



Iniziativa realizzata in collaborazione con la Regione del Veneto

© 2002 Amministrazione Provinciale di Belluno
All Rights Reserved

ISBN 88-88744-07-X

REFERENZE FOTOGRAFICHE:

American Legend (fig. 12, p. 325).
Amsterdam, Rijksmuseum (fig. 9, p. 54).
Basilea, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett (figg. 1, 2, p. 91).
Belluno, Museo Civico (fig. 3, p. 101; fig. 4, p. 102).
Belluno, Seminario Gregoriano (fig. 12, p. 105).
Belluno-Feltre, Curia Vescovile.
Byblos (fig. 2, p. 323).
Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (fig. 2, p. 138; fig. 5, p. 139; figg. 8, 9, p. 141).
Cambridge University Library (figg. 3, p. 139; fig. 6, p. 140).
Chantilly, Musée Condé (fig. 1, p. 51).
Concordia Pordenone, Curia Vescovile (figg. 1, 2, p. 115; fig. 4, p. 116).
Dresda, Gemaldegalerie (fig. 8, p. 39).
Dublino, National Gallery of Ireland (fig. 6, p. 53).
Emporio Armani Underwear (fig. 8, p. 324; fig. 11, p. 325).
Fenicia (fig. 9, p. 325).
Firenze, Biblioteca Nazionale (fig. 11, p. 54).
Firenze, Gabinetto delle Stampe (fig. 5, p. 93).
Fiume (fig. 10, p. 325).
Gucci (fig. 5, p. 324).
Guy Laroche (fig. 7, p. 324).
Istante (fig. 3, p. 323).
List (fig. 4, p. 323).
Londra, John Johnson Ltd (fig. 9, p. 94).
Londra, Warburg Institute (figg. 7, 8, p. 94).
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco (figg. 12, 13, p. 174).
New York, The Pierpont Morgan Library (fig. 10, p. 54).
Oswaldo Testa (fig. 1, p. 323).
Padova, Scoletta di S. Antonio (fig. 3, p. 92).
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild (fig. 6, p. 93).
San Francisco, Fine Arts Museum (fig. 4, p. 92).
Tarzo (TV), Chiesa arcipretale di Santa Maria della Purificazione, part. copertina.
Treviso, Curia Vescovile, Ufficio Liturgico, Arte Sacra (figg. 6, p. 204; fig. 8, p. 205).
Udine, Curia Vescovile (fig. 3, p. 116; figg. 5, 6, p. 117).
Valentino (fig. 6, p. 324).
Veneto, Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici.
Vittorio Veneto, Diocesi, Ufficio per l'Arte Sacra e i Beni Culturali (fig. 9, p. 205).
Washington, National Gallery (fig. 6, p. 38).

Si ringraziano tutti i musei, le biblioteche, i detentori delle opere, che hanno cortesemente autorizzato le riproduzioni, come pure gli autori che hanno fornito il materiale fotografico in loro possesso.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto attiene le fonti iconografiche non individuate.

IN COPERTINA:

- Cesare Vecellio, *Presentazione di Gesù al tempio*, particolare, olio su tela, Tarzo (TV), Chiesa arcipretale di Santa Maria della Purificazione.
- Cesare Vecellio, *Ritratto di Odorico Piloni*, olio su tela, Belluno, Palazzo Piloni.

IMPAGINAZIONE E STAMPA:

Tipografia Piave Srl - P. Piloni, 11 - 32100 Belluno - Tel. 0437 940184 - E-mail: tipografiapiave@diocesi.it

Il vestito e la sua immagine

*Atti del convegno
in omaggio a
Cesare Vecellio
nel quarto centenario
della morte*

Belluno 20-22 settembre 2001



PROVINCIA DI BELLUNO
Assessorato alla Cultura



REGIONE DEL VENETO

a cura di

Jeannine Guérin Dalle Mese

Indice

Presentazione

- 9 Oscar De Bona, *Presidente della Provincia di Belluno*
Flavia Colle, *Assessore provinciale alla Cultura*

Introduzione

- 11 Jeannine Guérin Dalle Mese

Cesare Vecellio e gli «Habiti»

- 27 Isabella CAMPAGNOL FABRETTI
Curatrice della materia: Storia dell'abbigliamento, Università degli Studi, Venezia
Mode e tessuti veneziani negli *Habiti Antichi* di Cesare Vecellio.
- 41 Grazietta BUTAZZI
Storica della Moda
L'acconciatura femminile
della seconda metà del secolo XVI nei «figurini» del Vecellio.
- 55 Jeannine GUÉRIN DALLE MESE
Università di Poitiers
Cesare Vecellio e le belle Europee.
- 81 Jane BRIDGEMAN
Storica dell'arte, dell'abbigliamento e dei tessili, Londra
«A guisa di fiume...».
I «ritratti» di Cesare Vecellio e la storia del vestire.

Abiti e fogge del '500

- 97 Flavio VIZZUTTI
Storico dell'arte, Belluno
Alcune considerazioni sull'abbigliamento cinquecentesco nella pittura dell'alto Veneto.
- 107 Maria Beatrice BERTONE
Conservatore del Museo del Duomo, Udine
La moda in Friuli nel XVI secolo: iconografia, documenti, manufatti.
- 119 Monique ROUCH
Università Michel-de-Montaigne Bordeaux III
I vestiti dei contadini alla fine del Cinquecento e l'opera dialettale di Giulio Cesare Croce.
- 143 Roberta ORSI LANDINI
Direttrice della Fondazione Arte della Seta Lisio, Firenze
L'abbigliamento infantile fra Cinque e Seicento.

Ricami e merletti, gioielli, tessili, stemmi, ambienti e arredi

- 159 Carla PAGGI COLUSSI
Incaricata del Settore Tessili del Museo di Arti Applicate del Castello Sforzesco, Milano
Alcune osservazioni sui modellari di ricami e merletti del XVI e XVII secolo.
- 177 Paola VENTURELLI
Università degli Studi, Pavia
Disegni e incisioni per gioielli durante il XVI secolo. Modelli e diffusione.
- 191 Alessandra GEROMEL PAULETTI
Curatrice della materia: Storia dell'abbigliamento, Università degli Studi, Udine
Tessili da abbigliamento e arredamento nella pittura cinquecentesca del Basso Veneto.
- 207 Marco PERALE
Archivio Storico Belluno, Feltre e Cadore
Stemmi tra storia e costume: il caso dei Piloni.

- 223 Federico VELLUTI
Restauratore
Gli ambienti e gli arredi nella vita quotidiana del Rinascimento bellunese.

Vestirsi e travestirsi

- 243 Bianca CONCOLINO MANCINI ABRAM
Università di Poitiers
Il travestimento nella commedia del '500.
- 251 Raymond ABBRUGIATI
Università di Aix-Marseille I
Clorinda e Erminia tra la gonna e l'armatura.
- 269 Anne BOULÉ BASUYAU
Università Paris III-Sorbonne Nouvelle
Vestire chi c'è e chi non c'è: armature, guarnacca e cenci ne *Il Cavaliere inesistente*.

Abiti della passione, abiti della seduzione

- 287 Rosalia BONITO FANELLI
Storica dei Tessili, Firenze
La lettera scarlatta, dal romanzo al film: un'immagine degli «abiti e costumi» della Nuova Inghilterra nel Seicento.
- 301 Licia BAGINI SCANTAMBURLO-VIGILIA
Università di Poitiers
Dalle vesti della seduzione a quelle della vendetta: la contessa Serpieri in *Senso* di Luchino Visconti.
- 313 Luciano CHELES
Università di Poitiers
Immagini di moda e immagini artistiche. Influssi rinascimentali sulla fotografia di moda contemporanea.
- 327 **Indice dei nomi**
- 335 **Bibliografia**

Presentazione

Gia da alcuni anni l'Amministrazione provinciale di Belluno, con l'Assessorato alla Cultura, ritaglia uno spazio particolare agli artisti nativi di questa provincia di cui ricorre l'anniversario, allo scopo di ricordarne i meriti e di farne apprezzare le glorie artistiche in momenti, sedi ed eventi "dedicati" e significativi.

Sono nati così gli anniversari d'arte; nel 2001 con il cadorino Cesare Vecellio, pittore della bottega di Tiziano, di cui ricorreva il quattrocentesimo anniversario della morte, per continuare nel 2002 con lo zoldano Valentino Panciera Besarel, intagliatore e scultore ligneo, in occasione del centenario della morte.

Con la pubblicazione degli Atti del convegno *Il vestito e la sua immagine* ritorniamo ad occuparci di Cesare Vecellio dopo che la sua poliedrica figura di artista aveva ricevuto la giusta celebrazione o per meglio dire consacrazione nel corso del 2001 in più cornici e rassegne che ne hanno svelato le molteplici doti di pittore, stampatore, incisore e cartografo; la mostra *Cesare Vecellio: un artista al servizio del gusto. Libri dipinti costumi* aveva raccolto nella prestigiosa sede del Palazzo di Tiziano l'Oratore a Pieve di Cadore tele e volumi dipinti dall'artista cadorino, con lo scopo di ricomporre, almeno in parte, la collezione dei volumi della biblioteca Piloni decorati sul taglio e andati dispersi a partire dal 1948 in collezioni europee ed americane, ad eccezione dei due volumi custoditi nella Biblioteca Civica di Belluno. In parallelo la mostra prevedeva una sezione allestita presso la Sala consiliare del Comune di Pieve di Cadore dedicata ai tessuti e ai costumi dell'epoca, con l'esposizione di due ricostruzioni di abiti cinquecenteschi confezionati dagli studenti e dai docenti dell'Istituto professionale "Brustolon" di Belluno.

Tra le qualificate iniziative promosse per celebrare la figura di Cesare Vecellio particolarmente importante è stata la pubblicazione del volume monografico *Cesare Vecellio 1521c-1601* a cura di Tiziana Conte che costituisce un *unicum* nella biografia vecelliana perché per la prima volta illustra l'intera opera dell'artista raccogliendo contributi di studiosi e critici dell'arte, nazionali ed internazionali.

A corollario di questi molteplici momenti celebrativi tributati all'artista cadorino nel corso del 2001, era stato organizzato a Belluno, a cura di Jeannine Guérin Dalle Mese, un convegno internazionale, *Il vestito e la sua immagine*, che traendo spunto dall'opera vecelliana *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (1590) aveva riunito storici del costume e dell'arte, esperti di storia dell'abbigliamento, della moda, dei tessili, degli oggetti di vita quotidiana, di araldica, nonché specialisti di letteratura impegnati nell'analisi multidisciplinare e polisemica del vestito e della sua immagine con il suo rimandare oltre l'apparenza all'essenza dell'individuo colto nella sua epoca determinata e nel suo spazio definito.

Il lavoro di raccolta dei materiali presentati nel convegno è stato piuttosto complesso e oneroso, per cui, giunti al momento della stampa degli Atti, è d'obbligo tributare un plauso particolare alla curatrice, la professoressa dell'Università di Poitiers, Jeannine Guérin Dalle Mese, esperta di storia dei costumi, da anni impegnata in un'appassionata ricerca volta a svelare l'ecclettismo dell'arte di Cesare Vecellio nonché a tutti i relatori che hanno concesso il loro contributo.

Gli interventi così riordinati e raccolti costituiscono un importante strumento di studio e di ricerca per quanti, cultori della materia o semplici appassionati, vogliano approfondire argomenti diversi, dalla pittura alla letteratura, dall'araldica alla storia dell'incisione, dal cinema alla pubblicità con un unico comune denominatore rappresentato dal "vestito" e dalla sua simbologia.

Corre l'obbligo rinnovare anche in questa occasione il ringraziamento a chi ha reso possibile la realizzazione del complesso delle iniziative in onore di Cesare Vecellio. Anzitutto la Giunta Regionale del Veneto, in primis il suo Presidente Giancarlo Galan e l'Assessore Floriano Pra, che insieme al Comune di Pieve di Cadore, alla Magnifica Comunità di Cadore, alla Comunità Montana Centro Cadore, al Comune di Lentiai, al Comune di S. Vito di Cadore, al Comune di Belluno, al Centro di ricerche Cirillis ("Centre Interuniversitaire de Recherches sur l'Italie: Langue, Littérature, Interactions culturelles, Société et mentalités" che riunisce l'Università Michel-de-Montaigne Bordeaux III, l'Università di Poitiers e l'Università di Toulouse-Le Mirail), alla Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno ed Ancona, oltre al sostegno finanziario, hanno dimostrato grande sensibilità nei confronti di questa prestigiosa iniziativa culturale.

Oscar De Bona
Presidente della Provincia
di Belluno

Flavia Colle
Assessore provinciale
alla Cultura

JEANNINE GUÉRIN DALLE MESE

Introduzione

Il Cinquecento è veramente il secolo in cui vengono definiti con maggior rilievo i modi di apparire in società dell'individuo. I trattatisti, da Castiglione in poi, non mancano per definire tali modi che devono confondersi con «l'essere». Elemento di prima importanza, l'abito. «Dico ben che ancor l'abito non è piccolo argomento della fantasia di chi lo porta» afferma l'autore del *Cortegiano*¹.

Accanto a loro, a partire soprattutto dalla seconda metà del secolo², questo interesse per il vestire si traduce in un'infinità di raccolte che propongono sotto forma di incisioni l'immagine degli abiti di vari paesi. Enea Vico, Pieter I Coecke d'Allost, François Desprez, Ferdinando Bertelli, Jost Amman, Jean-Jacques Boissard, Bartolomeo Grassi, Guillaume Le Bé, Pietro Bertelli, sono i nomi più famosi degli autori o solo raccoglitori di questi disegni e incisioni. Se l'Italia – con Venezia in primo posto, come lo è stato per la pubblicazione dei trattati di «galateo» –, la Fiandra, la Francia, la Germania, vedono il moltiplicarsi delle loro pubblicazioni, il numero delle ristampe successive in tutta Europa dice il gusto e l'attesa del pubblico.

Alcune delle raccolte non si limitano agli abiti dei paesi europei ma hanno l'ambizione di presentare quelli dell'Africa, dell'Asia e dell'America, come quel-

¹ B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, intr. di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 2000, libr. 2, cap. XXXVIII, p. 161. Il libro, scritto tra il 1513 e il 1518, fu pubblicato a Venezia nel 1528.

² Non dimentichiamo l'interesse del Dürer per il vestito, tradotto in parecchi disegni e incisioni, che risalgono però al primo o secondo decennio del '500. La 98a mostra parigina del Cabinet des Dessins del Museo del Louvre (22 ottobre 1991 - 20 gennaio 1992) ci aveva permesso di ammirare tra l'altro le sue popolane e dame livoniche, datate 1521, mentre Urs Graf, uno dei maggiori rappresentanti del Rinascimento svizzero, proponeva (1525) i suoi contadini e suonatori di cornamusa ad una festa campagnola (*Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes*, Paris, RMN, 1991, pp. 77-78; 151-153). Prima di loro, Pisanello aveva ampiamente dimostrato il suo interesse per gli abiti. Cfr. in particolare nella sua mostra a Parigi del 1996 i tanti esempi: *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, Paris, RNM, 1996.

le, ad esempio, di Jean-Jacques Boissard e Abraham de Bruyn³, riprese poi da Bartolomeo Grassi⁴, o ancora quelle di Pietro Bertelli, che si dice «collectore»⁵.

Quando nel 1590, Cesare Vecellio pubblica il suo libro *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*⁶, ha già dunque una lunga tradizione dietro di sé: interesse per l'abito e ciò che significa, diffondersi delle stampe che lo rappresentano in tutte le sue forme. La facilità di riproduzione delle incisioni, xilografiche soprattutto, favorisce la diffusione a livello popolare. La grande novità del Vecellio sta nell'aver non solo offerto, in una vastissima «panoramica», la rappresentazione degli abiti «di diverse parti del mondo», che diventerà poi nel 1598 quella di «tutto il mondo» quando aggiungerà gli abiti americani⁷, ma anche nell'aver veramente organizzato, ordinato questa visione, che tende all'universale. E questo colpisce accanto alla specie di «gabinetto delle curiosità» costituito da molte altre raccolte. Siamo alla fine del Cinquecento, le maggiori scoperte dei navigatori sono state fatte e hanno allargato l'ecumene alle dimensioni del mondo. Di questo il Vecellio vuole dare un'idea. Anche se il suo punto di riferimento centrale rimane sempre Venezia, siamo lontani dallo sguardo del suo contemporaneo Giacomo Franco quando, non senza una punta d'ironia nella sua dedica, vede in Venezia la proiezione di tutto il mondo:

[...] invio alla V. S. il disegno della maravigliosa città di Venetia in forma sferica, apunto vero ritratto del mondo, la qual simiglianza è tanto dalla natura, e arte fatta, simile a tutto l'orbe della terra, che chi ben mira detto disegno, scuopre in un alzare di ciglia il polo artico, e l'antartico insieme, ove si vede anco il levante, e ponente, con tutte le altre parti ch'in esso mondo concorrono, circondata parimenti dall'acqua in maniera che ben pare il continente tutto circondato dal gran mare oceano.

[...] Sanno senza dubio i geografi che fuori del nostro contenuto è l'America. Si vede anco fuori del corpo contenuto di Venetia esser la Giudecca, in guisa che risembra il nuovo mondo; le isole e penisole con gli scogli e secche, ogn'un che mirerà il disegno vedrà il tutto corrispondere alla vera similitudine del mapamondo, come è detto⁸.

³ J. J. BOISSARD, *Omniū pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus. - Habits de diverses nations de l'Europe, Asie, Afrique et Amérique*, Abraham de Bruyn Excudit, Anvers, Joos de Bosscher, 1581.

⁴ B. GRASSI, *Dei veri ritratti degl'Habiti di tutte le parti del mondo*. Intagliati in rame, per opera di Bartolomeo Grassi Romano, Roma, 1585.

⁵ P. BERTELLI, *Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisis diligenter expressi, item ordines duo processionum. Apud Alciatum Alcia et Petrum Bertellium*, Padova, 1591-1593.

⁶ Libri due, fatti da Cesare Vecellio e con discorsi da lui dichiarati, Venezia, Damiano Zenaro, 1590.

⁷ C. VECELLIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per Sulstadium Senapolensis latine declarati*. In Venetia, appresso i Sessa, 1598.

⁸ G. FRANCO, *Habiti d'huomini et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri particolari cioè Trionfi Feste et Cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, in Frezzaria, al [sic] insegna del Sole, s. d. [ma si ricava 1-1-1610 dalla dedica], p. n.n.

Ma il suo pregio maggiore è di avere associato il discorso all'immagine. Ogni incisione è accompagnata da un «discorso» – dopo il lungo discorso introduttivo «sopra gli abiti antichi e moderni, origine, mutatione, e varietà di quelli»⁹ e i molti altri presenti nel corso dell'opera –, che spiega, commenta quanto suggerisce l'immagine e quanto non può far capire da sola. In qualche modo, egli dà la sua risposta al famoso dibattito che anima artisti e poeti dal Cinquecento al Barocco: alla pittura manca la parola, alla poesia manca la vista. Congiungendo parola e visione, egli costruisce, per la prima volta, a partire dallo studio degli abiti antichi e moderni, una *summa* sul vestire umano in cui vengono presi in conto lo spazio e il tempo.

«Abito» deve essere inteso realmente nella sua polisemia – modo di vestire e abitudine, atteggiamento, portamento della persona – e nella sua vicinanza a «costume» – modo di vestire di certi luoghi e tempi, e modo abituale di pensare, di comportarsi –, poiché il Vecellio non si accontenta dell'esteriorità. Le incisioni riflettono alcuni di questi aspetti attraverso i gesti, gli atteggiamenti, ma solo il discorso è capace di andare più a fondo, di andare al di là della messa in scena dell' «antichità», «diversità», e «ricchezza», promesse all'inizio della dedica topica. Conta l'individuo nella sua interezza, considerato nella sua funzione politica, sociale, economica, religiosa, variabile secondo i paesi e le nazioni, e dunque secondo tipi ben definiti. Ed è quindi in questa prospettiva che il suo progetto di presentare un'opera ordinata in cui le gerarchie sono puntigliosamente descritte deve essere inteso: basta accennare a quelle della Repubblica veneta, a quella dell'esercito «turchesco» o a quella degli antichi militi romani, in riferimento ai quali egli scrive:

Per tanto vediamo manifestamente, che l'arte quasi imitatrice della natura, serba l'ordine istesso nelle cose artificiali, che si serba dalla natura nelle cose naturali; e tanto più essa arte si accosta al buono, quanto più mantiene qualche buon ordine; non potendo il disordine generar altro che confusione e distruggimento¹⁰.

Principio che diventa norma per chi vuole fare opera non solo enciclopedica ma anche storica; «norma» però con molti strappi, confessati dal narratore, per il vasto materiale da trattare, per le lacune inevitabili nella documentazione, per il piacere delle digressioni e degli aneddoti. L'oraziano proposito di «giovare e dilettere», posto all'inizio del discorso al lettore, è chiamato anche per autogiustificarsi.

Si vede che l'opera non ha niente d'impersonale: conta moltissimo il narratore attraverso i suoi giudizi, le sue critiche, a volte la sua ironia, le evocazioni della sua famiglia tra cui emerge la figura di Tiziano, attraverso l'evocazione di Venezia o i ricordi attorno alla figura del suo mecenate e amico, Odorico Piloni. In quanto autore, si nota la coscienza di fare opera personale e nuova nell'insistenza a ripetere il proprio nome: nel titolo principale, com'è giusto, ma anche all'inizio del discorso al lettore, poi nel titolo del discorso «sopra gli abiti antichi e moderni». Per un artista che ha cominciato a firmare con il pro-

⁹ C. VECELLIO, *Degli abiti antichi et moderni...*, f. 1.

¹⁰ *Ibid.*, f. 9v.

prio nome solo dopo la morte di Tiziano nel 1576 – prima faceva solo parte della bottega del maestro – significa farsi riconoscere come solo responsabile dell'opera, in un campo nuovo. Si tratta poi di proteggere la proprietà del libro e del suo contenuto in un tempo in cui gli imitatori sono numerosi e riproducono senza scrupoli i modelli tolti in altre raccolte. Egli stesso ne prende, occasionalmente, alcuni in prestito, ma fondendoli nel suo progetto globale. Può a ragione rivendicare il proprio lavoro, indicando le sue fonti: testimonianza della serietà della sua impresa – elemento fondamentale del patto implicito che stabilisce con il lettore –, accresciuta dalle difficoltà immani incontrate:

Nella qual opera niuno potrebbe credere la fatica, che io ho durata, e massime nel raccorre i detti habiti, di molti de' quali a pena si può haver contezza certa, per la lontananza de' luoghi, e per li paesi incogniti, e alcuni d'essi quasi senza commertio, onde si possa haver commodità di cavarne quelle relationi, che bisognano per haverne certezza tale, che se ne possa far fede al mondo¹¹.

A tali ostacoli si aggiunge l'instabilità dell'argomento trattato, il mutare delle fogge: «Ma ricordisi [...] che la cosa degli abiti non conosce stato né fermezza»¹², senza parlare delle difficoltà materiali nella realizzazione stessa dell'opera¹³.

«Far fede al mondo», ecco dichiarato attraverso il lettore fittizio il vasto pubblico a cui si rivolge il Vecellio, confermato nella seconda edizione, accresciuta e modificata, del 1598. Per questo pubblico si abbandona il solo italiano e si ricorre a una duplice versione: italiano e latino, e si riducono i «discorsi». Ma in ambedue le edizioni rimane il tocco dell'artista nella scelta degli elementi decorativi che costituiscono la cornice. Colpisce questa volontà di porre ogni «ritratto» all'interno di una cornice che lo nobilita e lo sottrae all'immediatezza del reale; mette gli abiti di tutti i paesi e continenti allo stesso livello, si può dire, cioè degni di rappresentare l'infinita varietà umana. È in qualche modo l'abito dell'abito, e più precisamente una specie di merletto. D'altronde certi motivi si ritrovano nell'altra opera del Vecellio, *Corona delle nobili et virtuose donne*¹⁴, per cui Doretta Davanzo Poli, nel suo bellissimo libro, *Il merletto veneziano*, nota: «Nei 'merli alla Grottescha' disegnati dal Vecellio, tra girali vegetali sinuosi allungati, si inseguono animali e figure alate maschili o femminili, con la parte inferiore allungantesi in frasca, che suonano corni, reggono vasi o cornucopie»¹⁵.

Qui, le grottesche sono fatte di elementi architettonici intrecciati, di colonne, busti tronchi, teste mostruose, animali, angeli senza braccia, fregi, racemi, fiori, bei profili di busti giovanili e femminili sovrastanti orrendi profili maschili vecchi, linee a spirale... Il mondo ordinato, incorniciato, di cui abbiamo parla-

to, che suppone un luogo chiuso – museo? gabinetto delle curiosità? diventato libro facilmente trasportabile – trova in questo spazio marginale «le domaine de la permissivité»¹⁶. Denota eventualmente comicità, umorismo, in opposizione alla serietà della presentazione. All'unicità del personaggio si oppone la profusione dei motivi della cornice. Ma l'estensione abbondante dell'ornamento viene controllata e arginata dalle linee verticali e orizzontali.

«Giovare e dilettere» abbiamo detto. Lo scopo che Vecellio si prefigge e dichiara immediatamente è di soddisfare «i curiosi di questa professione», da intendere in senso lato. Anche Pietro Bertelli nella sua dedica del 1596 scrive di rivolgersi a «coloro che si dilettono di tal genere di nobile curiosità». Può interessare i sarti, eventualmente, ma anche se Cesare Vecellio si dimostra esperto conoscitore di ogni minimo particolare degli abiti, il suo non è «il libro del sarto»¹⁷. Può essere utile ai pittori, disegnatori ed altri artisti. Poiché egli ha trovato esempi d'abiti nelle tante pitture e sculture osservate, nelle «scritture e historie», il suo libro diventa a sua volta fonte riccamente documentata. Ma «i curiosi» sono anche tutti quelli che non potendo andare nei paesi lontani per vedere gli abiti altrui viaggiano in tal modo per procura: così affermano altri autori di raccolte, perché oltre il gusto per il nuovo, l'insolito, lo «stravagante» – è il termine usato dal Vecellio quando promette di aggiungere altri modelli – egli sa quanto rappresenti l'abito. «Indizio silenzioso dei costumi», dice Jost Amman nel sottotitolo di una delle sue opere¹⁸, ma anche testimone della storia in tutte le sue implicazioni afferma Vecellio, e di questo egli si vuole mediatore. Quando scrive a proposito delle città nobili e famosissime dell'antichità, che «accrescevano le loro grandezze con le soperbe reliquie dell'antichità per fabbricar memoria perpetua al nome loro proprio»¹⁹, possiamo trasporlo al monumento ambizioso innalzato dal Vecellio agli abiti: egli vuol «fabbricar memoria perpetua al nome loro», ma anche, in definitiva, – nonostante i *topoi* obbligati di modestia e di lavoro imperfetto – «fabbricar memoria perpetua al nome [suo]».

Quattrocento anni dopo, questa memoria permane. Ed è proprio per celebrare l'apporto innovatore del Vecellio nel campo degli abiti, che è stato organizzato il convegno *Il vestito e la sua immagine*. Si è preferito il termine più comune e moderno di «vestito», inteso in senso lato. La sua immagine, in primo luogo, è quella che ci restituisce una rappresentazione dell'oggetto a partire dalla sua materialità, che presto si carica di altri significati: è solo una base che bisogna interpretare. Il vestito stesso è immagine ed è linguaggio, che ha senso nel suo rapporto con gli altri. È fatto per lo sguardo altrui e entra nei sistemi delle rappresentazioni collettive con codici strettamente definiti, variabili se-

¹¹ *Ibid.*, «Cesare Vecellio ai lettori», n. n.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, f. 12v: «[...] le] figure che io ho fatte intagliare, e ho dissegnate con tanta mia fatica e spesa».

¹⁴ Con privilegio, in Venetia, appresso Cesare Vecellio, in Frezzaria, nella casa de' Preti, 1591.

¹⁵ *Il merletto veneziano*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1998, p. 46.

¹⁶ A. CHASTEL, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 42.

¹⁷ Cfr. *Il libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Modena, ed. Panini, 1987, che comprende saggi di Fritz Saxl, Alessandra Mottola Molfino, Paolo Getreivi, Doretta Davanzo Poli, Alessandra Schiavon, Modena, ed. Panini, 1987.

¹⁸ «[...] qui est morum indicium tacitum». J. AMMAN, *Gynaecium, sive Theatrum mulierum ... figuris editis, expressos à Jodoco Amano. Additis ad singulas figuras singulis octo stichis Francisci Modii Brug...*, S. Feyrabend, Frankfurt, 1586.

¹⁹ C. VECELLIO, *Degli abiti antichi et moderni...*, f. 2v.

**Cesare Vecellio
e gli «Habiti»**

Mode e tessuti veneziani negli *Habiti Antichi* di Cesare Vecellio

La Venezia che fa da sfondo agli *Habiti antichi* di Cesare Vecellio è una città al massimo del suo splendore, militarmente e politicamente solida, generosa mecenate d'ogni genere d'arte. Le classicheggianti architetture di Jacopo Sansovino e Andrea Palladio rinnovano la struttura urbanistica cittadina, mentre le straordinarie pennellate di Tiziano, Veronese e Tintoretto colorano gli interni delle «scuole» e dei palazzi nobiliari della Serenissima, dove eleganti dame e brillanti cortigiane sfoggiano abiti ammirati in tutta Europa¹.

L'abbigliamento rivestiva, infatti, carattere di assoluta importanza in città; Venezia imponeva (o almeno provava ad imporre) ai suoi cittadini una sorta di uniforme, un abito che, teoricamente, doveva consentire l'immediata individuazione del ceto sociale della persona attraverso le sue vesti.

Una decodificazione di questo codice vestimentario è presentata dal «foresto», «naturalizzato» veneziano, Cesare Vecellio. Cesare giunge a Venezia, ospite nella casa dell'illustre cugino Tiziano, attorno al 1570. Artista egli stesso, seppure di minor livello, conosce una fama duratura come disegnatore con l'opera, più volte ripubblicata², intitolata *Habiti Antichi e Moderni di Diverse parti del Mondo*, e con la *Corona delle nobili e virtuose donne*³, una raccolta di modelli per merletti.

Nella parte «veneziana» degli *Habiti*, l'occhio attento di Cesare realizza un ritratto complessivo dei personaggi che animano la vita cittadina, presentan-

¹ Alcune tra le numerosissime opere realizzate a Venezia al tempo di Vecellio sono gli affreschi del ricostruito fontego dei Tedeschi (primo decennio del XVI secolo) ad opera di Giorgione e Tiziano, i teleri di Palazzo Ducale del Veronese (metà del XVI secolo), la realizzazione rispettivamente della Libreria di San Marco e della Loggetta del Campanile (1537 ssg.) e le chiese di San Giorgio Maggiore (1565 ssg.) e del Redentore (1576 ssg) da parte di Jacopo Sansovino e Andrea Palladio, mentre dal 1564 al 1587 Tintoretto lavora all'immenso ciclo della scuola di San Rocco.

² La prima edizione risale al 1590, mentre la seconda, datata 1598, contiene 507 xilografie, 87 in più rispetto alla precedente. Sarà ristampata nel 1644. Ogni incisione è corredata da un dettagliato commento in italiano ed in latino.

³ I cinque libri della *Corona* saranno pubblicati dal 1591 al 1620.

do, con straordinaria ricchezza evocativa, una serie di «tipi» veneziani in una galleria avvincente e realistica.

Vecellio descrive una Venezia viva, colta nei suoi diversi aspetti: dagli intimi squarci di vita domestica, che colgono le dame in *déshabillé* intente a schiarirsi i capelli sulle altane e i gentiluomini in vestaglia da casa, a quello istituzionale del dogado e della vita politica, alla vita quotidiana delle calli e dei campielli, dove, curiosando tra matrimoni e funerali, Cesare annota l'abbigliamento di spose, orfanelle, nobili, pizzocchere, mercanti, senatori, ortolane e delle famose cortigiane veneziane.

Sarà quindi la «voce narrante» del Vecellio a guidarci nello studio della moda cinquecentesca veneziana, che non può che iniziare con l'analisi dell'abito del «Principe o doge di Venetia» di cui Cesare illustra, con diversi esempi, l'evoluzione della veste (fig. 1).

La tipologia caratteristica del costume del doge viene fissata «al tempo del doge Ziani [...] l'anno 1176» quando «fu istituito che i dogi di Venetia portassero il manto lungo fino à terra, et insieme la sottana della medesima lunghezza, et con lo strascino. Et tanto il manto quanto la sottana e 'l corno erano di velluto rosso»⁴.

Il corno, la corona dogale⁵, non ottenne la forma «classica» che nel 1249, sotto il doge Reniero Zeno. Talora definito la «Zoia», il gioiello per eccellenza, poiché preziosamente ingioiellato e decorato dai famosi «peroli» di perle, veniva indossato sopra il camauro, sorta di cuffia in finissima tela che al doge era consentito indossare persino durante l'Elevazione in chiesa.

Completavano l'abbigliamento dogale la mozzetta di pelli o epitogio, una cappa di pregiato ermellino, ad indicare candidezza d'animo, ed i maspilli, finti bottoni in oro che profilavano la veste sia del doge che delle più alte cariche dello stato, come, ad esempio, i capitani da mar.

La veste era realizzata in prezioso «restagno»⁶, ricchissimo tessuto auroserico, che, in occasioni speciali, rivestiva anche i cuscini e gli ombrelli dei cortei dogali, ed era talvolta offerto in dono a sovrani stranieri.

Nei suoi appartamenti il doge portava un abito più semplice, una «dogalina»⁷, et in capo una berretta à tagliere, usata ancora dagli ambasciatori che vanno a' principi grandi e dal bailo che risiede a Costantinopoli et alle volte usa-

no anco la mozzetta di pelli che copre loro le spalle, affibbiata davanti con bottoni d'oro»⁸. In privato e nelle occasioni non cerimoniali anche il corno si semplificava ed era semplicemente ricoperto in velluto o raso.

Alla sfolgorante veste del doge faceva da contrappunto il lusso dell'abito della «principessa o dogressa di Venetia», ammantata anch'essa in preziosi broccati «d'oro fino, sopra la quale porta il manto lungo fino in terra, con uno strascino assai largo e lungo». Il corno della dogressa, di dimensioni più ridotte rispetto a quello del doge, «tempestato d'assai gemme, et accompagnato da un sottilissimo velo di seta [...] trasparente»⁹ conferiva regalità all'insieme (fig. 2).

Dovendo rappresentare adeguatamente il potere della Repubblica, impressionando gli ospiti stranieri con la ricchezza e lo splendore delle vesti e dei gioielli, alla dogressa era consentito sfoggiare gioielli abbaglianti, «perle di grandissima valuta, con collane tramezzate di molte altre gioie. Il cinto è in forma d'una catena, il quale [...] scende fino ai piedi». Ermellini di pregio rifinivano la veste della dogressa, che «in privato et per casa» usava indossare una più comoda «dogalina di velluto ò di raso cremesino [...] sotto la quale portano una rubba simile; e 'l corno in testa pur del medesimo, ma intorniato da una fascia d'oro»¹⁰.

I nobili veneziani avevano come abito comune «la veste ducale con le maniche grandi et aperte»¹¹; in questo caso la differenziazione tra le diverse cariche dello stato era affidata, più che alla foggia dell'abito, ad un preciso codice cromatico.

La dogalina dei Senatori e dei Procuratori di S. Marco (fig. 3) non è di broccato d'oro «per mostrare una certa riverenza verso il principe», bensì color porpora illuminato «in alcune occasioni» da una stola, chiamata anche «becchetto»¹², di broccato o «soprarizzo»¹³ d'oro. Dogaline violacee erano indossate dai Savj grandi e dai Consiglieri del doge, rosse per i capi del temutissimo Consiglio dei Dieci («magistrato di grandissima autorità, anzi tremenda»), per gli Avogadori, rosse o pavonazze anche per il Cancellier grande, anche se proprio il pavonazzo¹⁴, che Vecellio descrive come uno dei «principali e più illustri colori», frequentissimo «in Roma, & in Venetia»¹⁵, era anche un colore «polifunzionale» utilizzabile nelle più diverse circostanze da diverse persone.

L'abbigliamento ordinario, quello cioè quotidianamente usato dalla nobiltà veneziana, è invece sobriamente nero, lungo, in «panno ò di rascia foderata d'or-

⁴ C. VECELLIO *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1598, *Principe o Doge*, 57v – 58r.

⁵ Cfr. P. PAZZI, *Il corno ducale o sia contributi alla conoscenza della corona ducale di Venezia volgarmente chiamata corno*, Treviso, 1996.

⁶ «Totalmente veneziana risulta un'altra tipologia tessile, citata col nome di *restagno*, sulla cui identificazione permangono dubbi, non però sul suo aspetto, che doveva risultare a colpo d'occhio particolarmente prezioso. Si sa di sicuro che in esso prevalevano i filari d'oro e d'argento e che doveva essere prerogativa del doge e della dogressa» D. DAVANZO POLI – S. MORONATO, *Le Stoffe dei Veneziani*, Venezia, 1994, p. 58. Cfr. anche A. VITALI, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia, 1992, p. 323.

⁷ Nel *Dizionario del dialetto veneziano* del BOERIO (Venezia, 1856, *ad vocem*) la dogalina viene definita «Ampia toga di drappo di seta color chermisino, lunga ed a maniche larghissime che portavano i patrizi veneti nelle pubbliche comparse».

⁸ C. VECELLIO, *op. cit.*, *Principe, o Doge*, 57v – 58r.

⁹ C. VECELLIO, *op. cit.*, *Principessa, o Dogressa*, 58v – 59r.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ C. VECELLIO, *Ordinario, op. cit.*, 81v – 82r.

¹² Il Sansovino spiega assai ragionevolmente questo uso (della stola) in apparenza strano, come una sopravvivenza del becchetto pendente del cappuccio, ora uscito dall'uso, che si lasciava cadere nella stessa posizione. R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Milano, 1978, p. 230.

¹³ Tipologia di velluto in cui si alterna il velluto tagliato a quello riccio.

¹⁴ Le diverse sfumature del *pavonazzo* potevano variare dal violetto, all'azzurro, al nero.

¹⁵ C. VECELLIO, *op. cit.*, 79v – 80r.



Fig. 3 - La foggia del 'Veneto' 1510-11 ca. Tiziano Vecellio, *Il miracolo del neonato*, 1510-1511, affresco, particolare, Scoletta di S. Antonio, Padova.

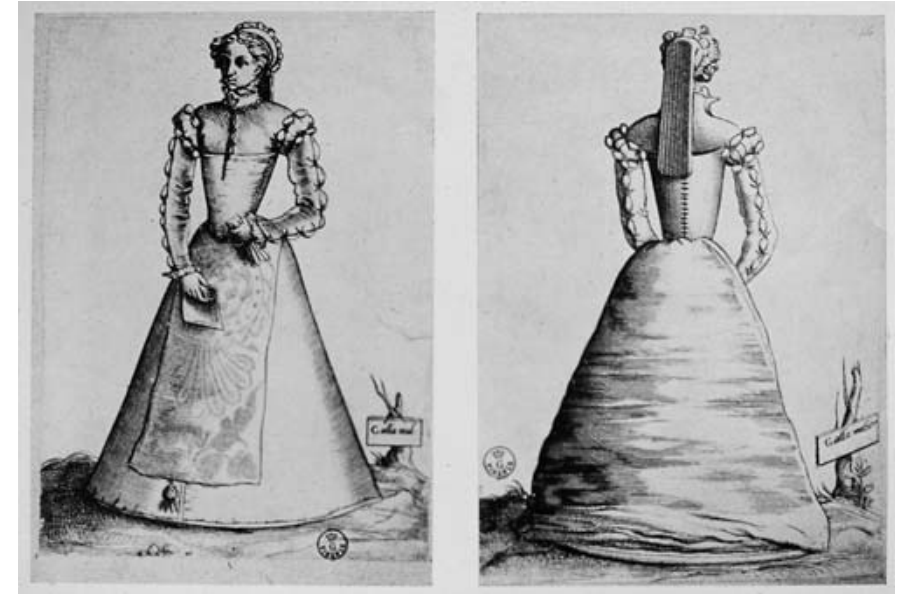


Fig. 5 - Una foggia francese femminile nel 1550 all'incirca, davanti e dietro. Enea Vico, *Galla mulier*, incisione su rame, Firenze, Uffizi, Gabinetto delle stampe.



Fig. 4 - La foggia del 'Veneto' nel 1558. Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto di famiglia ignota*, 1558, olio su tela, San Francisco, Fine Arts Museum.



Fig. 6 - Una foggia fiamminga del 1521 all'incirca. Albrecht Dürer, *Tre donne di Livonia*, 1521, penna e acquerello, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 21 D.R.



Fig. 7 - Un dottore di legge in Lombardia vestito di toga «per mostrar d'esser persone grave e di maturo giudizio». Cesare Vecellio, «Dottore di Legge in Lombardia», in *Habiti Antichi ovvero Raccolta di Figure...*, Venezia, appresso Gio. Giacomo Hertz, 1664, p. 103, Warburg Institute, University of London.



Fig. 8 - Ritratto di un peruviano «con bellissimo vestimento ben tessuto». Cesare Vecellio, «Uomo peruviano», in *Habiti Antichi...*, 1664, p. 403, Warburg Institute, University of London.

Abiti e fogge del '500

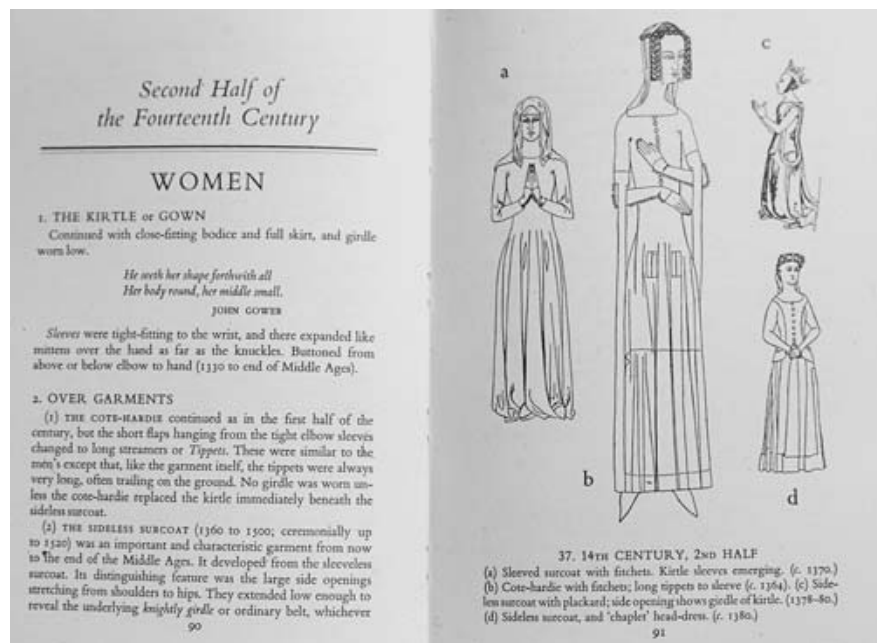


Fig. 9 - Esempio moderno della formula visiva vecelliana per una storia dell'abbigliamento. C. Willett & Phillis Cunnington, *Handbook of English Mediaeval Costume*, London 1969, pp. 90-91. [Autorezzazione John Johnson Ltd, London].

Alcune considerazioni sull'abbigliamento cinquecentesco nella pittura dell'alto Veneto

La storia dell'abbigliamento e del costume – inteso come modo di vivere – si scrive non solo compulsando le «liste dotali» e altro materiale archivistico, studiando le fonti a stampa ecc. ma anche attraverso l'indagine attenta delle documentazioni iconografiche di sicura rappresentatività.

Mi riferisco soprattutto agli affreschi chiesastici, fortunatamente ancora copiosi nell'intero territorio della provincia di Belluno, che per forza di cose sono in gran parte sfuggiti alle rovine o alle depauperazioni gravate, invece, su tante opere mobili adornanti sia gli stessi edifici cultuali sia le dimore private.

Allineando idealmente un ristretto numero di dipinti indicativi e riordinandoli per cronologie, è così possibile delineare con sufficiente intelligibilità un profilo storico-vestimentario riguardante il territorio più a nord del Veneto durante l'intero XVI secolo.

L'analisi sinottica del corpus iconografico consente agevolmente di rilevare, inoltre, il legame di dipendenza della moda locale dagli illustri prototipi provenienti dalla «Serenissima Dominante», il variare delle fogge ed i diversificati influssi culturali giunti nel Bellunese tramite il veicolo delle incisioni, dei disegni, dei contatti della nobiltà locale con quella veneziana, dell'intensificarsi dei commerci tra montagna e laguna. In tale senso un'occasione di primario interesse è offerta dall'altalenanza dei rettori veneti – provenienti dai più illustri casati del patriziato – che giungevano a Belluno e a Feltre non solo assieme alla famiglia ma spesso seguiti dalla loro piccola «corte». Concomitanza ideale per acquisire prontamente le novità in fatto di fogge, acconciature, gioielli e stili di vita.

Considerando in primo luogo la tempera eseguita dal pittore locale Antonio da Tisoi (doc. tra il 1485/90 ed il 1512 ca.) custodita nella parrocchiale di Sargnano, poco fuori dal centro di Belluno, è interessante notare come nei primissimi anni del Cinquecento prevalga ancora la minuziosa compiacenza nello studio del particolare sullo sfondo di un linearismo di matrice tardogotica. La Vergine (*fig. 1*) è infatti rivestita da un lungo e panneggiato abito rosso mattone dalla fodera giallo aureo caratterizzato da un timido scollo ovale bordato in ricamo. La vita è nettamente segnata in alto dalla sottile cintura che imprime quasi un senso di maggior slancio verticale all'immagine. L'abbondante camicia di finissimo lino fuoriesce infine dai marcati spacchi esornativi della lussuosa ma-

nica di broccato, autonoma dalla veste vera e propria. Il capo abbigliamento – nella struttura e nelle particolarità – è cronologicamente riferibile agli esordi del Cinquecento come peraltro suggerisce il confronto con quelli dipinti tra il 1495 ed il 1500 dal Carpaccio nel celebre *Congedo di sant'Orsola*¹. Per quanto attiene l'uso dei damaschi, broccati, velluti pesanti («di grana») nelle vesti aristocratiche, le fonti cronachistiche locali ne testimoniano l'abbondante presenza nei corredi dotali già a partire dalla fine del Trecento².

Il senso di pacata euritmia di gusto squisitamente rinascimentale, di dominio delle linee orizzontali su quelle verticali, di valorizzazione della rigogliosa corporeità in contrasto con l'idealizzazione talvolta estenuante del gotico, appaiono le peculiarità innovative più evidenti della *camora*. Veste intera dagli spiccati effetti volumetrici tesi ad amplificare maestosamente la figura senza pregiudicare l'equilibrio proporzionale.

Alcuni esemplari davvero interessanti, delineati con calligrafica minuzia pittorica da Marco da Mel nelle decorazioni di casa Doglioni a Belluno, attestano la diffusione e l'attecchimento dello specifico capo abbigliamento presso l'aristocrazia bellunese dei primi decenni del Cinquecento³.

Il medesimo pittore nelle storie di san Bartolomeo (*fig. 2*) dell'omonima chiesa di Villapiana di Lentiai, eseguite nell'anno 1540, ci ripropone un interessante esempio di *camora* «leggibile» in ogni dettaglio: il punto vita è ritornato alla sua posizione naturale, le maniche con attacco basso sono voluminosamente rigonfie nella parte alta, lo scollo generosamente ampio è di forma quadrata, l'abbondanza fluttuante del pannello nella parte posteriore accenna allo *strascino*, secondo la denominazione usata da Cesare Vecellio⁴. Ma, forse, la nota più innovativa viene data dal colore: un giallo intenso, in alcuni tratti squillante, arditamente abbinato al verde acqua («verde Nilo») degli avambracci.

L'uso della *camora* (*fig. 3*), sebbene di fattura meno pretenziosa, è inoltre documentato anche presso il ceto medio come suggeriscono alcune tavolette del Museo Civico di Belluno⁵.

Il *balzo*, rappresentativa acconciatura che ancora continua a trionfare nella prima metà del XVI secolo, compare sia negli affreschi indicati sia in un lacerato (1529) di Pomponio Amalteo, ugualmente esposto nel Museo bellunese (*fig. 4*).

Nella seconda metà del Cinquecento – in sintonia con l'indirizzo della moda lagunare parzialmente sensibile all'influenza spagnola ed ai severi insegnamenti del Concilio di Trento tesi a rivalutare l'importanza del senso morale – la linea vestimentaria si irrigidisce gradualmente, la gamma cromatica si

restringe preferendo i toni meno vistosi e il busto reprime la sensualità dell'opulenza del seno, peraltro occultato da scollature sempre più rigorose⁶.

Tali cospicue varianti sono esemplarmente visualizzate nei ritratti di Cesare Vecellio relativi alle contesse Laura e Degnamerita Piloni (Belluno, palazzo della Provincia) dove l'abito con la sua severa preziosità materica, composto quasi per strutture geometriche, annulla l'individualità «fisica» per divenire orgoglioso simbolo di appartenenza sociale (*fig. 5*).

L'influenza spagnola è abbastanza palese nell'irrigidimento lineare, nella vocazione per le gamme cromatiche scure e nell'adozione della *gorgiera* il cui uso è generalizzato dal settimo-ottavo decennio del secolo. Dunque, la lenta transizione verso la moda secentesca è già in atto.

Risalente ai primi tempi del XVI secolo ma culturalmente riallacciata alle cadenze tardogotiche appare l'adolescenziale figura di san Vito nell'affresco della chiesa della B.V. della Difesa a S. Vito di Cadore (*fig. 6*).

Il volto efebico sotto la massa delle lunghe chiome artificialmente arricciate, l'ampio manto bicromo coprente in parte la *giornea* e le aderenti *calzebrache* attestano i collegamenti con l'ultimo Quattrocento; legami ancora non privi di qualche vitalità nello specifico contesto territoriale limitrofo della Serenissima Repubblica.

La netta cesura con le fogge del passato e l'adozione a stili vestimentari prettamente rinascimentali è documentata nell'importante affresco con l'*Allegoria della Speranza* (1524) che abbellisce la facciata di palazzo Altino-Salce a Feltre (*fig. 7*). La Speranza – qui virtù nell'accezione civica di futuro prospero e sereno – compare tra un giovane mercante ed un grave magistrato. Il primo, con il volto incorniciato da una corta capigliatura, indossa una camicia fluttuante piegolinata (chiusa dalla *coulisse*) che fa bella mostra dal largo scollo dell'aderente *farsetto*, in parte celato dal mantello.

Le *calzebrache* aderentissime, adornate dalle trinciature foderate di gusto nordico, mettono in tutto rilievo la *brachetta* fortemente carica di simbolismo fallico, orgogliosamente ostentata quale indubitabile segno di virilità. Sebbene nello specifico contesto territoriale tale moda non assuma mai le volgari esasperazioni riconoscibili invece in quella tedesca, l'uso dell'accentuata *brachetta* è, tuttavia, ampiamente testimoniato in molti documenti iconografici locali. Mi riferisco segnatamente al cavaliere Ceccati raffigurato nell'omonima pala (Belluno, chiesa di S. Stefano) o al san Floriano di Pieve di Zoldo (chiesa dell'Addolorata). Quest'ultimo, nonostante la cronologia lo dati al secondo Cinquecento⁷, è senz'altro un imponente prototipo di maschile marzialità reso maggiormente vigoroso dalla folta barba bruna e dalla corazza di acciaio rutilante (*fig. 8*).

L'altra immagine di palazzo Altino-Salce, come accennato, visualizza un magistrato rivestito dalla scura *zimarra* foderata di pelliccia di un intenso color fulvo. Il capospalla (può essere anche talare), assai in auge presso la nobiltà

¹ Anche per tutto lo specifico corredo bibliografico mi permetto di rinviare a: F. VIZZUTTI, *Storia e arte nelle chiese della parrocchia di Sargnano*, Cornuda (TV), 1992, pp. 83-84.

² C. MIARI, *Cronaca bellunese (1383-1412)*, ristampa a cura di P. A. Doglioni, Belluno, 1976, p. 89 e *passim*.

³ La riproduzione fotografica è riportata in: G. DALLA VESTRA, *I pittori bellunesi prima del Vecellio*, Verona, 1975, fig. 147.

⁴ C. VECELLIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1598, p. 214.

⁵ F. VIZZUTTI, *Catalogo delle tavolette votive del museo civico di Belluno*, in AA.VV., *Tavolette votive bellunesi*, Brescia, 1979, pp. 79-80.

⁶ R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, III, Milano, 1966, p. 16; F. VIZZUTTI, *Breve storia del costume dalle civiltà mediterranee al XIX secolo*, Belluno, 1991, p. 214.

⁷ F. VIZZUTTI, *Le chiese della forania di Zoldo – documenti di storia e di arte*, Belluno, 1995, pp. 1-12; E. ZADRA, *La committenza privata*, in: AA.VV., *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, catalogo della mostra a cura di T. CONTE, Belluno, 2001, p. 191.

veneziana che lo indossava in sostituzione della toga patrizia, sottolinea la posanza corporea e l'euritmia nell'espansione orizzontale dell'immagine⁸.

Un esemplare di magnifica *zimarra* – databile forse attorno al primo ventennio del secolo – è offerto dall'affresco di Lorenzo Luzzo (*Adorazione dei Magi*) in palazzo de Mezzan, sempre nella città di Feltre (fig. 9). In questo capo, di velluto color granato chiaro, la spumosa ricchezza del pelame maculato può plausibilmente far pensare all'impiego di pelliccia di lupo cerviero (lince); tipo di fodera documentata anche nel solenne *Ritratto di letterato* dipinto da Pietro Marascalchi (Feltre, 1522?-1589), oggi custodito a Chicago (Art Institute).

Una serica *zimarra*, sulla quale ruscella il contrasto marazzato della luce, ricopre completamente il venerando medico Zaccaria dal Pozzo nell'indimenticabile tela marescalchiana del Museo Civico di Feltre (fig. 10). La veste nella sua dichiarata importanza è qui specchio della rispettabile professione di Zaccaria, come la toga scarlatta e la stola nel ritratto del podestà Loredan (effigiato da Cesare Vecellio nella pala della cattedrale di Belluno) alludono all'elevata carica civile ricoperta dal rappresentante di Venezia (fig. 11).

Nella seconda metà del Cinquecento, analogamente alla moda femminile, l'abbigliamento si fa via via più sobrio dal punto di vista volumetrico e cromatico.

La prepotente *brachetta* scompare o si riassorbe in forme contenute, si impongono i *calzonetti* («a striscia» o interi) che poi copriranno tutta la parte superiore della gamba, dominano le gorgiere e, alla fine del secolo, i colletti piatti ornati da aeree trine, preludono a quelli secenteschi.

La *gorgiera incannucciata*, di bellissimo disegno e sobrie proporzioni, è delineata nel ritratto di Giulio Doglioni (Belluno, Seminario Gregoriano) e con il suo chiarore niveo illumina la scura veste con mostre di pelliccia (fig. 12).

La contegnosa compostezza di piglio tardocinquecentesco è ugualmente attestata nei ritratti di Odorico e del figlio Giorgio Piloni (figg. 13, 14) che visualizzano, inoltre, la rigida imponenza dell'abito scuro ormai immemore delle morbide ampiezze volumetriche del primo Cinquecento. In sintonia è il re genuflesso della pala calaltina dipinta nel 1566 da Orazio Vecellio (fig. 15).

Gli eleganti *calzonetti* moderatamente rigonfi sulle calze aderenti ed il semplice *farsetto* che suggerisce l'ampiezza del busto sono i capi vestimentari estremamente diffusi in tutto il territorio della provincia nel settimo decennio; nella chiesa di Colderù di Lentiai Lorenzo Paulitti li raffigura negli episodi della vita di san Giacomo⁹.

La moderata influenza della moda spagnola nell'abito dei gentiluomini moderni, ampiamente trattata dal Vecellio, è visualizzata dalle *brachesse alla Sivi-gliana* (fig. 16) indossate dal nobile bellunese Giovanni Battista Doglioni il cui *farsetto baschinato*, il colletto piatto con profilo di trine «punto in aria» e la scomparsa della barba paiono preannunciare gli indirizzi del gusto secentesco¹⁰.

⁸ C. VECCELLIO, *op. cit.*, p. 86.

⁹ Per la datazione degli affreschi si veda: T. CONTE, *La pittura del Cinquecento in Provincia di Belluno*, Milano, 1998, p. 162.

¹⁰ F. VIZZUTTI, *Storia arte costume nei ritratti di Galeazzo Monti*, catalogo della mostra, Cornuda (TV), 1991, p. 104.



Fig. 1 – *Madonna con il Bambino, San Matteo e San Girolamo*, tav. di Antonio da Tisoi, Chiesa di San Pietro apostolo, Sargnano.



Fig. 2 – *Episodi della vita di San Bartolomeo*, affresco di Marco da Mel, Chiesa di San Bartolomeo apostolo, Villapiana di Lentiai.



Fig. 3 – *Tavoleta votiva bellunese*, Museo Civico di Belluno.



Fig. 1 - Leonardo da Vinci, disegno, ca. 1487-90; già ad Oxford, Christ Church.

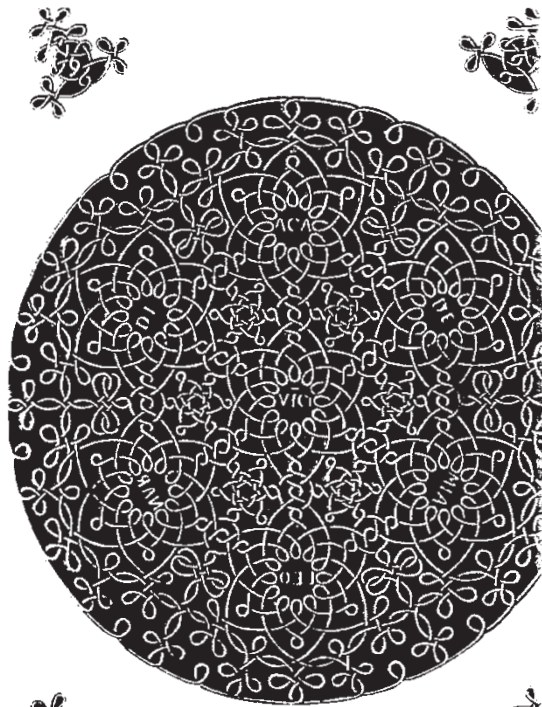


Fig. 2 - Incisioni, Accademia Vinciana, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

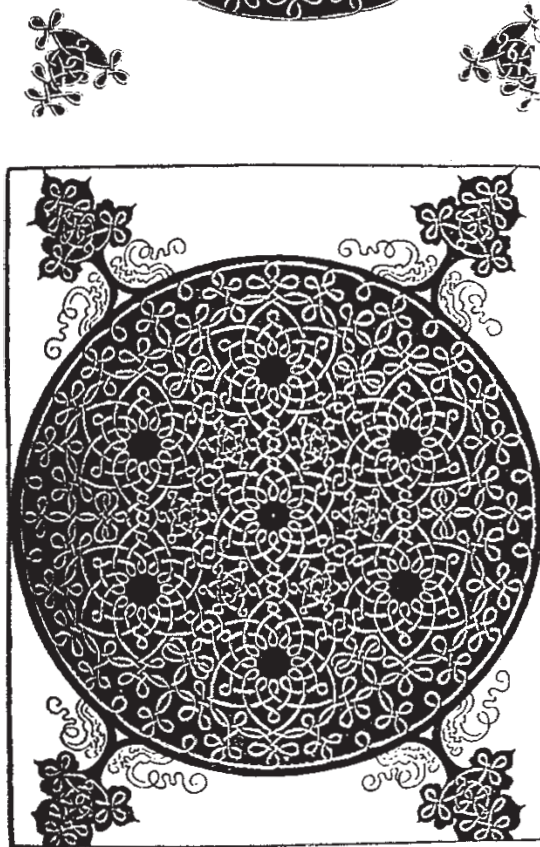


Fig. 3 - Albrecht Dürer, incisione, ca. 1505.

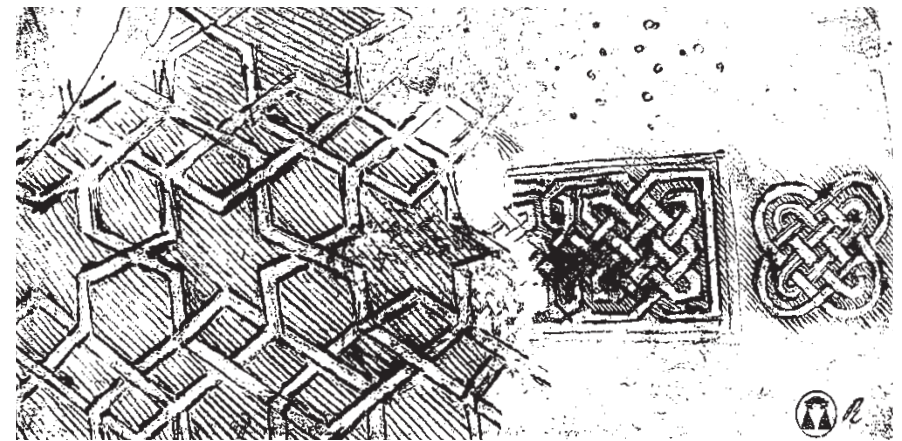


Fig. 4 - Leonardo da Vinci, disegno, ca. 1487-90; già ad Oxford, Christ Church.



Fig. 5 - Leonardo da Vinci, disegno, ca. 1483, Torino, Biblioteca Reale.

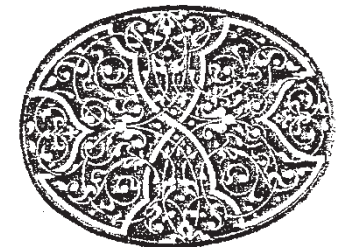


Fig. 6 - Bernard Salomon, incisioni, Lione, 1550-60.

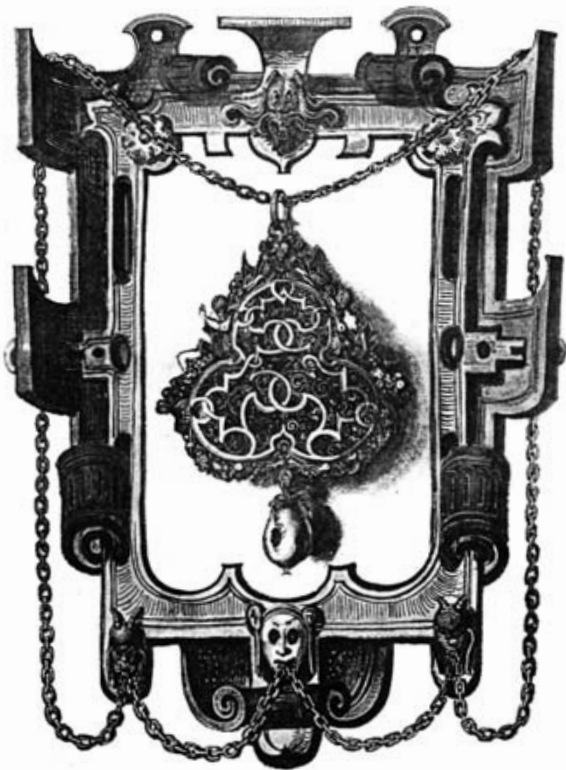


Fig. 7 - Hans Mielich, disegni acquarellati dei gioielli di Anna di Baviera, Monaco, Bayerischs Staatbibliothek, Cod. Icon 429.



Fig. 8 - Tergo di un pendente, 1550-1555, collezione privata.

ALESSANDRA GEROMEL PAULETTI

Tessili da abbigliamento e arredamento nella pittura cinquecentesca del Basso Veneto

L'evolversi dei motivi decorativi tra la fine del '400 e il '500

La storia dei tessili da abbigliamento e arredamento si snoda attraverso il XVI secolo seguendo dapprima lente ma progressive evoluzioni, poi subendo repentine trasformazioni, per così dire epocali.

Gli esordi del secolo si aprono infatti seguendo la tradizione consolidata quattrocentesca, che aveva visto due importanti tipologie decorative diffondersi in Italia e in Europa: il motivo della «griccia» e quello «a cammino» così definiti secondo un'impropria terminologia assegnata nel corso dell'Ottocento alle due soluzioni che avevano riempito di sé i sontuosi abiti regali, ma anche teli da arredo, dossali di trono e paramenti liturgici in genere, nelle preziose varianti offerte dal velluto broccato, per lo più scelto nella versione cromatica che accosta il rosso all'oro.

La consuetudine di impiegare gli stessi tessuti per uso domestico, per l'arredo e per la confezione degli abiti civili e religiosi nasceva dal fatto che non si era ancora manifestata quella specializzazione fra i disegni tessili che andò poi affermandosi intorno alla metà del Cinquecento. Questo appare quanto mai evidente nelle preziose testimonianze offerte dalla pittura coeva, dove compaiono nello stesso dipinto teli che fungono da quinta prospettica e tessuti che disegnano voluminose vesti femminili o piviali dalla maestosa plasticità, realizzati con il motivo della griccia, nella soluzione più costosa offerta in quel momento dal velluto con fondo in teletta d'oro e anellini (alluccioature) sparsi nelle morbide campiture offerte dal vello tagliato.

In realtà, fenomeno solo parzialmente percepibile attraverso la pittura, già sul finire del XV secolo alcuni tipi di velluto, più morbido e più leggero — tessuto con un minor impiego di filato serico — si erano dimostrati particolarmente adatti alla confezione di abiti, mentre per l'arredo si continuava a preferire quello più pesante, lavorato con un maggior quantitativo di seta, attribuibile allo spessore delle trame impiegate¹.

Verso la fine del Quattrocento si era andata affermando la soluzione sim-

¹ R. ORSI LANDINI, *Velluti e moda tra il XV e il XVII secolo*, Milano, 1999, p. 17.

Vestirsi e travestirsi

Il travestimento nella commedia del '500

Il vestito, soprattutto quello femminile, è spesso sinonimo di eleganza, di ricercatezza. È in ogni caso un'immagine di sé, la prima e la più immediata, offerta allo sguardo altrui, un'apparenza che riflette e rinvia la personalità di chi l'indossa, il suo umore, i suoi stati d'animo. Nel Cinquecento, quando l'ideale di comportamento coincide con l'idea di misura e decoro e quando le donne specialmente, devono, secondo Baldassarre Castiglione, tendere a «quella sprezzata purità gratissima agli occhi ed agli animi umani, i quali sempre temono essere dall'arte ingannati»¹, il vestito è la prima arma di seduzione, più efficace quanto più è nascosta, più pericolosa quanto più è sottile. Deve svelare mentre nasconde, attirare lo sguardo in maniera fortuita in apparenza, ma in realtà estremamente studiata. Il vestito diventa insomma una forma della famosa «sprezzatura»: l'arte che consiste nel celare lo sforzo e nel nascondere sotto una disinvoltura apparentemente spontanea, l'artificio. Dice infatti Castiglione:

Avete voi posto cura talor, quando, o per le strade andando alle chiese o ad altro loco, o giocando o per altra causa, accade che una donna tanto della robba si leva, che il piede e spesso un poco di gambetta senza pensarvi mostra? non vi pare che grandissima grazia tenga, se ivi si vede con una certa donnesca disposizione leggiadra ed attillata nei suoi chiapinetti di velluto, e calze polite? Certo a me piace egli molto e credo a tutti voi altri, perché ognun estima che la attillatura in parte così nascosa e rare volte veduta, sia a quella donna più tosto naturale e propria che sforzata, e che ella di ciò non pensi acquistar laude alcuna².

La «grandissima grazia» di cui parla qui Castiglione è una delle componenti della Grazia, quel «condimento d'ogni cosa, senza il quale tutte l'altre proprietà e bone condizioni sian di poco valore»³ a cui è dedicata la maggior parte del primo libro del *Cortegiano*. La Grazia è una metafora dell'equilibrio su cui riposa la Corte, immagine di una realtà perfetta, regolata da leggi e da comportamenti ben definiti.

¹ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1981, libro I, cap. XL, p. 88.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 56.

All'idea di perfezione trasmessa dal *Cortegiano*, si oppone però l'immagine dell'universo cinquecentesco così come appare nelle commedie dell'epoca. Al mondo perfettamente regolato della corte, fa riscontro il disordine che regna sulla scena dall'inizio alla fine della commedia. I figli sono contro i padri, i servi contro i padroni, i vecchi si innamorano delle fanciulle, e i giovani cambiano spesso vestito e identità: le fanciulle si vestono da maschi e i maschi da fanciulle.

Il vestito diventa allora simbolo tangibile del disordine e dell'anarchia che regnano sulla scena. Può essere il segno della sciocchezza di alcuni personaggi, l'elemento rivelatore della sfasatura tra l'idea che il personaggio ha di sé e l'immagine che egli offre al pubblico.

È il caso per esempio di Nicia, nella *Mandragola* di Niccolò Machiavelli. Per tutto il corso della commedia Nicia, malgrado la sua evidente sciocchezza, di cui il pubblico è al corrente dall'inizio, è presentato come un membro rispettabile della borghesia fiorentina: ha studiato (è dottore in legge), conosce (o meglio, crede di conoscere) il latino e soprattutto è ricco. La sua ricchezza si manifesta, naturalmente, anche nel suo modo di vestire. È il dettaglio che gli permette di mostrare al pubblico la sua superiorità (sociale e non intellettuale) nei confronti di Ligurio che è un *parassita*, un personaggio che vive grazie alla generosità altrui⁴.

C'è però un momento, nella *Mandragola*, in cui tutti i personaggi si travestono per partecipare, senza essere riconosciuti, alla cattura del «garzonaccio» da mettere nel letto di madonna Lucrezia. Fra tutti, solo Nicia desta l'ilarità degli altri e soprattutto di Ligurio, capo della spedizione e quindi personaggio più autorevole:

Ligurio: Chi non riderebbe? Egli ha un guarnacchino indosso, che non gli cuopre el culo. Che diavolo ha egli in capo? È mi pare un di questi gufi de' canonici, ed uno spadaccin sotto; ah, ah! e' borbotta non so che. Tirianci da parte, ed udireno qualche sciagura della moglie⁵.

La comicità della scena è aumentata dal fatto che Nicia si compiace del suo travestimento, si trova particolarmente bello e attraente, e non esita a pavoneggiarsi davanti al pubblico:

Nicia: Io sto pur bene! Chi mi conoscerebbe? Io paio maggiore, più giovane, più scarzo: e' non sarebbe donna, che mi togliessi danari di letto⁶.

Nella *Calandria*, di Bernardo Dovizi da Bibbiena, Calandro, il protagonista, è sciocco come l'omonimo personaggio boccacciano, tanto da innamorarsi di

un giovane scambiandolo per una fanciulla e tanto da essere convinto di poter morire e risuscitare. Anche qui, i suoi vestiti diventano il simbolo della sua follia e il servo Fessenio, dopo aver convinto lo sciocco padrone a entrare «morto» nel «forziere», li propone addirittura agli spettatori, rovesciando in maniera caricaturale la convenzione classica secondo la quale vesti e armi dei guerrieri hanno il potere di trasmettere coraggio e valore a coloro che li indossano:

Fessenio: Ecco, o spettatori, le spoglie amorose. Chi cerca che se gli apicchi gentilezza, acume, accorgimento queste vesti compri e alquanto indosso le porti: perché di quel vago Calandro sono, tanto astuto che, d'un giovane innamorato, si crede che fanciulla sia; di quel che ha tanto della divinità che muore e risuscita a posta sua. Chi comprar le vuole denari porga; ché io, come cose d'omo già passato di questa vita, vendere le posso. [...] Nessuno vuol le veste? no? Adio, dunque spettatori. Andrò a congiunger il castron con la troia. Restate in pace⁷.

Sempre nella *Calandria*, il vestito è l'unico segno esteriore che permette di distinguere i due gemelli Lidio e Santilla «amendua d'un parto nati, tanto di forma e di presenza simili che, dove il vestire la differenza non facea, non era chi l'uno dall'altro cognoscere potessi»⁸.

Quando, a causa di un attacco dei turchi, i due gemelli sono separati, entrambi per motivi diversi, si troveranno ad assumere l'identità l'uno dell'altra: Santilla sarà vestita da maschio con il nome di Lidio dal servo Fannio, per proteggerla dai Turchi, e sarà comprata come schiavo dal mercante Perillo. Lidio innamoratosi della bella Fulvia, moglie di Calandro, si travestirà da donna con il nome di Santilla, per poter rendere visita all'amante senza pericolo.

Quando, a loro insaputa, i gemelli si troveranno riuniti a Roma, la loro incredibile somiglianza ingannerà tutti i personaggi: Calandro («In fede mia, la non è dessa: m'ingannavo. La è questa qui. Mai non è ella. È pur quella: lassami ire da lei. Anzi, è pur questa. Parole! Ell'è quella. Or questa è la vita mia. Anzi, è pur quell'altra. Anderò da lei»⁹); la serva Samia («Oh, Dio! oh, miracolosa meraviglia! Non è alcuno sì simile a se stesso, né la neve alla neve, né l'uovo a l'uovo, come è l'uno all'altro di costoro: tal che non so discernere chi di voi Lidio sia; perché tu Lidio mi pari, e tu Lidio pari; tu Lidio sei, e tu Lidio sei. Ma io or ben la ritroverò»¹⁰) e perfino il servo Fessenio, malgrado sia il personaggio più astuto e smalzato.

Alla fine della commedia, quando Lidio e Santilla si ritroveranno finalmente sarà proprio Fessenio a sottolineare la perfetta somiglianza dei gemelli, quasi un'identità scissa in due:

Santilla: Ché così fisso guardi, Fessenio caro?

Fessenio: Ché non vidi mai omo ad omo simile come è l'uno all'altro di voi. E or vedo la cagione per che seguiti son oggi tanti begli scambiamenti¹¹.

⁴ Callimaco stesso presenta in questo senso Ligurio: «Costui fu già sensale di matrimoni, dipoi s'è dato a mendicare cene e desinari; e perché gli è piacevole uomo, messer Nicia tiene con lui una stretta dimestichezza, e Ligurio l'uccella; e benché non lo meni a mangiare seco, li presta alle volte denari». N. MACHIAVELLI, *La Mandragola*, in *Il teatro Italiano. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, t. I; I, 1, p. 104.

⁵ *Ibid.*, IV, 7, p. 138.

⁶ *Ibid.*, IV, 8, p. 138.

⁷ B. DOVIZI DA BIBBIENA, *La Calandria*, in *Il teatro Italiano...*, III, 1, p. 43.

⁸ *Ibid.*, Argomento, p. 11

⁹ *Ibid.*, III, 23, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, V, 1, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, V, 12, p. 86.

Clorinda e Erminia tra la gonna e l'armatura

Erminia e Clorinda: le due donne di Tancredi. Una lo ama, l'altra ne è amata. Amori impossibili! Tancredi è un principe cristiano; Erminia e Clorinda sono due principesse pagane. Tancredi è venuto in Palestina per riprendere agli infedeli la tomba di Cristo; Clorinda per difendere Gerusalemme contro i crociati. Ammantata nella sua «onestà regale» così come nella lunga veste che intralcia i suoi movimenti, la dolce Erminia non si sente autorizzata ad amare il vincitore di Antiochia e del proprio padre. Corazzata di ferro e di virile orgoglio bellico, Clorinda sembra inaccessibile all'amore, tanto più quello di un nemico. Tra tante avventure, la *Gerusalemme liberata* racconta anche questi amori impossibili.

Veramente impossibili? Sotto l'armatura di Clorinda (difficile da trafiggere, certo, ma Tancredi è un eroe dalle doti eccezionali), non c'è, intorno al dolce seno di una donna, la femminile «veste d'or vago trapunta»? E che cosa succede quando, deponendo i suoi veli principeschi, Erminia si spoglia anche della vergogna che le imponeva di tacere il suo amore? A guardarci bene, la storia di questi due amori è contenuta in quella degli abiti indossati dalle due principesse. Come sono vestite? Come evolve il loro abito? Come evolve il rapporto tra il corpo e l'abito? Rivelatore eccezionalmente efficiente, lo studio del vestito consente un accesso diretto alle problematiche essenziali della *Gerusalemme liberata*.

Uno studio di questo tipo ha le sue difficoltà. Quella più percepibile consiste nello scarso interesse descrittivo dimostrato in questo campo dal Tasso. Non offre né un approccio storico-etnologico dell'abbigliamento militare e civile della fine del secolo XI in Europa e in Asia minore, né una testimonianza sulla moda del suo tempo. L'evocazione dei vestiti si limita sempre a qualche caratteristica essenziale che conferisce all'oggetto un significato simbolico e un valore funzionale relativamente alla diegesi e/o alla definizione del personaggio. Cosicché l'interesse di un tale studio emerge solo da un permanente sforzo di contestualizzazione e di inserimento del tema studiato in una problematica critica. Chiarita questa prospettiva metodologica, propongo ora di seguire il destino delle nostre protagoniste. Cominceremo dall'amata, Clorinda, che conosce il destino più drammatico; accompagneremo poi il penoso vagabondaggio di Erminia; ricercando per tutte e due la funzione del vestito e il modo in cui contribuisce all'elaborazione del mondo poetico tassiano.

1. Clorinda: dall'armatura alla veste

a) Una donna nel mondo virile

Gli abitanti di Gerusalemme, radunati intorno al rogo sul quale Olindo e Sofronia aspettano il loro supplizio, vedono arrivare ad un tratto il *deus ex machina* che salverà i due giovani. Si tratta di un uomo, apparentemente un nobile guerriero, non riconoscibile perché indossa l'armatura con l'elmo in testa e la visiera abbassata, comunque uno straniero, a giudicare dal suo abito, il quale ha qui una funzione di indizio:

Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero
(ché tal pare) d'alta sembianza e degna;
e mostra, d'arme e d'abito straniero,
che di lontan peregrinando vegna¹.

L'abito non viene descritto, ma il patto poetico lo investe di tanto esotismo quanto basta per giustificare l'estraneità dello sconosciuto. In verità, non si tratta di uno sconosciuto. E neanche di un uomo. Il cimiero a forma di tigre, «famosa insegna», concentra l'attenzione di tutti e consente di identificare invece un personaggio, anzi una donna, molto celebre, giacché si tratta di Clorinda:

La tigre, che su l'elmo ha per cimiero,
tutti gli occhi a sé trae, famosa insegna,
insegna usata da Clorinda in guerra;
onde la credon lei, né 'l creder erra².

L'identificazione, poco sicura, rimane sul registro dell'opinione («onde la credon lei»), ed è necessaria la cauzione del poeta-narratore onnisciente («né 'l creder erra») per trasformarla in certezza agli occhi del lettore.

Così, la presentazione del personaggio avviene sotto il segno di un problema di identità. L'identità di Clorinda è problematica. Consiste per ora in un semplice segno, quasi un ornamento dell'abito di guerra, questa «famosa insegna», che non basta però a garantire assolutamente la sua effettiva presenza all'interno dell'armatura. Questo dubbio, di elevata funzionalità narrativa, preannuncia fin dall'inizio ulteriori complicazioni identitarie: quando Erminia si sarà impadronita dell'armatura della donna guerriera con le conseguenze che sappiamo; oppure quando Clorinda, lasciata la sua solita armatura per un'altra, non sarà riconosciuta da Tancredi. Per ora, tale dubbio identitario si configura in quell'incertezza circa il suo sesso che, proprio per via del suo vestito virile, ha consentito di scambiare per un guerriero, e che viene sviluppata come segue:

Costei gl'ingegni femminili e gli usi
tutti sprezzò sin da l'età più acerba:

a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi
inchinar non degnò la man superba³.

Nel rifiuto della femminilità e di tutti i suoi segni, c'interessa leggere che

Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi,
ché ne' campi onestate anco si serba,
armò d'orgoglio il volto, e si compiacque
rigido farlo, e pur rigido piacque⁴.

Nel campo del vestito, il rifiuto degli «abiti molli» come segni della femminilità, corrisponde alla sua preferenza per la rigida armatura e per le pesanti armi di ferro che conferisce al personaggio il segno massimo della virilità. Ma la cosa forse più interessante in questa sede è la forza metonimica del vestito che, sul filo della caratterizzazione morale («armò d'orgoglio»), consente a questa rigidità di propagarsi al corpo («armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo»). Sicché Clorinda, in più dell'armatura esterna, ne ha un'altra, interna, che le irrigidisce non solo il corpo ma tutta la personalità.

Così presentato, il personaggio di Clorinda consiste, almeno per ora, essenzialmente in questa sua doppia armatura. Nato dal suo abito, il dubbio circa la sua identità e il suo sesso, si configura così in problema esistenziale e fa di lei, proprio sul filo della sua estraneità, una specie di «cavaliere inesistente», protagonista insieme camusiana e calviniana *ante litteram*. Certi momenti della sua storia possono benissimo essere letti in questa prospettiva, per esempio, questo momento di insoddisfazione di una donna che rivendica la propria virilità:

Quanto me' fòra in monte od in foresta
a le fère aventar dardi e quadrella,
ch'ove il maschio valor si manifesta
mostrarmi qui tra cavalier donzella!
Ché non riprendo la feminea vesta,
s'io ne son degna e non mi chiudo in cella⁵?

La profonda insoddisfazione espressa nella forma del monologo interiore è facilmente interpretabile come espressione di un sentimento di estraneità. Questo sentimento si cristallizza qui intorno alla questione del sesso («maschio valor», «tra cavalier donzella»), sinteticamente ed emblematicamente ricondotta a quella del vestito («la feminea vesta») di cui viene qui fortemente riaffermato il valore simbolico. La risposta a questo sentimento è una rivendicazione di identità (intesa come affermazione di virilità) che farà nascere il rischiosissimo progetto e condurrà la protagonista alla morte.

Paradossalmente, tale rivendicazione si risolve in una ulteriore perdita d'i-

¹ G.L., II, 38, vv. 1-4.

² G.L., II, 38, vv. 5-8.

³ G.L., II, 39, vv. 1-4.

⁴ G.L., II, 39, vv. 5-8.

⁵ G.L., XII, 4, vv. 1-6.

il libero movimento e dell'onestà regale che ispira la paralizzante vergogna. In altre parole, per una donna sono altrettanto alienanti le modalità maschili quanto le modalità cosiddette femminili. Il recupero delle due vicende in una stessa prospettiva religiosa, debitamente declinata, è un modo di accomunarle. Ma determinante è l'esperienza dell'amore (dato o ricevuto che sia) che, alienante in un primo tempo, trascina poi la protagonista tassiana in un itinerario formativo che, al di là di ogni travestimento, di ogni abito, di ogni pregiudizio o sentimento di colpa, la porta se non alla verità assoluta, almeno a quella dei sentimenti, ad un'autenticità fondata su una più chiara coscienza ed accettazione di sé stessa.

ANNE BOULÉ BASUYAU

Vestire chi c'è e chi non c'è: armature, guarnacca e cenci ne *Il cavaliere inesistente*

Nel testo della prima conferenza delle *Lezioni americane*, nel 1985, Calvino tentò di proporre una definizione complessiva del proprio lavoro: «[...] la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città [...]»¹. Nel trittico de *I nostri antenati* pubblicato negli anni Cinquanta, lo scrittore sottrasse peso al visconte Medardo di Terralba dimezzandolo, poi alleggerì il barone Cosimo di Rondò tanto da permettergli di arrampicarsi e di vivere sugli alberi, finì col fare di Agilulfo un cavaliere incorporeo e quindi, da questo punto di vista, inesistente, il quale diede il titolo al terzo romanzo. L'operazione di sottrazione di peso è massima nell'ultimo libro della trilogia, il cui protagonista è dotato solamente di un nome e della «forza di volontà» (p. 12)², calata in una candida armatura. Il fascino di questa armatura deriva dal fatto, quanto mai paradossale, che essa, pur non essendo vuota, non accoglie dentro un corpo³.

Nell'ambito di questa nostra comune riflessione sul vestito e sulla sua immagine, mi sono interessata all'armatura di Agilulfo avvalendomi della seguente definizione francese: «vêtement: tout ce qui sert à couvrir le corps humain pour le protéger, le parer»⁴. La scelta del romanzo di Calvino è giustificata anche dal fatto che, oltre al cavaliere Agilulfo, altri personaggi spiccano per la singolarità del proprio vestire: dalla guarnacca color pervinca di Bradamante

¹ «Leggerezza», in *Lezioni americane*, 1985 (ora anche in *Saggi*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, I Meridiani, t. I, p. 631).

² Le citazioni sono tratte dall'edizione Einaudi de *Il cavaliere inesistente* (1982).

³ Nella «Postfazione ai *Nostri antenati*. (Nota 1960)», Calvino rivela che essa fu all'origine del romanzo: «[...] un'immagine [...] da tempo mi occupava la mente: un'armatura che cammina e dentro è vuota. Provai a scriverne la storia (nel 1959), ed è quella del *Cavaliere inesistente*» (anche in *Romanzi e racconti*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1991, I Meridiani, t. I, p. 1216).

⁴ Definizione del *Grand Larousse universel*. Anche Bruno Thomas considera pienamente l'armatura come un vestito nel suo intervento «Esthétique de l'armure», in *Actes du 1^{er} Congrès international de l'histoire du costume (Venise, 31 août-7 septembre 1952)*, Venezia, Centro internazionale delle arti e del costume, 1955, pp. 43-55.



Fig. 5 - Gucci, 1998.



Fig. 6 - Valentino, 1990.



Fig. 9 - Fenicia, 1988.



Fig. 10 - Fiume, 1987.

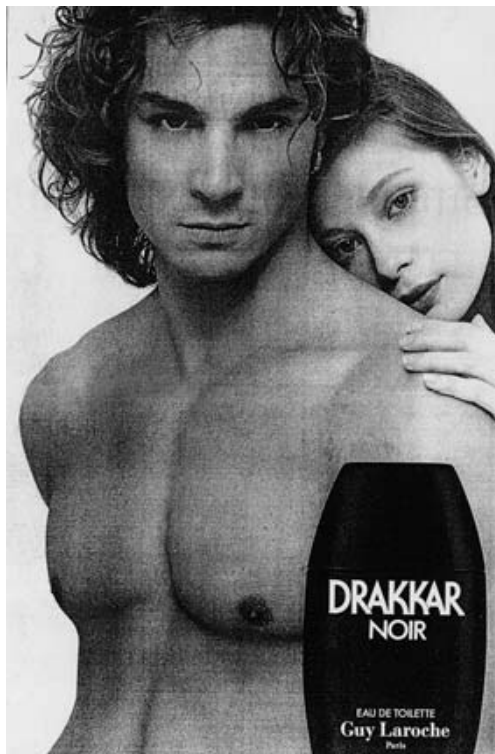


Fig. 7 - Guy Laroche, 1995.



Fig. 8 - Armani, 1995. [Emporio Armani Underwear - Autunno/Inverno 1995. Photo by Aldo Fallai].

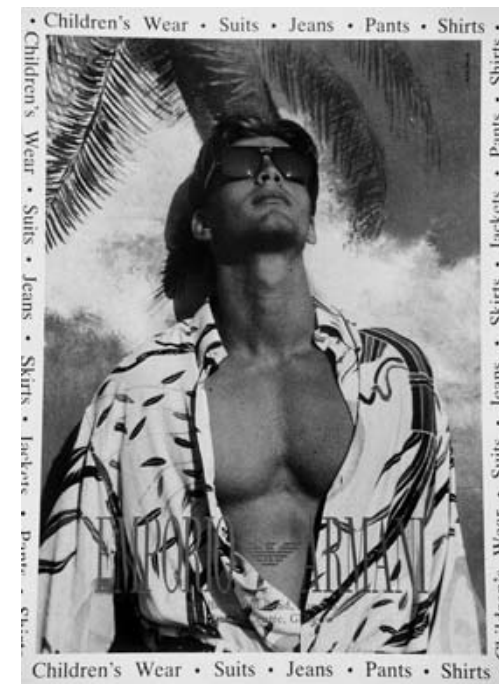


Fig. 11 - Armani, 1992. [Emporio Armani Underwear - Primavera/Estate 1992. Photo by Aldo Fallai].



Fig. 12 - American Legend, 1995

- ROBERTS H. E., *Encyclopedia of Comparative Iconology. Themes Depicted in Works of Art*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, 2 voll.
- RONDOLINO G., *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 1982.
- ROUCH M., *Les communautés rurales de la campagne bolonaise et l'image du paysan dans l'oeuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vol.
- RUCCI P., *Le Cinquecentine della Raccolta Molli conservate alla Fondazione "Achille Marazza" a Borgomanero*, vol. III, Edizioni Straniere, 1994.
- SABATELLI F., COLLE E., ZAMBRANO P., *La cornice Italiana*, Milano, Electa, 1992.
- SADOUL G., *Le monde des passions: "Senso"*, in «Les Lettres françaises», n° 606, 1956, pp. 331-336.
- SALOMON N., *The Venus Pudica. Uncovering art history's 'hidden agendas' and pernicious pedigrees*, in G. POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, London, Routledge, 1996, pp. 69-88.
- SANZIO A., TRIRARD P. L., *Luchino Visconti cinéaste*, Paris, Éd. Persona/Ramsay, 1984.
- SCALON C., *La biblioteca di Adriano di Spilimbergo (1542)*, Spilimbergo, 1988.
- SCHIFANO L., *Les feux de la passion*, Paris, Perrin, 1987.
- SCHUBRING P., *Cassoni*, Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig, 1923.
- SOLDANI P., *Storia del costume. Dalle antichità mediterranee alla fine dell'Ottocento*, Firenze, OVER, 1988.
- SPALLANZANI M., *Le Compagnie Saliti a Norimberga nella prima metà del Cinquecento - Un contributo dagli archivi fiorentini*, in *Wirtschaftskräfte und Wirtschaftswege*. I: Mittelmeer und Kontinent, Beitrage zur Wirtschaftsgeschichte, volume 4, Bamberg.
- SPIAZZI A. M., *Belluno, Archivio di Stato, già Scuola di Santa Maria dei Battuti, 1496 in Pisanello, i luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milano, Electa, 1996.
- SPIAZZI A. M., *Per la storia del tessile in area veneta, dal sec. XIV alla metà del secolo XV. Repertorio iconografico e stilistici*, in *I tessuti nel Veneto. Venezia e la terra ferma in Tessuti nel Veneto*, Banca Popolare di Verona, 1993.
- STEINBERG L., *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1986.
- STOICHITA V. I., *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.
- TASSINI, *Curiosità veneziane*, Venezia, 1886.
- Tessuti antichi*, catalogo a cura di D. DAVANZO POLI, Treviso, 1994.
- TOSA M., *Le bambole raccontano la moda. L'Ottocento*, Museo della bambola, Rocca Borromea, Angera, 1991.
- TOSA M., *Poupées* in «Antiquités et objets d'art», Paris, éd. Fabbri, 1990.
- VALCANOVER F., in *Tiziano, l'opera completa*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 89.
- VARANINI G. M., *Istituzioni, società e politica nel Veneto dal comune alla signoria (secolo XIII-1329)*, in AA. VV. *Il Veneto nel Medioevo, Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona, Banca Popolare di Verona-Mondadori, 1989, pp. 267-422.
- VECCE C., *La parola e l'icona: dai rebus di Leonardo ai 'fermagli' di Fabricio Luna*, in «Achademia Leonardi Vinci», VIII, 1995, pp. 173-183.
- VELLUTI F., *La conservazione dei dipinti murali delle case venete - proposte d'indagine, metodologia d'intervento e studio delle tecnologie*, in *Urbs Picta*, Treviso, 1982.
- VENDRAMINI F., *Tensioni politiche nella società bellunese della prima metà del '500*, Belluno, Tarantola, 1974.
- VENTURELLI P., *"E per tal variar natura è bella". Arti decorative a Milano tra Leonardo e Lomazzo*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra di Lugano, Milano, 1998, pp. 77-88.
- VENTURELLI P., *"Una bella invenzione". Leonardo e la moda*, in «Achademia Leonardi Vinci», X, 1997, pp. 101-115.
- VENTURELLI P., *Copricapo e acconciature femminili nella Lombardia signorile*, in *Lombardia delle Signorie*, a cura di A. CASTELLANO, Milano, 1986, pp. 267-286.
- VENTURELLI P., *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450 -1630)*, Cinesello Balsamo, 1996.
- VENTURELLI P., *Gioielli milanesi tra '400 e '500*, in *Atti del Convegno Il Gotico*, Trento, 7-8 ott. 2002, in corso di preparazione.
- VENTURELLI P., *Gioielli*, in *Storia della moda in Italia*, a cura di C. M. BELFANTI, F. GIUSBERTI, in corso di stampa (Annali Einaudi).
- VENTURELLI P., *Glossario e documenti per la gioielleria milanese (1459-1631)*, Firenze, 1999.
- VENTURELLI P., *Il "fermaglio cum l'angelo" di Bianca Maria Visconti Sforza nel dipinto alla Pinacoteca di Brera*, in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, a cura di L. GOLOY, P. LUSCHER, P. A. MARIAUX, Milano, 1995, pp. 116-118.
- VENTURELLI P., *Labito delle dame di Milano tra il 1539 e il 1599. Ornamento e colore*, in *Le trame della moda*, a cura di A. G. CAVAGNA E G. BUTAZZI, Roma, 1995, pp. 333-373.
- VENTURELLI P., *La moda come 'status symbol'. Legislazione suntuaria e 'segnali' di identificazione sociale*, in *Storia della moda*, a cura di R. VARESE, G. BUTAZZI, Bologna, 1995, pp. 27-54.
- VENTURELLI P., *La produzione tessile dall'età sforzesca al Settecento*, in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480-1780*, a cura di V. TERRAROLI, Milano, 2000, pp. 55-79.
- VENTURELLI P., *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassetine, stipetti nell'elenco dei beni del 1626 - 1627*, in corso di pubblicazione (Silvana editoriale).
- VENTURELLI P., *Le dame del Casino di Caccia Borromeo in Oreno: tracce per un discorso sul sistema della moda femminile milanese intorno alla metà del Quattrocento*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, a cura di G. A. VERGANI, Venezia, 1994, pp. 335-359.
- VENTURELLI P., *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, 2002.
- VENTURELLI P., *Percorso iconologico nell'oreficeria vinciana*, in «Achademia Leonardi Vinci», VII, 1994, pp. 112-123.
- VENTURELLI P., *Un gioiello per Bianca Maria Sforza e il ritratto di Washington*, in «Arte Lombarda», 116, 1996, pp. 50-53.
- VENTURELLI P., *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539 -1679)*, Roma, 1999.
- VERGANI, GUIDO et alii, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano, 2000.
- VERRIER F., *Les Armes de Minerve. L'humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997.
- VERSACE G., *L'uomo senza cravatta*, Milano, Leonardo Arte, 1994.
- VIALE M., *Gli arazzi*, Milano, Fabbri ed., 1966.

VITALI A., *La moda a Venezia attraverso i secoli: lessico ragionato*, Venezia, Filippi, 1992.

VIZZUTTI F., *Breve storia del costume dalle civiltà mediterranee al XIX secolo*, Belluno, 1991.

VIZZUTTI F., *Catalogo delle tavolette votive del museo civico di Belluno*, in AA.VV., *Tavolette votive bellunesi*, Brescia, 1979.

VIZZUTTI F., *Le chiese della forania di Zoldo - documenti di storia e di arte*, Belluno, 1995, pp. 1-12.

VIZZUTTI F., *Storia arte costume nei ritratti di Galeazzo Monti*, Cornuda (TV), 1991.

WOLTERS W., *La scultura veneziana gotica 1300,1460*, Venezia, 1976.

ZACCHI L., *Il Convento di S. Gervasio presso Belluno - Notizie storiche con alcuni cenni biografici intorno ad alcuni Vescovi ed al Papa Gregorio XVI con documenti inediti*, Belluno, Cavessago, 1902.

ZADRA E., *La committenza privata*, in AA.VV., *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, catalogo della mostra a cura di T. CONTE, Belluno, 2001.

ZERI F., *Radici molto antiche*, in MAISON VALENTINO (a cura di), *Valentino. Trent'anni di magia. Le opere*.

ZORZI A., *La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano*, Milano, 1990.

Finito di stampare presso



Dicembre 2002