

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CXCVIII, terza serie, 10/I (2011)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

*Doretta Davanzo Poli*

ORO, ARGENTO E SETA

I “tessili”, tessuti, ricami, merletti, arazzi, tappeti, nel corso dei secoli sono stati realizzati com'è noto, con filati di fibre naturali vegetali (lino, canapa, cotone, juta ecc.), animali (lana, bisso, seta) e poi anche, dal secolo XIX, artificiali (rayon, lanital) e sintetiche. Fin da tempi molto antichi potevano essere impreziositi con fibre di leghe metalliche, quali oro, argento, rame.

Frammenti aurei, residui di ricami su vesti polverizzate dal tempo, si ritrovano addirittura in sepolture preistoriche. Si tratta per lo più di listarelle metalliche, parzialmente raggomitolate in modo tale da far intuire il loro inserimento a scopo ornamentale entro armature tessili.

Per affrontare l'argomento dell'utilizzo di materiali metallici nobili su stoffa, è necessaria una premessa tecnica. Di tali materiali, infatti, esistono varie tipologie ottenute mediante differenti procedimenti, che li distinguono in membranacei, cartacei, lamellari, filati, ricci, tirati. Sono definiti membranacei quei sottilissimi tagliolini realizzati con budella animali, dorati o argentati solo su una delle due superfici (o facce) e poi avvolti, per renderli meno fragili, a spirale in senso orario (a “S”) o antiorario (a “Z”) su *anima* o *accia* tessile. Giorgio Sangiorgi<sup>1</sup> scrive che «la conoscenza tecnica di codesto oro testile spiega precisamente il significato della parola *orpello*, dal latino *auri pellis* o pelle dorata», così come «*argimpello* per analogia era dunque filo di pelle argentata». Oltre alla pelle o membrana animale, secondo il canonico Franz Bock (1823-1899) studioso tra i più importanti dei tessuti copti<sup>2</sup>, nel primo millennio si può trovare usata una sostanza gelatinosa viscosa, apparentemente di origine vegetale, su cui la foglia d'oro o d'argento veniva fissata finché era ancora allo stato semiliquido. Per quanto riguarda il cosiddetto *oro*

<sup>1</sup> GIORGIO SANGIORGI, *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano-Roma s.d., p. 24.

<sup>2</sup> LUIGI BRENNI, *L'arte del battiloro ed i filati d'oro e d'argento*, Milano 1930, p. 64.

*di Cipro*, Luigi Brenni riporta una serie di pareri autorevoli per provare a chiarire se fosse stato di tipo membranaceo o metallico, concordando alla fine con la maggioranza degli storici che propendeva per la prima ipotesi:

Il canonico Bock ritiene che l'oro di Cipro consistesse in oro membranaceo [...]. Il Sangiorgi lo classifica come oro membranaceo [...]. Il dott. Beckh afferma che oro di Cipro e oro membranaceo si equivalgono [...]. Nel 1865 il prof. Bruecke di Vienna confermò trattarsi di budella d'animali [...]. Centro di raccolta e di smercio era l'isola di Cipro [...]. Il Brossard [...] afferma che l'oro di Cipro era metallico, filo tirato oppure lamina [...]. Anche Heyd nella sua *Histoire du commerce du Levant ai Moyen Age* a p. 677 è d'opinione si tratti di oro membranaceo [...]. Fransisque Michel ritiene l'oro di Cipro composto di una lamina metallica avvolta su filo di seta<sup>3</sup>.

Tale specialità si ritrova adoperata oltre che a Bisanzio e nei suoi domini, nei paesi mediterranei nord-africani e nei territori iberici dominati dall'Islam fino al tardo Medioevo. In Persia invece è attestata la presenza di una variante ottenuta con listarelle di cuoio piuttosto spesso, spalmate di foglia d'oro o d'argento.

Il cosiddetto *oro membranaceo* è usato anche nella tessitura toscana e fiorentina (come chi scrive ha personalmente potuto riscontrare nel corso di analisi scientifiche), e più specificatamente nelle tipologie tecniche di velluti, lampassi e broccatelli, fino a tutto il Rinascimento, per essere poi abbandonato nella prima metà del secolo XVI.

L'*oro cartaceo*, completamente sconosciuto in Europa, è invece di antica tradizione cinese e poi anche giapponese. Il procedimento per l'apposizione dei metalli preziosi ridotti a foglia su striscioline cartacee è lì medesimo seguito per i filati membranacei.

Tale utilizzo era reso possibile dall'altissima qualità della carta orientale prodotta con residui e cascami di seta. È possibile riconoscere un tessile auroserico del Levante proprio dalla presenza di tale caratteristico materiale, in forma di semplici listelle piatte oppure ritorte su *accia*, nella realizzazione di broccature e ricami.

In Occidente, fin da tempi molto antichi, si preferiscono i metalli lamellari, che, come si è detto, talora si rinvengono sufficientemente

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

integri su ciò che resta di archeologici arredi tombali. L'oro lamellare conserva lo splendore originario in alcuni notevolissimi ricami del tardo Medioevo, realizzati con laminette integrali oppure ritorte su bisso o seta e inserite direttamente nell'armatura tessile del fondo, senza né rilievi né imbottiture, che inizieranno a comparire solo dopo il Duecento<sup>4</sup>.

Per ottenere tale tipologia mineralica preziosa, bisognava battere oro e argento trasformandoli, a colpi di mazza, in lastre abbastanza consistenti, successivamente tagliate a nastri. La tecnica dei *battiloro* veneziani, in corporazione dal 1233, è ben nota. Andrea Mascàro afferma che le prime notizie dell'arte suddetta, che riforma il proprio capitolaro nel 1419 e dunque preesistente (quello vicentino risale al 1352), si trovano nel secolo IX, nella *Carta delle donazioni*, in cui si citano stoffe tramate d'oro e pannine di porpora ricamate con storie pure in oro. Lo stesso storico riporta un importante documento del 1145 in cui si descrivono due camicie «inlistade [profilate] da collo et da mano de auro batudo»<sup>5</sup>.

Le operazioni principali nella lavorazione dei metalli nobili erano: la *fusione*, la *laminatura* e la *battitura*. Si inizia col fondere la pepita d'oro in un apposito contenitore a forma di scodella (*sivièra*, maneggiata con tenaglia) fino a ottenere una *verga* tenuta calda e malleabile, e battuta su incudine di acciaio con martelli di diverse misure.

Ridotta allo spessore di quattro millimetri veniva fatta passare tra due cilindri d'acciaio pesanti: «due ruote de azzale poste una contro l'altra» (*torcolo a ruli*) così che il metallo rimaneva «schizzato» (schiacciato) diventando lamina sottile mezzo millimetro, larga circa due centimetri e mezzo, ma lunga da dieci a quindici metri<sup>6</sup>. Introdotti in un piccolo torchio per essere pareggiati, tali fogli si potevano tagliare oppure sottoporre ad altre quattro battiture, eseguite su speciali superfici di pergamena, con martelli a lungo manico di peso differente (fino a un massimo di tre chili), così da ottenere fogli sottilissimi di spessore infinitesimale, anche di un decimillesimo di millimetro (la

<sup>4</sup> WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *I tessuti del museo sacro vaticano*, Città del Vaticano 1942, p. 58; GIUSEPPE BRAUN, *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*, Torino 1914, p. 20.

<sup>5</sup> BRENNI, *L'arte del battiloro*, p. 47.

<sup>6</sup> DORETTA DAVANZO POLI, *L'impiego dell'oro e dell'argento nei pizzi e nei ricami*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, a cura di Piero Pazzi, Venezia 1996, p. 246.

foglia d'oro di cui si è detto). Nel 1855 «un Francese, certo Favrel» inventerà una battitrice meccanica, ma con risultati inferiori rispetto a quelli ottenuti con battitura manuale<sup>7</sup>.

Tornando alle laminette nastriformi tutte d'oro o d'argento dorato su entrambe le facce (oppure solo su una come nel rinomatissimo “oro di Milano”, con cui si realizzavano anche le celebri *scajette*), tagliate di varie larghezze, potevano essere “filate”, avvolte cioè dai *filaoro* a spirale più o meno fitta sopra fibra tessile (a uno o più capi, lisci, cioè senza torsione apparente, oppure ritorti), detta *anima* o *accia*.

Di lino o di bisso (seta marina) fino ai secoli XIII-XIV, poi di seta e dal secolo XIX anche in cotone mercerizzato (cioè setificato con procedimento chimico inventato nel 1851 da John Mercer), dal cui titolo o peso specifico dipendeva lo spessore finale dello stesso filato metallico.

Talora si ripeteva due o tre volte l'operazione di avvolgimento della lamina, rendendo più prezioso, materico e durevole il filato.

Pierre Brossard nel saggio su *Les matières mêlées à la soie*, del 1885, così descrive il suddetto procedimento tecnico: «si tende la seta gialla a più fili, i capi della quale sono nelle mani delle *filandiere* che hanno sull'indice della mano sinistra una specie di ditale, scanalato a raggiera, su cui fissano il filo dorato, appoggiandone il capo dal lato argenteo sulla seta. Con la destra fanno piroettare il fuso e in men che non si dica la lamella ricopre tutta la seta, senza che appaia un sol briciolo d'argento o di seta nascosta»<sup>8</sup>.

Se la seta dell'*accia* non era liscia, ma *ondata* cioè costituita da fibra non solo ritorta ma sulla quale era stato attorcigliato un altro filo così in tensione da rendere increspato il metallo fasciante, veniva definito *metallo riccio*.

Tali manufatti, per la maggior parte ori e argenti lamellari, filati e ricci (avvolti su seta liscia oppure ondata, a spirale rada o compatta), servivano soprattutto alle arti “soffici”, nella tessitura di stoffe, passamanerie, galloni, nei ricami, nei merletti.

Altrove in Europa, i suddetti filati venivano adoperati anche nella fabbricazione degli arazzi e, in Turchia e Persia, dei tappeti.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 246, n. 4; BRENNI, *L'arte del battiloro*, p. 10.

<sup>8</sup> PIERRE BROSSARD, *Les matières mêlées à la soie*, «Revue des Arts décoratifs», (1885-1886), p. 201 (pp. 199-205).

Nel corso del secolo XVIII e anche nel secolo successivo a Venezia è molto usato per lavori più economici, soprattutto passamanerie e galloni, il «*lato*» lamellare o filato<sup>9</sup>.

Si trattava di una speciale lega di rame “alchimiato”, bello all’origine ma che si ossidava e anneriva velocemente<sup>10</sup>.

Esiste un’altra tipologia di oro per tessuti ed è l’*oro tirato*. Veniva prodotto dai *tiraoro*, artigiani addetti a manipolare e modificare il prezioso metallo tirandolo e facendolo passare progressivamente attraverso buchi circolari di dimensioni sempre più piccole, su apposite filiere, fino a ridurli in lunghi e sottilissimi fili tubolari, di diversi titoli, di sezione circolare, simili a capelli.

Si iniziava trasformando l’oro in un *lingoto a punta*, tale da poter essere inserito (*imboccato*) mediante tenaglia (*tanàje*) in uno dei tanti fori (Luigi Brenni parla di un totale di centoquaranta)<sup>11</sup>, della filiera o *piastra grossa* di acciaio e tirato poi grazie a un argano costituito da speciali ruote di riduzione, azionate da quattro uomini. La tenaglia era collegata all’argano con una grossa fune oppure con cinghia di cuoio. Dopo le prime passate l’oro era già allungato a *bigolo* (spaghetto) e bisognava riscaldarlo per mantenerne la duttilità. Attorcigliato in un *rochèlo*, veniva passato attraverso l’*arganeto da piastra mexa*, mosso da due uomini e infine in quello da *piastra fina*, che lo riduceva sottile come un capello. A questo punto poteva essere filato assieme alla seta con una *molinela*, oppure, in tempi più recenti, appiattito con la *molinèla da struco*. Si racconta di arcolai per produrre «oro per la tessitura», multipli, cioè provvisti di molte spole, fino a sedici.

L’*oro tirato* si può trovare nei tessuti veneziani fino a tutto il secolo XVI, come trama supplementare lanciata sul diritto dell’armatura di fondo, mentre nelle stoffe spagnole, turche (nonché talora marciiane «*da navegar*» destinate cioè al mercato levantino), si utilizza anche nei secoli successivi. Ne sono esempi lampassi e velluti cinquecenteschi con decoro a tutto campo costituito dallo svolgersi di tralci d’acanto creanti ampie spaziature centralizzate con enorme fiore di loto nel mezzo. Esempio di tale decoro è la stoffa del vestito di Eleonora da

<sup>9</sup> DAVANZO POLI, *L’impiego dell’oro e dell’argento*, p. 248.

<sup>10</sup> EAD., *I mestieri della moda a Venezia nei sec. XIII-XVIII. Documenti*, vol. I, Venezia 1984, p. 153.

<sup>11</sup> BRENNI, *L’arte del battiloro*, p. 14.

Toledo, del Bronzino, della cui tipologia rimangono reperti simili presso molte collezioni museali e private<sup>12</sup>.

Nella città marciara *battiloro* e *tiraoro* si uniscono in un'unica corporazione nel 1576, nonostante le due specializzazioni dell'arte, o *colonelli*, rimangono nettamente distinte, con la proibizione alle maestranze dell'una di realizzare lavorazioni di competenza dell'altra.

Dal 1582 la riduzione in foglia, utilizzata da molte altre arti (dal vetro al mobilio, dallo stucco al cuoio) sarà concessa anche ai *Battioro Alemanni*, riuniti in consorzeria da tale data<sup>13</sup>.

### *Esempi di utilizzo dell'oro nei ricami, nei merletti, nei tessuti*

#### RICAMI

Il ricamo è il procedimento più antico per aumentare preziosità e costosità di un tessuto, un indumento, un accessorio, e il più elementare, essendo sufficienti per la sua realizzazione soltanto un ago e un filo. L'uso dell'oro, infatti, nella suddetta tecnica è precedente rispetto alla tessitura, che necessita invece di strumentazione più complessa e competenza non improvvisabile.

Si parla di ricami nella Bibbia e nella letteratura delle civiltà greca e romana, che considerano l'*auriphrygium* (così detto per la sua presunta origine dalla Frigia, regione dell'Anatolia), il più ambito perché arricchito con oro<sup>14</sup>. Anche nel *Liber Pontificalis* si parla di ricami in oro «ex opere Phrygio», come di manufatti particolarmente pregiati. Nonostante il termine ricamo derivi dall'arabo *rqm* che significa *segno*, è probabile che a Venezia l'arte suddetta sia stata influenzata dai rapporti con Bisanzio. Va sottolineato tuttavia come tale manifattura, non richiedendo attrezzi speciali, si evolva del tutto autonomamente e con eccellenti risultati in tutto il mondo occidentale, indipendentemente da contatti e relazioni<sup>15</sup>.

W.F. Volbach scrive che «dopo il 1000 non c'è quasi inventario

<sup>12</sup> DORETTA DAVANZO POLI, *Le collezioni della Fondazione di Venezia. I tessuti Fortuny di Oriente e Occidente*, Torino 2008, p. 252.

<sup>13</sup> EAD., *Le arti decorative a Venezia*, Bergamo 1999, p. 166.

<sup>14</sup> ERNEST LEFEBURE, *Broderies et Dentelles*, Paris 1887, p. 43.

<sup>15</sup> DORETTA DAVANZO POLI, *I ricami bizantini*, in LORETTA DOLCINI, DORETTA DAVANZO POLI, ETTORE VIO, *Arazzi della basilica di San Marco*, Milano 1999, p. 165 (pp. 165-175).

che non citi stoffe ricamate, fra cui molte con oro (“aurifrisio”)» e che si tratta soprattutto di paliotti e paramenti ecclesiastici<sup>16</sup>.

Il punto più utilizzato con i metalli preziosi filati è il *punto steso* o *posato*, che li fissa al tessile di fondo su cui sono distesi secondo un progetto grafico, con punti di *sopraggitto* appena visibili (adoperando seta gialla per l’oro, bianca per l’argento), i quali punti, secondo la sequenza in cui sono posizionati, producono effetti decorativi geometrici differenziati: a diagonali, a spinapesce, a stuoia, quadrettature, serpentine, trecce ecc. Si può trovare anche il *punto pieno* o *passato* (talora su imbottiture bombacine o cartacee) che passa anche sul rovescio del tessuto o quello risparmiato che viene invece fermato lungo i bordi del disegno. Monica Cerri precisa che «per realizzare un ricamo in oro e argento era necessario rinforzare la stoffa di fondo con fodera robusta», per sostenere più a lungo la pesantezza dei filati metallici e che «per infilare il filo d’oro o d’argento nella cruna dell’ago, senza sciuparlo, si usava spogliarlo per tre o quattro centimetri, riscaldando precedentemente la matassa in forno, per rendere il metallo più malleabile»<sup>17</sup>.

Per rimanere in ambito veneziano, tra i più importanti ricami conservati, vanno menzionati i cosiddetti “veli bizantini” del Tesoro di San Marco, raffiguranti un *Compianto sul corpo di Cristo* e *Due Arcangeli*, entrambi recuperati con restauri conservativi eseguiti tra 1745 e 1757, mediante ritaglio e riporto delle parti originali ancora integre su “cambellotto di seta” gialla. Del primo ricamo, assolutamente bizantino nella disposizione delle figure, eseguito con finissime sete a *punto spaccato* (di cui rimangono tracce sul corpo del Cristo, sull’incarnato degli angeli, sugli *zodia*), la scomparsa dell’oro che lo impreziosiva (stando all’inventario del 1735 riportato da Rodolfo Gallo, che lo descrive ancora di «porpora e oro»), evidentemente membranaceo, molto più fragile del metallico<sup>18</sup>, induce a ipotizzare una provenienza (o manifattura) costantinopolitana, non posteriore stilisticamente alla fine del secolo XII. Nel secondo, citato

<sup>16</sup> VOLBACH, *I tessuti del museo sacro vaticano*, p. 58.

<sup>17</sup> MONICA CERRI, *Dal ricamo al merletto*, Perugia 1995, p. 19.

<sup>18</sup> RODOLFO GALLO, *Il tesoro di San Marco e la sua storia*, Milano-Roma 1967, pp. 242-243: «Un stendardo di ricamo d’oro e seta, rappresentante Gesù Cristo nel Sepolcro, serve al Bigonzo nell’Esposizione del Sangue».



negli inventari del 1463 come: «pannus rubeus sericus cum duobus angelis aureis»<sup>19</sup> e poi nel 1697: «panno di ormesin cremese con due Angioli d'oro battudo, con lettere d'oro a piedi»<sup>20</sup>, restaurato nello stesso periodo del precedente, con il medesimo metodo ad applicazione di ciò che era salvabile su un nuovo supporto serico giallo, è stata ricopiata fedelmente con seta gialla a punto pieno l'antica iscrizione in oro<sup>21</sup>, con la dedica devozionale fatta da Costantino Comeno (1214-1230), della famiglia degli Angeli. Originariamente raffigurato prostrato (come egli stesso afferma nella dedica) sul lato destro del paliotto, di lui oggi rimane solo parte del manto di seta ricamato a fiori. Il rosso cremisi, colore per eccellenza della Serenissima, visibile sul tessuto al di sotto dell'oro delle vesti angeliche, l'utilizzo della tipologia metallica filata anziché di quella membranacea, confermano l'ipotesi di manifattura veneziana, sia pure ancora influenzata iconograficamente dallo stile bizantino.

D'altra parte l'arte dei ricamatori è molto antica, risultando compresa in quella più composita dei pittori fin dal 1272<sup>22</sup>.

Ricamo importante, perché datato «1366» e dunque riferimento fondamentale per confronti con altri manufatti simili, il *Gonfalone* o «penelo» di *santa Fosca*, rappresenta su entrambi i lati, entro edicolette gotiche, la *Madonna con Bambino, tra le sante Fosca e Maura*. Ritrovato tra gli stracci per pulire le lampade, è stato recuperato nel 1876 con la tecnica del riporto sopra nuovo supporto tessile. Le cornicette esterne hanno mantenuto il tessuto di base originale, in armatura *taffetas*, ordito e trama di seta rosso cremisi, e il ricamo è realizzato con sete policrome a *punto pittura* e con argento filato, originariamente dorato, a *punto posato*<sup>23</sup>. Stessi materiali sia di fondo che di opera si ritrovano nel *Camauro di san Secondo* (proveniente dall'omonima isola e ora conservato nella chiesa dei Ge-

<sup>19</sup> MARIE THEOCHARIS, *I ricami bizantini*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di H.R. Hanloser, Firenze 1971, pp. 95-96 (pp. 91-97).

<sup>20</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato*, Procuratoria de Supra per la Chiesa di San Marco, n. 80, c. 109v.

<sup>21</sup> THEOCHARIS, *I ricami bizantini*, p. 94.

<sup>22</sup> DAVANZO POLI, *L'impiego dell'oro e dell'argento*, p. 247.

<sup>23</sup> EAD., *Reperti tessili del museo provinciale di Torcello*, «Venezia Arti 2000», 14 (2003), pp. 113-115 (pp. 113-118).

suati) e che dunque per ragioni tecniche è attribuibile a medesima area, mentre per lo stile è addirittura anticipabile all'inizio del secolo XIV<sup>24</sup> (fig. 1).

In Italia e in Europa l'Inghilterra vanta una tradizione ricamatoria molto remota, risalente al IX secolo, nota ovunque come *opus anglicanum*. Carla Paggi Colussi scrive che tale definizione, spesso usata «nei testi medievali per indicare oggetti di oreficeria» oltre che ricami molto ricchi di pietre preziose, perle e oro, «poteva creare confusione tra il mestiere dell'orafo e del ricamatore»<sup>25</sup>. Secondo la maggior parte degli storici è possibile distinguere le manifatture inglesi dalle altre coeve europee non tanto per i punti utilizzati (che non variano molto da un Paese all'altro dal punto di vista tecnico), ma per lo stile “terreno” con cui sono resi i personaggi. Tra i primi committenti si ricorda il papa Innocenzo IV, che si faceva pervenire ricami dall'Inghilterra con frequenza, imitato poi dai successori.

Tra le più importanti testimonianze di *opus anglicanum* rimane il *Piviale di papa Nicolò IV* di Ascoli Piceno, datato 1275-1280, ricamato con sete policrome a punto spaccato, con oro e argento filati e perline a punto “affondato” e raffigurante immagini della storia di Cristo, di sei papi santi martiri, di sei papi santi dotti, di altri quattro papi<sup>26</sup>.

Caratteristica principale dell'*opus teutonicum*, invece, è di essere ricamato bianco su bianco con pochissimo oro, pur non mancando anche esempi in oro e sete policrome di grande bellezza come le “bruste” (pannelli ornamentali di dalmatica) del Museo Diocesano di Trento.

Anche in Francia i *brodeurs* si riuniscono in corporazione nel 1272 (con statuti che vanno modificandosi fino al 1719):

Les Corps des Brodeurs, qui n'était d'abord qu'une Confrérie sous l'invocation de Saint-Clair, fut réuni en Communauté en l'an 1272, par Etienne Boileau, Prévôt de Paris, sous les noms de *Brodeurs, Découpeurs, Egratigneurs, Chasu-*

<sup>24</sup> EAD., *I tessuti di San Secondo, considerazioni inedite sui reperti*, in *San Secondo, un santo cavaliere tra le lagune*, a cura di Silvia Lunardon, Venezia 2007, pp. 115-116 (pp. 107-121).

<sup>25</sup> CARLA PAGGI COLUSSI, *Il ricamo*, in DORETTA DAVANZO POLI, CARLA PAGGI COLUSSI, *Pizzi e ricami*, Milano, 1991, p. 50 (pp. 39-74).

<sup>26</sup> *Il piviale duecentesco di Ascoli Piceno*, a cura di Rosa Bonito Fanelli, Firenze 1991, pp. 35-36.

*bliers*. Leurs Statu ont varié suivant les modes & les circonstances; les derniers sont de l'an 1719 [...]. Il est encore défendu d'employer dans un même morceau de Broderie, partie d'or ou d'argent fin & partie d'or ou d'argent faut, il faut tout un ou tout autre<sup>27</sup>.

In essi sono documentate, oltre alle regolamentazioni corporativistiche anche quelle tecniche relative al mestiere, per impedire frodi. Per esempio si proibisce di impiegare nello stesso manufatto oro e argento fini e falsi: «il faut tout un ou tout autre».

Durante il Rinascimento in Italia l'*opus florentinum* «più graduato nei rapporti con il fondo» rispetto all'*anglicanum*, con «policrome ardenti dorature e argentature smaglianti» contornanti in «maniera opportuna le figure», soppianta tutte le altre tipologie ricamatorie fin qui citate, avvalendosi della tecnica particolarmente raffinata del *punto oro velato*. Elisa Ricci scrive che tale «modo di applicare l'oro su tutto il fondo, coprendolo poi col filo di seta per tracciarvi sopra ornati, architetture e figure, così da lasciar trasparire appena l'oro qua e là, come se fosse la preparazione del quadro, domanda un lavoro lunghissimo e poco appariscente»<sup>28</sup>.

«Tale punto, ben occidentale nella ricerca di velare, di attenuare il luccicare dell'oro, è veramente di un effetto squisito, poiché dà al ricamo la preziosità discreta dello smalto sull'oro». Anche il Maestro De Saint Aubin, nel suo celebre testo didattico, su *L'Art du Brodeur*, del 1770 aveva descritto in modo puntuale il procedimento tecnico del punto suddetto, definito *or nué*:

Le Brodeur commence par couvrir toute la surface de son tableau avec des brins de gros or lacés & arrêtés seulement aux deux extrémités [...]. Les brins d'or se touchent & l'Ouvrier n'aperçoit les contour qu'à chaque fois qu'il fiche son aiguille pour recouvrir l'or en embrassant deux brins à la fois, suivant les nuances d'un modèle peint qu'il doit avoir devant lui; les points de soie se touchent de tous les cotés dans les endroits sombres & cachent absolument l'or. Pour les demi-teintes, on laisse voir l'or de l'épaisseur d'une soie entre chaque point & ainsi en dégradant les nuances & laissant apercevoir plus d'or à proportion qu'on veut augmenter les lumières, jusqu'à ce qu'enfin

<sup>27</sup> DAVANZO POLI, *L'impiego dell'oro e dell'argento*, p. 247; CHARLES GERMAIN DE SAINT AUBIN, *L'art du Brodeur*, Paris 1770, p. 4.

<sup>28</sup> ELISA RICCI, *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze 1925, p. 21.

l'or ne soit plus arrêté que de loin en loin par des soies très fines & très claires<sup>29</sup>.

L'*opus florentinum* (Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* del 1398 dedica un capitolo a come si deve disegnare su tela a uso dei ricamatori) si avvarrà dei disegni di grandi artisti quali Giotto, Jacopo Cambi (per esempio l'*Antependium* del 1394 del Museo degli Argenti a Firenze con scene della *Vita della Vergine* in cui l'oro si concentra nei fondi, nelle vesti, nelle cornici), Pollaiuolo e Botticelli (Scudo di piovale del Poldi Pezzoli a Milano), solo per fare qualche esempio.

Per il secolo XVI si ricordano Raffaellin del Garbo, Perin del Vaga, Giovanni da Udine, il Sassetta, Jacopo Squarcione, Giovanni da Pordenone, Antonio Spinello, che forniva i disegni alla sorella «abilissima ricamatrice», ricordata da Giorgio Vasari a metà Cinquecento nelle sue *Vite*. Anche se arte per lo più maschile, rimangono anche numerose firme femminili come Caterina Cantona e Antonia Peregrina della Scuola milanese (altro grande centro ricamatorio italiano) oppure Tomasima Fieschi della Scuola genovese.

Proprio in Italia trovano grande diffusione, nel secolo XVI i libri di disegni per ricami.

Una delle pubblicazioni più antiche (preceduta in Sassonia dall'opera di Jorg Gastel) sembra essere *Il burato. Libro de recami* di Alex Paganino del 1527. Nell'epistoletta introduttiva didattica l'autore spiega con terminologia semplice il sistema per trasportare i decori prescelti su fogli più meno fittamente reticolati, forniti dal libro stesso e poi da questi, una volta traforati, mediante lo spolvero, sul *buratto*, cioè su tela ad armatura rada. Le varie fasi sono illustrate con scenette raffiguranti figure femminili intente a ricopiare i disegni con il ricalco, grazie a una candela posta al di sotto del decoro oppure ponendosi in controluce alla finestra. Passando poi un batuffolo di ovatta impregnata di polvere di carbone sui forellini praticati lungo i contorni del disegno, questa passava sulla stoffa, su cui era sottolineato a penna, pronto così per essere ricamato.

Seguono le opere di G.A. Tagliente, *Esemplario novo che insegna alle donne a cuscire e a recamare*, e poi quelle di Zoppino, Guadagnino,

<sup>29</sup> DE SAINT AUBIN, *L'art du Brodeur*, pp. 12-13.

Ostaus ecc. I punti da utilizzare sono moltissimi, come documenta Tommaso Garzoni nel suo *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, edito a Venezia nel 1581, in cui citano una quarantina di punti, tra cui «sovrapunti, i driedo punti, i punti allacciati, della carità, i punti scritti, tagliati, ricci, a fogliami, a crocette, a figure, saccolati, stellini, perugini, a mandola, a cavalletta, piani, refilati» ecc. e, concludendo che, a suo parere, si tratta di «mestiere [...] più da femine che da huomini», conferma l'avvenuto sorpasso professionale<sup>30</sup>. Evidenti analogie con i decori dei libri sono riscontrabili nei manufatti dell'epoca, come nel *Piviale* a volute vegetal-floreali della parrocchia di Nese, nel bergamasco, realizzato nel 1563 dai maestri ricamatori veneziani Vivì de Acerbi e Santo Manzini<sup>31</sup>, ma anche in tutto il vestiario alla moda documentato nella ritrattistica pittorica coeva.

Anche del secolo successivo rimangono numerose testimonianze di indumenti e accessori (guanti, borse, scarpe, pettorine) ricamati con sete policrome e oro e argento filati e lamellari, nonché di spettacolari paramenti liturgici non solo delle chiese, ma anche delle sinagoghe. In particolare va segnalato il *Paliotto* (coordinato a un intero parato) con sontuosissimo ricamo d'oro a volute di grosse inflorescenze barocche fuoriuscenti specularmente da grande cespo centrale, realizzato a Venezia nel 1672 e donato dal Commissariato per Gerusalemme al Santo Sepolcro, dov'è ancora conservato<sup>32</sup>.

Oppure si pensi a *parochot, meillim, mappot, hitullim* elaborati nel Ghetto veneziano dalle donne ebreiche per le sinagoghe locali, visibili nel Museo Ebraico della città lagunare: in molti di tali ricami la lavorazione è caratterizzata, oltre che da sete policrome e metalli nobili, anche da miriadi di perline di fiume<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> TOMMASO GARZONI, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1581, p. 213.

<sup>31</sup> MARIA TERESA BINAGHI, *Maestro Santo Manzini fezi li frexi et figure d'oro*, «Osservatorio delle Arti», 2 (1989), pp. 33-39.

<sup>32</sup> DORETTA DAVANZO POLI, *Dalle origini alla caduta della Repubblica*, in DORETTA DAVANZO POLI, STEFANIA MORONATO, *Le stoffe dei Veneziani*, Venezia 1994, pp. 74 (pp. 11-103).

<sup>33</sup> Presso la Comunità Ebraica di Venezia rimangono le schede (da me redatte nel corso di molti anni) di tutti i tessili storici provenienti dalle varie sinagoghe, che assieme a Fiammetta Falco Jona e cinque mie laureande, ho provveduto a sistemare arrotolati o distesi (a seconda delle condizioni di conservazione) in appositi armadi del deposito situato in Sinagoga Levantina.

Tra l'ultimo quarto del Seicento e la prima metà del Settecento, oro, argento, lustrini, borchie, canutiglie, su rilievi enfiati da imbottiture cartacee o bombasine, vengono impiegati a profusione nei ricami in decorazioni *rocaille*, conchiglie, cartigli e cornicette mistilinee delimitanti rigogliose proliferazioni di rami fioriti commisti a cornucopie o cesti traboccanti frutta. Se ne confezionano sontuosissime vesti di re e imperatori e spettacolari paramenti liturgici: nella Sicilia orientale, di uno sfarzo grandioso.

Non meno esemplari sono la *Pianeta di Carlo Rezzonico*, futuro papa Clemente XIII (da lui stesso donata alla Scuola grande dei Carmini, dov'è ancor oggi tutelata), quasi scolpita nel metallo prezioso, simile a quella, forse ancora più bella, conservata nell'Abbazia di Praglia; oppure la *Pianeta* donata (e forse personalmente ricamata) da «Maria Teresa imperatrice d'Austria» come ricorda un ricamo sulla fodera, per grazia ricevuta, databile al 1760 circa, in *gros* laminato e ricamato con ori di tutti i tipi (lastre, lamine, borchie, scaglie, canutiglie, lustrini) a nastri disposti a meandro, con grappoli d'uva, spighe, garofani, peonie, gigli, rose e boccioli<sup>34</sup>. Nei dipinti che la ritraggono da sola, o con il marito Francesco III e figli, spesso lei indossa gonne e pettorine (loro invece, marsine, sottomarsine e braghe), con materici ornati dorati che sembrano d'oro massiccio scolpito.

Si ricordano in particolare i ritratti firmati da Martin van Meytens (per esempio quelli della Narodna Gallerija di Lubiana).

Sempre meno di moda, fino a scomparire nell'ultimo quarto rivoluzionario del Settecento, le *broderies* metalliche preziose torneranno con Napoleone negli abiti cerimoniali di corte a decorare ampi scolli, corte maniche a palloncino, strascichi delle tunichette femminili, e a illuminare colletti rigidi, mostre e polsini delle uniformi maschili severamente codificate, ispirandosi negli elementi decorativi agli stili della classicità greca e romana.

#### MERLETTI

Per quanto riguarda l'arte dei merletti, si deve obbligatoriamente tornare indietro nel tempo, fino al secolo XVI, perché anche se la tipologia ad ago nasce a Venezia nel Rinascimento, prima timidamente,

<sup>34</sup> DORETTA DAVANZO POLI, *Basilica del Santo. I tessuti*, Roma 1995, p. 121, tav. XXVII.

poi in modi sempre più complessi grazie alla pubblicazione di libri specialistici così com'era avvenuto per i ricami, i primi manufatti d'oro o d'argento filati compaiono solo nel tardo Cinquecento. Sono realizzati a fuselli, tecnica anch'essa sviluppatasi in laguna, probabile evoluzione della tessitura ad arazzo importata nella Serenissima e in Italia nel Quattrocento da arazzieri fiamminghi non stanziali<sup>35</sup> (fig. 2).

Ne rimangono bordure dentellate a *punto treccia* nella *Teca delle reliquie di san Giovanni Elemosinario*, in chiesa di San Giovanni in Bragora, e tramezzi più raffinati sul cuscino di velluto rosso cremisi che completa il parato costituente il "*Panno da corpo*", documentato del secolo XVI e conservato nella Scuola grande di San Rocco.

Nel Seicento li vediamo rifinire le bande sulle mezze-armature dei militari di più alto grado, nonché in vita come cinture, alle ginocchia e sulle tomaie delle scarpe in forma di rosetta. A Venezia sarebbero proibiti dalle Leggi suntuarie, ma vengono invece ugualmente usati come larghe passamanerie, a bordare piviali e pianete. Realizzati con metalli in lamina, filati e ricci, nei *punti treccia*, *tela*, e perfino *stuoia*, descrivono disegni stilizzati, che riprendono le inflorescenze fantasiosamente barocche del «punto Venezia tagliato a fogliame». Rimangono strepitosi esemplari di merletti a fuselli di tale tipo nei musei di Rapallo, della basilica a Gandino, dell'Arcivescovado a Reggio Emilia, della chiesa di San Carlo a Modena, ma anche al Museo Antoniano a Padova<sup>36</sup> e in numerose chiese a Venezia. Nel Museo regionale di Messina, si conservano forse gli esemplari più virtuosistici in oro, databili tra 1680 e 1730<sup>37</sup>. Tra i paesi europei va ricordata l'Inghilterra, dove a contornare i decori metallici applicati sull'abbigliamento aristocratico, si useranno anche striscioline di pergamena dorata, e la Spagna, dove sono tanto diffusi da essere in seguito classificati stilisticamente come merletti "spagnoli" *tout court*<sup>38</sup>.

Nella seconda metà del secolo XVIII, si semplificano i motivi (a doppia serpentina e a ventaglietti) usati quasi soltanto per vesti liturgi-

<sup>35</sup> EAD., *Il museo del merletto*, Venezia 2011, p. 14.

<sup>36</sup> EAD., *Basilica del Santo*, p. 70, tav. V.

<sup>37</sup> *Cinque secoli di merletti europei: i capolavori*, a cura di Doretta Davanzo Poli, Venezia 1994, p. 181: «Bordo di camice, Sicilia, sec. XVIII, merletto d'oro a fuselli, MESSINA, *Museo Regionale*, inv. A745 (scheda Caterina Ciolino Maugeri)».

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 322: «Frammento, Catalogna, sec. XVII, fuselli filo d'argento "Punto Spagna", BARCELONA, *Museo Textil*, inv. 3108 (scheda Rosa Martin y Ros)».

che. Giovanni Grevembroch a metà secolo è testimone del loro declino scrivendo a proposito delle «Buranelle» costrette a chiedere l'elemosina, che «in altri tempi [...] spiccavano tra le Donne più valorose nell'Arte del Punto in aere», nonché nella «tessitura fuselli de Merli d'oro e di argento»<sup>39</sup>.

Prodotti sempre di meno nell'Ottocento, recuperati e riciclati nell'abbigliamento folclorico ed etnico, ne è stata ripresa da qualche decennio la produzione manuale in Slovacchia e industriale in Svizzera.

## TESSUTI

I ricami con oro vengono gradatamente soppiantati sul mercato del lusso, dai tessuti, fin da quando si sviluppa l'arte auroserica, cioè «de' Panni di seda intrecciati con oro et argento». Molto più complessa rispetto a quella di sola seta, secondo un'antica cronaca manoscritta inizia la sua storia in Venezia «non molti anni prima del compiersi l'Undicesimo secolo, sotto il principato del doge Vitale Faliero (1084-1096), con l'arrivo a Venezia di Enrico IV imperatore d'Occidente (1056-1106) per rendere omaggio alle spoglie di san Marco», ricomparse miracolosamente nel giugno del 1094. Lo seguiva la sua corte, tra cui c'era Antinope di Morea, «professore peritissimo dell'Arte de' Panni di seta e broccati, tanto schietti che con oro et argento et arabescamente delineati». Poiché il soggiorno si prolungò per parecchi mesi, avendogli l'Imperatore chiesto di realizzare una delle sue splendide stoffe da donare alla nobildonna Polissena di cui siera innamorato, Antinope lo accontentò mettendosi a tessere, dopo aver costruito un telaio al tiro adatto allo scopo, divulgando così i suoi segreti alle maestranze locali, del cui aiuto non poteva fare a meno, data la difficoltà dei procedimenti tecnici<sup>40</sup>.

Dovranno però passare almeno tre secoli di esperienza per giungere alla spettacolarità delle *broccature* e *alluccioature* di ori e argenti filati, ricci, lamellari e tirati su *velluti alto-bassi* o *controtagliati*, *soprarrizzo* o *cesellati*, o dell'armatura di fondo interamente ricoperta da trame lanciate metalliche. Esempio documentato è la *Pianeta* (con ma-

<sup>39</sup> GIOVANNI GREVENBROCH, *Gli abiti de Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, ristampa a cura di Giovanni Mariacher, vol. III, Venezia 1981, cc. 103v-104r.

<sup>40</sup> DAVANZO POLI, *I mestieri della moda*, p. 55.



nipolo) di *Sisto IV*, conservata al Museo Antoniano di Padova (fig. 3). È solo ciò che resta di ben «112 braccia di panno d'oro, in ragione di ducati 18 e mezzo per ogni braccio», commissionato da papa Sisto IV nel 1472, su disegno di Jacopo da Montagnana, al tessitore veneziano Pietro Bettino della Seta. Evidentemente con circa 72 metri (un braccio da seta corrisponde a cm. 63,8) era stato confezionato un parato intero, completo forse anche di paliotto. Che si tratti proprio di quel *velluto soprariccio broccato e alluciolato*, è comprovato dalla presenza nel decoro tessile di foglie di quercia e ghiande e soprattutto dallo scudo ricamato, con *scajete* d'oro, da «Magister Bernardus recamator» (su disegno di Pietro Calzetta) entro cui spicca la quercia simbolo araldico dei Della Rovere, sormontato da sontuosa tiara o triregno<sup>41</sup>.

Nei lampassi e nei broccatelli fiorentini, i celebri “bordi figurati” realizzati su disegni di grandi maestri del Rinascimento toscano quali Sandro Botticelli e Piero del Pollaiolo, rappresentanti episodi evangelici come Annunciazione, Nascita di Gesù («Verbum caro factum est») o Resurrezione, si ritrova, a lumeggiare gli sfondi, ancora l'*oro membranaceo* fino alla fine del Quattrocento, mentre nelle coeve stoffe veneziane lo stesso tipo di oro viene usato solo al centro (la cosiddetta “anemela d'oro”) delle cimose di quei tessuti che si contraddistinguono per tinture particolarmente pregiate<sup>42</sup>.

La tipologia dei metalli *tirati* è attestata invece in broccatelli e rasi lanciati di manifattura spagnola fino alla seconda metà del Cinquecento e turca fino alla prima del secolo successivo, come attesta la presenza presso l'Archivio di Stato di Venezia di due interessanti esemplari tessili di raso *liseré* di seta rosso-cremisi operato per trama lanciata di *oro tirato*, utilizzati per avvolgere i “*Firmani*” di Osman II del 1619 e di Amurath IV del 1625, provenienti da Costantinopoli.

In Italia, nella Serenissima in particolare, l'inserimento di trame metalliche nobili nella tessitura diventa, come si è detto, più moderato e misurato nel corso del secolo XVI: e se nella prima metà ancora si lanciano sulle armature di fondo ori e argenti filati, nella seconda si preferiscono i *lamellari*. La loro luminosità discreta è mimetizzata in damaschi e soprattutto in velluti sopraricci *ton sur ton*, dai minuti e stilizzati decori.

<sup>41</sup> EAD., *Basilica del Santo*, pp. 62-64.

<sup>42</sup> EAD., *I mestieri della moda*, p. 113.

Nel Seicento, caratterizzato nuovamente da ricami spettacolari, quasi capolavoro di oreficeria, nei tessuti si ridimensiona l'utilizzo di ori filati e ricci per broccature limitate, per dare un tocco di luce o proiettare in primo piano qualche dettaglio di un disegno, in quella ricerca grafica di profondità che caratterizza il barocco. Tra gli esempi più tipici i damaschi rigati e broccati dell'ultimo quarto del secolo.

Anche nel Settecento si persegue tale tendenza: oro a profusione nei ricami e centellinato nei tessuti, che acquistano valore di mercato soprattutto per il design. La *Grande Fabrique* organizzata in Francia da Jean Baptiste Colbert, in cui artisti, architetti, pittori in *équipe* creano nuovi *patterns* per i tessili, che inducano a un consumismo basato più sull'apparenza che sulla qualità, porta a un susseguirsi più accelerato di nuove tipologie decorative. Si ricordano, tra i più richiesti e copiati: i decori "a pizzo" (composizioni su asse mediano alternanti in alzata vegetazione e frutta esotica su sfondi trinati); "bizarre", (elementi fantasiosamente astratti broccati su armature damascate); "a isolotto" ("zolle" o insiemi compositi sfalsati, vivacemente policromi); "cineserie" (capricci architettonici e suggestioni del Katai); "meandro" (nastri rococò intrecciati a fiori, in alternanza equilibrata di policromia e oro), ecc.

Venezia, spesso in controtendenza (che le sarà fatale in tale settore), continua a produrre i suoi celeberrimi *ganzi*, lampassi caratterizzati da grande profusione di oro e argento filati e ricci ricoprenti tutta la superficie tessile, quasi fosse una lastra variegata, su cui il disegno emerge grazie a sottili profilature di seta nei colori pastello.

Incredibilmente la novità farà perire la qualità, di cui a poco a poco non importerà più a nessuno e che comporterà anche la fine dei filati preziosi nella tessitura.



1. *Pianeta di Sisto IV in velluto allucciolato e ricamato*, Venezia (1472-1474), Padova, Museo Antoniano



2. *Merletti a fuselli* (XVII e XVIII sec.)  
realizzati con argento e oro filati e lamellari,  
Venezia, collezione privata



3. *Campionario di ricami metallici*  
(XIX sec.) esempi di diversi punti,  
Venezia, collezione privata