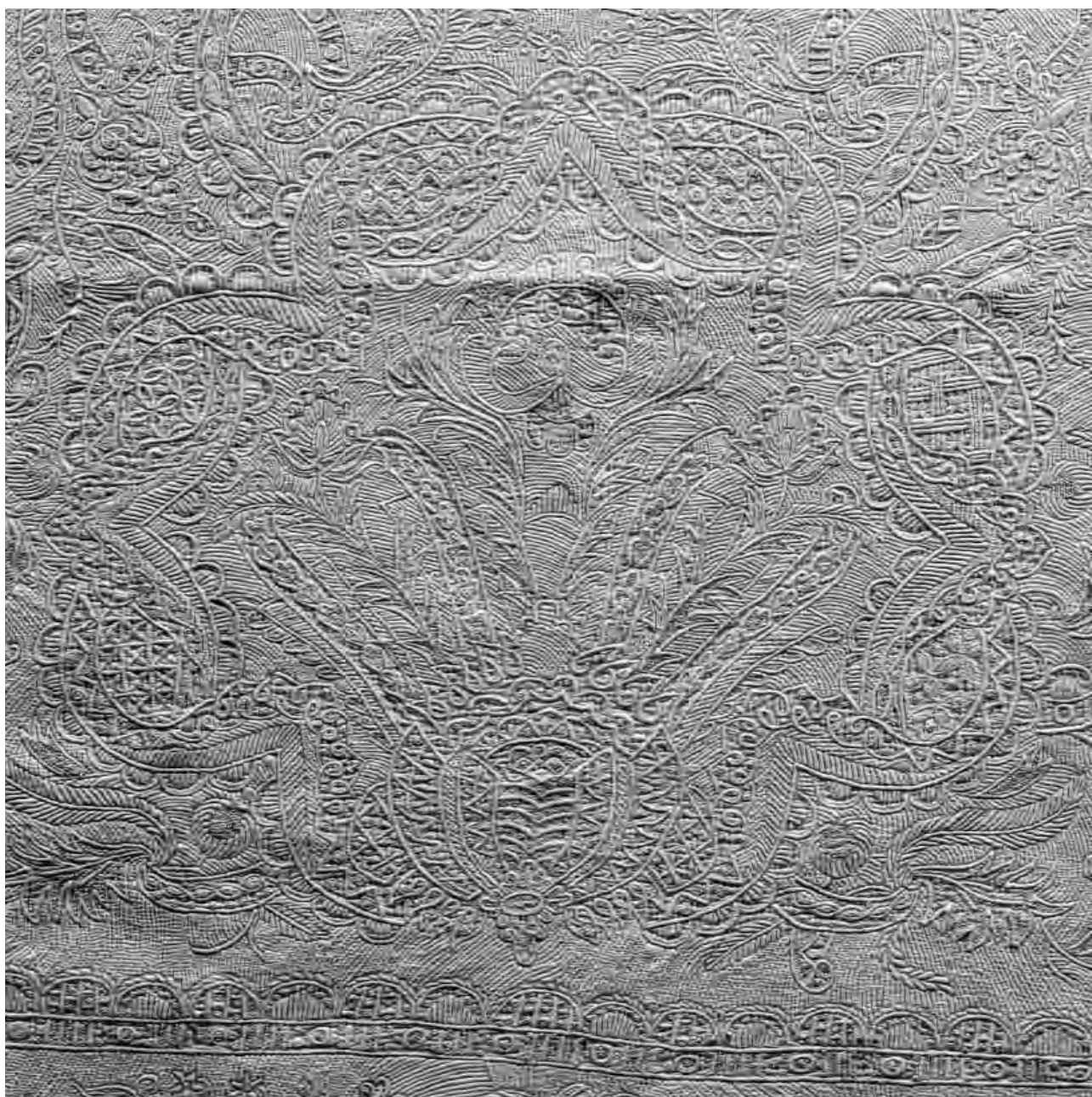


la coperta in “boutis”

La coperta in “boutis” di Verona,
presso il Museo del ricamo di don Nicola Mazza.



Gruppo Giovani
Povegliano Veronese

Museo d'Arte e Ricamo dell'Istituto Femminile
Don Nicola Mazza - Verona

È con immenso orgoglio che il Gruppo Giovani di Povegliano, in collaborazione con l'Istituto Don Nicola Mazza di Verona, ha il piacere di presentare uno studio su di un esemplare unico. In questo ultimo periodo, ci stiamo occupando dello studio di una antica coperta interamente ricamata, venuta in possesso del nostro amico e coordinatore Gaetano Zanutto, donata dal Monastero S. Elisabetta delle Sorelle Povere di Santa Chiara in Verona al fine di darle una collocazione espositiva che ne risalti per la preziosità del tessuto e del ricamo. Le Suore dichiarano di averla avuta in dono dalla duchessa Maddalena Trezza in richiesta di preghiere di suffragio per la famiglia Acquarone e per figlio Cesare ucciso ad Acapulco.

Il merito del nostro interessamento non si è fermato al solo possesso, ma l'abbiamo fatta esaminare da esperti di tessuto e ricamo di fama e ne abbiamo ottenuto il risultato che trattasi di un bene di alto pregio, datato addirittura metà 1700.

Desideriamo rendere noti i nomi di questi esperti che ci hanno onorato del loro generoso interessamento: in primis la Dr.ssa Teresa Zaja, responsabile sezione ricamo Istituto Don Nicola Mazza di Verona e collaboratrice del Museo del Ricamo Don Mazza; Dr.ssa Doretta Davanzo Poli docente di storia dell'Arte tessile Università di Udine e Venezia, e una delle massime esperte internazionali della Storia del Tessile e Moda e membro del CIETA; Arch. Elio Michelotti direttore delle più importanti riviste di ricamo italiane, promotore e divulgatore Design Tessile; Annie Claude Pantel presidente di France Boutis (Marsilia-Francia), Dr.ssa Paola Frattaroli docente Accademia Belle Arti di Verona Dipartimento della progettazione per le arti applicate. Scuola di restauro.

Questi eclatanti risultati ci hanno portato alla decisione di fare una piccola ma importante pubblicazione su questo tesoro di grande arte del ricamo che, in futuro, sarà esposto, per un periodo determinato, nel Museo Don Nicola Mazza a Verona e poi, perennemente in Villa Balladoro a Povegliano Veronese.

Vogliamo altresì cogliere l'occasione per comunicarvi alcune informazioni sul nostro Gruppo.

Il Gruppo Giovani Povegliano è nato nel 1998 da un'idea del Dott. Riccardo Cavallara e Gaetano Zanutto per dare inizio a un sodalizio culturale atto a recuperare, salvaguardare, ricercare e promuovere la storia soprattutto del proprio paese Povegliano Veronese in forma del tutto volontario. Inizialmente ne facevano parte attiva alcuni giovani studenti (da qui il nome GGP) che hanno prodotto studi, ricerche e pubblicazioni.

Con il tempo i giovani hanno lasciato questo ruolo per inserirsi nel mondo del lavoro, crearsi una famiglia e conseguentemente a non avere più tempo da dedicare al Gruppo.

Allora si è creata una nuova compagine, sempre di volontari, formata da persone non più giovani ma disponibili e appassionati di ricerca, storia, a salvaguardia delle radici storiche di Povegliano.

Avendo avuto la benevola autorizzazione dall'Amministrazione Comunale Bigon Avv. Anna Maria, all'interno della Villa Balladoro, fulcro culturale del paese, custodiamo la Biblioteca antica e l'Archivio della famiglia nobile Balladoro, facendoli vivere e dare lustro al loro contenuto.

Ci pregiamo di aver Catalogato tutti i più 12000 volumi, tale è il patrimonio librario, vantando il fatto di essere una delle rarissime biblioteche antiche a essere in rete a favore di ricercatori mondiali.

Facciamo notare che circa 2000 di questi testi sono risultati unici.

Informiamo che l'archivio Balladoro, per merito del generoso, pregevole, duro lavoro del Dott. Antonio D'Argenio e del Prof. Marco Pasa, nostri esimi collaboratori, del Gruppo Giovani per merito del coordinatore Gaetano Zanutto, è stato tradotto in lingua inglese per facilitare la consultazione mondiale.

Questo è un altro nostro orgoglio, ossia il fatto di guardare sempre al futuro ed in grande!

La datazione dei libri va dal 1507 fino ai primi 1900, consultabili in loco, e possibilità di riprodurli solo con l'ausilio di apparecchi fotografici senza flash.

Abbiamo al nostro attivo molte altre catalogazioni e pubblicazioni e le potete consultare sul nostro sito internet, ora gestito dal giovane Samuele Conti, dove trovate tutto quanto da noi prodotto, stampato e pubblicato.

Considerazione per terminare: evviva il volontariato ricchezza culturale italiana che porta a questi risultati.

Terminiamo con il motto del Gruppo Giovani Povegliano: "gratis amore dei adesso per subito".

Gruppo Giovani Povegliano.

It is with immense pride that the Povegliano Youth Group, in collaboration with the Don Nicola Mazza Institute of Verona, is pleased to present a study on a special sample. In this last period, we are dealing with the study of an ancient blanket entirely embroidered, that became in possession of our friend and coordinator Gaetano Zanutto, previously donated by the Monastery St. Elizabeth of the Poor Sisters of Santa Chiara in Via A. Provolo, Verona in order to give it an extraordinary stand up that can offer the preciousness of the fabric and embroidery. The Sisters declare to have received it as a gift from the Duchess Maddalena Trezza in request for suffrage prayers for the Acquarone family and for their son Caesar killed in Acapulco.

The merit of our interest did not conclude at the sole possession, but we had it examined by experts of fabric and embroidery of fame and we obtained the result that it is a good of high value, dated even half of 1700.

We wish to make known the names of these experts who have honored us with their generous interest: first of all Dr. Teresa Zaja, head of the embroidery section Istituto Don Nicola Mazza of Verona and collaborator of the Museo del Ricamo Don Mazza; particularly Dr. Doretta Davanzo Poli, professor of history of textile art to the University of Udine and Venice, and one of the leading international experts in the History of Textiles and Fashion and member of CIETA; then Arch. Elio Michelotti, director of the most important Italian embroidery magazines, promoter and popularizer of Textile Design; again Annie Claude Pantel president of France Boutis (Marsilia-France), finally Dr. Paola Frattaroli, Academy of Fine Arts Academy of Verona Department of design for applied arts. A truly School of restoration.

These striking results led us to the decision to make a small but important publication on this treasure of great embroidery art that, in the future, will be exhibited, for a certain period, in the Don Nicola Mazza Museum in Verona and then, perpetually in Villa Balladoro in Povegliano Veronese.

We also want to take this opportunity to give you some informations about our Group.

The Povegliano Youth Group was born in 1998 from an idea of Dr. Riccardo Cavallara and Gaetano Zanutto to start a cultural association capable of recovering, safeguarding, researching and promoting the history, above all, of the country Povegliano Veronese in a completely voluntary form. Initially, some young students (hence the name GGP), who produced studies, researches and publications, took part in it. Over time, young people have left this role to enter the world of work, to create a family and consequently to have no more time to devote to the Group.

Then a new team has been created, always volunteers, formed by people no longer young but available and passionate about research, history, to protect the historical roots of Povegliano. Having received the benevolent authorization from the Bigon Avv. Anna Maria Municipal Administration, inside the Villa Balladoro, cultural hub of the town, we keep the ancient Library and the Archives of the noble family Balladoro, making them live and give prestige to their content. We are pleased to have cataloged all the more than 12,000 volumes, such is the book heritage, boasting the fact that it is one of the rare ancient libraries to be online for world researchers. We point out that around 2000 of these texts were unique.

We inform you that the Balladoro archive, thanks to the generous, valuable, hard work of Dr. Antonio D'Argenio, of Prof. Marco Pasa, our close collaborators of the Youth Group thanks to the coordinator Gaetano Zanutto, has been translated into English for facilitate global consultation. This is our other pride, that is, always looking to the future and big!

The dating of the books goes from 1507 up to the early 1900s, which can be consulted on site, and the possibility of reproducing them only with the aid of photographic devices without flash. We have many other catalogs and publications to our advantage and you can consult them on our website, now managed by the young Samuele Conti, where you can find everything we produce, print and publish.

Consideration to finish: hurray volunteerism Italian cultural wealth that leads to these results. We end with the motto of the Povegliano Youth Group:

"free of love of God, now, for now on".

Povegliano Youth Group.

C'est avec une immense fierté que le Gruppo Giovani di Povegliano, en collaboration avec l'Institut Don Nicola Mazza de Vérone, est heureux de présenter une étude sur une pièce extraordinaire. Dans ces derniers temps, nous avons affaire à l'étude d'une ancienne couverte entièrement brodée, et entrée en possession de notre ami et coordinateur Gaetano Zanutto, offerte par le monastère Sainte-Elisabeth des Clarisses à Vérone afin de lui donner un lieu d'exposition qui se démarque pour la préciosité du tissu et de la broderie. Les soeurs affirment qu'il a reçu comme cadeau de la duchesse Maddalena Trezza dans la demande de prières pour la famille et pour le fils Acquarone Cesare tué à Acapulco.

Nous avons cherché des experts renommés en tissu et broderie et nous avons obtenu le résultat qu'il est un bien de valeur, datable 1720.

Nous souhaitons faire connaître les noms de ces experts qui nous ont honorés de leur généreux intérêt: tout d'abord le Dr Teresa Zaja, chef de la section de broderie de l'Institut Don Nicola Mazza de Vérone et collaboratrice du Museo del Ricamo Don Mazza; Dr. Doretta Davanzo Poli, professeur d'histoire de l'art textile, Université d'Udine et Venise, et l'un des principaux experts internationaux dans l'histoire du textile et de la mode et membre de CIETA; L'architecte Elio Michelotti, directeur des plus importants magazines italiens de broderie, promoteur et vulgarisateur de Textile Design; Annie Claude Pantel présidente de France Boutis (Marsilia-France), Dr. Paola Frattaroli, Académie des Beaux-Arts Académie de Vérone Département de design pour les arts appliqués. École de restauration.

Ces résultats impressionnants nous ont conduit à la décision de faire une petite mais importante publication de ce trésor d'un grand art de la broderie qui, à l'avenir, sera exposé, pour une période déterminée, au Musée Don Nicola Mazza à Vérone, puis, perpétuellement Villa Balladoro à Povegliano Veronese.

Nous voulons également saisir cette opportunité pour vous donner quelques informations sur notre Groupe.

Le groupe de jeunes Povegliano est né en 1998 d'une idée Dr Richard Cavallara et Gaetano Zanutto pour initier un acte d'association culturelle pour récupérer, préserver, promouvoir la recherche et l'histoire de leur pays, en particulier Povegliano Veronese dans un tout à fait volontaire. Initialement, quelques jeunes étudiants (d'où le nom de GGP), qui ont produit des études, des recherches et des publications, y ont participé.

Au fil du temps, les jeunes ont quitté ce rôle pour entrer dans le monde du travail, créer une famille et n'ont pas eu du temps à consacrer au Groupe.

Ensuite, une nouvelle équipe a été créée, toujours volontaire, formée par des gens qui ne sont plus jeunes mais disponibles et passionnés par la recherche, l'histoire, pour protéger les racines historiques de Povegliano.

Ayant eu l'aimable autorisation par le conseil municipal Bigon Avv. Anna Maria, à l'intérieur de la Villa Balladoro, centre culturel du pays, nous garde l'ancienne Bibliothèque et Archives de la famille noble Balladoro, ce qui les rend vivre et apporter du prestige à leur contenu.

Nous sommes heureux d'avoir catalogué plus de 12 000 volumes, tel est le patrimoine du livre, sachant que c'est l'une des rares bibliothèques anciennes à être en ligne pour les chercheurs du monde entier.

Nous rappelons qu'environ 2000 de ces textes étaient uniques.

Nous vous informons que les archives Balladoro, grâce au travail généreux, très bien, des Dr Antonio D'Argenio et du Prof. Marco Pasa, nos collaborateurs distingués, et du "Gruppo Giovani " avec son coordinateur Gaetano Zanutto, ont été traduites en anglais pour faciliter la consultation mondiale. Notre, autre fierté, c'est de toujours regarder vers l'avenir et en grand!

La datation des livres va de 1507 au début des années 1900, qui peuvent être consultés sur place, et la possibilité de les reproduire uniquement à l'aide de dispositifs photographiques sans flash.

Nous avons beaucoup d'autres catalogues et publications à notre avantage où vous pouvez les consulter sur notre site Web, maintenant géré par le jeune Samuele Conti, où vous pouvez trouver tout ce que nous produisons, imprimons et publions.

Considération pour finir: bravo le bénévolat richesse culturelle italienne qui conduit à ces résultats.

Nous concluons avec la devise du groupe de jeunes de Povegliano: "avec amour, maintenant, et pour tout de suite".

Groupe Jeunes de Povegliano.

Wir Mitglieder der Gruppe "Gruppo Giovani Povegliano", in Zusammenarbeit mit dem Institut Don Nicola Mazza in Verona, haben die Ehre, eine Studie über einen einzigartigen Stück zu präsentieren. In der letzten Zeit haben wir uns mit der Studie einer gestickten Decke beschäftigt. Diese Decke wurde unserem Koordinator Gaetano Zanutto vom Kloster S. Elisabetta delle Sorelle Povere di Santa Chiara in Verona verschenkt. Die Decke musste eine Stellung haben, die ihre Schönheit richtig darstellt. Die Nonnen erklären, dass die Decke ein Geschenk der Herzogin Maddalena Trezza war, damit die Nonnen für die Familie und ihren getöteten Sohn Cesare beteten.

Wir waren für diese Decke so interessiert, dass wir eine Studie im Zusammenarbeit mit einigen berühmten Experten in Stoffen und Stickerei durchgeführt haben. Sie haben angegeben, dass diese Decke sehr wertvoll ist, sie stammt aus dem 18. Jhd.

Die Experte, die uns geholfen haben, sind: Doktorin Teresa Zaja, Chefin der Abteilung Stickerei des Instituts Don Nicola Mazza in Verona und Mitarbeiterin im Museum von Stickerei Don Nicola Mazza; Doktorin Doretta Davanzo Poli, Dozentin von Kunstgeschichte an der Universität in Udine und Venedig und eine der wichtigsten Expertinnen in der Geschichte der Stoffen und Mode und Mitglied derin des CIE-TA; Architekt Elio Michelotti, Leiter einer der wichtigsten italienischen Zeitschriften von Stickerei, Förderer und Verbreiter Design Tessile; Annie Claude Pantel, Präsidentin von France Boutis, Doktorin Paola Frattaroli, Dozentin an der Kunstakademie in Verona.

Nach den Ergebnissen der Studie haben wir entschieden, eine kleine aber wichtige Publikation über diese Decke zu veröffentlichen. Jetzt ist die Decke im Museum des Instituts Don Nicola Mazza in Verona. Dann wird sie ständig in Villa Balladoro in Povegliano Veronese bleiben.

Wir möchten aber auch einigen Informationen über unsere Gruppe geben. Im Jahr 1998 stammte die Gruppe aus einer Idee des Doktors Riccardo Cavallara und Gaetano Zanutto als Beginn einer kulturellen Vereinigung, die das Ziel hatte, die Geschichte von Povegliano Veronese zu schützen, erforschen und fördern. Wir sind alle Freiwillige. Am Anfang waren die Mitglieder alle Jugendlichen, die Forschungen, Studien und Veröffentlichungen gemacht haben.

Dann haben die erste Mitglieder die Gruppe verlassen. Also haben andere Leute immer Freiwillige ihre Stelle getreten. Sie beschäftigten sich leidenschaftlich mit Geschichte und Forschung. Mit der Genehmigung der Stadtverwaltung, der Bürgermeisterin Anwältin Anna Maria Bigon, behalten wir die alte Bibliothek und das Archiv der Familie Balladoro, um ihre Wichtigkeit und Bedeutung für die ganze Gemeinde darzustellen.

Wir haben mehr als 12000 Bücher katalogisiert. Unsere Bibliothek ist eine der wenigen, die einen Website hat, damit alle die Bücher anschauen können. Wir bemerken, dass ungefähr 2000 Bücher einzigartig sind.

Dank den Mitarbeitern Doktor Antonio D'Argenio, Marco Pasa und dem Koordinator Gaetano Zanutto wurde das Archiv der Familie Balladoro in Englisch übersetzt. Das ist eine Ehre für uns, weil wir immer an die Zukunft schauen wollen, damit die Leute aus der ganzen Welt in unserem Archiv nachschlagen können.

Die Datierung unserer Bücher geht zwischen 1507 und 1900. Die Bücher können im Archiv studiert werden. Man kann auch Fotos machen, aber mit Fotoapparaten ohne Flash.

In unserem Website kann man andere Veröffentlichungen sehen. Der Leiter unseres Websites ist Samuele Conti.

Wir sind alle Freiwillige und wir sind darüber überzeugt, dass das Volontariat Teil der Kultur unserer Gesellschaft ist.

Unser Witz ist: gratis amore Dei jetzt und sofort.

Eine Übersetzung für unseren Freunde aus Ockenheim.

Ma cos'è il "boutis"?

Questo ricamo in rilievo consiste nell' introdurre un filo di cotone fra due teli in batista di cotone o di lino, tenuti uniti da piccoli punti in avanti o da piccoli punti di impuntura che seguono il disegno stampato sulla prima stoffa. Quando tutti i motivi sono impunturati, si gira il tessuto e sul rovescio, con un ago da tappezzeria e un filo di cotone, si riempiono gli spazi fino a dare il volume desiderato.

Questa tecnica chiamata "piqûre de Marseille" o "broderie de Marseille" era realizzata dal gruppo ricamatori di Marsiglia, che ne ebbero il monopolio dal XIII sec, fino al 1765

Charles-Germain de Aubin, ricamatore di Luigi XIV, parla del ricamo di Marsiglia nel suo "Art du brodeur" pubblicato nel 1770.

Questo ricamo in rilievo ebbe grande diffusione e le scuole di Marsiglia esportarono i manufatti nelle corti d Europa ed anche nelle isole.

A partire dal 1765 l'Associazione ricamatrici di Marsiglia fu sciolta e la "piqûre de Marseille" è caduta nel dominio del popolo. Divenne allora semplificata e prese il nome di Ricamo imbottito.

I volumi divennero più imponenti, sempre utilizzando il punto avanti (più rapido ed economico del punto impuntura).

Fino alla prima guerra mondiale, questa tecnica venne utilizzata dalle mogli dei pescatori di Cassis e della Città, così come dai piccoli artigiani che lavoravano per la borghesia Marsigliese.

Questo ricamo è scomparso e non fu più alla moda verso la fine del XX sec.

Questo venne di nuovo fatta uscire dagli armadi e dai granai e sta per riprendere il suo posto nell'arte tessile.

Annie-Claude Pantel



This embossed embroidery consists of introducing a cotton thread between two sheets of cotton or cotton batiste, held together by small stitches forward or by small stitches, which follow the pattern printed on the first fabric. When all the patterns are stitched, the fabric is turned and on the back, with a tapestry needle and a cotton thread, the spaces are filled until giving back the desired volume.

This technique called “piqûre de Marseille” or “broderie de Marseille” was made by the embroidering group of Marseilles, who had a monopoly from the 13th century, until 1765.

Charles-Germain de Aubin, embroidered by Louis XIV, talks about the embroidery of Marseille in his “Art du brodeur” published in 1770.

This embossed embroidery was widespread and the schools of Marseilles exported the artifacts to the courts of Europe and also to the islands.

Starting from 1765 the Embroiderers Association of Marseilles was dissolved and the “piqûre de Marseille” fell into the dominion of the people. It then became simplified and took the name of padded embroidery.

The volumes became more impressive, always using the forward point (faster and cheaper than the stitching point).

Until the First World War, this technique was used by the wives of the fishermen of Cassis and the City, as well as by the small artisans who worked for the Marseilles bourgeoisie.

This embroidery has disappeared and was no longer fashionable in the late twentieth century.

This was again taken out of wardrobes and barns and is about to resume his place in textile art.

Annie-Claude Pantel



Mais qu'est-ce - que le «boutis» ??

Cette broderie en relief consiste à introduire un fil de coton entre deux couches de batiste de coton ou de lin, réunies par de petits points avant ou de petits points de piqûre qui suivent le dessin fait sur la première étoffe. Quand tout les motifs sont piqués on retourne le tissu et sur l'envers, avec une aiguille à tapisserie on glisse le coton afin de donner le volume désiré.

Cette technique appelée «piqûre de Marseille ou broderie de Marseille» était réalisée par le corps des brodeurs de Marseille qui eurent le monopole du XIIIème siècle jusqu'en 1765.

Charles-Germain de St Aubin, brodeur de Louis XIV, parle de la broderie de Marseille dans son Art du Brodeur publié en 1770.

Cette broderie en relief a eu un très vif succès et les ateliers de Marseille ont exporté les pièces dans toutes les cours d'Europe et même dans les Iles ce qui entraîné les contrefaçons.

A partir de 1765, le corps des brodeurs de Marseille a été dissout et la piqûre de Marseille est «tombée dans le domaine public».

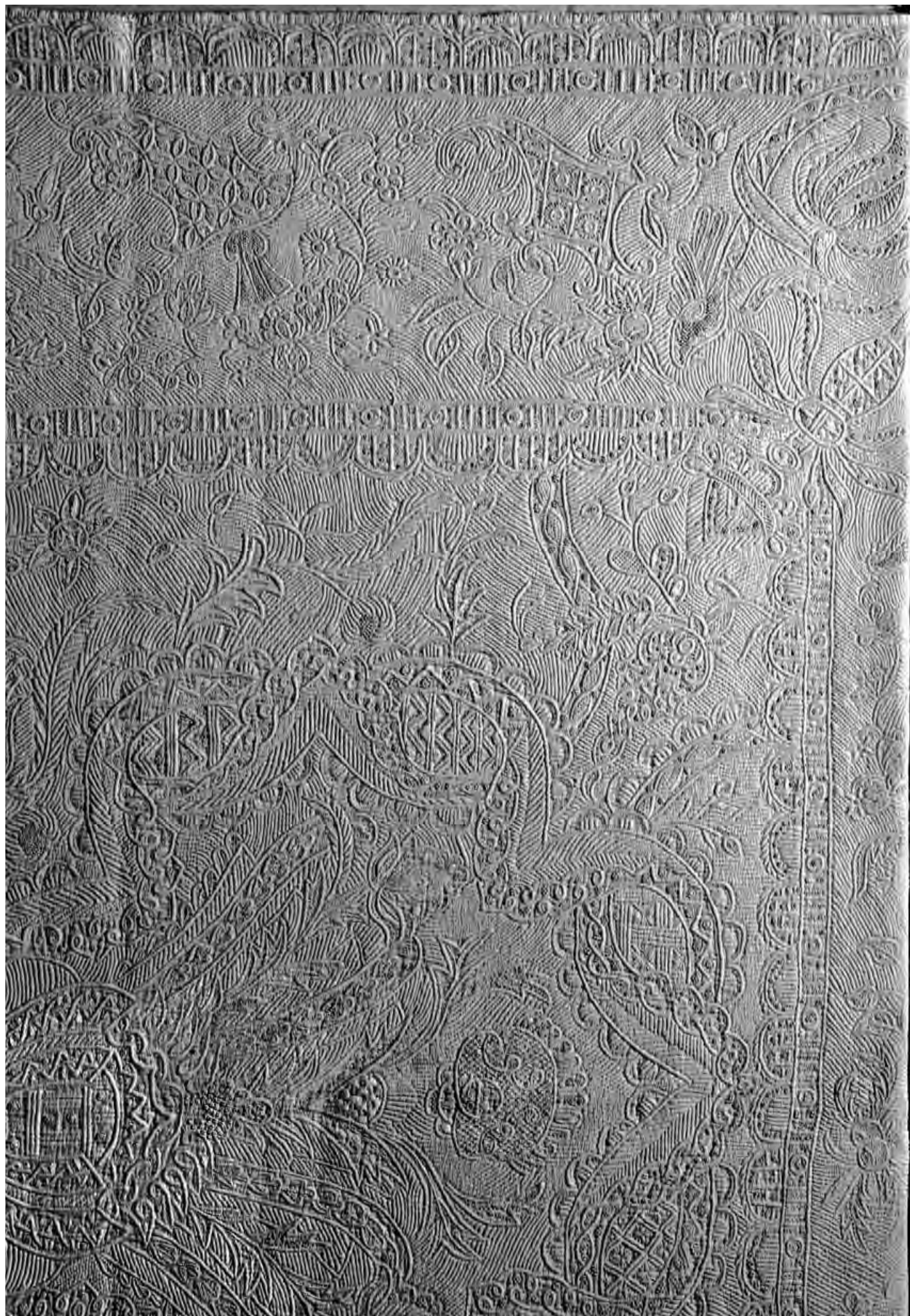
La piqûre de Marseille s'est alors simplifiée et a pris le nom de "broderie emboutie".

Les volumes sont devenus beaucoup plus imposants, on a utilisée le point avant (plus rapide et plus économique que le point de piqûre). Jusqu'à la première guerre mondiale cette technique fut utilisée par les femmes des pêcheurs d'anchois de Cassis et de La Ciotat ainsi que des petits artisans qui travaillaient pour la bourgeoisie marseillaise.

Cette broderie a disparue car elle n'était plus à la mode. Vers la fin du XXème siècle, elle est ressortie des armoires, des greniers et aujourd'hui elle est en train de reprendre sa place dans l'art textile.

Annie-Claude Pantel





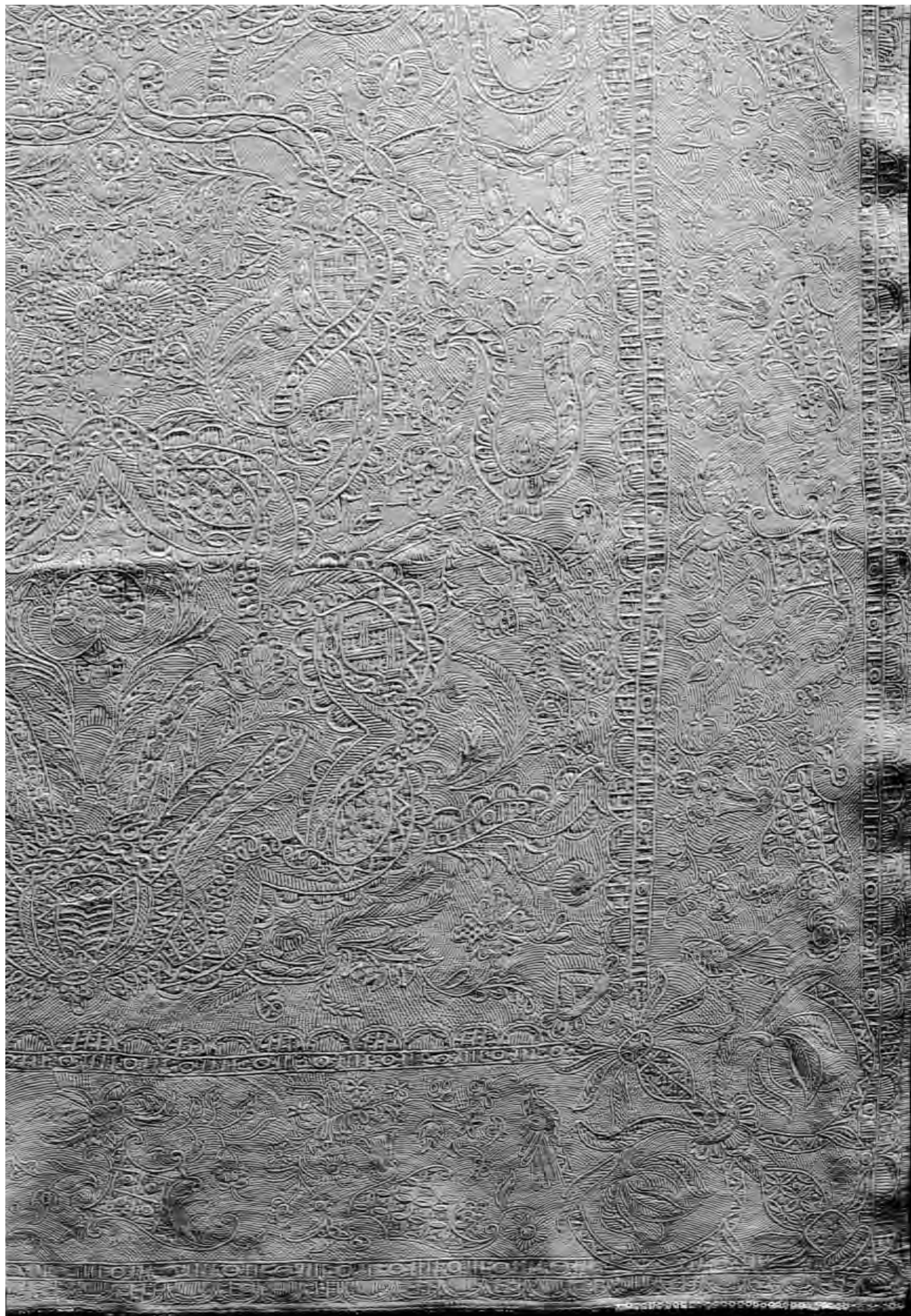
Angolo superiore destro



Angolo superiore sinistro



Angolo inferiore sinistro



Angolo inferiore destro



Parte centrale sinistra





Parte centrale destra



Particolare superiore



Particolare superiore



Particolare superiore



Particolare inferiore



Particolare inferiore



Particolare inferiore



La tecnica dell'imbottitura è molto antica e si sviluppa indipendentemente in diverse aree geografiche. La si trova millenaria in Cina, realizzata con taffetas e imbottiture di seta; in India con tela e imbottiture di cotone, tanto che si ipotizza che la tipologia in cotone potrebbe essere stata importata in Europa dai possedimenti portoghesi in India ai primi del '600; in Asia Minore sempre in cotone; bianco su bianco in Russia, in Germania, Olanda, Svizzera, Scandinavia, in Inghilterra, in Francia. Jenny Schneider nel *Bulletin du CIETA* nn. 41-42 (pp. 48) del 1975 scrive che a lei sembra poco diffusa nei Paesi latini dell'Europa meridionale in cui, in ogni caso trova un certo riscontro soprattutto nel sec. XVIII.

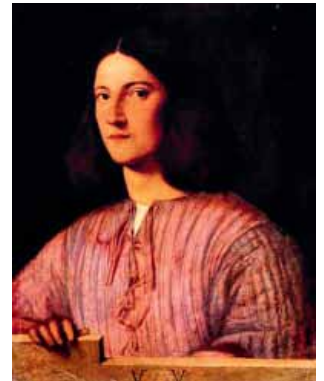
Nel Rinascimento è documentata in Italia, in alcuni reperti liturgici rimasti e nell'iconografia pittorica: per esempio nel ritratto Giustiniani del Giorgione 1503-4 e in quello dell'Ariosto di Tiziano del 1510.

Elisa Ricci (pp.85-86) la grande studiosa di merletti e ricami del primo '900, conferma che tale tecnica "dell'imbottire e impuntire a disegno" fu lavorazione di tutti i paesi e di tutti i tempi, dove il freddo della notte consigliò quel modo di coperta calda e leggera. Ne troviamo riprodotte in pitture e sculture medievali. A lei dobbiamo l'informazione che in tale tecnica eccellevano a Roma le donne ebraiche, ipotesi accolta da Lucia Petrali Castaldi, Ariel Toaff, e M. Luciana Buseghin, che sostengono trattarsi di manifatture provenienti da laboratori ebraici, soprattutto dell'Italia centrale.

Il Merkel nel suo studio *Come vestivano gli uomini del Decamerone*, scrive che il *farsetto*, termine con cui si indica un capo dell'abbigliamento maschile duecentesco, prendeva nome da infarcire, riempire, e che giubba deriverebbe dal veneziano insupar-infarcire..." (A Venezia il farsetto imbottito si chiama zupon, e gli artigiani che lo realizzano "zuponeri").

Elisa Ricci porta come esempio virtuosistico di trapunto più antico, la coperta Guicciardini, che attribuisce a manifattura siciliana del 1380 (secondo la linea di armature e vesti). Tale manufatto, conservato al museo di palazzo Davanzati a Firenze, è stato ritrovato casualmente, a villa Usella in territorio di Prato a fine '800 dalla contessa Maddalena Guicciardini (dove il nome), acquisito nel 1927 dal museo del Bargello. Un'altra coperta gemella Guicciardini, viene venduta al Kensington Museum di Londra nel 1906 da un'antiquaria fiorentina.

Le due coperte (del Bargello e del V&A museum) sono così descritte: tra due tele di lino, una al diritto morbida e fine, l'altra forte e grossa, corre il cotone in falda in lucignolo, a rilevar mollemente le figure, di cui una fine impuntura di filo più scuro, segna nettamente il contorno mentre serra e gonfia l'imbottitura; il fondo è animato e insieme reso più fermo da fini e fitte filzoline di filo bianco che danno alla tela l'aspetto di un marmo lavorato di gradina, opaco e basso e che lascia alle figure, alle lettere, alle fronde, ai fiori, tutto il loro valore plastico. Nelle vesti, nelle armature, nei manti dei cavalli, ritroviamo quei fondi a zig-zag, a stuoia, a ruote, che abbiamo visto fare con l'oro steso dai ricamatori del thiraz. Vi è narrata la storia di Tristano e Isotta con scritte in dialetto siciliano del 300... personaggi racchiusi in quadretti, in scene ricche di dettagli nelle vesti e nelle



Tiziano 1510



Giorgione 1503



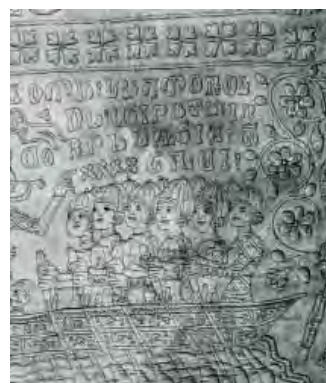
Farsetto cuoiotto



Guicciardini



Guicciardini



Guicciardini



Guicciardini

armature, nelle scarpe e nei bottoni... gli scomparti segnati da foglie d'acero..."

L'opera, costituita da sei coppie di teli di lino longitudinali sovrapposte e cucite tra loro così da formare tre corpi lavorati singolarmente, ha imbottiture in bambagia di cotone poco ritorto a più capi. Sempre la Ricci aggiunge che il trapunto si diffonde in Italia nel '200 e che nel Rinascimento si diffonde anche a Firenze, grazie a Caterina de' Medici. Le due coperte presentano entrambe l'arme dei Guicciardini su scudo e armatura di Tristano, e i gigli di Francia su scudo di Amoroldo e bandiere delle navi irlandesi (teli di lino, di larghezze limitate).

Jenny Schneider (che afferma che nel sec. XVIII sono documentati anche in Svizzera, accessori da battesimo, cuffie nuziali, gilet maschili, pettorine e gonne), cita anche il corno dogale del museo Correr, come databile al '700, che invece risulta risalire ad epoca precedente. Infatti il lampasso rosso e oro che costituisce il copricapo del doge, per tipologia decorativa (si riconosce l'elemento rinascimentale della pigna) è assegnabile al primo '500. La cuffia sottostante, di cui fuoriescono le bandine che coprivano le orecchie, di lino bianco imbottito dovrebbe risalire al medesimo periodo.

Tra gli esemplari personalmente studiati, databile agli inizi del '500, molto semplice nella realizzazione dell'imbottitura risulta essere la "Veste" della beata Chiara Bugni (1471-1514) cm 107x252. Si tratta di taffetas serico rosso imbottito e impunturato.

Ordito: seta rossa, fili 60 al cm; Trama: seta rossa, inserzioni 40 al cm.

Cimosa cm 0,2 taffetas più fitto. Ogni cm 1,2 ci sono tre piegoline ottenute con quattro fitte sequenze verticali a punto filza (con filo di seta rossa a due capi ritorti a S), che servono per imbriagliare e fissare il cotone dell'imbottitura alla fodera di tela di lino e a creare l'effetto decorativo rigato. I teli costituenti la "veste" della beata (rimpiccioliti da tale procedura) larghi da cm 30 a cm 40,5, sono tre interi e cinque parzialmente tagliati.

La fodera di tela di lino color rosso "bruciato", capi ritorti a Z. Ordito rosso fili 30-40 al cm. Trama: rossa, inserzioni 22 al cm.



Chiara Bugni 1471 e il 1514



Trapunto 600 Benvenuti



Corno ducale



Particolare

Definita "veste", in realtà sembra essere servita come drappo funebre della beata Chiara Bugni, clarissa veneziana vissuta tra il 1471 e il 1514.

Condizioni: buone in alcune parti; pessime con lacerazioni e lacune, in altre.

Cfr. con il giubbone imbottito del ritratto di Giustiniani del Giorgione, 1504 e dell'Ariosto del Tiziano del 1510.

Ho studiato anche il parato, tappezzeria o coperta Benzi, Italia Centrale (Roma?), sec. XVI-XVII.

Raso da 8 ricamato ad impuntura o trapunto, su imbottitura di cotone bianco.

Ordito: seta rossa, fili 100 al cm. Trama: seta gialla, inserzioni 36 al cm.

Cimosa: tagliata; solo parziali resti di raso verde.

H tessuto cm 55 (escluse cimose).

Realizzato in quattro teli, la decorazione si dispone in modo concentrico: nella cornice più esterna entro girali (di differente diametro) si alternano fiori stilizzati e animali; nella seconda entro volute di cm 8 di diametro di alternano fiore e melagranata; nella terza, entro "ruote" più grandi, di cm 15 di diametro, separate da tralci fioriti, si alternano animali di vario genere, quadrupedi (cavalli, leoni e leonesse, drago, altri felini, cerbiatto, asino, caprone, unicorno ecc.) e volatili (aquile, grifi); nella quarta le circonferenze esclusivamente fitomorfe sono di cm 22 di diametro e al centro spicca uno scudo araldico con leone rampante. All'apice dello stemma si riconosce un elmo piumato.

Il decoro a "volute", la scelta delle specie zoomorfe, suggerirebbero al primo impatto visivo una datazione addirittura tardo medievale, ma la struttura compositiva ordinata nonostante il notevole dinamismo

e soprattutto l'armatura raso da 8, inducono a spostare la datazione d un periodo successivo. I rasi più antichi (anche quelli costituenti il fondo dei velluti quattrocen-teschi sono in raso da 5, più fitto; mentre nel sec.XVI e XVII si trova sempre, o quasi il raso da 8).

La resa selvaggia di animali e volatili, ricordano la "rabbia" combattiva delle sculture del basso medioevo. Passamaneria alta cm 3, in tela di seta originariamente rossa; fodera: tela di canapa marrone. Condizioni: discrete; lisature e scomparsa parziale dell'ordito rosso.

Analogie decorative e tecniche sono evidenti con la striscia d'arredo in raso da 8 rosso, imbottita di cotone, fodera di tela di canapa marrone, databile al medesimo periodo, della collezione Benvenuti.

Lucia Petrali Castaldi in *L'opre leggiadre* del 1929 a p. 197 riproduce l'immagine di una copertina abruzzese da battesimo di raso serico azzurro da una parte, giallo dorato dall'altra, "imbottita di bambagia fine, lavorata a impuntura e punto filza, che definisce "antichissima". Ad un'analisi delle immagini, sia pure poco leggibili, risulta però riconoscibile l'abbigliamento maschile di due dei quattro personaggi, vestiti con bragoni e berretto a "tozzo", suonatori di arpa e mandola, databili al tardo '500. Gli altri due invece sono vestiti "classicamente", all'antica. Però l'abbigliamento tardo cinquecentesco dei primi due (in basso) pone un limite cronologico, a ritroso invalicabile.

A Venezia, presso il museo di palazzo Mocenigo, è conservata una marsina femminile (cotus) completata da gonna della prima metà del sec. XVIII.

Molto diversi sono il calico e gonna, "calico and petticoat", bianchi, documentati da Mildred B. Lanier nel 1978, definiti "Italian or cord quilting", databili alla metà del '700, così come il dettaglio di una gonna in raso rosa, imbottita di lana. Sempre alla metà del '700 è assegnata la coperta di cotone bianco realizzata su telaio e dunque tessuta.

Il dettaglio di una veste imbottita e di un copripiedi, illustrati da Marie José Eymar Beaumelle nel 1989, di cotone a intreccio vermiculé sul fondo, del sec. XVIII, assomigliano molto alla coperta di Verona, di cui ora si parlerà.

Lunga cm 260 e larga cm 260, è costituita da due tele di cotone quasi uguali, imbottite con lucignolo di cotone (a 4 capi ritorti a S, niente cenere) ricamate con filo di lino (a 2 capi intrecciati a S, cenere), sul fondo e lungo le profilature del disegno a punto filza, e negli elementi riempitivi a punto riccio o nodi, a punto erba, a reticolo a scacchiera, a punto stuoia, a stelline, punto raso e punto pieno.

Sul diritto: tela di cotone, ordito 48 al cm; trama 36 al cm.

Sul rovescio: tela di cotone, ordito 46 al cm; trama 34 al cm.

Cimose: ritorno di trama.

Il ricamo è stato realizzato con refe di lino a due capi ritorti a S; il lucignolo che riempie le imbottiture, di cotone, è a quattro capi grossi, ciascuno ritorto a Z, e ritorti insieme a S.

La coperta è bordata da fettuccia di tela di cotone, "piccolo-operato" a righe, larga cm 1, rifinita lungo il lato inferiore da festoncino meccanico alto cm 0,5; lungo il lato superiore invece, in tempi recenti, è stata cucita una balza di cotone bianco, a sostegno del ma-



Imbottito '700



Coperta imbottita battesimo
Abruzzo



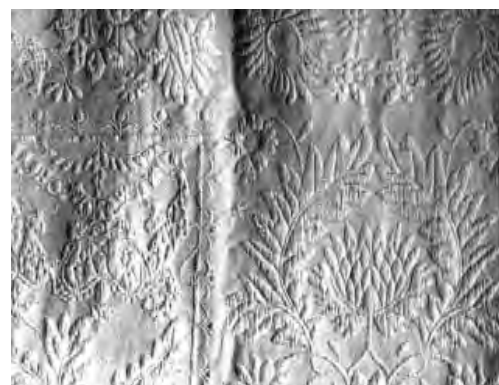
Imbottito '700 particolare



Particolare



Petticoat, calico e quilt 1
generation



2 generation marsiglia inghilterra 1750

nufatto. Può sembrare strano, ai nostri giorni, pensare a una coperta di cotone. Ma il cotone è cattivo conduttore del calore (come la lana e la seta) per cui lo trattiene a contatto della fonte, cioè del corpo. Anche al tatto si può sentire che si tratta di cotone, perché risulta tepido. È dunque plausibile per la mezza stagione una trapunta leggera di cotone. Il lino, invece, essendo buon conduttore del calore (cioè che lo trasmette all'esterno), risulta sempre fresco, anche in estate e dunque poco adatto come coperta.

La larghezza enorme dei teli utilizzati, che di primo impatto può meravigliare immaginando la grandezza che dovevano avere i telai per tesserli, è spiegabile pensando che fin dai secoli XVII e XVIII i teli di cotone che venivano stampati e dipinti in India (i palampore) erano di grandi dimensioni [misuravano cm 136x232] così come le pezze stampate e dipinte a Jouy [cm 180x135], e i mezzari genovesi [cm 187x280].

La coperta risulta ricamata sui quattro lati con motivo a larga fascia cm 26,5, a cartigli (a volte simili a cornucopie) alternati a tralci di fiori, tra cui si riconoscono fiori di loto e di cardo, iris, tulipani, aster o margherite, e otto piccoli volatili, forse pappagallini, ad inizio e fine di ogni lato.

Il modulo disegnativo principale, che si ripete tre volte in orizzontale (larghezza cm 66, lunghezza cm 73), è contenuto all'interno di due altre spaziature laterali verticali, entro cui si susseguono, in alzata, corolle caliciformi, steli con fiori e spighe, lunghe foglie frastagliate, grappoli stilizzati, con riempitivi ogni volta diversi. Nel suddetto modulo si riconoscono due nastri intrecciati che si snodano sinuosi in verticale delimitanti aree interne ed esterne in cui si dispongono altre specialità botaniche esotiche e melegranate, rese più o meno schematicamente; per tre volte convergono verso il loro asse mediano a sostenere la grande infruttescenza centrale, forse ananas, che giunge in Europa dopo la scoperta dell'America.

La tipologia decorativa esoticheggiante, impostata su asse centralizzato, ideata dai creativi della Grande Fabrique lionese, tra fine '600 e inizio '700, è databile per la presenza dei cartigli al primo quarto del '700. Nell'elemento stilistico dei nastri intrecciati e serpeggianti, poiché sono disposti speculari lungo i lati del pattern, non è individuabile il decoro a "meandro" che nel 3° quarto del '700 invade i tessuti ripetendosi parallelamente, prima due, poi tre volte nella larghezza della pezza, formando anse ben leggibili entro cui si piazzano bouquets fioriti di fiori di pesco o roselline alternanti orientamento e resi in maniera naturalistica.

Decori simili a quello del ricamo della coperta oggetto dello studio, si trovano anche nella produzione di Spitalfields, per esempio nei disegni di James Leman del 1719, di Joseph Dandridge del 1720, di Christopher Baudouin del 1725 e nei tessuti "dentellé" prodotti nella manifattura nei pressi di Londra del 1715 e 1730 (Natalie Rothstein, 1994, pp. 47-54). D'altra parte in un suo saggio Mildred B. Lanier (Lanier, 1978, nn. 47-48) in cui parla di "Marseilles quiltings" individua tre generazioni di imbottite in Inghilterra tra 1730 e 1900: la prima riguarda il lavoro ad ago fatto a mano (seta, lana, tela di lino ecc.) per abbigliamento (gonne, gilé, corpetti, vesti, ecc.) e per arredo (coperte e copriletti, ecc.). La seconda generazione comprende i piquets tessuti su telaio al tiro, per abbigliamento e arredo (cita le transazioni della Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, del 1783, già pubblicate da Natalie Rothstein), realizzati tra 1760 e 1860. Infine la "terza generazione" è quella del Jacquard industriale, fabbricato dal 1850 a '900 inoltrato.

Clare Rose conferma il grande successo commerciale del "Marseilles Quilting" (il trapunto di Marsiglia), che l'Europa prima importa e poi imita sia artigianalmente che industrialmente. Clare Rose consulta 1500 fogli pubblicitari, fatture intestate, comprovanti il commercio nell'Inghilterra del '700 e racconta del "faux piqué", cioè del falso piqué, tessuto negli anni '60 del '700, a telaio esaminando una serie di abiti piqués di origine inglese (Clare Rose, 1999, n. 76, pp. 104-113).

Ritornando alla nostra coperta, l'ipotesi di datazione è ancora assegnabile allo stile barocco. D'altra parte Marie-José Eymar-Beaumelle (1989, n. 67, pp. 51-55), scrive che la fine del sec. XVII è un periodo fondamentale per la storia delle "toiles piquées de Marseille", le più antiche delle quali sembrano risalire a quel periodo, perché l'arresto delle imposizioni sulle tele di cotone nel 1686 porta a cercare nuovi sbocchi alle merci proibite in Francia. Continua Beaumelle: "Le tablee che Gaspard Carfueil redige nel 1688 sul



Particolare coperta di Verona



Particolare rovescio coperta di Verona

commercio marsigliese, permette di quantificare il traffico delle “piqures de Marseille” e di distinguerle dalle semplici pezze matelassées diffuse a Marsiglia e citate fin dal ‘200 sugli inventari locali”. Nonostante la semplicità dei materiali, la bellezza e la solidità dei manufatti, li trasformava in prodotti di lusso, richiesti in Francia, Spagna, Portogallo, Italia (Piemonte), Olanda, Inghilterra e Amburgo. I tappezzieri di Parigi diventano concorrenti e producono coperte “façon Marseille”, e questo porterà al declino della manifattura nella seconda metà del ‘700. De Saint Aubin nel suo testo *L’Art du Brodeur* del 1761, dedica un capitolo a tale forma di ricamo, ma ormai assai semplificata.

Marie-Josephine scrive che le “vannes ou couvertures” erano realizzate con “fins lisats” (tele di cotone bianche di fine qualità provenienti dall’India) sul diritto e con tiretaines (più grossolane) sul rovescio. Le più preziose presentano un fondo intricato e vermiculante che dona loro elasticità e che andrà scomparendo, con l’aumento del rilievo, nella seconda metà del ‘700. Toiles piquées e soieries matelassées hanno un repertorio decorativo comune.

In conclusione, per quanto riguarda il luogo di realizzazione di questo manufatto, credo si possa assegnare a Marsiglia, dove anche il commercio di pezze di cotone di tali dimensioni era possibile e dove la tecnica dell’impuntura evolverà nei secoli seguenti su stoffe di seta.

Doretta Davanzo Poli



Copripiedi



Svezia '700



Piqure marseilles



Taffetas lanciato
dentellè Lyon



Lampasso dentellè Lyon



Taffetas broccato 3 q '700



James Lemon
1718-19



Spitalfields James
Lemon 1719



Dandridge dattato



Joseph dandridge 1720



Spitalfields 1726-27



2 generatin marsiglia Inghilterra 1750

San Rocco taffetaslanciato
broccato3°XVIII

Trapunto giallo

Bibliografia

- Monique Alphand, Marie-Josée Fauconnier-Therrillion, Magali Maréchal, Marie-Janine Sergent, *Entre luxe et simplicité, la jupe piquée provençale*, Aubagne, Trésor d'étoffes, 2013
- Margherita Bellezza Rosina-Marzia Cataldi Gallo, *Cotoni stampati e mezzari dalle Indie all'Europa*, Genova, Sagep, 1893
- Caterina Binetti-Vertua, *Trine e donne siciliane*, Firenze Hoepli, 1910
- Josette Brédif, *Toiles de Jouy*, Paris, Editions Adam Biro, 1989
- Maria Luciana Buseghin, *Trapunto, Trapunto fiorentino*, Coperte imbottite e trapunte, in Marialisa Valoppi Basso, ed., *Filo,ricamo, nodi e colore. L'origine dei punti*, Tolmezzo, Andrea Moro, s.a., pp.132-136, 147-151
- Rose Clare, *The manufacture and sale of "Marseilles" quilting in eighteenth century London*, in "Bulletin di CIETA", n.76, Lyon, CIETA, 1999, pp.104-113
- Doretta Davanzo Poli, *Pregando con l'ago: artisti, artigiani ed evoluzione stilistica delle mappòt romane; I tessuti delle mappòt del Museo Ebraico di Roma: stili e tecniche; schede tessili*, in D.Davanzo Poli-O.Melasecchi-A.Spagnoletto ed., *Antiche mappòt romane il prezioso archivio tessile del museo ebraico di Roma*, Roma, Campisano Editore, 2016, pp.25-42, pp.63-313
- C.G De Saint Aubin, *L'Art du brodeur*, De Saint & Saillant, 1761
- Moritz Dreger, *Kunstleriche Entwicklung der Weberei und Stickerei*, Wien, 1904, p.28
- Marie-José Eymar-Beaumelle, *Les voile piquées de Marseille et leur emules*, in "Bulletin du CIETA", n.67, Lyon, CIETA, 1989, pp.51-55
- Mildred B. Lanier, *Marseilles quilting of the eighteenth and nineteenth centuries*, in "Bulletin du CIETA", n.47-48, Lyon, CIETA, 1978, pp.74-82
- Lucia Petrali Castaldi, *L'opre leggiadre. I lavori femminili nelle regioni italiane*, Milano, Vallardi, 1929
- Pio Raja, *Intorno a due antiche coperte con figurazioni tratte dalle storie di Tristano*, in "Romania. Recueil trimestrel consacré a l'étude des Langues et des Littératures Romane", Ottobre 1913, p.42
- Elisa Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze, Le Monnier, 1925, pp.85-89
- Nathalie Rothstein, *Barbara Johnson's. Album of fashions and fabrics*, London, Thames and Hudson, 1987
- Natalie Rothstein, *The Vicyoria & Albert Museum's Textile Collection. Woven textile design Britain to 1750*, London, V&A, 1994
- Jenny Schneider, *Quelques matelassés blancs du XVIIIe siècle*, in "Bulletin du CIETA", n.41-42, Lyon, CIE-TA1975, pp.48-50
- Marie Schuette- S Muller Christensen, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma, Edizioni Mediterranee, s.a.
- Kay Staniland, *Medieval craftsmen: embroiderers*, London, British Museum Press, 1991, p.40
- Peggy Stoltz Gilfoy, *Fabrics in celebration from the Collection*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1983
- Marialisa Valoppi Basso, ed., *Filo,ricamo, nodi e colore. L'origine dei punti*, Tolmezzo, Andrea Moro, s.a.

The technique of the padding is very old and develops independently in different geographical areas. It is found millenarian in China, made with silk taffetas and silk padding; in India with cotton cloth and cotton padding, so much so that it is assumed that the type of blanket exposed on this occasion, in cotton, may have been imported into Europe from the Portuguese estates in India in the early 1600s; in Asia Minor always in cotton; white on white in Russia, in Germany, Holland, Switzerland, Scandinavia, in England, in France.

Jenny Schneider in the *Bulletin du CIETA* nn. 41-42 (pp. 48) of 1975 writes that it does not seem widespread in the Latin countries of southern Europe where, in any case, it finds a certain confirmation especially in the eighteenth century.

Carlo Merkel in his study *How they dressed the men of the Decameron*, writes that the doublet, a term used to indicate a garment of thirteenth-century men's clothing, took its name from stuffing, filling, and that even *zupon* derives from the *insupar-infarciare* Venetian... "(In Venice the padded doublet is called *zupon*, and the artisans who make it "*zuponeri*").

In the Renaissance, the quilt, the wadding, is documented in Italy, in some profane evidences and liturgical findings (which we will discuss) and in pictorial iconography: for example in the portrait *Giustiniani del Giorgione* 1503-4 and in that of *Ariosto* by Titian of 1510.

Elisa Ricci (pp. 85-86), the great researcher of laces and embroideries of the early 1900s, confirms that this technique of "embossing and imposing on design" was the work of all countries and of all times, where the cold of night advised that warm and light blanket. We find them reproduced in medieval paintings and sculptures".

We owe her the information that in this technique Jewish women excelled in Rome, a hypothesis accepted by Lucia Petrali Castaldi, Ariel Toaff, and M. Luciana Buseghin, who claim to be manufacturers from Jewish laboratories, especially in central Italy.

Elisa Ricci takes as a virtuosistic example of the most ancient quilt, the Guicciardini blanket, which attributed to Sicilian manufacture of 1380 (according to the line of armor and garments). This artifact, kept at the museum of Palazzo Davanzati in Florence, it was found by chance, at Villa Usella in territory of Prato at the end of the 1800s by the Countess Maddalena Guicciardini (hence the name), acquired in the 1927 from the Bargello museum.

Another twin blanket Guicciardini, is sold at the Kensington Museum in London in 1906 by a Florentine antiquarian. The two blankets (of the Bargello and of the V & A museum) are described as follows: between two linen cloths, one with soft and fine right, the other strong and coarse, runs the cotton in tail in roving, to reveal the figures softly, of which a fine stitching of darker thread, clearly marks the outline while tightening and filling the padding; the background is animated and at the same time made more firm by fine and running stitch of white thread that give the canvas the appearance of a marble worked in gradine, opaque and low and that leaves to the figures, the letters, the leaves, the flowers, everything their plastic value. In the garments, in the armor, in the mantles of the horses, we find those zigzags, mat, wheeled bases, which we have seen done with the gold spread by the embroiderers of the thiraz. There is told the story of Tristan and Isolde written in Sicilian dialect of 300... characters enclosed in squares, scenes rich in details in the garments and armor, shoes and buttons... the compartments marked by maple leaves..."

The work, made up of six pairs of lengthwise linen sheets overlapping and sewn together to form three individually worked bodies, has barrelling in cotton-wool that is not twisted at all. Ricci also adds that the quilting in the Renaissance also spread to Florence, thanks to Caterina de' Medici. The two blankets both feature the Guicciardini armour on Tristan's shield and armour, and the lilies of France on Amoroldo's shield and flags of the Irish ships (linon sheets, of limited widths).

Jenny Schneider (who claims that in the 18th century are also documented in Switzerland, baptismal accessories, wedding bonnets, men's "gilets", bibs and skirts), also mentions the Correr Museum's dog horn, dating back to the 18th century at the previous time. In fact, the red and gold lampas that make up the headdress of the doge, by decorative type (we recognize the Renaissance element of the pine-cone) can be assigned to the early 1500s. The bonnet below, of which the bands that covered the ears, of white padded linen could go back to the sec. XVIII.

Among the specimens personally studied, datable to the early '500, very simple in the realization of the padding is the "Vesta" of Blessed Chiara Bugni (1471-1514) 107x252 cm. This is a silky red quilted taffetas Warp: red silk, 60 cm threads.

Texture: red silk, insertions 40 to cm.

Cimosa 0,2 cm thicker taffeta.

The lining is made of red "burnt" linen cloth (twisted Z-shaped garments, Warp red yarns 30-40 cm) Texture: red, inserts 22 cm).

Every cm 1,2 there are three bends obtained with four thick vertical sequences filza point (with red silk cord two-sided twisted S), which are used to harness and fix the cotton padding to linen lining and to create the striped decorative effect. The sheets constituting the "dress" of the blessed

(shrunk from this procedure) from 30 cm to 40.5 cm wide, they are three whole and five partially cut.

Defined as a "garment", it actually seems to have served as a funeral drape of Blessed Chiara Bugni, a Venetian Clarissa who lived between 1471 and 1514.

Conditions: good in some parts; bad with lacerations and lacunas, in others see for example with the padded jacket of Giustiniani del Giorgione's portrait of 1504.

I was able to study the parade, upholstery or blanket Benzi, Central Italy (Rome?), sec. XVI-XVII.

Red silk satin of 8, embroidered or stitched, on white cotton padding.

Warp: red silk, 100 threads per cm Texture: yellow silk, insertions 36 to cm.

Cimosa: cut; only partial remains of green satin

H fabric 55 cm (excluding selvages).

Made with four sheets, the decoration is arranged in a concentric way: in the outer frame within turns (of different diameters) stylized flowers and animals alternate; in the second part, in volutes of 8 cm in diameter, alternate flower and pomegranate; in the third, within larger "wheels", 15 cm in diameter, separated by flowering branches, animals of various kinds alternate, quadrupeds (horses, lions and lionesses, dragon, other felines, fawn, donkey, billy goat, unicorn etc.) and birds (eagles, griffins); in the fourth the only phytomorphic circumferences are 22 cm in diameter and at the center stands an heraldic shield with rampant lion. At the apex of the emblem is a feathered helmet.

The "volute" decoration, the choice of zoomorphic species, would suggest a late medieval dating at first sight, but the compositional structure ordered despite the considerable dynamism and above all the satin armor of 8, induce to move the dating to a period following. The oldest rasi (even those forming the bottom of the fifteenth-century velvets are in satin 5, thicker, while in the seventeenth and seventeenth is always, or almost the satin 8). The wild surrender of animals and birds, recall the combative "rage" of the frames, corbels and erratic paterae of the late Middle Ages.

The passementerie is 3 cm high, originally red silk cloth; lining: brown canvas. Conditions: discrete; lisature and partial disappearance of the red warp.

Decorative and technical similarities are evident with the 8 red silk satin decoration strip, padded with cotton, brown canvas lining, dating back to the same period, which is part of the Benvenuti collection.

Lucia Petrali Castaldi in "L'opre leggiadre" of 1929 on p. 197 reproduces the image of an abruzzese cover of baptism of blue satin on one side, golden yellow on the other, "stuffed with fine cotton, worked on stitching and string point, which defines "very ancient". To an analysis of the images, although not very legible, it is however recognizable the men's clothing of two of the four characters, dressed with bragons and a "squat" cap, harp and mandola players, datable to late '500. The other two instead are dressed "classically", old-fashioned. But the late sixteenth century clothing of the first two (below) sets a chronological limit, backwards impassable.

In Venice, at the museum of Palazzo Mocenigo, a female coat (cotus) is preserved completed by skirt from the first half of the 18th century.

Marsina h.cm 92, basic width 256 cm; sleeves (2 sheets) 50 cm, boot h. cm 28.

Skirt h.cm 91 basic width cm 324.

Cotton canvas; warp threads 32 cm; texture insertions 32 to cm.

Cimose: plot return; H. Fabric cm 162.

The dress is made with on the back with 8 segments taken.

The skirt with two sheets.

Cotton canvas lining (30 cm weave warps, weft inserts 26 cm).

The embroidery is made of filza stitch with linen thread and several garments twisted to S. The padding of the motif vermiculant is obtained with cotton, wick, with three heads, each wrapped in Z and twisted to each other to S.

The two garments are matelassé, with theories of small lozenges arranged diagonally to S and the embroidery of has on the panels of the bust, along the edge of the tailcoat and on the high platform of the skirt. It is about a large undulating striped ribbon on which two cords intertwine and in the loops formed they have spikes, little roses and water lilies at the corners (of the marsina).

In the skirt, on the other hand, the motif is wider with a modular ratio of cm 38x54.

From the striped ribbon woven with strings, other 4.5 cm wide strips with lines start off coffee bean medians, which create curves within which leaves, flowers and feathers alternate at the bottom very schematic and high stylized amphorae with flowers, including tulips and iris, separated by gigantic inflorescence.

The technique is simpler than that found on the deck, it does not present further embroidery; the sheets of cotton used are compatible with Venetian artefacts. The line and the length of the tailcoat feminine is Venetian, documented in the local iconography, for example by Pietro Longhi.

The canvas on the reverse has warp threads of 30 cm and inserts weave 26 cm (of very little more sparse).

Very different are the calico and skirt, "calico and petticoat", white, documented by Mildred B. Lanier in 1978, defined as "Italian or cord quilting", dating back to the mid-18th century, as well as the detail of a pink satin skirt, padded with wool. Also in the middle of the eighteenth century, the blanket of white cotton is assigned, made on a loom and therefore woven.

The detail of a padded gown and a footrest, illustrated by Marie José Eymar Beaumelle in 1989, of cotton with a vermiculé weave on the bottom, of the 18th century, as well as an eighteenth-century blanket preserved in Sweden, published by Schuette-Christensen, resemble a lot to the Verona blanket, which will now be discussed.

Long cm 260 and 260 cm wide, it is made up of two almost equal cotton cloths, padded with cotton wick (to 4 twisted S shaped, no ash) embroidered with linen thread (to 2 pieces braided S, ash), on the bottom and along the filaments of the filza design, and in the filling elements in curly stitches or knots, in grass stitch, in checkerboard pattern, in point mat, in starlets, satin stitches and full stitches.

On the right: cotton canvas, warp 48 to cm; plot 36 to cm.

On the reverse: cotton canvas, warp 46 to cm; plot 34 to cm.

Cimose: plot return.

The embroidery was made with a two-sided twisted linen thread; the wick that fills the padding, made of cotton, has four large heads, each twisted to Z, and twisted together with S.

The blanket is edged with a cotton tape, "small-operated" with stripes, 1 cm wide, finished along the lower side by a 0.5 cm high mechanical decoration; along the upper side instead, in recent times, a white cotton flounce has been sewn, to support the artefact.

It may seem strange, in our day, to think of a blanket not of wool, but of cotton. It is forgotten that cotton is a bad conductor of heat (like wool and silk) so it keeps it in contact with the source, i.e. the body. Even to the touch you can feel that it is cotton, because it is tepid.

A light cotton quilt is therefore plausible for mid-season. Linen, on the other hand, being a good heat conductor (that is, transmitting it to the outside), is always fresh, even in summer and therefore not very suitable as a blanket. From the moment in which cotton can be made available in the West, linen is preferred for such items.

The huge width of the towels used, which at first glance can marvel at imagining the greatness that the looms to be woven must have, can be explained by thinking that since the seventeenth and eighteenth centuries XVIII cotton sheets that were printed and painted in India (the palamp) were large dimensions [measuring cm 136x232] as well as the printed and painted pieces in Jouy [cm 180x135], and the Genoese "mezzari" [187x280 cm].

The blanket is embroidered along the four sides with a wide band motif 26.5 cm, with scrolls (sometimes similar to cornucopias) alternating with shoots of flowers, among which we can recognize lotus and thistle flowers, iris, tulips, asters or daisies, and eight small birds, perhaps parrots, at the beginning and end of each side.

The main design module, which is repeated three times horizontally (width 66 cm, length 73 cm), is contained within two other vertical side spacings, within which they follow each other, in up, goblet corollas, stems with flowers and spikes, long jagged leaves, stylized clusters, with fillers every time different.

In the above mentioned module, two intertwined ribbons are identified which meander in a vertical sinuous delimitation of internal and external areas in which are arranged other exotic and melegante botanical specialties, made more or less schematically; three times they converge on their median axis to sustain the great central infructescence, perhaps pineapple, which reaches Europe after the discovery of America.

The exotic decorative type, set on a centralized axis, called *Dentellé* created by the creatives of the Grande Fabrique of Lyon, between the end of the 17th and the beginning of the 18th century, can be dated to the presence of the scrolls in the first quarter of the 18th century. In the stylistic element of intertwined and winding ribbons, since they are specularly arranged along the sides of the pattern, the “meander” decoration cannot be identified, which in the 3rd quarter of the 18th century invades the textiles repeating itself in parallel, first two, then three times in width of the piece, forming well legible loops in which you place flowery bouquets of peach blossoms or roses alternating orientation and rendered in a naturalistic way.

Decorations similar to that of the embroidery covered by the study, are also found in the production of Spitalfields, for example in the drawings of James Leman of 1719, Joseph Dandridge of 1720, Christopher Baudouin of 1725 and the “*dentellé*” fabrics produced in the manufacture near London in 1715 and 1730. (Natalie Rothstein, 1994, pp. 47-54).

On the other hand, in one of his essays, Mildred B. Lanier (Lanier, 1978, nn. 47-48), in which he speaks of “*Marseilles quiltings*”, identifies three generations of upholstery in England between 1730 and 1900: the first concerns needlework handmade (silk, wool, linen, etc.) for clothing (skirts, waistcoats, bodices, dresses, etc.) and for furniture (blankets and bedspreads, etc.).

The second generation includes piquets woven on a shooting frame, for clothing and furniture (cites the transactions of the Society for the Promotion of Arts, Manufactures and Commerce, dated 1783, already published by Natalie Rothstein), made between 1760 and 1860. Finally the “Third generation” is that of the industrial Jacquard, manufactured from 1850 to ‘900 forwarded

Clare Rose confirms the great commercial success of the “*Marseille quilting*” (the trap of Marseilles, which first imports and then imitates both artisanal and industrial) Clare Rose consults 1500 advertising sheets, invoices in the name of the company, proving trade in the 700 and tells of the “*faux piqué*”, that is of the false piqué, woven in the 60s of the ‘700, in a loom examining a series of piqué dresses of English origin. (Clare Rose, 1999, n. 76, pp. 104-113)

Returning to our deck, the hypothesis of dating is still assignable to the baroque style for the imposing beauty of the ornament, handmade. On the other hand, Marie-José Eymar-Beaumelle (1989, n. 67, pp. 51-55), writes that the end of the seventeenth century is a fundamental period for the history of the “*toiles piquées de Marseille*”, the most ancient of which they seem to date back to that period, because the arrest of impositions on cotton canvases in 1686 leads to new outlets for prohibited goods in France. Beaumelle continues: “The tables that Gaspard Carfueil wrote in 1688 on trade Marseille, allow to quantify the traffic of the “*piques de Marseille*” and to distinguish them from the simple patches *matelassées* widespread in Marseille and cited since the ‘200 on local inventories”.

Despite the simplicity of the materials, the beauty and the solidity of the manufactured articles, they transformed them into luxury products, requested in France, Spain, Portugal, Italy (Piedmont), Holland, England and Hamburg. The upholsterers of Paris become competitors and produce blankets “*façon Marseille*”, and this will lead to the decline of manufacture in the second half of the eighteenth century. De Saint Aubin in his text *L’Art du Brodeur* of 1761, dedicates a chapter to this form of embroidery, but now very much simplified.

Marie-Josephine writes that the “*vannes ou couvertures*” were made with “*fins lisats*” (fine quality white cotton canvas from India) on the right and with *tiretaines* (coarser) on the reverse. The most precious ones present an intricate and vermiculant bottom which gives them elasticity and which will disappear, with the increase of relief, in the second half of the 18th century.

This also coincides, then, in conclusion, in light of what has been said, with regard to the place of realization of this product, I think we can think of Marseille, where even the trade of cotton pieces of this size was possible and where the technique in the following centuries it will evolve over silk fabrics, and where it is still practiced today.

Couvre-lit de 260 x 260 cm, il est composé de deux draps de coton presque égaux, piqués avec la mèche de coton (S torsadées à quatre côtés, sans cendres) brodée avec du fil de lin (tissé à deux côtés avec du S, frêne), sur le fond et le long du profilage du dessin de point filza.

Dans les éléments de remplissage Sur la face arrière: toile de coton, points ou noeuds bouclés, point d'herbe, motif en damier, point mat, motif en étoile, point satin et point entier. A droite: toile de coton, chaîne de 48 fils par cm, trame de 36 cm.

Au revers: toile de coton, chaîne de 46 cm. Tracer 34 à cm. Cimose: retour de l'intrigue. La broderie a été faite avec des fils de lin torsadés à deux côtés; la mèche qui remplit les rembourrages, faite de coton, a quatre grandes fils, ensamble torsadées en Z et ensemble torsadée en S. La couverture est bordée d'une toile de coton, "small-operated" avec des rayures, 1 cm de large, qui finit le long du côté inférieur par une décoration mécanique de 0,5 cm de haut; le long du côté supérieur, au lieu de cela, ces derniers temps, un volant de coton blanc a été cousu pour soutenir la pièce. L'utilisation d'un coton intérieur peut sembler étrange aujourd'hui mais le coton est mauvais conducteur de la chaleur, comme la laine et la soie, qui lui permet de rester en contact avec la source, à savoir le corps. Même lorsqu'on le touche, on peut sentir que c'est du coton parce qu'il est tiède.

Le lin, en revanche, étant un bon conducteur de chaleur (c'est-à-dire le transmettant à l'extérieur), est toujours frais, et donc peu approprié comme couverture.

L'énorme largeur des tissus utilisés, qui peut faire grande impression en imaginant la taille des métiers à tisser, s'explique par le fait que depuis les XVIIe et XVIIIe siècles, des draps en coton ont été imprimés et peints en Inde (i Palampore), ils étaient grands (mesurant 136x232 cm) ainsi que les pièces imprimées et peintes de Jouy (cm 180x135), et les mezzari génois (cm 187x280).

La couverture est brodée sur les quatre côtés avec un motif large bande (26,5 cm), avec des rouleaux (parfois similaires à des cornes d'abondance) alternant avec des pousses florales, parmi lesquelles fleurs de lotus et de chardon, iris, tulipes, asters ou des pâquerettes, huit petits oiseaux, peut-être des perroquets, au début et à la fin de chaque côté.

Le module de conception principal, qui est répété trois fois horizontalement (largeur 66 cm, longueur 73 cm), est contenu dans deux autres espacements latéraux et verticaux, à l'intérieur desquels sont élevées, en élévation, des corolles, des tiges avec des fleurs et pointes, longues feuilles dentelées, grappes stylisées avec des charges différentes à chaque fois.

Dans le module mentionné ci-dessus, nous pouvons reconnaître deux rubans entrelacés qui se développent sinueusement dans les zones internes et externes délimitant verticalement d'autres zones dans lesquelles sont disposées d'autres spécialités botaniques exotiques et des grenades traitées plus ou moins schématiquement.

Trois fois ils convergent sur leur axe médian pour soutenir la grande infructescence centrale, peut-être l'ananas qui atteint l'Europe après la découverte de l'Amérique. Le type décoratif exotique, placé sur un axe centralisé, conçu par les créateurs des grandes fabriques lyonnaises entre la fin des années 1600 et le début du 18ème siècle, peut être daté grâce à la présence des rouleaux dans le premier quart du 18ème siècle.

Dans le module stylistique deux rubans entrelacés et torsadés, disposés sur les côtés du motif, la décoration «méandre» ne peut être identifiée, ce qui, au troisième quart du XVIIIe siècle, envahit les textiles qui se répètent en parallèle, deux, puis trois fois la largeur du pièce, formant des boucles bien lisibles dans lesquelles sont placés des bouquets fleuris de fleurs de pêchers ou d'aubepines alternant orientation et rendu de manière naturaliste.

Ecco rapidamente quello che io posso dire:

Bautis di Verona

Senza aver avuto in mano questo pezzo, le mie osservazioni rimangono approssimative.

Nelle opere che ho consultato si parla sempre di “ricamo di Marsiglia”, senza che si sappia precisamente se si tratti di una tecnica o di un luogo di fabbricazione.

Questo è il motivo di fondo per cui le attribuzioni sono così diverse da un autore all'altro.

Due note: non ho mai visto un'opera di queste dimensioni, soprattutto così lavorata. La misura del tessuto, in un pezzo solo, è stupefacente. Cotone o lino? Questo è importante perché esistono in Germania simili opere con dei punti di ricamo che qualcuno ha avvicinato ai ricami di Dresda o di Saxe; si deve allora tener conto della produzione di lino dei Paesi Bassi per quanto attiene all'origine della tela.

Se si tratta di cotone, si ritorna all'India e quindi a Marsiglia.

Il repertorio decorativo fatto da grandi arabeschi e fiori stilizzati occupa largamente gli angoli della coperta in una composizione armoniosa, simmetrica e di grandi dimensioni. La trapunta di Marsiglia, a punto indietro, disegna i contorni dello scenario messo in rilievo dall'inserimento dei fili di cotone. (lucignolo)

I punti di ricamo, numerosi, punto nodo, passato piatto, sottolineano certi dettagli. Si ritrova il lavoro dei punti damascati, citati da Madame de Dellmont nella sua “enciclopedia delle opere femminili” p. 67-78.

Questi punti permettono di bucare il tessuto ricamando il fondo (dalla foto non è molto visibile) e permettono l'accostamento con il ricamo a fili tirati di Saxe e di Dresda.

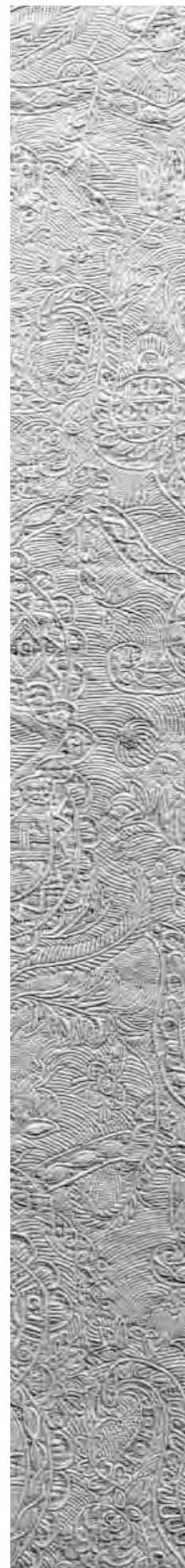
Se prendo in considerazione le date proposte nelle opere, la foto di un abito ricamato in modo simile che Roger mi ha inviato, daterei questo lavoro all'epoca della “Reggenza” o subito dopo, negli anni 1730-40.

Proverò ad inviare le foto dei lavori che si sono serviti delle stesse tecniche trovate in

A history of Dutch quilts An Moonen Van Gruting publishers 2010

L'étoffe du relief sous la direction D'Alexandre Fiette Somogy Éditions d'Art 2006.

Monique Alphand



Without having had this fabric in my hands, my observations remain approximate.

In the works I had consulted, it is always talked about “Broderie de Marseille”, without knowing exactly if a technique or rather a place of manufacture is evoked.

This is the reason why authors often disagree.

Two underlinings: I have never seen a work of these measures, especially so worked.

The measurement of it being a single piece is extraordinary.

Cotton or linen? This is important because in England there are similar works, with stitches of embroidery that has been compared to the embroidery of Dresden or Saxe: We must take into account the production of linen from the Netherlands for the origin of the canvas.

If this is cotton then it's referred to the Indies and for this reason it is ... (?)

The decorative repertoire made of large rames and stylized flowers occupies the corners of the deck in a harmonious, symmetrical and large composition.

The “Pique de Marseille”: the stitch back draws the contours of the embossed embroidery for the insertion of cotton threads.

The embroidery stitches, numerous: knot stitch, past, flat, underline certain details; we find the work of damassés points recalled by M.me De Dillmont in her “Encyclopedia of female works” (pages 67-78).

These points that allow you to pierce the fabric embroider the bottom (but in the photos is not very clear) and allow the combination with the counted wire embroidery of Saxe or Dresden.

If I take into account the dates proposed in the works, the photos of a dress embroidered in a similar way that Roger sent me, I would date this work at the time Règence or soon after, in the years 1730-40.

I try to send photos of fabrics using the same techniques found in:

“A history of Dutch quilts”

“L'étoffe du relief”

Monique Alphand



Voilà très rapidement ce que je peux dire.

Boutis de Vérone

Sans avoir eu cette pièce entre les mains ,mes observations restent approximatives.

Dans les ouvrages que j'ai consultés, on parle toujours de «broderie de Marseille» sans qu'on sache précisément si on évoque une technique ou un lieu de fabrication. C'est pourquoi les attributions sont si différentes d'un auteur à l'autre.

Deux remarques: Je n'ai jamais vu un ouvrage de ces dimensions, surtout aussi travaillé. la taille de la pièce, d'un seul tenant est étonnante. Coton ou lin? Cela est important car il existe en Allemagne des ouvrages semblables avec des points de broderie qu'on a rapprochés de la broderie de Dresde ou de Saxe (cf page 112 *l'étoffe du relief*); on doit alors tenir compte des productions de lin des Pays-bas pour l'origine de la toile.

Si c'est du coton ,on en revient aux Indes et alors à Marseille.

Le répertoire décoratif fait de grands ramages et de fleurs stylisées occupe largement les angles de la pièce en une composition harmonieuse , symétrique et de grande dimension .Il est sans doute à rapprocher des grands motifs qu'on trouve dans les lampas et les brocatelles du XVII^e et XVIII^e siècles La piqûre de Marseille ,au point arrière dessine les contours du décor mis en relief par l'insertion des mèches.

Les points de broderie, nombreux, point de noeud , passé plat soulignent et ombrent certains détails.

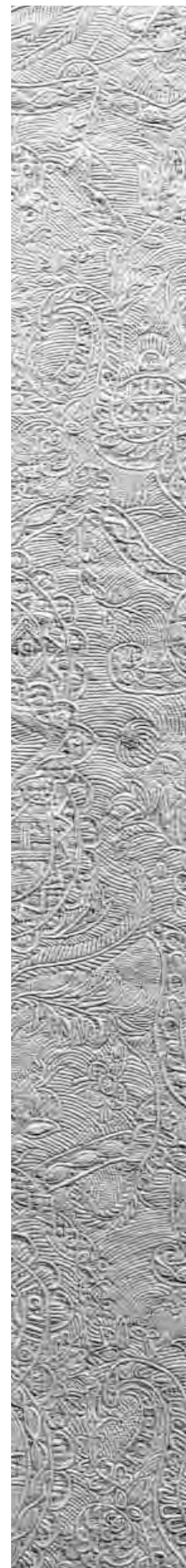
On retrouve le travail de points damassés évoqués par Madame de Dillmont dans son *encyclopédie des ouvrages de dames* p. 67 à 78. Ces points qui permettent de trouer le tissu ajourent le fond (mais sur les photos ce n'est pas très net.) et permettent le rapprochement avec la broderie en fils tirés de Saxe ou de Dresde . Si je prends en compte les datations proposées dans les ouvrages, la photo d'un habit brodé de façon semblable que Roger m'a envoyée ,je daterais ce travail de l'époque Régence ou juste après, dans les années 1730/1740.

J'essaie d'envoyer les photos des pièces utilisant les mêmes techniques trouvées dans:

A history of Dutch quilts An Moonen Van Gruting publishers 2010

L'étoffe du relief sous la direction d'alexandre Fiette Somogy Editions d'Art 2006

Monique Alphand



Valutando la qualità del pezzo originario e verificato che il disegno non ha nessun riporto speculare si è dovuto procedere necessariamente seguendo l'originalità del disegno.

I motivi che in parte sono floreali e in parte fantasiosi, con cura nei particolari, la disegnatrice ha analizzato le varie parti delle fotografie fornite estrapolando il disegno che seguendo i dettagli si è potuto ricostruire.

L'insieme del disegno afferma l'unicità del pezzo proprio per queste sue caratteristiche peculiari.

Elio Michelotti

Evaluating the quality of the original piece and verifying that the drawing has no specular bearing, it was necessary to proceed necessarily following the originality of the design.

The motifs that are partly floral and partly imaginative, with attention to detail, the designer has analyzed the various parts of the photographs provided extrapolating the drawing that, following the details, it was possible to reconstruct.

The whole of the design affirms the uniqueness of the piece due to these peculiar characteristics.

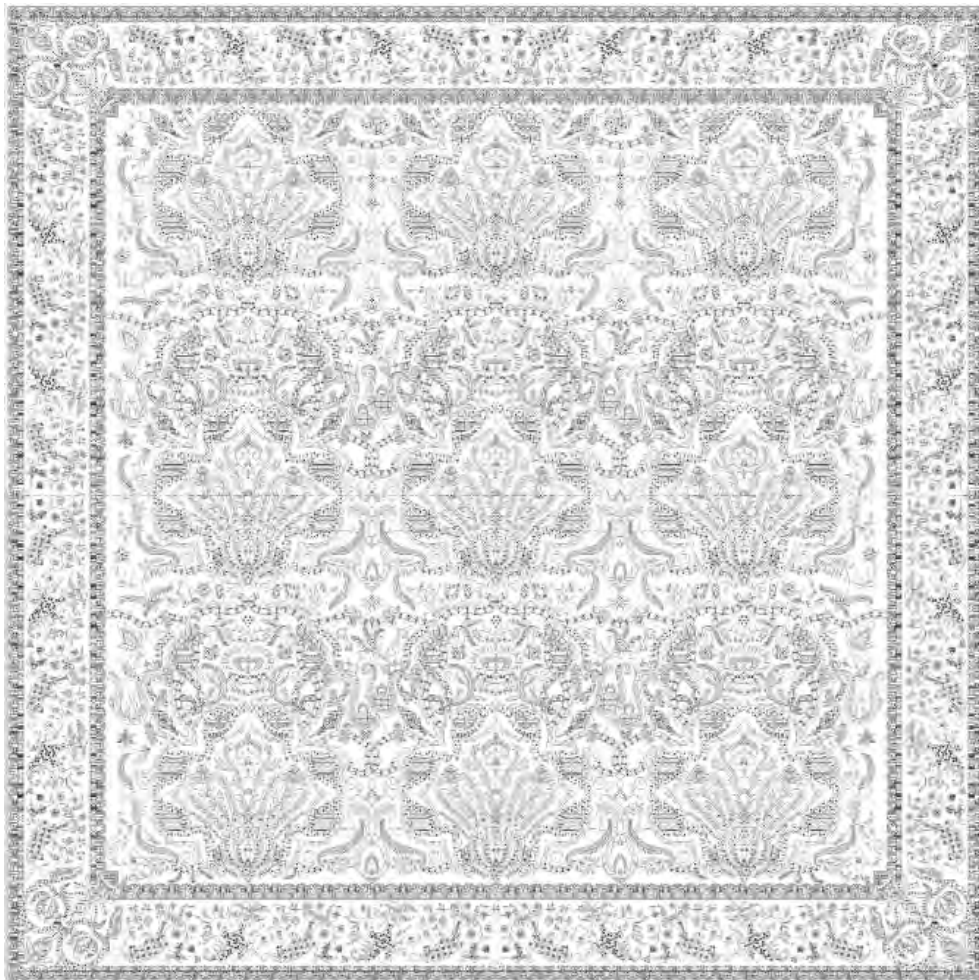
Elio Michelotti

Après avoir évalué la qualité de la pièce d'origine et après avoir vérifié que le dessin n'avait pas de relèvement spéculaire, il a fallu procéder selon l'originalité du dessin.

Les motifs, en partie floraux et en partie fantaisistes, ont été analysés avec une attention particulière aux détails. Le concepteur a élaboré les différentes parties à partir des photographies fournies, en extrapolant le dessin qui, après les détails, a été reconstruit.

L'ensemble du design affirme l'unicité de la pièce, précisément pour ces caractéristiques particulières.

Elio Michelotti



La coperta in *boutis* proveniente dall'Istituto Don Mazza di Verona.

I decori e le strutture decorative.

Il taglio di queste righe, che spero non siano lette come superflue, dopo gli interventi che mi hanno preceduto (e nei quali molto è stato detto da un punto di vista storico, tecnico e iconografico) verterà in particolare su due punti. Il primo riguardante intrinsecamente gli ornati, il secondo la loro impaginazione.

Chiarendo prioritariamente che cosa si intenda con la parola “ornato” e quella equivalente di “decoro”, è interessante notare come su di esse pesi un malinteso negativo (frutto probabilmente di retaggi novecentisti di tipo razionalista) e che fanno corrispondere ad esse valori di ridondanza o eccesso, comunque connotante il superfluo e l'inutile.

Se però si affiancano a queste letture altre chiavi interpretative, i termini cambiano segno e acquistano una ricchezza e profondità maggiori, soprattutto se segnalano la capacità di corredare, in modo adeguato ed efficace, la dignità, anche in senso morale, non solo di un oggetto, ma del suo uso.

Penso, ad esempio - ma non solamente - agli apparati celebrativi, come ri-vestimenti (proprio nel senso di rivestire più volte) ossia ornare e addobbare, cioè ri-fornire opportunamente degli strumenti (da intendere anche come immagini) necessari ad un evento, comprendendo in esso anche il suo significato simbolico.

Il decorare e/o l'ornare diventano pertanto metalinguaggi capaci di agire come veicoli, e allo stesso tempo come filtri, su processi formali complessi.

Nulla è così vero come nel caso dei tessuti, per la loro capacità di dialogare con percorsi eterogenei (in senso tecnico e iconografico) e per il loro sviluppo conclusivo di tipo seriale e piano, ossia bidimensionale.

Elementi questi (la serialità e la bidimensionalità) che segnalano rispettivamente processi significanti e insieme astrattivi, capaci però di sintesi comunicative ampie, diffuse e condivise, ossia “sociali”, tanto da costituire e rappresentare di un periodo, e/o di una cultura, per così dire il suo fondo continuo.

Proprio in virtù di questi caratteri è evidente come il riconoscimento dei decori e, in generale, la loro lettura, non sia affatto sottovalutabile né secondaria.

A ciò si aggiungano le considerazioni sugli aspetti strutturali, intendendo tutti quei tracciati lineari, da quelli primari (ossia non ulteriormente semplificabili) a quelli più complessi che costituiscono lo strato isometrico dove i decori trovano radicamento per la loro collocazione spaziale e la loro costruzione.

Quanto queste strutture siano importanti, come fondamento per la distribuzione in piano e per l'impostazione dei *patterns* - dato il rapporto di reciprocità che le unisce - lo dimostra anche la riconoscibilità delle matrici culturali da cui derivano gli ornati stessi.

L'organizzazione formale che le strutture determinano, infatti, permettono di cogliere, a saperle leggere, le omogeneità culturali oppure le ibridanti contraddizioni di cui sono frutto.

Il riferimento è alla fondamentale differenza che esiste tra tipologie di griglie regolari e ortogonali - riconducibili a tracciati quadrangolari - e griglie oblique, determinate da morfologie triangolari e/o rettangolari.

Tanto le prime portano a modelli statici, ossia costanti e ripetitivi, dove la forma base rimane il quadrato (in tutte le sue variabili sottomodulari) le seconde si relazionano con modelli strutturalmente diversi di tipo dinamico. Il che significa con misure ed angolarità differenti, comunque lontane e non prevedibili rispetto le assialità a 90°.

In altre parole mentre nelle quadrature tutto è chiaro, intelleggibile e preordinabile (per questo ripetitivo e perciò statico) fin dalle prime tracce, nelle strutture oblique o, semplificando, triangolari, l'elemento che fa la differenza è proprio la mancanza della costanza, e quindi della prevedibilità, a dominare. Da qui il loro carattere dinamico, ossia variabile e diseguale, che le contraddistingue.

In queste brevi considerazioni un ultimo punto rimane da chiarire. Riguarda il rapporto che collega le strutture ortogonali, quadrate in particolari, alle aree culturali definibili con un termine ognicomprendivo, e magari generico, *classiche*, ma in realtà più specificamente *latine*.

Mentre quelle triangolari, invece, sono relazionabili con aree medio ed estremo orientali (comprendendo quelle nord europee e siberiane). Cosa per altro che trova conferme nei confronti effettuabili e riguardanti non solo i decori, bensì persino gli assetti fondativi delle città o planimetrici degli edifici, dei rilievi e di quant'altro sia mutuabile da queste culture.

Ciò consente di leggere le comparazioni delle strutture portanti o profonde e delle immagini cogliendo le radici culturali nelle loro linee guida, lungo i loro percorsi formativi e di affrontare il mondo della decorazione, e non solo (visto le iterazioni interdisciplinari necessarie) da un'ottica quanto mai stimolante.

Interesse che deriva non solo dal fatto che ricerche di questo tipo sono inusuali, ma soprattutto perché sono capaci di unire arti diverse, in una continuità di supporti comparativi reciproci, senza distinzioni accademiche tra maggiori e minori.

La coperta in boutis

Sulla particolarità di questa coperta basterebbe la sequenza dei *patterns* pieni di dettagli diversi, che imitano però la serialità di un effetto tessile. Il tema principale è riconducibile ad un preciso genere di decori, con bulbo centrale ad imitazione di un *cardo* (fig. 1) ed effetti di riempimento nel fondo che alternano caratteri fitomorfi ad altri di tipo geometrico-astratto, con chiari riferimenti ad un gusto francese, collocabile tra la fine del '600 ed i primi anni del secolo successivo, ascrivibile a manifatture lionesi. Si vedano oltre ai già citati *dentellé* in *taffetas lanciato* o il *lampasso dentellé*, attribuito a maestranze di Lione indicati da D. Davanzo Poli, p.27 in "La trapunta in boutis", i *lampassi lesiré lanciati broccati*, figg. 503, 504, p. 302, pubblicati da B. Markowsky, in "Seidentgewebe", Colonia 1967 (fig. 2).

La tecnica del ricamo, proprio per la libertà che consente nell'organizzare le immagini, sempre uniche e sostanzialmente collegate alla manualità degli esecutori, venendo proposta in questo manufatto con una rigorosa e serrata sequenze di griglie isometriche, di fatto alza ulteriormente il gradiente delle difficoltà relative alla precisione. Questo aspetto, non sottovalutabile, può aiutarci a capire meglio le qualità intrinseche del prodotto, a partire dal suo progetto, ossia dal *cartone* ideativo che ci consente di cogliere appieno le intenzionalità di chi ha curato il disegno, al di là degli aspetti deformanti, dovuti all'esecuzione ed alle contingenze tecniche (fig. 3).

A ciò si aggiunga il fatto che le strutture costruttive primarie (quelle appunto fondanti o profonde) riportano sostanzialmente a griglie ortogonali (figg. 4, 5). Se si confrontano le strutture del manufatto veronese con quelle dei tessuti proposti per le comparazioni, molte sono le differenze poiché in questi le maglie sono tutte modulate sulle triangolazioni di tipo isoscele (fig. 6).

È evidente come, anche per quanto già esposto nel paragrafo precedente, i modelli culturali a cui fanno riferimento siano diversi, come lo sono ad esempio le stesse proporzioni dei *patterns*: leggermente più piccole nel *boutis*, se si considera solo il bulbo (52 cm circa) perfettamente circoscrivibile - e cioè isolabile - diversamente dai tessuti francesi usati nel confronto. In essi l'immagine centrale, sviluppata verticalmente e simile ad un ananas, organizza intorno a sé - da cimosà a cimosà - tutto il decoro, in una lettura ambigua, perché perfettamente scambievole, tra figure e fondo.

Aprendo una parentesi, due parole di chiarimento merita il tema del *cardo* che qui è stato nominato.

Si tratta di un soggetto affiancato spesso a quello del melograno, con il quale è assimilabile per la radice comune della forma che lo rende accostabile alla pigna o al *bindu* indiano, detto anche goccia della vita (fig. 7).

Tutte forme lette di profilo, ossia immaginate sezionate lungo il loro asse di simmetria verticale e che raccolgono nei loro disegni - spesso derivati da culture anche molto diverse tra loro - una serie pressoché infinita di varianti (fig. 8). In queste, il punto comune va però cercato nella forma centrale dell'ovulo (o bulbo) di solito sviluppata radialmente con elementi fitomorfi fioriti o in seme, più o meno complessi, ma

tutti accumulati dal significato simbolico collegato ai miti della creazione e quindi della fecondità, dell'abbondanza e del matrimonio.

Simbologia che con l'avvento del cristianesimo si accentuerà in senso spiritualistico a rappresentare l'amore celeste, il sangue dei martiri o la comunità ecclesiale, suggerita nel melograno dalla sua forma esteriore, compatta e chiusa, ma internamente ricca di semi, tutti separati nel loro involucro. Da un punto di vista storico il motivo del cardo, sotto la definizione di "disegno a melagrana", si fisserà in realtà alla fine dell'800 per indicare una produzione del Rinascimento particolarmente omogenea individuante i modelli più diffusi e pregiati degli opifici attivi in Italia tra la metà del '400 ed il secolo successivo.

In questa coperta il tema del bulbo è raccordato con elementi fogliati lanceolati e seghettati, alternati a fiori stilizzati in boccio ed espansi, con una profilatura ricca di elementi geometrici, ad archi di cerchio che lo racchiudono. Lo spazio di fondo è completamente segnato e coperto da una brulicante sequenza di linee parallele che assecondano l'andamento dei disegni. Va sottolineato, per capire la preziosità dell'insieme, come ciò che graficamente appare come una linea, tecnicamente corrisponda ad un sottilissimo rilievo. Si tratta di tanti piccoli canali, creati da punti filza laterali per il fissaggio, mediante l'impiego di due tessuti sovrapposti, nei quali è inserito il filo (lucignolo) per l'imbottitura.

La saturazione che ne deriva, con disegni continuamente variati, richiama sia pure indirettamente l'immagine di una trina che rende facile l'accostamento con tessuti analoghi, prodotti in Francia, appunto tra la fine del '600 ed i primi anni del secolo successivo.

Si tratta di stoffe che utilizzano decori con effetti a pizzo e vari ornati di tipo eterogeneo: quasi un patchwork di combinazioni con frammenti diversi, in un gremito *error vacui*. Mentre la matrice originaria dei singoli disegni (foglie e fiori) ha radici medio orientali, localizzabili tra Siria e Persia (fig. 9), l'insieme appare consonante con stoffe estremo orientali (provenienti dalla Cina e dall'India) che a queste date erano abbondantemente presenti sui mercati, grazie alle potenti compagnie mercantili del nord Europa (fig. 10).

Concludendo sulle figure ornamentali, qualche considerazione meritano anche gli altri soggetti presenti nella fascia che borda la trapunta (cm. 26,5 di h.) nella quale compaiono cornucopie alternate a tralci di fiori (fig. 11). Tra questi si riconoscono il loto, il cardo, l'iris, il tulipano, l'aster e/o le margherite, con otto piccoli volatili, forse dei pappagalli (fig. 12), distribuiti sugli spigoli, all'inizio ed alla fine dei lati. Si tratta di una carrellata ricca di significati che a vario titolo ruotano intorno ai valori dell'abbondanza e della fertilità (come segnala la cornucopia) oppure beneauguranti in senso lato ed anche specificamente indicanti l'arrivo di buone notizie (per il riferimento con l'ireos a Iride, messaggera degli dei e per il suo collegamento con l'arcobaleno, quale ponte tra la terra ed il cielo) o, ancora, rimandano alla semplicità ed all'innocenza, con la margherita, che però segnala anche, come il tulipano, una promessa o un pegno sentimentale. Né sono meno interessanti le figure dei pappagalli per la complessità delle interpretazioni e dei messaggi allusivi che li riguardano, derivanti dal carattere mite ma ricco di personalità e regale dell'animale, oppure dalla sua capacità di interloquire con voce quasi umana. La pronuncia perfetta che esso fa della parola *ave* - in spagnolo per altro equivalente ad uccello - detta al contrario diventa *Eva*. Così nella sua immagine si condensa il saluto dell'angelo annunciante a Maria la maternità del Salvatore ma anche la figura di Eva, collegata al peccato originale.

Dagli elementi fin qui raccolti, molte sono le domande che essi pongono. Dalle risposte sarà possibile trovare qualche utile conclusione che ci consenta capire meglio questo manufatto.

Partiamo dunque dalla prima domanda: che cosa significa trasformare un modello seriale in un modello ricamato, rifinito da un bordo a cornice? Ed inoltre: che cosa vuol dire usare griglie ortogonali e quadrate anziché oblique e triangolari, come negli esempi di riferimento utilizzati? E ancora: che cosa comporta l'uso di *patterns* con proporzioni inferiori?

Iniziando con la prima domanda va riconosciuto come la cornice proponga sempre la chiusura di uno spazio, che sarebbe altrimenti continuo e ripetitivo, il che significa anche indifferenziato. Chiudere una superficie significa pertanto isolarla dal contesto e in qualche modo sacralizzarla, limitandola nei suoi precisi confini, che sono quindi autonomi e validi in se stessi, come accade nel tappeto. Un processo analogo, per fare un esempio diverso, a quello che si verifica negli arazzi quando, anche per essi, la continuità a "nastro" del racconto viene interrotta dalla cornice. A quel punto l'arazzo diventa un'opera figurativa

equivalente ad un quadro e tale è anche la funzione che ne risulta.

Come dire che a questo manufatto conservato a Verona viene applicato un processo di nobilitazione, rispetto la serialità dei *patterns*, ulteriormente arricchito e, se possibile reso più prezioso, dalla tecnica del ricamo che, da sola, rende ogni parte un prodotto singolo, in quanto non ripetibile con la stessa identica manualità.

Del valore dei tracciati quadrati si è detto, ma qui è interessante notare come i modelli di riferimento tessuti a Lione, e fortemente mutuati dalle culture medio ed estremo orientali, vengano riportati nei canoni di una regolare ortogonalità. Si tratta di una vera e propria traduzione da un linguaggio ad un altro, capace di unire i temi in voga -e che rappresentano la novità del periodo- con un sostrato "classiceggianti", ancorato alla stabilità e, sostanzialmente, ad un processo culturale di tipo conservativo.

Ciò favorisce ed amplifica l'ipotesi di una esecuzione che sposta l'area da quella francese ad altri luoghi, molto più vicini a maestranze italiane.

Le stesse proporzioni dei decori, leggermente più piccole rispetto quelle dei modelli francesi, da cui gli ornati sono mutuati, orientano verso un carattere meno declamatorio (più pertinente all'arredo e a luoghi di rappresentanza) ma per così dire più minuto e "intimo", nel tessuto veronese, da collocare in uno spazio totalmente personale e privato.

Oltre queste considerazioni non è possibile spingerci, ma se è vero non forniscono eclatanti certezze, sicuramente potranno favorire una interpretazione del manufatto più significativa e attendibile.

Paola Frattaroli

Bibliografia in ordine cronologico per le referenze fotografiche.

- B. Markowsky: *Europäische Seidengewebe. Des 13.-18. Jahrhunderts*, Colonia 1976, p. 302 fig. 503 lampasso liseré lanciato e broccato, n° inventario Z 571; fig. 504 lampasso lanciato e broccato, n° inventario D 876.
- L. Magagnato: *Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese*. Firenze 1983, pag. 93 dalmatica broccata in oro da Abul Aziz, regione del Turkestan, XIV secolo, conservata a Regensburg; pag. 178 calzare attribuito a Benedetto XI, con indicazioni del rapporto e tracciati geometrico- costruttivi. Disegno di P. Frattaroli.
- P. Marini, E. Napione, G.M. Varanini: *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*. Venezia 2004, pag.90 tessuto a quadrilobi, steso sul fondo dell'urna, dal corredo funerario di Cangrande I; ricostruzione grafico-cromatica texturizzata di P. Frattaroli; pag. 98 ricostruzione grafico-cromatica texturizzata della veste di Cangrande con motivo a pigna, disegno di P. Frattaroli; pag. 125 lampasso in seta con pappagalli affrontati, Asia Centrale, Grande Iran, prima metà del XIV secolo; pag. 135 frammento di lampasso in seta, conservati entrambi a Berlino nello Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kunstgewebemuseum.
- A.A.V.V. *Riggisberger Berichte. Oriental silks in medieval europe*. Riggisberg 2016, pag. 200 fig. lampasso del XIV secolo dalla Persia, Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. n° no.1705 f; pag. 288 fig.1 broccato con scritte arabe dal tesoro di St. May's Church in Danzica, prima metà del XIV secolo, ora a Lubeca, St. Annen-Museum, inv. no. M 3; pag. 316 fig. 1 dettaglio di un ampasso turco in seta e filato metallico dorato, realizzato da manifatture di Ottomane di Istanbul, datato alla prima metà del XVI secolo, Topkapi Palace Museum, in. no.13/35; pag. 328 fig. 5 velluto turco in seta e filato metallico, proveniente da Istanbul o Bursa, metà del XVI secolo, Boston, The Museum of Fine Arts, acc. no. 17.600; pag. 338 fig. 5, dalmatica proveniente dalla chiesa di Marienkirche di Danzica, Mannowsky 1931-1938, vol. 3 cat. No. 123, tav. 130.

Le parti grafiche nel testo di Paola Frattaroli e le figure n° 10, 11, 12 sono opera dell'autrice.

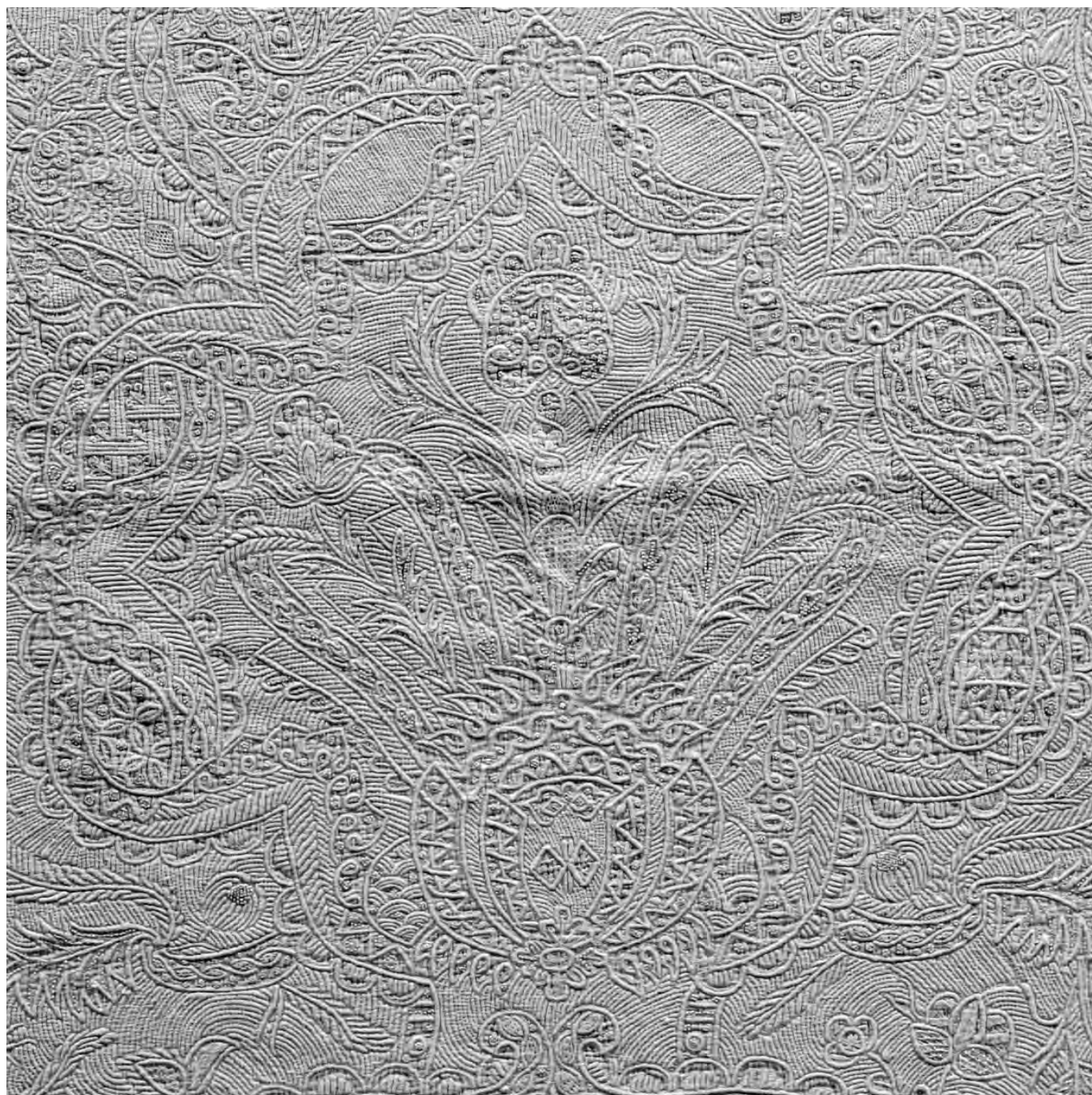


Fig. 1 - particolare fotografico del tema ornamentale a forma di cardo, nella coperta in *boutis* conservata a Verona.

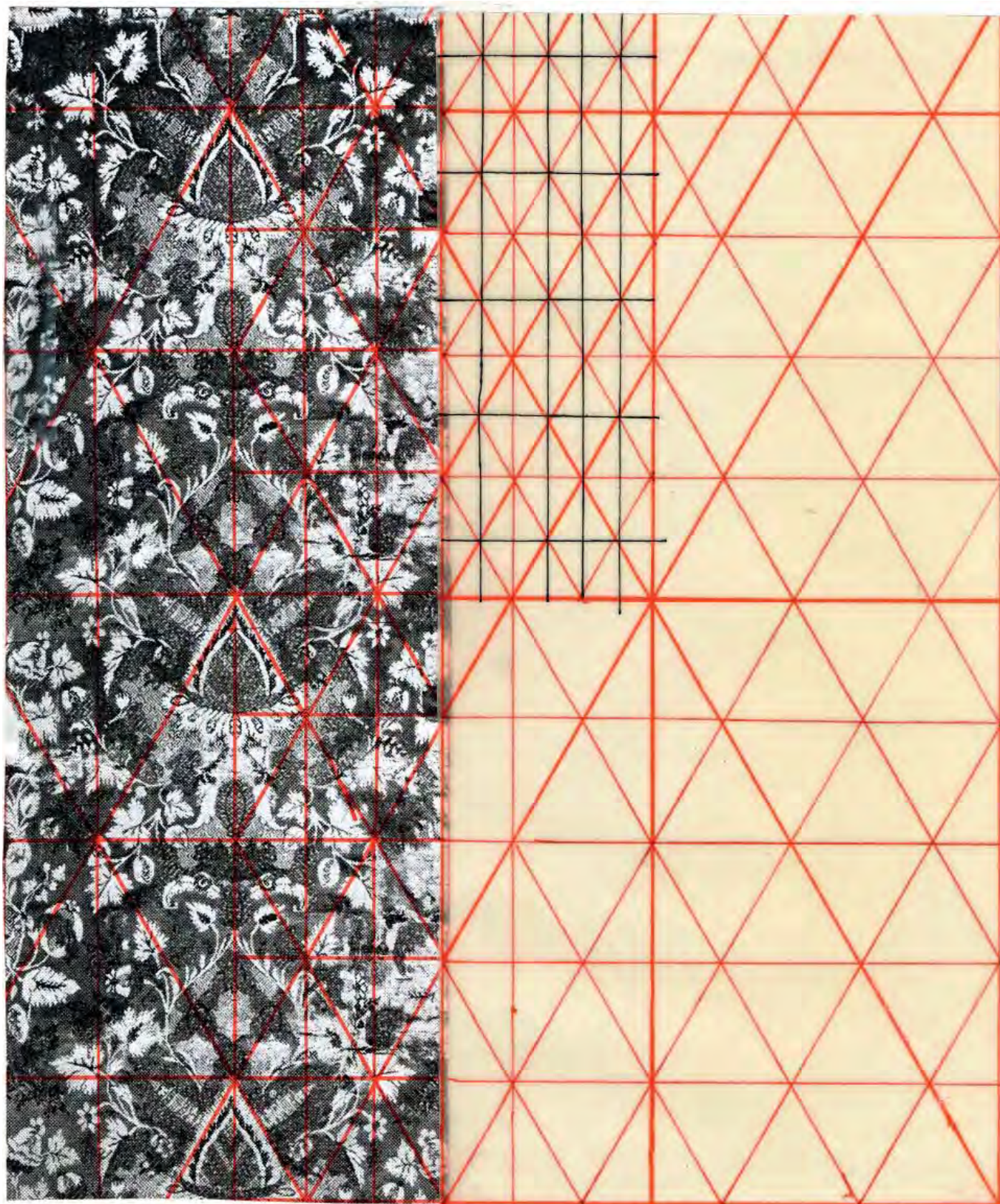


Fig. 2 - foto di un tessuto lionese, lesiré broccato, datato 1710-15 (da Markowsky: Europäische Seidengewebe, Colonia, 1976) con i tracciati strutturali per la costruzione dei *patterns*.



Fig. 3 - immagine del rapporto nella coperta in *boutis*.

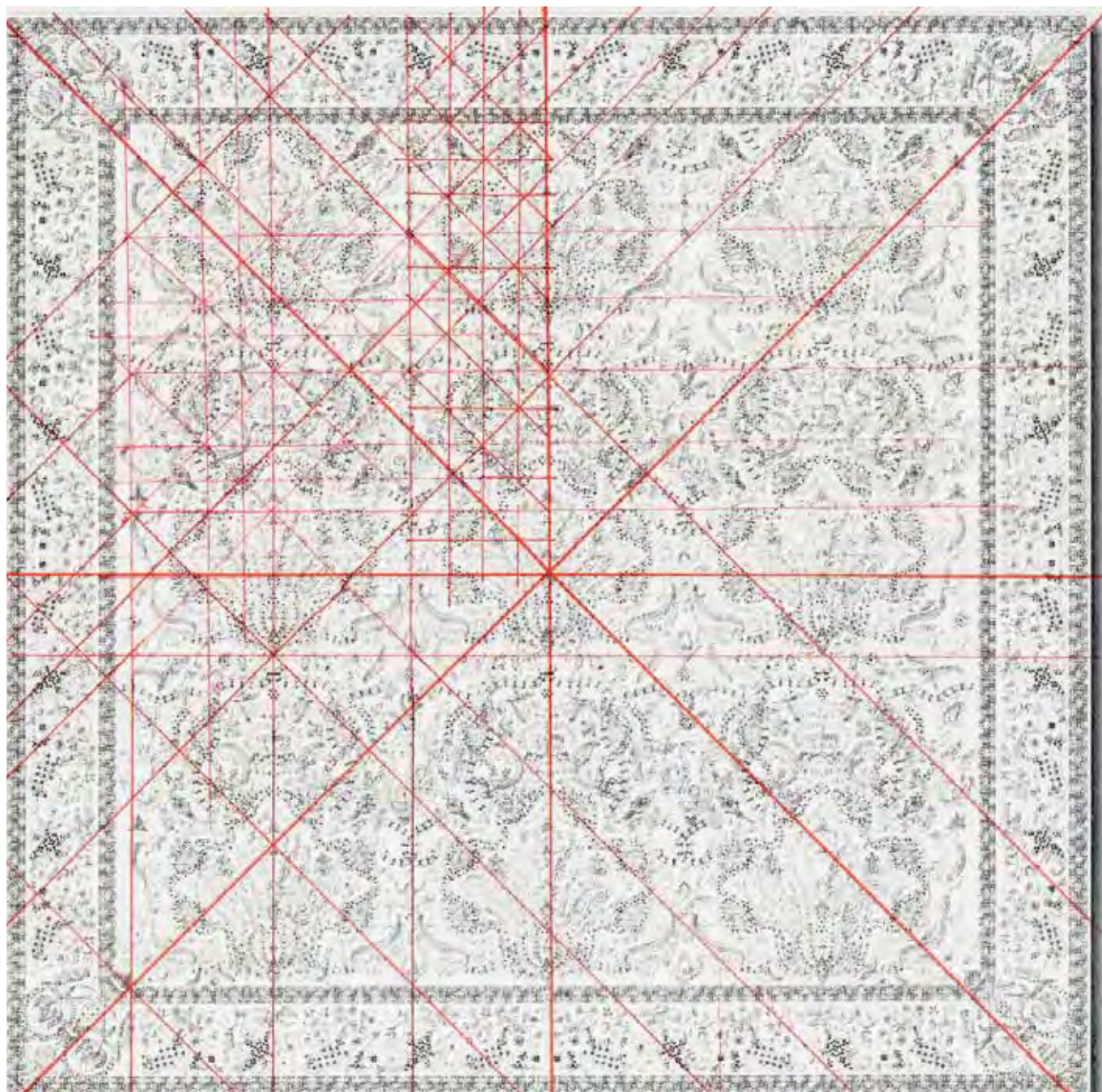


Fig. 4 - strutture costruttive quadrate sulle quali è impostata la coperta in *boutis*.

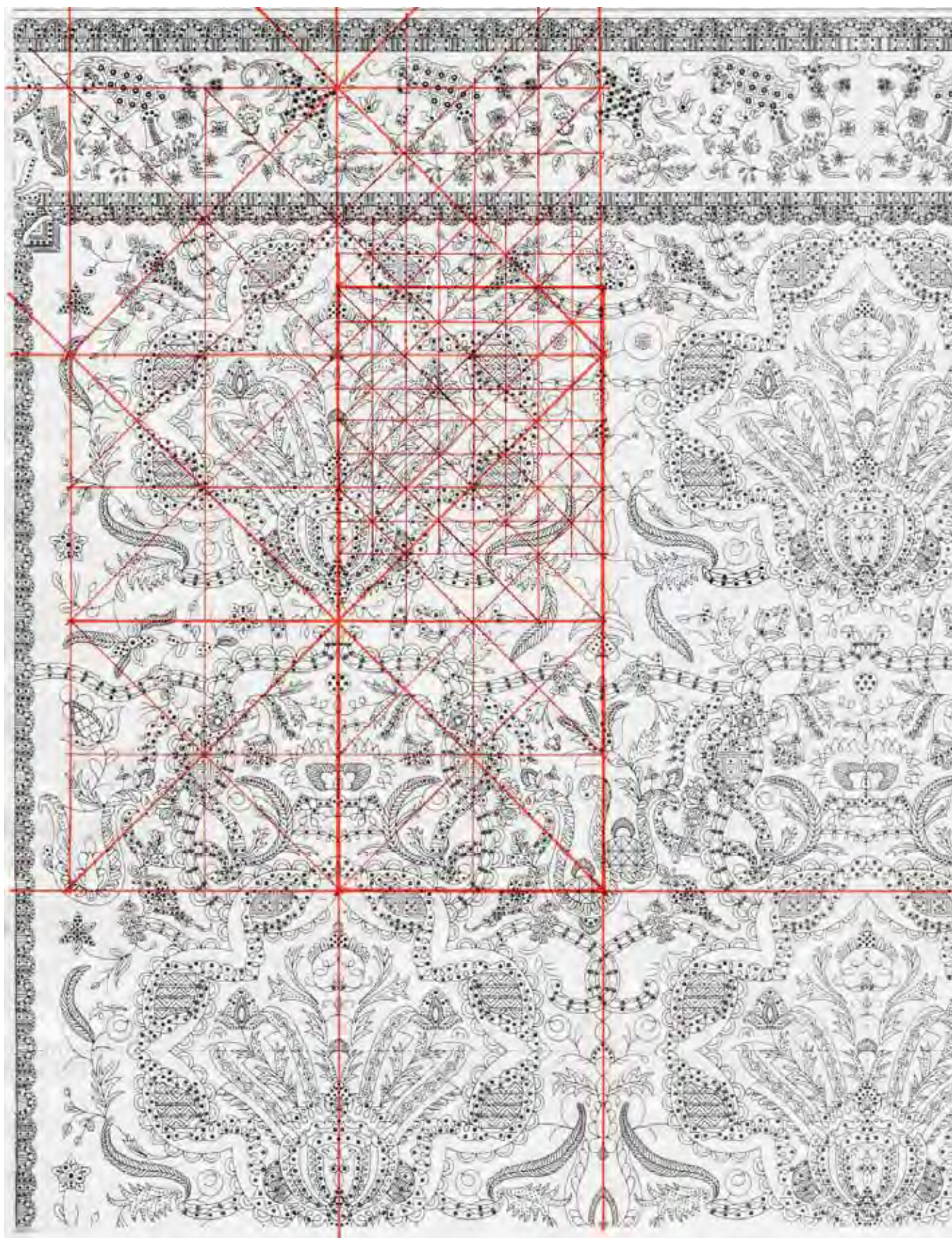


Fig. 5 - particolare del disegno precedente con le suddivisioni sottomodulari dei rapporti.

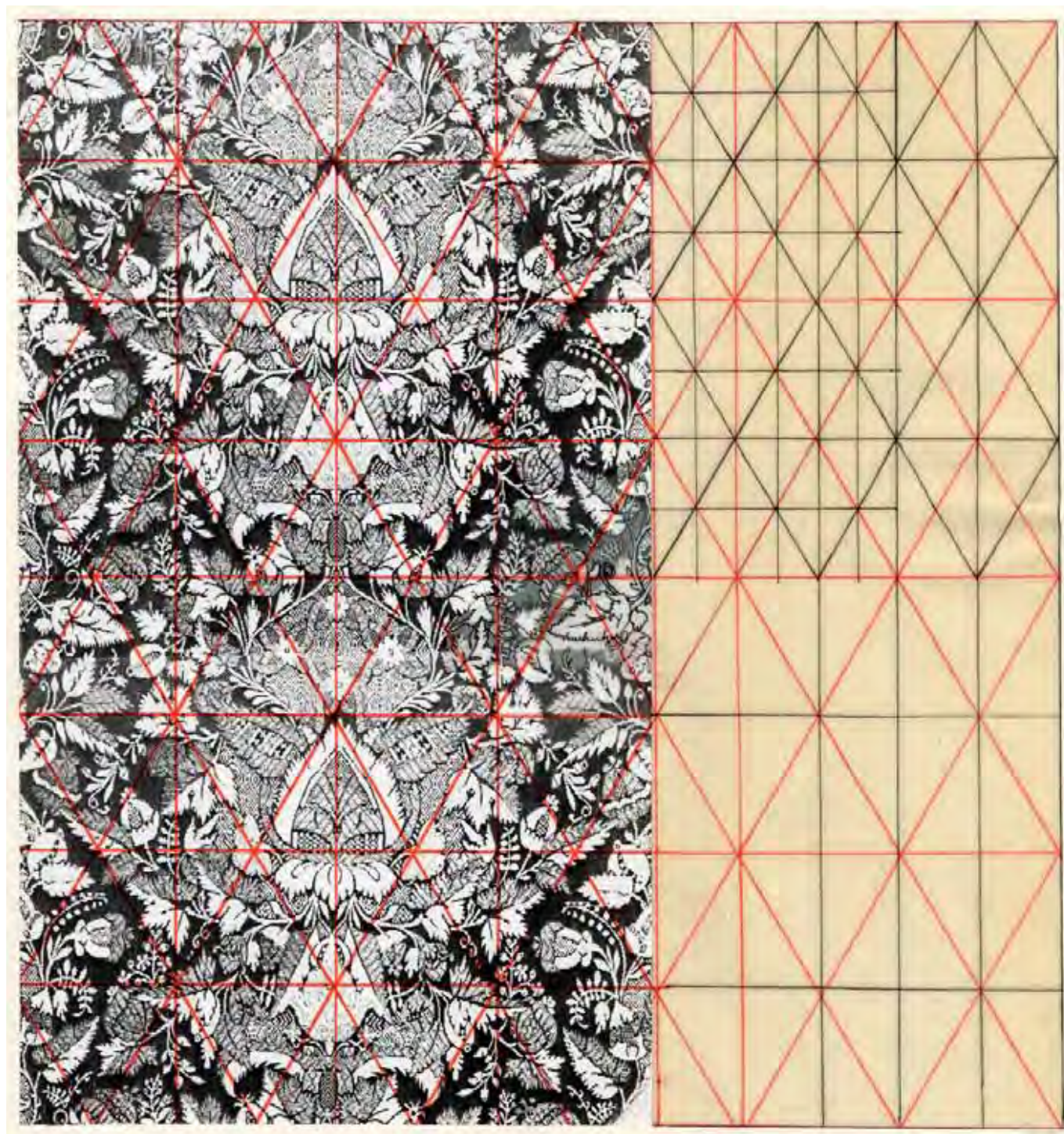


Fig. 6 - lampasso lanciato attribuito a manifatture lionesi del 1710-15 (da Markowsky, cit.) impostato su strutture triangolari di tipo isoscele.



fig. a



fig. b



fig. c



fig. d

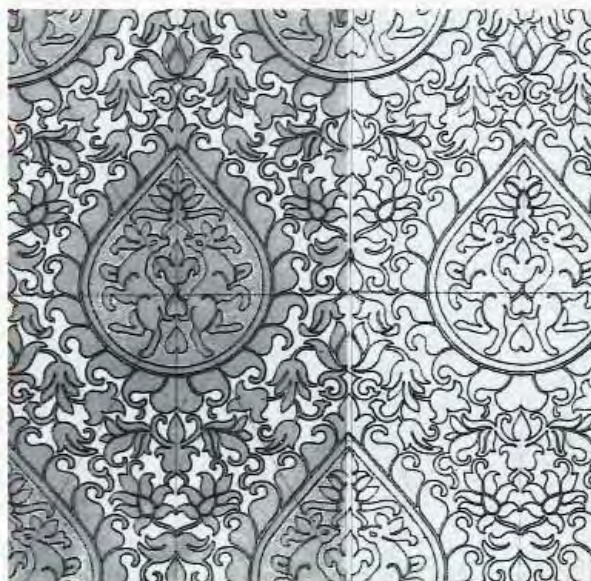


Fig. 7 - esempi di disegni con motivo a *goccia* o a *pigna*:

- fig. a: dai decori che ornano l'abbigliamento della consorte dell'imperatore Wuzong, 1308-11 (Museo Nazionale di Taipei);
- fig. b, c: ricostruzione grafica e cromatica di due *patterns* Perugia, chiesa di S. Domenico) appartenenti al corredo funebre di Cangrande I della Scala, signore di Verona (m. nel 1329);
- fig. d: ricostruzione grafica del tessuto utilizzato per i calzari attribuiti a Benedetto XI (Perugia, chiesa di S. Domenico).



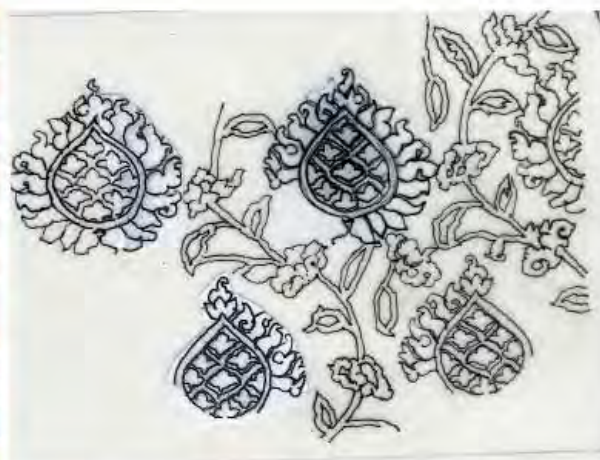
Fig. 8 - altri esempi con decori mutuati dalla *pigna* o dal *cardo*:

- fig. a: particolare ingrandito della tonacella n° 60 da Regensburg, sec. XIV, Turkestan;
- fig. b: broccato proveniente dal tesoro della chiesa di Marienkirche a Danzica, primo quarto del XIV secolo;
- fig. c: particolare della dalmatica proveniente da Danzica (Marienkirche), primi anni del XVI sec. di probabile produzione ottomana.



fig. a

fig. b

Fig. 9 - motivi a *pigna* da tessuti asiatici:

- fig. a,b: lampassi provenienti dall'Asia centrale, Grande Iran, prima metà del XIV sec.(Berlino, Staatliche Museen).



Fig. 10 - esempi di tessuti provenienti dalla Persia e dalla Turchia:

- fig. a: lampasso ottomano con effetti di damascatura nel fondo e broccatura in metallo, Istanbul, primi anni del XVI secolo (Istanbul, Topkapi Musem);
- fig. b: velluto broccato, Istanbul o Bursa, XVI secolo (Boston, Museum of Fine Arts).

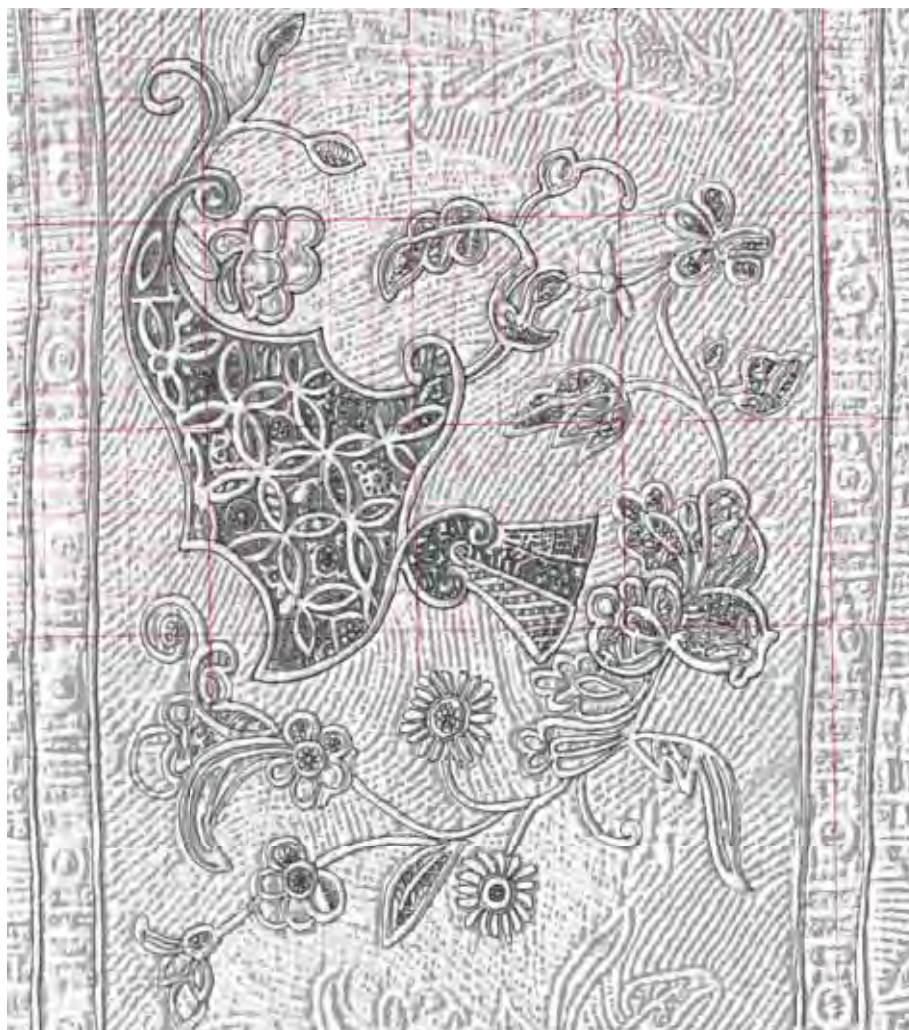


Fig. 11 - proposta disegnata di due varianti del motivo con cornucopia: lato destro alto, bordo superiore.

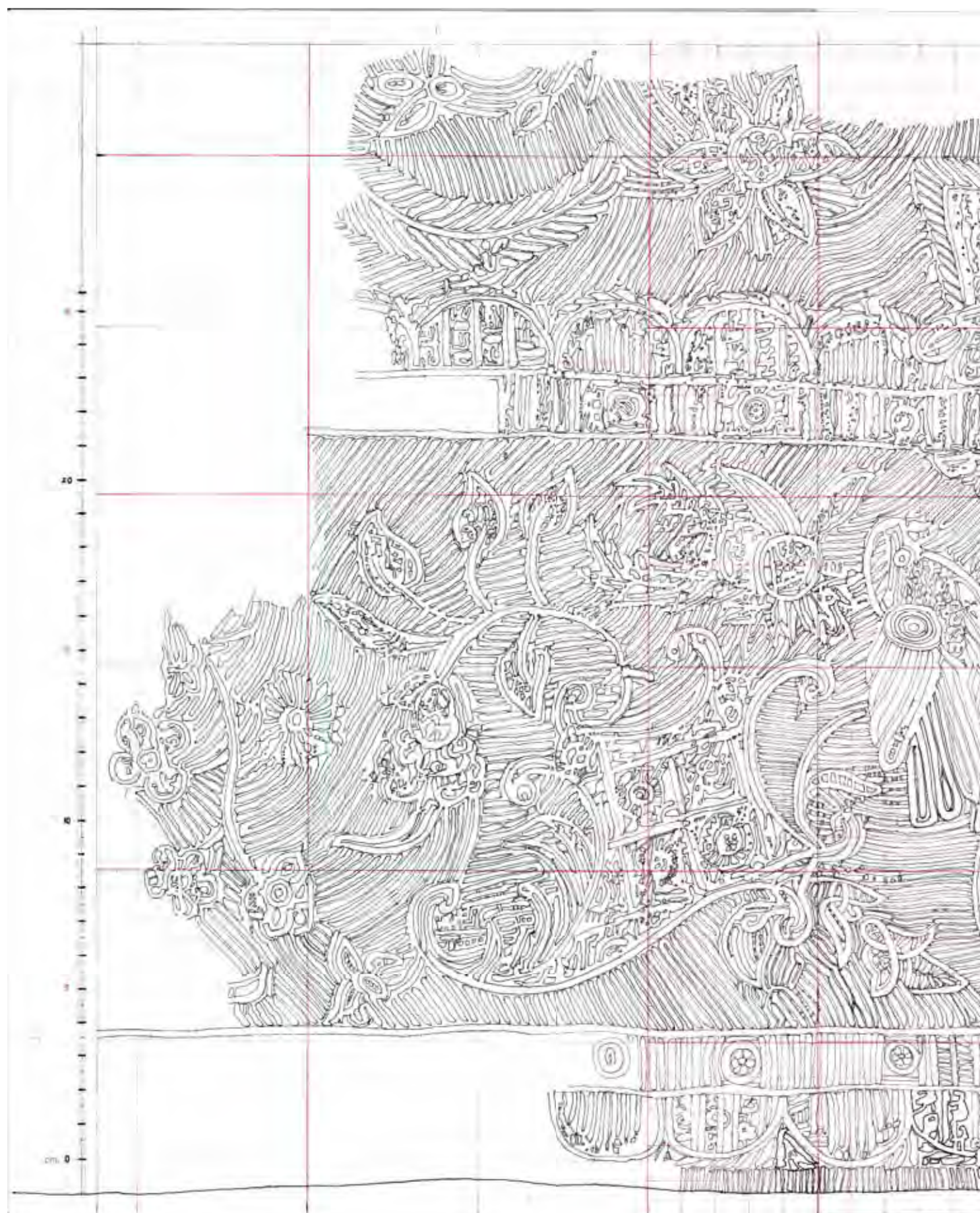


Fig. 12 - parziale proposta grafica e quotata in cm del bordo che cornicia la coperta in *Boutyis*, con temi di cornucopie e fiori.



The “*boutis*” blanket of Verona.

Decorations and decorative structures.

The approach of these lines, which I hope won't be considered superfluous after the contribution that preceded me (and in which much has been said from an historical, technical and iconographic point of view) will be focusing particularly on two points. The first one being inherently related to the ornaments, the second one to their layout.

First of all by clarifying what is meant with the word “ornate” and the equivalent of “decoration”, it is interesting to note that a negative misunderstanding (probably the result of a rationalist twentieth century heritage) burden them and link these words to the values of redundancy or excess, however connoting the superfluous and useless.

If, however, other interpretative keys complement these interpretations, these terms change their meaning and acquire a greater richness and depth, above all if they underline the ability to equip, adequately and effectively, the dignity (also in ethical sense) not only of an object itself, but also of its use.

I consider, for example - but not only - the celebratory apparatuses, such as multiple coatings (precisely in the sense of covering several times), namely ornate and decorate, that is, opportunely re-supplying the tools (to be understood also as images) necessary for an event, also including their symbolic meaning in it.

Decorating and / or ornate therefore become metalanguages capable of acting as vehicles, and at the same time as filters, over complex formal processes.

Nothing is as true as in the case of fabrics, for their ability to dialogue with heterogeneous paths (in a technical and iconographic sense) and for their conclusive development of a serial and a plan, that is two-dimensional.

These elements (the seriality and the two-dimensionality) that respectively signal processes that are significant and at the same time abstract, capable of communicative synthesis broad, widespread and shared, or “social”, so as to constitute and represent a period, and / or a culture, so to speak its continuous background.

Precisely because of these characteristics it is evident that the recognition of the decorations and, in general, their reading, is not at all underestimated or secondary.

To this are added the considerations on the structural aspects, meaning all those linear paths, from the primary ones (ie not further simplified) to the more complex ones that make up the isometric layer where the decorations are rooted for their spatial location and their construction.

As these structures are important, as a basis for the distribution in the plane and for the setting of the patterns - given the relationship of reciprocity that unites them to one another - it also demonstrates the recognizability of the cultural matrices from which the ornaments themselves derive.

The formal organization that the structures determine, in fact, allow us to grasp, to be able to read them, the cultural homogeneity or the hybridizing contradictions of which they are the result.

The reference is to the fundamental difference that exists between types of regular and orthogonal grids -transferable to quadrangular traces- and oblique grids, determined by triangular and / or rectangular morphologies.

As the former leads to static models, constant and repetitive, where the basic form remains the square (in all its sub-modular variables), the latter instead leads to structurally different dynamic models: this means different measures and angularities, however distant and unpredictable compared to 90° axiality.

In other words, while in the quadratures everything is clear, intelligible and preordainable (for this repetitive and therefore static) from the first traces, in the oblique or simplifying, triangular structures,

the element that makes the difference is precisely the lack of constancy, and therefore of predictability, to dominate.

Hence their dynamic character, that is variable and unequal, which distinguishes them.

In these brief considerations, one last point remains to be clarified. It concerns the relationship that connects the orthogonal structures, square in particular, to the cultural areas definable with an all-encompassing term, and maybe generic, classical, but in reality more specifically Latin.

Whereas the triangular ones, on the other hand, can be related to middle and extreme eastern areas (including those of Northern European and Siberian). This issue finds confirmation in the achievable comparisons concerning not only the decorations, but also the foundations of the cities or planimetrici of the buildings, of the reliefs and from whatever else can be borrowed.

This allows to read the comparisons of the supporting or deep structures and of the images, by capturing the cultural roots in their guidelines, following their training paths and to face the world of decoration, and not only (given the necessary interdisciplinary iterations) from a very stimulating standpoint.

The interest is not only related to the fact that researches of this type are unusual, but most of all because they are able to combine different arts, in a continuity of mutual comparative supports, without academic distinctions between major and minor.

The boutis blanket

Talking about the peculiarity of this blanket would be enough to mention the sequence of patterns full of different details, which however imitates the seriality of a textile effect. The main theme can be traced back to a specific kind of decorations, with a central bulbous, imitation of a thistle, and filling effects in the background that alternate phytomorphic features with others of a geometric-abstract type, with clear references to a French taste, possibly dated between the end of the '600 and the first years of the following century, accounted to Lyonesse manufacturing. In addition to the aforementioned dentellé in taffetas "lanciato" or the lampasso dentellé, attributed to workers in Lyon indicated by D. Davanzo Poli, p.27 in "La trapunta in boutis" ("The boutis quilt"), the lampassi lesiré "lanciati broccati", figs. 503, 504, p. 302, published by B. Markowsky, in "Seidentsgewebe", Cologne 1967.

The embroidery technique, considering the freedom it provides in the organization of images, always unique and substantially related to the manual skills of the executors, being proposed in this artifact with a rigorous and tight sequence of isometric grids, actually raises further the gradient of the difficulties related to accuracy. This aspect, not to be underestimated, can help us to better understand the inherent qualities of the product,

starting from its project, namely from the ideational cardboard that allows us to fully seize the intentionality of the designer, beyond the distorting aspects, connected to the execution and technical contingencies.

Moreover, the primary constructive structures (those in fact founding or deep) bring substantially back to orthogonal grids. If we compare the structures of this Verona artifact with those of the fabrics proposed as comparison, there are many differences because in the latter the links are all modulated on isosceles triangulations.

It is evident how, as explained in the previous paragraph, the cultural models to which they refer are different, as much as, for example, the proportions of the patterns themselves: slightly smaller in the boutis (cm.73 vertically x 66 horizontally, compared to the 108 cm x 52 or 67.5 cm x 51). These measures in the Verona model additionally decrease if we consider only the bulb (about 52 cm) containable - and so isolable - unlike the tissues used for comparison. In them the central image, expanding vertically and similar to a pineapple, develops all the decoration around itself, in an ambiguous reading (for it's perfectly interchangeable) between figures and background.

As an interlude, the thistle theme mentioned before deserves better clarification.

This subject is often flanked to that of the pomegranate, assimilated to it because of the common root of the shape that makes it similar to the pinecone or Indian bindu, also called the drop of life.

All the shapes are read by their profile, which means they are imagined sectioned along their vertical symmetry axis, and collecting in their drawings - derived from cultures often very different from each other - an almost infinite series of variants. In these, the common point must however be sought in the central shape of the ovule (or bulb) usually displayed radially with flowery or seedy elements, more or less complex, but all linked by the symbolic meaning connected to the myths of creation and therefore of the fruitfulness, abundance and marriage.

This symbology, through the advent of Christianity, will be amplifying in a spiritualistic way to represent heavenly love, the blood of the martyrs or the ecclesial community, suggested by the pomegranate's external compact and closed shape, but internally rich of seeds, all separated in their shell. From a historical point of view the thistle pattern, under the definition of "pomegranate design", will be established at the end of the 19th century to indicate a particularly homogeneous Renaissance production, identifying the most widespread and valuable models of factories active in Italy between the mid-1400s and the following century.

In this blanket the theme of the bulb is connected with lanceolate and serrated leaf elements, alternated with stylized in bud and expanded flowers, with a profiling rich of geometric elements, with circular arches that enclose it. The background space is completely marked and covered by a teeming sequence of parallel lines that follow the pattern of the drawings. To understand its whole preciousness, we should point out that what graphically appears as a line, technically corresponds to a very small relief. These are many small channels, created by lateral running stitches for fixing, using two overlapping fabrics, in which the thread (wick) is inserted for the padding.

The resulting saturation, with continuously varied patterns, recalls - albeit indirectly - the image of a lace that facilitates the linkage with similar fabrics, produced in France, precisely between the end of the 1600s and the early years of the following century.

These are fabrics using decorations with lace effects and various and heterogeneous ornaments: almost a patchwork of combinations with different fragments, in a crowded "horror vacui". While the original matrix of the individual drawings (leaves and flowers) has Middle Eastern roots -located between Syria and Persia- the whole appears resonating with extreme oriental fabrics (coming from China and India), abundantly present on the markets in that time frame, thanks to the powerful merchant companies of northern Europe.

Concluding on the ornamental figures, other notable subjects in the band that borders the quilt (h. cm 26.5) are cornucopias which appear alternated to branches of flowers. Among these we can recognize the lotus, the thistle, the iris, the tulip, the aster and / or the daisies, with eight small birds, perhaps parrots, distributed on the edges, at the beginning and at the end of the sides. It is a sequence full of meanings that, in various ways, revolve around the values of abundance and fertility (as the cornucopia points out) or in a broad sense auspicious and also specifically indicating the arrival of good news (for the reference with the ireos to Iris, messenger of the gods, and for its link with the rainbow, as a bridge between the ground and the heavens) or, again, refer to simplicity and innocence, with the daisy, which however also signals, like the tulip, a promise or a sentimental pledge. Last but not least, the figures of parrots are of interest due to the complexity of the interpretations and the allusive messages concerning them, deriving from the mild but rich in personality and regal nature of the animal, or from its ability to speak with an almost human voice. Its perfect pronunciation of the word "ave" - the Spanish equivalent to bird - backwards becomes Eva (Eve ndr). So in its image are merged both the greeting of the angel announcing to Mary the motherhood of the Savior and the figure of Eve, connected to original sin.

The elements so far collected raise many questions. The answers will help us in finding some results for a better comprehension of the artifact.

So let's start from the first question: what is the meaning of transforming a serial model into an embroidered one, finished with a frame border? Moreover: what does it mean using orthogonal and square grids instead of oblique and triangular ones as seen in the reference examples? And again: what does the use of

patterns with lower proportions involve?

Starting with the first question it should be pointed out how the frame always proposes the closure of a space, which would otherwise be continuous and repetitive, that also means undifferentiated. Closing a surface means isolating it from the context and in some way sanctifying it, limiting it in its precise boundaries, which are therefore autonomous and valid themselves, as in the carpet. To offer a different example, a similar process is what occurs to tapestries when, even for them, the “tape” continuity of the story is interrupted by the frame. By that point the tapestry becomes a figurative work equivalent to a painting as long as its resulting function.

We could affirm that a process of ennobling is applied to this artifact, stored in Verona, relative to the seriality of patterns, further enriched and, if possible, made more precious by the embroidery technique which, by itself, makes each part a single product, as not repeatable with the exact same dexterity.

We talked about the value of the square traces, but here it is interesting to note how the reference models woven in Lyon, and strongly borrowed from the middle and extreme oriental cultures, are retrieved in the canons of a regular orthogonality. It is an effective translation from one language to another, able to combine the themes in vogue - and which represent the novelty of the period - with a “classical style” substratum, anchored to stability and, essentially, to a conservative cultural process.

This supports and amplifies the hypothesis of an execution that moves from the French area to other places, much closer to Italian workers.

The same proportions of the decorations, slightly smaller than those of the French models, from which the ornaments are borrowed, guide towards a less declamatory character (more pertinent to furniture and representative places) but, so to speak, tinier and “intimate”, in Veronese fabric, to be located in a totally personal and private space.

It is not possible to go further beyond these considerations, but while they do not provide striking certainties, surely they will encourage a more significant and reliable interpretation of the artifact.

Paola Frattaroli

La couverture *boutis* Verona de l'Institut Don Mazza de Vérone.

Décorations et structures décoratives.

La coupure de ces lignes, que je n'estime pas superflues, après les interventions qui m'ont précédé (et dont beaucoup ont été dites d'un point de vue historique, technique et iconographique) portera notamment sur deux points. Le premier concerne intrinsèquement les ornements, le second leur disposition.

Clarifier la priorité ce qu'on entend par le mot « ornementé » et l'équivalent de « décorum », il est intéressant de noter que sur eux une idée fausse pèse négativement (probablement le résultat des legs Novecento rationaliste) et ils la carte à ces valeurs de mots redondance ou excès, mais connotant le superflu et inutile.

Mais si vous tenez à côté de ces lectures clés d'interprétation, ces termes changent de signe et d'acquiescer une richesse et une plus grande profondeur, surtout si elles signalent la possibilité de moderniser, correctement et efficacement, la dignité, même dans le sens moral, non seulement d'un objet, mais de son utilisation.

Je pense, par exemple -mais pas seulement- à des appareils festifs, comme ré-vêtements (dans le sens de revêtement à plusieurs reprises), soit orner et décorer, à savoir réalimentation des outils de façon appropriée (à aussi compris que des images) qui sont nécessaires à un événement, y compris également sa signification symbolique.

La décoration et / ou la décoration deviennent ainsi des métalangues capables de jouer le rôle de véhicules, et en même temps de filtres, sur des processus formels complexes.

Rien n'est aussi vrai que dans le cas des tissus, pour leur capacité à dialoguer avec des chemins hétérogènes (au sens technique et iconographique) et pour leur développement concluant d'une série et d'un plan, à deux dimensions.

Ces éléments (la série et en deux dimensions) qui signalent des processus respectivement significatifs et ensemble abstraites, la diffusion et partage, cependant, capable de synthèse de communication étendue, par exemple, assez « social » pour constituer et représentent une période et / ou de la culture, pour ainsi dire son arrière-plan continu.

Précisément à cause de ces caractéristiques, il est évident que la reconnaissance des décorations et, en général, leur lecture, n'est nullement sous-estimée ou secondaire.

Pour cela, ajoutez les considérations sur les aspects structurels, ce qui signifie tous les chemins linéaires, de les primaires (pas encore être simplifiées) aux plus complexes qui constituent la couche isométrique où les décorations sont enracinées pour leur localisation spatiale et leur construction.

Étant donné que ces structures sont importantes comme base pour le niveau de la distribution et la mise en modèles la relation réciproque -Compte tenu qui unit à chaque autres- il montre aussi la reconnaissance de la matrice culturelle dont les décors eux-mêmes.

Les structures organisationnelles formelles déterminent que, en fait, nous permettent de saisir, de savoir lire, l'homogénéité culturelle ou les contradictions ibridantes dont sont le résultat.

La référence est la différence fondamentale existant entre les types de grilles régulières et orthogonales à -riconducibili quadrangolari- grilles à chenilles et oblique, déterminée par triangulaire et / ou morphologies rectangulaires.

Les deux conduisent à des modèles statiques, c'est-à-dire constants et répétitifs, où la forme de base reste le carré (dans toutes ses variables sous-modulaires), ce dernier conduit à des modèles dynamiques structurellement différents. Ce qui signifie avec différentes mesures et angularités, cependant lointain et imprévisible par rapport à 90 ° axialité.

En d'autres termes, alors que dans les quadratures tout est clair, intelligible et pré-commande (pour ce répétitif et donc statique) à partir des premières pistes, dans les structures obliques ou, ce qui simplifie, triangulaire, l'élément qui fait la différence est précisément le manque de constance, et donc de prévisibilité, à dominer. D'où leur caractère dynamique, variable et inégal, qui les distingue.

Dans ces considérations succinctes, un dernier point reste à clarifier. Il concerne la relation liant les structures orthogonales, en particulier carrée, les espaces culturels avec ognicomprensivo terme définissable, et peut-être générique, classique, mais en fait plus particulièrement latine.

Considérant que les triangulaires, d'autre part, peuvent être liés aux zones moyennes et extrêmes de l'Est (y compris ceux d'Europe du Nord et de Sibérie). Que trouver simplement des confirmations contre et en ce qui concerne ADOPTÉE non seulement décoratif, mais même les structures fondamentales de la ville ou planimétrique des bâtiments, des reliefs et tout ce qui est empruntable

Cela permet de lire les comparaisons des structures profondes ou de support et des images, de capturer les racines culturelles dans leurs repères, le long de leurs parcours d'entraînement et de faire face au monde de la décoration, et pas seulement (compte tenu des itérations interdisciplinaires nécessaires) très stimulant.

Intérêt qui dérive non seulement du fait que les recherches de ce type sont inhabituelles, mais surtout parce qu'elles sont capables d'unir différents arts, dans une continuité de supports comparatifs mutuels, sans distinctions académiques entre majeur et mineur.

La couverture de boutis

Sur la particularité de cette couverture, la succession de motifs pleins de détails suffirait, mais qui imitent cependant la sérialité d'un effet textile. Le thème principal est attribuable à un certain type de décorations, avec un bulbe central à l'imitation d'un chardon et les effets de remplissage dans le fond qui caractères phytomorphes alternatifs à un autre type géométrique abstraite, avec des références claires à un goût français, peut être placé entre la fin des années 600 et des premières années du siècle suivant, attribuable à la manufacture lyonnaise. Voir plus de la taffeta DENTELLE susmentionnée lancé ou lampasso dentelle, attribué aux travailleurs de Lyon indiqués par D: Davanzo Poli, p.27 dans « La couette boutis », le Lampassi Lesire lancé brocards, des figures. 503, 504, p. 302, publié par B. Markowsky, dans "Seidentsgewebe", Cologne 1967.

La technique de la broderie, précisément en raison de la liberté qui permet à l'organisation des images, qui sont toujours uniques et essentiellement relié à la dextérité des artistes, étant donné dans cet article avec des séquences rigoureuses et resserrées grilles isométriques, en fait, augmente encore le gradient des difficultés lié à la précision. Cet aspect ne doit pas être sous-estimée, elle peut nous aider à mieux comprendre les qualités intrinsèques du produit, de sa conception, par exemple de conseil conceptuel qui nous permet de saisir pleinement l'intention de ceux qui ont pris soin de la conception, au-delà des aspects des effets de distorsion, en raison exécution et contingences techniques.

A cela, il faut ajouter le fait que les structures constructives primaires (fondatrices ou profondes) se rapportent essentiellement aux réseaux orthogonaux. Si vous comparez les structures d'artefact Veronese avec celles des tissus proposés pour les comparaisons, car il existe de nombreuses différences dans ces mailles sont tous modulés sur le type d'une triangulation isocèle.

Clair que, même pour ce qui a déjà été exposé au paragraphe précédent, les modèles culturels auxquels ils se réfèrent sont différentes, comme le sont, par exemple, les mêmes schémas de proportions: légèrement plus petit boutis (cm.73 x 66 verticalement horizontalement, par rapport 108 cm x 52 ou 67,5 cm x 51). Les mesures dans le modèle Veronese diminuent encore si l'on considère que l'ampoule (52 cm.) Environ parfaitement circumscribable -e-à-dire isolable- contrairement aux tissus utilisés dans la comparaison. En eux l'image centrale, développé verticalement et semblable à un ananas, organise autour de lui-même tout le décor, dans une lecture ambiguë, car parfaitement réciproque, y compris les chiffres et le fond.

En ouvrant une parenthèse, deux mots de clarification méritent le thème du chardon qui a été nommé ici.

C'est un sujet souvent flanqué à celui de la grenade, avec lequel il peut être assimilé par la racine commune de la forme qui le rend accessible à la pomme de pin ou bindu indienne, aussi appelée la goutte de vie.

Toutes les formes se lisent de profil, c'est-à-dire imaginées sectionnées selon leur axe de symétrie verticale et qui recueillent dans leurs dessins - souvent issus de cultures également très différentes les unes des autres - une série de variantes presque infinie. Dans ceux-ci, le point commun doit cependant être recherché dans la forme centrale de l'ovule (ou bulbe) habituellement développé radialement avec des éléments fleuris ou minables, plus ou moins complexes, mais tous accumulés par le sens symbolique lié aux mythes de la création et donc du fécondité, abondance et mariage.

Les symboles qui, avec l'avènement du christianisme sera accentué de manière spiritualiste pour représenter l'amour céleste, le sang des martyrs et la communauté ecclésiale, dans la grenade suggérée par sa forme extérieure, compacte et fermée, mais intérieurement plein de graines, tous séparés en leur enveloppe. D'un point de vue historique la raison pour le chardon, sous la définition de « dessin grenade », mettra effectivement à 800 pour indiquer une production de la Renaissance particulièrement homogène localiser les modèles les plus courants des usines actives et fines en Italie entre le milieu des années 1400 et le siècle suivant.

Dans cette couverture le thème de l'ampoule est reliée à des éléments à feuilles lancéolées et en dents de scie, en alternance avec des fleurs stylisés en bouton et agrandi, avec un profilage riches d'éléments géométriques, ces arcs de cercle qui l'entourent. L'espace de fond est complètement marqué et couvert par une séquence grouillante de lignes parallèles qui suivent le modèle des dessins. Il faut souligner, pour comprendre la préciosité de l'ensemble, comme ce qui apparaît graphiquement comme une ligne, correspond techniquement à un tout petit relief. Ce sont de nombreux petits canaux, créés par des points de filza latéraux pour la fixation, en utilisant deux tissus qui se chevauchent, dans lequel le fil (mèche) est inséré pour le rembourrage.

La saturation qui dérive, avec des dessins invoque, quoique indirectement fait varier en continu l'image d'une dentelle qui rend la combinaison facile avec des tissus similaires, produits en France, précisément entre la fin 600 « et les premières années du siècle prochain.

Ce sont des tissus qui utilisent des décorations avec des effets de dentelle et des ornements divers et hétérogènes: presque un patchwork de combinaisons avec différents fragments, dans un orré vacui bon-dé. Bien que la matrice originale des dessins individuels (feuilles et fleurs) a les racines du Moyen-Orient -localizzabili entre la Syrie et persia tout semble en accord avec de grands tissus orientaux (de la Chine et de l'Inde) que ces dates étaient présents en abondance sur les marchés , grâce aux puissantes sociétés marchandes du nord de l'Europe.

En conclusion sur les chiffres d'ornement, méritent une certaine considération également les autres entités présentes dans la couette perlant bande (cm. 26,5 h.) Où ils apparaissent dans cornucopias sprays alternées de fleurs. Parmi ceux-ci, ils reconnaissent le lotus, le chardon, iris, tulipe, aster et / ou marguerites, avec huit petits oiseaux, peut-être des perroquets, répartis sur les bords, au début et à la fin des côtés. Il est un tour d'horizon riche de significations que pour diverses raisons gravitent autour de l'abondance et la fertilité des valeurs (comme signalé par la corne d'abondance) ou bonne chance dans un sens large et aussi indiquant précisément l'arrivée de bonnes nouvelles (pour la référence à la ' iris Iris, messagère des dieux et sa connexion avec l'arc en ciel comme un pont entre la terre et le ciel), ou même se référer à la simplicité et l'innocence, avec la marguerite, mais signale aussi comme la tulipe , Une promesse ou un engagement sentimental. Ne sont les chiffres de perroquets moins attractifs pour la complexité des interprétations et des messages allusifs concernant, résultant du caractère doux mais plein de personnalité et de l'animal royal, ou par sa capacité à interagir avec la voix presque humaine. La prononciation parfaite qu'il fait du mot ave - en espagnol pour un autre équivalent à l'oiseau - dit au contraire devient Eve. Ainsi, à son image, la salutation de l'ange annonçant à Marie la maternité du Sauveur est condensée mais aussi la figure d'Eve, liée au péché originel.

À partir des éléments recueillis jusqu'à maintenant, il y a beaucoup de questions qu'ils posent. À partir des réponses, il sera possible de trouver quelques conclusions utiles qui nous permettent de mieux comprendre cet artefact.

Commençons donc par la première question: qu'est-ce que cela signifie de transformer un modèle en série en un modèle brodé, fini avec une bordure de cadre? Et aussi: que signifie utiliser des grilles orthogonales et carrées à la place des grilles obliques et triangulaires, comme dans les exemples de référence utilisés? Et encore: qu'est-ce que l'utilisation des modèles avec des proportions plus faibles impliquent?

En partant de la première question, il faut reconnaître que la trame propose toujours la fermeture d'un espace, qui serait sinon continu et répétitif, ce qui signifie aussi indifférencié. Fermer une surface, c'est l'isoler du contexte et, d'une certaine manière, la sacraliser, la limiter dans ses limites précises, donc autonomes et valables en elles-mêmes, comme cela se passe dans le tapis. Un processus similaire, pour donner un exemple différent, à ce qui se passe dans les tapisseries quand, même pour eux, la continuité de l'histoire est interrompue par le cadre. À ce stade, la tapisserie devient un travail figuratif équivalent à une peinture et c'est aussi la fonction qui en résulte.

Comment dire que cet artefact stocké à Vérone est appliqué un processus de finition, par rapport à la sérialité des motifs, enrichi et, si possible en plus de valeur par la technique de broderie qui, par lui-même, fait chaque partie d'un seul produit, pas répétable avec exactement la même dextérité.

La valeur des traces carrées a été dite, mais ici il est intéressant de noter que les modèles de référence tissés à Lyon, et fortement empruntés aux cultures orientales moyennes et extrêmes, sont montrés dans les canons d'une orthogonalité régulière. Il est une véritable traduction d'une langue à l'autre, capable de combiner les thèmes en vogue -et ce qui représente la nouveauté de la période de substrat avec un « classique », ancré à la stabilité et, essentiellement, à un processus culturel type conservateur.

Cela favorise et amplifie l'hypothèse d'une exécution qui déplace la région des Français vers d'autres endroits, beaucoup plus proche des travailleurs italiens.

Les mêmes proportions des décorations, légèrement inférieures à celles des modèles français, dont les décorations sont empruntés, pointez sur un caractère moins déclamatoire (mobilier les plus pertinents et les lieux de représentation), mais pour ainsi dire minutes et « intime » en tissu Veronese, à placer dans un espace totalement personnel et privé.

Au-delà de ces considérations, il n'est pas possible de nous pousser, mais s'il est vrai qu'ils ne fournissent pas de certitudes frappantes, ils favoriseront sûrement une interprétation du produit le plus significatif et le plus fiable.

Coperta in "boutis" di Verona.

Cronaca di una "avventura" incominciata per caso.

Rinvenuta nei bauli di un convento delle Suore di Santa Elisabetta, monache di clausura, la coperta è stata affidata a Gaetano Zanotto, coordinatore del Gruppo Giovani di Povegliano (Vr), per dare una valutazione e stabilire il suo valore artistico e storico in modo da poterla esporre in un luogo pertinente, preferibilmente un museo.

A tale scopo, si sono rivolti alla direttrice del museo dell'arte del ricamo Don Nicola Mazza, Maestra Gabriella Gallio, e alla sottoscritta quale Presidente dell'associazione "Punti di... incontro" e responsabile della scuola di ricamo.

Non avevamo mai, prima d'ora, visto una pièce di queste misure (260×260 cm) senza aggiunte, tutta rigorosamente ricamata a mano con la tecnica del boutis, che è trapuntato in fini binari sul retro del lavoro; ciò che lo caratterizza è vedere la traccia del disegno in trasparenza.

Era necessario saperne di più: ecco il viaggio in Francia a Marzo 2017 a Pierrefeu du Var, dove si teneva una riunione annuale sul boutis con la partecipazione della presidente di "France boutis", M.me Annie-Claude Pantel.

Grande fu lo stupore delle boutisseuses nel vedere questo capolavoro e immediatamente Annie-Claude si è premurata di contattare un'esperta di tessuti antichi, M.me Fauconnier che, arrivata il mattino successivo, subito si è resa conto dell'importanza artistica e storica della coperta.

Tornata a Verona, ho subito contattato l'architetto Elio Michelotti, direttore di riviste di ricamo quali "Rakam", "Ricamo Italiano", ecc., che molto gentilmente mi ha messo in contatto con la professoressa Doretta Davanzo Poli.

Membro della CIETA (Centro Internazionale Esperti Tessuti Antichi), la professoressa ha diretto la Biblioteca del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, ha schedato migliaia di tessili e partecipato a ricognizioni scientifiche su sepolcri; autrice di centinaia di saggi e monografie.

La dottoressa Davanzo Poli ha steso un'accurata relazione con un'analisi comparata sulle tecniche dei costumi, collocando quest'opera nei primi anni del XVIII secolo.

Abbiamo sentito la necessità di far conoscere questo capolavoro.

La coperta è stata esposta ed illustrata a Villa Balladoro (Povegliano, Vr), sede di un museo archeologico; un convegno si è tenuto nella chiesa di S. Fermo (Vr), museo canonico, e a Villa Buri, durante la manifestazione della mostra di ricami, dove le esperte francesi hanno relazionato i risultati delle proprie ricerche.

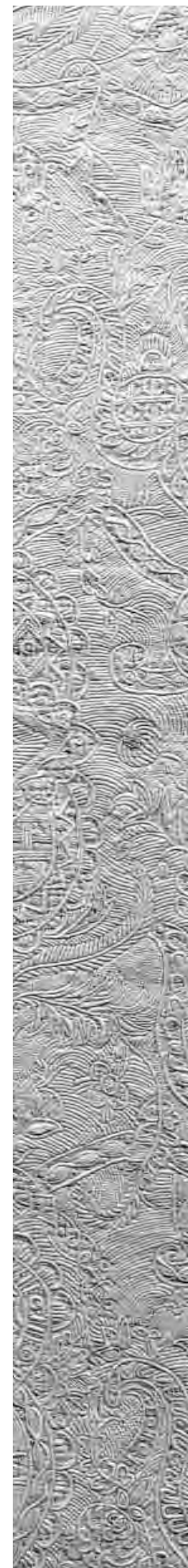
In occasione di una mostra di manufatti a Bassano è stata esposta e illustrata, suscitando grande interesse.

L'avventura continua, e il prossimo appuntamento è proprio in Francia, a Caissargue-Nîmes, per una esposizione nazionale annuale di boutis.

E poi... altro ancora.

Lo stupore e la curiosità che suscita ci stimola ad ampliare la sua conoscenza per diffondere l'apprezzamento per l'artigianato artistico.

Teresa Zaja



Boutis bedspread.

Chronicle of an “adventure” started by chance.

Found in the trunks of a convent of the Sisters of St. Elisabeth, cloistered nuns, the blanket was entrusted to Gaetano Zanotto, coordinator of the Youth Group of Povegliano (Vr), to give an assessment and establish its artistic and historical value in order to be able to exhibit it in a relevant place, preferably a museum.

To this end, they turned to the director of the museum of embroidery art Don Nicola Mazza, Master Gabriella Gallio, and to the undersigned as President of the association “Points of ... meeting” and responsible for the embroidery school.

We had never before seen a piece of these measures (260 × 260 cm) without additions, all rigorously embroidered by hand with the boutis technique, which is quilted in binary ends on the back of the work; what characterizes it is to see the trace of the design in transparency.

It was necessary to know more: here is the trip to France in March 2017 in Pierrefeu du Var, where an annual boutis meeting was held with the participation of the president of “France boutis”, mme Annie-Claude Pantel.

Great was the amazement of the boutiseuses in seeing this masterpiece and immediately Annie-Claude took care to contact an expert in ancient fabrics, m.me Fauconnier, who arrived the next morning, immediately realized the artistic and historical importance of the blanket.

Back in Verona, I immediately contacted the architect Elio Michelotti, director of embroidery magazines such as “Rakam”, “Italian Embroidery”, etc., who very kindly put me in touch with Professor Doretta Davanzo Poli.

Member of CIETA (International Center for Ancient Textile Experts), the professor has directed the Library of the International Center of Arts and Costume in Palazzo Grassi, has cataloged thousands of textiles and participated in scientific surveys on sepulchres; author of hundreds of essays and monographs.

Dr. Davanzo Poli has drawn up an accurate report with a comparative analysis on costume techniques, placing this work in the early eighteenth century.

We felt the need to make this masterpiece known.

The deck was exhibited and illustrated at Villa Balladoro (Povegliano, Vr), home to an archaeological museum; a conference was held in the church of S. Fermo (Vr), a canonical museum, and in Villa Buri, during the exhibition of embroidery, where the French experts have reported the results of their research.

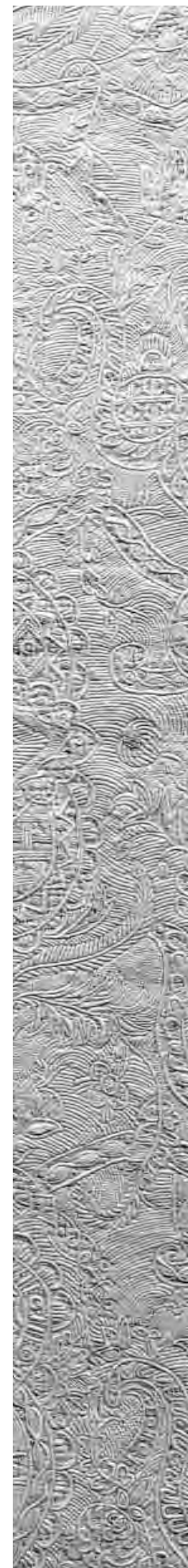
On the occasion of an exhibition of artefacts in Bassano it has been exhibited and illustrated, arousing great interest.

The adventure continues, and the next appointment is in France, in Caissargue-Nîmes, for an annual national boutis show.

And then ... more.

The amazement and curiosity that inspires us stimulates us to broaden our knowledge to spread the appreciation for artistic craftsmanship.

Teresa Zaja



Boutis couvre-lit.

Chronique d'une "aventure" commencée par hasard.

Trouvée dans les trunks d'un couvent des Soeurs de Sainte Elisabeth, religieuses, la couverture a été confiée à Gaetano Zannotto, coordinateur du Groupe des Jeunes de Povegliano (Vr), pour évaluer et établir sa valeur artistique et historique afin de être capable de l'exposer dans un endroit pertinent, de préférence un musée.

À cette fin, ils se sont tournés vers le directeur du musée de l'art de la broderie Don Nicola Mazza, maître Gabriella Gallio, et le soussigné en tant que président de l'association "Punti di ... incontro" et responsable de l'école de broderie.

Nous n'avions jamais vu auparavant une pièce de ces mesures (260 × 260 cm) sans ajouts, toutes rigoureusement brodées à la main avec la technique boutis, qui est matelassée à l'extrémité binaire sur le dos de l'ouvrage; ce qui le caractérise, c'est de voir la trace du dessin en transparence.

Il fallait en savoir plus: voici le voyage en France en mars 2017 à Pierrefeu du Var, où s'est tenue une rencontre annuelle de boutis avec la participation du président de France boutis, madame Annie-Claude Pantel.

Grand était l'étonnement des boutiseuses en voyant ce chef-d'oeuvre et immédiatement Annie-Claude a pris soin de contacter un expert en tissus anciens, m.me Fauconnier, qui est arrivé le lendemain matin, a immédiatement réalisé l'importance artistique et historique de la couverture.

De retour à Vérone, j'ai immédiatement contacté l'architecte Elio Michelotti, directeur des magazines de broderie tels que "Rakam", "Italian Embroidery", etc., qui m'a très gentiment mis en contact avec le professeur Doretta Davanzo Poli.

Membre du CIETA (Centre international d'experts en textiles anciens), le professeur a dirigé la Bibliothèque du Centre international des arts et du costume de Palazzo Grassi, a catalogué des milliers de textiles et participé à des études scientifiques sur les sépultures; auteur de centaines d'essais et de monographies.

Dr. Davanzo Poli a rédigé un rapport précis avec une analyse comparative sur les techniques de costume, plaçant ce travail au début du XVIIIe siècle. Nous avons ressenti le besoin de faire connaître ce chef-d'oeuvre.

Le couvre-lit a été exposé et illustré à la Villa Balladoro (Povegliano, Vr), qui abrite un musée archéologique; une conférence a eu lieu dans l'église de S. Fermo (Vr), un musée canonique, et à Villa Buri, lors de l'exposition de broderie, où les experts français ont rendu compte des résultats de leurs recherches.

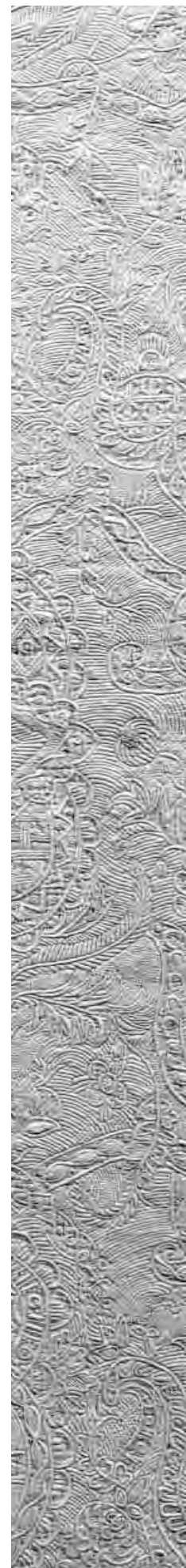
À l'occasion d'une exposition d'objets à Bassano, il a été exposé et illustré, suscitant un grand intérêt.

L'aventure continue, et le prochain rendez-vous est en France, à Caissargue-Nîmes, pour un spectacle annuel de boutis national.

Et puis... plus.

L'émerveillement et la curiosité qui nous inspire nous incitent à élargir nos connaissances pour répandre l'appréciation de l'artisanat artistique.

Teresa Zaja



Tagesdecke in boutis

Bericht eines Abenteuers, das zufällig begonnen ist.

Diese Decke wurde in einem Koffer im Kloster der Nonnen von Santa Elisabetta gefunden. Dann wurde sie Gaetano Zanotto gegeben, um ihren kunstlichen und historischen Wert zu festsetzen und um sie in einem Museum auszustellen.

Aus diesem Grund haben sie mir als Vorsitzenderin des Vereins "Punti di... incontro" und Leiterin der Schule der Stickerei und der Lehrerin Gabriella Gallio, Direktorin des Museums von Kunst der Stickerei Don Nicola Mazza gefragt.

Wir hatten nie ein piece mit diesen Massen (260x260cm) ohne Zusätze gesehen, ganz in Handarbeit gestickt. Man kann das Zeichen der Stickerei im Durchsichtigkeit sehen. Man musste mehr darüber wissen.

Also im März 2017 haben wir entschieden, nach Frankreich nach Pierre-feu du Var zu fahren. Wir haben an einem Treffen teilgenommen, in dem auch die Leiterin von France boutis M.ma Annie-Claude Pantel war.

Mit so viel Staunen hat Annie-Claude M.me Fauconnier, eine Expertin in Stoffen, kontaktiert. Frau Fauconnier hat sofort bemerkt, dass die Decke wichtig und wertvoll war.

Als ich nach Verona zurückgekommen war, habe ich Architekt Elio Michelotti, Leiter der Zeitschrift Rakam, Ricamo Italiano etc, angerufen und er hat mich mit der Doktorin Doretta Davanzo Poli in Verbindung gesetzt. Mitglieder des CIETA (Internationales Zentrum der Stoffenexperte) hat sie die Bibliothek des Internationalen Zentrum der Kunst und Kostüm im Palazzo Grassi geführt. Sie hat auch viele Abhandlungen und Monographien geschrieben. Ausserdem hat sie an vielen Studien über Gräbe teilgenommen.

Doktorin Davanzo Poli hat ein Referat mit einer Analyse über die Techniken des Kostüms geschrieben. Die Decke liegt im 18. Jhd zurück. Leute müssen dieses Meisterwerk kennen.

Die Decke wurde in Villa Balladoro in Povegliano ausgestellt, wo ihr auch ein archaologisches Museum finden konnt. Ein Treffen auch in der Kirche von San Fermo, die Platz für ein kanonisches Museum ist, und in Villa Buri, während einer Ausstellung der Stickerei gewidmet, wo die französischen Expertinnen die Ergebnisse seiner Forschungen erklärt haben.

Aus Anlass einer Ausstellung der Manufaktur in Bassano wurde die Decke ausgestellt. Viele Leute waren interessiert.

Das Abenteuer geht weiter, und der nächste Termin ist in Frankreich, nach Caissargue-Nîmes für eine internationale Ausstellung.

Immer weiter. Immer Etwas Neues.

Unsere Verpflichtung und Interesse spielen eine sehr wichtige Rolle, damit alle die Decke und das Handwerk kennen und schätzen können.

Teresa Zaja



Doretta Davanzo Poli:

Laureata in storia dell'arte a Lettere e Filosofia di Padova, diplomata in Paleografia Archivistica all'Archivio di Stato di Venezia, ha diretto la biblioteca-tessile del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi.

Docente di Storia dell'arte Tessile e Moda alle Università di Udine e Venezia.

Conservatore al Museo Merletti di Burano.

Ha curato mostre e cataloghi su tessuti, merletti, ricami e abbigliamento.

Membro della CIETA.

Graduated in History of Art in Literature and Philosophy of Padua, graduated in Archival Palaeography at the State Archives of Venice, she directed the library-textile of the International Center of Arts and Costume at Palazzo Grassi.

Professor of Textile and Fashion History at the Universities of Udine and Venice.

Conservator at the Merletti Museum of Burano.

He has curated exhibitions and catalogs on fabrics, lace, embroidery and clothing.

Member of the CIETA.

Diplômée en Histoire de l'Art en Littérature et Philosophie de Padoue, diplômée en Paléographie Archivistique aux Archives de l'Etat de Venise, elle a dirigé la bibliothèque-textile du Centre International des Arts et Costumes de Palazzo Grassi.

Professeur d'Histoire du Textile et de la Mode aux Universités d'Udine et de Venise.

Conservateur au Musée Merletti de Burano.

Il a organisé des expositions et des catalogues sur les tissus, la dentelle, la broderie et les vêtements.

Membre de la CIETA.

Abschluss in Kunstgeschichte an der Fakultät Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität in Padua, Magister in Paleographie an dem Staatsarchiv in Venedig, Leiterin der Bibliothek des internationalen Zentrums von Kunst und Kostüm im Palazzo Grassi.

Dozentin von Kunstgeschichte der Stickerei und Mode an der Universität in Udine und Venedig.

Mitarbeiterin im Museum Merletti in Burano.

Sie hat viele Publikationen über Stoffen geschrieben.

Mitglieder des Cieta.

Annie-Claude Pantel:

Presidente di France Boutis.

President of France Boutis.

President de France Boutis.

Präsidentin von France Boutis.

Monique Alphand:

Professoressa di Lettere Classiche, appassionata di lavori in ricamo provenzale, di boutis, di abiti e tessuti prodotti dall'India e dalla Francia.

Collezionista, e membro de l'associazione AFET (Associazione Francese per lo Studio dei Tessili).

Svolge ricerche storiche e ha pubblicato numerose opere.

Professor of Classical Letters, passionate about works in Provençal embroidery, boutis, clothes and fabrics produced by India and France.

Collector, she is member of association AFET (French Association for the Study of Textiles).

He carries out historical research and has published numerous works.

Professeur de lettres classiques, passionné par les travaux de broderie provençale, boutis, vêtements et tissus produits par l'Inde et la France.

Collectionneuse, elle est membre de l'association AFET (Association Française pour l'Etude des Textiles).

Elle fait des recherches historiques sur les textiles anciens et a publié nombreux ouvrages sur les tissus et les costumes provençaux.

Dozentin von klassische Literaturwissenschaft, Expertin in Stoffen aus Indien und Frankreich.
 Sammlerin, sie hat die Stiftung AFET gegründet.
 Forscherin, sie hat viele Studien veröffentlicht.

Elio Michelotti:

Laureato in Architettura presso il Politecnico di Milano, è stato Direttore delle migliori pubblicazioni italiane sul ricamo, come i mensili Rakam e Ricamo Italiano.
 È coordinatore nazionale di Intese Sindacato Autonomo Creativi per il tessile; è promotore e divulgatore di Design Tessile.

Graduated in Architecture at the Polytechnic of Milan, he was Director of the best Italian publications on embroidery, such as the monthly Rakam and Ricamo Italiano.
 He is the national coordinator of Intesa Autonomous Creative Syndicates for textiles; he is promoter and disseminator of Design Tessile.

Diplômé en architecture à l'École polytechnique de Milan, il a été directeur des meilleures publications italiennes sur la broderie, comme le mensuel Rakam et Ricamo Italiano.
 Il est le coordinateur national des Syndicats Autonomes de Création Intesa pour les textiles; Il est promoteur et diffuseur de Design Tessile.

Abschluss in Architektur im Mailand, er war Direktor der wichtigsten Zeitschriften über Stickerei, wie Rakam und Ricamo Italiano.
 Koordinator von Intese Sindacato Autonomo Creativi für Stoffen; Förderer und Verbreiter von Design Tessile.

Paola Frattaroli

Studi a Firenze presso il Magistero d'Arte. Docente: nell'Istituto d'Arte di Verona; per il lab. di serigrafia, nella sezione di tessitura; nel Liceo Scientifico di Garda, per Disegno e Storia dell'Arte e nell'Accademia Cignaroli di Verona, dipartimento di restauro, nel laboratorio di tessitura e delle tecniche tessili.
 Ha pubblicato vari studi sull'iconografia dei decori tessili, con ricostruzioni tecnico-grafiche e texturizzate da tessuti antichi, come ad esempio le stoffe di Cangrande I della Scala ("Le stoffe di Cangrande: Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese", a cura di L. Maganato) e da patterns mutuati da dipinti, come Giotto, Simone Martini, Paolo e Lorenzo Veneziano, Pisanello, Mantegna, Paolo Veronese (per citare alcuni esempi: "Gli ornati tessili nelle opere di Pisanello" a cura di P. Marini; "Gli ornati tessili nelle opere di Giotto. Alcune deduzioni sul loro significato", a cura di V. Sgarbi; "The textile Decorations of Giotto, Simone Martini and their Schools" In: Text for the study of textile art, design and history, vol. 37).
 Ha collaborato con la restauratrice P. Brambilla Barcillon per la ricostruzione grafica delle partiture decorative nel Cenalo di Leonardo da Vinci, in S. Maria delle Grazie a Milano (tovagliato, arazzi, lunette).

Studies in Florence at the Magistero d'Arte.

Teachings: at the Verona Institute of Art for the laboratory of silk screen printing, in the weaving section; at the Liceo Scientifico of Garda, for Design and History of Art; and at the Cignaroli Academy of Verona, restoration department, in weaving workshop and textile techniques.

She has also published several studies on the iconography of textile decorations, with technical-graphic reconstructions which have been texturized by ancient fabrics, such as the ones of Cangrande I della Scala ("Le stoffe di Cangrande: Findings and research on '300 Veronese", by L. Maganato); and from patterns borrowed from paintings, such as Giotto, Simone Martini, Paolo and Lorenzo Veneziano, Pisanello, Mantegna, Paolo Veronese (to quote some examples: "The textile adornments in Pisanello's works" by P. Marini; "Textile ornaments in Giotto's works. Deductions on their meaning", edited by V. Sgarbi, "The textile decorations of Giotto, Simone Martini and their Schools" In: Text for the study of textile art, design and history, vol 37).

She collaborated with the restorer P. Brambilla Barcillon for the graphic reconstruction of the decorative scores in the Cenacle of Leonardo da Vinci, in S. Maria delle Grazie in Milan (tablecloths, tapestries, lunettes).

Études à Florence au Magistero d'Arte. Enseignant: à l'Institut d'Art de Vérone; pour le laboratoire de sérigraphie, dans la section de tissage; dans le Liceo Scientifico de Garda, pour le Design et l'Histoire de l'Art et à l'Académie Cignaroli de Vérone, département de restauration, dans l'atelier de tissage et les techniques textiles.

Il a publié plusieurs études sur l'iconographie des dessins textiles, avec des reconstructions techniques et graphiques de tissus anciens et texturés, tels que les tissus de Can Grande della Scala (« Les tissus Cangrande: recherche et de recherche sur 300 Vérone », édité par L. Maganato) et des motifs empruntés à des tableaux, tels que Giotto, Simone Martini, Paolo et Lorenzo Veneziano, Pisanello, Mantegna, Paolo Veronese (pour ne citer que quelques exemples: "les textiles ornaient les œuvres de Pisanello" par P. Marini; « les textiles ornaient les œuvres de Giotto Quelques déductions sur leur signification. », par V. Sgarbi, « les textiles Décorations de Giotto, Simone Martini et leurs écoles dans: texte pour l'étude de l'art textile, le design et l'histoire, vol 37).

Il a collaboré avec P. rénovateur Brambilla Barcillon pour la reconstruction graphique de la feuille décorative dans Cenalo de Leonardo da Vinci à Santa Maria delle Grazie à Milan (nappes, tapisseries,) lunettes.

Sie hat an der künstlerischen Hochschule in Florenz studiert. Dozentin vom Siebdruck an dem Kunstinstitut in Verona, von der Zeichenkunst und Kunstgeschichte am Gymnasium in Garda und an der Akademie Cignaroli in Verona, im Fachbereich Restaurierung.

Sie hat viele Studien über die Ikonographie und die Meinung der verschiedenen Typen von Stickerei veröffentlicht, mit technischen Rekonstruktionen von alten Stoffen, wie zum Beispiel die Stoffen von Cangrande ("Le stoffe di Cangrande: Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese", a cura di L. Maganato), von Pattern, die aus Gemälden stammten, wie Giotto, Simone, Martini, Paolo e Lorenzo Veneziano, Pisanello, Mantegna, Paolo Veronese (Beispiele: "Gli ornati tessili nelle opere di Pisanello" a cura di P. Marini; "Gli ornati tessili nelle opere di Giotto. Alcune deduzioni sul loro significato", a cura di V. Sgarbi; "The textile Decorations of Giotto, Simone Martini and their Schools" In: Text for the study of textile art, design and history, vol. 37).

Sie hat mit der Restauratorin P. Brambilla Barcillon für die graphische Rekonstruktion der dekorativen Partituren des Cenacolo von Leonardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie in Mailand gearbeitet.

Foto Osvaldo Sorio e Caio Cesare Colato

Traduzione Vanessa Bertaiola e Fabrizio Sambugar

TuttoRicamo: Una visita al museo Don Mazza Verona

Nel centro di Verona (via Don Nicola Mazza, 14) sorge l'Istituto Femminile Don Mazza, nato nella prima metà dell'800. Nelle tre sale espositive sono conservati ricami, disegni e materiali d'Arte del Ricamo, aperto al pubblico. Via Nicola Mazza 14 - 37129 Verona (VR) · 045 8007114

Gruppo Giovani Povegliano

I nostri recapiti:

Sito **www.gruppogiovanipovegliano.it** - mail: **gruppogiovanipovegliano@gmail.com**

Responsabili Sito: Dr. Riccardo Cavallara e Samuele Conti - 349 1229684 - samueleconti1999@gmail.com

Contatti:

Vanessa Bertaiola - presidente del gruppo - 346 6648343 - vbertaiola@gmail.com

Gaetano Zanutto - coordinatore del gruppo - 346 5884347 - gaetano.zanutto@alice.it

Matilde Bresciani - 349 2203743 - bresciani.matilde@gmail.com

Renzo Perina - 349 2598460 - renzoperina@alice.it

Lidia Goffi - 346 4907984 - lidia-goffi@libero.it

Giancarlo Conti - 338 7826169 - bicicarlo@gmail.com

Apertura al pubblico: lunedì mattina ore 9.00 - 12.00 o su appuntamento ai recapiti suddetti.

Indirizzo: Villa Balladoro - Via Balladoro 15 - 37064 Povegliano Veronese (VR).

Sponsor: **Zanutto Luigina**

