

STUDI URBINATI/B1

STORIA

«L'abito non è piccolo argomento della fantasia di chi lo porta»¹: gerarchie dell'apparenza nel ducato d'Urbino

di Monica Miretti

Un personaggio che non abbiamo ancora visto, apre la porta, entra in scena e, prima che abbia profferito parola, il suo modo di vestire ci parla della sua condizione e del suo carattere. Più ancora del personaggio, l'abito esprime uno stato d'animo; attraverso l'abito ciascuno di noi tradisce, in tutto o in parte, la personalità, le abitudini, i gusti, il modo di pensare, il suo umore del momento, quello che si accinge a fare².

Questi commenti di Jacques Manuel non possono che trovare concordi noi contemporanei, abituati a percepire gli abiti non nella loro primaria connotazione di utilità, quanto piuttosto nel loro ben più sottile significato di 'messa in scena' della nostra individualità, dei nostri gusti e della nostra capacità di aderire al flusso delle mode.

Già Fernand Braudel, nell'ormai lontano 1982, delineava con estrema chiarezza e lungimiranza quanto ricco di implicazioni fosse lo studio dell'abbigliamento allorché sottolineava: «La storia degli abiti è meno aneddotica di quello che appaia. Essa pone tutti i problemi: delle materie prime, dei procedimenti di lavorazione, delle immobilità culturali, delle mode, delle gerarchie sociali»³. Ovvero, vesti ed accessori possono essere concepiti come zona di confine e 'interferenza', come luogo a un tempo fisico e mentale nel quale confluiscono valenze che non attengono semplicemente alla cultura materiale, dilatandosi bensì verso ben più intriganti questioni⁴. Studiare la moda, allora, non significa tanto indagare il modificarsi delle fogge, il perfezionarsi delle tecniche sartoriali o il variare dei

* Presentato dall'Istituto di Storia.

¹ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino 1998, p. 160.

² J. Manuel, *L'art du costume dans le film*, «Revue du cinéma» 1949, in N. Baileux e B. Remaury, *Moda. Usi e costumi del vestire*, Trieste 1996.

³ F. Braudel, *Civiltà materiale, economia, capitalismo (secoli XV-XVIII). Le strutture del quotidiano*, Torino 1982, pp. 282-301 (p. 282).

⁴ Cfr. G. Simmel, *La moda*, Milano 1998; T. Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Torino 1981; P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 1983; J.C. Flügel, *Psicologia dell'abbigliamento*, Milano 1992.

consumi, quanto dedicarsi a un'indagine che ha per oggetto l'uomo – con il suo corpo e il rapporto che ha con esso, con la società in cui vive e le norme che la regolano –, soggetto a distinzioni di genere e di ceto, a imperativi morali e religiosi che ne indirizzano e ne condizionano profondamente scelte e gusti⁵. Come ha puntualizzato Daniel Roche, infatti,

lo storico che si occupa di indumenti finisce così per essere chiamato a far i conti con questioni culturali di rilevanza non trascurabile quali quelle del lusso, del consumo ostentatorio, della rappresentazione simbolica delle gerarchie economiche e sociali; della redistribuzione dei segni di appartenenza; questioni pregne di contenuti morali e soggette, da un secolo all'altro, a un'evoluzione continua quanto complessa⁶.

In età moderna agli abiti sono attribuiti compiti precisi e regole severe, prima che sia concesso dar libero sfogo alla fantasia individuale. Come indicava in un recente studio Renata Ago, il rapporto degli uomini con le cose ha avuto una storia ed un'evoluzione nel tempo. Anche se «noi esseri umani post-moderni siamo totalmente assuefatti alla presenza degli oggetti» ed è indubbio che sviluppiamo con le cose che ci circondano un legame «profondo, complesso, contraddittorio»⁷, è altrettanto vero che pecheremmo di anacronismo se trasferissimo nel passato il nostro modo di rapportarci ad esse. In questa ottica non possiamo quindi che riconoscere all'orizzonte vestimentario d'Ancien Régime una pluralità di funzioni: gli abiti, insieme agli accessori, sono beni d'uso di ovvia necessità ma di cui in età moderna è altrettanto importante e finanche preminente il valore di indicatori, ovvero di semiofori, per riprendere il concetto proposto dalla Ago.

Sulla scia di tali affascinanti suggestioni metodologiche, questo intervento intende focalizzare l'attenzione su un ben definito contesto – la penisola italiana nella prima età moderna, con particolare riferimento al ducato d'Urbino – per individuare mode e abitudini legate alle vesti e agli accessori⁸. E allora, vale la pena richiamare subito alla memoria quanto Baldassar Castiglione faceva dire ad uno dei protagonisti del suo *Cortegiano*: «L'abito non è piccolo argomento della fantasia di chi lo porta»⁹. Sia-

⁵ Cfr. *Studiare la moda*, a cura di P. Sorcinelli, Milano 2003.

⁶ D. Roche, *Il linguaggio della moda. Alle origini dell'industria dell'abbigliamento*, Torino 1991, p. 502.

⁷ R. Ago, *Il gusto delle cose*, Roma 2006, p. XIII.

⁸ Sulla moda in età moderna si v.: R. Levi Pisetsky, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano 1964-1969; Ead., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978; *Il costume nell'età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988; *Storia della moda*, a cura di R. Varese – G. Butazzi, Bologna 1995; *Le trame della moda*, a cura di A.G. Cavagna – G. Butazzi, Roma 1995.

⁹ Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 160.

mo, com'è noto, agli inizi del Cinquecento e proprio alla corte d'Urbino, ma il commento espresso da messer Federico Fregoso si dilata oltre i confini feltreschi ed al di là dell'ambiente cortese.

Molti sono dunque i 'fili rossi' da seguire in questo percorso *à rebour* nell'antico ducato dei Montefeltro, che nel primo decennio del XVI secolo – con la complicità di un pontefice, Giulio II, al secolo Giuliano Della Rovere – passa ai Rovereschi: 'fili' pubblici (ed il riferimento va alle disposizioni suntuarie emanate nel ducato) e privati, questi ultimi in gran parte filtrati attraverso la fitta corrispondenza di Vittoria Farnese, in particolare le numerose lettere inviate al marito Guidubaldo II Della Rovere e quelle scambiate col cognato Giulio, il cardinal d'Urbino¹⁰.

Vittoria si era sposata per procura il 29 giugno 1547 nella sala di Costantino in Vaticano. La scelta della capitale aveva soddisfatto i desideri espressi dai Conservatori della città, che ne avevano fatto esplicita richiesta al papa ricordandogli che «i pontefici che avevan sposato donne di casa s'erano sempre sforzati di fare le nozze in Roma [...] et che inoltre era sorella del Prefetto era tanto amata universalmente si maritava a un funzionario della Chiesa e che dipendeva da due grandi e memorabili pontefici». Oltre a lusinghe e convincimenti, i Conservatori si erano però anche concretamente impegnati a donare alla sposa «una cintura d'oro con gioie di valore di 3000 scudi e a Guidubaldo una lamina d'oro con le lettere S.P.Q.R. facendolo gentiluomo romano»¹¹. Ciò che qui interessa rilevare è proprio il dono destinato alla nipote di Paolo III Farnese, quella cintura in oro il cui valore travalica la preziosità del materiale per attingere a quello del simbolo¹².

La cintura, infatti, rappresenta un tipico dono per la sposa, ampiamente presente sul territorio italiano. L'uso di quest'oggetto in occasione delle nozze affonda le sue radici nell'antichità: si tratta di una tradizione di origine romana che rimanda al rituale di fasciare i fianchi della sposa con una cintura fermata col cosiddetto nodo d'Ercole, che il marito avrebbe poi dovuto sciogliere. La presenza di tale pratica nel ducato urbinato ha sistematiche conferme anche nella legislazione suntuaria: per esempio nelle leggi emanate nell'ottobre del 1584 dove compare l'esplicito divieto alle

¹⁰ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in ASF), *Urbino*, Cl. I, f. 109.

¹¹ ASF, *Urbino*, Cl. I, f. 134, Roma 18 luglio 1547.

¹² Cfr. M. Fantoni, *Feticci di prestigio: il dono alla corte medicea*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di S. Bertelli – G. Crifò, Milano 1985. Nel 1560, in una lettera inviata da Roma, scopriamo che anche il cardinale di Urbino ha acquistato «una molto bella e ricca cinta» pagandola 2500 scudi, ma di valore molto superiore, per mandargliela in dono. In questo caso, il prezioso oggetto potrebbe anche alludere ai buoni rapporti che intercorrevano tra Giulio Della Rovere e la cognata – spesso in sintonia nell'opporsi a Guidubaldo – visto il richiamo al concetto di unione che la cintura implica (ASF, Cl. I, f. 267, Roma 27 luglio 1560).

«Donne tanto spose come maritate il portar Cinte d'Oro; ò Argento e Centoroni con Oro, Argento, Perle, o Gemme bone ò false, ma solo le sia lecito portar Cinte di seta à lor beneplacito»¹³. Ovviamente la norma mirava a limitare le spese superflue indotte dall'eccessivo utilizzo di materie preziose, ma fornisce un'indicazione precisa della diffusione di un costume legato in particolar modo alle nozze e allo stato di donna sposata.

Appena un anno dopo il suo matrimonio ecco allora Vittoria in persona predisporre un analogo dono (una cinta d'oro) per Giulia Della Rovere destinata in sposa ad Alfonso d'Este, alla quale la duchessa è incaricata di offrirlo da parte di Guidubaldo. Le imminenti nozze di Giulia, che rafforzano e ulteriormente ribadiscono i rapporti tra i Rovereschi e le corti padane, sono l'occasione per cogliere anche un'altra caratteristica del costume del tempo. Scrive infatti Vittoria al marito il 29 agosto 1548: «li scuffioni se li fanno tuttavia e la sposa vi lavora». Queste cuffie ricamate e certamente preziose, com'è lecito immaginare visto che erano destinate alla sorella del duca, sono un accessorio dell'abbigliamento femminile usato, in verità, non solo dalle spose ed alquanto diffuso nel XVI secolo. L'esempio più noto è forse Eleonora di Toledo la quale, entrata a Firenze nel 1539 acconciata con una «scuffia» d'oro che le tratteneva i capelli, manterrà tale acconciatura fino alla morte, avvenuta nel 1562, come i suoi numerosi ritratti rivelano.

Alla corte d'Urbino ne è testimonianza eclatante il ritratto eseguito da Tiziano tra il 1545 ed il 1547 della duchessa Giulia Varano, che compare con i capelli raccolti entro una preziosissima cuffia a calotta, completamente adorna di perle, che crea un contraltare cromatico al candore dell'elaborata camicia indossata dalla dama, chiusa da una minuta lattuga che ne incornicia il delicato ovale del viso, esaltato da due grosse perle pendenti alle orecchie; queste ultime sono poi elegantemente richiamate dalla perla che le scende sul petto, al centro del medaglione appeso alla bella catena a maglie allungate che le cinge il collo. L'effetto finale consiste nell'accentuare la linea verticale della figura tramite la triangolazione formata dalla collana e sottolineata dai tre punti luce delle perle, richiamato poi dalla linea appuntita del giro vita allungato verso il basso ed evidenziato da una cintura a maglie d'oro. Già si avverte, in questa composta ed attenta costruzione del corpo femminile, il richiamo alle mode spagnole, rie-

¹³ M. Moranti – L. Moranti, *Le leggi suntuarie nel ducato di Urbino nei secoli XVI-XVII*, in «Deputazione di Storia Patria per le Marche, Atti e memorie» 88, 1983, pp. 133-180 (p. 172). Sulla legislazione suntuaria si v. *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di M.G. Muzzarelli – A. Campanini, Roma 2003; M.G. Muzzarelli, *Le leggi suntuarie*, in *Moda e società dal Medioevo al XX secolo*, a cura di M. Belfanti – F. Giusberti, Torino 2003, pp. 185-220; inoltre V. Fiorino, *Il "controllo sociale": alcune riflessioni su una categoria sociologica e sul suo uso storiografico*, «Storica» 13, 1999, pp. 125-157.

cheggiate nella piattezza del seno, probabilmente trattenuto da un busto. Il risultato complessivo è indubbiamente di grande eleganza e contribuisce a dar risalto a Giulia in termini di equilibrio, compostezza e solare serenità – caratteristiche che non ne connotano solo il portamento, ma soprattutto le qualità dell'animo – risultato a cui non è estranea nemmeno la calda cromia dell'abito, specificamente scelta dal Vecellio. A tale riguardo esiste una precisa testimonianza nelle lettere di Paolo Mario al Leopardi, residente ducale a Venezia, che evidenzia la precisa volontà dell'artista permettendoci però al contempo di 'curiosare' tra gli abiti della giovane duchessa. Scrive infatti il Mario: «[...] si manda a V.S. una sottana di la S.ra Duchessa, accio che per sua parte la dia a Titiano, al quale potrà dire, che si saria data una di più importanza, se egli non avesse adimandata uno di veluto cremesi o di rosato, de' quali non avendo S.E. ha pensato, che questa di damasco del medesimo colore sia secondo il suo intento»¹⁴.

Un'altra particolarità merita di essere segnalata riguardo a questa veste a tinta unita, di un bel colore rosso cremisi: si tratta del lineare ed elegante motivo decorativo in oro – due G intrecciate simbolizzanti l'unione tra Giulia e Guidubaldo – che corre lungo lo scollo, i bordi delle ampie maniche staccabili, i polsini, fino a profilare l'apertura anteriore dell'abito¹⁵. Le lettere «uno dei motivi più rappresentati nelle vesti ricamate medievali sia per ragioni estetiche, sia per il significato che la società dell'epoca attribuiva»¹⁶ loro, riconducono ovviamente entro quell'orizzonte simbolico tipico dell'età moderna che non sempre siamo in grado di identificare. Lo stesso può dirsi per la scelta cromatica, quel morbido colore rosso voluto da Tiziano che pur avendo valenze estetiche e di resa artistica – qualità che anche il nostro sguardo è in grado di cogliere – non era però certamente immune da connotazioni più nascoste, quelle che solo gli uomini d'età moderna sapevano immediatamente percepire¹⁷ e collegate, nel caso specifico, alla preziosità della tintura (e di conseguenza al suo alto prezzo). Il rosso, infatti, è stato «per secoli [...] per antonomasia "il" colore delle stoffe, tanto da determinare la sinonimia fra *coloratus* e *ruber*»¹⁸ di cui rimane palese traccia, per esempio, nella lingua spagnola.

Ritorniamo ora all'immagine che Vittoria Farnese aveva evocato par-

¹⁴ Riportata in G.Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, p. 98.

¹⁵ Su questo ritratto si veda *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 318-319.

¹⁶ M.G. Muzzarelli, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999, p. 135.

¹⁷ Su questi temi si veda M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.

¹⁸ Muzzarelli, *Guardaroba medievale*, cit., p. 161; M. Pastoreau, *L'uomo e il colore*, «Storia e dossier» 5, 1987.

lando della realizzazione delle cuffie per le nozze della cognata, immagine che ci svela un universo femminile tutto dedicato ai tipici lavori delle donne, ai quali si dedicano attivamente anche i membri della famiglia ducale. E mentre le immaginiamo trascorrere ore ed ore intente al ricamo e a piccole confezioni, in una raccolta intimità familiare, ci è possibile anche cogliere la gioia delle principessine in occasione di regali che di frequente hanno a che fare proprio con l'abbigliamento. È quanto accade a Virginia¹⁹, alla quale la nonna materna, Caterina Cybo, spesso invia oggetti preziosi o pregiati tagli di tessuto, come nel caso di quei «manigli [bracciali] e altre cosette di modo che sta contentissima e sana»²⁰ o di «quel drappo per una veste» che la bambina riceve nel febbraio del 1549²¹. Non è però solo Virginia ad essere fatta oggetto di doni così importanti: anche Camilla, figlia naturale di Guibaldo ed allevata a corte da Vittoria non è da meno, come accade tra il 1548 e il gennaio del 1549 allorché, per volere del marito, la duchessa le fa fare una «testa di zibellino»²². Anche se la Farnese non ne descrive le fattezze possiamo immaginare che si tratti di un oggetto pregiato, fra l'altro molto in voga nel Cinquecento – basti ricordare quello appartenente a Lucrezia Borgia, «lo zebellino cum la testa di oro bautto cum uno anello in bocca attaccato ad una catena di oro cum la uncino dall'altro cappo»²³ – e che ritroviamo sovente nella ritrattistica, come nel bel ritratto di Isabella de' Medici, del 1560 circa, che lo porta attaccato a una cintura di perle, oppure in quello di Giulia Gonzaga conservato agli Uffizi e risalente al 1535: vestita a lutto e velata di scuro, anche Giulia sfoggia una raffinata cintura di perle alla quale è agganciato uno zibellino, col capo finemente cesellato in oro e ornato di gemme²⁴. Per quanto riguarda Urbino, un antecedente al prezioso dono della piccola Della Rovere può cogliersi nel capolavoro di oreficeria appeso alla cintura di Eleonora Gonzaga, nonna di Camilla, quale appare nel ritratto fattole da Tiziano. La duchessa appare severa ma al contempo opulentissima, nella ricca veste di un nero profondo adorna di fiocchi d'oro, con preziosissime collane, catene auree ed una ricca ed elaborata cintura (una sorta di corda d'oro annodata in più punti) da cui pende un

¹⁹ Figlia di Guidubaldo II e della prima moglie Giulia Varano, duchessa di Camerino.

²⁰ ASF, *Urbino*, Cl. I, f. 109, Pesaro 22 marzo 1548.

²¹ Ivi, Pesaro 2 febbraio 1549.

²² Ivi, Pesaro 30 dicembre 1548.

²³ M. Bellonci, *Lucrezia Borgia*, Milano 1960, pp. 556 e ss.

²⁴ R. Orsi Landini – B. Niccoli, *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze 2005, figg. 93 e 50. Sulla ritrattistica, si vedano le considerazioni di P. Burke, *La rappresentazione del sé nel ritratto del Cinquecento*, in Id., *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari 1988; inoltre N. Schneider, *Il ritratto nell'arte*, Colonia 1995.

cordone a maglie d'oro che regge una sontuosa borsa a forma di testa di zibellino, molto simile a quelle che compaiono nei ritratti sopra citati.

Come tutti gli esempi riportati mettono in luce, si tratta di oggetti assai raffinati, di grande pregio estetico e di non minore valore economico, emblemi di ricchezza e di potere. Non a caso il loro utilizzo era regolamentato nelle disposizioni suntuarie, come troviamo indicato nel 1584 allorché si «proibisce alle suddette Donne che [...] ne nelli Martori ò Zibellini ò altre pelli d'animali per portare al collo, ò alle mani possino avere collane d'oro, ò d'argento e altre gioie, ne far loro la testa ò le zampe de Oro et Argento [...]»²⁵.

Per quanto riguarda Vittoria Farnese, invece, l'amore del lusso e dello sfarzo non sembrano appartenere. Ecco infatti come ne parla il corrispondente da Roma Paolo Mario, che nel luglio del 1547 la descrive al duca come

lontana da' la superbia, da' l'ardire, et ambitione dàl capriccio, dàl dispettoso et ritroso [...] che non si ricorderà mai d'essere stata se non umilissima donna: riservata, devotissima, elemosiniera, vive con la madre le sue donne e pochissima famiglia.²⁶ [...] dice ogni giorno l'officio divino il digiuna il venere et il sabato, il mercore non mangia carne: fa elemosine; la mattina vestita ode la messa con le sue donne sole [...] legge le meditazioni et l'uno et l'altro testamento volgarì o libri simili²⁷.

L'abito che si confà a questa donna è dunque principalmente intessuto delle sue virtù morali, di modestia e di decoro. È questa una caratteristica che sembra accompagnarla nel tempo e che trae conferma anche dalle immagini che di lei ci sono giunte, in particolare dal ritratto ora conservato a Budapest che la mostra a capo velato e priva di ogni sorta di enfasi. Anni dopo, nel 1556, si scuserà persino col cognato desideroso di vedere un suo ritratto – «cosa si scura e malcontenta» lo definisce la duchessa –, sentendo addirittura il bisogno di giustificare quel suo 'peccato' di vanità dovuto solo al fatto, come si premura di spiegare a Giulio Della Rovere, che «ha noi principi grandi vien voglia delle cose stravacante alle volte»²⁸.

Si tratta di una semplicità di costumi e di una morigeratezza più volte rilevate dai contemporanei e confermate dal suo contegno, come svela un episodio risalente agli inizi del suo soggiorno a Pesaro, dove era giunta nel

²⁵ Moranti – Moranti, *Le leggi suntuarie nel ducato di Urbino*, cit., pp. 133-180 (p. 173).

²⁶ ASF, *Urbino*, Cl. I, f. 134, Roma 29 luglio 1547.

²⁷ Ivi.

²⁸ ASF, *Urbino*, Cl. I, f.111, Urbino 22 agosto 1556.

1548. Come infatti racconta lo Zacconi nella sua cronaca pesarese, quando la moglie di Marino Ragusei si presentò alla duchessa per renderle omaggio con abito

assai simile alla Turchesca, ella aborrendo di vederla, le disse all'aperta: Figlia che abito è codesto? Voi mi somigliate una Turca. Non mi venite più innanzi, così se amate la mia grazia, e volete, ch'io vi vegghi volentieri. Ella gli disse simili parole, perché oltre il mostrare il petto, quasi alla veneziana, era anco sbracciata fino al gomito, e portava stivaletti simili a borzacchini, chè sogliono usarsi nelle Pastorali, e Commedie ²⁹.

Il rimprovero rivolto alla Ragusei testimonia indubbiamente la pudicizia della Farnese, ma è altresì rivelatore di usi e costumi pesaresi in fatto di moda. Già Castiglione, a inizio secolo, aveva narrato ciò che stava accadendo in Italia dove «chi si veste alla francese, chi alla spagnola, chi vol parer tedesco; né ci mancano ancora di quelli che si vestono alla foggia di Turchi» ³⁰. Un abito di tal fatta mette quindi in luce l'influenza culturale dell'Oriente sulla moda del tempo, ma ci porta però anche a Venezia, principale tramite commerciale con le terre del sultano e Stato con il quale il ducato era, negli anni Quaranta del Cinquecento, in strettissimi rapporti, visto che Guidubaldo II era al soldo della Serenissima in qualità di governatore delle armi venete ³¹.

Un altro aspetto è però interessante e merita di essere annotato, poiché la posizione assunta dalla duchessa segnala anche la soglia del comune senso del pudore, una soglia a quanto pare piuttosto bassa se consideriamo le nudità messe in mostra senza alcun imbarazzo dalla Ragusei. In effetti, non era certo la prima volta che le suddite dei duchi offrivano allo sguardo altrui le proprie grazie senza vergogna o il benché minimo segno di imbarazzo: nelle leggi promulgate a Gubbio il 12 aprile 1469 da Federico da Montefeltro si era infatti dovuto stabilire «che niuna donna de qualunque grado o conditione se sia presuma portare soi vestimenti scolati denanti in tal forma che 'l pecto per alcuno modo sia schoperto» e il divieto, in questo caso, si estendeva anche a spalle e schiena, che dovevano essere opportunamente coperte «cum pancielli» affinché «la carne [...] per niuno modo se podesse apparere» ³², a riprova di un'abitudine che

²⁹ Biblioteca Oliveriana, cod. 570, *Storia di Pesaro di L.Zacconi*, c. 245r.

³⁰ Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, cit.

³¹ Ancora fedele, in ciò, alle scelte politiche del padre, Francesco Maria I, famoso capitano generale della Repubblica veneta.

³² G. Mazzatinti, *Di alcune leggi suntuarie eugubine dal XIV al XVI secolo*, Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, vol. III, Perugia 1897, pp. 287-301 (cit. p. 294).

possiamo immaginare abbastanza diffusa se si era avvertita la necessità di legiferare al riguardo, ponendo limiti precisi alla vanità delle donne³³.

Tutto ciò ci segnala come il corpo muliebre potesse anche essere abbondantemente esibito in nome di quella moda che a partire dal Trecento inizia a delineare un netto differenziarsi delle fogge vestimentarie maschili e femminili – queste ultime sempre più aderenti e sinuose – ma non dimentichiamo che il corpo va anche attentamente plasmato alle regole del vivere e alle esigenze della vita di corte, come si verifica nel caso delle piccole roveresche³⁴.

Nelle lettere di Vittoria al marito compare infatti un universo muliebre assai articolato: molte sono le donne che le vivono accanto, le sue dame di compagnia, la suocera e le figlie, comprese quelle del marito, legittime e non, alle quali la duchessa riserva costante attenzione curandone amorevolmente l'educazione come nel caso della piccola Virginia, figlia di primo letto di Guidubaldo, della quale narra tutte le tappe della crescita³⁵, mostrandocela anche mentre impara a ballare³⁶ e a suonare. Il riferimento non è superfluo poiché, come sottolineava Marcello Fantoni, «in quanto componente del portamento, l'abito diventa strumento di regolamentazione nel camminare, nella gestualità e, in particolare, nella danza, nella trattatistica sulla quale abito e corpo sono intimamente correlati nell'esprimere la nobiltà degli individui»³⁷.

Per comprendere il significato delle mode d'età moderna è quindi indispensabile avere costantemente presente la dialettica corpo/abito. È su questa base, allora, che alcuni accenni contenuti nelle lettere di Vittoria ci permettono ulteriori riflessioni: si tratta, in particolare, dei numerosi riferimenti ai capi di abbigliamento che ella predispone per il marito e tra i quali spiccano numerose camicie, spesso realizzate in casa e «fatte un po'

³³ Sulle scollature troppo accentuate si era soffermato anche Dante (*Purgatorio*, XXIII 98-102) nella invettiva di Forese Donati: «Tempo futuro m'è già nel cospetto,/ cui non sarà quest'ora molto antica,/ nel qual sarà in pergamo interdetto/ a le sfacciate donne fiorentine/ l'andar mostrando con le poppe il petto».

³⁴ *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna 1994; C. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari 1988; M.L. King, *Le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari 1991; O. Owen Hughes, *Le mode femminili e il loro controllo*, in G. Duby – M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente, Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Roma-Bari 1990.

³⁵ *Le bambine nella storia dell'educazione*, a cura di S. Ulivieri, Roma-Bari 1999.

³⁶ G. Gori, *La danza nelle corti italiane*, in *Donne di palazzo nelle corti europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, a cura di A. Giallongo, Milano 2005, pp. 171-181.

³⁷ M. Fantoni, *Le corti e i «modis» del vestire*, in *Storia d'Italia, Annali 19, La moda*, Torino 2003, pp. 737-765 (p. 747).

così», come si scusa nel 1548³⁸, oppure inviategli in prova come nel caso di quella camiciola che, precisa altrove, «se sta bene l'avvisi che ne farò fare come vorrà»³⁹.

Le camicie rappresentano comunque una costante tra gli oggetti che la duchessa invia a Guidubaldo, di stanza nelle terre della Serenissima e rimandano, ovviamente, al rapporto col corpo: un corpo che, in età moderna, conosce solo la pratica della pulizia 'asciutta', ottenuta cioè senza usare l'acqua che in base alle indicazioni mediche del tempo si credeva lo avrebbe troppo indebolito esponendolo ad ogni sorta di pericolo e di malanno. Tutto ciò valeva anche per chi appartenevano ai più alti livelli sociali come testimonia il caso di Luigi XIV, che in oltre sessant'anni poté fare un solo bagno completo.

E allora, invece di lavarsi secondo i dettami dell'igiene (ancora ben lontana dall'affermarsi), cosa si poteva fare se non cambiarsi sovente la camicia, ovvero il capo che si portava a stretto contatto della pelle e di cui doveva assorbire umori e sudori? Ciò spiega la costante e crescente diffusione di questo capo intimo, come ben confermano gli inventari⁴⁰, poiché è proprio la biancheria quella che si può cambiare con frequenza e lavare ed è perciò ad essa che viene demandato l'effetto finale di pulizia⁴¹ che deve emanare dalla persona. Una camicia candida ha dunque un duplice valore simbolico, in età moderna, poiché non solo denota la pulizia di chi la indossa ma ne rivela al contempo la condizione sociale⁴², dato che non è alla portata di tutti permettersi frequenti ricambi di questo capo, tanto più pregiato se realizzato in lino, l'unico tessuto che può ambire a un candore immacolato.

Detto ciò, va però anche ricordato un altro elemento connesso all'orizzonte simbolico sotteso all'abbigliamento: la pulizia, infatti, non allude solo all'aspetto esteriore, al mondo dell'apparenza, ma accoglie in sé anche una profonda valenza morale in quanto emblema di elevatezza d'animo e dignità interiore, come sottolineano i galatei cinquecenteschi. In quest'ottica, allora, l'esteriorità del corpo altro non è se non un riflesso

³⁸ ASF, *Urbino*, Cl. I, f. 199, Pesaro 6 ottobre 1548.

³⁹ Ivi, Pesaro 4 ottobre 1550.

⁴⁰ Cfr. Muzzarelli, *Guardaroba medievale*, cit.; Roche, *Il linguaggio della moda*, cit.

⁴¹ *Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca de Urbino*, a cura di S. Eiche, Urbino 1999, p. 20, si sottolinea proprio l'importanza di chi è addetto a mantenere puliti gli abiti del signore e la sua biancheria: «li panni de lino da lecto, le camisce, li fazzoletti, le tovaglie da testa [...]».

⁴² G. Vigarello, *Lo sporco e il pulito. L'igiene del corpo dal Medioevo a oggi*, Venezia 1987; sulle donne anche Sara F. Matthews Grieco, *Corpo, aspetto e sessualità*, in Duby – Perrot, *Storia delle donne*, cit., pp. 53-99; inoltre P. Sorcinelli, *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Milano 1998.

dell'interiorità dell'individuo espressa tramite categorie cromatiche che assumono significati prettamente etici⁴³, come vedremo più oltre.

L'importanza della camicia ne fa dunque un oggetto il cui dono non può che essere gradito e ben lo sa Vittoria, come testimoniano ancora una volta le parole del già citato residente Paolo Mario all'epoca del suo soggiorno romano in casa della duchessa⁴⁴ dove Guidubaldo gli aveva imposto di trasferirsi. Ed ecco che «la sera che è andato ad abitar lì S.E. [Vittoria] gli ha mandato una cestella con dei fazzoletti e due camicie lavorate di bianco [ricamate]», mentre a messer Muzio Giustinapolitano, come riferisce puntualmente al duca, si era premurata di mandargliene di ancor più preziose poiché «lavorate d'oro»⁴⁵.

Anche se gli esempi ora citati si riferiscono ad uomini, non bisogna credere che di un capo prettamente maschile si tratti: il ricco corredo di Lucrezia Borgia, sposa di Alfonso I d'Este duca di Ferrara, ne annovera infatti l'incredibile numero di 200 a riprova del suo alto rango, alcune delle quali fra l'altro di enorme valore; svariate decine ne possiede anche Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo I de' Medici, finemente ricamate in oro, seta e perle⁴⁶, come i suoi numerosi ritratti testimoniano.

Oltre alle camicie, nella corrispondenza della Farnese sono di frequente menzionati fazzoletti, borse e guanti: riguardo a questi ultimi ricordiamo in particolare le due paia che il 30 giugno 1548 invia al duca, oggetti il cui valore economico va ben oltre la nostra percezione ma che in questo caso acquistano anche un valore affettivo poiché, spiega ella al marito, «se si degnierà portarli se ricorderà qualche poco di me»⁴⁷. Si tratta, comunque di accessori di non poco pregio, diffusi a partire dalla metà del Quattrocento e solitamente realizzati in materiali raffinati, decorati con ricami e preziosi e spesso intrisi di essenze odorose che li rendono ancora più importanti.

⁴³ Cfr. L. Luzzatto – R. Pompas, *I colori del vestire. Variazioni. Ritorni. Persistenze*, Milano 1997.

⁴⁴ Su questa permanenza v. M. Miretti, *Vittoria Farnese: vita pubblica e privata*, in *Donne di palazzo nelle corti europee*, cit., pp. 149-156.

⁴⁵ ASF, Cl. I, f. 134, Roma 29 luglio 1549. È il caso di ricordare, citando questi doni della duchessa, come gli abiti costituissero anche parte del salario come ci rammentano l'*Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca de Urbino*, un quaderno della corte di Federico da Montefeltro in cui si legge: «dare et vestimenti et provisione in questo modo: doi gipponi l'anno, uno de fustagno el verno et uno la state» in *Ordine et officij de casa*, cit., p. 110. Su questo manoscritto si v. anche P. Peruzzi, *Lavorara a corte: «Ordine et officij». Domestici, familiari, cortigiani e funzionari al servizio del Duca d'Urbino*, in *Federico da Montefeltro. Lo Stato le arti la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi – G. Chittolini – P. Floriani, Roma 1986, vol. III, pp. 225-296.

⁴⁶ R. Orsi Landini – B. Niccoli, *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, cit., spec. pp. 125-126.

⁴⁷ ASF, Cl. I, f. 109, Imperiale, 30 giugno 1548.

Quest'accenno ai profumi ci ricorda come l'orizzonte percettivo in età moderna sia sottoposto a innumerevoli stimoli e visto che di abiti stiamo parlando vale la pena rivolgere nuovamente l'attenzione al potere comunicativo dell'abbigliamento e al codice delle apparenze, che è improntato anche su una ben definita gerarchia cromatica.

Se agli inizi del Cinquecento il colore nero viene esaltato da Castiglione («però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro»⁴⁸) e diviene poi il colore dominante nella rigida e sontuosa moda spagnola (che peraltro lo mutua da quella borgognona), fino a diffondersi nel corso del secolo in tutti i territori dominati dagli Asburgo, il bianco assurge ben presto a simbolo di candore spirituale, di immacolata dignità interiore. Non a caso il chiarore luminescente delle perle che tanto abbondano sugli abiti femminili o al collo delle donne, basti pensare alle interminabili collane di perle di cui amava ornarsi Elisabetta I, 'The Virgin Queen'⁴⁹, intende esprimere concetti di purezza e di castità che ben si addicono in particolare modo alla sposa. Ecco allora che il bianco inizia pian piano a comparire anche nelle *mise* riservate alle nozze, momenti di particolare giubilo e di tripudio, altri concetti espressi da questo colore. È il caso di Claudia de' Medici, moglie del principe Federico Ubaldo Della Rovere, sposatasi il 29 aprile 1621 nella villa di Poggio Imperiale. Per l'occasione la principessa

indossava [...] una veste bianca, tutta ricamata d'oro, con velo in testa lungo sino a terra fermato da grandi gioie; sopra il velo aveva una gloria d'oro con grosse perle e con diamanti di grandissimo valore; sulla spalla sinistra un gran giglio d'oro con diamanti e una catena d'oro con diamanti e rubini portava ad armacollo, con maniglie similmente piene di diamanti⁵⁰.

L'immacolato candore dell'abito di Claudia è esaltato e arricchito dalla profusione dei ricami in oro (altro simbolo di purezza) e dall'abbondanza di gioie e materiali preziosi che sembrano avvolgerla totalmente. Le perle sottolineano la verginità della fanciulla mentre l'abbondanza dei diamanti, che dal Seicento si diffondono sempre di più in seguito alla scoperta di nuovi giacimenti, amplifica l'impatto luminoso della sposa trasmettendo

⁴⁸ Castiglione, cit., libro II, XXVIII. L'eleganza sobria espressa dal nero ne fa anche il colore del lutto, come ben sappiamo: il bruno, il velo scuro sul capo, sono una costante anche nelle annotazioni di Vittoria Farnese.

⁴⁹ Sulla ricchezza semantica e simbolica dell'abbigliamento di Elisabetta Tudor, quale spicca nei suoi numerosi ritratti, si veda G. Iamartino, *Icone del potere: simbolo e realtà nei ritratti di Elisabetta I Tudor*, in *Donne di palazzo nelle corti europee*, cit., pp. 63-78.

⁵⁰ O. F. Tencajoli, *Claudia de' Medici contessa del Tirolo (1626-1648)*, «Urbanum» 1932, pp. 15-26 (p. 17).

inoltre un senso di regalità e di potere, concetti da sempre collegati a questa pietra: non è allora un semplice caso che la spilla d'oro a forma di giglio, emblema del casato mediceo al quale appartiene la sposa, porti incastonati proprio dei diamanti, certamente allusivi al potere dei Medici.

Emblema di stabilità, essendo la pietra di maggiore durezza, il diamante racchiude dunque in sé il migliore augurio per una coppia di giovani sposi, un augurio nato sotto i migliori auspici per il giovane Roveresco e la figlia dei granduchi di Toscana, ma destinato a svanire presto nel nulla.