

# Le vesti episcopali di Atto

Paolo Peri

**Sommario:** La casula è la veste liturgica del vescovo e del sacerdote, indossata per celebrare la messa. Le due casule di Atto presentate e descritte nel contributo sono ricordate dal Manetti, dal Dondoli e dal Vitoni. Quest'ultimo riporta la descrizione fornita da monsignor Colombino Bassi, il quale effettuò la ricognizione nel 1717. Il primo manufatto nel corso dei secoli ha subito varie modifiche e interventi di manutenzione: toppe, brutte cuciture, prelievi, restrizioni, forse già effettuati a partire dalla ricognizione del 1337. Il secondo è confezionato con un velluto operato a tre corpi tessuto a Firenze entro il terzo decennio, o poco oltre, del XV secolo. Il contributo analizza le caratteristiche e le trasformazioni delle due vesti liturgiche dalla loro fabbricazione all'età contemporanea.

## 1. Forme e simboli della 'casula'

La casula o pianeta è la veste esteriore liturgica del vescovo e del sacerdote nella celebrazione della messa. Si distinguono più fogge di essa: la più antica è quella 'a campana', di forma circolare, che riveste tutta la figura del celebrante, come le due 'casule' di sant'Atto oggetto di esame nel presente contributo. Deriva dalla sopravveste detta *poenula* usata nel mondo greco-romano per ripararsi dalle intemperie divenendo ordinaria, leggera e decorata; così a Roma era fino dal III secolo. In Gallia e in Spagna era chiamata *casula*, ovvero 'piccola casa'.

Durante il Medioevo la casula si caricò di vari significati e accostamenti dottrinali. Quello prevalente rappresentava la Chiesa nella sua integrità e universalità: la parte anteriore, più stretta e corta indicava Israele, quella posteriore, più ampia, era riferita al nuovo popolo di Dio. In senso morale essa denotava la 'perfetta carità'. In riferimento alla passione di Cristo veniva avvicinata alla tunica rossa che lo accompagnò al martirio prima di essere spogliato al momento della crocifissione. La casula simboleggiava anche la salvezza, come tutte le vesti liturgiche. La preghiera recitata durante la vestizione era tratta dal Vangelo di Matteo (11, 28-30): *Domine qui dixisti jugum meum suave est et onus meum leve: fac, ut istud portare sic valeam, quod consequar tuam gratiam. Amen*; preghiera poi riportata nel Sacramento di Saint-Gatien (IX-X secolo)<sup>1</sup>. Il manufatto in

<sup>1</sup> J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, I, Marietti, Torino 1924, p. 238.

Paolo Peri, University of Lecce, Italy, peripaolo517@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Paolo Peri, *Le vesti episcopali di Atto*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0335-7.15, in Francesco Salvestrini (edited by), *Atto abate vallombrosano e vescovo di Pistoia. Bilancio storiografico e prospettive di ricerca sulla vita e l'opera di un protagonista del XII secolo*, pp. 333-347, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0335-7, DOI 10.36253/979-12-215-0335-7

oggetto riassumeva anche il concetto della virtù sacerdotale, della carità e della pace, come è riferito da Rabano Mauro: «possiamo identificare il senso di questa veste nella carità che supera tutte le altre virtù, e protegge e mette in rilievo la loro grazia con la sua tutela. Infatti non vi sarà alcuno splendore della virtù se non le avrà illuminate il fulgore della carità»<sup>2</sup>.

Nel contesto medievale si collocano le preghiere recitate durante la vestizione della casula, come quella tratta dal Sacramento di Séez: «Rivestimi o Signore dell'ornamento della carità e della pace, affinché totalmente fortificato dalle virtù possa resistere ai vizi e ai nemici della mente e del corpo». Questo valore si rivela nelle parole che recita il vescovo al momento dell'investitura del presbitero: «Prendi la veste sacerdotale per mezzo della quale si comprende il valore della carità, potente è infatti Dio, tanto da accrescere in te la carità e la perfetta attività»<sup>3</sup>.

Le due casule riferite ad Atto da Pistoia sono citate una prima volta dal Marchetti: «quanto di vestimenti si ha per costantissima e stabile tradizione che son gli stessi»<sup>4</sup>. Il Dondori, invece, scrive: «il corpo intero con gli stessi abiti co' quali ebbe sepoltura»<sup>5</sup>. Poi abbiamo la descrizione di Monsignor Colombino Bassi, che effettuò la ricognizione del corpo il 27 marzo 1717, vicenda precisamente riportata da Bernardino Vitoni:

Monsignor Colombino Bassi spogliò il corpo del Santo de' vestimenti già laceri per vestirlo di abiti più decenti e questo fu fatto il 27 marzo di detto anno dice che il Santo aveva in dosso un piviale di rasetto a strisce di più colori a opera alla persiana, foderato di tela turchina con il quale il sacro corpo era involto, che aveva una pianeta di velluto con fondo di color bianco a fiori di color rosso e verde con croce davanti e colonna di dietro, foderata di tela bianca all'uso antico, che figurano vari misteri della vita di N. S. Questa stava addosso al corpo ed era fatta alla forma antica, cioè quadrangolare di larghezza braccia 2 e mezzo ed altezza simile, alquanto lacera, circa alla piegatura delle braccia. Il camice di tela di lino bianco con alcuni soprapposti e mostre. Lo strapunto con altro guancialetto piccolo con fodera di tela rossa ripieno di cotone sopra il quale stava disteso il corpo. Questi abiti che monsignor Bassi aveva chiuso dopo aver rivestito a nuovo il suo corpo in una cassa a tale effetto il 29 giugno 1717 furono posti dal suo successore in un'altra cassetta e nel 1719 da Monsignor Ippoliti in una specie di urna che munì del suo sigillo episcopale<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> P. Lambertini, *Della Santa Messa Trattato Istruttivo*, Pitteri, Venezia 1759, pp. 35-36.

<sup>3</sup> Jungmann, *Missarum Sollemnia*, cit., p. 238. Cfr. anche A. R. Morselli (a cura di), *Le trame dell'invisibile: paramenti sacri a Castiglione delle Stiviere*, catalogo della mostra, Litograph, Mantova 1991, pp. 164-167; I. Panteghini, *Storia e significato dei paramenti liturgici*, in I. Panteghini (a cura di), *Indue me Domine. I tessuti liturgici del Museo Diocesano di Brescia*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 172-177: 175.

<sup>4</sup> G. Marchetti, *Della vita e lodi di San Atto*, Pier'Antonio Fortunati, Pistoia 1630, p. 119.

<sup>5</sup> G. Dondori, *Della pietà di Pistoia in grazia della sua patria*, Fortunati, Pistoia 1666, p. 214, ristampa a cura di T. Braccini, Società Pistoiese di Storia Patria, Pistoia 2014.

<sup>6</sup> Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, Cod. Forteg. B. 128, fasc. 2: B. Vitoni, *Scritti Vari*.

Il Beani ricorda che il primo settembre del 1901, dopo che era stato concesso il nulla-osta del vescovo alla rimozione dei sigilli, nell'urna vennero ritrovate le vesti episcopali, lo strapunto ed un piccolo guanciaie. Sembra che la stola, il manipolo, il cordiglio, il lenzuolo e la mitria siano stati estratti per farne reliquie<sup>7</sup>. Le due casule furono esposte alla Mostra d'Arte Sacra a Pistoia nel 1924.

## 2. La cosiddetta prima casula

La cosiddetta prima casula presenta nella tipica forma 'a campana'. Dati tecnici e descrizione: lunghezza anteriore cm 140 ca.; lunghezza posteriore cm 150 ca.; scollatura cm 25 ca.; circonferenza m. 4, 25 ca. Il manufatto è stato confezionato con un raso rigato faccia ordito, costruito da tutti i fili di seta nei colori bianco, rosa salmone, verde scuro, celeste e da tutti i colpi della trama di lino bianco avorio. Un ordito di seta nera, slegandosi, crea piccoli disegni nella riga bianca (restano solo delle tracce). L'altezza del tessuto rilevata è di oltre cm 145. Cimoso di mm 4-5, ordito di seta rossa e cordelle di lino bianco avorio assicurano il ritorno della trama. Le righe sono di varie misure, dalle più piccole di mm 2 ca. a quelle di cm 1,8 ca. a cm 4 ca. Questo tessuto potrebbe appartenere alla categoria delle 'mezze sete' prodotte e provenienti dal Vicino ed Estremo Oriente, dal nord dell'Egitto, dalle manifatture bizantine e di Burgos in Spagna, ma forse realizzate anche a Lucca e a Venezia, vagamente ricordate negli inventari di vesti e paramenti di cattedrali e chiese occidentali<sup>8</sup>.

I tessuti rigati durante il Medioevo ebbero un notevole successo. Essi erano conosciuti e utilizzati per confezionare soprattutto mantelli. Ricordiamo, ad esempio, quelli indossati dai frati dell'ordine della Madonna del Carmine insediati vicino al monte Carmelo in Palestina nel XII secolo. Costoro nel 1154 furono riuniti dal cavaliere calabro Bertoldo, secondo quanto narra la tradizione, e in seguito inseriti tra gli Ordini mendicanti. Sembra che i loro mantelli in origine fossero rigati, oppure bianco e bruno o bianco e nero, abbinamento presto associato alla leggenda, di origine biblica, del mantello appartenuto al profeta Elia, ascetico fondatore del Carmelo, che nell'ascesa al cielo gettò il bianco manto al discepolo Eliseo che ne conservò le strisce bruciate nel passaggio tra le fiamme. I Carmelitani suscitarono scalpore a Parigi nel 1254, allorché re Luigi IX (il Santo), tornando dalla Crociata dopo la prigionia e quattro anni in Terra Santa, condusse con sé alcuni di loro che vestivano, appunto, mantelli a righe<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> G. Beani, *La cattedrale di Pistoia. L'altare di S. Iacopo e la sagrestia de' belli arredi*, Officina Tipografica Cooperativa, Pistoia 1903; S. Ferrali, *L'apostolo S. Jacopo il Maggiore e il suo culto a Pistoia (con documenti in parte inediti)*, Opera dei Santi Giovanni e Zeno, Pistoia 1979, pp. 65-81.

<sup>8</sup> D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa dal XII al XX secolo*, Electa, Milano 1974, pp. 6-7. Cfr. in proposito anche M. L. Rosati, *Attraverso i confini. Proposte di lettura per il medium tessile nel Medioevo*, in A. Luongo et al. (a cura di), *Medioevo in Formazione. I giovani storici e il futuro della ricerca*, Debate, Livorno 2013, pp. 103-111.

<sup>9</sup> M. Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, trad. it., Il Nuovo Melangolo, Genova 1993, pp. 15-19.

Un frammento di raso rigato verde, blu, nero e giallo, assai simile a quello della casula di Atto, è conservato ai Musées royaux des arts décoratifs di Bruxelles e attribuito a una manifattura egiziana del IX-X secolo<sup>10</sup>. Un altro frammento di taffetas rigato dell'Egitto fatimita databile al X-XII secolo faceva parte della collezione di Mariano Fortuny, ora nelle raccolte tessili del Castello Sforzesco di Milano<sup>11</sup>. Tuttavia tessuti rigati sono visibili nelle tavole dipinte, negli affreschi e nelle miniature realizzati dai pittori medievali, soprattutto dopo la metà del XIII e nel XIV secolo.

Le arti minori svolgono un ruolo fondamentale nel testimoniare la creatività e la sensibilità del Medioevo, permettendo di compensare la perdita di molte delle opere maggiori – architetture, sculture, pitture – realizzate durante i primi secoli, ma decurtate nel corso del tempo. Tra queste un significato importante per la conoscenza e la divulgazione dei lessici decorativi e delle soluzioni tecniche lo rivestono i preziosi tessuti serici e auroserici, veri e propri ambasciatori di due mondi lontani, Oriente e Occidente, destinati ad incontrarsi e comprendersi. Tuttavia sarà l'Europa a trarne il maggior vantaggio in molti campi, soprattutto in quello artistico.

Nel manufatto pistoiese, per comporre la croce anteriore, profilare la scollatura e definire la colonna posteriore è stato usato uno sciamito operato a più trame, ovvero un bordo la cui decorazione si svolge in senso orizzontale, come si osserva nel braccio corto della croce. Il bordo è alto cm 7,5; il rapporto di disegno misura cm 7,5x10 ca. e rappresenta due pavoni affrontati all'albero della vita inseriti entro una cornice argentata (forse in origine dorata) inquadrata da seriche rigature bianche e porpora. I pavoni hanno il becco verde, scutole rosa salmone con quattro perle ora argentate, corpo di colore porpora, dorso e zampe in argento e la tipica coda rialzata folta di piume. Il pavone è stato rappresentato nelle sculture, nei mosaici, negli affreschi e nelle tavole dipinte per tutto il periodo medievale fino al Rinascimento e oltre<sup>12</sup>. Tale uccello, visti i suoi si-

<sup>10</sup> I. Errera, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes*, Lamertin, Bruxelles 1927, p. 26, n. 5F. Cfr. anche P. Peri, *Le casule di Sant'Atto*, «Il Tremisse Pistoiese», 76, 2001, pp. 23-24; Id., *Paramenti liturgici: tessuti sacri di seta, oro e argento*, in C. Afflitto e M. C. Masdea (a cura di), *Arte Sacra nei Musei della Provincia di Pistoia*, Edifir, Firenze 2004, pp. 99-101; Id., *Le leggi sartuarie pistoiesi del XIV e XV secolo*, in L. Dal Prà e P. Peri (a cura di), *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del Convegno di Studi (Trento, 7-8 ottobre 2002), Temi, Trento 2006, pp. 367-434: 373-375.

<sup>11</sup> P. Peri, *Tessuti egiziani dall'età ellenistica al medioevo nelle Raccolte del Castello Sforzesco di Milano*, Settegiorni Editore, Pistoia 2013, p. 90, n. 79.

<sup>12</sup> Questo volatile, d'origine indiana, era già ritenuto nel V secolo a. C. una rarità dagli ateniesi. Alessandro Magno ordinò che nessuno dovesse toccarlo, pena la morte. In epoca antica nei bestiari è posto in posizione 'nobile'. La sua poderosa coda aperta a tutta ruota, fu messa fin dai tempi antichi in relazione con il firmamento o col cielo stellato; il suo copioso piumaggio venne associato alle stelle, e in particolare agli occhi del gigante Argo Panoptes lo 'spione', che la gelosa Hera inserì proprio sulle piume dell'uccello quando il mostro fu ucciso da Hermes per volere di Zeus. Secondo Plinio il pavone, emblema anche di vanità, rinnova il suo piumaggio in primavera. Questa tradizione ne fece un simbolo della Resurrezione di Cristo. Si credeva che la sua carne non si decomponesse, facendone

gnificati simbolici, è presente negli avori scolpiti (come la cattedra eburnea di Massimiano, ora nel Museo Arcivescovile di Ravenna), nella placca ceramica dipinta a Costantinopoli nel IX-X secolo (Parigi, Musée du Louvre, Dipartimento degli Oggetti d'Arte), nei capitelli e in altri rilievi in pietra e marmo presenti negli edifici sacri romanici e gotici sia italiani che europei. Il soggetto risulta già rappresentato nei mosaici bicromi e policromi di epoca romana e bizantina, nonché negli apparati musivi derivati di epoca successiva, come il palazzo dei Normanni a Palermo oppure, tra gli altri, il duomo di Murano del 1140. Stilisticamente elaborato nella resa decorativa, il soggetto del pavone si diffuse anche nella produzione tessile serica orientale, rivisitato in chiave araldica e poi naturalistica negli sciamiti prodotti in Italia, prima nelle fabbriche palermitane e successivamente in quelle lucchesi e veneziane, già dal XII e XIII secolo. Essi andarono poi a decorare i colorati lampassi trecenteschi<sup>13</sup>, tessuti, questi ultimi, che ben presto divennero articoli di lusso e di prestigio sociale, richiesti e utilizzati per confezionare abiti, mantelli, dossali, cortine e paramenti liturgici, come attestano antichi inventari e vari reperti giunti fino a noi.

Tornando al caso in esame, riguardo al posizionamento del bordo restano degli interrogativi, in particolare: perché e quando la casula sia stata tagliata a metà per rifinire la scollatura e da dove sia stata prelevata l'aggiunta di un tassello in basso alla croce anteriore. Tuttavia la disposizione del bordo così realizzata non è un caso raro negli antichi paramenti liturgici. Un esempio, tra gli altri, che ancora presenta tale soluzione sartoriale lo rivelano le vesti ritrovate sul corpo di san Bernardo degli Uberti, monaco presso il monastero di San Salvi a Firenze nel 1085, poi abate generale dell'Ordine vallombrosano<sup>14</sup>, lo stesso al quale apparteneva Atto. Il Salmi ricorda così la casula in oggetto:

quindi un emblema di immortalità. Con tale significato è presente, oltre che nelle sculture duecentesche (vedi quella situata all'esterno del battistero di Parma), nelle scene dipinte durante il Rinascimento da Stefano da Verona, dal Beato Angelico, da Filippo Lippi, da Domenico Veneziano, Benozzo Gozzoli, Botticelli e Tiziano. Con la sua maestosa coda è raffigurato nell'«Ultima Cena» del Ghirlandaio in Ognissanti a Firenze (1481). È attribuito di Santa Barbara. Quando fa la ruota la coda diviene simbolo di Santa Caterina d'Alessandria. Spesso è rappresentato in coppia, mentre si abbevera ad un calice (vedi il rilievo romanico nell'ambone della basilica di Sant'Ambrogio a Milano), oppure ad una fontana come simbolo eucaristico (due uccelli affrontati all'albero della vita). Cfr. M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2001, pp. 172-173; L. Frigerio, *Bestiario medioevale. Animali simbolici nell'arte cristiana*, Ancora Editrice, Milano 2014, pp. 323-329.

<sup>13</sup> Cfr. una gualdrappa da cavallo confezionata con un lampasso lanciato e broccato conservata al Museo Civico di Palazzo Madama a Torino, attribuita a una manifattura italiana della metà del XIV secolo. Cfr. D. Devoti, *La seta. Tesori di un'antica arte lucchese*, catalogo della mostra, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1989, p. 48, n. 17.

<sup>14</sup> M. Salmi, *Stoffe e ricami*, in *Atti del I Convegno sulle Arti Minori in Toscana* (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Edam, Firenze 1973, pp. 86-87; O. Tabani, *Le reliquie di S. Bernardo*, in G. Marchini e E. Micheletti (a cura di), *La Chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Giunti Barbèra, Firenze 1987, pp. 298-304; F. Salvestrini, *Manifattura lucchese, Mitria abbaziale*, scheda in R. Salvarani e L. Castelfranchi (a cura di), *Matilde di Canossa. Il Papato, l'Impero. Storia*,

mentre appare ancora oggi del secolo XII la casula di Sant'Atto nella Cattedrale di Pistoia, a liste verticali in argento, turchino e color salmone, ma con un gallone di fattura tanto più elevata con palmette, uccelli affrontati in oro su porpora, ascritta a Lucca o alla Sicilia<sup>15</sup>.

### 3. Lo stato attuale della casula

La casula è stata confezionata unendo due teli di raso rigato cuciti in senso orizzontale, ben visibili sul dietro e sul davanti, ove si riscontrano incongruenze che pongono molte domande rivelando non poche inadeguate modifiche e interventi di manutenzione e riadattamento: toppe di varie misure sono state cucite all'orlo, di cui una relativa al bordo figurato, ma da dove siano state prelevate allo stato attuale non è possibile sapere; magari quando è stata ristretta la casula. A sinistra dell'orlo è stato prelevato, forse nel XX secolo, un tassello semi-circolare, quasi certamente per farne una reliquia. Ma per adesso non conosciamo il luogo nel quale questa è conservata. Già da tali prime osservazioni è facile capire che la casula ha subito alterne vicende e modifiche, forse avvenute in occasione delle varie ricognizioni già a partire da quella del 1337, se non ve ne erano state altre fatte prima. È possibile che radicali interventi siano stati effettuati nel corso delle riesumazioni seicentesche: nel 1605, in occasione della beatificazione di Atto voluta da papa Clemente VIII, oppure in quella del 1671. Più recenti appaiono gli interventi che hanno maggiormente compromesso, danneggiato e trasformato la casula. Sul davanti a partire da sotto le spalle e vicino ai bracci della croce sono state effettuate delle pieghe cuciture a macchina con cotone bianco, che risultano sempre più pronunciate verso l'orlo, forse effettuate per ridurre il paramento nel primo Novecento o nel 1953. D'altro canto viene da chiedersi perché sul fondo del davanti si formi una brutta piega che altera la perfetta forma geometrica del manufatto, in analogia alle casule medioevali ancora conservate. Ulteriori manomissioni si riscontrano all'orlo, dove brutti punti lanciati e irregolari risultano frettolosamente mal fatti con filo di cotone rosso, eseguiti da mani inesperte forse per rinforzare l'orlo stesso consunto. Tali questioni allo stato attuale non trovano risposte. Un'analisi dei coloranti, delle fibre, dei filati utilizzati per la confezione e di quelli impiegati negli interventi successivi, in prima istanza, potrebbe sciogliere alcuni interrogativi.

### 4. Il rovescio

La casula è foderata con una sostenuta tela di lino tinta in azzurro polvere. Oltre alle manomissioni rilevate sul raso rigato, visibili anche sulla fodera, quest'ultima presenta fori e tagli vari, da alcuni dei quali emergono lembi del

*arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 31 agosto 2008-11 gennaio 2009), Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 394-395.

<sup>15</sup> Salmi, *Stoffe e ricami*, cit., p. 87.

raso rigato rivelando le trame di lino per la caduta dell'ordito. Si rilevano poi sfilacciate, punti filza con cotone rosso e altri rovinosi interventi che hanno danneggiato ancor di più la fodera, forse sostituita nel XVII secolo<sup>16</sup>. Solo un mirato e attento intervento di restauro da affidare a professionisti altamente specializzati e avvalendosi di analisi adeguate ai tessuti antichi, nonché seguito quasi giorno per giorno da occhi attenti, potrebbe sciogliere almeno alcuni degli interrogativi posti.

##### 5. La seconda casula

In origine la seconda casula aveva la stessa forma 'a campana' della prima. Essa fu confezionata, in età tarda, riutilizzando un paramento liturgico del Quattrocento, come suggeriscono i numerosi frammenti tra loro assemblati e i ricami del secondo secolo XIV. Dopo il restauro si presenta tagliata sul davanti ed esposta in piano in un allestimento alquanto opinabile, tanto da riconoscere a fatica la forma originaria. Si tratta di un velluto tagliato operato a tre corpi, fondo in raso *doublé*, scoccamento 3, creato da un ordito di fondo in organzino di seta bianco avorio, 3 capi, torsione S (80 fili a cm) e da tutti i colpi della trama di fondo in seta bianco avorio, più capi leggera torsione S (46 ca. passi al cm). Il disegno è in velluto tagliato realizzato con tre orditi di pelo: quello di fondo in seta bianca (costante), i due che compongono il decoro in seta rossa e verde (interrotti). Il ferro è inserito ogni tre passi di trama. Gli orditi di pelo, posizionati 1 filo ogni 6 fili di fondo, si legano al secondo passo della trama. Il rapporto di disegno è pari a cm 75,5 x 20; il fiore di melograno con petali dentellati misura cm 9 x 6, quello in boccio cm 8,3 x 5,6; la melagrana spaccata cm 10,7 x 6. L'altezza del tessuto è cm 58, ovvero il braccio fiorentino. La cimosa misura cm 1, 2-1, 3, a righe create da un ordito di seta gialla (14 fili), rosa (8 fili), giallo (12 fili); 2 cordelle di seta bianca assicurano il ritorno delle trame di fondo.

Il modulo compositivo è quello della 'griccia', corrispondente anche alle regole per il montaggio del telaio a tiro per velluti<sup>17</sup>. Tronchi recisi e sinuosi, nella sequenza in verticale, sorreggono piegate foglie dentellate sbocciando poi in un'ampia foglia polilobata dai margini dentellati, tutti di velluto tagliato bianco avorio (ora quasi del tutto abraso), posti in risalto dai contorni che rivelano il fondo in raso bianco avorio. Al centro delle foglie polilobate, alternandosi nell'iterazione in verticale, si collocano tre motivi nelle due varianti cromatiche del rosso e del verde, del verde e del rosso e disposti a scacchiera, che descrivono uno stello con foglioline dal quale sboccia un fiore aperto di melograno dai petali sfrangiati, ed emergono un boccio e una melagrana spaccata (simbolo, tra gli altri, di

<sup>16</sup> Un doveroso e sentito ringraziamento all'Arciprete Luca Carlesi che mi ha consentito di visionare attentamente la casula.

<sup>17</sup> G. Gargioli (a cura di), *L'arte della Seta in Firenze. Trattato dell'Arte della seta*, G. Barbèra editore, Firenze 1868, rist. 1980, p. 93.

immortalità, rinascita, Resurrezione e Passione di Cristo)<sup>18</sup>. Si tratta di un raro velluto prodotto con tutta probabilità in una bottega tessile fiorentina ed eseguito entro il terzo decennio o poco oltre del XV secolo. Simili velluti operati, magari in colori diversi, si conservano in vari musei nazionali e internazionali. Tra questi ricordiamo tre frammenti facenti parte delle collezioni del Museo Nazionale del Bargello di Firenze: due nella collezione Carrand (inv. n. 2873C, 2902C) e uno nella raccolta Franchetti (inv. n. 118F). Questo motivo decorativo, tipico del Quattrocento e via via aggiornato nelle soluzioni stilistiche, fu rappresentato da pittori e miniatori italiani e d'Oltralpe: mantelli di Madonna, dossali di troni, abiti, manti, cortine sono stati egregiamente descritti con il pennello riproponendo fedelmente i lussuosi e preziosi drappi vellutati. Fu preferito anche dagli scultori, per impreziosire raffinate coperte funebri e cortine. Tra i tanti esempi ricordiamo il monumento funebre del *quondam Papa*, 'antipapa' Giovanni XXIII, morto nel 1419, collocato nel battistero di San Giovanni a Firenze per volontà degli esecutori testamentari con a capo Cosimo de' Medici, realizzato da Donatello e Michelozzo (subito dopo l'apertura della loro bottega), che lo scolpirono tra il 1425 e il 1428. La cortina della tomba a parete è decorata con la stessa tipologia del velluto della casula, indubbiamente più stilizzata nella resa stilistica dei motivi floreali. La croce anteriore e la colonna posteriore sono composte di riquadri ricamati che raffigurano scene della vita di Cristo. Tali ricami furono studiati dal Salmi, che li incluse in un ristretto 'corpus' di trecenteschi lavori fiorentini<sup>19</sup>.

Nella ricollocazione, sulla seconda casula di Atto si presentano, nel braccio corto della croce, seguendo l'ordine: 'Miracolo di Cristo con il cieco – Incontro – Guarigione – Missione'. In verticale sono illustrate: 'Visitazione', 'Adorazione dei Magi', 'Disputa tra i Dottori in casa di Marta e Maria' (scena tagliata). Sulla colonna posteriore, dall'alto verso il basso, si leggono le seguenti scene: 'Annunciazione', 'Natività', 'Presentazione al Tempio', 'Battesimo di Cristo', 'Maddalena al pozzo', 'Incoronazione della Vergine'. La 'Resurrezione di Lazzaro' è tagliata a metà, e prima del restauro i due pezzi ricamati erano posti intorno alla scollatura; nell'allestimento del 2001 i due frammenti sono stati sistemati nella stessa vetrina vicino alla casula.

Con tutta probabilità la casula e i ricami, forse nel XVII secolo, furono confezionati utilizzando i resti di un paramento di velluto del XV secolo, e i ricami vennero tratti da un piviale trecentesco. Inoltre le scene, ricamate su due fregi del piviale, come precisa la Carmignani, «dovevano essere viste una accanto all'altra e lette con un'alternanza da sinistra a destra perché solo così la successione delle scene acquista un significato e un ordine cronologico»<sup>20</sup>.

Il riutilizzo di ricami tre-quattrocenteschi, parallelamente all'impiego di nuove stoffe seriche, ha costituito una prassi assai diffusa in vari periodi storici suc-

<sup>18</sup> Cfr. F. Salvestrini, *Il carisma della magnificenza. L'abate vallombrosano Biagio Milanese e la tradizione benedettina nell'Italia del Rinascimento*, Viella, Roma 2017, pp. 224-226.

<sup>19</sup> M. Salmi, *Il paliotto di Manresa e l'opus Florentinum*, «Bollettino d'arte», IX, 1931, pp. 385-409.

<sup>20</sup> M. Carmignani, *I ricami della casula di San Atto*, «Il Tremisse Pistoiese», 28/82, 2003, p. 24.



cessivi. Lo attestano numerosi paramenti liturgici; e ciò è evidente sia nelle vesti ancora conservate nelle sagrestie, sia nei pezzi presenti in collezioni museali<sup>21</sup>. In ogni caso, per quanto riguarda la seconda casula di Atto, se, come sottolinea la Carmignani, i ricami fossero stati realizzati per decorare un parato destinato al santo pistoiese per un'esposizione o una nuova vestizione, sicuramente sarebbe stata prevista la sua figura. Ciò presuppone il reimpiego di materiali diversi, originariamente non connessi con la sepoltura del presule.

I ricami si presentano nella tecnica dell'oro filato posato, passato su imbottitura di grossi fili di canapa e lino, come nel fondo, creando un tipico effetto di bassorilievo che mette in risalto l'ornato mosso dei girali vegetali, sovente presenti nei trecenteschi ricami definiti *opus florentinum*, come i due con 'Scene della vita della Vergine' conservati a Boston, Museum of Fine Arts; quello nel paliotto di Jacopo Cambi firmato e datato 1336, ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze; quello nel paliotto della cattedrale di Manresa firmato da Geri di Lapo<sup>22</sup>; e nello stolone e cappuccio del piviale custodito presso la chiesa di Santa Maria a Montici di Firenze<sup>23</sup>; nonché nei quattro riquadri con santi ricamati che compongono la colonna di una pianeta di velluto tagliato operato detto 'a inferriata' in seta verde con il motivo del 'cammino' da me rintracciati sul mercato antiquario. I pezzi realizzati con sete policrome sono condotti con la tecnica del punto diviso, altri con punti parziali e fitti punti filza impiegati per la resa formale delle figure: un'altra caratteristica dei lavori condotti negli opifici e nei conventi fiorentini, dove è predominante la figura.

Come sottolinea la Carmignani, si riscontrano «differenze esecutive tra la croce anteriore e la colonna» posteriore. Il disegno delle scene, così come l'esecuzione tecnica dei ricami della colonna, risultano più raffinati rispetto a quelli della croce, che si presentano maggiormente schematici e appiattiti<sup>24</sup>. Ciò fa supporre la presenza di più mani di ricamatori. Questa attribuzione l'aveva già avanzata il Salmi, definendo le scene arcaiche e ritenendo che tutti i ricami potessero essere stati realizzati non oltre la metà de XIV secolo in un opificio fiorentino:

lo stolone riportato in una nobile casula della Cattedrale di Pistoia in stoffa bianca con fiori di velluto a rilievo dello stile di Paolo Uccello. Lo stolone ha diciassette composizioni di due varietà stilistiche trecentesche una delle quali arcaizzante e una vicina alla maniera dei Daddi<sup>25</sup>;

un'attribuzione da non ignorare.

<sup>21</sup> A. S. Cavallo, *A newly discovered Trecento Orphrey from Florence*, «The Burlington Magazine», 693, vol. 102, 1960, pp. 505-510.

<sup>22</sup> Salmi, *Il paliotto*, cit.

<sup>23</sup> P. Peri, *Parato composto da piviale, due tonacelle, due manipoli e due stole*, in G. Rolfi, L. Sebregondi e P. Viti (a cura di), *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Milano 1992, p. 201.

<sup>24</sup> Carmignani, *I ricami*, cit., pp. 23-28. Le due casule sono state studiate anche da L. Gai, *Ripercorrere il Medioevo a Pistoia. Esequie, traslazione e "vestimenta" del vescovo Atto*, «Il Tremisse Pistoiese», 36, 104/5, 2011, pp. 16-23.

<sup>25</sup> Salmi, *Stoffe e ricami*, cit., p. 92, fig. 18.

Si notano alcune analogie con il paliotto di Manresa, ovvero la resa delle scene, il fondo vibrante con i girali, i sottili alberelli e «il taglio prospettico verso l'alto», come precisa la Carmignani. Sul fondo dorato, reso vibrante e al contempo articolato dai racemi disposti come antichi girali – un'aggiornata nota stilistica che caratterizza i ricami fiorentini del Trecento –, risaltano le scene figurate poste entro architetture, scorci paesaggistici, ambienti domestici e cieli stellati, nelle quali la brillante e ricca scala cromatica va dal rosa tenue al rosso intenso, dal caldo giallo chiaro al marrone, dall'azzurro cielo al blu intenso, fino alle gradazioni del verde brillante. Le sfumature sono concepite come rapide e incisive pennellate, solcando le profonde pieghe degli abiti e dei mantelli e suggerendo la corposità plastica dei protagonisti. Il tutto è acceso dai bianchi e dalla lucentezza dell'oro di fondo. Queste note sono comuni alle botteghe artistiche fiorentine nelle quali maestri e allievi si alternavano e dove circolavano disegni, modelli, taccuini dai quali si traeva ispirazione sia per realizzare affreschi, pitture e sculture, sia per le composizioni sempre più richieste dai ricamatori. Questi ultimi si rivolgevano alle botteghe per la stesura di disegni e composizioni sacre che poi venivano riprodotte sulla tela, secondo quanto descrive Cennino Cennini<sup>26</sup>, ed anche per ottenere indicazioni circa le tinte da rinvenire tra i brillanti fili di seta. Oppure erano i ricamatori stessi che si ispiravano alle vivaci cromie degli affreschi e delle pale dipinte a tempera su fondo oro presenti nelle chiese fiorentine e del contado. I cartoni per i ricami della casula stilisticamente si possono avvicinare ai seguaci giotteschi di prima generazione, mentre le scene compositive, nelle quali le figure denotano una concreta fisicità plastica, suggeriscono echi stilistici vicini alla bottega di Andrea di Cione detto l'Orcagna.

<sup>26</sup> Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*, a cura di F. Brunello, Neri Pozza, Vicenza 1971, capp. XXIII-XXVII.



Figura 1 – La casula vista di fronte.

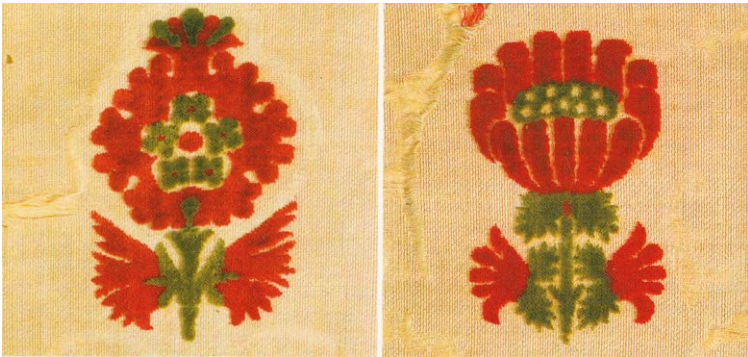


Figura 2 – Particolare del tessuto.



Figura 3 – Particolare del tessuto.



Figura 4 – Particolare della casula vista di fronte.



Figura 5 – La casula vista da dietro.



Figura 6 – Particolare.



Figura 7 – Particolare.

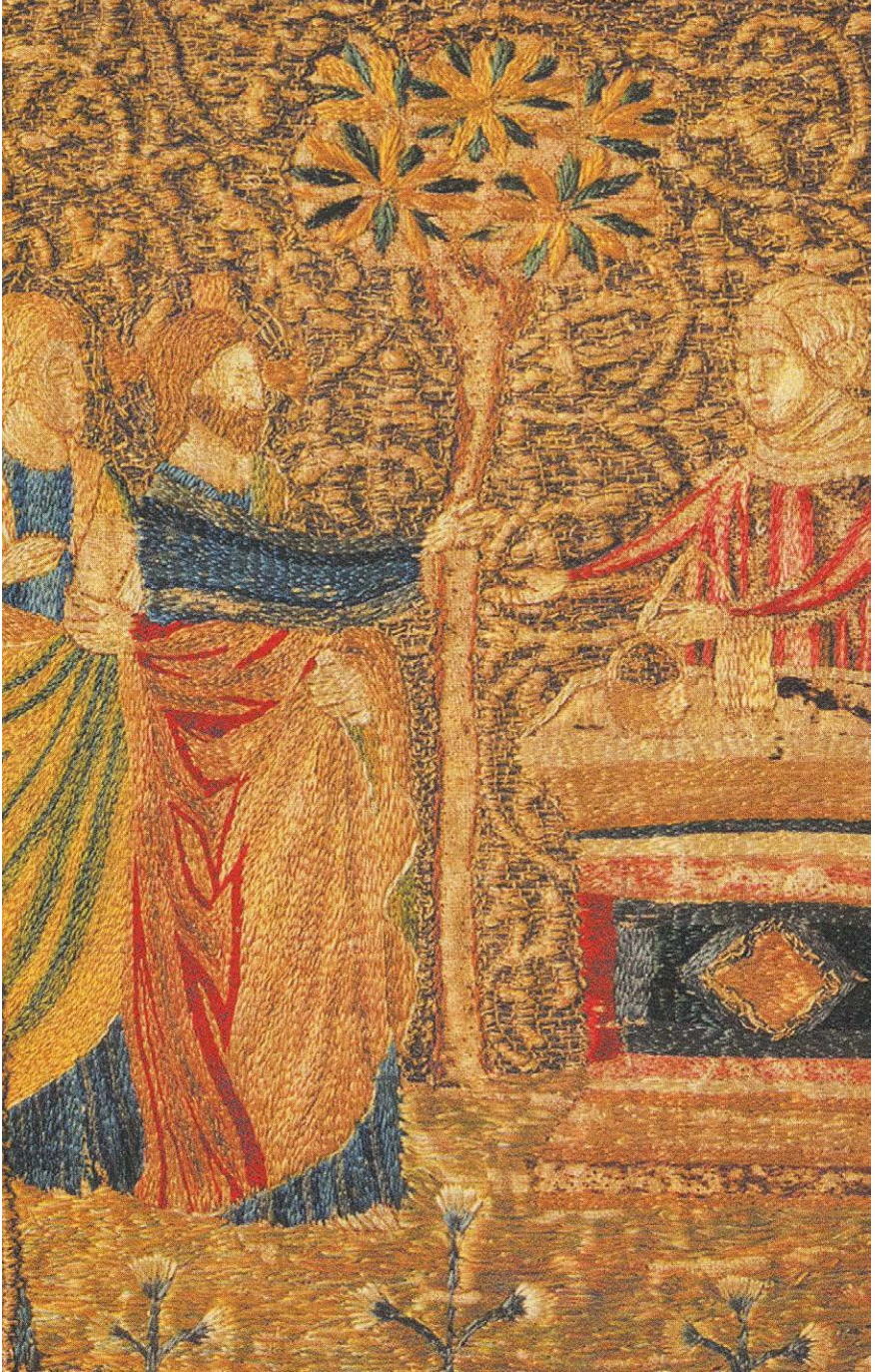


Figura 8 – Particolare.