

Paola Goretti

Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

1. *Fràra in Mantua, culto d'antiquaria*

Mentre Caterina Sforza si affacciava nello scenario dell'ultimissimo Quattrocento senza alcuna traccia di *suavitas*, come un capitano di ventura folgorato dal comando¹, alternando il suo piglio da *conducadora* agli infiniti doveri di Stato e riservando solo agli uffici privati la stesura dei suoi *Esperimenti* (capolavoro rinascimentale sintetizzante in 454 ricette i rimedi per “far bella e moderna” secondo un'impronta a dir poco rivoluzionaria: quasi fosse un'offiziolo di liturgia domestica dedicato allo spazio dell'intimità, in grado di direzionare il nuovo corso dell'*ars aetetica* verso una nuova, esaltante stagione)², il gusto squisito delle *Elegantiae* della corte Estense (e della gemella corte Gonzaga, naturalmente), irradiantesi dalla fenomenale personalità di Isabella d'Este, sostanza attorno al culto del passato non solo il primato di indefettibile antichista dell'arcinota marchesana (*insaciabile desiderio nostro di antiche cose*, ebbe a dire in una lettera; la dicitura fu ripresa in Malcom Brown, 1976)³, ma anche il fulcro delle passioni vestimentarie dell'uf-

¹ Donna d'azione, certamente. Non di contemplazione, di mistica; né di collezionismo, o di passioni artistiche. Collocata a pieno titolo tra le eccellentissime del XV secolo e del Rinascimento tutto, immersa nelle lotte fratricide dei governi e sacrificata a una ragion di Stato a dir poco spietata, Caterina Sforza nasce nel 1462 (o 1463) a Milano, forse Pavia. È figlia illegittima di Galeazzo Maria Sforza (1444-1476), duca di Milano e nipote di Ludovico il Moro. Per le questioni biografiche vd. *Caterina Sforza. Una donna del Cinquecento. Storia e Arte tra Medioevo e Rinascimento*, Imola, La Mandragora, 2000.

² P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, 3 voll., Roma, Loescher, 1893. Rimando anche al recentissimo P. GORETTI, *Armamentaria di ingegno e di mistero: gli Esperimenti di Caterina Sforza*, in C. SFORZA, *Esperimenti de la ex.ma s.ra Caterina da Furlj matre de lo inlux.mo signor Giovanni de Medici*, Imola, Biblioteca Comunale di Imola, 2009, pp. XXII-XLIX (rist. anast. dell'ed. 1894).

³ C. MALCOM BROWN, *Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique: New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities*, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essay in Honour of P.O. Kristeller*,

Paola Goretti Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

ficialità, nutrite all'ombra del collezionismo e rilanciate (sotto forma di acconciature, vesti e complementi) mediante il recupero della tarda romanità, tanto da protrarsi – nelle soluzioni più *demodé* – fino alle soglie del settimo e ottavo decennio del XVI secolo.

Si pensi alla testa di *Faustina Maggiore*: uno dei pezzi più famosi della collezione di Isabella, già appartenuto ad Andrea Mantegna che a Isabella lo vendette a malincuore per 100 ducati, nell'agosto 1506⁴. Rapidissima la circolazione dell'acconciatura "alla Faustina", specie in ambito veneto e lagunare, nei *remix* dell'"acconciatura a fungo" che tanta parte ebbe in Carpaccio (*Due dame*, 1505 ca, Venezia, Museo Correr; *Ritratto di Cortigiana*, 1505 ca, Roma, Galleria Borghese), nei tratti spavaldi di una bellezza antinormativa⁵. Singolari, talvolta torreggianti, visibilmente finte – senza cioè alludere a soluzioni di continuità con la naturalezza dei capelli – di robusto sviluppo anteriore, le sgrammaticate acconciature *in fongo* – frangetta e ciuffi attorno al viso, capelli raccolti in coda avvolta sulla sommità del capo⁶ – si individuano infatti molto frequentemente proprio negli ambienti cortigiani della laguna, specie nelle praticanti di mestiere.

Lo stesso dicasi per lo "zibellino da mano" meditato sulla scorta di sontuosi esemplari di oreficeria romana terminanti con testine di ariete. Per non dir poi della "capigliara" – largo copricapo "a parrucca" spopolante in tutte le corti (fig. 3), radunante i capelli in modo da farli rimanere in vista sulla fronte e sulle tempie⁷ – rivendicata accanitamente come *inventio* personale di

New York 1976. Il testo è citato nell'insuperabile C.R. CHIARLO, *'Gli fragmenti dilla sancta antiquitate: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I. *L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, pp. 269-297; la nota è a p. 311.

⁴ "E più, sopra lo sopra scritto armario di meglio, una testa antica d'Ottavio, con una Lucilla a man destera et una Faustina a man sinistra". Vd. D. FERRARI, *L'inventario delle gioie*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. Bini, Modena-Mantova, il Bulino edizioni d'arte - Artiglio, 2001, pp. 20-43, oggetto n. 151.

⁵ Per un'ampia panoramica, *Un diavolo per capello dalla Sfinge a Wharol. Arte, acconciature, società*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 7 aprile - 2 luglio 2006), a cura di P. Bellasi e T. Sparagni, Milano, Fondazione Mazzotta, 2006; in partic. M. MARCHESI, *All'imperiale: capelli e potere nel mondo romano*, pp. 49-53 e P. GORETTI, *En crinière: parrucche, cornici, maestà*, pp. 107-112.

⁶ L'espressione è ricavata da D. DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Vicenza, Neri Pozza, 2001, p. 61.

⁷ La febbre d'antiquaria non si limitò ai modelli notissimi dell'erudizione letteraria o pittorica, ma si estese inevitabilmente fino alla produzione vestimentaria, riportando alla luce stili e forme di un remoto passato, riattualizzandoli. La serie degli esempi figurativi è molto nutrita. Si pensi al celeberrimo *Ritratto di Isabella d'Este* di Tiziano (1534-1536 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum), al *Ritratto di Lucina Brembati* di Lorenzo Lotto (1518 ca, Bergamo, Accademia Carrara), al *Ritratto di gentildonna* del Correggio (1517-1519 ca, San Pietroburgo, Ermitage), ai numerosi esempi lotteschi: *Marsilio Cassotti e la sua sposa Faustina* (1523, Madrid, Prado), *Ritratto di coniugi* (1523-1524, San Pietroburgo, Ermitage), *Ritratto di gentildonna nelle vesti di Lucrezia* (1533 ca, Londra, National Gallery) che ne presenta un bizzarro e ispido esemplare; vd. anche la figura all'estrema destra della *Stregoneria* di Dosso Dossi (1530 ca, Firenze, Galleria degli Uffizi), la *Laura Dianti* di Tiziano (1523-1528, collezione privata), *La schiava Turca* di

Isabella⁸, sulla base dei busti di età tardo antica (busto di *Julia Domna*) fin dai primissimi anni del secolo, finendo naturalmente per essere menzionata anche nel glorioso inventario Stivini, steso tra l'agosto del 1540 e quello del 1542⁹ (fig. 2).

Collezionando l'antico, la marchesana metteva a punto una nuova strategia che puntava non solo all'ostentazione di uno *status* di privilegio ma soprattutto al culto della personalità. Assegnando alle vesti il compito di incarnare una sorta di "città ideale dell'anima", una sostanza della personalità più intima (oltre che una sintesi delle buone maniere), un'aura satura di fecondazioni capaci di infiammare l'immaginazione con l'ornamento del gesto e del pensiero, mediante le intrusioni di Venere Sovrana. Con i tratti poetici della vita vivente. In scienza e coscienza dell'apparire¹⁰.

Maria Bellonci fece dire a Isabella d'Este: "Questa coscienza del vestire è una mia abitudine e non credo che si possa definire vanità, almeno non per

Parmigianino (1530 ca, Parma, Galleria Nazionale) che ne esibisce un esemplare istoriato, recante una medaglia con un cavallo alato, forse in omaggio alla fantasia ariostesca, e molti altri ancora. Rimando a P. GORETTI, *Il teatro dell'antico nel guardaroba femminile del Cinquecento*, in *Mascheramenti. Tecnica e sapere nello spettacolo d'occidente e d'oriente*, a cura di P. Bignami, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 73-90.

⁸ Essa è già menzionata nei carteggi del 1505 e 1509. Così scrive Benedetto Capilupi a Isabella, il 3 febbraio 1505, passandole informazioni sulle fogge adottate in quel tempo da Lucrezia Borgia che già cercava di imitarla: "la consadura della testa di queste donne et de la duchessa è appunto come quella de V. Ex. et de le nostre donne, cum le velette chi zalde, chi broccate et chi bianche, ne'attendono ad altro che ad meglio crisperle l'una de l'altra sì come facevano le nostre putte" (brano riportato da C. ZAFFANELLA, *Isabella d'Este e la moda del suo tempo*, in *Isabella d'Este*, cit., pp. 208-223: p. 217). Anche altre gentildonne orbitanti nelle corti padane chiedevano di lì a poco il permesso imitativo: "La fede et mia continua servitù e sincerità verso la Ill.ma S.V. me concede cum sicuro et libero animo potere domandare quello che cum honestà non se possa ad altro denegare, per el che ritrovandomi a Locharno, ho presentito essere sta portato a Milano da certe zentildone una nova fogia de zazare de seta, provenute da notevole invenzione de la prefata V.S.; et per ritrovarmi al presente quasi senza capelli, cum sumo desiderio prego quella me voglia fare essere degna de una; la qual cossa per me non seria altramente domandata per non essere notata presumtuosa, se quella mia ardentissima fede come è dicto, non me havesse al tuto excitata e spinta a questo, et anchora per essere sta mandato a Milano, reputo la S.V. non farne grandi capituli, che quando fusse per la sua particolarità servata, non haveria ardito fare altra richiesta. Et cusì prego la prefata V. Ill.ma S., che essendoli qualche conziatura de testa avanzata, e che più non sia a lo uso de la S.V., ma più presto demissa, me ne voglia far partecipevole, acìo anchora io non para sia fora del numero de le fidelissime de epsa V. Ill.ma S." (lettera di Eleonora Rusca, contessa di Correggio, a Isabella d'Este, 1504). La notizia è riportata in Luzio, poi ripresa ovunque. Vd. G. BUTAZZI, *Il costume in Lombardia*, Milano, Electa, 1977, p. 63.

⁹ "E più, una conzadura da testa, cioè un scuffiotto de oro battuto a fogliamme di lauro, nella quale sono rubini ottanta, fra quali ne sono venticinque proprii et liberi della prefata illustrissima signora duchessa", D. FERRARI, *L'inventario delle gioie*, in *Isabella d'Este*, cit., pp. 21-43. La "conzadura" compare nell'annotazione n. 21 del testo originale.

¹⁰ Sul gusto di Isabella d'Este anche i monumentali A. LUZIO - R. RENIER, *Il lusso di Isabella d'Este Marchesa di Mantova*, in "La Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti", IV s., Roma, 1896, pp. 441-469. ID., *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Introd. di G. Agosti, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005.

Paola Goretti Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

intero. È una scienza dell'apparire in sintonia con la bellezza della natura e con l'ordine del pensiero. E può darsi che io dica troppo o che non dica abbastanza¹¹. Con lei, la scienza dell'apparire divenne scienza d'antico talento. Chiedendo perizia, sapienza, virtù; mescolanza di passaggi graduati e accostamenti estetici: visioni e imprudenze, dosaggi e arditezze, e una grammatica sapientissima mediante la quale fabbricare accostamenti. E fu in grado di rimarcare un pensiero, configurandosi come una magnitudine della personalità. Non era più un semplice atto civico dipendente dal protocollo del lusso, disciplinabile a suon di leggi e ordinamenti, perimetrabile, arginabile. Ma una questione sostanziale della personalità.

La rendicontazione visiva della straordinaria compagine di oggetti vestimentari da lei richiesti nei suoi epistolari è infatti scalabile in modo sorprendente nella ritrattistica coeva al corso del suo vivere, che illustra una stupefacente aderenza ai modelli estetici da lei annunciati, voluti o inventati a inizio secolo. Il genio estetico di Isabella punteggia infatti le lettere di precisissime indicazioni; le richieste fatte ai suoi agenti (annotazioni, registrazioni, pressanti "conversari modistici" per ottemperare questa o quella commissione; questo o quell'abito, questo o quell'accessorio, con quel piglio che solo lei dominava del tutto) finiscono per indicare con credibilità fogge, stoffe e provenienze destinate a nutrire tutto il clima internazionale, con uno scarto cronologico sorprendente. Ciò che lei richiede all'aprirsi del Cinquecento, lo si trova ampiamente nel 1520 o '30, fino alla metà del secolo, in uno stile aggiornato al dettato corrente; fino ai riscontri tardivi di certe soluzioni di impronta fortemente controriformata, come "da provincia romana" (Bologna, in primis), mai del tutto abbandonate anche più tardi ancora. Mutate di segno, acquisite uno vagamente *rétro*, saturo di memorie, "tramandi" e patrimoni di famiglia (Lavinia Fontana, Bartolomeo Passerotti), le soluzioni auliche della "veste ideale" volgevano il loro itinerario verso *gravitas* e *decorum*: paradigma di un simbolico rispecchiamento da custodire *ad memoriam*, nella proclamazione di un lessico familiare robusto e concreto, rivendicato anche per mezzo di una adeguata liturgia delle vesti¹².

¹¹ M. BELLONCI, *Rinascimento privato*, Introd. di G. Pampaloni, Nota biografica di G. Leto, Appendice a cura di V. Della Valle, Milano, Mondadori, 1985, p. 47.

¹² P. GORETTI, *Il problema della "roba" e l'amoroso racconto: la memoria delle vesti nel guardaroba bolognese del tardo Cinquecento*, in *La memoria e il gesto: ritratti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2 aprile - 28 maggio 2000), Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 17-24.

2. *Eleganze scorticate*¹³

Mentre il liquore squisito delle *Elegantiae* cortigiane predilige il gusto della favola bella, della divagazione e del fantastico, il gusto padano di certa dissidenza del primo Cinquecento – certa eresia pittorica, di bella maniera spigolosa¹⁴ – mostra invece una venerazione per l'antiquaria aspra e nervosa, provocando intenti compositivi saturi di eclettismo, ruminanti il mondo grafico tedesco e fiammingo, le sperimentazioni più nervose della tradizione artistica italiana (Pinturicchio, Perugino, Filippino Lippi; ma anche certo Raffaello, Michelangelo, Dosso e Beccafumi) e la malinconia¹⁵.

Aspertini, ad esempio¹⁶ – che rappresenta lo scossone del profondo scardinante le buone maniere leziose, il superamento incarnato dell'umanesimo dolce di Costa e Francia, lo schiaffo al velo di cipria che copre ogni bruttura – è il selvatico pittore che *alla maniera di nessuno mai volle soggettarsi*, come sentenza il celebre passo di Malvasia¹⁷, stemperando il giudizio feroce di Vasari di artista capriccioso e fantastico, vagante e stravagante, scomodissimo. Nella sua sapienza compositiva di *spertissimo calligrafo* c'è l'arte di mescolare tutti i linguaggi con pose storte, sguardo sbieco, pittura metallica. Nell'alto-basso del divino-umano, in lui sempre congiunti.

La sua magnifica inquietudine mancina – che occupa lo spazio di traverso e ha impulsi di fisionomie incarognite, subbugli interiori, carichi di pietà dolente: sofferente, umanissima – mostra gli influssi più evidenti non solo nella scelta eccentrica dei tipi umani e ambientali, ma anche nell'abbigliamento di alcuni personaggi, saturo di *bagarramenti, stracciamenti, tagliamenti*, come a prolungare il dettato stilistico nel disordine corporeo. Con lui, il guardaroba si piega a un differente registro compositivo, quasi “di strada”, in

¹³ Ho già avuto modo di impiegare questa dicitura nel paragrafo di un recente scritto, EAD., *Galeria Adunata del Sapere*, in *Monumenta. I costumi di scena della Fondazione Cerratelli*, a cura di C. Sisi, testi di P. Goretti, P.M. De Santi e B. Niccoli, fotografie di A. Amendola, Pisa, Pacini, 2009, pp. 15 ss. Il volume è stato insignito del prestigioso riconoscimento UNESCO - Patrimonio dell'umanità (Firenze, Club Unesco, 22 febbraio 2010).

¹⁴ A. PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento fra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993.

¹⁵ Suntuoso di intrecci e aperture, M. FAIETTI, *Paradigma di regole sregolatezze. L'antico a Bologna tra Quattrocento e Cinquecento*, “Schede Umanistiche”, n.s., XVIII, 1, 2004 con ricchissima bibliografia.

¹⁶ *Amico Aspertini. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello (1474-1452)*, Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008 - gennaio 2009), a cura di A. Emiliani e D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008; tra i numerosi saggi, rimando al bellissimo E. RICCOMINI, *Antiraphael. Tre contrasti circa la lingua italiana dell'arte*, pp. 45-51, volto a individuare le note “dialettali” della sua geniale pittura.

¹⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrata dal co. Carlo Cesare Maluasia fra Gelati l'Ascoso*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

Paola Goretti Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

1. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Filippo II*, 1570 ca. Madrid, Prado.

2. *Inventario Stivini delle gioie di Isabella d'Este-Gonzaga*, Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 1531, c. 3r (da *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. Bini, Modena, Il Bulino edizioni d'arte - Mantova, Artiglio, 2001, p. 23).

3. Correggio, *Ritratto di gentildonna* (part.), 1517-1519 ca. San Pietroburgo, Ermitage.





4. Dosso Dossi, *Portabandiera*, 1515-1516. Allentown, Allentown Arts Museum.

5. *Dama di Guastalla* (Dama F), 1675-1690 ca. Guastalla
(da D. Davanzo Poli, *Le Dame di Guastalla*, in *In viaggio con Penelope. Percorsi di ricamo e volute di merletto dal XVI al XX secolo. Collezione Arnaldo Caprai*, a cura di M.L. Bruseghin, Milano, Electa - Perugia, Editori Umbri Associati, 1989, p. 29).

Paola Goretti Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

un codice anticlassico che anticipa di un secolo le bravate di certo seicento stravagante, già infiammato di colore acceso: quel *Seicento delle piume e delle spade* speso nel guazzabuglio barocco¹⁸, fragoroso di vestiario asimmetrico; irregolare, storto, incapricciato.

Tagli di sghimbescio, contrasti fragorosi, febbri piumarie da “guitto”¹⁹ scalate in numerose “bastardate” pittoriche coeve. Portamento spavaldo, impronta popolare. Puntuali i risconti iconografici, in odor di “todescherie” e vesti “stratagliate”. E se l’incidenza dell’impronta militare sul vestiario maschile del Cinquecento è fatto ormai conclamato (è di lì, che esso deriva; visto che l’uomo è assimilato al combattente)²⁰, gli elementi del suo guardaroba mutuano certamente da quelli delle truppe germaniche il loro lessico più vigoroso, iniettando nelle eccellenze di prestanta guerriera qualche nota tessile e cromatica capace di ingentilire la burberaggine²¹.

Si veda, ad esempio, l’incisione di Amico Aspertini, *Tre lanzichenecchi in un paesaggio* (Londra, British Museum)²², che duetta con le molte e possenti “soldataglie” di Daniel Hopfer, dai giubbboni stratagliatissimi; ma anche con *Il Portabandiera* di Dürer (1502, incisione a bulino, Milano, Collezione privata), con quello di Dosso (1515-1516, Allentown, Allentown Arts Museum) (fig. 4). E persino con Moretto, *Ritratto di gentiluomo* (1540-1545, Brescia, Musei Civici d’Arte e Storia), con Romanino, *Cena in casa del fariseo* (Brescia, S. Giovanni, Cappella del Sacramento), Moroni, *Ritratto Gian Gerolamo Grumelli* detto anche *Il cavaliere in rosa* (1560, Bergamo, Collezione Palazzo Moroni), Battista Dossi, *Ritratto di Alfonso I d’Este* (1530 ca, Milano, Collezione privata), Lorenzo Lotto, *Pala di Santa Lucia* (1532, Jesi, Pinacoteca Civica) dalle più mitigate temperature, intrecciando parlate locali a fermenti

¹⁸ Magistrale, E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.

¹⁹ Sulle piume nel guardaroba di età moderna, P. GORETTI, *Il serpente piumato: il mito del selvaggio dai repertori cinquecenteschi al fatalismo*, in *Il vestito dell’altro. Semiotica, arti, costume*, a cura di G. Franci e M.G. Muzzarelli, Milano, Lupetti, 2005, pp. 149-171. Sui complessi rimandi iconografici di un magnifico *cabier de plumes* seicentesco (ancora una volta di area padana; espressamente collocabile nell’asse Bologna-Ferrara) vd. anche EAD., *Blasoneria d’araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, “Aperto. Bollettino del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna”, 2, 2010 (www.aperto.gdspinacotecabo.it).

²⁰ Rimando al magnifico A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere: l’armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003.

²¹ Sul tessile di quest’epoca, G. BUTAZZI, *Elementi “italiani” nella moda sullo scorcio tra il XV e il XVI secolo*, in *Tessuti serici italiani. 1450-1530*, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 marzo - 15 maggio 1983), a cura di C. Buss, M. Mulinelli e G. Butazzi, Milano, Electa, 1983; M. CUOGHI COSTANTINI, *Tessuti e moda nel mondo delle corti padane fra Quattro e Cinquecento*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio attorno a Ludovico Ariosto*, a cura di J. Bentini, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 97-103. Importantissimo anche *La Collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, a cura di Th. Schoenholzer Nichols e I. Silvestri, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002.

²² S. URBINI, ‘Cocci e gioielli’: *Aspertini e l’incisione*, in *Amico Aspertini*, cit., pp. 281-287.

internazionali. Si pensi poi anche alle maniche della *Giuditta* di Cranach (1530 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum), al sontuoso *Ritratto di don Carlos* di Alonso Sánchez Coello (1556 ca, Madrid, Prado), al celebre *Abito di don Garzia de' Medici* (*unicum* supersite, sottoposto a poderosa campagna di restauro)²³, all'elegantissimo *Ritratto di Lodovico Capponi* di Bronzino (1550-1555 ca, New York, Frick Collection), ghiacciato di toni metallici, dotato di eccellentissima “braghetta” e fitti tagli, distribuiti ovunque²⁴. Sempre in odor di Marte, come “scaramuzzando”.

3. *Nigredo consurgens: tutti i colori delle vesti al nero*

A partire dalla seconda metà del XVI secolo – e grazie al magistero spagnolo della moda europea, che impone il suo dominio quanto un incunabolo di velluto tirato a lutto²⁵ – si assiste poi al trionfo delle vesti al nero, nell'assoluta e drammatica glorificazione. Magnetico il suo fraseggio, infinite le sue bibliografie²⁶, come se tutti i colori del nero fossero la fierrezza accecante della luce più austera, dentro alle vesti inconsolabile.

²³ Sugli ormai notissimi abiti medicei (Cosimo, Eleonora, don Garzia) rimando al fondamentale *Moda alla corte dei Medici. Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*, a cura di K. Aschengreen Piacenti et al., Firenze, Centro Di, 1993. Particolarmente stringente il confronto con un altro *unicum*, lievemente più tardo. Si tratta dell'abito maschile in raso di seta rossa risalente al primo quarto del XVII secolo, conservato presso la Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia. L'indumento somiglia a sua volta a un rarissimo esemplare (*Abito di Gustavo Adolfo il Grande*, re di Svezia, 1620) conservato a Stoccolma (Livrustkammaren, Armeria Reale). Vd. *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia-Romagna*, a cura di M. Cuoghi Costantini e I. Silvestri, Bologna, Clueb, 2005, pp. 130 ss.

²⁴ Ho avuto modo di argomentare questi passaggi in forma estesa durante lunghe conferenze dedicate, una delle quali condivisa con l'amico Alessandro Zacchi: *Aspro d'antico e stravagante: Amico Aspertini tra stile moda e società*, Bologna, Cappella Farnese, 17 ottobre 2008.

²⁵ Fondamentali restano G. BUTAZZI, *Nero: dolore e democrazia*, in *Bianco e nero*, a cura di G. Butazzi e A. Mottola Molfino, Novara, De Agostini, 1991, pp. 32-42; EAD., *Il modello spagnolo nella moda europea in Le trame della moda*, a cura di A.G. Cavagna e G. Butazzi, Roma, Bulzoni 1995, pp. 80-94; EAD., *Intorno al 'Cavaliere in nero': note sulla moda maschile tra Cinquecento e Seicento*, in *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2005-2006), a cura di A. Zanni e A. di Lorenzo, Milano, Skira, 2005, pp. 47-55. Fittissimi i richiami alle vesti spagnole negli inventari Gonzaga; P. GORETTI, *In limatura della luna argentea: la scienza dei magnifici apparati, tra malinconia, vestiario e vaghezze d'antico*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio di collezionismo*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 7 settembre-8 dicembre 2002), a cura di R. Morselli, Milano, Skira, 2002, pp. 185-211. Tra ritrattistica internazionale e annotazioni vestimentarie, C. BERNIS, *La moda in la España de Felipe II a través del retrato de corte*, in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 65-112. Recente, *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Napoli, Electa, 2006.

²⁶ J. HARVEY, *Men in Black. Dickens, Ruskin, Baudelaire all asked why it was, in this age of supreme wealth and power, that men wanted to dress as if going to a funeral*, London, Reaktion Books, 1995; di particolare interesse per le ricadute sulla contemporaneità M. SURACE, *Nero. La religione di un colore e i suoi fedeli laici*, Roma, Castelvecchi, 2000. Vd. anche L. LUZZATO - R. POMPAS, *Il nero*, in *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 43-92; M. PASTOUREAU, *Nero: storia di un colore*, trad. di M. Fiorini, Milano, Ponte alle Grazie, 2008.

Paola Goretti Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

Il nero diviene un'impresa attorno alla quale forgiare comportamenti eroici. In esso risiede il germe di altra dicitura, comprendente un'unità di sintesi dove gesto e portamento sono inguainati in valori dello spirito²⁷, come se per la prima volta la moda varcasse i confini di se medesima (non è più solo tessile, foggia, *inventio* che surclassa le forme precedenti per rigenerarne altre ecc.) e fosse l'incarnazione di nuove strategie di senso dove le forme dell'apparire stringono un patto con le intime sostanze. Per la prima volta, un intero colore è inno alla sottrazione, non invito all'accumulo, ostentazione, ridondanza, interpretando un progetto di virtù, tanto nel mito dell'eroico capitano che in quello della vedova pia; nei tratti del diplomatico di rango o in quelle dell'artigiano composto. Sia nei fasti della corte che nella litania del *castrum doloris*, cominciata ben presto²⁸, prepotentemente esibita durante l'epopea dei *funeralia*, e giunta al suo culmine con le scenografie Gonzaga, stracariche di catafalchi monumentali²⁹. Se è vero che il modello agonizzante di un intero sistema culturale si infittiva nelle dolenti stagioni degli intrecci letterari, si sgranava nei compianti della frantumazione, nei pianti delle membra, si disperdeva nelle macerie melanconiche della caducità, nella dissoluzione inarrestabile del decadimento, nella *realità immemoriale del perduto*³⁰, non sorprende pensare ai riflessi di un'“epica del lutto” anche nelle cadenze di un abbigliamento di parata, così fortemente imbevuto di umori esoterici, motti, esanguità saturnine: come se tra malinconia e vestiario corresse una cortina fumigante che non poteva non eleggere il nero a capostipite degli interi apparati.

Spicca il gigantismo degli ombrosi catafalchi funebri che paiono ricalcare i fasti della spettrale parata dei funerali di Carlo V (1558), dove il nero (vestimenti, accessori, scenografie, apparati, palchi, muri, drappi, candele, velluti, tutto) diviene definitivo³¹.

²⁷ Particolarmente illuminanti le indicazioni in A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda 'alla spagnola' e 'migliore forma italiana'*, in *Il Cavaliere in nero*, cit., pp. 25-45.

²⁸ Secondo Quondam, tracce precocissime della circolazione del nero esistono anche nelle *Porrettane* di Sabadino degli Arienti (1483), dove si menziona un gentiluomo “tutto di veluto nero vestito”, QUONDAM, *ivi*, p. 36.

²⁹ GORETTI, *In limatura della luna argentea*, cit., pp. 197-200. Sui catafalchi d'ordinanza anche S. SANDRI, *Il funerale di Agostino Carracci e il ruolo degli artisti nei cerimoniali funebri bolognesi del Seicento*, “Annuario della Scuola di specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna”, 6, 2006, pp. 6-35.

³⁰ G. SCIANATICO, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme Liberata*, Venezia, Marsilio, 1990, in part., *L'epica del lutto*, pp. 193-225, dai tratti intensamente dolenti.

³¹ La pagina, magistralmente imbalsamata nei rituali del nero, è riportata interamente in E. VENTURINI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636)*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2001, p. 170. Sulla sterminata bibliografia dedicata ai fatti dell'incoronazione bolognese di Carlo V rimando invece a G. SASSU, *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna. 1529-1530*, Bologna, Editrice Compositori, 2007.

Ecco, Mantova dolente; l'età dell'oro trasformarsi in ferro. Ecco le pratiche con cui siglare un'intera forma del vivere e del dimenticare la vita, vivendo; consacrando allo spazio dell'ulteriore in grado di predisporre ai rituali della buona morte (*Artes Bene Moriendi*), educando anzitempo ai processi della separazione definitiva³². Che il nero non ha solo i tratti del visivo sottratto e riabilitato in pregio, ma anche i colori della rimembranza.

Un diluvio di nero, dunque; dal catalogo incalcolabile. Infiniti i riscontri pittorici – e ci sono tutti – in un vastissimo campionario percepibile dietro le quinte; c'è il *Ritratto di Baldassar Castiglione* di Raffaello (1514-1515 ca, Parigi, Louvre), *Il cavaliere in nero* di Giovan Battista Moroni (1567 ca, Milano, Museo Poldi Pezzoli), il magistrale *Ritratto di Filippo II* di Sofonisba Anguissola (1570 ca, Madrid, Prado) (fig. 1), veri miti di fondazione; c'è Pieter Paul Rubens e Van Dyck, e tutti i genovesi³³. Ma anche Pantoja de la Cruz, Alonso Sánchez Coello, Anthonis Moor, Quentin Massys il Giovane, Bronzino, Pontormo; si vedano i due paradigmatici ritratti vedovili dedicati a Maria Salvati: di Bronzino quello eseguito attorno agli anni '40 (San Francisco, M.H. De Young Memorial Museum), di Pontormo l'altro (Firenze, Uffizi), concluso tra il '37 e il '43. Ma anche Domenico Tintoretto – il sontuoso *Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este* (1598, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), Bartolomeo Passerotti, Moroni in abbondanza superba, Guido Reni, certi sublimi documenti vedovili di Ludovico Carracci (*Ritratto di vedova*, 1585 ca, Dayton, The Dayton Art Institute; *Ritratto di vedova*, 1590 ca, Londra, Walpole Gallery)³⁴.

Ci sono le figure smagrite di El Greco e quelle colossali di Carlo Ceresa, o mille altre assise con gorgiere grandi quanto un piatto di portata, quasi fossero trofei di decollazioni; senatori, dottori, professori, astronomi, politici, ambasciatori e ammiragli (*Ritratto di Andrea Doria* di Sebastiano del Piombo, 1526, Roma, Galleria Doria Pamphilj), condottieri a riposo e medici in alta uniforme di negrezza allo scranno nei loro studioli. Doppie ritratti, tripli ritratti (Lorenzo Lotto, *Triplice ritratto di orefice*, 1530 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum), tutti in nero; giovani e vecchi (*Ritratto di uomo*

³² Sul ruolo delle *Artes Bene Moriendi*, A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 62-120.

³³ M. CATALDI GALLO, *La moda a Genova nel primo quarto del Seicento*, in *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*, a cura di S.J. Barnes et al., Milano, Electa, 1997, pp. 132-149. La studiosa riporta anche un poco noto disegno vedovile facente parte di un *Album Amicorum* cinquecentesco conservato a Los Angeles (County Museum), p. 141.

³⁴ Si intreccino le letture dei dipinti con alcuni manuali comportamentali ad uso della "vedovità" nuovo soggetto iconografico e sociale al quale si dedicano innumerevoli scritti. Per un'ampia ricognizione, C.P. MURPHY, *Il teatro della vedovanza: le vedove e il patronage pubblico delle arti visive a Bologna nel XVI secolo*, "Quaderni storici", 104, 2000, pp. 393-421.

Paola Goretti Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

con il *pappagallo* di Nicolò dell'Abate, 1550 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum; *Ritratto di gentiluomo con guanti* di Lorenzo Lotto, 1543, Milano, Pinacoteca di Brera); in nero lucido perfetto o in roboni paludatissimi profilati di "lupo cerviero" e zimarre impellicciate.

4. *Baroccherie impizzate*

Accanto alle uggiose malinconie delle vesti al nero, nel panorama delle corti padane si staglia vivissimo anche il tema della stravaganza: inquieta, ampollosa, teatralissima, satura di colore acceso. Dapprima fu l'ubriacatura della veste conica ad affacciarsi sulla scena, sostenuta da un'equazione corpo/abito artificiosa e spettacolare, inscenante la messa al bando della sensualità; le vesti femminili – assimilabili a complessi marchingegni capaci di separare la carne dalle stoffe – furono la risultante più eloquente dell'imbrigliamento fisico. La data di inizio del nuovo corso viene tradizionalmente fatta coincidere con i disegni del celebre *Libro del Sarto*, l'esclusivo repertorio di bottega licenziato da un anonimo *atelier* milanese attorno alla metà del secolo e comprendente – tra gli altri – le vesti di quel bel mondo cittadino che si apprestava a vivere l'eccezionale parata del 1548 in onore di Filippo II, futuro imperatore³⁵. Solenni i precetti della pratica sartoriale che, sulla scorta degli insegnamenti del *Libro de geometria pratica y traca* di Juan de Alcega (Madrid, 1589) punta ad una sagomatura delle diverse parti dell'abito, devota a intense rigidità. Rapidamente assimilato dal circuito internazionale e declinato in innumerevoli parlate locali, il nuovo abito conico assume i caratteri di un'istituzione. Algido e corredato da un intero arsenale decorativo, temperato o di lusso siderale, esso diviene un modello destinato a proliferare fino ai primi tre decenni del secolo XVII, con esiti sempre più appariscenti, talvolta assimilabili a quelle scontornate vestine delle immaginette devozionali tanto care alla pietà popolare.

Ridondante anche il lessico del primo trentennio del XVII secolo, ma al tempo stesso arioso e disinvolto. Cascade di pizzi e merletti composti in armonia disordinata, vesti scollate e alleggerite, arricciature, incrostazioni. Emblematico il caso di Guastalla – piccola corte padana, memore dei fasti gonzagheschi ma al tempo stesso lontana da quelli romani seicenteschi – e della sua "Galleria di Belle". Otto i dipinti a figura intera (fig. 5), verosimilmente databili tra il 1675 e il 1690; scenograficissimi negli allestimenti,

³⁵ *Il Libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, a cura F. Saxl et al., Modena, Edizioni Panini, 1987. Vd. anche P. VENTURELLI, *Vestire e apparire: il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola. 1539-1679*, Roma, Bulzoni, 1999. Per un utile confronto con il clima toscano, R. ORSI LANDINI - B. NICCOLI, *Moda a Firenze 1540-1580: lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005.

modulati secondo le istanze del gusto internazionale di impronta francese³⁶, infinitamente accurati nei tratti vestimentari e sovraccarichi di “belle garde-robe”, che farebbero pensare a un’esecuzione vicina più a un cronista di moda che a un artista di grido.

Doretta Davanzo Poli avanza infatti l’ipotesi di una sorta di sovrapposizione cronologica con alcune soluzioni francesi annunciate nelle ancora salutarie periodizzazioni di moda, rimandando alle rubriche del “Mercure de France” (fondato nel 1672) degli anni 1673, 1674, 1677. Ci sfilano davanti nastri e groppi, fermagli e rose, coccarde, slarghi e strozzature, cinture, gioielli, nappe nappine pettorine, fiocchetti, veli, balze, gingilli, ventagli e guanti, slarghi tessili sontuosamente floreali (tulipani, narcisi, garofani; la tulipomania sembra impazzire anche nel tessile), sbuffi, rigonfiamenti. Un’estenuante esposizione del guardaroba che dà vita a una carambola di soluzioni di alto profilo scenografico, tutte protese ad attirare l’occhio dello spettatore con trappole ottiche e sensuali, nelle lusinghe dall’infinito *charme* che ancora puntavano alla valorizzazione del corpo mediante gli espedienti del “racconto esteriore”. Il profilo delle sagome femminili è schematicamente ripetuto, tanto da far pensare a un “fatto in serie” o ai tratti della medesima figura (come le “bamboline” di cartone da ricoprire con abiti ogni volta diversi), mentre la *variatio* vestimentaria raggiunge il suo culmine, in un crescendo barocco che non ha pari, volto a stendere la materia tessile e decorativa mediante i fasti di una proliferante accumulazione.

Abbandonato il guardinfante (frutto di incontrastato dominio spagnolo e oggetto di dilettevole satira letteraria, ancora molto vivo nelle mode genovesi di metà ’600), superato il rigidissimo volume conico della gabbia e sostituito con più flessibili soluzioni contemplanti il *polachino* – che scende dietro con una falda – e il *casachino* con piccole falde alle reni, la moda tardoseicentesca rimpiazza i volumi delle gonne con un orientamento più sciolto, monumentalizzando le volute degli ornamenti, arieggianti e disinvolti.

Suntuose traverse, grembiali interamente in pizzo che rimandano ad alcuni importanti precedenti padani. Si pensi, ad esempio alla celeberrima *Antea* di Parmigianino (1537 ca, Napoli, Capodimonte) che ne esibisce un esemplare di lontana derivazione popolare; le belle di Guastalla sembrano così riportare al presente i vezzi delle antenate, per poi declinarli in altra forma, in un omaggio stilistico aggiornato sui caratteri del gusto internazionale, ma

³⁶ D. DAVANZO POLI, *Dame di Guastalla*, in *In viaggio con Penelope. Percorsi di ricamo e volute di merletto dal XVI al XX secolo. Collezione Arnaldo Caprai*, a cura di M.L. Buseghin, Milano, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, pp. 25-31. Il saggio – brevissimo – costituisce una preziosa testimonianza, specie per le annotazioni tecniche. Sui cruciali passaggi di impronta francese vd. anche G. BUTAZZI, *La moda e l'apparire: uno specchio della condizione femminile nel Seicento e nel Settecento*, in *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia*, Catalogo della mostra (Torino, Museo Accorsi, 28 marzo - 27 luglio 2003), a cura di A. Cottino, Torino, Umberto Allemandi & C., 2003, pp. 41-47.

Paola Goretti Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento

capace al tempo stesso di puntare ad un'esaltazione dei caratteri della "virtuosa" moderna, intenta all'arte del ricamo.

E poi, pettinature torreggianti – tra quella *à la fontange* e quella *à hurluberlu* – che proprio nell'ultimo quarto del XVII, scatenano la loro esaltazione, in un crescendo di posticci e artifici; sontuosi ventagli piumati (in voga fin dall'inizio del secolo XVI)³⁷, mascherine da viso più volte ripetute, trattenute con gesto della mano e indossate mediante un bottone stretto tra i denti che, secondo la Davanzo Poli, non rimanderebbero ai travestimenti del carnevale ma alle necessità contro il freddo più crudo dell'inverno³⁸. Il corpo è un vanto in cui prende forma l'universo della vestizione, in un'esaltazione gorgogliante che non trascura neppure un millimetro, per un "tutto pieno" che dà la vertigine, all'interno di una prospettiva che ribadisce la qualità femminile della "virtuosa" e il suo dispiegarsi mediante la cura del guardaroba; merce "per bene" e gloria della stirpe.

Anche la letteratura del tempo sarebbe fiorita di commenti ricchi di satira per dar conto dei tormenti del gusto, di impazzimenti, nevrosi, affanni. Con occhio divertito e feroce, i trattati avrebbero passato in rassegna le vesti di dame e cavalieri, scrutando gli "arzigogoli", snidando le manie del tempo in una catena di invettive, sommando al gusto degli abiti la critica verso la sfrontatezza del comportamento. Specie, l'accusa all'artificio sovrano.

Tra i testi più noti, *Satira e Antisatira* (1640) di Andrea Genuzio, *Carozza da nolo* (1645) di Agostino Lampugnani, *Lo scudo di Rinaldo ovvero Lo specchio del disinganno* (1646) di Angelico Aprosio, *l'Arcadia in Brenta* (1667) di Giovanni Sagredo; e ancora, la *Guardinfanteide* di Francesco Flavio Frugoni (1643) o *Baltramina vestita alla moda* del Maggi³⁹. Ciascuno impegnato a raccontare – e a dissacrare – le ampolluose soluzioni di un secolo inquieto e modernissimo, in lumeggiare di torcia notturna, in guazzabuglio di mischianza, in moltiplicazione cangiante dove tutto coesiste, tutto è in dialogo, tutto è distorto, tutto si tocca, si sente, si odora. Vivente e sensuale. Nel gusto della nascente "barocchità".

³⁷ GORETTI, *Il teatro dell'antico nel guardaroba femminile del Cinquecento*, cit., pp. 73-90; EAD., *Il serpente piumato: il mito del selvaggio dai repertori cinquecenteschi al fatalismo*, cit., pp. 149-171.

³⁸ DAVANZO POLI, *Le Dame di Guastalla*, cit., p. 28.

³⁹ A questo elenco di testi possiamo aggiungere: C. ZABATA, *Ragionamento di sei nobili fanciulle genovesi*, Pavia 1583, in *Rime diverse in lingua genovese*, Pavia 1583; G. SONTA PAGNALMINO (AGOSTINO LAMPUGNANI), *Carozza Da Nolo ovvero Del vestire e Usanze alla Moda*, Bologna 1648; F.F. FRUGONI, *La Guardinfanteide poema giocoso di Flaminio Filauro*, Perugia 1643. Per le indicazioni sulla moda del tempo, specie di impronta genovese, vd. M. CATALDI GALLO, *Inventari, Libri di conti, fonti letterarie e iconografiche: materiali per una storia dell'apparato vestimentario nella Repubblica aristocratica di Genova alla metà del Seicento*, in *Le trame della moda*, a cura di A.G. Cavagna e G. Butazzi, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 287-332; EAD., *La moda a Genova nel primo quarto del Seicento*, cit., pp. 132-149. Anche M.G. MOLINA, *Per una storia del gioiello nel territorio della Repubblica di Genova tra Sei e Settecento*, in *Genova nell'età barocca*, Catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola - Galleria Nazionale di Palazzo Reale, 2 maggio - 26 luglio 1992), a cura di E. Cavazza e G. Rotondi Terminello, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 423-428.