

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 53 (2002)

Heft: 1: Bildteppiche = Tapisseries = Arazzi

Artikel: Tecnica e funzione degli arazzi antichi : alcune considerazioni introduttive

Autor: Forti Grazzini, Nello

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394201>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

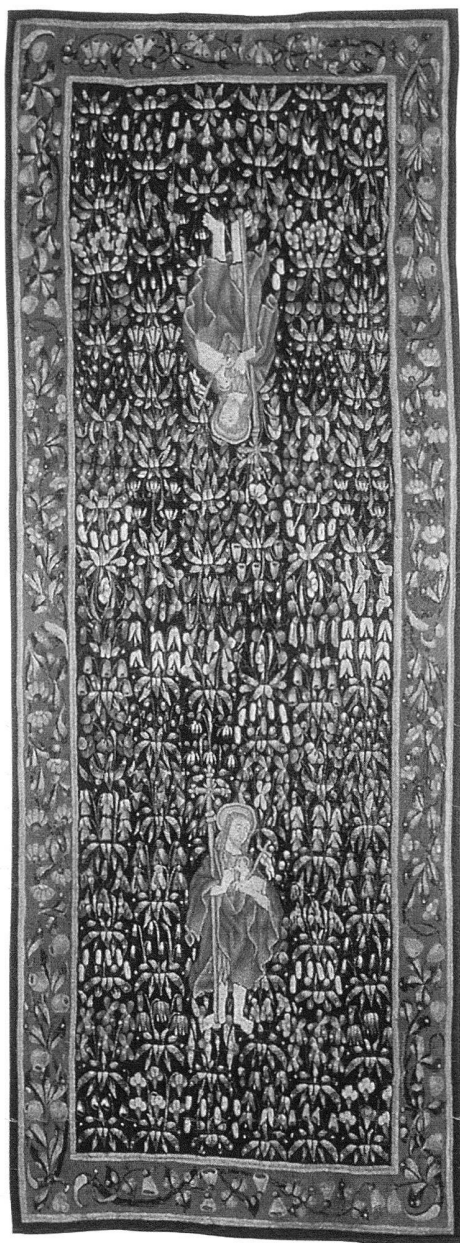
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Tecnica e funzione degli arazzi antichi: alcune considerazioni introduttive

1 Arazzo copri-leggio con figure di S. Giovanni Battista, manifattura di Bruges (?), c. 1490–1500, Monza, Duomo. – La disposizione delle immagini del santo risulta dalla funzione dell'arazzo: il panno va infatti ripiegato e lasciato ricadere da una parte e dall'altra del leggio.



In una serie incompleta di arazzi cosiddetti “millefiori” conservata presso il duomo di Monza (Milano) dedicato a San Giovanni Battista, serie databile verso il 1490–1500 e di fattura fiamminga (Bruges?), i cui componenti sono ornati con distanziate effigi del patrono della chiesa campeggianti su sfondi appiattiti bru-

licanti di piantine fiorite fittamente accostate, è compreso un manufatto nel quale gli elementi decorativi comuni a tutto il gruppo sono declinati in modo assai curioso¹ (ill. 1). Nella campitura, di forma allungata come potrebbe essere quella di un bancale o di un “arazzo da coro”, le due identiche immagini del santo, anziché essere tra loro parallele in modo da presentarsi entrambe erette quando l’arazzo fosse stato appeso secondo la presumibile disposizione orizzontale di un panno di tale formato, appaiono diversamente orientate: molto distanziate, allineate lungo la mediana maggiore del panno e per di più orientate in senso opposto, con le teste convergenti e i piedi divergenti. Immaginando di appendere l’arazzo in verticale, una delle figure finirebbe a testa in giù; se appeso in orizzontale, entrambe apparirebbero distese, contraddicendo la posa eretta. Come andava collocato l’arazzo perché i santi assumessero una posizione corretta, e qual era la sua funzione?

La risposta a questi interrogativi è offerta dal più antico inventario della sagrestia della chiesa, del 1566, nel quale sono citati per la prima volta i millefiori, in numero maggiore rispetto ai panni sopravvissuti, e tra essi anche «Tapeti n. 5 da metere supra li Lecturini cum la figura de S. to Johannes»². Il misterioso manufatto è dunque l’unico superstite di un gruppo di cinque uguali arazzi copri-leggio, destinati cioè a ornare e a proteggere i grandi leggi allora posti nel coro della chiesa, sulle cui sommità essi venivano ripiegati e lasciati ricadere da una parte e dall’altra, cosicché i due santi avrebbero assunto il corretto orientamento, coi piedi verso il basso, sulla fronte e il retro di ciascun leggio.

La conferma di questa utilizzazione originaria del millefiori viene anche dal fatto che nella stessa chiesa si conservano altri due arazzi copri-leggio tra loro identici, di data posteriore (c. 1530–1540), di disegno e di probabile fattura milanese³. In questo caso le figurazioni sottolineano più esplicitamente la funzione e la peculiare disposizione prevista per i due panni: ciascuno di essi è diviso in due parti ben differenziate e giustapposte, una raffigurante

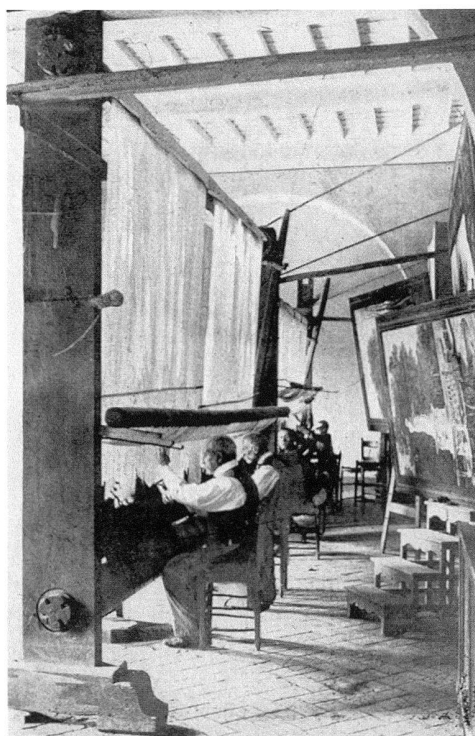
un illusionistico antifonario aperto, l'altra un'effigie di S. Giovanni.

Per quanto se ne sa, le opere menzionate – il *Millefiori* a Monza, del 1490–1500 circa; lo smembrato *S. Petronio e libro corale* del 1503, a Bologna e a Londra⁴; la coppia dei *S. Giovanni e antifonario* a Monza, del 1530–1540 – rappresentano gli unici esempi noti e documentati di una rara tipologia di arazzi, i copri-leggio appunto, che sembra aver goduto di una fortuna decisamente limitata nel tempo e nello spazio, venendo utilizzata soltanto nel Nord-Italia, tra la fine del XV secolo e la prima metà del secolo successivo.

La diversità delle funzioni

Queste osservazioni servono a sottolineare che, quando si parla di arazzi antichi, non ci si riferisce necessariamente ai grandi parati da muro intessuti, veri e propri “affreschi mobili”, talvolta di colossali dimensioni e raccolti in serie unitarie di straordinaria estensione, raffiguranti “storie” sacre o profane (com'è il caso delle quattro, grandiose *Storie di Cesare* del terzo quarto del XV secolo, ora nel Museo Storico di Berna⁵), o invenzioni puramente decorative (verdure, animali, grottesche), o simbologie araldiche (com'è il caso dell'eccezionale *Millefiori araldico di Filippo il Buono di Borgogna* tessuto da Jean le Haze a Bruxelles nel 1466–1467, anch'esso ora nel Museo Storico di Berna⁶), che pure rappresentano i più vistosi e conosciuti “articoli” dell'antica arte dell'arazzo. Ci si può riferire invece ad opere di differente formato e disegno ornamentale, destinate a differenti funzioni. Gli arazzi sono stati infatti impiegati, nei secoli, anche per comporre baldacchini da letto costituiti da elementi di varia forma e misura (capoletto, parete, cielo, copriletto⁷), o per completare le decorazioni parietali con elementi complementari alle maggiori tappezzerie, quali le portiere e i sopraporta, o per proteggere e ornare i mobili (bancali, arazzi copri-tavola), o per foderare divani e poltrone⁸; nelle chiese, oltre ai grandi cicli da appendere negli intercolumni, si utilizzavano serie narrative di limitata altezza da disporre nei cori,⁹ o singoli arazzetti, spesso di preziosissima fattura, per ornare i frontali e le mense degli altari (*antependia*, paliotti), o anche, come si è visto, i leggi. Nell'Antichità gli arazzi erano perfino impiegati per confezionare o decorare capi di vestiario, in particolare le tuniche funerarie¹⁰.

Il termine “arazzo” non definisce perciò automaticamente un grande paramento istoriato da muro, ma un'opera tessile fabbricata da un arazziere, in una manifattura, secondo uno specifico procedimento esecutivo che, sul piano materiale, la differenzia da qualunque altro



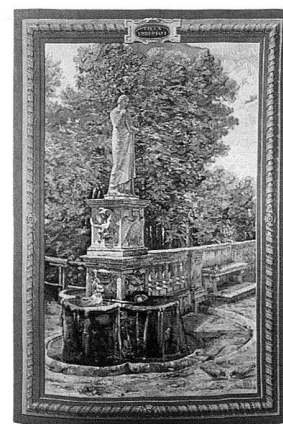
2 Arazzieri al lavoro su telai ad alto liccio nella manifattura romana di San Michele a Ripa, inizio del XX secolo. – Sulla destra è riconoscibile il quadramodello che l'arazziere sta riproducendo su un telaio ad alto liccio.

manufatto artistico, a prescindere dalle sue funzioni e dalle sue figurazioni che invece, volta a volta, possono farla accostare ad altri prodotti artistici del settore del tessile o della pittura. Può dunque essere utile fornire qualche sintetico ragguaglio sulla procedura esecutiva delle tappezzerie, non per assecondare un arido puntiglio didattico, ma perché senza conoscerne la struttura materiale e i modi di fabbricazione è impossibile capire la storia degli arazzi, la casistica delle immagini, l'evoluzione del genere, tra spinte innovative e tendenze al ripiegamento sul repertorio tradizionale¹¹.

Le caratteristiche tecniche

In un arazzo, uno “scheletro” orizzontale costituito da fili ravvicinati tra loro paralleli, costituenti l'ordito, solitamente di materiale resistente quale la canapa o lo stame, ma talora anche di più fragile sostanza tessile (cotone, lana, seta), è intersecato ortogonalmente dai filati multicolori costituenti la trama; i quali, tramite la doppia passata eseguita dall'arazziere, avvolgono completamente i fili dell'ordito, sul davanti e sul retro dell'arazzo. La trama, via via che viene innestata dall'arazziere sull'ordito, mentre costituisce il tessuto tramite l'intreccio, costruisce anche l'immagine, frutto della giustapposizione di aree più o meno grandi (spesso minuscole) di colore omogeneo: immagine che prende forma sia sul davanti che, specularmente capovolta, sul retro dell'arazzo. Protetto dai danni meccanici o dagli sbiadimenti causati dall'esposizione alla

3 La fontana del Largo di Villa Borghese a Roma, manifattura di San Michele a Ripa (Roma), arazzo, 1909, Montecarlo, proprietà RABEL. – Il panno riproduce il modello visibile nella fotografia pubblicata sopra (ill. 2).



luce, il retro di un'antica tappezzeria può rivelare dettagli figurativi e vivacità o tonalità cromatiche che sul lato anteriore, più consunto, non si vedono più: donde la prassi, moralmente dubbia, ma talora utilizzata in ambito antiquariale, di riportare sul lato anteriore di un arazzo deteriorato i fili pendenti e tagliati che – come relitti della lavorazione – ovunque spuntano su quello posteriore, per trasformare quest'ultimo in una faccia anteriore rinnovata, più "fresca" e godibile che, non serve dirlo, aumenta il valore di mercato dell'opera¹².

I filati di trama di un arazzo sono normalmente di lana e seta; negli arazzi di maggiore pregio potevano essere aggiunti anche oro e argento filati. Le lane e le sete dovevano essere tinte prima di essere usate per la tessitura: era buona regola (che le gilde degli arazzieri stabilivano come un obbligo per i loro membri) non intervenire con ritocchi a pittura su un arazzo finito, in quanto i colori aggiunti sarebbero presto caduti. Dalla qualità materiale e finezza dei filati di trama impiegati, dalla varietà e durezza delle tinture dipendeva in larga misura la bellezza di un arazzo, a prescindere dall'immagine che esso supportava.

Una costante della storia dell'arazzo è del resto la complementarietà o pariteticità tra la qualità esecutiva e quella figurativa: se un committente era disposto a pagare un prezzo particolarmente alto per ottenere tappezzerie di eccezionale pregio materiale, verosimilmente desiderava anche che esse raffigurassero immagini di buon livello, perciò commissionava anche i modelli per le tappezzerie a un grande pittore o chiedeva che fossero riutilizzati cartoni preesistenti ma di forte qualità; pertanto una fabbricazione fine e preziosa invariabilmente accompagnava ed esaltava un disegno sontuoso e stilisticamente aggiornato mentre, per converso, una fattura grossolana e una cromia poco variata e instabile nel tempo intristiva un'immagine che già di per sé era scarsamente inventiva, arcaica, monotona. Dev'essere però chiaro che il pregio materiale di un arazzo o di una serie non era il frutto di abilità particolari, innate o acquisite, di cui un esecutore era maggiormente dotato rispetto a un concorrente, ma di scelte dipendenti dal *budget* economico pattuito da una manifattura col committente, entro un margine di oscillazioni definito comunque in partenza da scelte di mercato (di qualità, di *target* sociale dei clienti) operate dalla manifattura, anche in base alla sua localizzazione. Una fabbrica di Bruxelles, controllata com'era dai rigidi controlli operati dalla corporazione locale degli arazzieri dal XV secolo in poi, non poteva che eseguire arazzi di alta qualità e perciò molto costosi, e il committente che non avesse potuto permettersi quel livello economico avreb-

be dovuto necessariamente rivolgersi a un atelier di un altro centro, accontentandosi di un prodotto più scadente; così come, in Francia, nel XVIII secolo, erano evidenti le diverse scelte di mercato della fabbrica di Beauvais, che lavorava per la clientela privata più doviziosa, rispetto a quelle delle manifatture di Aubusson, al servizio di acquirenti meno ricchi e meno esigenti¹³.

La tecnica della tessitura ad arazzo è attestata nell'antico Egitto fin dal 3000 a.C. e, pur praticata anche da altri popoli del Vicino Oriente, rimase una specialità egiziana, tanto che nella Roma di età imperiale, dove confluivano i prodotti del suo vasto impero, era proverbiale il confronto tra i parati ad arazzo dell'area del Nilo e quelli a ricamo di provenienza babilonese. In Egitto del resto, anche per motivi di conservazione legati al clima secco, sono stati ritrovati, entro sepolture, la maggior parte degli arazzi superstiti dell'Antichità e della Tarda Antichità, databili tra il III e il VII-IX secolo d.C.: arazzetti decorativi inseriti sulle tuniche dei defunti o grandi parati murari di tema pagano e cristiano nei quali erano avvolti i corpi dei morti. Dopo il 1000, eclissatasi in Medio Oriente, la tecnica dell'arazzo riapparve in Europa, verosimilmente importata in seguito ai contatti con la civiltà araba, attraverso la Sicilia e la Spagna. A giudicare comunque dai rari esempi sopravvissuti, la produzione occidentale di epoca romanica e della prima fase dell'età gotica, praticata nei monasteri, doveva avere proporzioni modeste: i panni, destinati al decoro ecclesiastico, erano anche di limitate dimensioni, quali potevano essere ottenute tramite i piccoli telai allora impiegati, che rimasero poi tradizionali, fino al XVI secolo, nella vivace area produttiva (svizzera e tedesca) fiorita nelle città dell'Alto Reno¹⁴.

Ma una grandiosa rinascita dell'arte dell'arazzo ebbe soprattutto luogo, nella seconda metà del XIV secolo, nell'area franco-fiamminga, che da allora acquisì in questo settore un primato durato almeno quattro secoli: tale rinascita ebbe come protagonisti da un lato, com'è ovvio, gli arazzieri, che già dall'inizio del XIV secolo erano stabilmente insediati con le loro manifatture e inquadrati da associazioni corporative a Parigi e ad Arras, a Tournai e a Bruxelles; dall'altro però anche una cerchia di splendidi committenti che ravvisarono nella tecnica dell'arazzo un mezzo straordinariamente adatto per illustrare su scala monumentale le storie sacre o gli intrecci narrativi dei romanzi e dei poemi cortesi, e, contemporaneamente manifestare, col pregio materiale dei panni, il fasto e la magnificenza principesca¹⁵. Scommisero sulle potenzialità delle tappezzerie istoriate, nel secondo Trecento, soprattutto

gli esponenti della casata francese dei Valois – Carlo V re di Francia, Luigi I duca d'Angiò, Giovanni duca di Berry e Filippo l'Ardito duca di Borgogna e dell'Artois, fratelli fra loro –, i quali, con le splendide ordinazioni di arazzi per le loro dimore o da utilizzare quali doni diplomatici, appoggiati da grandi mercanti-imprenditori che si prendevano cura, sul piano pratico e finanziario, di far realizzare le serie commissionate, furono promotori straordinari della diffusione di tali manufatti presso le maggiori corti europee. Da allora in poi, per quattro secoli (ma anche oltre), gli arazzi, via via adattandosi all'evoluzione del gusto figurativo, sarebbero stati esportati dalle manifatture francesi e fiamminghe e poi anche prodotti in una miriade di fabbriche impiantate un po' in tutti i maggiori paesi europei, dall'Italia all'Inghilterra, dalla Spagna alla Polonia¹⁶.

La tessitura ad alto e a basso liccio

Per eseguire i grandiosi paramenti commissionati a partire dal secondo Trecento – si pensi a una serie quale la celebre *Apocalisse* del Castello di Angers, eseguita nel 1375–1380 per Luigi I d'Angiò (tessuta da Robert Poisson su cartoni di Jean Bondol, a cura del mercante parigino Nicolas Bataille), composta di arazzi che, nello stato originario, erano alti m. 5,50 e lunghi complessivamente m. 130¹⁷ – occorre- vano enormi telai, di larghezza almeno pari all'altezza degli arazzi che si dovevano produrre, sui quali più addetti potevano contemporaneamente operare. Questi strumenti non erano diversi da quelli utilizzati anche nelle manifatture di epoca posteriore, ad esempio quelli montati nel XVIII secolo presso la manifattura dei Gobelins a Parigi, il cui aspetto e funzionamento è esaurientemente illustrato dalle stampe pubblicate nella *Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert (1751), o quelli ancora oggi utilizzati nelle (rare) manifatture contemporanee e dei quali si può avere diretta esperienza.

I telai potevano essere verticali (ad alto liccio) o orizzontali (a basso liccio). Nel sistema ad alto liccio – tradizionale nelle manifatture francesi – l'arazziere lavorava seduto, di fronte all'ordito orientato in verticale, con alle spalle il modello pittorico dell'arazzo (il cartone) da copiare: operando sul retro dell'arazzo, compiva le passate di trama tramite brocci di legno, trasformando in tessuto l'ordito che era teso tra due rulli mobili (chiurli), in alto e in basso, i quali, via via che il lavoro procedeva, venivano ruotati per svolgere dall'alto nuovo ordito e avvolgere in basso il tessuto eseguito. Il modello figurativo proposto dal cartone veniva copiato specularmente – dunque capovolto – sul retro dell'arazzo, ma l'immagine appariva

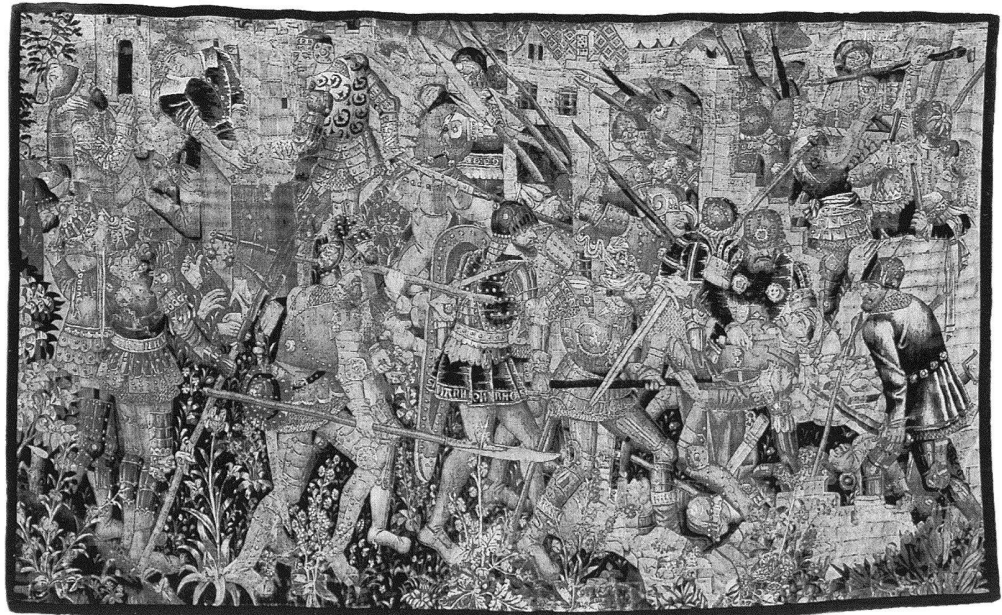


rettificata sul lato anteriore del tessuto. Illustriamo il procedimento ad alto liccio tramite una fotografia dell'inizio del XX secolo (ill. 2) che mostra gli operai al lavoro sui telai verticali dell'ultima manifattura "storica" italiana, quella romana di San Michele a Ripa, fondata da Clemente XVI nel 1710, ancora operante due secoli più tardi, sotto la direzione di Giuseppe Prinotti¹⁸: è un documento particolarmente significativo in quanto vi si vede sulla destra, molto scorcio ma non irriconoscibile, il quadro-modello che l'arazziere sul primo piano sta riproducendo. L'arazzo in esecuzione, raffigurante la *Fontana del Largo di Villa Borghese a Roma*, che fu esposto a Roma alla Mostra Universale del 1909, è recentemente tornato alla luce in un'asta tenuta a Genova¹⁹ (ill. 3). Raro esempio, e unico in Italia, di una tappezzeria collegabile con un gusto figurativo di matrice impressionista, il panno riproduce senza inversioni (in quanto appunto tessuto ad alto liccio) il modello visibile nella fotografia, che

4 *Incontro di Ulisse con Nausicaa e le sue compagne*, manifattura di Bruxelles, arazzo da cartone di Jacob Jordaens, c. 1635, collezione privata (Asta Boetto, Gavi Ligure, 22–24 settembre 2001). – L'arazzo riproduce il modello sottostante (ill. 5), ma ingrandito e ribaltato in controparte come conseguenza del riporto su un cartone e di una trascrizione intessuta effettuata su un telaio a basso liccio.

5 Jacob Jordaens, *Incontro di Ulisse con Nausicaa*, olio su tela, c. 1635, collezione privata (Asta Sotheby's, New York, 25 aprile 1985).

6 Assalto a Gerusalemme, manifattura franco-fiamminga, frammento di un arazzo, c. 1470–1480, Ginevra, Musée d'art et d'histoire, inv. n. AD 2357.



deve essere ancora rintracciato, al pari del pittore che lo ha dipinto. È firmato e datato: «OSM [= Ospizio di San Michele] 1909».

Nella tessitura a basso liccio invece il telaio ha sviluppo orizzontale, con l'ordito teso tra chiorli disposti parallelamente al pavimento. Era il telaio tradizionalmente usato dagli arazzieri fiamminghi, che lo preferivano in quanto le passate della trama erano facilitate dalla possibilità di spostare i fili d'ordito, per serie alternate, tramite fili (licci) fissati a pedali mossi coi piedi (il lavoro era dunque parzialmente meccanizzato), e perché era più agevole copiare il cartone che, tagliato a strisce, era collocato poco sotto l'ordito. Gli arazzieri non potevano però controllare il lato anteriore dell'opera che stavano producendo e inoltre il cartone, copiato fedelmente sul retro dell'arazzo, risultava specularmente ribaltato sul lato anteriore: il pittore doveva perciò controbilanciare l'effetto invertendo preventivamente il suo modello pittorico. Questi "limiti" del sistema erano comunque agevolmente compensati dalla perizia dei cartonisti e degli arazzieri, e le numerosissime opere superstiti eseguite tra il secondo Quattrocento e il secondo Settecento dalle manifatture di Bruxelles (ma anche di Bruges, Enghien, Oudenaarde), finemente eseguite, spesso con l'impiego di filati di trama metallici o con lane e sete le cui sgargianti tinture reggono magnificamente la sfida del tempo, sono la prova degli eccellenti risultati conseguibili da arazzieri operanti a basso liccio, se dotati di buoni cartoni e debitamente finanziati dai committenti.

Non sarebbe probabilmente necessario fornire un esempio del ribaltamento speculare della figurazione conseguente dal procedimento a basso liccio, se non ne venisse l'opportunità di rendere noto un arazzo brusselle-

se di notevole importanza, solo recentemente venuto alla luce. Sono infatti noti vari bozzetti e modelli approntati verso il 1635 da uno dei maggiori pittori e cartonisti fiamminghi dell'età barocca, Jacob Jordaens, preparatori per un (perduto) ciclo di cartoni per arazzi dedicati al tema delle *Storie di Ulisse*, tessuti e poi più volte replicati da varie manifatture di Bruxelles²⁰.

La redazione più ampia della serie, però incompleta, formata da sei arazzi e altri frammenti firmati da Jan van Leefdael e Geraert van der Strecken, databile verso il 1665 (quando fu acquistata da Carlo Emanuele II di Savoia), è smistata tra il Palazzo del Quirinale a Roma e il Palazzo Reale di Torino²¹. Due elementi dello stesso ciclo conservati in una collezione privata messicana, per l'ampiezza delle scene e per il disegno delle bordure, a loro volta basate su disegni di Jordaens, sono ritenuti, ad oggi, gli unici esemplari superstiti della prima redazione intessuta delle *Storie di Ulisse*, realizzata appunto verso il 1635²². A quest'ultima appartengono anche due arazzi, rifiniti con bordure uguali a quelle dei due elementi in Messico, offerti in vendita da una casa d'aste italiana²³: uno di essi presenta *Telemaco che conduce Teoclimene davanti a Penelope*, un soggetto già noto tramite le repliche, ma meno ampie, a Roma (Quirinale) e a Chicago, e per il quale sopravvivono anche uno schizzo preparatorio e un modelletto di Jordaens, rispettivamente a Stoccolma e ad Aix-en-Provence²⁴. L'altro mostra invece *l'Incontro di Ulisse con Nausicaa e le sue compagne* (ill. 4) e vi si vede l'eroe greco che appare nudo alle fanciulle, appiedate o montate su un carro, in parte spaventate dall'improvvisa apparizione, ma non Nausicaa, che lo osserva e ascolta senza timore²⁵. Nessuna redazione ad arazzo di questo

sogetto era finora conosciuta, ma l'inclusione dell'*Incontro di Ulisse con Nausicaa* tra i cartoni di Jordaens era già ipotizzata, data l'esistenza di due dipinti del pittore con questo tema, entrambi giudicati dei possibili modelli per arazzi: uno di formato più allungato, passato varie volte sul mercato antiquario (l'ultima volta presso Sotheby's, New York, il 25 aprile 1985, n. 80; ill. 5), l'altro di formato accorciato, con meno figure ma più drammaticamente atteggiato, acquistato nel 1997 dal Noordbrabant Museum di 's-Hertogenbosch²⁶. Non era però chiarito quale dei due dipinti fosse l'effettivo prototipo di un cartone per la serie di *Ulisse*: la tappezzeria ritrovata risolve questo dubbio, in quanto riproduce esattamente il primo modello menzionato, però ingrandito e ribaltato in controparte, come conseguenza del riporto su un cartone e di una trascrizione intessuta effettuata su un telaio a basso liccio.

I modelli pittorici

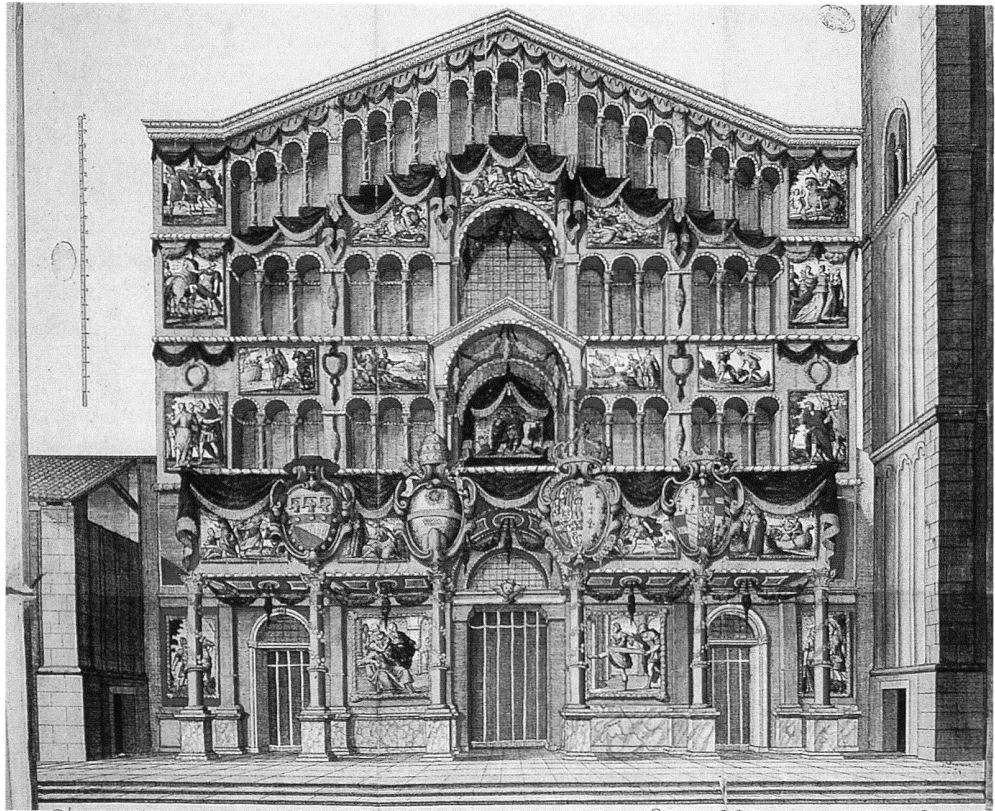
Studiate dai pittori tramite disegni, bozzetti, modelletti, le scene e anche le bordure degli arazzi venivano dipinte su cartoni (eseguiti a tempera su carta o, dall'inizio del XVII secolo, anche ad olio su tela), grandi quanto gli arazzi che si volevano ottenere e che gli arazzieri riproducevano nei loro manufatti. I rarissimi cartoni superstiti, che oggi sono spesso apprezzati più degli arazzi corrispondenti, in quanto documenti dei procedimenti dell'arte tessile e soprattutto come grandiosi monumenti pittorici (si pensi ai sette cartoni di Raffaello per gli

Atti degli Apostoli, del 1515–1516, presso il Victoria & Albert Museum a Londra²⁷), erano ritenuti niente più che strumenti di lavoro delle manifatture, che non ne curavano la conservazione dopo che erano stati utilizzati (e rovinati) nel corso della trasposizione, magari reiterata, sui parati intessuti, se non in casi eccezionali. Sono dunque ben pochi i cartoni sopravvissuti e nessuno di essi è anteriore al XVI secolo: soltanto alcuni disegni preparatori – per cicli delle *Storie di Alessandro Magno* e delle *Storie della caduta di Troia*²⁸ – ci permettono di avere un'idea della fase inventiva a monte della tessitura degli arazzi franco-fiamminghi della seconda metà del XV secolo. I cartoni, una volta copiati dagli arazzieri, potevano essere ritirati dai committenti degli arazzi assieme alle opere intessute, per impedire che esse venissero replicate; ma in genere, rimanendo nelle mani dei mercanti-imprenditori o degli stessi arazzieri, venivano ancora utilizzati. I cicli figurativi più importanti, o di maggior fortuna o di buona smerciabilità erano perciò replicati, anche molte volte, e per lo storico odierno la ricerca e il confronto delle repliche esistenti di un arazzo o di una serie che sta studiando costituisce un passaggio fondamentale e ineliminabile di un'indagine di tipo filologico: una replica può infatti offrire una trascrizione più completa del cartone, o una marca e una firma essenziali per risalire alla manifattura che deteneva i modelli pittorici, o può essere corredata di una bordura che consente di risalire a un'epoca, a una città, a un arazziere; dalla quantità e qualità delle repliche



7 Assalto a Gerusalemme, manifattura franco-fiamminga, arazzo, c. 1470–1480, Venezia, Fondazione Giorgio Cini. – L'arazzo è stato copiato dallo stesso cartone cui si rifà il panno ginevrino (ill. 6), ma in questa replica l'episodio dell'Assalto a Gerusalemme è più completo nella parte superiore.

8 Domenico Maria Francia, *La facciata del duomo di Parma in occasione delle nozze tra Filippo V di Borbone ed Elisabetta Farnese, 1714, incisione, dal Ragguaglio delle nozze della Maestà di Filippo V e di Elisabetta Farnese, Parma 1717. – Gli arazzi venivano utilizzati in diverse circostanze, in questo caso all'aperto, sulla facciata della cattedrale in occasione delle importanti nozze.*



si desume la fortuna di una serie, o si può ricostruire una storia dei cartoni – anche se perduti –, dei loro passaggi di mano, delle trasformazioni che hanno subito nel tempo. Ai conoscitori degli arazzi antichi questi fatti sono ben noti e, anche su questo punto, un'esemplificazione non sarebbe indispensabile, se non costituisse l'occasione per pubblicare un panno poco noto, che chiarisce e completa l'immagine riportata su una delle più importanti tappezzerie conservate nei musei svizzeri.

Riproduciamo perciò in primo luogo un grande frammento (cm. 290 × 480) di un arazzo franco-fiammingo del secondo Quattrocento che il Musée d'art et d'histoire di Ginevra ha acquistato nel 1974²⁹. Il panno raffigura l'*Assalto a Gerusalemme* (ill. 6) ed è un episodio di una serie che possiamo intitolare la *Storia della caduta di Gerusalemme* o, secondo una dizione ripresa dalla letteratura francese del tardo-Medioevo, la *Vendetta del Signore* (*Vengeance de Nostre Seigneur*), nella quale erano narrati episodi della Guerra Giudaica e dell'assedio e conquista di Gerusalemme da parte del futuro imperatore Tito nel 70 d.C. Il tema fu rappresentato ad arazzo fin dal XIV secolo ma ebbe soprattutto fortuna nel secondo Quattrocento, quando venne più volte raffigurato nelle tappezzerie, sulla base di differenti cicli di cartoni, almeno tre, tra i quali si possono smistare gli arazzi superstiti³⁰. Il frammento a Ginevra fa gruppo con altri arazzi (o frammenti) conservati a Lione, a Saumur e a Firenze (databili verso il 1470), nei quali

altri episodi della medesima "storia" sono narrati con lo stesso veemente, appiattito, anti-classico stile figurativo³¹; copiati dunque da un medesimo ciclo di cartoni, verosimilmente approntato dallo stesso artista, il francese Maestro di Coëtivy, al quale sono riferiti i disegni preparatori (al Louvre) per gli arazzi della *Storia della caduta di Troia* che negli ultimi tre decenni del XV secolo furono più volte fatti tessere e smerciati dal mercante-imprenditore di Tournai Pasquier Grenier³².

Datato da Lapaire verso il 1480 e assegnato a un atelier di Tournai (il che non è però certo), l'arazzo a Ginevra mostra i soldati romani che, irrompendo da una porta urbana, danno l'assalto alla seconda cerchia delle mura di Gerusalemme; a sinistra inoltre si vede un soldato che taglia le mani a un prigioniero (è questo un fatto esplicitamente menzionato da Flavio Giuseppe) e, sulla destra in basso, un difensore della città circondato e ucciso da un gruppo di combattenti. Com'è sottolineato da Lapaire, la scena è incompleta, anche se l'arazzo è stato rimaneggiato lungo gli orli per rendere meno evidenti le interruzioni figurative causate dal taglio del tessuto. Cosa mostrava ancora il panno nello stato originario? Un importante sussidio per conoscere alcune altre parti – purtroppo non tutte – dell'immagine viene appunto da un altro arazzo frammentario copiato dallo stesso cartone che, assieme a un inedito e non meno importante elemento compagno, è conservato dal 1967 presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia³³ (ill. 7). Ri-

petto al panno ginevrino, la scena di questa replica dell'*Assalto a Gerusalemme* è interrotta e più incompleta verso il basso e verso destra, ma notevolmente prolungata verso l'alto e, sia pur di poco, verso sinistra. A sinistra si può vedere dunque Tito in piedi, che ordina la mutilazione delle mani dei prigionieri e, più sopra, soldati con bandiere all'assalto di Gerusalemme. Procedendo verso destra, appare uno scenario urbano molto più sviluppato e, tra le mura e le case di Gerusalemme, sono collocati alcuni emblematici episodi dell'assedio di Gerusalemme narrati da Flavio Giuseppe: al centro si vede una donna – Maria, figlia di Eleazar – che, impazzita per la fame, cuoce e divora il suo bambino di pochi mesi; più a destra, tre Ebrei, in procinto di lasciare di nascosto la città e di consegnarsi ai Romani, ingoiano il loro denaro per portarselo con sé senza che sia scoperto dai loro compatrioti o dai Romani (Flavio Giuseppe nella *Guerra Giudaica*, principale fonte testuale della serie, narra però che lo stratagemma fu scoperto dai Romani e dai loro alleati nord-africani, che perciò squartavano i transfughi da Gerusalemme per recuperare i soldi nascosti nei loro intestini). Più sopra, infine, la scena è chiusa da versi didascalici in antico francese, che il panno a Ginevra non riporta. Ecco un esempio di come l'analisi e il confronto tra le repliche, una volta ritrovate e identificate, permetta di ampliare le conoscenze, in questo caso offrendo dati importanti su un ciclo che godette di ampia fortuna e fu replicato più volte³⁴.

Gli arazzi come "affreschi mobili"

Nei secoli della loro massima fortuna, tra il XV e il XVIII secolo, anche in Italia si formarono grandi collezioni di arazzi, ora acquistati dalle Fiandre e dalla Francia, ora prodotti dalle numerose manifatture, variamente durature, aperte anche a sud delle Alpi. È un fatto importante perché, tenendo conto del successo che aveva in Italia la pittura, dimostra che gli arazzi non ne erano dei sostituti, ma una forma decorativa alternativa e complementare. Giorgio Vasari, pittore e massimo scrittore d'arte italiano del XVI secolo, nell'introduzione alla prima edizione (1550) delle *Vite*, esprime nel modo più calzante e sintetico le motivazioni della fortuna degli arazzi, quando ne parla come della «bellissima invenzione degli arazzi tessuti, che fa commodità e grandezza, potendo portar la pittura in ogni luogo e salvatico e domestico»³⁵, puntando l'accento da un lato sull'agiata magnificenza («commodità e grandezza») che gli arazzi rendono manifesta, dall'altro sulla loro natura di supporti mobili di immagini monumentali rapidamente trasferibili da una residenza a un'altra, di campa-

gna o di città, ma anche utilizzabili nelle più varie situazioni al chiuso e all'aperto.

La mobilità fu, appunto, la caratteristica più apprezzata degli arazzi e che li rendeva alternativi agli affreschi. Numerosi documenti figurativi – miniature e dipinti del XV secolo, dipinti e incisioni del XVI–XVIII secolo – ne documentano l'uso nei palazzi e nelle chiese d'Europa, mostrando saloni dalle pareti ricoperte da tappezzerie fittamente accostate, o navate ecclesiastiche pavesate di arazzi tra gli intercolumni e sulle pareti, e poi tappezzerie esposte all'aperto, lungo le strade, sulle facciate o su palchi provvisori, in occasione di feste, entrate trionfali, consacrazioni ed altri eventi dinastici³⁶. Un'interessante incisione parmenese del 1717 mostra, ad esempio, la facciata della cattedrale di Parma ricoperta di arazzi in occasione delle importanti nozze del 1714 di Elisabetta Farnese e Filippo V di Borbone re di Spagna, con le quali si stipulò l'alleanza tra lo staterello italiano e la potenza iberica³⁷ (ill. 8). Com'è stato possibile ricostruire, grazie all'incisione stessa e alla documentazione disponibile sugli arazzi della corte di Parma, le tappezzerie esposte sul duomo facevano capo a due serie bruxellesi cinquecentesche delle *Storie di Cesare*, una del 1550 circa, l'altra di poco posteriore, originariamente appartenute rispettivamente a Margherita di Parma, moglie del duca Ottavio Farnese, e a Maria di Portogallo, sposa del generale e poi duca Alessandro Farnese. La serie già di Margherita di Parma è perduta, mentre sono stati identificati quattro elementi della serie già di Maria di Portogallo (verosimilmente commissionata in vista delle nozze col Farnese, avvenute a Bruxelles nel 1565): arazzi accomunati da un gusto figurativo manieristico fiammingo, non lontano da quello di Pieter Coecke van Aelst, e caratterizzati da eleganti bordure con фри vegetali in-

9 Giulio Cesare attraversa il Rubicone, manifattura di Bruxelles, arazzo, c. 1560, Collezione privata (Vendita Sotheby's, New York, 17 ottobre 2000). – L'arazzo è riconoscibile, liberamente trascritto, alla sommità del pilastro destro del duomo di Parma nell'incisione (ill. 8).



10 a, b *Venditrice di frutta e Ragazzo col cane, manifattura di San Pietroburgo, arazzi copiati da quadri di Bartolomé Esteban Murillo, c. 1780–1790. Montecarlo, collezione RABEL. – Esempi di «quadri d'arazzo» destinati ad essere incorniciati e appesi alle pareti di una stanza o di una galleria, come fossero tele dipinte a olio.*



terrotti da piccole figure e didascalie latine sui tratti superiori³⁸; ad essi aggiungiamo ora anche un quinto elemento, *Giulio Cesare attraverso il Rubicone*, passato in asta a New York³⁹ (ill. 9) Nell'incisione del 1717 la scena dell'arazzo è liberamente trascritta ma comunque riconoscibile, alla sommità del pilastro destro del duomo di Parma.

Sequenza diacronica di fastosissimi e “mobili” sostituiti della decorazione pittorica, basati su cartoni dipinti da pittori, talora, della massima levatura – da Raffaello a Giulio Romano, da Rubens a Jordaens, da Le Brun a Boucher –, la storia stilistica degli arazzi si sviluppa parallelamente a quella della pittura, sia pure con sfasature e peculiarità che, per quanto concerne l'arazzo, si collegano con la tendenza costante delle scene intessute ad attenersi a valori decorativi di superficie, a conseguire effetti di “pieno” e di moltiplicazione dei dettagli, atti a valorizzare pienamente l'abilità manuale degli arazzieri e il ruolo dei paramenti quali decori murali. Il confronto tra gli arazzi e la pittura del loro tempo rivela perciò, in ogni fase, convergenze ma anche divergenze e specificità.

Da Parigi a San Pietroburgo: la situazione nel XVIII secolo

Nel corso del XVIII secolo, durante il quale si manifesta una crisi progressiva del settore delle arazzerie – chiusura di manifatture, sfavore dei committenti – che ebbe il suo culmine simbolico e in qualche misura definitivo nella Rivoluzione Francese, si rileva una tendenza delle tappezzerie a spogliarsi delle loro prerogative, a snaturarsi, subordinandosi completamente alla pittura, di cui esse divennero imitazioni troppo fedeli o veri e propri sostituti. Si imitarono allora in modo esasperato i virtuosismi

illusionistici, luministici, atmosferici e cromatici dei dipinti, costringendo gli arazzieri a straordinari *tour de force* quanto alla finezza esecutiva e alla moltiplicazione dei colori e dei toni: un fenomeno, questo, che si rileva soprattutto nella produzione delle manifatture reali francesi, di Parigi – i Gobelins – e di Beauvais⁴⁰.

Un'esasperata manifestazione di questa tendenza fu la produzione dei “quadri d'arazzo”, già episodicamente realizzati nel XVI–XVII secolo, ma fabbricati in gran numero soprattutto nel XVIII secolo: erano arazzetti copiati da celebri quadri contemporanei o di epoca rinascimentale o barocca, destinati a essere incorniciati e ad essere appesi alle pareti di una stanza o di una galleria, come fossero tele dipinte ad olio. Furono realizzati un po' ovunque, ma soprattutto nella manifattura romana di San Michele (dove si copiavano dipinti di tema sacro di Raffaello, di Rubens, di Maratta o di altri artisti, per farne arazzetti che i papi utilizzavano quali doni per i più illustri ospiti della Curia pontificia⁴¹) e nella manifattura di San Pietroburgo, dov'erano riprodotti i dipinti della raccolta degli Zar⁴². I due inediti “quadri d'arazzo” che qui riproduciamo, la *Venditrice di frutta* e il *Ragazzo col cane* (ill. 10 a, b), recentemente passati sul mercato antiquario milanese con erronea attribuzione alla manifattura napoletana (si credeva che fossero copie di quadri di Giuseppe Bonito o di Gaspare Traversi), sono invece tipici prodotti della manifattura di San Pietroburgo⁴³; riprendono fedelmente dipinti dello spagnolo Bartolomé Esteban Murillo, eseguiti a Siviglia verso il 1650, conservati a Mosca (Museo Pushkin) e a San Pietroburgo (Ermitage), che furono portati in Russia dal principe Dimitri Galitzin nel 1772 per essere immessi nella quadreria della zarina Caterina II⁴⁴; gli arazzetti sono

perciò databili con certezza tra quell'anno e il 1802, quando la manifattura di San Pietroburgo fu definitivamente chiusa. Realizzati con estrema finezza, non mancano di fascino, ma è evidente che il loro pregio estetico fa tutt'uno con quello dei quadri-modello di Murillo; la trasposizione ad arazzo si fa apprezzare nella misura in cui è tanto fine e precisa da non farsi notare ed essere scambiata per un'esecuzione al pennello. I "quadri intessuti", mentre costituiscono perciò un'altra delle tante tipologie cui si applicò la tecnica dell'arazzo, sono anche il canto del cigno di una secolare vicenda artistica, ovvero il vicolo cieco della completa subordinazione delle tappezzerie alla pittura, nel quale andò ad esaurirsi la storia medievale e moderna degli arazzi.

Riassunto

L'articolo prende in esame alcuni aspetti della funzione, della tecnica esecutiva, della storia degli arazzi antichi, allo scopo di offrire al lettore non specialista del settore taluni elementi introduttivi. Tocca perciò i seguenti punti: la variabile funzione assegnata agli arazzi, che non vanno identificati esclusivamente con i grandi parati da muro; le caratteristiche tecniche del tessuto lavorato ad arazzo; la fortuna dell'arte dell'arazzo nell'Antichità e la sua "rinascita" in epoca tardo-gotica, soprattutto in area franco-flamminga; l'esecuzione su telai ad alto o a basso liscio e le sue conseguenze pratiche; il ruolo dei committenti; i modelli pittorici; la fortuna storica degli arazzi in quanto "affreschi mobili"; il progressivo asservimento degli arazzi alla pittura nel corso del XVIII secolo. L'esemplificazione è fornita sia da celeberrimi arazzi antichi reperibili nei musei svizzeri, sia da opere poco note o inedite, di varia epoca e provenienza.

Résumé

Le présent article se propose de familiariser le lecteur non spécialiste avec quelques aspects de la fonction, de la technique de fabrication et de l'histoire des tapisseries anciennes. Il aborde les questions suivantes: les différentes fonctions assignées aux tapisseries, qui ne s'identifient pas exclusivement à des grandes tentures murales; les caractéristiques techniques du tissu dont sont faites les tapisseries; l'épanouissement de l'art textile dans l'Antiquité et sa «renaissance» à l'époque du gothique tardif, dans l'aire franco-flamande surtout; la fabrication sur métier de haute ou de basse lice et ses conséquences pratiques; le rôle des commanditaires; les modèles picturaux; les tapisseries comme «fresques mobiles» et leur fortune historique; la subordination

croissante de la tapisserie à la peinture au cours du XVIII^e siècle. Les exemples produits sont soit des tapisseries célèbres conservées dans des musées suisses, soit des œuvres moins connues ou inédites, de diverses époques et provenances.

Zusammenfassung

Der Artikel beleuchtet einige Aspekte der Funktion, der Herstellungstechnik und der Geschichte alter Bildteppiche, um denjenigen, die auf diesem Gebiet keine Fachleute sind, einen Einstieg ins Thema zu ermöglichen. Folgende Punkte werden gestreift: die verschiedenen Funktionen der Bildteppiche, die keineswegs immer nur grosse Wandbehänge waren; die technischen Eigenheiten der Bildwirkerei; das Schicksal der Teppiche in der Antike und ihre «Renaissance» in der Spätgotik, insbesondere im französisch-flämischen Gebiet; das Herstellungsverfahren auf Webstühlen in Haute-lisse und Basse-lisse und die praktischen Folgen davon; die Rolle der Auftragnehmer; die gemalten Vorlagen; der historische Erfolg der Bildteppiche als «mobile Fresken»; die im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmende Unterordnung der Wirkerei unter die Malerei. Weltberühmte Bildteppiche aus Schweizer Museumsbesitz und weniger bekannte oder unveröffentlichte Werke verschiedener Epochen und Herkunft dienen als erläuternde Beispiele.

Note

¹ Nello Forti Grazzini, "Gli arazzi", in *Monza. Il Duomo e i suoi Tesori*, a cura di Roberto Conti, Milano 1988, p. 107-114, n. 1-4 (in particolare il n. 4, misurante cm. 295 x 105); Idem, in *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro* a cura di Pietro C. Marani, catalogo mostra, Milano, Palazzo Reale, Milano-Firenze 2001, p. 100-101, n. 21-22 (in particolare il n. 21).

² Forti Grazzini 1988 (cfr. nota 1), p. 109.

³ Ibid., p. 109, 121-122, n. 7-8; la funzione quali copri-leggio di questi arazzi è attestata dall'inventario della sagrestia del duomo del 1566: «Tapeti quelli se metono sopra li Lecturini in mezo cum doy figure de S. to Johannes et a modo de uno libro de Cantare».

⁴ Hillie Smit, "Tapestries for the Church of San Petronio in Bologna ca. 1500", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XXXIV, 1995, p. 187-189, 193-200, fig. 1-2.

⁵ Cfr. il contributo di Anna Rapp Buri e Monica Stucky-Schürer nel presente numero.

⁶ Idem.

⁷ I baldacchini da letto d'arazzo furono tessuti praticamente soltanto nel XV secolo; si veda un minuzioso inventario descrittivo degli apparati da letto della corte estense nel 1457-1469 in un documento pubblicato in: Nello Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, Milano 1982, p. 216-219; per un sontuoso ma tardivo apparato, d'inizio Cinquecento: Tom

- Campbell, "Pope Leo X's consistorial 'letto de paramento' and the Boughton House Cartoons", *The Burlington Magazine*, agosto 1996, p. 436–445.
- ⁸ Le fodere d'arazzo per divani e poltrone sono un prodotto tipicamente francese del XVIII secolo, in particolare come completamento delle serie fabbricate nella manifattura dei Gobelins: Maurice M. Fenaille, *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours 1600–1900*, 5 voll., Parigi 1903–1923: vol. III (*Dix-huitième siècle. Première partie 1699–1736*, Parigi 1904) e vol. IV (*Dix-huitième siècle. Deuxième partie 1737–1794*, Parigi 1907).
- ⁹ Cfr. il contributo di Corinne Charles nel presente numero.
- ¹⁰ Annalisa Zanni (a cura di), *La tunica dell'Egitto cristiano. Restauro e iconografia dei tessuti copti del Museo Poldi Pezzoli* ("Museo Poldi Pezzoli. Quaderni di Studi e Restauri", III), catalogo mostra, Milano 1997.
- ¹¹ Le nozioni tecniche basilari riportate nelle pagine seguenti possono essere integrate tramite: Nicole Viallet, *Principes d'analyse scientifique. Tapisserie. Méthode et vocabulaire*, Parigi 1971; Francesco Pertegato, *Il restauro degli arazzi*, Firenze 1996. Una sintetica, chiarissima descrizione dei procedimenti esecutivi è fornita da Adolfo Salvatore Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1993, p. 17–25.
- ¹² L'inversione fronte/retro era comunque effettuata anche in passato, non per fini di lucro ma come una forma di restauro, come dimostra il caso della serie della *Passione* (Venezia, 1420–1430 ca.) a Venezia, Museo della Basilica di San Marco, sottoposta a tale procedimento in epoca remota: Loretta Dolcini, Doretta Davanzo Poli, Ettore Vio, *Arazzi della Basilica di San Marco*, Milano 1999, in particolare p. 82.
- ¹³ Su questi temi, si veda un interessante scambio di lettere del 1698 tra il conte Alessandri di Bergamo e l'ambasciatore del duca di Parma a Parigi, con un confronto del costo degli arazzi eseguiti ad Anversa, a Beauvais e a Parigi: Angelo Meli, *Storia degli arazzi di S. Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1962, p. 57–59. Per un esempio di contrattazione del costo di una serie tra un committente e più arazzieri di Bruxelles si veda una lettera del 1561, da Giovanni Aliprandi, da Bruxelles, a Paolo Vitelli: Giuseppe Bertini, Nello Forti Grazzini (a cura di), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. La collezione dei secoli XVI–XVIII*, catalogo mostra, Colorno, Palazzo Ducale, Milano 1998, p. 223 (appendice III).
- ¹⁴ Sugli arazzi tardo-gotici tedeschi e svizzeri: Betty Kurth, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, 3 voll., Vienna 1926; Christina Cantzler, *Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400–1500*, Tübingen 1990; Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, *zahn und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, catalogo mostra, Basilea, Museo di Storia, Mainz 1990. Cfr. inoltre il contributo di Margret Ribbert nel presente numero.
- ¹⁵ Fabienne Joubert, "Le Moyen-Âge. Un art nouveau", in Fabienne Joubert, Amaury Lefebvre, Pascal-François Bertrand, *Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Parigi 1995, p. 9–63.
- ¹⁶ Per un sintetico ragguaglio sulla storia degli arazzi, con un'ampia bibliografia di riferimento, mi permetto di rinviare a: Nello Forti Grazzini, "Arazzo", in *Arti minori*, a cura di Cinzia Piglione e Francesca Tasso, Milano 2000, p. 67–95.
- ¹⁷ *L'Apocalypse d'Angers. Chef-d'œuvre de la tapisserie médiévale*, Friburgo 1985, p. 18.
- ¹⁸ La fotografia è tratta da G. B. Rossi, *L'arte dell'arazzo*, Milano 1907, p. 149.
- ¹⁹ Genova, Casa d'aste Cambi, vendita del 26 novembre 1998, n. 20; nel 1948 era stato acquistato dal Senatore Scalise. Tessuto con trama di lana e seta, l'arazzo misura cm. 220 × 145.
- ²⁰ Roger A. d'Hulst, *Jacob Jordaens (1593–1678). Volume II. Drawings and Prints*, catalogo mostra, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993, p. 40–42; Kristi Nelson, *Jacob Jordaens. Design for Tapestry*, Turnhout 1998, p. 24–28, 73–84, fig. 14–37 (con bibliografia anteriore).
- ²¹ Nello Forti Grazzini, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Milano-Roma 1994, I, p. 284–302, n. 108–112. Oltre all'*editio princeps* della serie, di cui si parla nel testo, è poi accertata l'esecuzione di almeno due redazioni, rivelate da singoli arazzi del ciclo dotati di bordure specifiche: uno a Chicago, Art Institute, firmato da Jan van Leefdael (Nelson 1998 [cfr. nota 20], p. 82, n. 14/3, fig. 34), l'altro, finora non rilevato dalla letteratura specialistica, passato in asta presso Christie's, New York, l'11 gennaio 1996, n. 175 (*Ulisse costruisce una barca alla presenza di Calipso*). Segnaliamo anche un frammento privo di bordura con *Telemaco e Teoclimene davanti a Penelope* venduto da Sotheby's, Londra, il 19 maggio 1995, n. 3. Un frammento con *Mercurio presso Calipso*, già in collezione Delmarcel a Lovanio (Forti Grazzini 1994, p. 300), è passato in asta presso Sotheby's, Londra, il 25 maggio 2001, n. 2.
- ²² Nelson 1998 (cfr. nota 20), p. 75, 81, n. 8/1A, 13/1A, fig. 16, 29.
- ²³ Aste di Antiquariato Boetto, vendita degli arredi di Villa La Lomellina a Gavi Ligure (Alessandria), del 22–24 settembre 2001; dei due arazzi non era però rilevata né l'appartenenza al ciclo di *Ulisse*, né la dipendenza da cartoni di Jordaens.
- ²⁴ La versione passata in vendita a Gavi Ligure misura cm. 410 × 540; per gli arazzi e i dipinti di Jordaens citati come confronto, si vedano: Forti Grazzini 1994 (cfr. nota 21), p. 300–302, n. 12; Nelson 1998 (cfr. nota 20), p. 81–83, n. 14, 14a, 14b, fig. 32–36.
- ²⁵ L'arazzo, tessuto in lana e seta, misura cm. 420 × 700.
- ²⁶ Nelson 1998 (cfr. nota 20), p. 79–80, n. 12a, 12b, fig. 27–28, con bibliografia anteriore.
- ²⁷ Sharon Fermor, *The Raphael Tapestry Cartoons*, Londra 1996; Sharon Fermor, Alan Derbyshire, "The Raphael tapestry cartoons re-examined", *The Burlington Magazine*, CXL, n. 1141, aprile 1998, p. 236–250.
- ²⁸ Sui disegni franco-fiamminghi con *Storie di Alessandro Magno* (c. 1460), tre a Berna, Museo Storico e due frammentari a Londra, British Museum, si veda: Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, "Alexandre le Grand et l'art de la tapisserie du XVe siècle", *Revue de l'Art*, n. 119, 1998/I, p. 26–31, fig. 9–19. Sui nove disegni delle *Storie della caduta di Troia* (c. 1465) al Louvre e alla Bibliothèque Nationale di Parigi, attribuiti al pittore francese detto il Maestro di Coëvivy, si vedano: Jean-Paul Asselberghs, "Les tapisseries tournaisiennes de la Guerre de Troie", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXXIX, (1970) 1972, p. 93–183; Nicole Reynaud, "Un peintre français cartonnier de tapisseries au XV siècle: Henry de Vulcop", *Revue de l'Art*, n. 22, 1973, p. 7–21; Id., in Françoise Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520*, Parigi 1993, p. 64–66, n. 26.
- ²⁹ Claude Lapaire, "Une tapisserie gothique à Genève", in *GENAVA – Musée d'art et d'histoire Genève*, N. S., XXIII, 1975, p. 135–145.

- ³⁰ Lapaire (ibid.) ritiene erroneamente che tutti i panni conosciuti della *Vendetta del Signore* derivino da un unico ciclo ritessuto più volte. Per una ricostruzione dei tre diversi cicli si veda Cavallo 1993 (cfr. nota 11), p. 198–209.
- ³¹ Ibid., p. 205–207; Reynaud 1973 (cfr. nota 28), p. 15. Sugli arazzi nel Castello di Saumur e a Lione, Musée des Arts Décoratifs si vedano: Jean-Paul Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XV^e siècle*, catalogo mostra, Tournai, 1967, n. 30–32; Geneviève Souchal, in *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV^e au XVI^e siècle*, catalogo mostra, Parigi, Grand Palais, Parigi 1973, p. 61–65, n. 11–13; Lyon, Musée des Tissus, Musée des Arts Décoratifs. *Catalogue des tapisseries*, p. 16–18, n. 5. Sull'arazzo a Firenze, Museo del Bargello (*Preso di Gerusalemme*): Mercedes Viale, "Arazzi", in Mercedes Viale, Vittorio Viale, *Arazzi e tappeti antichi*, Torino 1952, p. 20, n. 4, tav. 7.
- ³² Sugli arazzi della *Storia della caduta di Troia* si vedano i testi citati, con riferimento ai disegni preparatori, nella nota n. 28, e inoltre Scot Mc Kendrick, "The Great History of Troy: A Reassessment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV, 1991, p. 43–82.
- ³³ Venezia, Fondazione Giorgio Cini: *Asalto a Gerusalemme*, arazzo tessuto con trama di lana e seta, di cm. 334 × 434; l'elemento compagno nella stessa sede, anch'esso frammentario, mostra l'*Armata di Vespasiano e di Tito in viaggio verso Gerusalemme* (cm. 430 × 397).
- ³⁴ Cavallo 1993 (cfr. nota 11), p. 206; arazzi della *Vendetta del Signore* sono inoltre annotati nelle raccolte di Astorgio II Manfredi signore di Faenza e di papa Sisto IV.
- ³⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino 1986, p. 10.
- ³⁶ Un buon numero di questi documenti figurativi possono essere reperiti in: Edith A. Standen, "Studies in the History of Tapestry 1520–1790", *Apollo*, n. 223, luglio 1981, p. 6–53 (in particolare p. 6–31); Wolfgang Brassat, *Tapiserien und Politik*, Berlino 1992; Cavallo 1993 (cfr. nota 11), p. 27–31; Joubert, Lefébure, Bertrand 1995 (cfr. nota 15); Amaury Lefébure, "Les tapisseries et leur usage, en France au XVII^e siècle", in *Lisses et délices. Chefs-d'œuvre de la tapisserie de Henry IV à Louis XIV*, catalogo mostra, Chambord, Castello, Parigi 1996, p. 17–29. Si veda anche un recente articolo dedicato agli arazzi visibili nel celebre quadro di Andrea Sacchi, Jean Miel e Filippo Gagliardi, *Visita di Urbano VIII alla chiesa del Gesù* (Roma, Museo di Roma): Pascal-François Bertrand, "Une exposition de tapisseries à Rome pour le centenaire des Jésuites", *Antologia di Belle Arti*, N. S., n. 59–62, 2000 ("Studi sul Settecento II"), p. 154–166.
- ³⁷ Pubblicata nel *Ragguaglio delle nozze della Maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese*, Parma 1717. Fu incisa da Domenico Maria Francia, probabilmente su disegno di Ilario Spolverini: Nello Forti Grazzini, in Bertini, Forti Grazzini 1998 (cfr. nota 13), p. 124–125, n. 12.
- ³⁸ Ibid., p. 123–125; Nello Forti Grazzini, "Les œuvres retrouvées de la collection Farnèse", in *La tapisserie au XVII^e siècle et les collections européennes. Actes du colloque international de Chambord, 18 et 19 octobre 1996*, Parigi 1999, p. 159–165. Sulle *Storie di Cesare* e le loro numerose repliche e varianti: Tom Campbell, "New Light on a Set of 'istory of Julius Caesar' Tapestries in Henry VIII Collection", *Studies in the Decorative Arts*, V, n. 2, primavera-estate 1998, p. 2–39. La seconda serie parmense di *Cesare* non fu commissionata da Alessandro Farnese, come si credeva, ma portata in dote da Maria di Portogallo: Giuseppe Bertini, "Il guardaroba di Maria di Portogallo principessa di Parma (1575 c.)", in Giuseppe Bertini, Annemarie Jordan Gschwend, *Il "guardaroba" di una principessa del Rinascimento. L'inventario di Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese*, Parma 1999, p. 10–11, 28–29.
- ³⁹ Già del National Museum of American Art, Smithsonian Institution; passato in vendita presso Sotheby's, New York, il 17 ottobre 2000, n. 117: arazzo di lana e seta, di cm. 419 × 465. Proviene da Roma, dove lo vide e lo descrisse Xavier Barbier de Montault, "Inventaire descriptif des tapisseries de haute-lisse conservées a Rome", in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Arras*, II Série, t. X, Arras 1878, p. 261 (n. 2).
- ⁴⁰ Pascal-François Bertrand, "Le manufatture reali dei Gobelins e di Beauvais", in Bertini, Forti Grazzini 1998 (cfr. nota 13), p. 35–36.
- ⁴¹ Carlo Pietrangeli, "I quadri in arazzo della manifattura di S. Michele", *L'Urbe*, XLVII, N. S., n. 3–4, maggio–agosto 1984, p. 89–94.
- ⁴² T. T. Korshunowa, *Russkie shpalery: Peterburskaia shpalernaia manufaktura*, Leningrado 1975.
- ⁴³ Tessuti con trama di lana e seta, misurano ciascuno cm. 78 × 67. Repliche di questi due arazzetti sono conservate, assieme ad altri quadri intessuti realizzati a San Pietroburgo, nelle collezioni reali di Svezia, dove entrarono durante il regno di Gustavo III, cioè entro il 1792: John Böttiger, *Svenska Statens Samling af Väfvel Tapeter*, Stoccolma 1880, III, p. 63 (ser. Ppa, nn. VI–VII); Heinrich Göbel, *Wandteppiche III: Die germanischen und slavischen Länder*, t. II, Berlino 1934, p. 243, tav. 198b.
- ⁴⁴ Juan Antonio Gaya Nuño, *L'opera completa di Murillo*, Milano 1978, n. 81–82; Xanthe Brooke, Peter Cherry, *Murillo, Scenes of Childhood*, catalogo mostra, Londra, Dulwich Picture Gallery; Monaco, Alte Pinakothek, Londra 2001, p. 92–95, n. 7–8. I quadri di corte non erano copiati direttamente dagli arazzieri di San Pietroburgo, che usavano come modelli copie dei quadri dipinte da uno specialista francese, Jean Baptiste Marie Pierre.

Referenze fotografiche

1: Da: Monza. Il Duomo e i suoi tesori, a cura di Roberto Conti, Milano 1988, p. 132. – 2: Da: G. B. Rossi, *L'arte dell'arazzo*, Milano 1907, p. 149. – 3, 7–10: Dall'autore. – 4: Asta di Antiquariato Boetto. – 5: Da: Catalogo d'asta Sotheby's, New York, 25 aprile 1985. – 6: © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.

Indirizzo dell'autore

Nello Forti Grazzini, studioso dell'arte antica, Corso di Porta Vigentina 1, I-20100 Milano