

Manifattura italiana (Lucca)

Due frammenti di tessuto operato a figurazione animale e vegetale
prima metà o metà del XIV secolo

Scheda storico-artistica

Il disegno del tessuto, identico nei due frammenti (A e B), è articolato per alte bande orizzontali a fondo blu, popolate da motivi animali e vegetali definiti in seta bianca, gialla e rossa con broccature auree. Tali bande sono separate da strisce orizzontali di spessore minore e dall'o-

pera interamente realizzata in oro. Nelle bande minori, profilate da un motivo a cordellina e a fondo reticolato, sono visibili medaglioni circolari, recanti alternativamente una pseudo iscrizione in caratteri *nashki*, un quadrupede di profilo volto a destra, un motivo floreale frontale, il medesimo quadrupede di profilo volto a sinistra e nuo-

tecnica/materiali

lampasso a tre trame lanciate e una trama broccata, seta e filato metallico; fondo *double-étouffe* in saia da 1 lega 2 S dell'ordito di fondo a fili doppi (seta, torsione Z, blu) e della trama di fondo (seta, 3 capi STA, blu); opera in taffetà dell'ordito di legatura a fili singoli (seta, STA, bianco) con le trame lanciate 1 e 2 (1. seta, più capi STA, bianco; 2. interrotta, seta, STA, giallo-beige nel frammento A e rosso nel frammento B) e in saia da 2 lega 1 S del medesimo ordito di legatura con la trama lanciata 3 e la trama broccata (entrambe in oro filato membranaceo avvolto Z su acciaio di lino bianco); presenti frammenti di cimosa destra (0,8 cm): armatura tubolare prodotta da un ordito (seta, fili doppi sul dritto e quadrupli sul rovescio, bianco) che lavora in saia da 2 lega 1 S faccia ordito con la trama di fondo; all'estremità due cordelline di lino bianco, attorno cui girano tutte le trame per passata; presenti frammenti di inizio e fine pezza formati da 4 inserzioni continue della trama lanciata (gialla nel frammento A e rossa nel frammento B) fermate in taffetà dall'ordito di legatura

dimensioni

frammento A: 39 × 57 cm
frammento B, di forma irregolare, composto da 4 strisce giuntate, due inserzioni minori e un frammento staccato: max 76 × 42 cm;
frammento staccato: 24 × 7 cm
rapporto di disegno: 23 × 19 cm

provenienza

legato Louis Carrand, 1888

collocazione

Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 2297 C)

scheda storico-artistica

Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro

Martina Panuccio

restauro

Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

vamente la pseudo iscrizione, secondo una sequenza di ripetizione simmetrica rispetto al medaglione con il motivo floreale. Nelle bande maggiori si susseguono grandi palmette composite a bocciolo di loto con doppi tralci ricurvi alla base, ai quali sono incatenati due leopardi, affrontati attorno a un'infiorescenza a palmetta più piccola. Negli in-

terspazi tra queste composizioni si collocano dal basso verso l'alto: un bocciolo di loto, una coppia di cani accucciati e una coppia di uccelli fantastici dai lunghi colli ricurvi, in picchiata e con le ali spiegate, che recano insieme nel becco un piccolo tralcio fiorito. Da una banda maggiore all'altra la sequenza del disegno è sfalsata, generando una



Prima e dopo il restauro, fronte (frammento A)



Dopo il restauro, fronte (frammento B)



Prima e dopo il restauro, retro (frammento A)

disposizione a scacchiera nella ripetizione complessiva dei pattern. I due frammenti variano solo nel colore di una delle trame lanciate, gialla nel reperto A e rossa nel reperto B, come ribadito anche dall'inizio e dalla fine pezza visibili nell'uno e nell'altro manufatto. Trattandosi di un tessuto decorato per bande orizzontali, è anche possibile che nella stessa realizzazione si alternassero con trame varianti fasce decorate in giallo e fasce decorate in rosso e che quindi l'inizio pezza fosse di un colore (rosso) e la fine pezza di un altro (giallo). I manufatti del Bargello rientrano

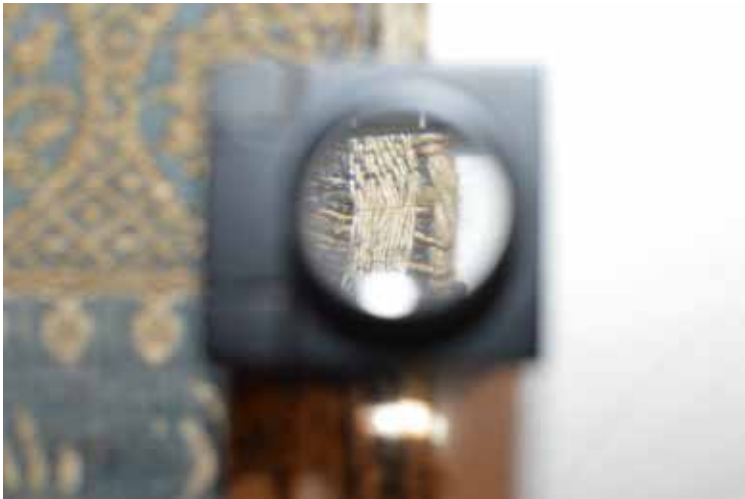
nelle produzioni seriche di lusso italiane del XIV secolo, come sembrerebbe confermato da elementi stilistici e dati esecutivi, ad esempio il tipo di cimosa bianca con cordelline di lino all'estremità, che inizia sull'asse di simmetria centrale del modulo decorativo. La struttura tecnica dei manufatti, inoltre, sembra richiamarsi alla tipologia storica dei 'baldachini acolorati', preziosi lampassi con trame lanciate in seta e in oro, realizzati a Lucca. La proporzione di 3 fili di ordito di fondo doppi e di un filo di legatura singolo, la riduzione degli orditi a 43-47 fili di fondo e 14-



Dopo il restauro, retro (frammento B)

16 di legatura/cm e 27-36 passate/cm, l'elevato numero di trame supplementari e il sistema di legatura doppia per l'opera coincidono infatti con le informazioni produttive desumibili dagli statuti lucchesi dell'arte della seta (ROSATI 2017, pp. 75-76). Un dato esecutivo di particolare interesse, perché probabile indice di una fase sperimentale nella tessitura alla ricerca di effetti di estrema raffinatezza, è emerso

nel restauro – realizzato nell'ambito di *Restituzioni* – durante il rilevamento delle zone deteriorate dei manufatti. I reperti si presentavano in un generale stato di degrado con numerose lacerazioni e lacune, ma è stato evidenziato come molte aree di cedimenti e rotture dei filati corrispondessero ai punti dove i colpi della trama metallica broccata si andavano a inserire tra le trame di fondo seriche, ad esempio lungo i



Dopo il restauro, particolare dell'ingrandimento della cimosa (frammento A)



Dopo il restauro, particolare della cimosa (frammento A)



Dopo il restauro, particolare della banda con pseudo iscrizioni e medaglioni con animali (frammento A)



Dopo il restauro, particolare della giunzione di uno dei frammenti minori (frammento B)



Dopo il restauro, particolare della fine pezza (frammento A)



Dopo il restauro, particolare dell'inizio pezza (frammento B)



Dopo il restauro, particolare dei leopardi e della palmetta (frammento A)



Dopo il restauro, particolare dei cani e delle fenici (frammento B)



Dopo il restauro, particolare dell'ingrandimento dell'inizio pezza (frammento B)

profili delle coppie di cani. Questo processo di vero e proprio deterioramento meccanico si è prodotto per il contrasto e lo sfregamento tra i fili di seta estremamente sottili della trama di fondo e il filato metallico più grosso, che proprio alla fine delle aree broccate aumentava di spessore, in quanto rigirato nello stesso punto e fermato sul retro. La combinazione dei due materiali, l'uno leggero e mirante a effetti di estrema mobilità del tessuto, l'altro finalizzato ad arricchire gli effetti cromatici della stoffa, ma troppo pesante, era dunque destinata a fallire. Non è forse un caso, quindi, se in altre realizzazioni dell'epoca si tenda invece a evitare questa soluzione, bilanciando differentemente i titoli dei fili e gli intrecci di fondo e dell'opera, anche a scapito di una semplificazione delle armature e riducendo il numero delle trame supplementari coinvolte. Come altri esemplari analoghi di fattura lucchese e veneziana i due reperti Carrand rappresentano un esempio tipico degli esiti raggiunti dai tessitori nostrani, ispirati alle produzioni asiatiche (i cosiddetti 'panni tartarici') giunte in Europa dalla seconda metà del Duecento e per buona parte del Trecento. Grazie all'unificazione di gran parte del continente euroasiatico sotto la dominazione dei Mongoli, meglio noti nell'Europa medievale come Tartari, stoffe preziose di origine

estremo-orientale, dell'Asia centrale e del Medio Oriente poterono infatti essere commerciate con relativa facilità anche sulle lunghe distanze e in quantità assai più abbondanti che nei secoli precedenti. L'unificazione mongola, inoltre, non fu solo politico-territoriale, ma si manifestò anche a livello artistico, dando luogo a uno stile pienamente internazionale, frutto dell'interazione e delle contaminazioni estetiche e manifatturiere tra le diverse civiltà e componenti etniche che costituivano la realtà multiculturale dell'impero dei Tartari e dei suoi stati satelliti (WARDWELL 1988-1989). Questa inedita cultura figurativa e i saperi artistici e tecnologici ad essa connessi circolarono fluidamente e si diffusero quasi senza soluzione di continuità nella Cina della dinastia Yuan, nella Persia ilkhànide, nell'Orda d'Oro in area caucasica e fino alle sponde del Mediterraneo nei territori in Egitto e in Siria del regno mamelucco, rivale militare dei khanati mongoli, ma aperto e permeabile ai prestiti e agli scambi veicolati attraverso i beni suntuari e le opere d'arte. Tali contaminazioni sono ben evidenti nelle stoffe asiatiche di epoca mongola, nelle quali si fondono le secolari tradizioni tessili e i repertori formali cinesi, islamici e dell'Asia centrale: sinuosi e naturalistici motivi vegetali estremo-orientali

incontrano il gusto delle soluzioni a partizioni geometriche islamiche; draghi ed eleganti uccelli fantastici della mitologia cinese affrontano le belve feroci delle steppe, gli animali della caccia mongola e il bestiario araldico persiano; l'oro, secondo la predilezione mongola per i metalli preziosi, abbonda nelle stoffe, da solo o in vivaci contrasti cromatici con i fili serici verdi, rossi, bianchi o blu (questi ultimi molto diffusi in ambito ilkhànide e mamelucco), con richiami alle ceramiche, alle porcellane, ai lavori di metallurgia e alle arti plastiche decorative.

Di fronte al successo di queste produzioni anche in Europa, le nascenti industrie della seta italiane si appropriarono dei modelli orientali per rispondere alle richieste del mercato occidentale, imitando dapprima in maniera fedele le stoffe straniere e, successivamente, mescolando soluzioni di diversa provenienza in realizzazioni via via più originali, in cui gli stimoli esotici dialogavano sempre più liberamente con le suggestioni della cultura figurativa gotica trecentesca (ROSATI 2010a e 2010b).

Il processo di rielaborazione e di invenzione operato dai tessitori nostrani è ben evidente in questo tessuto, dove sono riconoscibili molteplici fonti straniere e altrettante suggestioni ascrivibili invece alle tendenze artistiche europee. La composizione complessiva del modulo per bande orizzontali è di origine medio-orientale e islamica, come pure lo sono le grandi palmette a bocciolo, gli animali di profilo inclusi nei medaglioni e, naturalmente, l'uso delle iscrizioni pseudo-arabe in funzione ornamentale. Ciò nonostante il marcato geometrismo astratto, tipico dei tessuti rigati della tradizione islamica, è trasfigurato in una direzione più narrativa di matrice squisitamente italiana, attraverso l'unificazione dello spazio delle bande maggiori e la concatenazione dei singoli elementi del pattern in composizioni più vaste e quasi aneddotiche. Con una tendenza verso l'apertura al mondo sensibile

e della natura, che si manifesterà sempre più accentuatamente nel corso del Trecento, queste righe diventano quasi un palcoscenico dove collocare i pattern animali, vivificati e ormai liberi da ogni rigidità araldica.

Dal repertorio tessile estremo-orientale derivano invece gli eleganti volatili, che nell'esemplare italiano riprendono pedissequamente il modello del mitico *feng huang*, la fenice cinese nota in Europa attraverso i coevi panni tartarici e altri beni suntuari trasportabili. Non solo le fattezze dei volatili sono analoghe a quelle del prototipo straniero nel lungo collo sinuoso e nel piumaggio del capo, ma sono ripresi anche la postura dinamica in volo con il collo delicatamente piegato e il tipico attributo del fiore portato nel becco. Per quanto riguarda i quadrupedi delle bande maggiori, se è vero che essi discendono in ultima istanza dagli animali delle steppe mongole, il loro processo di occidentalizzazione, da una parte, e di adeguamento al contesto gotico, dall'altra, è ormai quasi completamente ultimato: i cani in oro, pur figli del leggendario *khilin* asiatico, hanno più l'aspetto di teneri cuccioli domestici; mentre i leopardi, benché mantengano la loro ferinità, sono incatenati e con tanto di collare, rimandandoci alle immagini dei giardini d'amore e alle attività venatorie del mondo cortese europeo.

Bibliografia

ROSSI 1890, n. 2297; *Arti del Medioevo* 1989, pp. 450-451, cat. 224; SURIANO-CARBONI 1999, pp. 53-54, n. 14; ROSATI 2017, pp. 75-76.



1. Prima del restauro, frammento B, le varie porzioni dello stesso tessuto assemblate insieme; al centro il frammento, molto degradato, con la variante d'ordito giallo



2. Prima del restauro, frammento B, la superficie dell'intreccio scomposta con perdite di ordito e tagli a vivo; si notano i punti di cucitura che fermavano i lembi al supporto retrostante



3. Durante il restauro, frammento B, stabilizzazione del nuovo supporto. Per effettuare le filze longitudinali in modo regolare, è stato utilizzato un telaio con delle guide a distanza di 1,5 cm



4. Frammento B, particolare, a destra e al centro, prima e dopo il consolidamento a punto posato; a destra lo stesso particolare visto dal retro

Relazione di restauro

Stato di conservazione

I due frammenti di lampasso erano in condizioni conservative estremamente diverse fra loro: il primo (inv. 2297 C [A]) si presentava in buono stato in quanto aveva avuto un precedente intervento nel 1999, che lo aveva stabilizzato su un velo di seta, consolidando le varie lacune e i molti fili slegati. Successivamente era stato cucito a un supporto di colore beige per poter poi essere tensionato su una base a uso espositivo. Al momento dell'analisi delle condizioni è stata comunque rilevata la presenza di nuovi piccoli sollevamenti dell'intreccio localizzati e di una lieve patina di sporco in forma di pulviscolo sulla superficie; le fibre inoltre erano disidratate. A differenza del primo, il secondo frammento (inv. 2297 C [B]) si presentava in uno stato conservativo critico. Era composto da sette frammenti di varie misure: sei originali di uno medesimo tessuto e uno piccolo, posto al centro, proveniente

da un'altra pezza con gli stessi motivi disegnativi, ma con ordito variante di colore giallo, invece che rosso (fig. 1). I pezzi erano raccordati gli uni agli altri tramite un supporto rettangolare di lino blu applicato sul retro, le parti più lunghe che fuoriuscivano dal rettangolo non presentavano supporto ed erano ripiegate nascoste sul retro. L'assemblaggio era stato fatto in modo arbitrario, non rispettando l'ortogonalità dell'intreccio e il modulo del disegno; inoltre un pezzo in basso a destra risultava cucito sotto sopra. Le porzioni erano state fermate al supporto di lino con punti di fermatura irregolari, utilizzando fili di grosso spessore e di colore blu elettrico. Il settimo frammento con la cimosa, era completamente staccato dal resto. Tutte le parti risultavano notevolmente degradate con consistenti lacune, consunzioni e gravi slegature dell'intreccio tessile, i bordi tagliati a vivo erano molto compromessi e peggiorati da deformazioni e piegature (fig. 2). Infine, sulla superficie c'era una lieve patina di sporco in

forma di pulviscolo che opacizzava e disidratava le fibre.

Intervento di restauro conservativo

I due frammenti sono stati trattati in modo diverso, fatta eccezione per alcune fasi che sono state condotte con lo stesso metodo. Dopo aver rimosso il primo frammento dal cartoncino espositivo, è stata effettuata sul fronte e sul retro dei due lampassi una macro-aspiratura per rimuovere il pulviscolo superficiale utilizzando un aspiratore Museum a potenza regolabile. Successivamente sono stati umidificati, attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex, che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare gradualmente vapore acqueo, utile a reidratare le fibre e a distendere le deformazioni; il trattamento è durato circa trenta minuti per ognuno dei frammenti. Effettuate queste prime fasi, il consolidamento ha previsto un limitato intervento sul frammento A, effettuando fermature localizzate a punto posato dove i fili erano slegati. Mentre per il frammento B è stato deciso, con

la direzione del Museo Nazionale del Bargello, di non rimuovere il supporto localizzato di lino blu per non disestare ulteriormente le diverse parti e per mantenere la composizione storizzata; inoltre è stato stabilito di applicare sul retro un supporto in colore idoneo distendendo tutte le parti, in modo da rendere fruibile il manufatto così composto nella sua totalità. Per prima cosa sono state consolidate le zone degradate già supportate con il lino, ancorando ad esso, cuciture a punto posato. Successivamente tutto il pezzo è stato posizionato, ricercando l'ortogonalità dell'intreccio (fig. 3), e fermato sul supporto nuovo con filze generali distanti 3 cm l'una dall'altra; in seguito sono state stabilizzate le lacune e le consunzioni tramite fermature a punto posato (fig. 4). A completamento, il frammento così supportato è stato tensionato su una base a uso espositivo. Entrambi gli oggetti verranno corredati di un involucro con passepartout in Carton Plume utile per il trasporto e per il successivo stoccaggio nel deposito del Museo.

Manifattura spagnola (Granada)

Due frammenti di tessuto operato con ogive e palmette

XV secolo (epoca nasride)

Scheda storico-artistica

I due frammenti, tecnicamente uguali e con lo stesso decoro, recano su fondo blu un disegno articolato in una maglia continua di ogive a doppia punta. Tali ogive sono create da spessi tronchi gialli spaccati con infiorescenze circolari nei punti di tangenza e sono abitate da grandi palmette composite a bocciolo, rosse, verdi e bianche, impostate su due sottili e sinuosi tralci secondari dipartiti dai tronchi maggiori. I motivi vegetali entro le ogive sono formati da coppie di eleganti mezzepalmette, ricurve e speculari, che racchiudono al centro un motivo a trifoglio lanceolato. Tutti gli elementi vegetali, altamente stilizzati e combinati secondo semplici principi di simmetria e ripetizione modulare, concorrono a creare un potente e armonioso effetto decorativo, giocato sui vividi accostamenti cromatici delle vaste campiture di colore puro all'interno di ciascuna forma, a sua volta profilata da sottili linee di colore a contrasto. Questa straordinaria sinfonia cromatica è ulteriormente arricchita dall'effetto dell'alternarsi delle trame lanciate nella definizione dei due motivi costitutivi delle palmette composite, un effetto ottenuto sia dallo scambio per sezioni orizzontali del colore delle mezzepalmette con quello dei trifogli centrali, sia dall'opera della terza trama, bianca variante in ver-

de, che moltiplica il numero delle combinazioni possibili.

Dati tecnici e stilistici, come il fondo raso del lampasso, l'assenza di filati metallici sostituiti dalla seta gialla, l'acceso cromatismo e l'impianto compositivo a ogive e motivi vegetali stilizzati, permettono di collocare questo tessuto nella stagione finale della dinastia nasride, l'ultimo regno islamico di Spagna che dominò i territori meridionali della penisola iberica nelle province di Granada, Almería, Malaga e Jaén dal quarto decennio del XIII secolo fino alla conquista di Granada per mano cristiana nel 1492, o, tutt'al più, negli anni immediatamente successivi, quando le manifatture islamiche erano ancora attive al servizio dei nuovi regnanti cattolici.

Nonostante l'instabilità politica, le continue pressioni militari dal Nord e le progressive riduzioni territoriali del regno via via 'riconquistato' dai sovrani di Aragona e Castiglia, l'epoca nasride fu un periodo di grande splendore artistico e fervore culturale. Muovendo dall'eredità almohade, furono raggiunti esiti inediti di estrema raffinatezza in svariati ambiti manifatturieri, come le ceramiche, i tessuti o gli stucchi, sviluppando un principio estetico unitario e coerente, fortemente improntato alla funzione decorativa delle diverse produzioni d'arte applicate allo spazio architettonico. Fulcro della committenza nasride dal XIV secolo fu infatti l'ar-

tecnica/materiali

lampasso a tre trame lanciate, di cui una variante; fondo in raso da 5 dell'ordito di fondo (seta, torsione Z, blu) e della trama di fondo (seta, STA, blu); opera in taffetà dell'ordito di legatura (seta, STA, blu) e delle trame lanciate (seta, più capi STA, giallo, rosso e bianco variante verde)

dimensioni

46 × 34,5 cm; 34,5 × 5 cm
rapporto di disegno: 25 × 16 cm

provenienza

legato Louis Carrand, 1888

collocazione

Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 2372 C)

scheda storico-artistica

Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro

Martina Panuccio

restauro

Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

chitettura, in particolare la costruzione del palazzo-fortezza e cittadella regale dell'Alhambra a Granada, la cui edificazione avviata da Yusuf I (regno 1333-1354), continuò sotto Muhammad V (regno 1354-1359 e 1362-1391), proseguendo ancora nel XV secolo (CABANELAS RODRÍGUEZ 1992; DICKIE 1992). A contrasto con le scabre mura esterne destinate a suscitare un'immagine di imponente roccaforte, tutti gli interi del complesso, dalle sale, ai cortili

e ai passaggi, furono sfarzosamente decorati da piastrelle, stucchi, intagli lignei e cortine tessili a motivi geometrici, intrecci, arabeschi e iscrizioni, combinati in vaste superfici di rivestimento e distribuiti senza soluzione di continuità sulle pareti, sui soffitti e su ogni possibile elemento strutturale. Trattati essenziali di questa ornamentazione furono l'impiego di un ridotto numero di semplici forme astratte, la loro ripetizione *ad infinitum* in composizioni sempre diver-



Dopo il restauro, retro



Dopo il restauro, fronte

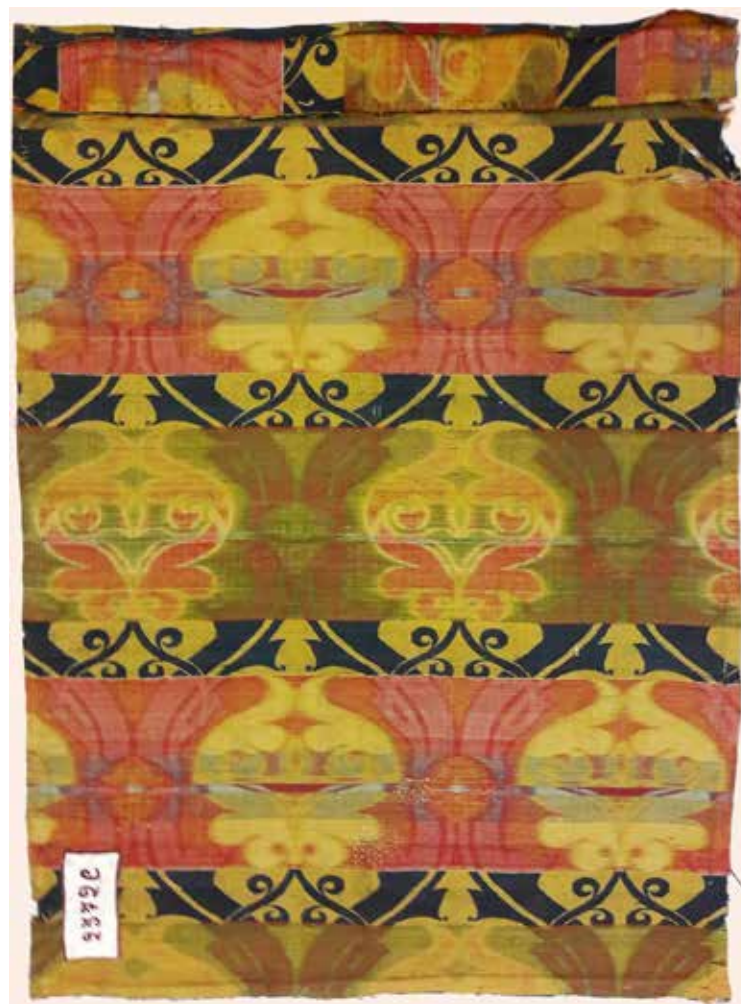


Prima del restauro, fronte e retro

se e l'uso complementare di pochi colori in tonalità squillanti (il rosso, il blu, il bianco, il giallo e il verde). Il risultato fu un vero e proprio sistema decorativo totale, applicato e applicabile indistintamente a ogni *medium* materico. Non è un caso, quindi, se proprio i giovanili studi sull'Alhambra dell'architetto inglese Owen Jones (*Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, Londra 1836-1845) furono d'ispirazione per l'elaborazione del suo successivo *The Grammar of Ornament* (1856), ambiziosa summa teorica sul lessico e sulle leggi che governano universalmente il disegno decorativo e il colore ad esso applicato.

I principi dell'ornamentazione nasride sono ben visibili anche nelle produzioni dell'industria serica locale realizzate nei laboratori di Granada nel XIV e nel XV secolo (PARTEAR-

ROYO LACABA 2007, pp. 402-408; MACKIE 2015, pp. 192-209). Se nel Trecento, in particolare nel cosiddetto gruppo di sete dette dell'Alhambra (MACKIE 2015, pp. 192-203), si può riscontrare una coincidenza formale e cromatica anche puntuale con i rivestimenti architettonici a formelle geometriche intrecciate dei palazzi nasridi, nel corso del Quattrocento l'inserimento nel repertorio tessile di nuovi pattern vegetali, forse sulla scia delle stoffe medio-orientali a maglia di ogive e dei velluti con melagrane italiani, non rinnega né il trattamento sintetico ed essenziale delle forme, né i colori astratti e forti della tradizione anteriore. Questi ultimi continuano a essere garantiti da sofisticati processi tintori e da materie coloranti in grado di produrre tinte accese, stabili e durature, come l'indaco per il blu o il kermes



Dopo il restauro, retro, particolare delle trame lanciate

per il rosso (GAYO GARCÍA, ARTEAGA 2005, p. 134).

Nel caso del tessuto del Bargello si può addirittura notare un recupero di soluzioni iconografiche islamiche classiche: è stato evidenziato, infatti, come il motivo della mezza palmetta ricurva derivi in ultima istanza dal

modello elaborato a Samarra nel corso del IX secolo (SURIANO, CARBONI 1999, p. 72) in quella prima tappa del percorso di trasformazione in arabesco delle forme vegetali ereditate dal mondo ellenistico (GRUBE 1993, pp. 53-54). Si può aggiungere anche che il trattamento piatto e



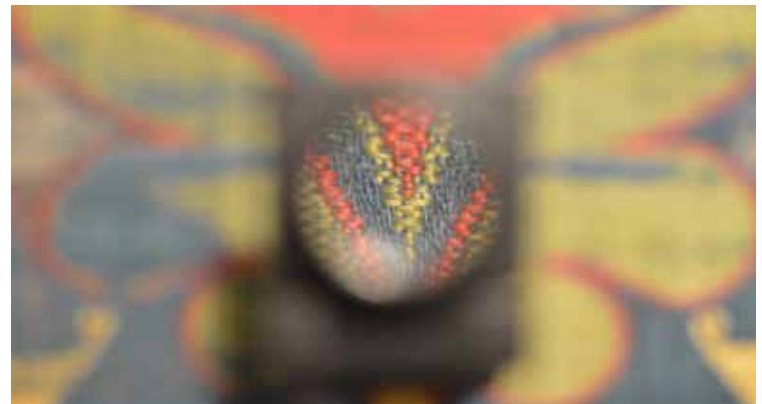
Dopo il restauro, fronte, particolare delle palmette



Dopo il restauro, fronte, particolare dei tralci delle ogive



Dopo il restauro, fronte, particolari ingranditi dell'armatura lampasso



lineare dei boccioli composti e dei tronchi delle ogive in questo tessuto trovi ancora una volta un corrispettivo nell'ornato architettonico del secolo precedente, ad esempio in un capitello marmoreo nasride della Hispanic Society di New York, attribuito alla seconda metà del XIV

secolo (inv. D215), dove decori affini sono modellati solo nei profili essenziali, lasciando ampie superfici piane, pronte a essere campite di colori puri. Rispetto ad altri manufatti coevi, come il gruppo di lampassi nasridi o *mudejar* (ossia realizzati da artigiani

musulmani per una committenza cristiana) a impianto di ogive abitate da palmette, leoncini e talvolta scudi araldici (ad esempio MACKIE 2015, pp. 208-209, figg. 5.41, 5.42), il tessuto del Bargello sembra quindi meno toccato da quelle contaminazioni stilistiche delle sete

islamiche con le produzioni tessili italiane che ebbero luogo in Spagna nel corso del Quattrocento. Tuttavia, le somiglianze tecniche con questo gruppo sono tali, specialmente nella riduzione dei fili (72 orditi di fondo e 12-13 di legatura/cm, 28-30 passate/cm nei tessuti del



Prima del restauro, fronte e retro, particolare dei rammendi storici

Bargello), che non si può escludere che nelle stesse date e dagli stessi telai provenissero sia l'una che l'altra soluzione ornamentale, entrambe destinate a una clientela tanto musulmana quanto cristiana. Molte delle sete nasridi, infatti, furono utilizzate anche in apparati liturgici sontuosi della chiesa spagnola, a riprova della fortuna e dell'elevato grado di apprezzamento di tali manufatti in diversi contesti culturali (SHEPHERD 1943, pp. 392-399; MAY 1957, pp.176-181).

Le condizioni frammentarie del reperto del Bargello non permettono di ricostruire l'originaria destinazione d'uso del manufatto. Prima dell'intervento conservativo – realizzato nell'ambito di *Restituzioni* – i due frammenti erano giuntati arbitrariamente, senza tener conto né della lettura del disegno, né dell'orientamento degli orditi e delle trame, andando invece a costituire una sorta di quadretto rettangolare. Tale soluzione, realizzata con un filato moderno simile a quello dei grosolani rammendi visibili nel frammento maggiore, è da ascrivere alla situazione del mercato antiquariale e del collezionismo tessile ottocenteschi, quando i manufatti originari venivano smembrati e letteralmente tagliati per essere venduti a più

acquirenti. I frammenti potevano essere successivamente ricomposti in forme regolari dagli stessi collezionisti per costituire delle serie omogenee e il più possibile complete di moduli decorativi e tecniche tessili del passato. In questo genere di collezioni era spesso prestata scarsa attenzione alla provenienza, alla destinazione d'uso e alla foggia primitiva degli oggetti da cui tali reperti erano stati estrapolati, privandoli così, purtroppo, del loro contesto storico. A tale proposito si vedano, ad esempio, i frammenti analoghi al tessuto del Bargello e provenienti dalle stesse condizioni di mercato antiquariale al Musée des Tissus di Lione (inv. 31166 in DEVOTI 1974, n. 32) o al Cooper Hewitt Museum di New York (inv. 1902-1-324-a/f in SHEPHERD 1943, p. 399, fig. 29). Avendo le indagini dimostrato come tale assemblaggio non fosse pertinente alla confezione originaria del tessuto e, anzi, andasse a incidere sul suo stato conservativo, è stato quindi deciso di separare i due frammenti in sede di restauro.

Bibliografia

Rossi 1890, n. 2372; *Arti del Medioevo* 1989, pp. 366-367, cat. 164; *Eredità dell'Islam* 1993, p. 344, cat. 204; SURIANO, CARBONI 1999, pp. 72-74, n. 21.



1. Prima del restauro, la congiunzione fra le due porzioni del tessuto sul fronte



2. Prima del restauro, particolare della cucitura localmente incompleta e delle deformazioni causate dalle piegature dei bordi

Relazione di restauro

Stato di conservazione

Il tessuto si presentava in discreto stato di conservazione sebbene fossero evidenti abrasioni di trama e di ordito diffuse su tutta la superficie. Nonostante questo non era compromessa la leggibilità del motivo disegnativo a maglie ogivali con infiorescenze al centro. L'analisi del frammento ha evidenziato che era composto da due porzioni, una più grande e una più piccola, della stessa tipologia di tessuto (fig. 1). La congiunzione delle due parti era localizzata sul lato superiore: il frammento più piccolo era cucito all'altro con i motivi disegnativi ruotati di 90°, quindi con verso contrario; presentava inoltre deformazioni dovute a piegature (fig. 2). Tutti i bordi erano a taglio vivo con conseguenti slegature dell'intreccio lungo il perimetro. Oltre alle abra-

sioni diffuse, erano presenti, concentrati nell'angolo sinistro in alto del frammento più grande, lacerazioni con perdita di trame e di orditi e una lacuna sul bordo. Nella parte bassa, in corrispondenza dell'ultima fila di ogive, erano visibili due interventi precedenti, effettuati con un filato di colore giallo: tecnicamente i rammendi non creavano tensione e deformazioni dell'intreccio, ma risultavano evidenti esclusivamente dal punto di vista estetico. Una lieve patina di sporco in forma di pulviscolo ricopriva la superficie creando opacizzazione della gamma cromatica e disidratazione delle fibre.

Intervento di restauro conservativo

La prima fase eseguita sul frammento è stata la pulitura meccanica tramite un aspiratore Museum a potenza regolabile, sul fronte e sul retro di tutta la superficie per rimuoverne il pulviscolo. Tra il tes-



3. Durante il restauro, fase di pulitura meccanica tramite aspiratore a potenza regolabile



5. Durante il restauro, intervento di separazione dei due frammenti

suto e la bocchetta dell'aspiratore è stata interposta una rete a protezione dell'intreccio tessile (fig. 3). Successivamente sono state separate le due porzioni di tessuto tramite l'utilizzo di un bisturi, incidendo il filato di congiunzione e rimuovendone le terminazioni (fig. 5).

I due frammenti staccati sono stati sottoposti a umidificazione attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex, che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare gradatamente vapore acqueo, utile a reidrattare le fibre e a distendere le piegature. Il tratta-



4. Dopo il restauro, il consolidamento dell'angolo in alto a sinistra del frammento più grande, visto sul fronte e sul retro



6. Dopo il restauro, il frammento più piccolo nelle zone consolidate senza l'applicazione del supporto, ma solo a punto posato, visto specularmente fronte retro

mento è durato circa trenta minuti, utilizzando anche pesi leggeri posti lungo le piegature, per aiutare l'intreccio a recuperare la sua posizione originale.

Il successivo consolidamento ad ago dei frammenti si è svolto in due tempi: prima la fermatura dei perimetri, poi la stabilizzazione delle lacune e delle consunzioni. I bordi sono stati fermati effettuando un punto festone, utilizzando filati in poliestere di due colori diversi a seconda delle zone. Per consolidare le lacune è stato usato del velo di Lione tinto scegliendo un colore giallo oro, successivamente il sup-

porto è stato applicato localmente nelle zone degradate del frammento tramite punto posato e filze perimetrali (fig. 4). Nelle aree interessate da consunzioni è stato eseguito un punto posato in aria, cioè senza utilizzare il supporto sul retro (fig. 6). Con la direzione del Museo Nazionale del Bargello è stato deciso di non rimuovere i due interventi precedenti in quanto storicizzati e comunque stabili. Il frammento verrà corredato di un involucro con passepartout in Carton Plume utile per il trasporto e per il successivo stoccaggio nel deposito del Museo.

Pianeta in velluto operato con croce e colonna a ricamo
 tessuto principale: manifattura italiana, metà del XV secolo
 croce e colonna: manifattura spagnola o italiana (?),
 metà del XV secolo
 confezione: XV secolo con rimaneggiamenti nel XVIII secolo

tecnica/materiali

tessuto principale della pianeta:
 velluto operato tagliato, un corpo;
 fondo in raso prodotto dall'ordito
 di fondo (organzino di seta, cremisi)
 e dalla trama di fondo (seta, STA,
 giallo crema); opera per effetto di un
 ordito di pelo (seta, cremisi) tagliato
 a una altezza

croce e colonna: ricamo su tela di lino
 con figure di *Santi* ad applicazione,
 realizzato in seta policroma, filato
 metallico e cordonetti di lino, fermati
 a punto steso e punto raso; fodera
 in tela di lino cerata rosa; galloni con
 motivi a zig-zag in seta gialla e oro
 filato su acciaio di seta beige

dimensioni

fronte: 110 × max 63 cm
 retro: 110 × max 72 cm
 rapporto di disegno del velluto:
 58 cm × non rilevabile (ricostruibile
 a 58 cm ca, ossia l'altezza della pezza)
 gallone: largh. 2,5 cm

provenienza

lascito Giulio Franchetti, 1906

collocazione

Firenze, Museo Nazionale
 del Bargello (inv. 91 F)

scheda storico-artistica

Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro

Martina Panuccio

restauro

Martina Panuccio (Millefleurs
 di Martina Panuccio Conservazione
 e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti,
 Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri
 (Museo Nazionale del Bargello,
 Firenze)

Scheda storico-artistica

La pianeta è composta da numerosi frammenti e il suo aspetto attuale è evidentemente frutto di rimaneggiamenti. Il restauro realizzato in occasione di *Restituzioni* ha permesso un'attenta mappatura della sua confezione e sono emersi alcuni aspetti inediti sulle vicende del manufatto nel corso dei secoli, prima del suo ingresso al Museo del Bargello con la donazione Franchetti nel 1906.

I principali materiali utilizzati in questa veste liturgica risalgono al XV secolo, come si evince dalle loro caratteristiche tecnico-stilistiche. Il tessuto principale della pianeta è uno splendido esemplare di velluto 'a inferriata', che l'intervento conservativo ha potuto restituire nella sua originaria ricchezza tridimensionale e densità tattile e cromatica. La tipologia del decoro 'a inferriata' consiste in grandi motivi a melagrana, composti da cornici a foglie pentalobate, recanti al centro un piccolo fiore di cardo. Tali motivi sono definiti quasi integralmente dagli effetti dell'ordito di pelo tagliato, a eccezione dei sottili profili dove il pelo è assente ed è visibile il fondo raso del tessuto. Si genera

così una sorta di disegno a negativo, con l'opera tecnica del velluto che riveste tutta la superficie tessile e l'armatura di fondo che invece crea il modulo ornamentale dal marcato aspetto lineare, quasi inciso nel pelo come se si trattasse del gioco di un ferro battuto, da cui il nome 'a inferriata'. Protagonista di questa soluzione non è tanto il soggetto iconografico, quanto la matericità stessa del velluto: l'ordito di pelo tagliato, disposto su vaste aree omogenee, cattura la luce e ne viene animato in continue variazioni cromatiche a seconda della diversa incidenza della fonte luminosa. Il suo color cremisi passa così dal rosso cupo a sfumature violacee, per accendersi improvvisamente di bagliori chiari e brillanti, complice l'alto numero dei fili di pelo al centimetro che aumenta il cangiantismo e il senso di densa magmaticità della stoffa.

L'invenzione della soluzione 'a inferriata' pare debba essere attribuita ai tessitori di Venezia, dove fin dal principio del Quattrocento si realizzavano *zetani avvellutati*, ossia velluti a fondo raso. Ciò nonostante il successo della tipologia fu tale che presto anche altre manifatture tessili italiane si dedicarono alla produzione di questi velluti con esiti

pressoché identici a quelli realizzati in laguna. Alla metà e nella seconda parte del secolo essi si producevano a Venezia, Firenze, Milano e forse anche a Genova ed entro la fine del Quattrocento velluti 'a inferriata' erano tessuti in Spagna, a Valencia, dove è attestata la presenza di molti artigiani italiani. Esistono numerosi esemplari analoghi al velluto del Bargello e quelli con il disegno più essenziale, soprattutto nel profilo superiore delle cornici pentalobate come nella pianeta Franchetti, possono essere datati alla metà del XV secolo circa, ma in assenza di pezze complete non è possibile attribuire la loro fattura a un centro specifico. Si vedano, ad esempio, la tonacella del Museo della Basilica di Gandino, vicino Bergamo (*Tessuti serici italiani* 1983, pp. 77-78, cat. 4), il piviale dei Musei Civici Veneziani (collezione Cini, inv. 3025, in DAVANZO POLI 1991, p. 22, n. 4), il frammento di casula del Kunstgewerbemuseum di Berlino (inv. 1935,164, in MÜHLBÄCHER 1995, p. 24, n. 10) o i frammenti della Keir Collection of Islamic Art Gallery di Dallas (KING 1990, pp. 74-75, n. 47) e del Musée du Moyen Âge di Parigi (inv. cl. 21615, in DESROSIERS 2004, pp. 406-407, n. 234).

Lo stesso problema attributivo si ha per il ricamo della croce e della colonna, dove sono raffigurati *Santi* a figura intera sotto arcate (tagliati dove il manufatto è stato rimaneggiato) e *Santi* a mezzobusto nei due riquadri del braccio corto della croce. Sul dritto appaiono due dottori della chiesa nei riquadri laterali (*Sant'Agostino* con la mitra vescovile e *San Girolamo* con il cappello cardinalizio), *San Martino* che dona il mantello al povero, un *Santo cavaliere* in abiti moderni forse da identificarsi con *Sant'Adriano* (soldato romano martire, spesso raffigurato con spada, palma e corta gonnella militare) e, in basso, un *Santo papa*, forse *San Gregorio*, per simmetria con gli altri dottori della chiesa. Nella colonna sul retro si vedono invece un *Santo apostolo* in abiti all'antica (*San Pietro*, se l'oggetto grigio che tiene in mano, purtroppo consunto, fosse una chiave, o *San Matteo* per la presenza del libro), *San Rocco* che indica la ferita sulla sua gamba e *San Benedetto* con il bastone, la veste monastica e il testo della regola.

L'impianto compositivo e la tecnica di esecuzione del ricamo rimandano a soluzioni quattrocentesche, ma, ancora una volta, è difficile stabilire



Dopo il restauro, fronte e retro



Prima del restauro, fronte e retro

in quale centro sia stato prodotto il manufatto. Dalla metà del Quattrocento è consuetudine ornare le vesti liturgiche con ricami a immagini di *Santi* sotto edicole e arcate via via più complesse, spesso affiancando le figure intere a riquadri con ritratti a mezzobusto, come è confermato anche da numerose opere dipinte, con precoci attestazioni in area veneta e adriatica, in cui i *Santi* sono abbigliati con piviali o dalmatiche di questo genere (si pensi alle opere negli anni Settanta di Carlo Crivelli, Bartolomeo Vivarini o Antonello da Messina). Anche la tecnica del ricamo ad applicazione si diffonde in tutta Europa nelle stesse date, attestando una produzione di prestigio, ma realizzata

con procedimenti di esecuzione seriali. Sul canovaccio di fondo, infatti, erano ricamati in seta, oro e filati a rilievo gli elementi architettonici e i fondali delle composizioni, lasciando vuoto uno spazio centrale sagomato. Su questo venivano applicate le figure dei *Santi*, ricamate su una tela a parte, seguendo il disegno o il cartone fornito da un pittore e utilizzando fili sottilissimi per la definizione dei particolari più minuti come i volti e le capigliature. Una tale organizzazione di bottega permetteva di velocizzare i tempi di esecuzione e di adattare la tipologia alle specifiche esigenze iconografiche di ciascuna commissione, combinando su un formato standard le diverse immagini di *Santi*



Dopo il restauro, particolare del gallone



Dopo il restauro, fronte, particolare del ricamo della croce, San Girolamo



Dopo il restauro, fronte, particolare del ricamo della croce, Sant'Agostino



Dopo il restauro, particolare dell'effetto dell'impressione sul velluto

richieste. Solitamente la realizzazione dei ricami, o almeno della parte di fondo, veniva eseguita nei medesimi centri dove veniva confezionata la veste liturgica, in una moltiplicazione di laboratori locali, legati gli uni agli altri da molte analogie tecniche e stilistiche, determinate dall'origine dei modelli utilizzati per le figure e dalle mode del momento (si pensi ad esempio alla fortuna dei ricami fiamminghi tra XV e XVI secolo).

Nella pianeta del Bargello le arcate trilobate a sesto acuto si richiamano ancora a forme tardogotiche ed è assente quella complessità architettonica con cupole e sovrastrutture visibile negli esemplari della seconda metà del Quattrocento e di primo Cin-

quecento. Manca anche il pavimento prospettico, comune ad altri manufatti più tardi, facendo supporre una realizzazione anteriore per questo esemplare. Una fattura italiana, forse in ambito veneziano, può essere suggerita dal confronto con le arcate fiorite del piviale di *San Pietro* dipinto nel trittico di San Domenico di Carlo Crivelli (1482, Milano, Pinacoteca di Brera). Tuttavia, simili strutture e ancor più vicine terminazioni fitomorfe delle arcate con boccioli e raggi ricorrono frequentemente anche nei ricami del secondo Quattrocento di ambito spagnolo, fortemente condizionati nelle tecniche di ricamo tridimensionale e nelle ornamentazioni sovrabbondanti dalle coeve soluzioni



Dopo il restauro, retro, articolare del ricamo della colonna, San Rocco



Dopo il restauro, particolare dell'effetto dell'impressione sul velluto



Dopo il restauro, retro, particolare della zona superiore della confezione



Dopo il restauro, retro, particolare della confezione dell'attuale colonna



Dopo il restauro, retro, particolare del ricamo della colonna, San Benedetto

fiamminghe, mentre l'iconografia del *San Martino* a cavallo trova alcuni richiami con la scena dell'elemosina del santo nel retablo (1420-1443 ca) al Museo de Bellas Artes di Valencia del pittore del gotico internazionale Gonçal Peris Sarriá.

La combinazione di velluto e ricami è dunque tipica dei parati quattrocenteschi, ma la pianeta del Bargello ha subito numerose modifiche per adattarla al cambiamento delle foggie liturgiche nel corso dei secoli e per continuare a utilizzare le parti sane dei preziosi tessuti, salvando le zone integre da quelle irrimediabilmente deteriorate. Pur essendo già stata pubblicata (*Le arti decorative* 1981, pp. 75-76, cat. 3;

DE GENNARO 1987, p. 30, n. 6), non era stato rilevato come il suo velluto 'a inferriata' fosse stato successivamente decorato con motivi vegetali tono su tono di chiaro gusto settecentesco, mediante un procedimento di impressione a caldo con mangani che simulava l'effetto del pelo tagliato a diverse altezze, operando però direttamente sulla pezza finita. Tali motivi non rispettano l'orientamento del decoro originario e la loro aggiunta risale probabilmente alla stessa epoca in cui la veste è stata smontata e ricomposta nella foggia attuale, inserendovi anche la fodera di lino e il gallone dorato, entrambi di fattura settecentesca.



Dopo il restauro, fronte, particolare della confezione del lato sinistro

In questo nuovo assemblaggio, che rispecchia la forma delle pianete del XVIII e XIX secolo con la parte frontale molto stretta all'altezza del petto, anche il ricamo è stato manomesso, tagliando alcuni riquadri per adeguarli alle nuove misure e probabilmente invertendo la posizione della croce e della colonna, come si evince dagli inserti quadrati di velluto sull'attuale retro che corrispondono alle dimensioni delle formelle con *San Agostino* e *San Girolamo*, ora sul dritto. Il rimaneggiamento complessivo è visibile anche nel mosaico di frammenti di velluto nella parte inferiore della pianeta e sul retro appare inoltre una lunga cucitura sagomata che plausibil-

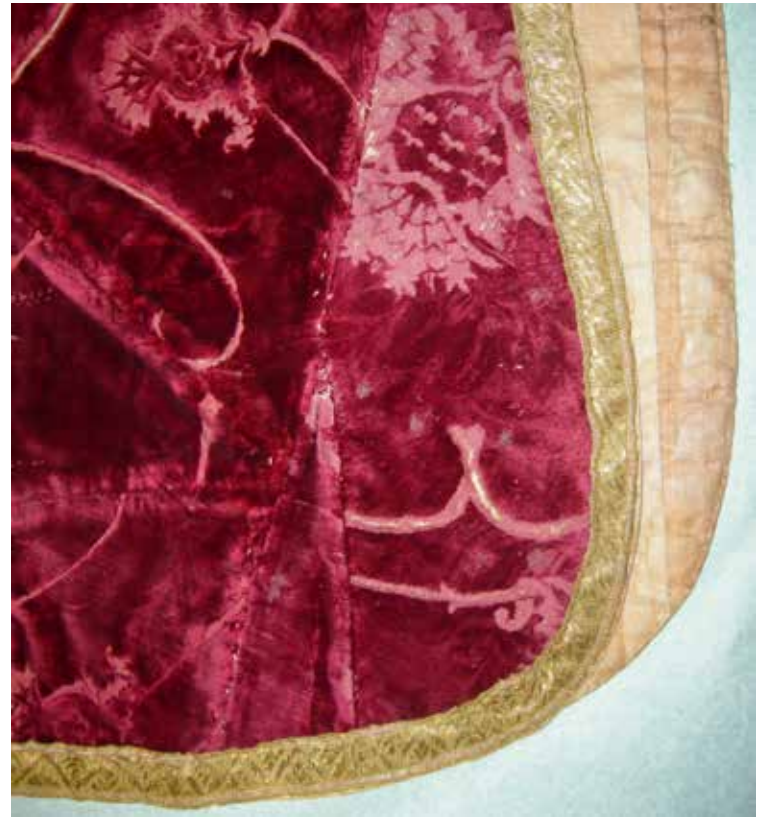
mente seguiva il profilo originario della veste. Proprio l'attuale retro, infine, costituito dai due teli più grandi, doveva essere in origine la parte anteriore del manufatto. Con il cambiamento della foggia, poiché nella nuova parte anteriore era necessaria una minor quantità di stoffa, si è probabilmente preferito destinare al retro di maggior superficie i pezzi meglio conservati e utilizzare gli altri frammenti recuperati sul dritto, sacrificandone il corretto orientamento della decorazione.

Bibliografia

FRANCHETTI 1906, n. 91; DE GENNARO 1987, p. 30, n. 6; *Le arti decorative* 1981, pp. 75-76, cat. 3.



1. Prima del restauro, retro della pianeta con porzioni dello stesso velluto operato, inserite a chiudere parti di zone mancanti



2. Prima del restauro, particolare dell'angolo in basso a destra del fronte: in evidenza nei motivi disegnativi previsti senza vello le lacune dell'intreccio di fondo e depositi cristallizzati di incerta natura

Relazione di restauro

Stato di conservazione

La pianeta si era in buono stato di conservazione, in quanto completa in tutte le sue parti; la buona realizzazione della confezione sartoriale ne ha conservato l'integrità. Il fronte era composto da più parti di velluto 'a inferriata', assemblati senza rispettare il caratteristico modulo verticale a foglie polilobate, mentre il retro, più leggibile nella sua composizione disegnativa, presentava solo alcuni inserimenti dello stesso velluto sulle spalle e negli angoli in basso, a completamento della forma classica dell'oggetto (fig. 1); era tipico, per realizzare paramenti liturgici, utilizzare tessuti nati per abiti o per tappezzerie donati alla Chiesa, per questo non sempre il disegno combaciava in tutte le sue parti. Diffuse sulla superficie del velluto c'erano zone con il vello consunto e lacune di piccole dimensioni, concentrate solo nell'intreccio di fondo previsto

senza il pelo (fig. 2). I galloni e i ricami in seta e filo metallico erano ben conservati, completi e leggibili, anche se vi erano varie zone con fili slegati e aree di seta perduta; alcune delle figure di *Santi*, applicate sulla croce e sulla colonna, erano parzialmente scuciti (fig. 3). Nella parte alta della colonna, vicino al giro collo, era visibile un intervento precedente fatto con un filato giallo di grosso spessore; il rammendo era realizzato con punti irregolari posti con scorretta tensione che provocavano una deformazione del ricamo originale. Inoltre le zone limitrofe a questo intervento avevano ormai perso coesione e risultavano slegate (fig. 5). I filati metallici a una prima analisi erano in buono stato e non presentavano evidenti ossidazioni; osservando più dettagliatamente si poteva notare una perdita della lamina metallica con conseguente scopertura dell'anima in seta. Cucita sul retro della pianeta c'era una fodera in tessuto cerato di lino



3. Prima del restauro, particolare della croce con numerose slegature dei filati metallici dovuti alla decoesione del filo di cucitura

colore beige, completa e integra, sicuramente applicata in origine al momento della sua realizzazione. Nonostante il buono stato di conservazione generale, sulla superficie era presente un'evidente patina di

sporco in forma di pulviscolo, che creava opacizzazione dei materiali costitutivi e disidratazione delle fibre. Depositi cristallizzati di incerta natura erano localizzati nella parte bassa del fronte.



4. Prima, durante e dopo il restauro, particolare dei filati metallici riposizionati parallelamente fra loro



5. Prima del restauro, particolare dell'area interessata dal restauro precedente compromessa da slegature dei filati metallici circostanti

Intervento di restauro conservativo
La fase iniziale si è concentrata sulla pulitura del manufatto, effettuando una macro-spolveratura sul fronte e sul retro, che è stata condotta con un aspiratore Museum a

potenza regolabile per rimuovere il pulviscolo superficiale. Questa operazione è stata effettuata in due tempi: prima aspirando le parti di velluto e dei galloni interponendo una rete di protezione, poi interve-



6. Prima, durante e dopo il restauro, la stabilizzazione delle figure ricamate ha permesso il recupero di una loro migliore leggibilità.

nendo nelle zone della croce e della colonna utilizzando una bocchetta con spazzola morbida per aiutare la rimozione dello sporco imprigionato nei complessi intrecci del ricamo. In ultimo è stata aspirata anche la fodera retrostante.

È stato fatto anche un tentativo di rimozione dei depositi cristallizzati, localizzati nella parte bassa: prima tramite l'uso di un termocauterio pensando a una natura cerosa, poi con solventi leggeri; le sostanze si sono solo lievemente rimosse. È stato deciso di non insistere nella rimozione per non causare possibili perdite dei materiali costitutivi, dato che la lieve azione meccanica provocava l'indebolimento del velluto e in alcuni casi la caduta del vello rosso.

Successivamente è stato effettuato il trattamento di umidificazione dell'oggetto attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare gradualmente

vapore acqueo, utile a reidratare le fibre. La pianeta è stata posizionata con la fodera sulla membrana e lasciata in camera umida per un'ora, tempo necessario perché il vapore acqueo penetrasse in tutte le parti costitutive del manufatto.

Prima di iniziare il delicato consolidamento ad ago nelle parti ricamate, è stato rimosso il rammendo localizzato nella parte alta della colonna. L'intervento ha interessato la stabilizzazione delle varie trame in filato metallico slegate; è stato utilizzato del cotone mercerizzato in colore giallo per eseguire piccoli punti effettuati a una scansione di fermatura simile all'originale (fig. 4). Con lo stesso materiale, sono stati fermati i perimetri delle figure ricamate dei *Santi* in modo che fossero nuovamente stabili al supporto sottostante (fig. 6).

18d. *Tessuti dalle collezioni del Museo del Bargello*

Manifattura italiana (Firenze?)

Due teli rettangolari in velluto operato a grandi ogive e motivi vegetali

ultimo quarto del XV o inizio del XVI secolo

Scheda storico-artistica

I due manufatti, identici nell'armatura e nel decoro, presentano un disegno articolato in grandi compartimenti ogivali, formati da foglie di quercia e ghiande e separati da una composizione vegetale ad andamento verticale, a sua volta creata da foglie, tralci e una pigna centrale composita. Entro i compartimenti ogivali si colloca un grande fiore di cardo, sbocciante da un'ulteriore pigna e dalla sommità fiorita in un mazzetto

a ventaglio. Il fiore di cardo è circondato da foglie ricurve e da una doppia cornice vegetale con fiori, foglie e piccole pere. Il profilo delle cornici, sommato a quello della pigna alla base e del mazzetto a ventaglio, riprende l'impianto ogivale dei compartimenti esterni, in un gioco di forme concentriche strutturato intorno al fiore di cardo centrale.

Il modulo decorativo non è completo, ma è comunque possibile ricostruire il suo andamento complessivo. Sull'intera altezza pezza,

tecnica/materiali

velluto operato, tagliato a due altezze, un corpo, lanciato e *bouclé*; fondo in *gros de Tours* prodotto dall'ordito di fondo (organzino di seta, S, giallo) e dalla trama di fondo doppia (seta, più capi STA, gialla); opera per effetto dell'ordito di pelo (organzino di seta, cremisi) tagliato a due altezze e per effetto di una trama lanciata doppia (oro filato avvolto S su acciaio di seta gialla) fermata in saia Z da un ordito di legatura (organzino di seta, S, giallo) per creare il fondo a teletta d'oro; ulteriori effetti *bouclé* a diverse altezze, prodotti da uno dei due fili della trama lanciata

dimensioni

telo (inv. 92 F): 57 × 103 cm

telo (inv. 93 F): 57 × 101 cm

rapporto di disegno: non rilevabile × 53,5 cm

provenienza

lascito Giulio Franchetti, 1906; precedentemente parte delle collezioni di Mariano Fortuny e di Auguste Dupont-Auberville

collocazione

Firenze, Museo Nazionale del Bargello (invv. 92 F, 93 F)

scheda storico-artistica

Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro

Martina Panuccio

restauro

Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze), Ramona Bellina

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

indagini

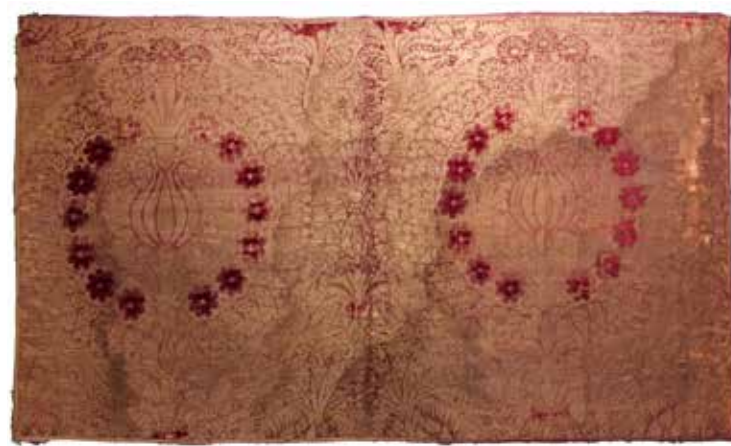
Martina Panuccio; Isetta Tosini (direttore Laboratorio di biologia, Opificio delle Pietre Dure, Firenze)

che doveva corrispondere a 2 braccia (116 cm ca, secondo il conteggio fiorentino), i compartimenti ogivali si ripetevano due volte, speculari rispetto all'asse centrale della composizione vegetale verticale (montaggio con un campo a ritorno). Lo stesso motivo verticale doveva proseguire, sopra e sotto la parte superstite del tessuto, generando un'ulteriore forma ogivale, a sua volta abitata da pattern vegetali, dei quali sono visibili le cime fiorite di due pigne nel bordo inferiore della stoffa. Tale

ogiva, di dimensioni maggiori rispetto alle due precedenti, probabilmente occupava da sola il centro della pezza, accompagnandosi alle estremità solo da due mezzi motivi. Questa soluzione complessiva, dal marcato impianto orizzontale e tipica dei velluti italiani rinascimentali, corrisponde al cosiddetto disegno e relativo montaggio del telaio del 'cammino', secondo la spiegazione offerta dall'anonimo *Trattato dell'Arte della Seta*, redatto a Firenze nel Quattrocento. Nel testo infatti



Prima del restauro, fronte (92 F)



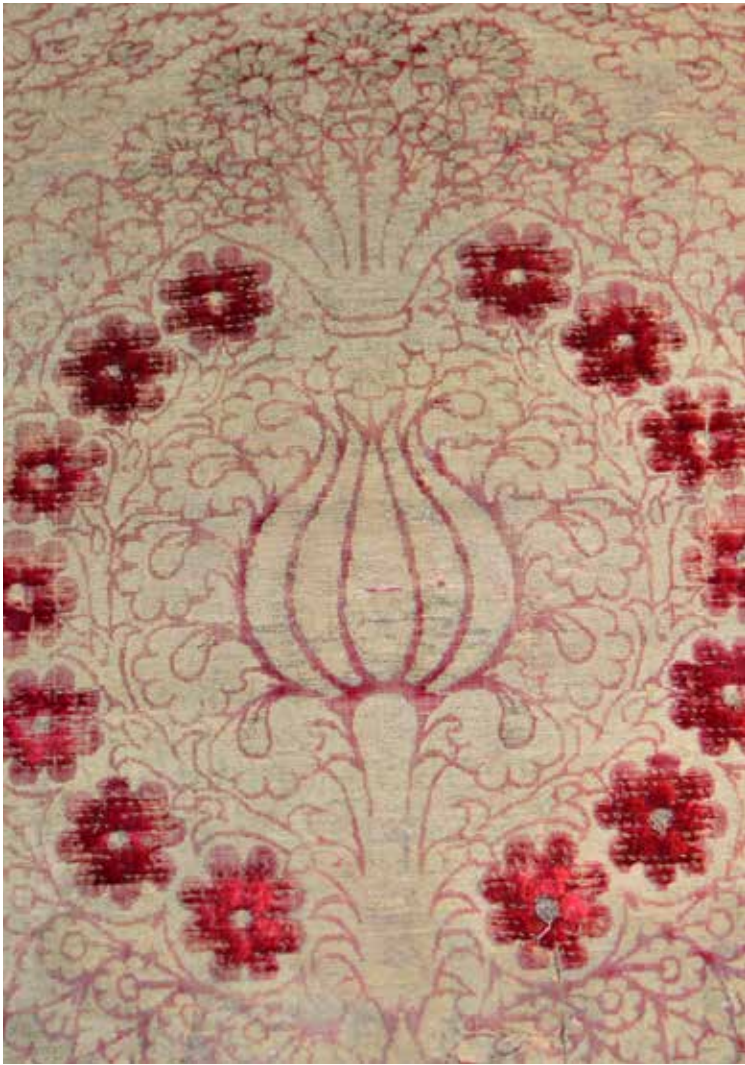
Prima del restauro, fronte (93 F)



Dopo il restauro, fronte (92 F)



Dopo il restauro, fronte (93 F)



Dopo il restauro, particolare del fiore di cardo centrale (92 F)

si legge: «E se tu volessi conoscere se un'opera è in un cammino, o in due, o in tre [...] quando tu hai il drappo spiegato innanzi, pon mente dove l'opera nasce, e troverai che in un cammino prima nasce una pigna e rompe con un certo fogliame, e sopra detto fogliame una foglia lunga e grande a uso di pigna; e così via per tutto prima la pigna, e poi la foglia, e non ha altro andare. E s'ella è in due cammini, va al medesimo modo, due pigne, e rompe, e poi un fogliame, e sopra detto fogliame una foglia grande, e così va continuando insino alla fine, senza avere andare niuno» (GARGIOLLI 1868, p. 90). Tale passaggio viene ulteriormente chiarito dallo stesso editore ottocentesco del trattato nei dialoghi esplicativi pubblicati in coda al te-

sto, chiosando che «i cammini erano figure di pigne, di fogliame e di foglie che formavano l'opera. E si dicevano cammini per il loro andare nella larghezza del drappo a uguale distanza», a differenza dell'impianto a 'gricce', ugualmente diffuso nei velluti italiani, che si sviluppava in verticale, combinando pigne a tronchi o 'bastoni' serpentinati (GARGIOLLI 1868, p. 141). I due teli del Bargello mostrano un'evoluzione in direzione monumentale della soluzione dei 'cammini' con melagrane elaborata nel Quattrocento, un cambiamento che fa propendere per una loro datazione avanzata (DE GENNARO 1987, pp. 19 e 34-35, cat. 15). Quelle che nella prima parte del secolo erano semplici cornici lineari



Dopo il restauro, particolare a luce radente delle due altezze del pelo (92 F)



Dopo il restauro, particolare dell'effetto delle trame bouclé (92 F)

pentalobate a contenimento delle pigne e dei fiori di cardo, sono infatti diventate nella seconda metà e soprattutto alla fine del secolo lussureggianti corone vegetali. Anche i motivi fitomorfi, comuni a tutte le tipologie di velluti dell'epoca, si sono fatti carnosi e sovrabbondanti, invadendo tutte le superfici e sovrapponendosi gli uni con gli altri. Si notino, ad esempio, la cima dei fiori di cardo che travalica le cornici e si integra nel loro profilo, o le pesanti foglie ricurve a stento contenute attorno al bocciolo centrale. Gli sviluppi dei singoli pattern in forma plastica erano già stati anticipati da alcuni velluti del terzo quarto del XV secolo ascrivibili ad ambito fiorentino, come la pianeta del cosiddetto parato Vanzi del Museo

dell'Opera di Orvieto (1460-1480 ca, in *Capolavori restaurati* 1991, pp. 96-100, cat. 15), le vesti liturgiche del Museo Diocesano di Sarzana donate dal cardinale Filippo Calandrini per la cappella di San Tommaso nella Cattedrale (terzo quarto del XV secolo) o il parato d'arredo della Badia Fiorentina (ca 1470, in LISCIA BEMPORAD, GUIDOTTI 1981, fig. p. 50). Rispetto a questi esemplari, i manufatti del Bargello sembrano però corrispondere a una fase posteriore, forse da collocarsi già a cavallo del secolo successivo. Non solo la decorazione vegetale è ancora più ricca ed esuberante e il decoro ogivale a grande rapporto di disegno si ripete in rigida successione orizzontale, come avverrà anche in alcuni damaschi e



Prima del restauro, fronte, particolare dei fori da chiodo (92 F)

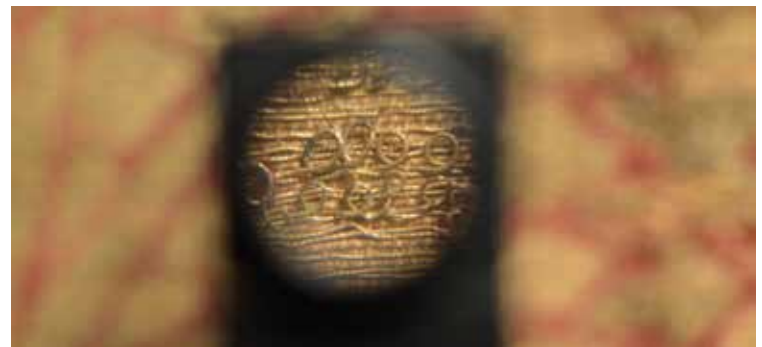
lampassi fiorentini della prima metà del Cinquecento (ORSI LANDINI 2005, pp. 187 e 189, fig. 112), ma il rapporto tra le superfici coperte dal pelo tridimensionale del velluto e quelle piane nella creazione del decoro è ormai completamente invertito rispetto alle soluzioni quattrocentesche classiche, facendo presagire le nuove tendenze del XVI secolo.

Gli effetti del pelo cremisi sono qui ridotti alla sola definizione dei profili dei pattern, fatto salvo per la cornice a fiori dentellati e pochi altri dettagli, dove sono presenti anche nelle superfici interne dei motivi. Questa evoluzione tecnica e stilistica, di cui le manifatture fiorentine sembrano essere state promotrici, non comporta una svalutazione dei manufatti, anzi, li rende ancor più sfarzosi e costosi, dal momento che l'intera pezza è rivestita ininterrottamente dalla trama lanciata in filato metallico, aumentando vertiginosamente la complessità della tessitura. Per creare il gioco del pelo tagliato, infatti, si inserivano tra i colpi delle trame dei ferri con lame che venivano progressivamente sfilati nel corso della tessitura del velluto, andando a tagliare gli anellini dell'ordito di pelo. Questo procedimento era solitamente realizzato tessendo il velluto con il dritto sopra per eseguire lo sfilamento dei ferri più agevolmente. L'inserzione di trame lanciate o broccate metalliche, invece, prevedeva tradizionalmente la tessitura a rovescio dei manufatti (ORSI LANDINI 1999, p. 48). Riuscire a re-

alizzare contemporaneamente i due processi, teoricamente incompatibili, richiedeva dunque un'estrema perizia e azioni lente e laboriose che, nel caso dei due velluti Franchetti, erano ulteriormente complicate da altre caratteristiche dei tessuti emerse durante il restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*. Nonostante lo stato assai deteriorato in cui vertevano gli oggetti, con rotture di numerosi filati e zone irrimediabilmente lacunose, durante e dopo l'intervento conservativo è stato possibile rilevare come nei velluti si concentrassero quasi tutti i possibili espedienti tecnico-ornamentali dell'epoca, in una profusione di soluzioni che poteva essere conseguita solo nelle produzioni più prestigiose e nei centri più affermati. Le aree del disegno definite dal pelo tagliato, sebbene di piccole dimensioni, constano infatti di due diverse altezze, realizzabili solo con l'impiego di ferri di forma diversa. Per i tessitori, dunque, la combinazione del velluto tagliato alto-basso con il fondo a teletta d'oro doveva risultare ancor più macchinosa. Inoltre in funzione del decoro variano anche gli effetti *bouclé* ottenuti da uno dei due fili metallici della trama lanciata, ossia quei piccoli riccioli d'oro rilevati dal fondo, storicamente detti 'alluciolature' «perché il luccicare del metallo appariva ora sì, ora no, come fanno le lucciole» (GARGIOLLI 1868, p. 220). Sui petali dei fiori campiti in rosso essi sono infatti sparsi e quasi nascosti dal pelo serico, mentre nelle corolle degli stessi



Dopo il restauro, particolare dell'effetto delle trame bouclé (93 F)



Dopo il restauro, particolare ingrandito delle trame bouclé (93 F)

fiori, nei mazzetti sopra il fiore di cardo, nelle ghiande e in altri dettagli della composizione, questi riccioli sono maggiormente ritorti e più compatti, creando un gioco di densi bagliori metallici tridimensionali, sovrapposti allo sfolgorio della teletta d'oro sottostante.

Un ultimo elemento di complessità per i manufatti del Bargello riguarda infine la loro altezza da cimosa a cimosa, una misura corrispondente alle dimensioni del telaio. In generale i velluti operati erano di un braccio, perché ciò permetteva al tessitore di inserire e sfilare i ferri con movimenti naturali. Velluti di due braccia (e le misure dei teli del Bargello fanno chiaramente propendere per questa altezza pezza) erano comunque realizzati, seppur più raramente, per l'ovvio aggravio di lavoro che essi comportavano. In questo caso la loro destinazione era quasi esclusivamente rivolta all'arredo e alle tappezzerie, un uso con-

fermato nei manufatti Franchetti dalla tipologia del grande decoro ad andamento orizzontale, la cui lettura ottimale si poteva avere solo su grandi superfici piane. Tale funzione pare ribadita anche dalla fodera in tela di lino e dal bordino rosso dei manufatti che, ripiegando tutte le estremità dei tessuti, ne uniformava le dimensioni prima dell'intervento conservativo, in vista forse di un loro utilizzo come rivestimento seriale. Inoltre durante il restauro è stata segnalata la presenza di fori sui bordi dei velluti, probabilmente lasciati da chiodi. Non è dato sapere se tali chiodi fossero stati impiegati nell'originario contesto di fruizione e conservazione, ma è più probabile che essi risalissero piuttosto a una situazione di collezionismo anteriore all'acquisto Franchetti.

Bibliografia

FRANCHETTI 1906, nn. 92 e 93; DE GENNARO 1987, pp. 19 e 34-35, cat. 15.

Relazione di restauro

Stato di conservazione

I due preziosi frammenti di velluto operato erano in un pessimo stato conservativo e presentavano entrambi degni delle stesso genere. Gli oggetti avevano subito negli anni Ottanta un pesante e prolungato contatto con acqua e sporco, che aveva provocato ampie sgorature e conseguente macerazione delle fibre di seta, che avevano perso compattezza e stabilità. A un'analisi più ravvicinata, lo sporco risultava non solo superficiale, ma anche penetrato nell'intreccio causando un irrigidimento dei materiali costitutivi e conseguenti rotture degli stessi (fig. 1). Inoltre la forte umidità aveva provocato lo schiacciamento del pelo del velluto nelle poche zone dove ancora presente (fig. 2). Nonostante il passato contatto con l'acqua le fibre, al momento della verifica del loro stato, risultavano essere molto secche e disidratate. Erano evidenti su tutte le superfici molte lacune di varie entità con perdita di tessuto strutturale e conseguente slegatura dei filati metallici. Al centro dei due frammenti erano visibili due pieghe longitudinali dovute a un precedente non idoneo stoccaggio, inoltre il frammento inv. 92 F presentava una piegatura netta del lato sinistro di circa 2 cm, creata probabilmente per uniformare le misure dei due frammenti (fig. 4). Lungo le pieghe erano concentrate rotture dell'intreccio con conseguente caduta dei filati metallici. Gli stessi risultavano molto compromessi: prima di tutto perché molti erano staccati a causa della decoesione del filato che li teneva uniti al fondo, poi perché si spezzavano facilmente a causa della fragilità dell'anima interna di seta che essendo secca e rigida si rompeva a sua volta; inoltre le ossidazioni compromettevano la caratteristica luminosità dell'argento dorato. Lungo i perimetri erano visibili fori di chiodo con relativi aloni scuri, probabilmente dovuti all'utilizzo dei manufatti tensionati su telai in precedenti esposizioni. Erano presenti interventi preceden-

ti costituiti da vari rammendi e da inserimenti di toppe dello stesso velluto (fig. 3). Inoltre i perimetri, tagliati a vivo, erano ricoperti da un nastro in tralice di lana di colore rosso cardinalizio non originale, anch'esso in cattivo stato: risultava incompleto, scucito, rotto e sfibrato, con un'evidente differenza cromatica tra il fronte e il retro. I due frammenti erano foderati sul retro con tessuti di lino cerato di colore rosa salmone e inserti bordeaux, probabilmente applicati per la nuova foggia a pannelli.

Intervento di restauro conservativo

L'intervento effettuato sui due velluti è stato complesso e limitato al minimo proprio a causa del loro stato di conservazione e condotto applicando lo stesso metodo per entrambi. I frammenti necessitavano di un'accurata pulitura per rimuovere lo sporco intrappolato nell'intreccio, ma l'estrema fragilità delle fibre non ha permesso di effettuare interventi profondi. È stata eseguita una macro-spolveratura per rimuovere il pulviscolo superficiale, condotta sul fronte e sul retro, utilizzando l'aspiratore Museum posizionando la potenza al minimo consentito. Successivamente, non potendo eseguire un passaggio di acqua, utile a una più profonda eliminazione dello sporco, è stata fatta una pulitura localizzata sulle ampie gore utilizzando il gel Nevek, che ha le stesse proprietà dell'agar-agar, ma di più facile applicazione. Interponendo fra il velluto e il gel un velo di seta, sono stati eseguiti ripetuti impacchi, lasciati agire fino a che il gel risultava limpido (fig. 6). Purtroppo il risultato è coinciso solo con un'attenuazione degli aloni, ma non con una loro completa rimozione. Per reidratare le fibre e distendere le pieghe i due frammenti sono stati umidificati, attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex che impedisce il passaggio dell'acqua ma che lascia filtrare vapore acqueo gradualmente; a causa della grave disidratazione il trattamento è durato circa tre ore per ogni manufatto, inoltre lungo la



1. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, porzione del tessuto allo stereomicroscopio (1,99x) in evidenza la grande quantità di sporco penetrato nell'intreccio tessile, con conseguente irrigidimento delle fibre



2. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, abbassamento del pelo del velluto



3. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, inserzione di una porzione di velluto a chiusura di una lacuna

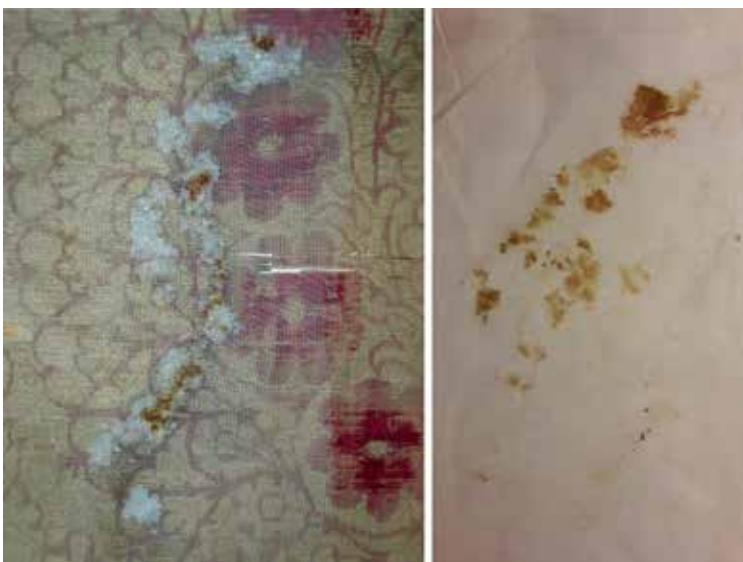
piega del lato sinistro del frammento inv. 92 F, sono stati utilizzati pesi leggeri per aiutare la distensione della deformazione.

Per il consolidamento, è stato deciso, in accordo con la direzione del Museo Nazionale del Bargello, di utilizzare la fodera sottostante come supporto per stabilizzare le lacune e i filati metallici slegati. La

scelta è stata motivata sia per non rimuovere l'intervento storicizzato che dava la foggia a pannelli, che per limitare ulteriore decoesione dei materiali molto fragili. I punti per fermare i bordi delle lacune e dei filati metallici sono stati applicanti con una scansione ridotta rispetto all'originale in modo da stabilizzare con il minimo intervento.



4. Prima del restauro, frammenti 92 F-93 F, particolare dei tagli e delle lacune con slegatura dei filati metallici



6. Durante il restauro, frammenti 92 F-93 F, a sinistra il trattamento di pulitura tramite impacchi di gel agar-agar, a destra il residuo del gel che ha trattenuto parte delle sporco



5. Dopo il restauro, frammenti 92 F-93 F, in evidenza il recupero della stabilità e migliore leggibilità del disegno nella zona compromessa dalla piega centrale



7. Dopo il restauro, frammenti 92 F-93 F, particolari delle zone consolidate e dell'applicazione del tulle per la stabilizzazione dei nastri lungo i perimetri

È stato utilizzato un filo di poliestere, in questo caso più congeniale perché meno abrasivo rispetto a un filato in fibra naturale, durante il passaggio nell'intreccio (fig. 5). A conclusione dell'intervento sono stati consolidati i nastri perimetrali, applicando un tulle posto a *sandwich* atto a proteggerli totalmente (fig. 7).

Nonostante i due velluti siano stati stabilizzati, la loro condizione ri-

mane molto critica perché l'intervento non ha permesso il recupero totale delle fibre, che sono al limite della loro depolimerizzazione; inoltre vanno limitate al massimo le movimentazioni degli oggetti per impedire ulteriori perdite dei materiali costitutivi e conservati in ambiente climatico idoneo per evitare la completa perdita di questi eccezionali esempi di velluto operato.

Manifattura dell'Italia centrale (Umbria?)
Tovaglia rettangolare con bande decorate
XV-XVI secolo

Scheda storico-artistica

Il manufatto mostra nella parte monocroma bianca un piccolo decoro a occhio di pernice (ossia un reticolo di losanghe contenenti rombi più piccoli), ottenuto per effetto dell'intreccio saia. Alle estremità sono presenti due aree di altezza pari a 51-52 cm, ciascuna decorata con tre bande orizzontali a figurazione animale in bianco e blu in due varianti, secondo una sequenza di ripetizione A-B-A; A-B-A (con identiche bande, ma a decoro ribaltato). L'inizio e la fine della pezza recano una frangia formata dagli orditi slegati.

Ciascuna delle bande orizzontali figurate è profilata da una doppia cornice blu in luisina. All'interno delle bande di altezza minore (A) si susseguono due diverse coppie di caproni di profilo addossati attorno a due diversi alberelli stilizzati. La composizione così formata è separata da quella successiva da un ulteriore motivo vegetale ad arbusto verticale, in modo che l'animale rivolto verso destra di una coppia risulti anche affrontato con quello rivolto verso sinistra della coppia successiva. Nelle bande maggiori

(B) sono visibili coppie affrontate di grandi aquile di profilo ad ali spiegate, disposte attorno a un alberello. Sulla chioma a ventaglio della pianta poggiano due volatili più piccoli, affrontati e separati da una sorta di colonnina; alla base del fusto crescono minuti fiorellini tondeggianti, due per parte. Le coppie di aquile sono separate da un secondo motivo vegetale a candelabra, anche esso circondato da fiorellini tondeggianti in alto e, in basso, da minuti trifogli disposti a due a due. Il fondo di tutte le bande è punteggiato in blu per effetto della trama supplementare. Nelle bande minori il modulo si ripete completo per tre volte, con mezzo disegno nell'estremità destra e una composizione quasi completa a sinistra. Nelle bande maggiori si hanno, partendo da destra, due moduli completi e solo l'inizio del terzo all'estremità sinistra.

Il manufatto rientra nella categoria delle cosiddette 'tovaglie perugine', una definizione coniata da eruditi e studiosi tra il XIX e il XX secolo (GNOLI 1908, pp. 81-83), facendo riferimento all'ininterrotta tradizione in ambito umbro di tessiture artigianali in lino o lino e cotone

tecnica/materiali

piccolo operato con variazione di armatura per bande parallele alla trama (baiadera) a una trama supplementare lanciata nelle zone con decoro; fondo in saia composita (diamantina) alternato a zone minori in luisina su più orditi (da 3 a 5), entrambe prodotte da un ordito in lino, torsione Z, bianco e una trama in lino, torsione Z, bianca; nelle zone in luisina la medesima trama è bianca variante blu; le bande a figurazione animale hanno il fondo tela in lino bianco prodotto dagli stessi orditi e trame precedenti e un'opera prodotta per slegature in funzione del disegno di una trama lanciata più spessa, in lino, torsione Z, blu; l'altezza pezza è completa; alle due estremità due fili di lino bianco fungono da cimosa attorno cui girano le trame

dimensioni

170 x 59 cm
rapporto di disegno (nelle bande decorate): 39x 27 cm

provenienza

lascito Giulio Franchetti, 1906

collocazione

Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 498 F)

scheda storico-artistica

Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro

Martina Panuccio

restauro

Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

a fondo saia, con bande orizzontali decorate solitamente in blu a motivi animali e vegetali stilizzati. Questi motivi, come le coppie di animali araldici separate dall'albero della vita, derivavano da antichi pattern tessili già presenti nelle sete italiane del Medioevo, a loro volta legate alle stoffe islamiche mediterranee, e nelle 'tovaglie perugine' si erano ormai cristallizzati in formule convenzionali ancora in uso in epoca moderna e contemporanea. Proprio tra Ottocento e Novecento queste produzioni furono oggetto di rinnovata attenzione, anche sulla scia del più generale fenomeno di riscoperta degli antichi saperi tessili, considerati come conoscenze da preservare e valorizzare, riproponendone le tecniche nelle produzioni contemporanee. Tra i promotori di questo movimento vi era anche Alice Hallgarten Franchetti, cognata di Giulio Franchetti. Al principio del Novecento la donna fondò a Città di Castello il Laboratorio Tela Umbra con finalità filantropiche per sostenere donne in difficoltà: si trattava di un centro di tessitura di 'tovaglie perugine', realizzate su antichi telai secondo i procedimenti e i disegni tradizio-



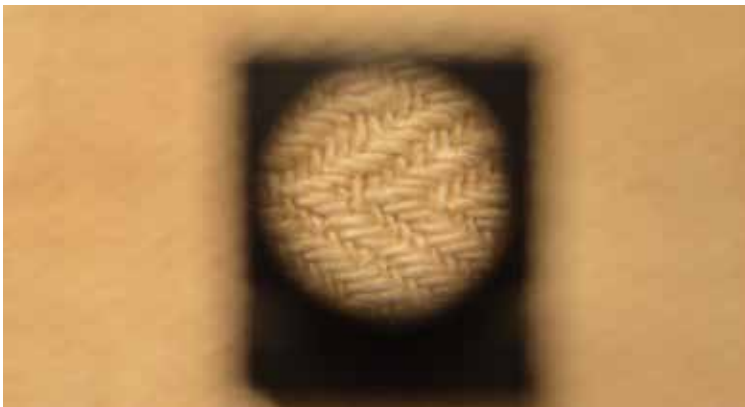
Prima del restauro, fronte



Dopo il restauro, fronte e retro



Dopo il restauro, particolare del fondo ad occhio di pernice



Dopo il restauro, particolare dell'ingrandimento del fondo saia diamantina



Dopo il restauro, particolare dell'intreccio baiadera

nali (BUSEGHIN 1998). È dunque plausibile che le 'tovaglie perugine' della collezione Franchetti donate al Museo del Bargello siano giunte nelle mani del collezionista per il tramite della cognata, che negli anni stava raccogliendo antichi esemplari nel territorio umbro per il suo progetto pedagogico e assistenziale. La presenza di numerose macchie di natura diversa rilevate in fase di restauro, lascia inoltre intendere un uso continuato nel tempo di questa tovaglia prima della sua musealizzazione, in ambiti che potevano corrispondere o meno alla sua funzione originaria. Nonostante la possibile fattura umbra del manufatto del Bargello, la definizione convenzionale di 'tovaglia perugina' resta problematica, perché, riferendosi con certez-

za solo alla sua fase più tarda, non chiarisce le origini ancora molto dibattute di questa tipologia e non rende giustizia alla vastità territoriale di un fenomeno produttivo che andava ben oltre i confini della regione. Attestazioni analoghe sono infatti state rilevate in Toscana, in Veneto, in Friuli Venezia Giulia, nelle valli alpine e, perfino, in Germania e in Ungheria, su un lasso di tempo che spazia dalla prima età moderna all'Otto-Novecento (ENDREI 1987).

Manufatti di questo genere con analoghi partiti ornamentali alle estremità sono attestati per via indiretta almeno dalla fine del XIII secolo, ma nessun indizio può garantire una loro fattura umbra. Identificabili a seconda delle dimensioni e dell'impiego come

tovaglie d'altare, da mensa, ma anche come coperte per arredi più piccoli (credenze, tavolini da letto, deschi da parto), fasce ornamentali e 'asciugatoi' (ossia teli per asciugare), tali tessuti appaiono in alcune precoci rappresentazioni pittoriche italiane già nel basso Medioevo (BOMBE 1915). Ad Assisi nelle *Storie di san Francesco* della Basilica superiore, nella scena della *Morte del cavaliere di Celano*, alla fine del Duecento Giotto rappresenta una tovaglia bianca con fondo monocromo quadrettato, frange finali e doppie bande bianco-blu a motivi geometrici alle estremità. In questo caso la sottile pseudo-iscrizione araba, che corre lungo il profilo della tavola, fa supporre che l'artista si riferisse a una produzione straniera, forse di origine levantina.

Un'altra tovaglia rappresentata da Giotto a Padova pochi anni dopo nelle *Nozze di Cana* ha invece una banda finale con uccelli affrontati, ma essa è monocroma come il resto del manufatto. Nell'*Ultima Cena* della *Maestà* per la Cattedrale di Siena di Duccio di Buoninsegna (1308-1311) gli apostoli sono seduti attorno a un tavolo coperto da una tovaglia con semplici strisce a tinta unita all'estremità; tuttavia è già riconoscibile il fondo a occhio di pernice. A pochi anni di distanza il fondo monocromo a losanghe e le bordure geometriche in blu appaiono di nuovo con Simone Martini nella cappella di San Martino della Basilica inferiore ad Assisi nella tovaglia di altare della scena con la *Messa miracolosa*. Sull'altare è poggiato anche un telo più



Dopo il restauro, fronte e retro, particolare della banda con aquile



Dopo il restauro, fronte e retro, particolare della banda con caproni



piccolo, dove sono ben evidenti le bande con uccelli stilizzati, sebbene siano definiti da fili rossi e verdi. Per il secondo manufatto, in virtù della stretta somiglianza con un frammento di Bruxelles (Musées Royaux d'Art et Histoire, inv. Tx 513 in DE JONGHE, VERHECKEN LAMMENS 1999, p. 125, fig. 2) è forse legittimo pensare, più che a una 'tovaglia perugina', a una seta operata del tipo dei cosiddetti *draps d'arestes* del XIII-XIV secolo, realizzati prima in area spagnola da artigiani islamici provenienti dal Vicino Oriente e, successivamente, in tutto l'alto Mediterraneo (DESROSIERS 1998; CARDON 1999, pp. 149-153). Questi tessuti avevano un fondo a diamantina con bande decorate ad armature complesse, una coincidenza tecnica e stilistica che forse potrebbe illuminare sulla genesi delle 'tovaglie perugine' moderne.

Un pattern e una cromia più rispondenti alla tipologia delle 'tovaglie

perugine' compaiono finalmente in uno sciugatoio rappresentato da Giovanni da Milano nella scena della *Nascita della Vergine* nella cappella Rinuccini a Santa Croce a Firenze (1365). Le bande decorative del manufatto comprendono piccoli uccellini di profilo affrontati, mentre nello stesso ciclo appaiono anche tovaglie con decori vegetali e coppie di animali. È solo dal Quattrocento, tuttavia, che le rappresentazioni pittoriche, soprattutto in ambito toscano, si fanno sempre più dettagliate, permettendo di istituire confronti puntuali con le iconografie dei manufatti tessili esistenti. Gli esempi si moltiplicano, così come le menzioni documentarie, lasciando immaginare un impiego assai diffuso dei tessuti in lino con bande figurate sia in ambito ecclesiastico che nei corredi delle case quattro e cinquecentesche. Basti pensare all'*Ultima Cena* in Ognissanti a Firenze di Domenico Ghirlandaio (1480) dove la tovaglia reca una bordura

azzurra con grifi affrontati attorno a un alberello stilizzato e il fondo delle bande è puntinato, proprio come nell'esemplare del Bargello. O, ancora, all'*Eneide* miniata da Apollonio di Giovanni (1450 ca, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, c. 75r), in cui in un'immagine di banchetto è chiaramente distinguibile il fondo a diamantina della tovaglia, decorata ai bordi con bande recanti motivi vegetali stilizzati e uccelli affrontati ad ali spiegate, proprio come nella tovaglia Franchetti. A queste date risale anche la menzione in un inventario della Cattedrale di Siena del 1482 di due guarnacche per l'altare maggiore con draghi e leoni di «bambagia alla perugina» (GNOLI 1908, p. 81), che spinse gli studiosi di primo Novecento ad attribuire tutti i manufatti del genere e la stessa invenzione della tipologia ad ambito umbro. Tuttavia, lavorando sugli inventari coevi, in tempi più recenti è stato evidenziato come le stesse tovaglie in lino e cotone li-

state fossero riferite dai compilatori dell'epoca anche a Siena e a Firenze e come la dicitura «alla perugina» di una tovaglia descritta nell'inventario della casa fiorentina di Vasari del 1574 possa in realtà essere intesa come un errore di trascrizione, da leggersi piuttosto come «alla parigina» (THORNTON 1991, p. 374, nota 5). Tessuti di lino «alla parigina» per coperte da tavola erano infatti citati molto più frequentemente negli inventari del Rinascimento ed è plausibile che fossero decorati con motivi a diamantina, facendo fede già allo statuto dei tessitori di Parigi del 1281, dove si menzionano stoffe a losanghe (THORNTON 1991, p. 374, nota 2).

Bibliografia

FRANCHETTI 1906, n. 498; *Tessuti italiani del Rinascimento* 1981, pp. 32-33, cat. 4.



1. Prima del restauro, particolare delle macchie marroni



2. Prima del restauro, confronto fronte-retro dei restauri precedenti

Relazione di restauro

Stato di conservazione

La tovaglia era in buono stato di conservazione, la sua completezza la rende anche adesso un caso eccezionale di esempio di tessitura 'perugina': le cimose, le testate e le decorazioni erano ben conservate e anche il caratteristico blu si è straordinariamente mantenuto nella

sua brillantezza, nonostante l'uso e il tempo. La presenza, su tutta la superficie, di considerevoli macchie di diversa entità nell'ampiezza e nell'intensità comprometteva però la completa leggibilità dei motivi disegnativi, stato aggravato da una patina di sporco in forma di pulviscolo che opacizzava e disidratava le fibre (fig. 1). Sulle cimose della tovaglia erano presenti, in vari

punti, lacune di piccole dimensioni che avevano compromesso l'intreccio tessile. Sono stati trovati, inoltre, piccoli interventi eseguiti in tempi precedenti; data l'ottima esecuzione non si potevano percepire a un'analisi generale, ma solamente a una ravvicinata, ed erano maggiormente identificabili dal retro: sono stati applicati piccoli supporti localizzati in cotone a col-

mare le lacune e cuciti con fermature longitudinali a punto posato a stabilizzarne l'intreccio (fig. 2).

Intervento di restauro

L'intervento si è maggiormente concentrato sulla pulitura dell'oggetto: per prima cosa è stata effettuata una macro-spolveratura sul fronte e sul retro con l'utilizzo di un aspiratore Museum a potenza rego-



3. Durante il restauro, trattamento umido condotto per porzioni, tramite l'applicazione di un tessuto di cotone molto bagnato



5. Durante il restauro, in alto il consolidamento tramite l'inserimento di nuovi orditi e di nuove trame; in basso particolare a conclusione dell'integrazione

labile per rimuovere il pulviscolo dall'intreccio. Successivamente si è proceduto con la rimozione delle macchie: sono stati fatti vari tentativi applicando localmente solventi leggeri e effettuando impacchi con

gel di agar-agar. Purtroppo, nonostante le varie prove, non è stato possibile ottenere alcun risultato soddisfacente in quanto le sostanze, che hanno provocato le macchie, hanno creato con le fibre dei



4. Durante e dopo il restauro, in alto due lacune nella fase di consolidamento; in basso le integrazioni completate



6. Dopo il restauro, stabilizzazione delle testate tramite punto festone

legami chimici irreversibili. Come ultima fase di pulitura è stato condotto un trattamento a umido, applicando a porzioni un tessuto di cotone molto bagnato con acqua distillata; la pezza è stata lasciata agire sotto peso fino a completa asciugatura a temperatura ambiente. In questo modo per capillarità lo sporco più profondo si è spostato dal manufatto originale al tessuto di cotone (fig. 3). In questo modo l'intreccio è risultato più pulito in profondità e le fibre hanno riacquisito morbidezza ed elasticità. Questo trattamento così condotto è stato applicato su tutta la superficie delle tovaglia. Il consolidamento delle piccole lacune lungo le cimose è stato effettuato seguendo il metodo integrativo (fig. 5), sono stati inseriti

gli orditi e sono state stabilizzate le trame effettuando non l'intreccio a saia del fondo originale, ma un intreccio a tela, in modo che il consolidamento fosse da una parte riassorbito nel suo insieme e, dall'altra, riconoscibile a un'analisi più ravvicinata; per questa operazione è stato impiegato un filato di lino non tinto, come quello originale (fig. 4). Nessuno dei precedenti restauri è stato rimosso in quanto, come già accennato, staticamente e esteticamente ben eseguiti. A completamento dell'intervento è stato effettuato un punto festone a bloccare le trame delle due testate (fig. 6).

Manifattura dei Paesi Bassi

Paio di guanti nuziali

fine del XVI o primo terzo del XVII secolo

Scheda storico-artistica

I guanti sono confezionati in pelle beige, il cui tono originario doveva essere piuttosto chiaro, come emerso dalla pulitura effettuata durante il restauro nell'ambito di *Restituzioni*. Sulla base svasata è applicato un bordo ricamato, profilato da un cordonetto d'oro. Un analogo cordonetto appare in due strisce parallele attorno alla base del pollice, mascherando i punti di cucitura che univano il pezzo di pelle

utilizzato per questo dito con quello sagomato per formare il palmo, il dorso e le restanti dita del guanto, a loro volta giuntate dalle linguette, sottili gheroni cuciti tra un dito e l'altro. La parte laterale dei guanti è tagliata per facilitare la calzatura, mentre la relativa chiusura era affidata a due cordoncini doppi in filo dorato intrecciato a lisca di pesce, terminanti ciascuno in due ghiande dorate con una piccola nappa finale in seta verde (nell'esemplare destro si conserva un solo cordoncino bi-

tecnica/materiali

guanti in pelle, probabilmente sbiancata, con applicazione sul polso di un bordo di seta grigio argento in raso da 5 ricamato; ricamo in seta policroma a punto raso e catenella, in oro filato su acciaio di seta gialla e in argento riccio a punto steso e con applicazione di paillette; presenti cordonetti e bordini in filato metallico e una foderatura parziale interna dietro alla banda ricamata in taffetà di seta rosa

dimensioni

guanto destro: 23,7 × 10 cm
(senza cordonetti), 23,7 × 14 cm
(con cordonetti)

guanto sinistro: 23 × 10 cm
(senza cordonetti), 23 × 14 cm
(con cordonetti)

banda ricamata: alt. 6 cm

iscrizioni

iniziali ricamate nei cartigli: «M.S.» e «D.A.»; monogramma formato da due o tre lettere intrecciate: «W», «A» e «S» (?)

provenienza

legato Louis Carrand, 1888

collocazione

Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 2221 C)

scheda storico-artistica

Maria Ludovica Rosati

relazione di restauro

Martina Panuccio

restauro

Martina Panuccio (Millefleurs di Martina Panuccio Conservazione e Restauro Arazzi, Tappeti e Tessuti, Firenze)

con la direzione di Ilaria Ciseri (Museo Nazionale del Bargello, Firenze)

nato). Infilata sopra le ghiande, una piccola sfera, anche essa in filo dorato, scorreva sui cordoncini fino al bordo ricamato, mantenendo così il guanto chiuso.

Nel ricamo del bordo sono raffigurati racemi, fiori e ghiande che circondano due cartigli. Nel cartiglio sul dorso sono visibili tra le iniziali «D» e «A» due mani che si stringono, collocate sopra un monogramma a lettere intrecciate e sormontate da un cuore e una corona. Il cartiglio sul palmo reca invece un albero

dalla chioma rigogliosa e dalle radici ben in evidenza, con una scure conficcata nel tronco e affiancato dalle iniziali «M» e «S».

La tipologia del manufatto e la natura della decorazione permettono di classificare i guanti del Bargello come oggetti profani ornamentali, indistintamente utilizzati da uomini e donne e investiti di funzioni simboliche e rappresentative più che di effettive finalità pratiche, come la protezione dal freddo o lo svolgimento di particolari attività



Prima del restauro, dorso e palmi





Dopo il restauro, dorso e palmi



Dopo il restauro, dorso, particolare del ricamo



Dopo il restauro, palmi, particolare del ricamo



Dopo il restauro, dorso, particolare del cartiglio con le mani che si stringono



Dopo il restauro, palmi, particolare del cartiglio con l'albero

(la caccia, l'andare a cavallo ecc.). Nel costume laico europeo l'uso di tali guanti iniziò a diffondersi dalla fine del Medioevo, ma è solo dal pieno Cinquecento che questo genere di manufatti divenne un imprescindibile elemento della moda delle classi agiate. Figure celebri del Rinascimento maturo, come Isabel-

la d'Este (1474-1539), Caterina de' Medici (1519-1589) ed Elisabetta I d'Inghilterra (1533-1603) erano grandi appassionati dei guanti più preziosi, come quelli spagnoli di pelle sbiancata intrisi di essenze profumate, e contribuirono attraverso il loro esempio a diffonderne l'impiego in tutte le corti europee

e, per emulazione, nei più disparati strati sociali (LEVI PISETZKY 2005, pp. 536-537).

I guanti potevano essere realizzati in diversi materiali più o meno dispendiosi, ma i più lussuosi, destinati solo a una clientela esclusiva, erano quelli confezionati con le morbide pelli di capretto, daino e

camoscio. Le pelli venivano lungamente trattate dagli artigiani specializzati per ottenere la giusta elasticità ed erano sottoposte a processi di sbiancatura per conferire ai materiali quel candore immacolato che veniva ostentato dalle élites come segno di eleganza e di una condizione superiore tale da non dover



Dopo il restauro, dorso, particolare del cordonetto d'oro attorno ai pollici

svolgere alcuna attività manuale. Dalle botteghe dei guantai i guanti di lusso passavano a quelle dei ricamatori che li rifinivano con ricami, perle e pietre preziose, nastri, bordure, frange e cordini (CUMMING 1982, pp. 9-20).

Eco della nuova diffusione dei guanti ornamentali nell'abbigliamento laico e della loro rilevanza come indicatori di rango elevato si ha nella ritrattistica cinquecentesca e di primo Seicento, dove questi accessori divennero un vero e proprio *leitmotiv* di portata europea. Dal *Ritratto di uomo con il guanto* di Tiziano (1523-1524, Parigi, Musée du Louvre) al *Ritratto di dama* di Jean Perréal (prima metà del XVI secolo, Firenze, Galleria degli Uffizi), dal *Ritratto di Enrico VIII* di Hans Holbein il Giovane (1540, Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini) al cosiddetto *Ritratto*

Ditchley di Elisabetta I di Marcus Gheeraerts il Giovane (1592 ca, Londra, National Portrait Gallery), passando per innumerevoli opere realizzate in tutta Europa, i personaggi raffigurati indossano soventemente i guanti. Spesso e volentieri, li tengono semplicemente in mano con quella 'sprezzatura' e sofisticatissima *nonchalance*, celebrate nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528) come massima espressione della signorilità. Proprio il *Cortegiano* per spiegare il concetto di 'sprezzatura' in relazione alla bellezza femminile che, seppur ottenuta a prezzo di innumerevoli attenzioni, deve tuttavia risultare priva di qualsiasi artificio, porta ad esempio i guanti, i quali, svelando solo occasionalmente le mani nude, ne esaltano lo splendore apparentemente naturale (libro I, cap. XL).



Dopo il restauro, dorso, particolare della cucitura delle linguette delle dita

Chissà se Elisabetta I di Inghilterra, grande amante dei guanti e promotrice della loro moda perché valorizzavano le sue lunghe mani affusolate, avesse in mente proprio questo consiglio, quando in una cerimonia tenutasi a Oxford nel 1566, seduta sul suo trono con apparente casualità si sfilò e indossò per oltre cento volte i suoi magnifici guanti ricamati, affinché tutti potessero ammirare la leggiadria dei suoi gesti (SEVERN 1965, p. 34). Nel corso del Cinquecento la foggia dei guanti di lusso subì una particolare evoluzione che permette di collocare cronologicamente il paio del Bargello. Se per la prima metà del secolo i guanti erano ancora abbastanza semplici, aderenti alle mani e tagliati all'altezza del polso, nella seconda parte del secolo, in particolare nell'ultimo terzo e ancora per i primi tre decenni del

Seicento circa, i guanti profani si ispirarono al cosiddetto *gantellet* o guardamano di origine cavalleresca, ossia quella parte dell'armatura che rivestiva le mani, i polsi e una buona parte degli avambracci. Viene così accentuata la zona terminale attorno al polso, che si svasa e si allunga progressivamente, al punto da diventare anche una parte del tutto separata da abbinare al guanto stesso. Tale ampliamento aumenta le superfici decorabili e i ricami, sempre più complessi e ricchi, si concentrano in questa zona con i loro soggetti vegetali, animali o allegorici. Anche le dita del guanto tendono ad allungarsi oltre le effettive necessità naturali, secondo una moda di probabile origine inglese ed elisabettiana, modificando così le proporzioni delle mani. Nei guanti del Bargello sono visibili tracce di entrambe le tendenze,



Dopo il restauro, particolare dei cordini di chiusura con ghiande

sebbene in forme non particolarmente marcate. Oltre alla svasatura della base, si vedano, ad esempio, anche le cuciture delle linguette in seta verde che proseguono sul dorso, sfilando la sembianza delle dita. Una confezione di questi oggetti a cavallo tra la fine del XVI secolo e il principio del secolo successivo pare dunque plausibile.

Per quanto riguarda la provenienza geografica, guanti di questo genere erano realizzati a Parigi, Anversa, Venezia, Milano, Napoli, in Spagna e in Inghilterra ed è assai probabile che le soluzioni più in voga circolassero da un centro europeo all'altro con fenomeni di imitazione per soddisfare il mercato. Le ipotesi avanzate finora di una fattura veneziana (*I mestieri della moda* 1988, p. 278) o inglese (CARMIGNANI 1991, pp. 38-41) non sono, però, pienamente soddisfacenti. Più calzante sembra essere invece un riferimento ai Paesi Bassi, grazie al confronto tra la foggia e i ricami dei guanti del Bargello con una serie di analoghi manufatti,

minuziosamente riprodotti in numerosi ritratti femminili del pittore di Anversa Nicolaes Eliaszoom Pickenoy (1588 ca - 1650/1656), assai ricercato tra la ricca borghesia mercantile olandese nel primo terzo del Seicento.

I guanti delle dame olandesi raffigurati dall'artista condividono numerose caratteristiche con il paio del Bargello, come i cordini di chiusura con ghiande, la doppia profilatura alla base del pollice e il bordino in filato metallico applicato attorno alla fascia ricamata del polso. Anche lo stile e i soggetti dei ricami sono simili e presentano forte somiglianze con un album di modelli per ricami, molti dei quali proprio per guanti, del Metropolitan Museum (inv. 55-583.1), attribuito al 1615-1635 ad anonimo disegnatore olandese.

Di particolare rilevanza per l'attribuzione e la comprensione della destinazione dei guanti del Bargello è il ritratto di Pickenoy di *Johanna Le Maire*, figlia di un ricco mercante olandese, andata in sposa



Dopo il restauro, particolari ingranditi dei fili metallici del ricamo

nel 1622 (1622-1629 ca, Amsterdam, Rijksmuseum). La donna stringe un paio di guanti bianchi con bordura ricamata e cordoncini con ghiande che sono stati identificati con quelli tuttora superstiti e conservati nello stesso museo di Amsterdam (inv. 1978-48, in DU MORTIER 1984 e 1989, p. 205, fig. 21). I guanti di Johanna sono in molti aspetti quasi sovrapponibili a quelli del Bargello: in particolare in entrambi gli esemplari ritorna il tema iconografico delle mani che si stringono sormontate da un cuore. Questo motivo, emblema della fedeltà coniugale, era parte integrante del programma iconografico dei guanti cinque e seicenteschi che venivano donati in occasione delle nozze e indossati dagli stessi sposi, tramandando in forma ormai puramente simbolica un antico retaggio medievale in cui il dono del guanto assumeva vero e proprio valore legale per sancire un contratto tra le parti (DU MORTIER 1984, pp. 195-197). Se dunque il ritratto del Rijksmuseum può essere stato

commissionato in occasione del matrimonio di Johanna Le Maire o di una sua commemorazione proprio per la presenza dei guanti nuziali, per le affinità con il manufatto di Amsterdam anche il paio del Bargello può plausibilmente rientrare in questa tipologia di oggetti simbolici. In questa chiave di lettura le iniziali ricamate sono probabilmente quelle degli sposi e anche il motivo del secondo cartiglio con l'albero e la scure può forse essere interpretato come allusione a un'unione che non può essere abbattuta (*Doni d'Amore* 2014, p. 122) o un augurio-monito a una feconda discendenza, in riferimento alle parole del Battista «già la scure è posta alle radici degli alberi. Ogni albero che non dà buoni frutti sarà tagliato e gettato nel fuoco» (Mt. 3, 10).

Bibliografia

ROSSI 1890, n. 2221; CARMIGNANI 1991, pp. 38-41, n. 12; *I mestieri della moda* 1988, p. 278, cat. 255; *Doni d'Amore* 2014, pp. 122-123, cat. 43.



1. Prima del restauro, particolare con gli schiacciamenti e le deformazioni della pelle



2. Prima del restauro, particolare con lacerazione e taglio, localizzati lungo la linea dei due mignoli



3. Prima del restauro, consunzioni all'interno del polsino



4. Durante il restauro, guanto sinistro, dopo la pulitura con la Gomma Wishab; guanto destro, prima della pulitura

Relazione di restauro

Stato di conservazione

La coppia di guanti mostrava un grave schiacciamento della foggia, con conseguenti deformazioni di varia entità (fig. 1). Sulla superficie era presente una patina di sporco in forma di pulviscolo, che creava un'opacizzazione dei materiali costitutivi, erano inoltre evidenti

ampie macchie di diversa natura, maggiormente concentrate nelle zone delle dita; nonostante questo la pelle risultava al tatto morbida e malleabile. Il guanto sinistro presentava una lunga lacerazione che si sviluppava dall'attaccatura del polsino fino alla base del dito mignolo; nella stessa posizione il guanto destro risultava tagliato parallelamente alla linea di congiunzione dei due

lembi di pelle che lo formano (fig. 2). I piccoli galloni posti a decoro della cucitura della foggia dei due pollici erano invece integri, i polsini in seta con ricami in filato metallico completi e stabili, fatta eccezione per qualche filo lievemente scucito; al guanto destro mancava la coppia superiore delle nappine decorative atte a chiudere il polsino; risultavano mancanti anche i pennacchi fi-

nali in seta, fatta eccezione per due delle nappine del guanto sinistro. Tutti i filati metallici apparivano solo lievemente ossidati. All'interno dei manufatti erano presenti piccole e localizzate fodere di seta rosa salmone, atte a proteggere il retro del ricamo e a rifinire gli oggetti; la seta aveva lacune e consunzioni diffuse dovute all'uso e allo sfregamento (fig. 3).



5. Durante il restauro, il trattamento di umidificazione applicato al guanto sinistro,



6. Durante e dopo il restauro, in alto la fase di applicazione del tulle a protezione della seta rosa salmone; in basso l'intervento completato

Intervento di restauro conservativo

L'intervento si è concentrato maggiormente sulla pulitura e sul recupero delle deformazioni dei due guanti. Per prima cosa è stata effettuata una pulitura meccanica utilizzando un micro-aspiratore a ultrasuoni, all'esterno e all'interno di ogni guanto, per rimuovere il pulviscolo superficiale. Successivamente è stata eseguita una pulitura a secco delle parti in pelle, tramite l'uso della Gomma Wishab in panetto; i movimenti dall'alto in basso e da destra verso sinistra hanno permesso di rimuovere in modo soddisfacente le particelle di sporco legate alla superficie, rendendo il materiale visibilmente più pulito (fig. 4). Dopo questa operazione è stato necessario effettuare un secondo passaggio con il micro-aspiratore per essere certi di rimuovere ogni traccia di gomma polverizzata durante l'azione. Per quanto riguarda le ossidazioni del filato metallico sono stati fatti dei tentativi di pulitura chimica tramite l'uso di solventi leggeri, ma senza nessun evidente risultato.

A questo punto è stato eseguito un trattamento per umidificare gli oggetti, attraverso l'impiego di una membrana di Gore-Tex che impedisce il passaggio dell'acqua, ma che lascia filtrare gradatamente vapore acqueo; questa fase era necessaria per reidrattare le fibre dopo l'uso dei solventi e per distendere le deformazioni. Prima del trattamento i due manufatti sono stati provvisoriamente imbottiti con un guanto di lattice lievemente gonfiato, per aiutarli a riprendere la forma durante la camera umida; l'applicazione è durata un'ora con controlli a cadenza di venti minuti (fig. 5). La fase successiva ha previsto la stabilizzazione dei filati metallici slegati sui ricami, tramite piccoli punti di cucitura, utilizzando un filo di cotone mercerizzato in colore giallo. Sul retro dei polsini, in prossimità della seta rosa salmone, è stato applicato un tulle incolore, fermato con piccole filze lungo i bordi, a protezione del tessuto originale (fig. 6).

A conclusione dell'intervento, sia in previsione dell'esposizione che per il successivo stoccaggio, è stata inserita all'interno di ogni guanto una piccola quantità di materiale inerte (falda), in modo da restituire un effetto tridimensionale utile alla leggibilità e alla conservazione di questi graziosi manufatti.

Bibliografia

Fonti manoscritte

U. ROSSI, *Schede manoscritte dei tessuti della collezione Carrand* (1890), Firenze, Archivio del Museo Nazionale del Bargello.

G. FRANCHETTI, *Inventario della collezione di tessuti antichi* (1906), ms., Firenze, Archivio del Museo Nazionale del Bargello.

Fonti a stampa

1865

B. SEVERN, *Hand in Glove*, New York 1965.

1868

G. GARGIOLLI, *L'arte della seta in Firenze. Trattato del XV secolo pubblicato per la prima volta e dialoghi raccolti da Girolamo Gargioli*, Firenze 1868.

1908

U. GNOLI, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Bergamo 1908.

1915

W. BOMBE, *Studi sulle tovaglie perugine. Rappresentazioni in quadri di maestri italiani*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», I, 1915, pp. 20-24.

1943

D.G. SHEPHERD, *The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection*, in «Chronicle of the Museum for the Arts of Decoration of the Cooper Union», I, 10, 1943, pp. 356-401.

1957

F.L. MAY, *Silk Textiles of Spain. Eight to Fifteenth Century*, New York 1957.

1974

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

1981

Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia, catalogo della mostra (Messina, chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981 - 31 gennaio 1982), a cura di G. Cantelli, Roma 1981.

D. LISCIA BEMPORAD, A. GUIDOTTI, *Un parato della Badia Fiorentina*, Firenze 1981.

Tessuti italiani del Rinascimento: collezioni Franchetti Carrand, Museo Nazionale del Bargello, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, 24 settembre 1981 - 10 gennaio 1982), a cura di R. Bonito Fanelli e P. Peri, Firenze 1981.

1982

V. CUMMING, *Gloves*, London 1982.

1983

Tessuti serici italiani 1450-1530, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 marzo - 15 maggio 1983), a cura di C. Buss e G. Butazzi, Milano 1983.

1984

B. DU MORTIER, *De handschoen in de huwelijksymboliek van de zeventiende eeuw*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», XXXII, 4, 1984, pp. 189-201.

1987

R. DE GENNARO, *Velluti operati del XV secolo col motivo 'de' camini'*, Firenze 1987.

W. ENDREI, *Les Etoffes dites de Pérouse, leurs antécédents et leurs descendance*, in «Bulletin du Centre International d'Etude des Textiles Anciens», LXV, 1987, pp. 61-68.

1988

I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, giugno-settembre 1988), a cura di G. Scarabello et. al., Venezia 1988.

1988-1989

A.E. WARDWELL, *Panni Tartarici: Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries)*, in «Islamic Art», III, 1988-1989, pp. 95-173.

1989

Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 20 marzo - 25 giugno 1989), a cura di G.G. Bertelà e B. Paozzetti Strozzi, Firenze 1989.

B. DU MORTIER, *Een paar geborduurd handschoen, Nederland, ca. 1622*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», XXXVII, 3, 1989, pp. 204-206.

1990

M. e D. KING, *European Textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*, London-Boston 1990.

1991

Capolavori restaurati dell'arte tessile, catalogo della mostra (Ferrara, Casa Romei, 26 settembre - 15 novembre 1991), a cura di M. Cuoghi Costantini e J. Silvestri, Bologna 1991.

M. CARMIGNANI, *I ricami dal XIV al XVII secolo nella collezione Carrand*, Firenze 1991.

D. DAVANZO POLI, *La collezione Cini dei Musei Civici Veneziani. Tessuti Antichi*, Venezia 1991.

P. THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London 1991.

1992

D. CABANELAS RODRÍGUEZ, *The Alhambra: An Introduction*, in *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, catalogo della mostra (Granada, Alhambra, 18 marzo - 7 giugno, 1992; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1° luglio - 27 settembre 1992), a cura di J.D. Dodds, New York 1992, pp. 127-134.

J. DICKIE, *The Palaces of the Alhambra*, in *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, catalogo della mostra (Granada, Alhambra, 18 marzo - 7 giugno, 1992; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1° luglio - 27 settembre 1992), a cura di J.D. Dodds, New York 1992, pp. 135-152.

1993

Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 30 ottobre 1993 - 30 aprile 1994), a cura di G. Curatola, Cinisello Balsamo 1993.

E.J. GRUBE, *Le fonti dell'arte islamica e l'arte del primo periodo islamico dal I/VII al IV/X secolo*, in *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 30 ottobre 1993 - 30 aprile 1994), a cura di G. Curatola, Cinisello Balsamo 1993, pp. 49-65.

1995

E. MÜHLBÄCHER, *Europäische Stickereien vom Mittelalter bis zum Jugendstil aus der Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Berlin 1995.

1998

M.L. BUSEGHIN, *Alice e la tela delle meraviglie*, Città di Castello 1998.

S. DESROSIERS, *Les draps d'arest: de nouvelles soieries à la mode en Occident aux XIIIe-XIIIe siècles*, in *L'innovation technique au Moyen Âge*, Atti del VI congresso internazionale di archeologia medievale (Dijon-Mont Beuvray, 1-5 ottobre 1996), Caen 1998, pp. 43-44.

M. MASCI, *I tessuti umbri (storia degli studi)*, in *Antichi tessuti umbri. Tovaglie da mensa dalla collezione Morosini-Spoleto*, catalogo della mostra (Narni, Palazzo Vescovile, 24 aprile - 17 maggio 1998), a cura di A. Morosini, Spoleto 1998, pp. 8-15.

1999

D. CARDON, *De l'Espagne à l'Italie. Hypothèses concernant un groupe de soieries médiévales à fond de losanges liserés et bandes de samit façonné*, in «Techniques & Culture», XXXIV, 1999, pp. 139-157.

D. DE JONGHE, C. VERHECKEN-LAMMENS, *Sur la technique de tissage du tissu aux paons. Une soierie losangée à bandes de samit façonné*, in «Techniques & Culture», XXXIV, 1999, pp. 121-137.

R. ORSI LANDINI, *Il fasto rinascimentale: la ricerca dell'inimitabilità*, in *Velluti e moda tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 maggio - 15 settembre 1999), a cura di A. Zanni, Milano 1999, pp. 45-48.

C.M. SURIANO, S. CARBONI, *La seta islamica. Temi ed influenze culturali*, Firenze 1999.

2004

S. DESROSIERS, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, Paris 2004.

2005

M.D. GAYO GARCÍA, Á. ARTEAGA, *Análisis de colorantes de un grupo de tejidos hispanomusulmanes*, in *Tejidos hispanomusulmanes*, in «Bienes Culturales», V, 2005, pp. 123-145.

R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, vol. I, Roma 2005 (1964).

R. ORSI LANDINI, *La produzione tessile fiorentina, in Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora da Toledo e la sua influenza*, a cura di R. Orsi Landini e B. Niccoli, Firenze 2005, pp. 183-195.

2007

C. PARTEARROYO LACABA, *Tejidos andalusies*, in «Artigramma», XXII, 2007, pp. 371-419.

2010

M.L. ROSATI (a), *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali nell'Europa del XIII e del XIV secolo*, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», I, 2010, pp. 58-88.

M.L. ROSATI (b), *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. Chinoiserie ed esotismo nell'arte tessile italiana del XIII e del XIV secolo*, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», II, 2010, pp. 40-63.

2014

Doni d'Amore. Donne e rituali nel Rina-

scimento, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 12 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di P. Lurati, Cinisello Balsamo 2014.

2015

L.W. MACKIE, *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*, New Haven-London 2015.

2017

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