in cui il cenobio fu retto dalla badessa Piera de' Medici una figura il cui interessante profilo storico è stato recentemente restituito da Sharon Strocchia[32]. Piera apparteneva a un ramo cadetto della famiglia Medici ma attraverso un'intelligente attività diplomatica, in cui le committenze artistiche e lo scambio reciproco di doni preziosi giocarono un ruolo politico di rilievo, seppe instaurare un rapporto privilegiato con Giovanni de Medici, figlio di Cosimo, mecenate raffinato (*amicissimo* di Leon Battista Alberti) e futuro priore della città (1454). Quando nel 1451 Giovanni si accingeva a donare al convento un'importante reliquia, Piera intraprese con le consorelle un ambizioso progetto tessile: l'ideazione e la realizzazione di un parato liturgico comprensivo di piviale con cappuccio d'oro ricamato (probabilmente in *or nué*?) con la figura di san Zanobi, destinato a essere indossato dal vescovo di Firenze, Antonino, al tempo considerato una sorta di successore del patrono fiorentino. Il parato fu confezionato per la sontuosa processione che, nel giorno di santa Verdiana del 1452, alla presenza dei fiorentini più illustri e del clero, si snodò da Palazzo Vecchio al monastero per l'offerta della reliquia, custodita in un reliquiario a braccio appositamente realizzato[33].

Lo scambio di doni e la relativa celebrazione pubblica avevano la funzione di alimentare il consenso politico da un lato e creare importanti legami di interdipendenza tra enti religiosi e gangli del sistema politico dall'altro; in questo caso però l'elemento che più interessa il nostro tema è quello dell'esistenza, già nel sesto decennio del secolo, di un laboratorio all'interno della comunità di Santa Verdiana, segno che là si erano già acquisite le competenze tecniche per elaborare un apparato tessile così complesso. Di conseguenza non desta stupore la qualità del tondo su cartone di Paolo Schiavo che uscirà dalla medesima officina meno di dieci anni dopo.

L'attività di Paolo Schiavo come disegnatore per ricami liturgici è documentariamente

30 SFRAMELI, *Ricamato* cit. passim
31 *Ivi* p. 328
32 STROCCHIA, Sharon. "Abess Piera de Medici and her kin gender, gifts and patronage in Renessaince Florece" in *Renaissance Studies* 28, 2014 pp. 695-713.
33 *Ivi* pp. 705-720.

attestata anche per l'opificio del monastero fiorentino del Paradiso a Pian di Ripoli. Nella seconda metà del secolo qui, dove esisteva anche un vivace *scriptorium*, le monache risultano attivissime nella produzione e commercio di parati liturgici per enti religiosi cittadini e non, attività per la quale si avvalevano di disegni appositamente realizzati da diversi artisti[34]. Tra questi, Paolo Schiavo che nel 1466 è pagato per i cartoni relativi alle quindici storie della vita di Maria per il paliotto di Santa Maria Novella[35] (fig.8).

In merito alla vivace e raffinata attività delle monache ricamatrici di Firenze in questi anni, è d'obbligo menzionare un altro monastero, quello della Santissima Annunziata detto 'delle Murate'. Anche le suore benedettine di questo convento, infatti, si dedicarono alla filatura dell'oro, alla tessitura della seta e della lana oltre che al ricamo. All'interno del convento si praticò anche la copia e la miniatura di manoscritti: durante la ricostruzione del 1471, seguita a un incendio, si provvide ad un apposito spazio per lo *scriptorium*, che fu generosamente finanziato da Lorenzo de Medici; alla fine del XV secolo, le monache che operavano come copiste erano circa dieci mentre già alla metà degli anni settanta le Murate fornirono diversi messali all'Opera del Duomo di Firenze[36]. Analogamente al laboratorio per la copia dei manoscritti, esisteva un locale dedicato al ricamo, chiamato nei documenti *Sala della telaia*[37]. Durante gli anni in cui fu badessa Scolastica Rondinelli (1439-1472), il Monastero ebbe un privilegiato rapporto di mecenatismo con il giovane Lorenzo il Magnifico e fu frequentato da Ginevra Alessandri moglie di Giovanni de Medici oltre che avere il pieno appoggio del vescovo Antonino[38]. Girolamo Savonarola, che fu predicatore nel monastero durante la Quaresima del 1483, si scagliò nel 1495 con due dure prediche contro le monache delle Murate ed i loro lavori tessili a destinazione profana, giudicati troppo lussuosi e poco adatti al lavoro delle monache[39]. Il convento era famoso per la produzione di eleganti ornamenti femminili (zacchere e reticelle per capelli) ma Savonarola critica anche la produzione di corali che evidentemente si svolgeva nello *scriptorium*:

34 IMPROTA, Maria Cristina. "Documentazione inedita sul paliotto di Santa Maria Novella", *Rivista d'arte*, Anno XLI, 4, V, Firenze 1989, pp. 45-56.

35 Ibidem.

36 LOWE , Kate J.P. *Nuns' Chronicles and convent culture in Renaissance and Counter Reformation Italy,* , Cambridge (UK), Cambridge University Press 2003, p. 290.

37 HOLMES, Megan. *Representing le Suore: Altarpieces for two Fiorentine Benedectine Nunnery Churches*, in Eadem, *Fra Filippo Lippi, the Carmelite Painter* , , New Haven - London, Yale University Press, 1999, pp. 215 e segg.

38 STROCCHIA, *Abess* cit. p. 720.

39 RICHA, Giuseppe. *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, Tomo II, "Del Quartiere di Santa Croce. Lezione VIII: Del Monastero delle Murate", Firenze 1754-55 (edizione anastatica, Roma 1989) pp. 89- 90.

> io fui alle Murate venerdì appresso […] e gli ho predicato del lume che bisogna avere, cioè del lume soprannaturale e di quello che fa, che lascino le zacchere e reti e reticelli et ulivi, che fanno di oro e di ariento, e loro libricini. Secondo se son Murate, debbono stare come hanno il nome […] e ho detto loro che questo canto figurato l'ha trovato satanasso e che si gettino via questi libri di canti et organi[40].

Dal Monastero delle Murate proviene un paliotto, conservato nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano in velluto cremisi ricamato con ventisei colombe raggianti e dorate, eseguite con la tecnica dell' or nué, e disposte attorno al simbolo cristologico centrale. Grazie ai libri di entrata ed uscita della Collegiata di San Gimignano, cui il paliotto era destinato, sappiamo che l'oggetto fu commissionato dall'operaio e dal sagrestano della Collegiata e pagato tra il 1448 e 1449[41] (fig.9). Il manufatto era destinato all'altar maggiore e per questo fu ampliato nel 1484, dopo l'intervento di Giuliano da Maiano su quest'ultimo iniziato nel 1466. Il velluto ricamato a colombe viene citato da Benozzo Gozzoli nel piviale fatto indossare a sant'Agostino nella pala con Madonna e santi datata 1466 dipinta per il convento di S. Maria Maddalena a San Gimignano (oggi Pinacoteca Civica) , lo stesso dove, vent'anni più tardi il paliotto sarà ampliato[42].

Secondo chi scrive, allo stesso monastero è attribuibile un altro paliotto conservato a San Gimignano e ornato con colombe dorate[43] (fig.10). Il paliotto, anch'esso in velluto *chermisi*, è campito da un volo di ventidue colombe (dieci poste su di un rametto fiorito, dodici ad ali spiegate) disposte specularmente alla destra e alla sinistra di un tondo a ricamo figurato realizzato in *or nué* con l'immagine di Santa Caterina d'Alessandria, retto da due eleganti angeli variopinti. Ai quattro angoli sono ricamati fasci di dodici raggi dorati irradiati da un nastro ondulato azzurro, mentre nel fregio superiore si riconoscono l'Angelo e l'Annunciata, san Nicola e san Benedetto. Il paliotto, oggi nel locale Museo di Arte sacra, proviene dal convento femminile benedettino sangimignanese di Santa Caterina. Il manufatto è databile all'ultimo decennio del XV secolo e il cartone relativo al ricamo della Santa è stato attribuito

40 Ibidem.

41 BORGIOLI, Cristina. *Per una mappa dei tessuti sangimignanesi* in S*an Gimignano Contributi per una nuova storia* a cura di BORGHINI, Gabriele, BARTOLONI, Valerio, MENNUCCI, Antonello, Poggibonsi, Arti grafiche Nencini, 2003, pp. 222-226, con bibliografia precedente. Il paliotto è stato recentemente ripubblicato in: *Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Da Jacopo della Quercia a Donatello*. Catalogo della mostra (Siena 2010) a cura di SEIDEL, Max et al., Milano, Federico Motta Editore, 2010, scheda H5 pp. 600-601.

42 BORGIOLI, *Per una mappa* cit. pp. 222-226.

43 BORGIOLI, Cristina. *Il Paliotto ricamato di Santa Caterina d'Alessandria a San Gimignano. Considerazioni sul ricamo a Firenze alla fine del XV secolo e sulla coeva iconografia della colomba nei paliotti d'altare* in "Polittico" 4, 2005, Pisa University Press, pp. 17-32.

per via stilistica al pittore fiorentino Cosimo Rosselli[44]. Grazie a uno spoglio di documenti d'archivio è emerso che la famiglia fondatrice del convento sangimignanese fu strettamente legata a quello delle Murate ed è quindi plausibile che proprio a quest'ultimo si debba la produzione del manufatto in oggetto[45].

Questi due paliotti hanno in comune il tema della colombe, un tema che si ritrova anche su una coppia di dossali lignei dipinti che ornano due altari nel transetto sinistro della chiesa di Santo Spirito a Firenze databili allo scorcio del secolo[46] (fig.11). Nel Quattrocento risulta infatti piuttosto diffusa la produzione paliotti lignei dipinti con motivi tessili che imitano i reali, e ben più costosi, dossali a ricamo: tali manufatti sono da considerare infatti una variante mimetica a buon prezzo degli analoghi in seta. In genere venivano commissionati ad artisti 'minori' e non allo stesso autore della pala d'altare: un documento pisano ci descrive, per esempio, quello allogato nel 1426 a tale Maestro Cola da Firenze e destinato all'altare della cappella di Giuliano di Colino degli Scarsi nella Chiesa del Carmine di Pisa ovvero allo stesso altare per il quale si era commissionato a Masaccio il celebre polittico oggi smembrato[47].

Numerosi analoghi esempi si conservano nelle cappelle gentilizie della Chiesa di Santo Spirito a Firenze mentre molti altri risultano oggi diffusi su tutto il territorio fiorentino, segno che fu una produzione 'minore' delle botteghe pittoriche di ampia portata. Tra gli artisti attivi in questo ambito, dei quali rimane traccia, possiamo ricordare Bernardo Rosselli (cugino di Cosimo) e il già menzionato Paolo Schiavo[48].

Nel caso specifico dei dossali con colombe di Santo Spirito, l'elemento di maggior interesse è a mio avviso il dato iconografico: ritengo non del tutto convincente l'ipotesi che la colomba sia qui da intendere come un esclusivo rimando alla titolazione della Chiesa di Santo

---

44 L'attribuzione si deve per prima a MARKOWSKY, Barbara. *"Eine Gruppe bemalter Paliotti in Florenz und der Toskana und ihre textilen Vorbilder"* in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17.1.1973, pp. 105-140.

45 Archivio di Stato di Firenze*, Fondo Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, serie 81, n. 3, "Libro di ricordanze del Convento di Santa Maria Annunziata detto delle Murate".

46 Sono l'altare della famiglia Corbinelli con pala di Cosimo Rosselli e dossale di Bernardo di Stefano Rosselli e quello della famiglia Biliotti con pala del Maestro della Sacra Conversazione (Giovanni di Benedetto Cianfanini) e paliotto del Maestro dell'Epifania di Fiesole (Filippo di Giuliano). Cfr. Borgioli, *Il paliotto* cit. pp. 27-28; CAPRETTI, Elisabetta, *La cappella e l'altare, evoluzione di un rapporto*, pp. 229-238 e CAPRETTI, Elisabetta, *La pinacoteca sacra*, pp. 339-303 in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di ACIDINI, Cristina, CAPRETTI, Elisabetta, ANDREATTA, Emanuela, Firenze, Giunti, 1996.

47 Documento riportato in BATTISTONI, Marta. "Giuliano di Colino degli Scarsi: operaio del Duomo di Pisa" in *Quaderni dell'Opera della Primaziale di Pisa* n. 13, 1999. In questo caso la centro del dossale vi era dipinta la figura del santo omonimo del committente, Juliano.

48 *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento* a cura di GREGORI, Mina, PAOLUCCI, Antonio, ACIDINI LUCHINAT, Cristina, Milano, Silvana, 1992, scheda catalogo 7.7; *Arte e committenza in Valdelsa e Valdera* a cura di PADOA RIZZO, Anna, Firenze, Cantini, 1997, p. 18; FILIPPINI, Cecilia. *Paliotti dipinti. Esempi noti e un inedito di Paolo Schiavo*, Firenze, Servizi Editoriali, 2001.

Spirito poiché non si tratta di un solo uccello ma di un vero stormo; potrebbe, invece o anche, trattarsi di una sorta di citazione relativa a una produzione tessile e a ricamo specifica, realmente esistita, quale potrebbe essere stata quella attestata dai due paliotti sangimignanesi e prodotta all'interno del monastero delle Murate. La scelta del tema del 'volo' di colombe potrebbe allora essere collegata all'ambiente dove questi manufatti furono prodotti: a tal proposito dobbiamo ricordare che il tema delle ali, del volo e l'uso allegorico di alcuni uccelli per rappresentare la vita monastica ricorrono in una predica del 1495 tenuta da Savonarola proprio presso Le Murate[49] e che un forte rimando iconografico al volo e alle ali è stato riconosciuto anche nella tavola con *Annunciazione* dipinta da Filippo Lippi per il monastero delle Murate oggi alla Alte Pinakothek di Berlino[50]. Chi scrive ha individuato nella descrizione simbolica della colomba che dà il *Fisiologo* – un testo che sappiamo presente a Firenze nella seconda metà del XV secolo – una delle possibili chiavi di lettura per l'iconografia in questione, ritenendo lo stormo di colombe un'allegoria della vita monastica femminile[51].

Nella Firenze del tempo esistevano naturalmente anche ricamatori laici ovvero professionisti operanti con proprie botteghe. La condizione di tali officine è parzialmente ricostruibile dall'analisi dei documenti relativi al Catasto fiorentino del 1427 e del 1480[52]

Nel 1427 sono censite a Firenze dieci botteghe di ricamo con una concentrazione urbana prevalentemente coincidente con quella di pellicciai e setaioli. Le attività si condensavano nel quadrilatero situato tra via Porta Rossa, via di Calimala e via di Pellicceria (dove erano site trentacinque botteghe di setaioli, diciannove di pellicciai ed un grande numero di merciai, farsettai, correggiai, borsai ed alcuni orafi, in via Calimala). Il quartiere è quello di San Giovanni, il nodo nevralgico del commercio fiorentino, con circa mille botteghe attive (due terzi del totale), ambitissimo e tra i più cari per gli affitti. Nessuna delle botteghe di ricamatori risulta però di proprietà: la maggior parte pagava infatti una pigione annua tra i sei ed i dieci fiorini, il fitto mediamente più frequente (47% delle botteghe cittadine).

Nel 1480 le botteghe di ricamatori denunciate al Catasto sono cinque: una in via Vaccherecia, tre in via di Pellicceria e una in piazza della Parte Guelfa. Il quartiere è ancora quello del 1427 ma il contesto commerciale risulta cambiato: sono aumentate le botteghe

49 *Savonarola. Prediche ai fiorentini*, a cura di COGNASSO, Francesco, Perugia-Venezia, La Nuova Italia, 1935, p. 115, predica ottava.

50 HOLMES cit. p. 231.

51 BORGIOLI, *Il paliotto* cit. pp. 28-30. Il gruppo di colombe in volo viene infatti associato simbolicamente nel *Fisiologo* alla «schiera delle vergini: poiché se esse si radunano in gruppo nelle chiesa ed elevano in cor un inno armonioso a Dio, il loro avversario, il demonio, non osa assolutamente avvicinarsi a una di esse».

52 Per le notizie storiche alle quali ci si riferisce si rimanda a: PROCACCI, Ugo. *Studio sul Catasto fiorentino*, Firenze, Olschki, 1996; GROSSI, *Le botteghe* cit. ; BIANCHI, *Le botteghe* cit.

legate alla seta e ai tessuti, sia per le attività maggiori che minute (indice della prepotente ascesa del settore tessile nell'economia fiorentina) mentre sono in flessione le attività dei pellicciai. Si registra una significativa presenza di botteghe di pittori, battiloro ed orafi (nove in via Vacchereccia, sei in via Porta Rossa) nelle vicinanze degli *ateliers* di ricamo. Questo dato suggerisce una situazione di sempre maggior contatto tra pittori, ricamatori e orafi, che si manifestava anche con collaborazioni trasversali. Nello stesso contesto urbano dei ricamatori lavorarono la «bottega a uso d'orafo» di Antonio Pollaiolo in via Vacchereccia, quella del fratello Piero in piazza degli Agli[53], i cartolai-miniatori Bartolomeo, Gherardo e Monte di Giovanni in via del Garbo[54], Bernardo di Stefano Rosselli tra via Porta Rossa e piazza S. Trinita; Chimenti Rosselli in via di Pellicceria[55], Cosimo Rosselli nell'attuale via Ricasoli[56], Francesco Botticini in Borgo Santi Apostoli[57], Domenico Ghirlandaio – aiutato dal fratello David – nel quartiere di San Giovanni, gonfalone del Lion d'oro[58]. Questo circuito artistico interdisciplinare[59] viene vivacemente documentato dal *Libro di bottega* di Bernardo di Stefano Rosselli, conservato nell'Archivio di Stato di Firenze[60], dove si annotano le relazioni col ricamatore Paolo da Verona (che lavorò al parato di San Giovanni[61]) ed il battiloro Antonio Filipepi, fratello del Botticelli[62].

La diminuzione delle denunce di botteghe di ricamo rispetto al catasto del 1427 può essere spiegata supponendo che i ricamatori operassero sempre più spesso all'interno di altre botteghe, legate o meno al settore tessile, spinti dalla crescente pressione fiscale che promosse l'aggregazione di diverse attività per arginare le spese d'impresa[63]; in particolare molti ricamatori operarono probabilmente direttamente all'interno di poliedriche botteghe pittoriche, come testimonia il caso dello Scheggia che, dal 1480, condivise la propria con «Lucha di Pietro ricamatore»[64].

---

53 PONS, Nicoletta in *Arte e committenza* cit., p. 58.
54 PONS, Nicoletta in *Maestri e botteghe* cit., p. 106.
55 PADOA RIZZO, Anna in *Maestri e Botteghe* cit. 1992, p. 104
56 Cosimo Rosselli nel 1480 risulta *dipintore in chasa* in Santa Maria in campo; dall'inizio dell'ultimo decennio del secolo tiene invece bottega nell'attuale via Ricasoli, Cfr. PADOA RIZZO, Anna. "L'ultima bottega di Cosimo Rosselli", in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato*, 1991, 58, pp. 31-35.
57 VENTURINI, Lisa in *Maestri e Botteghe* cit. 1992, p. 102.
58 *Eadem* in *Maestri e Botteghe* cit. 1992, pp. 109 sgg.
59 Sui rapporti tra pittori e artigiani si vedano: GUIDOTTI, Alessandro. *Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento: Bastiano di Giovanni e la sua clientela* in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 239- 249; IDEM, "Pubblico e privato, committenza e clientela. Botteghe e produzione artistica tra XV e XVI secolo", in *Ricerche storiche* 16. 1986, pp. 535-550.
60 Archivio di Stato di Firenze, Fondo Rosselli del Turco, 390, ms. nn. 1, 2, 4, 5, 6.
61 BECHERUCCI, *Il parato* cit. pp. 260-262.
62 GUIDOTTI, *Pubblico e privato* cit. p. 549.
63 WACCKERNAGEL, MARTIN. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*, consultato nell'edizione italiana, Roma, Carocci, 2001 (Leipzig, 1938), pp. 355 e segg.
64 PONS, Nicoletta. *L'unità delle Arti in bottega* in *Maestri e botteghe* cit. 1992, p. 252.

Piuttosto alto dovette essere il numero di ricamatori stranieri operanti nei centri italiani. Per la realizzazione del parato del Battista furono reclutati molti artigiani non fiorentini. Nelle delibere di Calimala, variamente datate dal 1466 al 1477, i ricamatori designati risultano essere: Coppino di Giovanni di Bramante (Brabante)[65], Piero da Venezia, Pagolo d'Anverza, Iansicuro di Navarra, Giovanni di Jacopo, Antonio di Giovanni da Firenze, Giovanni di Pelaio di Prignana (forse il Gianpaolo da Perpignano di un altro documento), Niccolò di Jacopo di Francia, Pagolo di Bartolomeo da Verona. Antonio di Giovanni e, forse, Giovanni di Jacopo sono gli unici due ricamatori fiorentini che partecipano all'impegnativa impresa[66].

Parimenti, alla metà del secolo i ricamatori che lavorarono alla corte papale di Niccolò V sono in gran parte francesi, tedeschi e fiamminghi; contemporaneamente a Siena sono segnalati quattro ricamatori tedeschi e uno francese[67]. Probabilmente per le committenze di più alto livello si fece ricorso, ancora tra sesto e settimo decennio del secolo, a maestranze nordiche, in grado di offrire evidentemente risultati migliori grazie a specifiche competenze tecniche. Si deve dunque alla presenza di questi ricamatori emigrati lo sviluppo dell'*or nué* a Firenze? Dai manufatti rimasti, come abbaiamo visto, sembra che all'interno dei monasteri questo genere di ricamo fosse già stato assimilato almeno dagli anni settanta, anche se non sappiamo come vi sia stato introdotto. Sicuramente nelle officine monastiche erano presenti abilità ed esperienze tali da far assimilare velocemente le eventuali novità tecniche apportate dall'esterno.

Se conosciamo pochi dettagli sul ruolo dei ricamatori, ampiamente attestata è l'attività come disegnatori per sontuosi ricami di alcuni artisti del tempo[68]: Botticelli è autore di numerosi modelli di figure di santi per ricami destinati a vesti liturgiche conservate oggi ad Orvieto, Pietrasanta, Sibiu e Siena e dei cartoni relativi al cappuccio di piviale del Museo Poldi

65 Così nel documento del 1466 mentre nel 1470 viene citato un "Coppino di Giovanni da Melina (Malines) di Fiandra". Cfr. BECHERUCCI *Il parato* cit., p. 261.

66 Paolo da Verona, lodato dal Vasari come esecutore dei ricami sul disegno di Pollaiolo, è identificato dal Milanesi con Paolo di Bartolomeo di Manfredi da Verona, giunto a Firenze verso il 1465, che qui lavorerà con Antonio di Giovanni e Gallieno di Michele. *Ivi* pp.260-261.

67 MÜNTZ, Eugéne, *Les Arts à la Cour des Papes pendent le XV et le XVI siècle,* Paris, 1878 (consultato nell'edizione anastatica: Hildesheim, Olms,1983) p. 182.

68 Tra gli artisti di ambito fiorentino riconosciuti, per via documentaria o attribuzionistica, come autori di disegni per ricami, ricordiamo oltre a Botticelli e Antonio Pollaiolo: Bartolomeo di Giovanni, Raffaellino del Garbo, Parri Spinello, il Bachiacca, Perin del Vaga, Paolo Schiavo. Cfr. voce *Ricamo* a cura di RIZZINI, Marialuisa, in *Arti applicate* a cura di CASTELFRANCHI-VEGAS, Liana, PIGLIONE, Cinzia, Milano, Jaca Book 2000, p. 279. Su questo tema si rimanda al primo fondamentale studio italiano: GARZELLI, Annarosa. *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*, Edam, Firenze 1973. Per un aggiornamento bibliografico: CARMIGNANI, Marina. *Tessuti, ricami e merletti in Italia dal Rinascimento al Liberty,* Electa, Milano 2005.

Pezzoli[69]. Il cappuccio si compone di due parti entrambe attribuibili a Botticelli e databili agli anni ottanta. In quella inferiore si trova lo stemma di Giovanni II del Portogallo sormontato da corona di principe e dunque l'oggetto appartenne probabilmente a un nucleo di paramenti da lui commissionati a Firenze entro il 1481, anno in cui divenne re, forse in onore dello zio Jacopo di Lusitania, cardinale di S. Eustachio morto a Firenze nel 1459[70] (fig.12).

Ad Antonio Pollaiolo si devono, oltre ai modelli per il parato del Battista, quelli (almeno) per le figure centrali dello straordinario paliotto commissionato e donato da papa Sisto IV alla Basilica di san Francesco[71]. Il dossale è realizzato in velluto operato con un complesso disegno araldico sviluppato in possenti girali di quercia, emblema di famiglia del papa della Rovere, al centro del quale il pontefice inginocchiato e a mani giunte si pone al cospetto del santo di Assisi che mostra croce e stimmate. Nel fregio sovrastante, diversamente attribuito (cerchia di Botticini, Sellaio, Pollaiolo) seduti entro nicchie, sono ricamati dodici santi e la Madonna con Bambino mentre alle estremità si trovano due angeli reggenti l'arme della Rovere[72] (fig.13).

Il paliotto potrebbe essere stato realizzato in occasione dei 250 anni dalla canonizzazione di Francesco, celebrati nel 1478. La scena invece potrebbe riferirsi alla visione mistica che il papa ebbe pregando sul sacello del Santo nel 1476, nell'anniversario della morte, così come riportato in documento più tardo relativo alla sepoltura di san Francesco. È molto probabile che per realizzare questo oggetto ci si sia avvalsi della stessa equipe di ricamatori e tessitori – oltre che dello stesso autore del disegno – del parato per il Battistero fiorentino. Esiste, infatti, la notizia di un permesso –concesso dall'Arte dei mercanti a due ricamatori coinvolti nell'impresa fiorentina – di sospendere il lavoro per realizzare i volti "per il papa"[73]. Anche il velluto fu appositamente progettato, così come quello – perduto – del parato fiorentino realizzato da Francesco Malocchi. Allo stesso Malocchi e al Pollaiolo sembrerebbe da ascrivere infine il sontuoso tessuto realizzato per il drappo del trono del re

69 CARMIGNANI, Marina. *Un cartone di Sandro Botticelli, i monaci olivetani di San Miniato a Monte, il Principe Giovanni del Portogallo e i Ricamatori fiorentini* in *Botticelli e il ricamo del Museo Poldi Pezzoli. Storia di un restauro*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, senza data, pp. 18-39; GARZELLI, *Il ricamo* cit. pp. 22-35.

70 È possibile che tali paramenti fossero destinati alla chiesa di San Miniato a Monte che ne ospita la cappella funebre. Esistono inoltre dei pagamenti degli esecutori testamentari dal 1468 al 1472 per paramenti destinati alla cappella fiorentina e a una non specificata chiesa di Lisbona. CARMIGNANI, *Un cartone* cit. pp. 18-39.

71 BORGIOLI, Cristina. *Paliotto di Sisto IV* in *Melozzo da Forlì: l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo a cura di BENATI, Daniele, NATALE, Mauro, PAOLUCCI, Antonio, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, pp. 244-245 con bibliografia.

72 *Ibidem.*

73 VAROLI PIAZZA, Rosalia. *Il paliotto e l'aurifregio* in *Il Paliotto di Sisto IV ad Assisi. Indagini e intervento conservativo*, a cura di EADEM, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1991, pp. 29-37

d'Ugheria Mattia Corvino[74].

Non ci sono purtroppo rimasti documenti puntuali che facciano luce sulle modalità operative delle botteghe di ricamo e sulle modalità collaborative tra ricamatori e fornitori di disegni: si possono fare alcune ipotesi sulla scorta delle attestazioni materiali rimasteci e grazie alla letteratura pertinente ovvero i ricettari e i memoriali di bottega[75]. Dobbiamo in ogni modo preliminarmente distinguere tra produzione su committenza e produzione più modesta: non si deve dimenticare, infatti, che accanto agli splendidi esempi fin qui descritti esisteva una produzione di livello medio-basso per la quale gli stessi ricamatori potevano elaborare disegni e modelli[76].

Nel caso di disegni preparati da altri artisti, esterni cioè all'atelier del ricamatore, non sappiamo se questi giungessero già 'a misura' di ricamo (cioè dei veri e propri cartoni) o fossero piuttosto dei modelli da ingrandire a cura degli stessi ricamatori. Il disegno non poteva essere certo sommario e anzi possiamo ritenere che venissero prodotte anche delle *maquette* colorate per agevolare il lavoro dei ricamatori, come dimostrerebbe un pagamento registrato per far colorare i disegni di Antonio Pollaiolo relativi al parato del Battista[77]

Di certo esistette un rapporto professionale stretto anche tra pittori, tessitori e mercanti di stoffe: dal successo commerciale di un disegno tessile potevano derivare enormi guadagni ed è per questo che venivano stipulate particolari clausole contrattuali che legavano disegnatori e produttori e che riguardavano, per esempio, il numero di disegni da fornire in un anno. Questi disegnatori potevano essere attivi anche come pittori di cassoni e miniatori e alcuni documenti lucchesi mostrano come spesso questi ultimi si mettessero in società con tessitori[78] .

Mentre rimangono alcune testimonianze grafiche materiali relative all'attività di pittori come fornitori di disegni per ricami, meno chiare sono le dinamiche inerenti la produzione e i modelli per tessuti figurati. Di certo la produzione a telaio comportava la presenza di

---

74 KOLLAR, Csilla. *Drappo del trono di re Mattia Corvino* in *Mattia Corvino e Firenze*, catalogo a cura di FARBAKY, Péter, PÓCS, Dàniel, SCUDIERI, Magnolia, Firenze, Giunti, 2013, p. 64.

75 Su questi aspetti e per un repertorio bibliografico si rimanda a BORGIOLI, Cristina. *Tessuti e ricami. Progettualità ed esecuzione tra Medioevo e Rinascimento* in *Chirurgia della creazione, Mano e arti visive* a cura di DUCCI, Annamaria, Pisa, Felici, 2011, pp. 59-73.

76 Secondo de Farcy nel Medioevo il ricamatore è anche un buon disegnatore e miniaturista. DE FARCY, Louis, *La broderie du XI siècle jusqu'a nos jours*, Paris 1890, p. 66. In effetti in ambito senese il mondo della miniatura e del ricamo sono collegati poiché era pratica diffusa che gli incarnati, anziché essere eseguiti ad ago, venissero (in parte o totalmente) dipinti minuziosamente e direttamente sul supporto tessile. CARMIGNANI, Marina*. I ricami del piviale di Niccolò V*, in *Il parato di Niccolò V*, a cura di PAOLOZZI STROZZI, Beatrice , Firenze, Museo Nazionale del Bargello 2000, p. 43-46.

77 BONITO FANELLI, Rosalia, scheda di catalogo 19 in *Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Maria Grazia, Firenze, Edam, 1980, pp. 81-84.

78 BORGIOLI, *Tessuti e ricami* cit. p. 65.

un'ulteriore figura professionale, quella capace di tradurre un disegno in uno schema tecnico di tessitura ovvero di mediare tra il lavoro del disegnatore e quello del tessitore[79].

Per quanto riguarda i modelli relativi ai tessuti figurati, ritengo possano considerarsi tre tipologie: a) disegni appositamente realizzati che potremmo definire opere uniche; b) disegni elaborati da preesistenti modelli ad esempio prodotti originariamente per ricami; c) disegni ispirati ad opere di scultura e pittura entrati nella comune percezione del tempo come esemplari iconografici di successo, reiterati e diffusi, talvolta con *contaminatio*, anche attraverso la xilografia.

Naturalmente, trattandosi di tessuti di produzione seriale, esistono livelli qualitativi diversi che riguardano non solo l'uso dei materiali e la bontà della tessitura ma anche l'originalità del disegno. Dagli esemplari rimasti rileviamo come siano diffuse le contaminazioni tra modelli diversi, a testimonianza che questi disegni venivano condivisi tra diverse botteghe e 'copiati' oltre che ampiamente propagati tramite silografia e stampa. Negli esemplari più 'poveri' i disegni risultano in genere rigidi, più stilizzati e meno ricchi di dettagli mentre la tessitura e i filati sono di scadente qualità. È molto difficile oggi riuscire a individuare tessuti realizzati partendo da un disegno originale, a meno che non si tratti di stoffe auliche: nella maggior parte dei casi, infatti, sono quasi sempre ravvisabili fonti e apporti 'diversi' per ciascun singolo disegno.

Un caso rappresentativo di tessuto figurato derivante da un modello apparentato a un ricamo è quello del lampasso fiorentino conservato oggi a Siena presso l'Oratorio di San Rocco[80] (fig.14). Qui paiono evidenti i richiami alla cultura figurativa della Firenze del quarto-quinto decennio XV secolo, con particolare riferimento a modelli iconografici illustri come quelli dell'Angelico – si veda l'impostazione della figura della Madonna nella tavola del Museo Diocesano di Cortona o quella dell'angelo genuflesso nello scomparto dell'Armadio degli Argenti – e di Domenico Veneziano, per esempio nella figura angelica nell'*Annunciazione* della predella della *Pala di Santa Lucia de' Magnoli*. Tali modelli, ampiamente e lungamente replicati e diffusi da maestri 'attardati' (Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino, Andrea di Giusto, Neri di Bicci), giunsero a evidenza fin nelle officine tessili, ove vennero semplificati, miscelati e reinventati sulla base delle specifiche esigenze iconografiche. La paternità della

79 MONNAS, Lisa. "The artists and the weavers. The design of woven silks in Italy 1350 – 1550" in *Apollo*, 125, 1987 pp. 416-424.

80 PALLAVICINO, Caterina. Scheda di catalogo n. 1 in *Paramenti e arredi sacri nelle contrade di Siena*, catalogo della mostra, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 149; CIATTI, Marco. *Appunti per una storia dei tessuti a Siena e il patrimonio delle contrade* in *Paramenti e arredi sacri* cit. p.32; CANTELLI, Giuseppe. *Lampassi figurati del Rinascimento nel territorio di Siena* in *Drappi, velluti, taffettà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, catalogo della mostra a cura di CIATTI, Marco, Siena, Nuova Immagine, 1994; p. 64.

matrice originale del lampasso senese andrà allora cercata nell'ambito di quei pittori 'minori' attivi a Firenze alla metà del secolo, le cui botteghe si dedicarono a produzioni diverse e talvolta legate al settore tessile. A questo proposito sono interessanti alcune analogie – il complessivo impianto compositivo, le figure dell'Annunciante e dell'Annunciata, il vaso posto centralmente – tra il tessuto e la formella a ricamo con l'*Annunciazione* del paliotto con *Storie della Vergine* del Museo di Santa Maria Novella, realizzato dalle monache del Paradiso verso il 1466 su disegno di Paolo Schiavo[81] (fig.8).

Avveniva dunque che schemi compositivi e iconografici di particolare successo divenissero modelli – spesso assimilabili e componibili – per produzioni tessili di livello medio. A questo processo di diffusione partecipò probabilmente un gruppo di pittori minori della scena artistica fiorentina del secondo Quattrocento. Accanto a tali pittori ritengo siano stati presenti anche altre figure, più strettamente legate al mondo della stampa e di formazione orafa.

Sicuramente verso la fine del secolo risultano spesso evidenti affinità tra disegni tessili e xilografie destinate all'illustrazione di testi a stampa, tanto da far pensare in alcuni casi a una coincidenza di autori.

Unno di questi fu probabilmente Bartolomeo di Giovanni: collaboratore di Domenico Ghirlandaio e poi di Botticelli è ricordato anche come pittore di spalliere e riconosciuto autore di molte predelle durante la collaborazione col Filipepi[82]. Bartolomeo sembra specializzarsi nella pittura di piccole dimensioni e a lui sono stati attribuiti da Garzelli alcuni disegni per stoffe figurate. Egli fu, anche, tra i primi disegnatori di xilografie finalizzate all'illustrazione di testi sacri pubblicati alla fine del Quattrocento. Gli si debbono, tra gli altri, diversi disegni per silografie destinate a trattati Savonaroliani (incunaboli della Biblioteca Nazionale di Firenze) nonché quelli per l'*Epistole et Evangeli* del 1495 della Biblioteca Corsiniana di Roma. In questo testo si trova in particolare un repertorio di episodi della vita di Cristo di grande interesse per la coeva produzione di stoffe figurali[83]. L'opera di Bartolomeo sembrerebbe, in sintesi, una sorta di raccordo tra la produzione artistica 'alta' della Firenze di secondo Quattrocento e il mondo dei tessitori.

Accanto a figure come quella di Bartolomeo dovettero esserne attive altre, come accennato, più legate all'ambiente dell'incisione e dell'oreficeria e ciò si desume da certe linee

81 IMPROTA, PADOA RIZZO, *Paolo Schiavo* cit., pp. 27-56.

82 PONS, Nicoletta. *Bartolomeo di Giovanni collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli,* Firenze, Polistampa, 2004 con bibliografia precedente; sul ruolo di disegnatore di xilografie e modelli per ricamo si rimanda invece a GARZELLI, *Il ricamo* cit. pp. 12-14.

83 GARZELLI, *Il ricamo* cit. pp. 12-15.

'secche' e taglienti che caratterizzano taluni disegni tessili. Un caso interessante, ancora da studiare in questo senso, potrebbe essere quello di Bernardo Cennini[84]. Bernardo si forma come orafo ma lo troviamo nella bottega di un setaiolo fino al 1431: nel 1447 lavora con Ghiberti alla Porta del Paradiso e successivamente è intagliatore di ferri presso la Zecca. Partecipa poi con l'*Annuncio a Zaccaria* al completamento del dossale d'argento per il Battistero nel 1478. Cennini è però ricordato soprattutto per l'attività di stampatore che svolse già ala fine degli anni sessanta con una propria impresa tipografica. A lui si deve il primo libro a stampa fiorentino, il *Servii Tullii Commentarii* del 1471. Cennini è stato riconosciuto infine in una serie di legni per testi savonaroliani conservati alla Biblioteca Nazionale di Firenze[85] e proprio alcune di queste xilografie appaiono interessanti anche per il confronto con stoffe figurate dello scorcio del secolo.

Cercherò ora di esplicitare quanto ipotizzato mediante degli esempi. Nel lampasso con *Incredulità di Tommaso* (fig.15) il modello è ovviamente l'omonimo gruppo scultoreo di Verrocchio da cui discende non solo la posizione dei due personaggi ma anche la pesantezza dei panneggi 'bagnati' e l'inserzione delle figura nella nicchia a valva. Seppur con alcune differenze compositive, il tessuto condivide, come notato da Garzelli, la linea grafica del panneggio e delle capigliature con la tavola silografica a medesimo soggetto delle *Epistule et Evangeli* (fig.16) elemento che fece propendere la studiosa per l'attribuzione a Bartolomeo del disegno per la stoffa[86].

Nel caso di un altro tessuto figurale piuttosto diffuso, quello con *Battesimo di Cristo* (fig.17) è evidente come il modello sia di ascendenza Ghrilandaiesca a sua volta debitore dell'invenzione di Verrocchio. Nell'opera di Domenico Ghirlandaio possiamo trovare due modelli piuttosto vicini tra di loro: il *Battesimo* nella Cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella che condivide l'impostazione compositiva centrale con la stoffa, e quello precedente, più vicino al modello verrocchiesco, che si conserva nella Chiesa di Sant'Andrea a Brozzi (fig.18) e che sembra accostarsi di più al disegno del tessuto. Anche in questo caso notiamo come il modello di Ghirlandaio non sia trasferito tal quale: la piega e il panneggio del

84 Su Bernardo Cennini: SANTI, Bruno. Voce *Bernardo Cennini* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1979, terzo volume. Consultabile online all'indirizzo http://www.treccani.it. CAGLIOTI, Francesco. *Benedetto da Maiano e Bernardo Cennini nel Dossale argenteo del Battistero fiorentino* in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel* a cura di BERGDOLT, Klaus, BONSANTI, Giorgio, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 331-348. DORIS, Carl. "Il contratto per una compagnia orafa fra Betto di Francesco di Duccio e Bernardo Cennini" in *Rivista d'arte* 37, 1984, pp. 189-202.

85 CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, Maria Grazia. *Analisi stilistica, ipotesi attributive e storiche a proposito delle xilografie degli incunaboli savonaroliani* in *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze* a cura di TURELLI, Elisabetta, Firenze, Alinari, 1985, pp. 11-20 e relative schede di catalogo.

86 *Museo del Tessuto di Prato* inv. 81.01.71, *I Tessuti della fede* cit. p.52 ; GARZELLI cit. pp. 26-27.

perizoma di Cristo sono diversi e riprendono invece quelli di una tavola di Bartolomeo di Giovanni con medesimo soggetto, di ubicazione sconosciuta, della metà degli anni novanta[87] (fig.19). La doppia piega del perizoma ricorre poi nelle xilografie a corredo di testi savonaroliani degli ultimi anni del secolo (fig.21) e, ancor prima, si ritrovava nella stampe relative a un niello attribuito a Maso Finiguerra (fig.20) della collezione Rothschild del Louvre (inv. 137 Ni) qui proposta in una stampa moderna, nello stesso verso. Con il niello il lampasso condivide il tratto grafico più spigoloso e asciutto, come se – effettivamente – all'origine di questa mediazione tra pittura e stoffa vi fosse una stampa. Se confrontiamo le diverse 'fonti' notiamo una sorta di stratificazione di elementi provenienti da opere diverse che condividono la stessa iconografia, sebbene la linea anatomica del Cristo sia vicina soprattutto, per le linee spezzate, all'impostazione grafica di un orafo-incisore.

Un analogo discorso potrebbe essere fatto per il lampasso con *Incoronazione della Vergine* (fig. 21) che sembra guardare da un lato al niello di Maso Finiguerra conservato al Bargello e dall'altro alla Pala di San Marco degli Uffizi di Botticelli[88] mentre di derivazione molto più lineare, infine, sembra il lampasso policromo con *Annunciazione* che discende direttamente dal mosaico con analogo soggetto realizzato per la lunetta della Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore su progetto di David Ghirlandaio (fig.22)[89].

Dagli esempi analizzati in questa occasione appare palese, ancora una volta, come la produzione tessile fiorentina del Quattrocento sia stata intrinsecamente legata alla produzione artistica cosiddetta 'maggiore' sia per l'esecuzione di manufatti di grande valore come i ricami su committenza, per i quali ci si avvaleva direttamente dell'opera degli artisti più affermati, sia per un genere di produzione 'minore' e proto-industriale nella sua serialità come i tessuti figurati. Fu in quest'ultimo contesto, la cui produzione fu succedanea a quella dei ricami su specifici cartoni, che si reiterarono e contaminarono maggiormente le iconografie e le composizioni dei modelli figurativi di maggior fama, modelli rielaborati e diffusi grazie ad artisti comprimari della scena fiorentina e al fenomeno nascente della circolazione delle stampe.

87 Museo del Tessuto di Prato inv. 81.01.104. *I Tessuti della fede* cit. p. 48: *Bartolomeo di Giovanni* cit. pp. 56-58

88 Museo del tessuto di Prato inv. 81.01.70, *I tessuti della fede* cit. pag. 55.

89 Depositi dei Musei Civici di San Gimigano. BORGIOLI *Per una mappa* cit. pp. 250-251.

ELENCO DIDASCALIE IMMAGINI

FIG. 1 Geri di Lapo (su disegno di Bernardo Daddi?), Paliotto ricamato con storie di Cristo, dettaglio del pannello centrale. Manresa, Museo Històric de la Seu.

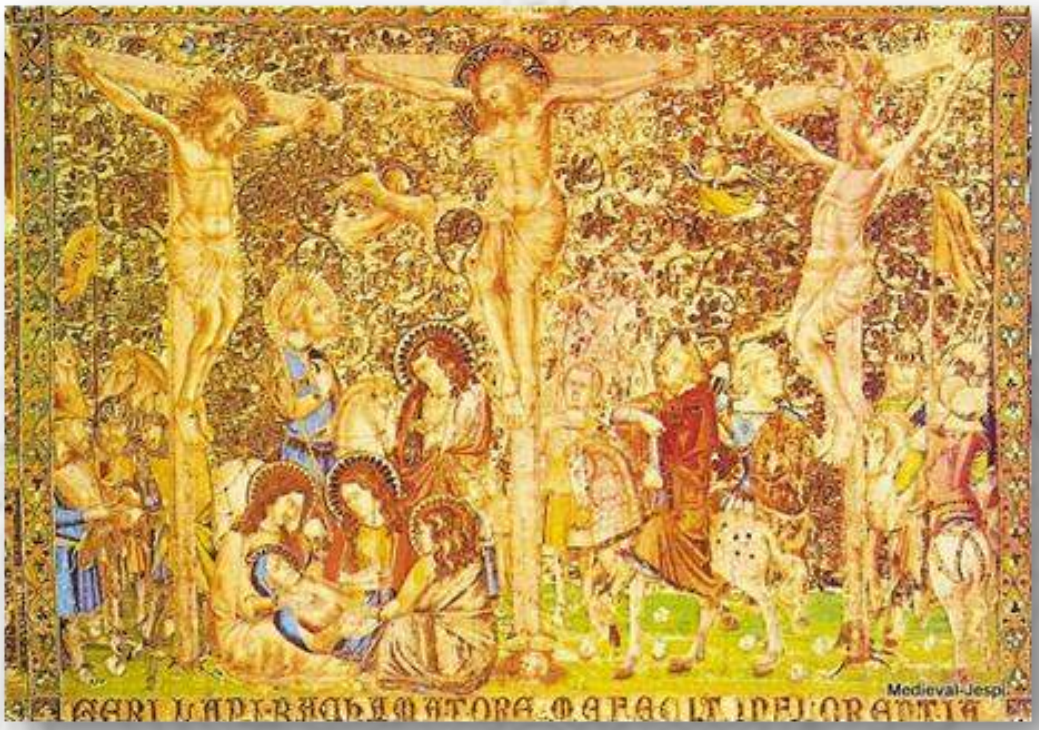

FIG. 2 Particolare della fig.1

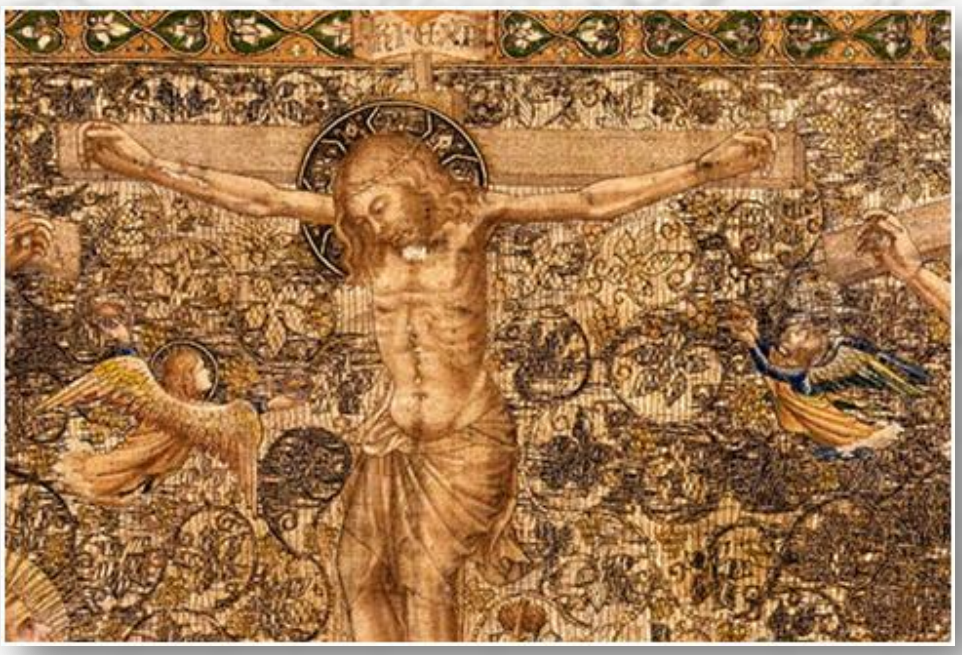

FIG. 3 Dettaglio da Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino in trono*, Firenze Chiesa di Orsanmichele.

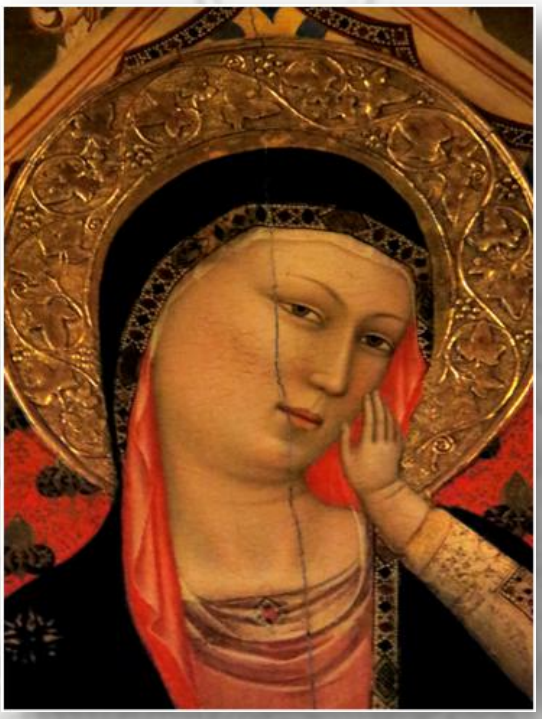

FIG. 4 Particolare del paliotto ricamato da Jacopo Cambi per l'altare maggiore di Santa Maria Novella con *Incoronazione della Vergine*. Firenze, Museo degli Argenti.

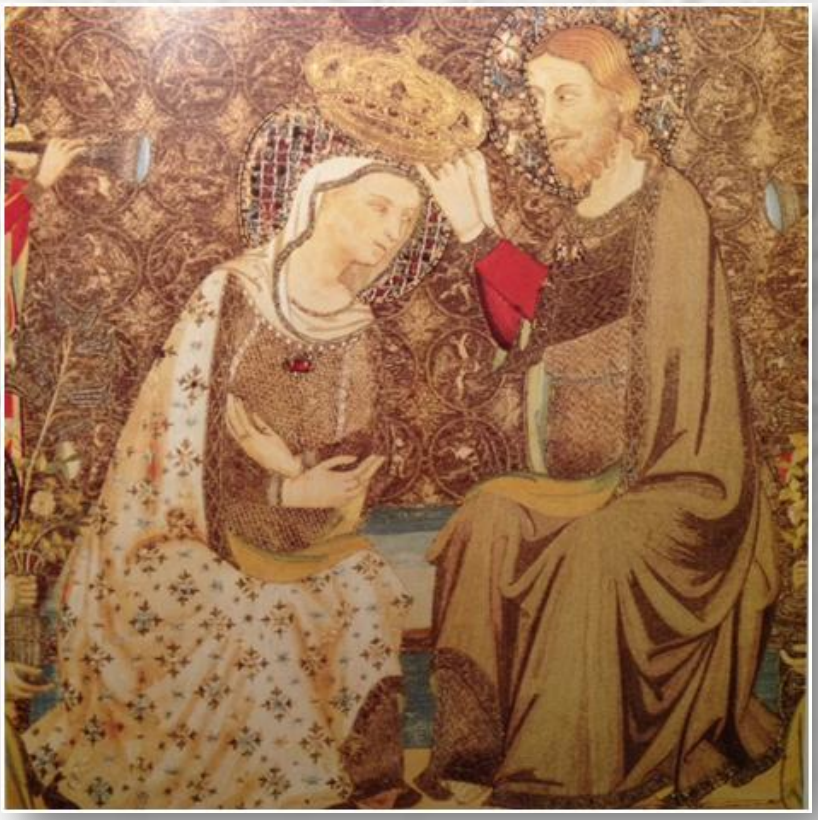

FIG. 5 Formella a ricamo con *Nascita del Battista*, dal Parato di S. Giovanni Battista, su disegno di Antonio Pollaiolo. Firenze Museo dell'Opera del Duomo.

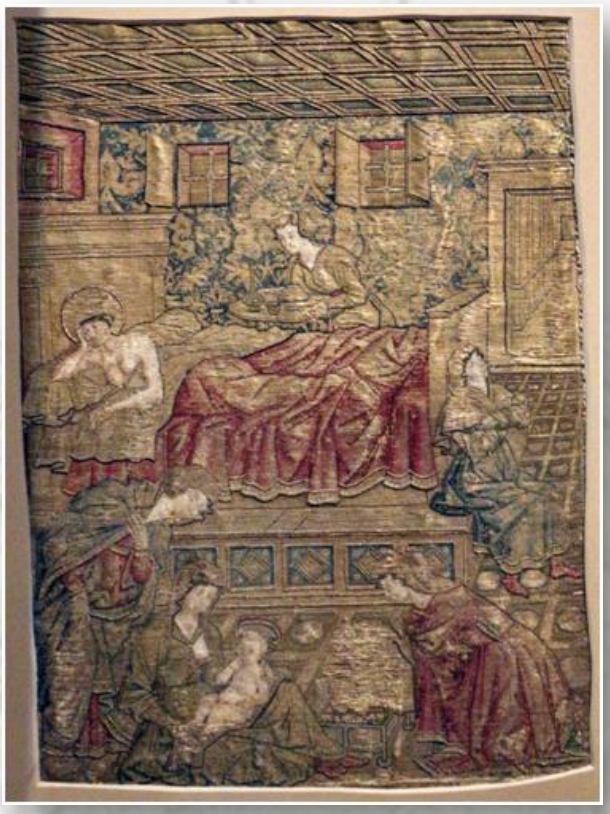

FIG. 6 Pannello a ricamo con *Nascita del Battista* su cartone attribuito a Benozzo Gozzoli. New York, Metropolitan Museum.



FIG. 7 Manifattura fiorentina (Monastero di Santa Verdiana di Firenze) su cartone di Paolo Schiavo, tondo a ricamo con *Incoronazione della Vergine*. Cleveland, Museum of Art.



FIG. 8 Manifattura fiorentina (Monastero del Paradiso), dettaglio con *Annunciazione* dal fregio del paliotto ricamato su disegno di Paolo Schiavo per la Chiesa di Santa Maria Novella. Firenze, Museo di Santa Maria Novella.



FIG. 9 Manifattura fiorentina (Monastero delle Murate), Paliotto in velluto ricamato detto 'delle colombe'. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra.



FIG. 10 Manifattura fiorentina (Monastero delle Murate?) Paliotto in velluto ricamato con colombe e clipeo contenente l'immagine di S. Caterina d'Alessandria. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra.



FIG. 11 Bernardo Rosselli, paliotto ligneo dipinto per l'altare della Famiglia Corbinelli, Firenze, Chiesa di S. Spirito.



FIG. 12 Manifattura fiorentina su cartone di Sandro Botticelli, cappuccio di piviale a ricamo con *Incoronazione della Vergine*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.



FIG. 13 Manifattura fiorentina, Dettaglio del paliotto in velluto operato e ricamato detto 'di Sisto IV', su cartone di Antonio Pollaiolo. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco



FIG. 14 Manifattura fiorentina, Striscia in lampasso figurato con *Annunciazione* (dettaglio). Siena, Oratorio di San Rocco nella Contrada della Lupa.



FIG. 15 Manifattura fiorentina, Lampasso figurato con *Incredulità di san Tommaso*, Prato, Museo del Tessuto (da *I tessuti della fede*)

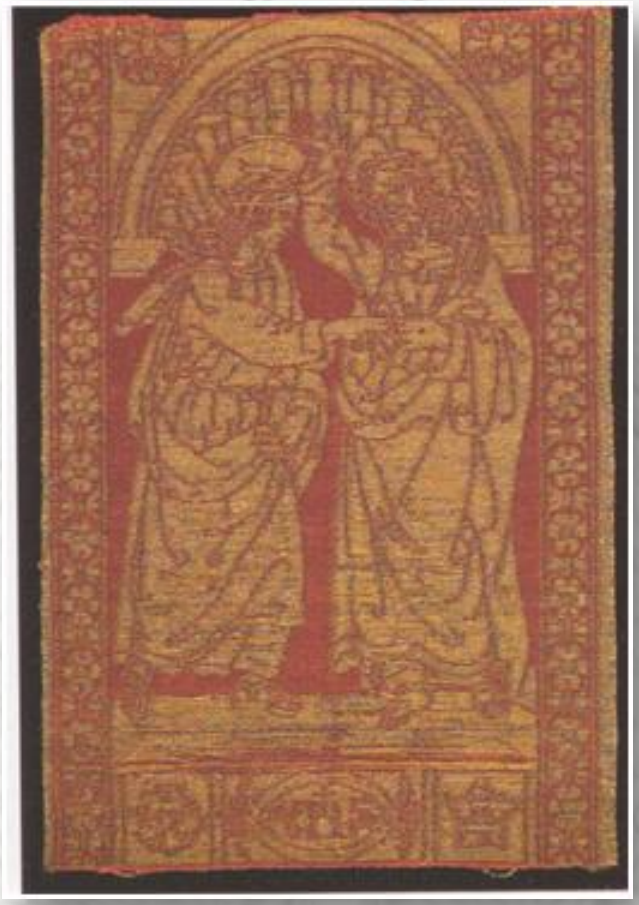

FIG. 16 Bartolomeo di Giovanni, *Incredulità di san Tommaso*, xilografia da *Epistole et Evangeli*, Roma Biblioteca Corsiniana (da Garzelli 1973).



FIG. 17 Manifattura fiorentina, Frammento in lampasso figurato con *Battesimo di Cristo,* Prato, Museo del Tessuto (da *I tessuti della fede*).



FIG. 18 Domenico Ghirlandaio, *Battesimo di Cristo*, affresco, Firenze, Chiesa di S. Andrea a Brozzi.



FIG. 19 Bartolomeo di Giovanni, *Battesimo di Cristo*, tavola, ubicazione ignota (da Pons 2004).



FIG. 20 Attribuito a Maso Finiguerra, *Battesimo di Cristo*, niello su carta, 137 Ni/Recto, Coll. Edmond de Rothschild, Parigi, Louvre.



FIG.21 Bernardo Cennini (att.), *Crocefissione*, xilografia da Girolamo Savonarola, *Operetta molto divota*, Firenze, Biblioteca Nazionale (da Turelli 1985)



FIG.22 Manifattura fiorentina, Frammento in lampasso figurato con *Incoronazione della Vergine*, Prato, Museo del tessuto (da *I tessuti della fede*)



FIG.23 Manifattura fiorentina, Frammento in lampasso figurato con *Annunciazione,* San Gimignano, Depositi del Museo Civico.



FIG.24 *Annunciazione*, mosaico su cartone di David Ghirlandaio. Firenze, Chiesa di Santa Maria del Fiore.

