

Corso di Laurea  
in  
Storia delle arti  
e  
conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea magistrale

**La storia degli abiti femminili tra 1300 e 1400**

Un'analisi iconografica,  
con particolare riguardo alle maniche

**Relatrice**

Prof.ssa Trovabene Giordana

**Correlatrice**

Prof.ssa Frank Martina

**Laureanda**

Ceschin Anna

Matricola n° 867422

**Anno accademico**

2020/2021

*Ai miei genitori,  
per gli insegnamenti di vita  
e per il loro amore immenso.*

# INDICE

Premessa.....	p. 4
1. Il significato storico e sociale dell'abito.....	p. 5
2. Gli abiti femminili tra il XIV e il XV secolo.....	p. 22
2.1 Donne e vesti nel Trecento.....	p. 23
2.2 Donne e vesti nel Quattrocento.....	p. 30
3. Alla base di un abito: le materie prime.....	p. 52
3.1 Lana.....	p. 53
3.2 Seta.....	p. 56
3.3 Lino, cotone, canapa.....	p. 60
4. «Drappo e colore fa a l'uomo onore».....	p. 63
5. Leggi suntuarie: la soluzione medievale per (non) disciplinare le vesti.....	p. 74
6. Analisi iconografica di un particolare: le maniche.....	p. 87
Conclusioni.....	p. 130
Elenco delle tavole illustrative.....	p. 132
Bibliografia.....	p. 142
Ringraziamenti.....	p. 151

## PREMESSA

La ricerca che verrà sviluppata in questa sede ha come obiettivo principale l'analisi del vestiario femminile tra 1300 e 1400, con una specifica attenzione per le maniche. Anche se il proposito iniziale era quello di concentrarsi quasi esclusivamente su questo particolare, con il progredire dello studio è risultato impossibile isolare un elemento così importante del vestiario: il ruolo delle maniche non si esaurisce nel coprire e riparare le braccia o aggiungere un vezzo estetico all'abito, bensì è parte integrante del suo significato intrinseco, così come ogni altro dettaglio che lo caratterizza. Parlando delle maniche, quindi, si intersecano i più svariati ambiti: moda, tendenze, tecniche sartoriali, decorazioni, stoffe, ricami, colori; fenomeni sociali, gerarchie, matrimoni, processi di imitazione per la mobilità sociale; forze economiche e finanziarie, commerci, meccanismi politici. Ed è solo per citarne alcuni. L'estrema complessità di questo ambito meriterebbe una disamina approfondita di ciascuno dei suddetti argomenti, che risultano essenziali per una piena comprensione del vestiario: ho cercato quindi di ripercorrere quelle che, a mio avviso, sono le tematiche fondamentali di questo settore, con lo scopo di presentare il vestiario sotto molteplici punti di vista, primo fra tutti quello iconografico.

Una particolare attenzione è stata riservata all'analisi delle fonti: saranno quindi ampiamente presenti, in tutto il testo, rimandi e citazioni a testimonianze dirette e indirette, che hanno permesso di individuare terminologie, espressioni e usanze tipiche dell'epoca.

Nel primo capitolo tratterò del significato storico e sociale dell'abito, cercando di analizzare nel modo più completo possibile il fenomeno *moda*. Parlerò del ruolo della donna in relazione alle innovazioni del vestiario che si sono susseguite dal XIV secolo, e alle feroci leggi suntuarie, che si accanivano particolarmente verso il sesso femminile.

Nel secondo capitolo presenterò il vestiario medievale femminile, dividendolo per i due secoli, anche se le differenze e le trasformazioni non saranno mai nette. Non verranno analizzate tutte le componenti del vestiario ma solamente gli indumenti che possedevano le maniche e che quindi diventeranno oggetto dell'analisi iconografica.

Nel terzo capitolo analizzerò le materie prime degli abiti, nello specifico lana, seta, cotone, lino e canapa, fondamentali per leggere correttamente le fonti e cercare di comprendere il più possibile i tessuti con i quali sono realizzati gli abiti. Si farà breve cenno anche alle modalità di produzione e commercio.

Nel quarto capitolo affronterò la tematica del colore e della tintura delle vesti, anch'essa importante per la corretta analisi delle fonti iconografiche, avendo il colore un'importante simbologia e un fondamentale ruolo di distinzione sociale.

Nel quinto capitolo presenterò il fenomeno delle leggi suntuarie attraverso le disposizioni legislative e le voci dei predicatori della Chiesa. Queste testimonianze sono particolarmente significative perché molto spesso, per proibire determinate fogge, le elencano e le descrivono minuziosamente indicando i tessuti, il colore, e talvolta la forma delle maniche.

Nel sesto e ultimo capitolo, concluderò con l'analisi iconografica delle maniche, fornendo un solido apparato di immagini a sostegno del testo.

# 1. IL SIGNIFICATO STORICO E SOCIALE DELL'ABITO

Per comprendere al meglio il significato intrinseco dell'abito è necessario partire dalle parole, dall'etimologia dei vocaboli: il campo semantico si rivela “la nicchia in cui è celato il concetto” e dunque esplorarlo risulta il metodo più efficace. L'etimologia delle parole è infatti il primo punto di partenza per un'analisi completa in quanto è dalle parole stesse che possiamo comprendere l'origine, la provenienza geografica, il contesto, l'evoluzione stessa di un fenomeno durante i secoli, proprio seguendo l'evolversi del vocabolario<sup>1</sup>.

Il termine *moda* deriva dal francese *mode* e si diffonde in Italia durante il secondo quarto del XVII secolo, anche se l'etimologia prende origine dal latino *modus*, ovvero forma, tipo, genere, ma anche senso della misura, moderazione, norma<sup>2</sup>. Anche se i dizionari ne danno una datazione più tarda, la parola *moda* compare già nel 1645 nel libretto *Della carrozza da nolo* di Gio. Sonta Pagnalmino (anagramma del vero nome Agostino Lampugnani), dal sottotitolo *Ouero Del vestire, & usanze alla Moda*<sup>3</sup>. Già nella primissima pagina dell'opera, lo scrittore introduce il vocabolo *modanti*<sup>4</sup> per indicare i seguaci della moda<sup>5</sup>, ossia coloro che seguono le tendenze e l'eleganza innovativa riservata a pochi fruitori che, molto spesso, sono sovrani, nobili o membri delle corti principesche<sup>6</sup>. La moda che verrà trattata in questa sede deve essere quindi ricondotta alle classi sociali che avevano il tempo e soprattutto i mezzi per dedicarsi al lusso del ben vestire, l'aristocrazia e l'alta borghesia<sup>7</sup>.

Tuttavia, il fenomeno della moda esisteva già molto prima che il vocabolo entrasse nella lingua italiana e il cambiamento di fogge era già ben presente tra Trecento e Quattrocento quando, anche nelle città e non più solo nelle corti, crebbe l'offerta dei capi d'abbigliamento. Donne e uomini vedevano circolare un numero sempre più crescente di nuove fogge e ornamenti, sia di produzione locale che straniera, e la brama di possederli diede vita a una vera e propria rincorsa. È questo desiderio, espresso da parte delle classi elevate, ad essere considerato una primitiva forma di *moda*, se per essa si intende volontà di esibizione e ricerca dell'esclusivo<sup>8</sup>. Un'analisi del costume tra XIV e XV secolo non può che concentrarsi sulle classi aristocratiche e reali che seguivano, o meglio rappresentavano a pieno, quella che può definirsi *moda*. È infatti molto probabile che la maggior parte delle persone svolgesse le attività quotidiane con abiti convenzionali e semplici che potevano conformarsi con la propria professione<sup>9</sup>.

Il termine *costume*, invece, nel suo significato di “modo di vestire” è apparso nella nostra lingua già nel Cinquecento, ed è espressione che sottintende un carattere di durabilità e omogeneità. La storia

---

<sup>1</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 19.

<sup>2</sup> Campanini e Carboni, 2007, pp. 1052-1053; Dal Prà e Peri, 2006, pp. 13-16; Muzzarelli, 2011, p. 21.

<sup>3</sup> Gio. Sonta Pagnalmino, 1649, p. 1; Levi Pisetzky, 1978, pp. 5-6.

<sup>4</sup> Gio. Sonta Pagnalmino, 1649, p. 1.

<sup>5</sup> Levi Pisetzky, 1978, pp. 5-6.

<sup>6</sup> Herald, 1981, p. 14.

<sup>7</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 6.

<sup>8</sup> Muzzarelli, 2011, pp. 17-19.

<sup>9</sup> Herald, 1981, p. 14.

del costume può essere considerata come il tessuto connettivo della storia sociale, politica ed economica, in cui affonda le sue radici<sup>10</sup>. L'immagine che una determinata società si dà, riflette direttamente la sua storia, ma sono i gruppi dominanti a canalizzare la moda verso una tendenza piuttosto che un'altra. Il costume è sicuramente un elemento distintivo che assegna a ogni parte del popolo il suo posto e il suo ruolo all'interno della società: attraverso un sistema convenzionale di codici, indica l'appartenenza ad un gruppo ben preciso, sia esso familiare, politico, domestico, professionale, militare, religioso, etnico, culturale. Il vestiario diventa così un elemento discriminatorio all'interno di una realtà del tutto istituzionale, e non individuale. Ma l'abbigliamento non si limita a distinguere le classi sociali, identifica anche ogni singola professione e mestiere tramite forme, colori, dettagli degli abiti<sup>11</sup>: come dice Pastoureau «*Non si portano i vestiti che si amano, ma si portano quelli che si devono portare*»<sup>12</sup>. Quindi, le vesti non solo riparano dal freddo e dal caldo, ma veicolano messaggi politici ed economici, dimostrano appartenenze, indicano una condizione sociale o una scelta di vita. Gli abiti parlano alla società, della società, di un individuo, e di un singolo in relazione con altri<sup>13</sup>. Il costume esprime il carattere di un intero popolo e permette di ricostruire alcune tappe fondamentali della storia dell'umanità: «*Il costume veste la storia. Il costume è l'uomo*»<sup>14</sup>.

Gli stili e le fogge, soprattutto tra Trecento e Quattrocento, cambiano costantemente e piuttosto rapidamente<sup>15</sup>. Se da un lato gli esponenti della classe umile e lavoratrice, sia donne che uomini, mantengono un vestiario basilico e indifferenziato, dall'altro la mobilità sociale ed economica all'interno delle classi privilegiate, nelle corti e nelle città, accelera il processo di evoluzione dell'abbigliamento e promuove una moda di durata più breve, tirannica, nervosa, che alterna l'abbondante all'aderente per sottolineare la struttura del corpo<sup>16</sup>. Invero, in questo rapido mutare delle mode gioca un ruolo di primaria importanza proprio la mentalità signorile dell'epoca, che rientra nelle strategie di distinzione sociale dai ceti meno abbienti. Le classi alte, infatti, adottano tutte le novità che appaiono e con questo si differenziano dai ceti modesti. Ma questi ultimi, a loro volta, non essendo esenti da ambizioni di eleganza, cercano al più presto di imitare le fogge dei ricchi. A questo punto la classe agiata, quando vede penetrato nella media borghesia il proprio modo di vestire, si affretta a cambiarlo per distinguersi nuovamente. Si crea così il fenomeno dell'incessante ricerca di novità e, di conseguenza, della forte mutabilità della moda<sup>17</sup>. Francesco Guicciardini nei suoi *Ricordi* avverte l'importanza del mutare del costume e afferma: «*Se*

---

<sup>10</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 5.

<sup>11</sup> Ariès e Duby, 1985, pp. 560-561; Pastoureau, 1995, pp. 5-6.

<sup>12</sup> Pastoureau, 1995, p. 6.

<sup>13</sup> Muzzarelli, 1999, p. 11.

<sup>14</sup> Mondini Lugaresi, 1955, p. 245.

<sup>15</sup> Bisogna ricordare che il fenomeno di forte mutabilità della moda non viene recepito in egual misura da tutti i ceti sociali (Marangoni, 2017, p. 27): in genere le classi meno abbienti mantenevano delle vesti semplici per un tempo più prolungato, sia per una questione di necessità lavorativa (la moda proponeva fogge che erano impossibili da indossare per chi faceva qualsiasi lavoro manuale), sia per mancanza di denaro sufficiente, sia per lontananza (solo per alcuni) dalla città, luogo di massima espressione della moda.

<sup>16</sup> Ariès e Duby, 1985, pp. 566-567.

<sup>17</sup> Levi Pisetzky, 1978, pp. 28-29.

voi osservate bene, vedrete che di età in età non solo si mutano e modi del parlare degli uomini e vocaboli, gli abiti del vestire, gli ordini dello edificare, della cultura e cose simili, ma, quello che è più, e gusti ancora, in modo che uno cibo che è stato in prezzo in una età è spesso stimato manco nell'altra»<sup>18</sup>. Nel *Trattato della pittura* Leonardo condanna i mutamenti del vestire tracciando un commento satirico: «Nell'altra età cominciarono a crescere le maniche, ed eran talmente grandi, che ciascuna per sé era maggiore della vesta; poi cominciarono ad alzare i vestimenti intorno al collo, tanto, che alla fine coprirono tutto il capo; poi cominciarono a spogliarlo in modo, che i panni non potevano essere sostenuti dalle spalle, perché non vi si posavano sopra; poi cominciarono a slungare sì i vestimenti, che al continuo gli uomini avevano le braccia cariche di panni per non li pestare co' piedi; poi vennero in tanta stremità, che vestivano solamente fino ai fianchi ed alle gomita, ed erano sì stretti, che da quelli pativano gran supplizio, e molti ne crepavano di sotto»<sup>19</sup>. Da questo passo traspare perfettamente il dinamismo del fenomeno creato da un continuo alternarsi tra ampiezza e abbondanza di tessuto e aderenza scandalosa delle vesti, sintomo di una volontà sociale di cambiamento.

Inoltre, si afferma progressivamente una forte emancipazione del singolo rispetto al giudizio di massa. L'individuo ha il solo desiderio di distinguersi dal suo entourage e di attirare tutti gli sguardi. Va da sé che questo si rifletta in modo consistente sul costume<sup>20</sup>. L'abbigliamento è funzionale anche alla costruzione di un'identità personale per ogni età della vita: la giovinezza, in particolare, è l'età che più trova espressione negli abiti e che permette di esprimere sentimenti e volontà più personali. Seguire la moda aveva sempre espresso una sorta di sottomissione alla tendenza dominante ed è solo con la fine del Medioevo che comincia a emergere con più evidenza la possibilità di esprimere i propri gusti, intenzioni e desideri. Sono molteplici i fenomeni che incoraggiano l'affermazione della volontà individuale sull'abbigliamento: la potenza dello Stato che rende gli uomini liberi, soggetti attivi e partecipi; la chiusura progressiva delle istituzioni che richiedevano l'appartenenza ad un circolo; la diffusione della letteratura cavalleresca che offriva, attraverso i suoi personaggi, modelli edificanti. Ciò non toglie che, rimanendo la presenza ingombrante di un sistema codificato, la libertà di scelta dovesse sottostare ad una fase di apprendimento del buon costume per evitare di cadere in errori fatali entro una situazione pubblica<sup>21</sup>. Quindi, oltre al desiderio di affermazione sociale dell'intera classe di appartenenza, si aggiunge la volontà di affermazione personale che spinge ansiosamente le dame a cercare di essere le prime ad adottare una nuova foggia. A proposito di questo, già nel Trecento, Giovanni Fiorentino, in una novella del *Pecorone*, afferma: «Quante leggiadre foggie truovan quelle che voglion sopra l'altre esser più belle!»<sup>22</sup>.

La moda coniuga attitudini e bisogni sia individuali che collettivi, sia privati che pubblici, innescando un fenomeno che richiama molteplici ambiti, tra cui la sociologia, l'antropologia, la

---

<sup>18</sup> Guicciardini, *Ricordi*, 69, p. 91.

<sup>19</sup> Leonardo da Vinci, Parte Quarta, *De' panni e modo di vestir le figure con grazia e degli abiti e nature de' panni*, 529. *De' modi del vestire le figure, ed abiti diversi*, p. 267.

<sup>20</sup> Van Thienen, 1955, p. 56.

<sup>21</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 568 e p. 570.

<sup>22</sup> Ser Giovanni, *Giornata XVIII*, Novella 2, p. 408, vv. 100-101.

psicologia, l'economia e la politica<sup>23</sup>. Pertanto il vestire è insieme espressione di individualità e di conformismo alla massa, è un mezzo di muta presentazione tanto di un popolo quanto di un singolo<sup>24</sup>. Questo aspetto risulta alquanto contraddittorio: nel momento in cui una maggioranza segue *la moda* gli individui che vi appartengono si rendono, nel loro apparire, molto somiglianti gli uni con gli altri, lasciando poco spazio all'individualità di ciascuno. Tuttavia, anche se sembra antitetico, essa può diventare uno strumento di espressione personale per distinguersi dalla massa, per lanciare una nuova moda, per dichiarare una preferenza o un proprio stile di vita. La moda, intesa nel senso di stile e gusto personale, può diventare una sorta di biglietto da visita<sup>25</sup>, e "essere alla moda" può significare conformarsi a un gusto, che diventa uniformante e omologante<sup>26</sup>. Il fine pratico dell'abito, cioè di coprire il corpo, sia per necessità che per pudore, è superato dalla volontà di decorazione e di ornamentazione per raggiungere affermazione sociale ed economica. Questo, in ogni caso, non esclude la ricerca di praticità e comodità per i primi due fini. Quindi, accanto ad uno scopo puramente estetico, è il desiderio di affermare la propria superiorità sociale l'elemento trainante dell'evoluzione del costume e di certe sue caratteristiche. I mezzi e gli strumenti di distinzione si possono talvolta definire piuttosto ingenui e rozzi. Il più evidente in certi periodi è l'abbondanza superflua di stoffa impiegata per vestire la persona. In questa categoria si devono includere le maniche lunghe e ampie, abbondanti a tal punto da toccare terra o da dover essere avvolte sul braccio per lasciar scoperte le mani e permettere il movimento. Lo stesso vale per gli infiniti strascichi delle vesti<sup>27</sup>. Lo scopo di questa futile abbondanza era rendere evidente l'impossibilità di svolgere lavori manuali e funzioni utili, condizione che distingueva la classe nobile e aristocratica dai ceti inferiori<sup>28</sup>. Il sistema dell'abbigliamento costituiva uno dei codici più importanti di espressione e di affermazione di identità per gruppi e individui. L'abbigliamento aveva la capacità di trasformarsi in un sistema simbolico particolarmente efficace per le definizioni di *status* e per l'esplicitazione collettiva dei sistemi di valori condivisi<sup>29</sup>. Si tratta di un fenomeno che considera le persone, le loro azioni e i loro pensieri, ai quali la moda ha dato forma: «*La storia della moda diventa così storia di modi, di comportamenti e azioni quotidiane*», attraverso cui guardare e comprendere la vita di chi ci ha preceduto<sup>30</sup>.

La moda è un fenomeno innovatore, che introduce un cambiamento guardando al futuro e, al tempo stesso, mantenendo forti legami con il passato: ad esso la moda può ritornare periodicamente, recuperando forme, colori e stili di un tempo, dando loro un nuovo valore e nuovi significati; oppure da esso può prendere le distanze, rinnovando e trasformando ciò che ormai viene

---

<sup>23</sup> Muzzarelli, 2011, p. 16.

<sup>24</sup> Levi Pisetzky, 1978, pp. 7-8.

<sup>25</sup> Muzzarelli, 2011, p. 12.

<sup>26</sup> Herald, 1981, p. 14.

<sup>27</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 8 e p. 17.

<sup>28</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 28; Veblen, 2007, pp. 132-134 e pp. 139-141; Muzzarelli, 1999, p. 267.

<sup>29</sup> Gri, 2000, p. 118.

<sup>30</sup> Riello, 2012, p. VIII.



considerato antiquato ed obsoleto<sup>31</sup>. Roland Barthes nel suo *Sistema della Moda* afferma «*Ogni nuova Moda è rifiuto di ereditare, sovvertimento contro l'oppressione della vecchia Moda; la Moda si vive come un Diritto, il diritto naturale del presente sul passato*»<sup>32</sup>. Quindi il passato, nella moda, diventa scarto, residuo di quel che era di moda. È rifiuto di ciò che è stato, nella convinzione che il nuovo sia migliore di quel che è venuto prima<sup>33</sup>. Non è un caso che, etimologicamente, la radice della parola *moda* sia la stessa di *moderno*, termine che indica un mutamento rispetto ad una condizione precedente, un distacco da ciò che c'era dinanzi, dunque dal passato. Essere *moderni*, e quindi anche dei *modanti*, significa voler apparire diversi da prima, proiettarsi verso il domani accogliendo la *novità* dell'oggi<sup>34</sup>.

La moda è qualcosa di dinamico che cambia forma e contenuti nel tempo: è un processo in cui si inseriscono più mode. Possiamo dire che storia e moda sono fortemente relate e dipendenti l'una dall'altra: è fondamentale capire quale sia stato il ruolo della moda nel tempo all'interno dei processi di cambiamento storici.

La moda viene spesso vista come qualcosa di effimero o superficiale<sup>35</sup> ma in realtà rappresenta un processo piuttosto complesso che coniuga forze economiche, sociali e politiche creando un consistente fenomeno di dinamismo sociale.

Esemplare l'analisi di Riello, il quale sostiene che la moda è:

- un processo di individualizzazione e di socializzazione: è uno strumento per differenziarsi dagli altri ma allo stesso tempo una forma di condivisione sociale. La moda è come un virus che contagia persone anche culturalmente, geograficamente e socialmente distanti tra loro.
- mezzo di rappresentazione e mobilità sociale: viene creata per apparire in un certo modo e, talvolta, per rappresentarsi diversi da quello che si è, cercando di migliorarsi o reinventarsi. Nel Medioevo l'abito, meno legato all'aspetto fisico, aveva lo scopo di migliorare la propria condizione sociale ed economica.
- rapporto tra consumo e produzione: un abito viene ideato, pensato, progettato, creato, prodotto, "pubblicizzato", venduto. La moda non è quindi basata solo sul consumatore ma è un sistema che fa interagire diversi mezzi e persone. L'industria<sup>36</sup> della moda, gioca un ruolo fondamentale nei processi di ideazione, innovazione e distribuzione di massa.
- mezzo di differenziazione di genere ed età: se oggi giorno la moda viene associata al panorama femminile, proprio nel Medioevo aveva una connotazione prevalentemente maschile. I cambi di moda e di stile creano delle suddivisioni temporali e per le epoche più antiche permettono di comprendere al meglio il contesto e la datazione sulla base di fogge e colori. Spesso si tratta di fratture generazionali che nella moda trovano uno strumento di innovazione sociale e di spirito nuovo<sup>37</sup>.

---

<sup>31</sup> Muzzarelli, 2011, p. 12.

<sup>32</sup> Barthes, 1970, p. 275.

<sup>33</sup> Riello, 2012, p. VII; Muzzarelli, 2011, p. 12.

<sup>34</sup> Muzzarelli, 2011, p. 17.

<sup>35</sup> Riello, 2012, p. VIII.

<sup>36</sup> Il termine è anacronistico: nel Medioevo si parla di botteghe.

<sup>37</sup> Riello, 2012, pp. IX-X.

Per quando concerne questa forte mobilità altri fattori da considerare sono la posizione geografica, le condizioni economiche e la struttura sociale dei raggruppamenti umani. I centri più sviluppati e collegati con facilità di comunicazioni presenterebbero, infatti, cambiamenti più consistenti e più rapidi rispetto a centri isolati<sup>38</sup>.

In conclusione, dopo questa premessa, si può affermare che l'uomo sociale è un uomo vestito<sup>39</sup>.

Come già accennato, la moda non è sempre stata valutata e studiata positivamente e molti storici del passato hanno considerato indecorosa la descrizione dei costumi o del lusso dei loro tempi<sup>40</sup>. Tuttavia, nonostante la percezione generalizzata di un carattere frivolo piuttosto che di un'utilità sociale, l'importanza riservata all'abito nel Trecento e nel Quattrocento contrasta con questa tendenza di pensiero<sup>41</sup>.

Le grandi somme di denaro investite per l'acquisto di abiti, pellicce e drappi nell'ambito di corte testimoniano l'importanza e il valore che veniva dato agli abiti e alla maniera di abbigliarsi<sup>42</sup>. Le cifre che si possono riscontrare negli inventari e che palesano la dimensione economica di questo fenomeno sociale, allo stesso tempo distanziano consistentemente il mondo dell'aristocrazia e il mondo dei poveri. Gli aspetti più diversi della vita quotidiana non assumono lo stesso valore per gli uni e per gli altri dunque, anche l'abbigliamento oscilla tra l'essere concepito come un'opera d'arte o limitarsi alla sua funzione d'uso improntata alla protezione e alla praticità<sup>43</sup>. Lunghezza, larghezza, pesantezza, numero degli strati e colore degli abiti, in aggiunta con quantità e qualità degli ornamenti, costituivano gli elementi che distinguevano a prima vista posizione sociale e condizione economica, dunque ricchi e poveri. Uomini e donne di alto rango indossavano sia d'estate che d'inverno fino a cinque strati di vesti dai colori brillanti e tessuti preziosi, a cui si aggiungevano anche le fodere interne, le quali facevano aumentare notevolmente peso e volume. Tutto ciò impediva agilità e sveltezza, ma obbligava alla maestosità e alla lentezza del portamento, elemento di distinzione da chi soccombeva alla frenesia e al duro lavoro di ogni giorno. I poveri, lavoratori e contadini, indossavano una camicia, una tunica e, forse, il mantello per il freddo, se lo possedevano. Per di più i tessuti erano scarsi, bigi, consunti e rattoppati<sup>44</sup>.

Si può osservare come questa distinzione rifletta una differenza sostanziale tra pubblico e privato. Il significato che l'abbigliamento assume in ambito umile si lega maggiormente alla sfera della vita privata: vestiti comodi e adatti al lavoro o alle mansioni domestiche, privi di un significato sociale o simbolico, ma con scopo primario di tenere caldo o di essere il più possibile resistenti all'usura. Su di essi, come appare ovvio, non venivano investite particolari somme di denaro, ma solo quanto necessario. Al contrario, l'abbigliamento dell'ambito aristocratico e nobile si impregna di significati simbolici e soprattutto sociali, con lo scopo di mettere in mostra lo *status* sociale, la disponibilità

---

<sup>38</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 7.

<sup>39</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 560.

<sup>40</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 5.

<sup>41</sup> Dal Prà e Peri, 2006, pp. 13-16.

<sup>42</sup> Piponnier, 1970, p. 163.

<sup>43</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 564.

<sup>44</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 315-317.

economica, l'appartenenza a una casata o a una corte particolarmente conosciuta. In questi casi la comodità e la praticità funzionale del costume non erano assolutamente le prime qualità ricercate. È da questo quadro che nasce il significato pubblico del costume: la moda, il lusso, il gusto, il superfluo<sup>45</sup>.

Il costume non è quindi solo sinonimo di vanità e frivolezza ma, al contrario, rappresenta un elemento di primaria utilità per la comprensione di fenomeni sociali che hanno contribuito, al pari di altri considerati primari e maggiormente studiati, a plasmare il corso della storia. Così anche le forme, i colori, i materiali si impregnano di significati simbolici e rappresentativi di una certa area geografica e di una determinata cultura. La scelta delle materie prime, le forme, i colori e gli ornamenti tracciano una storia semi-indipendente che rivela la psicologia e i gusti collettivi, le tendenze personali e le competizioni sociali.

Per analizzare un fenomeno così complesso è importante affidarsi alle fonti, le quali ci forniscono una terminologia estremamente ampia e informazioni abbastanza precise sui cambi di tendenza, sulla natura dei tessuti impiegati, sul metraggio e sulle tecniche di fabbricazione<sup>46</sup>. Dal XIII secolo in poi, in particolare nei secoli XIV e XV, le fonti diventano sempre più numerose: le informazioni vengono fornite nel dettaglio e con un'accurata descrizione. Interessante è l'identificazione delle persone per cui gli indumenti erano realizzati e talvolta anche le feste e gli eventi durante i quali era previsto che tali vestiti fossero indossati. Questi elementi permettono di ipotizzare gli antagonismi che sussistevano tra le diverse corti e le competizioni sociali in occasioni di visite reali, matrimoni o missioni diplomatiche all'estero<sup>47</sup>.

Gli elenchi notarili e gli inventari dei patrimoni familiari rappresentano una risorsa fondamentale per analizzare gli indumenti dell'epoca, le fogge, i colori, i gusti, le modalità d'uso. Dal momento in cui i notai elencavano meticolosamente tutti i beni posseduti da un proprietario per definirne il patrimonio e, dunque, l'eredità, gli abiti rientravano in questi lunghi elenchi e ci comunicano la ricchezza dei possessori, la loro posizione sociale, ma anche le loro preferenze in materia di moda, le loro abitudini e le scelte di fogge, colori, ornamenti, il tutto elencato con un lessico specifico che aiuta a comprenderne la provenienza e la modalità d'utilizzo<sup>48</sup>. Il proliferare della terminologia e delle informazioni si pone come risposta a un'esplosione di creatività nello stile e nelle forme, l'avvento di una moltitudine di nuovi materiali e una crescita significativa dell'importanza simbolica e rappresentativa dell'abito<sup>49</sup>.

L'analisi della documentazione rende evidente un fenomeno che riguarda il panorama femminile per tutto il Medioevo: all'interno dei registri personali di regine o donne di corte, riguardo gli ordini del loro vestiario, le quantità di tessuti sono nettamente inferiori rispetto a quelle maschili ma, soprattutto, si annovera una ridotta serie di capi e di tipologie di vestiario che nel mondo maschile sono invece particolarmente abbondanti. Possiamo constatare che la varietà dell'abbigliamento femminile è molto limitata e a questo probabilmente concorrono il ventaglio più ristretto delle

---

<sup>45</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 566.

<sup>46</sup> Piponnier, 1970, pp. 163-164.

<sup>47</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 66.

<sup>48</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 22-23; Mafai, 2011, p. 167.

<sup>49</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 66.

attività femminili nella classe nobile e il carattere puramente maschile della rivoluzione del costume di corte avviata nel XIV secolo<sup>50</sup>. La moda femminile segue da lontano quella maschile e si limita a rimarcare il punto vita, a mostrare più o meno le spalle e il seno, e a velare o scoprire il capo. Veli, copricapi, imbottiture e tessuti si pongono tra la sfera pubblica e l'intimità come delicate barriere. Ad infrangerle, ma sempre con misura, doveva essere l'uomo, rapito dall'esposizione celata dei corpi femminili. Forse è proprio nella seduzione che si esauriva il ruolo sociale della donna aristocratica, atteggiamento che aveva come unico scopo il trovare marito, con le ovvie conseguenze di mantenimento della stirpe e garanzia di prole. Le giovani donne era educate al pudore e alla dignità, pertanto il costume femminile e il comportamento delle giovani fanciulle e delle donne sposate era esclusivamente basato su un sentimento di convenienza e di apparenza<sup>51</sup>. Ma se le fogge delle vesti rimanevano pressoché invariate, non si risparmiava di certo negli abbellimenti, nei tessuti e nelle decorazioni. L'iconografia femminile ci tramanda vesti abbondanti con lunghi strascichi e copricapi ingombranti che trasmettono l'impossibilità, da parte di chi le indossava, di svolgere qualsiasi funzione produttiva. Una nobildonna non avrebbe potuto fare altro se non procedere con garbo, alterigia e lentezza, per mettersi in mostra<sup>52</sup>. Veblen, nella *Teoria della classe agiata*, asserisce che «la femminilità del vestiario della donna si risolve sostanzialmente nell'impedimento più efficace a ogni attività fisica utile»<sup>53</sup>.

Se le leggi suntuarie reprimono tali eccessi è per una misoginia diffusa e piuttosto radicata<sup>54</sup>. La donna era infatti considerata particolarmente soggetta all'influenza della moda, legame che permane ancora ai giorni nostri. Il fatto che la moda colpisse, per così dire, il sesso debole, era anche una conferma della natura "spregevole" del sesso femminile: la donna, incapace di resistere alle tentazioni, era più soggetta ad essere invogliata a perseguire la moda. Ma l'animo maschilista nella società di allora arrivava ben oltre: la passione e l'attaccamento agli abiti manifestato dalle donne confermava quanto loro fossero peccatrici, perché si rafforzava il parallelismo tra la velocità di deterioramento delle stoffe, delle quali loro erano tanto amanti, e la corruttibilità della carne. Ecco perché la maggior parte delle prediche e delle leggi suntuarie erano specificatamente indirizzate alle donne<sup>55</sup>. In merito a questo, il Savonarola non usa toni delicati e afferma: «*La vacca è uno animale insulso e grosso e proprio come uno pezzo di carne colli occhi. Donne, fate che le vostre fanciulle non siano vacche. Fate che le vadino coperte el petto, non portino la coda come le vacche; non abbino le corna come le vacche; fatele posare queste veliere. Io non dico già che voi andiate col velo torto e male aconcio, ma assettate come donne da bene e oneste*»<sup>56</sup>.

È piuttosto ovvio affermare che le donne non prendessero mai parte all'elaborazione e alla stesura delle leggi suntuarie, benché ne fossero quasi sempre le destinatarie. Le donne avevano una posizione subalterna: quello che potevano o non potevano indossare era stabilito non dalla loro

---

<sup>50</sup> Piponnier, 1970, p. 175.

<sup>51</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 567.

<sup>52</sup> Muzzarelli, 1996, p. 38.

<sup>53</sup> Veblen, 2007, p. 134.

<sup>54</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 568.

<sup>55</sup> Riello, 2012, pp. 15-16; Hughes, 1990, p. 174.

<sup>56</sup> Savonarola, *Predica duodecima* (la seconda domenica di Quaresima - 28 febbraio 1496), pp. 275-276.

condizione sociale, bensì da quella dei loro mariti, padri o fratelli. Questo atteggiamento permette di identificare meglio una simbologia del potere maschile ed elabora la concezione patrimoniale dei rapporti tra uomo e donna. In questo modo la donna pronta a contrarre matrimonio diventa un patrimonio da ostentare (tanto quanto oggi un'auto, uno yacht, una casa<sup>57</sup>).

Premesso questo forte legame tra l'ostentazione e il matrimonio, le leggi servivano anche a normare la consistenza delle doti delle spose, affinché si potesse frenare la concorrenza matrimoniale che faceva alzare sempre di più la posta messa in gioco dalle famiglie. Era a tutti gli effetti una gara a chi disponeva di più per accaparrarsi il matrimonio migliore<sup>58</sup>. Quest'ultimo era una sorta di accordo finanziario e la moglie doveva attenersi a canoni di apparenza ben precisi, non solo per gli abiti, ma anche per quanto concerne i capelli, la tinta della carnagione, il portamento, le maniere. Le leggi suntuarie esplicavano esattamente questi limiti, ma ci si chiede se potessero essere imposte anche alle ragazze che si trovavano nel pieno della giovinezza, l'età più viva, più alla moda e soprattutto l'età durante la quale erano maritabili e attraverso la messa in mostra del loro aspetto dovevano meravigliare gli scapoli più ambiti. Questo avrebbe arricchito le finanze della propria famiglia, garantito una buona posizione sociale e un futuro roseo, sempre ed esclusivamente sotto il profilo sociale ed economico. Effettivamente c'erano eccezioni alle leggi suntuarie, ossia concessioni per le donne giovani e nubili che potevano poi, solo occasionalmente, essere estese ai primi tre anni di matrimonio<sup>59</sup>. La normativa suntuaria può quindi essere utilizzata proprio per ricostruire l'idea dell'epoca sulle donne, cogliendo alcuni elementi relativi al loro ruolo nella società. È chiaro come essa dimostri innanzitutto la propensione femminile per fogge originali e colori inusuali, oltre alla consapevolezza dell'essere insegna animata della famiglia alla quale appartenevano. L'aspetto esteriore della moglie doveva esaltare e dare lustro all'immagine del coniuge dalla cui posizione sociale derivava sempre, e in ogni caso, quella della moglie. Tuttavia, se da un lato le famiglie eminenti si davano risalto proprio attraverso l'abito femminile, l'altra faccia della medaglia implicava costi esorbitanti per l'acquisto di abiti, gioielli e ornamenti di ogni genere che potevano portare alla rovina le finanze e il patrimonio familiare<sup>60</sup>. Le donne, consapevoli di avere relativa libertà unitamente in questo campo e di essere "in gara" con altre nobili, spendevano somme esorbitanti per essere le prime, le migliori, le uniche, proprio come raccontava Ser Giovanni Fiorentino<sup>61</sup>.

Sicuramente la vera condizione della donna dell'epoca è ravvisabile negli scritti di Christine de Pizan, nata a Venezia e trasferitasi a Parigi con la famiglia quando ancora era bambina. Qui visse in un ambiente colto e intellettuale, soprattutto grazie al padre Thomas che era astrologo e medico alla corte del re Carlo V, e ciò le permise di coltivare la sua passione per le lettere e per le arti, diventando la prima donna laica e intellettuale di professione<sup>62</sup> (Tav. I). Donna di grande cultura, fu in grado di assumere un punto di vista critico sulla società dell'epoca e fu capace di contestare

---

<sup>57</sup> Riello, 2012, pp. 15-16.

<sup>58</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 568.

<sup>59</sup> Herald, 1981, p. 157.

<sup>60</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 89-90.

<sup>61</sup> V. nota 22.

<sup>62</sup> Christine de Pizan, 1997, *Introduzione*, p. 11; Muzzarelli, 2011, pp. 85-86.

astutamente le offese e le ingiurie che le donne subivano direttamente, a livello fisico, o indirettamente, attraverso leggi suntuarie e prediche dei moralisti, con l'amara consapevolezza che *«l'opinione corrente degli uomini è che le donne non servano a nulla, a parte fare figli e filare»*<sup>63</sup>. Nella sua opera più celebre, *La Città delle Dame (Livre de la Cité des Dames)*, scritta tra il 1404 e il 1405, Christine elabora una complessa e potente critica della società misogina dell'epoca, attuando una decostruzione della tradizione maschile per poi ricostruire, attraverso la scrittura, il mondo femminile autentico e reale secondo il suo punto di vista, offrendo così un quadro diverso della sua epoca. Il risultato è l'edificazione di una città ideale, fondata, costruita e popolata da donne di grande forza, virtù e valore, componendo una genealogia femminile con profonde radici nel passato: vi si possono trovare donne della mitologia antica o dell'antica Roma, dame e nobili a lei contemporanee, sante cristiane<sup>64</sup>. Per compiere questa impresa, Christine viene aiutata da tre dame, Ragione, Rettitudine e Giustizia: la prima l'accompagna durante la costruzione delle fondamenta, la seconda collabora nella costruzione delle mura, e la terza interviene per popolare la città. Nel corso di questo disegno Christine elenca innumerevoli esempi di donne virtuose e non si esime dal ricordare l'ambito tessile, molto legato al mondo femminile, e la condizione della donna in materia di vanità e civetteria. Nel *Libro primo*, attraverso le parole di Ragione, racconta di Minerva, vergine di un'intelligenza eccezionale che tra le tante arti e tecniche da lei inventate, *«Fu lei la prima a pensare di rasare le pecore, districare, pettinare e cardare la lana con l'aiuto di diversi utensili, lavarla, avvolgerla su delle aste di ferro, filarla con il fuso; inventò anche la tessitura e le tecniche per ottenere la stoffa»*<sup>65</sup>. Ancora narra di Aracne e del suo grande ingegno che *«le fece inventare per prima l'arte di tingere la lana in diversi colori e di tessere opere d'arte nei drappi, così come fanno i pittori, in altre parole, gli arazzi. Era meravigliosamente abile in tutto ciò che riguardava la tessitura. [...] Fu lei a inventare per prima come coltivare il lino e la canapa, come pulirli, farli macerare, liberarne le fibre e pettinarle, come filare e tessere. Mi pare che questa attitudine sia stata abbastanza necessaria all'umanità, anche se molti uomini rimproverano alle donne di praticarla.»*<sup>66</sup>. Segue subito dopo la storia di Panfila, che con la sua intelligenza *«fu la prima a scoprire l'arte della seta. Dotata di una mente speculativa e vivace, si accorse che i bachi producevano la seta sui rami degli alberi del suo paese [la Grecia], così prese alcuni dei bozzoli, che le sembravano molto belli, e iniziò a metterne insieme i fili. Poi provò a vedere se quel filo poteva essere tinto in diversi colori; dopo aver sperimentato tutto questo, e vedendo il bel risultato, iniziò a tessere delle stoffe di seta. Grazie alla tecnica inventata da questa donna, il mondo è stato arricchito da una cosa molto bella e utile, diffusa dappertutto»*<sup>67</sup>.

Altrettanto significative sono le parole di Nicolosa Castellani, moglie di Nicolò Sanuti conte di Porretta, nella sua orazione<sup>68</sup> indirizzata al cardinale Bessarione, in risposta alla legge suntuaria del

<sup>63</sup> Christine de Pizan, *Libro primo*, XXXVII, p. 179.

<sup>64</sup> Christine de Pizan, 1997, *Introduzione*, pp. 9-10 e p. 21.

<sup>65</sup> Christine de Pizan, *Libro primo*, XXXIV, p. 171.

<sup>66</sup> Christine de Pizan, *Libro primo*, XXXIX, pp. 185-187.

<sup>67</sup> Christine de Pizan, *Libro primo*, XL, p. 189.

<sup>68</sup> Il titolo dell'orazione è *Oratio habita per dominam Nicolosam de Sanutis bononiensem pro ornamentis restituendis coram reverendissimo in Christo patre domino legato graeco Bononiae gubernatore* (Comelli, 1899, p. 120).

24 maggio 1453, da lui emanata, che imponeva una serie di proibizioni su vesti e ornamenti. Il testo è unico nel suo genere e presenta la voce di una donna in materia di abiti e moda: Nicolosa, facendosi portavoce delle donne del suo *status* e pienamente consapevole del loro ruolo in materia di vesti, sostiene che la legge non consenta di esibire attraverso gli abiti il proprio rango e quello dei mariti, privandole dell'unica forma di distinzione sociale disponibile all'epoca, essendo esse già escluse dalla carriera ecclesiastica e dai pubblici uffici<sup>69</sup>: «*Entrare nei magistrati non si permette alle donne: non si permette loro né il sacerdozio né la milizia: tali uffici debbono essere virili. Ebbene! Che ci siano anche tolti gli abbigliamenti, simbolo della nostra virtù, a tutto potere non soffriremo. Ho detto.*»<sup>70</sup>.

Merita ricordare anche le tre patrizie veneziane Cristina Corner, Felicità e Benedetta Donà che, a nome delle altre gentildonne della città, protestarono contro una legge suntuaria emanata dal patriarca Lorenzo Giustinian che impediva loro di indossare vesti sontuose dai lunghi strascichi e ornamenti preziosi. Le veneziane si rivolsero al Papa presentando due petizioni e richiedendo di poter indossare tali vesti «*ad honor dei parenti e per propria bellezza*»: Ottennero così la concessione per i tre anni successivi<sup>71</sup>. In queste parole, dichiarate dalle veneziane stesse, è palese come fossero ben consapevoli di essere emblemi di famiglia e soprattutto di avere, nell'ambito della moda, l'unica possibilità di emergere nei contesti maschilisti in cui vivevano.

La teoria del sociologo e filosofo tedesco Georg Simmel potrebbe confermare questa prospettiva: egli interpreta la moda come fattore di compensazione per la donna che, esclusa da una vita pubblica attiva, crea la sua sfera di scelta e di espressione proprio nella moda<sup>72</sup>. Non si può di certo escludere che, nel ruolo di rappresentanti delle loro famiglie, le donne abbiano ecceduto e che la situazione fosse sfuggita dalle mani di padri e mariti, sfociando così in un'occasione (e direi l'unica) di protagonismo femminile<sup>73</sup>. Come dice Diane Owen Hughes, «*Se la moda era donna, era perché alle donne erano stati lasciati solo gli abiti per confezionarsi una personalità sociale su misura*»<sup>74</sup>.

In conclusione, anche se ben lungi dal costituire un campo di affermazione personale, il terreno delle apparenze era per le donne uno dei pochi ambiti nei quali era loro consentito farsi notare, seppure allo scopo di manifestare la posizione dei loro uomini che le addobbavano come vetrine da esposizione. Adornate, anzi caricate da padri e mariti di oggetti ai quali era affidato il compito di segnalare lo *status* della famiglia e la ricchezza detenuta<sup>75</sup>, le donne diventavano semplici pedine all'interno di una scacchiera economica e sociale.

Fino alla fine del XII secolo erano poche le persone che potevano indossare abiti preziosi e

---

<sup>69</sup> Riello, 2012, p. 17; Muzzarelli, 1996, p. 93; Muzzarelli, 1999, pp. 346-347; Comelli, 1899, pp. 117-123.

<sup>70</sup> «*Magistratus mulieribus non conceduntur: sacerdotia, triumpho bellici spolia non conceduntur, quia huiusmodi virorum esse solent: ornatus et cultum, insignia virtutum a nobis eripi quoad poterimus non patiemur. Dixi.*» (Comelli, 1899, p. 121).

<sup>71</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 94-95; Molmenti, 1973, p. 395; Musatti, 1891, pp. 86-87.

<sup>72</sup> Simmel, 1995, p. 23; Riello, 2012, p. 16; Muzzarelli, 2011, p. 77.

<sup>73</sup> Muzzarelli, 1996, p. 92.

<sup>74</sup> Hughes, 1990, p. 187.

<sup>75</sup> Muzzarelli, 1996, p. 89.

di complessa fattura, e chi voleva un nuovo abito doveva farselo fare da un sarto<sup>76</sup>. La professione del sarto era esercitata quasi esclusivamente da uomini, nonostante l'arte del filare e del tessere sia, fin dall'antichità, associata alle attività femminili, anzi, considerata prerogativa esclusiva delle donne. Invero, non bisogna assolutamente escludere la presenza femminile nel processo operativo di filatura e tessitura: è probabile che donne di basse condizioni lavorassero nelle botteghe per la preparazione della materia prima, ma chi cuciva, chi apparteneva alla corporazione, chi intratteneva il rapporto con il cliente, erano gli uomini. Fa eccezione il caso di Venezia dove, sin dal XIII secolo, vi erano anche sarte che si occupavano della riparazione di abiti vecchi (*mendaresse*) e del confezionamento di abiti nuovi (*sartoresse*)<sup>77</sup>; erano anche iscritte alle corporazioni di mestiere delle quali, addirittura, potevano essere *maestre*<sup>78</sup>. Inoltre il vestiario aveva un costo piuttosto elevato: a Venezia, nel *Capitulare de Sartoribus* del febbraio 1219, vengono citate poche tipologie di vesti femminili, tra cui *gonnelle* e *guarnacche*, per le quali il sarto (o sarta) avrebbe richiesto venti soldi, a differenza dei dodici per la stessa veste da uomo; per ogni frastaglio o ornamento in più si dovevano aggiungere 12 denari; per l'applicazione di fodere o bordature in pelliccia, sempre nella veste femminile, si dovevano pagare 6 denari<sup>79</sup>. La realizzazione di un abito iniziava ovviamente dalla scelta della materia prima, dunque dal tessuto, più frequentemente lana e lino, i quali venivano filati in casa dalle donne di famiglia. Chi desiderava un abito di maggiore qualità, si doveva recare nelle botteghe di commercianti e di sarti in città. Anche la modalità di acquisto non era semplice e immediata: innanzitutto la spesa principale era dovuta al materiale stesso, mentre il confezionamento, anche se tutt'altro che economico, incideva in misura minore sul prezzo totale. Inoltre l'abito veniva eseguito su misura per evitare qualsiasi spreco di stoffa e quindi richiedeva numerose prove da parte dell'acquirente<sup>80</sup> (Tav. LII cap. 3). Grisellini nel suo *Dizionario delle arti e de' mestieri* descrive questo procedimento: il sartore, dopo aver preso le misure «su una striscia di carta addoppiata bastevolmente lunga», fa «con delle cesoie sopra la sua misura di carta diverse intaccature, che dirigono le sue operazioni quando deve tagliare il vestito»; poi, sulla stoffa scelta per l'abito, «taglia in prima il di dietro, i davanti, e le maniche»<sup>81</sup>. Egli doveva occuparsi di taglio, confezione, decorazione, guarnizioni, applicazioni, ricami, sia per gli abiti maschili che femminili e, al momento dell'acquisto, doveva anche consigliare adeguatamente il cliente sulla qualità della stoffa e sulla quantità necessaria per il lavoro richiesto, sempre avendo riguardo delle leggi suntuarie<sup>82</sup>. Un documento del *Capitolare dei Sarti* di Venezia riporta che nessun sarto o sarta

---

<sup>76</sup> Muzzarelli, 1996, p. 29.

<sup>77</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 225-226; Nei capitolari degli artigiani veneziani, a conferma di una nutrita presenza femminile, ricorrono frequentemente le espressioni: «*lavorier [...] lo qual ouero la qual*» (*Raccolta di varie parti, decreti, giudizi, comprobanti li privilegi, decreti e prerogative dell'arte della seta, Arte della seta*, B. 556, 1350, Archivio di Stato, Venezia); «*Lavorator over Lavoratrice*» (*Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, 29 agosto 1370, Archivio di Stato, Venezia).

<sup>78</sup> Bellavitis, 2013, p. 10; In una legge suntuaria veneziana compare l'espressione «*aliquis magister sartor, nec magistra sarta*» (*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 21 giugno 1400, Archivio di Stato, Venezia).

<sup>79</sup> Cecchetti, p. 1 e p. 66; Riello, 2012, p. 4; Davanzo Poli, 2003, p. 526.

<sup>80</sup> Riello, 2012, pp. 4-5.

<sup>81</sup> Grisellini, 1773, pp. 24-28, v. *Sartore*.

<sup>82</sup> Davanzo Poli, 1987, p. 57; Davanzo Poli, 2003, p. 526.



potesse vendere alcun indumento con maniche che superassero le misure previste dalla legge, «*sub pena standi uno mense in uno carcere inferioris*» e con una sanzione di «*ducatorum decem*»<sup>83</sup>.

A causa della consistente mole di lavoro, delle molteplici responsabilità e della laboriosità dell'intero procedimento, gli indumenti prodotti in massa erano pochi e la maggior parte del vestiario era confezionata artigianalmente. L'acquisto di un abito era quindi ben lontano dall'essere un capriccio, uno sfizio, ma era qualcosa di pianificato che avveniva per necessità, e molto spesso coincideva con festività cittadine e religiose importanti, con matrimoni o funerali: in tal caso richiedeva tempo sia per la scelta del materiale sia per il confezionamento<sup>84</sup>.

Tuttavia, tutt'altro che frequenti erano le circostanze nelle quali sfoggiare gli abiti e solo l'ambiente di corte li consentiva e li giustificava<sup>85</sup>: essa infatti costituiva una vasta scena sulla quale si muovevano molti personaggi e dove il vestiario assumeva un ruolo fondamentale. Gli esponenti della corte, ossia famiglie che avevano contatto diretto col sovrano, partecipavano al gioco, o meglio a una vera e propria gara<sup>86</sup>, dell'ostentazione, che non aveva unicamente lo scopo di evidenziare la potenza della corte, ma serviva anche come collante interno nella realtà sociale: il vestiario rafforzava l'identità, metteva in comunicazione e consolidava i rapporti tra gli appartenenti a quell'ambito. Allo stesso modo, però, fungeva da elemento di esclusione per tutti coloro che ne erano estranei e che dovevano ben differenziarsi dall'alta società, proprio attraverso l'apparenza e i codici di comportamento. Pertanto, la corte era un luogo carico di simboli di appartenenza, era il contesto adatto per esibire vesti e ornamenti sontuosi, un'occasione ideale per ostentare l'invenzione di nuove fogge e decorazioni<sup>87</sup>: è da qui che, a partire dal XIII secolo, ha inizio il processo che conduce all'invenzione costante di nuove fogge, attraverso la ricezione e la trasformazione di mode utilizzate altrove, per poi lanciarne delle nuove<sup>88</sup>.

Fra l'anno mille e la peste del 1348 la popolazione europea triplicò e i centri urbani aumentarono in numero e grandezza. La città divenne un luogo di dinamismo sociale, di produzione, di commerci a breve e lungo raggio. L'Italia era il paese con il più alto tasso di urbanizzazione e città come Firenze, Venezia, Milano, Roma, Napoli erano centri essenziali che trainavano lo sviluppo, il commercio, la produzione. Per quanto riguarda il settore tessile, è proprio qui che si potevano trovare i migliori materiali, le botteghe dei sarti o di altri artigiani che producevano oggetti alla moda. La città creava anche nuovi contesti in cui sfoggiare nuovi abiti e mostrare le proprie disponibilità economiche e la propria posizione sociale. Per questo motivo le élites decidevano sempre più di risiedere in città. Il centro urbano offriva inoltre nuove opportunità di riscatto per chi da sempre stava nelle classi sociali più basse. I mercanti, gli artigiani e la nuova borghesia, anche se di natali umili, potevano sfoggiare abiti alla moda, in quanto arricchiti con i fiorenti commerci. È nella città che la moda diventa uno degli strumenti per eccellenza della competizione sociale in una società fortemente gerarchica, soprattutto tra Duecento e Trecento, con una netta divisione in

---

<sup>83</sup> *Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 21 giugno 1400, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>84</sup> Riello, 2012, p. 5.

<sup>85</sup> Muzzarelli, 1996, p. 29.

<sup>86</sup> Bustico, 1916, p. 1.

<sup>87</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 247-248 e p. 254.

<sup>88</sup> Muzzarelli, 2011, p. 42.

classi (guerrieri, sacerdoti, contadini). Nella prima età medievale non esisteva una vera e propria moda nel senso moderno del termine, ma vi era una serie di indumenti che identificavano e distinguevano i gruppi sociali. Un contrasto visivo piuttosto forte non c'era solo tra ricchi e poveri, ma anche tra persone che avevano professioni diverse, credenze diverse, provenienze diverse. Molto spesso l'affiliazione politica o l'appartenenza a una determinata famiglia nobile venivano espresse attraverso l'uso di specifici colori, simboli o fogge.

La celebre espressione "l'abito fa il monaco" in questo contesto è illuminante: l'abito di lusso e alla moda dava accesso a contesti dai quali si sarebbe stati esclusi, in particolare quello cittadino, anche se la maggioranza della popolazione lavorava ancora la terra e da essa era fortemente dipendente<sup>89</sup>.

Il modo di abbigliarsi subisce una svolta tra XIII e XIV secolo quando è fondamentalmente caratterizzato da una serie di capi separati che, combinati nel modo corretto e secondo i codici civili e del gusto, componevano il vestiario completo di un individuo.

Si può dire che la moda sia una forma di evoluzione del vestiario nel tempo e l'inizio di questo processo avvenne a partire dal XIV secolo, quando l'abbigliamento maschile iniziò a distinguersi visibilmente da quello femminile, introducendo per la prima volta una distinzione di genere e, come dice Riello, «una visione dinamica del vestiario che iniziò a diversificare e a diversificarsi nel tempo»<sup>90</sup>. Fino alla fine del Duecento e il primissimo Trecento uomini e donne vestivano indistintamente lunghe tuniche o ampi camicioni, generalmente indossati senza cintura. Un'analisi, anche sommaria, di dipinti tra Trecento e Quattrocento fa subito notare delle lampanti differenze<sup>91</sup>. Se nel 1404-1405 Christine de Pizan, raccontando la storia della moglie di Barnabò il Genovese, ci dice: «Una volta in salvo, andò in una cittadina e convinse una gentildonna a venderle degli abiti maschili; si tagliò i capelli e si travestì da giovanotto»<sup>92</sup>, significa che ormai l'affermazione di uno stereotipo maschile, ben identificabile e diverso da quello femminile, era completa. La differenziazione tra sessi che si afferma nel Trecento è un fondamentale passo storico che permane ancora oggi: donne e uomini riaffermano la loro differenza fisica, psicologica e sessuale anche attraverso ciò che indossano.

Le trasformazioni che avvennero nell'abbigliamento tra i due secoli furono possibili anche grazie a innovazioni tecniche: i sarti divennero sempre più esperti nell'utilizzo di cuciture complesse per far aderire gli abiti al corpo<sup>93</sup>. Il sarto, con ago, filo, ditale e forbici, che costituivano praticamente gli unici strumenti in dotazione, doveva fare miracoli per adattarsi al rapido mutare delle fogge e al differenziarsi di queste, accontentando governanti, principi, marchesi, nobildonne, fanciulle<sup>94</sup>. Iniziarono a diffondersi anche le tecniche di maglia e uncinetto, che permettevano di eliminare le fasi di taglio e cucitura della stoffa. Inoltre, si potevano ottenere capi elastici che si adattavano molto bene alle forme del corpo. Con l'imporsi di fogge elaborate i sarti non solo dovevano avere conoscenze approfondite e grandi abilità, ma anche pazienza e quiescenza nei confronti di una

---

<sup>89</sup> Riello, 2012, p. 4 e pp. 7-9.

<sup>90</sup> Riello, 2012, p. 7.

<sup>91</sup> Riello, 2012, p. 6.

<sup>92</sup> Christine de Pizan, *Libro secondo*, LII, p. 365.

<sup>93</sup> Riello, 2012, pp. 6-7.

<sup>94</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 216-217.

clientela esigente e volubile. Per di più, come già anticipato, dovevano essere ben informati sulla posizione sociale del cliente per rispettare le leggi suntuarie: se confezionavano un abito inadeguato allo *status* del cliente potevano rischiare sanzioni, punizioni e addirittura carcere o esilio<sup>95</sup>.

Dunque le forme e le lunghezze degli abiti delle classi dominanti tra il XII e il XIII secolo non variarono molto rispetto al passato, mentre notevoli furono le trasformazioni tra XIII e XV secolo, anche se manifestate attraverso un cambiamento progressivo<sup>96</sup>.

Inizialmente nelle botteghe non si sperimentavano soluzioni innovative, ma piuttosto il vestiario veniva adeguato alla richiesta di mercato che domandava soluzioni tradizionali e collaudate. Il cambiamento dunque poteva venire principalmente dall'esterno, ossia da un altro luogo più o meno lontano, ed essere introdotto da qualcuno che viaggiando, portava con sé mode, conoscenze, innovazioni. Che si tratti di un fenomeno volontario o meno, anche se è molto più probabile la seconda opzione, ha fatto la differenza nell'ambito della moda del periodo. Furono dunque ragioni politiche, economiche, religiose e culturali ad indurre maestranze specializzate in certe attività a spostarsi da una città all'altra, diffondendo, laddove non erano note, le conoscenze e le capacità che possedevano<sup>97</sup>.

Iniziali portatrici di novità fino al XIII secolo sono certamente le Crociate che introdussero alcune fogge e varietà di tessuti prodotti ed usati nel mondo islamico, anche tra i soldati occidentali<sup>98</sup>. Un contributo notevole e costante venne offerto da artigiani e mercanti che, con lo spirito di una rinnovata forma di partecipazione alla vita politica, della produzione e del commercio, introdussero importanti novità che cambiarono gli stili di vita e quindi anche il modo di apparire. Le botteghe di artigiani come tessitori, sarti, tintori, calzolai e molti altri, sono state dei veri e propri «*laboratori della modernità*»<sup>99</sup>. I mercanti, invece, introdussero le novità nel mondo del commercio nel Mediterraneo, viaggiando nei paesi più diversi. Non è un caso che dietro a molte innovazioni del vestiario si può intravedere un diretto interesse di artigiani e mercanti: si dice, ad esempio, che siano state le mogli dei mercanti fiorentini, genovesi e veneziani, che qualche volta viaggiavano al seguito dei mariti, ad importare dalla Francia la moda delle maniche larghissime (che Doglioni chiama «*maniconi alla Francese*»<sup>100</sup>), avendo a cuore l'interesse dei mariti che ben sapevano quanta fosse la stoffa necessaria per il confezionamento di esse: se le donne del ceto mercantile adottavano una determinata foggia, essa facilmente sarebbe stata assunta da altre classi anche inferiori<sup>101</sup>. Lo stesso valeva per nobildonne, principesse, regine che, avendo un livello di notabilità elevato, erano esempio di gusto e tendenza e costituivano un modello per la moda del momento. Se da un lato il loro modo di abbigliarsi risultava perfetto e mai fuori luogo, dall'altro erano loro stesse ad azzardare nuove mode, che venivano poi facilmente assimilate dai ceti inferiori: ancora una volta si intersecano i due elementi cardine del fenomeno *moda*, ovvero l'omologazione e l'individualità.

---

<sup>95</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 216-217; Muzzarelli, 2011, p. 41.

<sup>96</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 59.

<sup>97</sup> Muzzarelli, 1996, p. 40.

<sup>98</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 59.

<sup>99</sup> Muzzarelli, 2011, p. 18.

<sup>100</sup> Doglioni, 1671, p. 19.

<sup>101</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 41-42; Cappi Bentivegna, 1962, p. 22.

Tale processo assunse le sembianze di una vera e propria competizione al fine di guadagnarsi fama e riconoscenza, sia tra tutte le altre corti, sia tra il popolo. Lo scalpore dell'opinione pubblica per un nuovo accostamento bizzarro di colori o di stoffe, rendeva ancora più "chiacchierata" colei che aveva compiuto tale azzardo, facilitandone la diffusione nella massa<sup>102</sup>. È questa la forma di "pubblicità", di cui parlavo poco sopra, a cui veniva sottoposta una nuova foggia: la notizia dell'esibizione di un nuovo abito da parte di una donna di ceto sociale alto si diffondeva piuttosto rapidamente destando scalpore, ammirazione, invidia. Va da sé che tutti questi sentimenti avrebbero poi innescato una forte volontà di imitazione da parte delle donne di classi inferiori, avviando la mobilità sociale e il dinamismo delle fogge. Non è un caso che Beatrice d'Este venga definita «*novarum vestium inventrix*»<sup>103</sup> e, ancora, che Isabella d'Este venga lodata dalla regina di Polonia come «*fonte et origine de tucte le belle fogge d'Italia*»<sup>104</sup>: entrambe, la duchessa di Milano e la marchesa di Mantova, erano imitate per le loro vesti anche oltralpe<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 74.

<sup>103</sup> Luzio e Renier, 1890, fasc. 1, p. 88.

<sup>104</sup> Venturelli, 2000, p. 74.

<sup>105</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 6 e p. 184; Mila Contini considera Isabella d'Este un vero e proprio «*mannequins dell'epoca*» (Contini, 1977, p. 47).



Tav. I. Christine de Pizan, in una veste blu umile e sobria, consegna una copia dell'opera *Livre de la Cité des Dames* a Isabella di Baviera.

## 2. IL VESTIARIO FEMMINILE TRA IL XIV E IL XV SECOLO

Prima di procedere con l'analisi, bisogna considerare che, durante l'evoluzione di un abito, la trasformazione del suo aspetto (ampiezza, lunghezza, forma ecc.) non corrisponde obbligatoriamente ad una modifica nella terminologia, e viceversa un'alterazione della terminologia non implica automaticamente una trasformazione d'aspetto. Il vocabolario sul costume è estremamente vario e complesso: i termini cambiano da regione a regione e anche all'interno delle fonti documentarie, in genere manoscritti, essi possono avere una connotazione in una riga, e assumerne una diversa in quella immediatamente successiva. L'idea della moda in costante evoluzione causò questa moltitudine di varianti nella terminologia, anche se in concreto le forme e l'uso degli abiti non si trasformavano simultaneamente insieme ai vocaboli<sup>106</sup>. Ci sono quindi due percorsi, uno delle forme e uno delle parole, che possono in un certo senso essere definiti autonomi e distanziati<sup>107</sup>.

Inoltre, nel mutare delle fogge, non vi è mai una netta distinzione tra i vari cambiamenti e dunque i dati cronologici non saranno mai estremamente precisi. Sia dagli inventari che dalle iconografie, si può notare come nel Quattrocento sia ancora molto forte la compresenza di vesti che già erano presenti nel secolo precedente, dando vita a una convivenza tra vecchio e nuovo<sup>108</sup>: quindi, la suddivisione delle fogge che seguirà, non deve essere considerata rigorosa, ma puramente indicativa.

L'analisi del vestiario femminile, sia per il XIV che per il XV secolo, verterà sui principali "strati" della cosiddetta *roba*<sup>109</sup>, ossia il vestiario completo che le donne utilizzavano all'epoca:

- sottovesti, che pressoché corrispondono alla nostra biancheria intima;
- vesti e sopravvesti, nella maggioranza dei casi il binomio essenziale per uscire di casa;
- mantelli, che completavano il vestiario soprattutto nei mesi freddi.

La ragione per cui verranno presentati solo questi capi è strettamente legata all'analisi iconografica che seguirà più avanti. Dovendo concentrare l'attenzione sulle maniche, sono proprio questi gli indumenti che le possiedono e che vengono direttamente coinvolti in questo tipo di esame.

Inoltre, per questioni di brevità e per l'impossibilità di compilare, in questa sede, una rassegna completa di tutto il vestiario femminile di ben due secoli, ho dovuto tralasciare tutto ciò che riguarda ornamenti e accessori quali scarpe, calze, copricapi, gioielli, cinture e molto altro<sup>110</sup>.

Nella presentazione degli indumenti, sia del Trecento che del Quattrocento, ho scelto di seguire l'ordine a mio avviso più logico, che riflette l'atto in sé del vestirsi. Pertanto, si partirà dallo strato di vestiario più "intimo", le sottovesti, per passare poi agli abiti del quotidiano, vesti e sopravvesti, e finire con i capi di protezione, nello specifico i mantelli.

---

<sup>106</sup> Herald, 1981, p. 52.

<sup>107</sup> Pignonier, 1970, p. 164.

<sup>108</sup> Marangoni, 2016, p. 4.

<sup>109</sup> Azzali, 1990, p. 217, v. *Roba*.

<sup>110</sup> Per una trattazione completa rimando a Levi Pisetzky, 1964; Levi Pisetzky, 1978; Marangoni, 2016; Marangoni, 2017.

## 2.1 Donne e vesti nel Trecento

Per la prima volta, dopo secoli, si assistette ad una vera e propria rivoluzione del vestiario, non solo nello stile, nelle forme, nei colori, ma, soprattutto, in quella che viene identificata come la prima forte differenza di genere tra abiti maschili e abiti femminili. Questa evoluzione è particolarmente evidente a partire dal 1340 circa, quando non solo muta il vestiario ma anche il suo valore sociale, mentre all'inizio del secolo il cambiamento consistette solo in una parziale rielaborazione delle fogge preesistenti<sup>111</sup>. Il Trecento è caratterizzato da vesti aderenti al busto, maniche affusolate, copricapi altissimi e scarpe dalle punte allungate che hanno l'obiettivo di slanciare la figura ed enfatizzarne la verticalità che allungava notevolmente la figura fisica<sup>112</sup>. Il modello ideale femminile trecentesco era una donna dal corpo sottile, atteggiato in una leggera curva a S, con la testa, l'addome e i fianchi reclinati in avanti, e la schiena portata all'indietro; i suoi capelli erano biondi, il volto ovale e rosato, gli occhi a mandorla, la bocca fine, le mani bianche e affusolate. Lo slancio verticale dato dai vestiti lunghi e stretti, adattandosi a questo stereotipo, enfatizzava ulteriormente la figura esile, allungandola<sup>113</sup>. Le braccia magre vengono evidenziate da lunghi polsini che ricadono sulle mani ricoprendone una parte, mentre il volto veniva allungato dalla fronte alta e ampia ottenuta rasando l'attaccatura dei capelli<sup>114</sup>. Infatti, nella tendenza a porre sempre più in rilievo il corpo e nel mutamento verso uno stile d'abbigliamento più aderente, fu mutata anche l'acconciatura femminile, al fine si esporre una più ampia superficie corporea. I capelli venivano raccolti in trecce ben tirate e le attaccature dei capelli arretravano, grazie alla rasatura anche delle sopracciglia (la depilazione si otteneva con un vetro sottile o con l'uso di creme)<sup>115</sup>. A riprova di ciò, l'elemento di grande innovazione che aveva lo scopo di prolungare ulteriormente la silhouette femminile, furono i copricapi: se nel XIII secolo venivano indossati semplici veli che coprivano il volto, simbolo della seduzione femminile, a partire dal XIV secolo i copricapi femminili si fecero sempre più voluminosi<sup>116</sup>. Tra i principali si potevano vedere lunghi e alti coni, ornati di veli che ricadevano sulle spalle e cappelli a sella o a due corni che potevano essere riccamente decorati con ricami, perle e nastri in oro o seta, oppure impreziositi con veli leggeri come nel primo caso.<sup>117</sup> La moda sobria duecentesca, fatta di tagli, forme e decorazioni semplici (lunghe e ampie tuniche), di comodità delle fogge e di una differenza quasi inesistente tra abiti maschili e femminili, fu completamente abbandonata.

Nel Trecento si imposero nuovi stili, le vesti si restrinsero, si cominciarono ad apprezzare i tessuti e gli accessori più pregiati, i colori vivaci e si assistette a una progressiva differenziazione tra abiti da uomo e da donna, che assunsero una funzione sempre più rappresentativa a livello sociale, sia nell'ambito delle diverse professioni sia nei rapporti ufficiali<sup>118</sup>. L'abbigliamento femminile si fece

---

<sup>111</sup> Black e Garland, 1988, p. 115.

<sup>112</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 34-37.

<sup>113</sup> Kybalová, Herbenová e Lamarová, 1969, p. 114; Levi Pisetzky, 1964, p. 87.

<sup>114</sup> Van Thienen, 1955, p. 59.

<sup>115</sup> Laughran, 2003, pp. 48-49.

<sup>116</sup> Piponnier e Mane, 1997, pp. 79-80.

<sup>117</sup> Muzzarelli, 1996, p. 38.

<sup>118</sup> Autizi, 2013, p. 43.

sempre più ricercato anche se ebbe un'evoluzione piuttosto lenta. Il pregio degli abiti cominciava ad andare di pari passo con l'esigenza di distinguersi, in particolare durante matrimoni, parate, tornei. Il lusso era sottolineato dall'abbondanza e dalla preziosità dei dettagli, dalla quantità di tessuto impiegato, dall'uso di bordure con ricami e fili d'oro, dall'utilizzo di pellicce usate come fodere o per le bordature.

Il primo indumento che veniva indossato dalla donna sopra la pelle nuda era la *camisia*, una semplice sottoveste in cotone o lino<sup>119</sup>, che poteva variare nella lunghezza, anche se solitamente arrivava a metà gamba o sino alle caviglie, ed era tagliata a forma di T, con scollatura rotonda, maniche cilindriche aderenti sulle braccia e lacci al centro del collo e ai polsi<sup>120</sup> (Tav. II). La sua bellezza dipendeva dalla qualità della tela che poteva essere più o meno fine. In genere queste *camisiae*<sup>121</sup> si confezionavano in casa al momento del bisogno, anche se, quelle di migliore qualità, potevano essere vendute da mercanti. Ancora incerto è, invece, l'uso notturno della *camicia*, in quanto sembra si dormisse completamente nudi<sup>122</sup>.

Nei corredi e negli inventari le sottovesti sono generalmente poche, per lo meno in relazione al numero di vesti e sopravvesti, e questa scarsa attenzione per gli indumenti intimi, molto forte nel Trecento, è probabilmente riconducibile a due fattori: da una parte il loro basso valore economico essendo cucite in casa; dall'altro le scarse conoscenze igieniche del tempo, che non presupponevano la presenza di più indumenti pratici e leggeri, così da essere cambiati frequentemente, dato il loro continuo contatto con la pelle<sup>123</sup>. Solo verso la fine del secolo le *camicie* risulteranno più ricche e ornate e diventerà evidente la differenza tra quelle maschili e quelle femminili<sup>124</sup>.

Prosegue dal Duecento l'uso della *gonnella* (detta anche *tunica*<sup>125</sup>, *sottana*<sup>126</sup>, *gamurra*<sup>127</sup>), in genere realizzata in lana, che veniva indossata al di sopra della *camicia*. Si tratta di una veste lunga fino ai piedi, aderente sul busto e con il punto vita alzato allo sterno, e poi amplissima nella gonna. Le maniche erano strette e lunghe sino al polso e talvolta si potevano trovare già con piccole aperture in corrispondenza del gomito. La veste poteva presentare, sulla parte frontale e sulle maniche, file mediamente lunghe di bottoni. La scollatura poteva essere tonda o quadrata, più o

---

<sup>119</sup> Autizi, 2013, p. 47.

<sup>120</sup> Imperio, 2012, p. 29.

<sup>121</sup> Azzali, 1990, pp. 47-48, v. *Camicia*.

<sup>122</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 144; Imperio, 2012, p. 29; Molmenti, 1973, p. 384.

<sup>123</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 29; Marangoni, 2017, p. 8.

<sup>124</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 29.

<sup>125</sup> Termine molto frequente in area veneta: nell'inventario del doge Francesco Dandolo ricorre moltissime volte, ad esempio «*una tunica de panno scarlato*», «*una tunica de scarlato infrisata de perlis*» (*Sezione Notarile, Cancelleria inferiore, notaio Vettore Canonico di San Marco*, B. 219, fasc. n. 8, Archivio di Stato, Venezia).

<sup>126</sup> Battisti la indica come equivalente di *tunica* (Battisti, 1968, vol. V, pp. 3564-3565, v. *sottana*); Azzali, 1990, p. 233, v. *Sottana*.

<sup>127</sup> Il termine deriva forse dall'arabo *humur*, plurale di *himār*, con significato di velo, acconciatura o vestimento (Battisti, 1968, vol. III, p. 1759, v. *gamurra*).



meno ampia<sup>128</sup>: nella prima metà del Trecento e poco oltre le scollature erano prevalentemente quadrate; dagli anni '70 del Trecento cominciarono a diffondersi quelle ovali<sup>129</sup>.

Le *gonnelle* sono particolarmente frequenti negli inventari: a Venezia tra i documenti notarili del 1329 appare una «*gonela rosada cum asole*» che testimonia un modo ancora raro di chiusura e, sempre in ambito veneziano, nel 1350 appare il diminutivo *gonnetta* «*unam gonelettam vergatam*<sup>130</sup>». Le donne dei ceti sociali più umili spesso ne possedevano solamente una ed essa costituiva un bene prezioso, tanto che veniva lasciata in eredità nel testamento o impegnata per ottenere del denaro e pagare le tasse<sup>131</sup>. La pratica di lasciare le vesti a famigliari o amici delle future generazioni era molto diffusa, tanto per i poveri, quanto per i ricchi, così che la vita di un capo di vestiario risultava piuttosto lunga<sup>132</sup>.

Di qualità migliore nel tessuto, ma simile alla *gonnella*, è la *cotta*<sup>133</sup> (Tav. III), una veste piuttosto ampia nella gonna, solitamente portata senza sopravveste, e con maniche aderenti, con lunghe file di bottoni sia sul davanti sia sulle maniche<sup>134</sup>.

Una variante più elegante della *cotta* è la *cottardita*<sup>135</sup>, dal francese *cotte hardie*<sup>136</sup>, che perdurò sino al Quattrocento. Risulta difficile precisarne il modello, ma, presupponendo che il termine *ardita* possa significare “più ampia”, potrebbe essere una veste più abbondante della *cotta*, con aperture laterali e strascico. Le maniche sarebbero sempre aderenti e chiuse con file di bottoni. Dunque, secondo queste caratteristiche, parrebbe essere associata sia a una veste, per le maniche aderenti come nella *cotta*, sia a una sopravveste, per l'ampiezza della stoffa, come nella *pellanda* (v. oltre). Inoltre, essa è molto spesso completata dal cappuccio, assumendo così, più frequentemente, le caratteristiche di una sopravveste<sup>137</sup>.

Già presente nel secolo precedente è il *guarnello*<sup>138</sup>, una veste molto più semplice di uso casalingo e popolano, generalmente confezionata in cotone, materiale che gli ha dato il nome. Tuttavia, col passare del tempo, il termine iniziò ad indicare anche la veste stessa, così si potevano trovare *guarnelli* confezionati anche con altre stoffe. Molto spesso, forse per praticità, veniva rimboccato all'altezza dei fianchi con un laccio, creando così un ampio rigonfiamento che diventa una sua peculiarità iconografica<sup>139</sup>. Talvolta questo modesto indumento viene utilizzato e considerato come

---

<sup>128</sup> Autizi, 2013, p. 47; Levi Pisetzky, 1964, p. 93.

<sup>129</sup> Levi Pisetzky, 1964, pp. 98-99.

<sup>130</sup> Cecchetti, p. 77.

<sup>131</sup> Peronella, donna che compare in una novella del *Decameron* di Boccaccio, dice al marito «*Credi tu che io sofferi che tu m'impegni la gonnelluccia e gli altri miei pannicelli [...]?*» (Boccaccio, *Decameron*, Giornata VII, Novella 2, pp. 800-801).

<sup>132</sup> Marangoni, 2017, p. 16.

<sup>133</sup> Azzali, 1990, p. 88, v. *Cotta*; Battisti, 1968, vol. II, p. 1139, v. *cotta*.

<sup>134</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 95; Marangoni, 2017, p. 46.

<sup>135</sup> Azzali, 1990, pp. 88-89, v. *Cottardita*.

<sup>136</sup> Battisti, 1968, vol. II, p. 1140, v. *cottardita*.

<sup>137</sup> Marangoni, 2017, pp. 46-47; Levi Pisetzky, 1964, p. 97.

<sup>138</sup> Dal latino medievale *guarnellus*, forse derivante dall'unione dei termini *guarnacca* e *gonnello* (Battisti, 1968, vol. III, p. 1887, v. *guarnello*; Azzali, 1990, p. 136, v. *Guarnello*).

<sup>139</sup> Marangoni, 2016, p. 24.

una sorta di sottoveste<sup>140</sup> e, forse per questo, il suo colore era quasi sempre il bianco<sup>141</sup>. A ribadire l'ipotesi che il *guarnello* fosse anche una sottoveste è Sella, che, nel suo *Glossario*, riporta come suo sinonimo il vocabolo *guardacuore*<sup>142</sup>, una vestaglia da notte (v. oltre).

Un elemento estremamente importante che si afferma nelle vesti trecentesche, e in particolare nella *gonnella* e nella *cotta*, è l'uso dei bottoni, disposti generalmente in lunghe file sulla parte frontale della veste e sulle maniche (Tavv. IV-V). I bottoni potevano essere in metallo (generalmente rame, argento, argento dorato, oro) e potevano essere lavorati in filigrana, smaltati, decorati con piccole incisioni (motivi vegetali o animali, lettere e iscrizioni, sia religiose che amorose) o potevano presentare inserti di pietre preziose. Spesso erano anche rivestiti in stoffa, seta nella maggior parte dei casi<sup>143</sup>. Gli abiti medievali fino alla fine del 1200 venivano cuciti e scuciti ogni volta che si indossava la veste con punti molto lenti. Nei *Romanzi della Tavola Rotonda* si legge che le fanciulle portavano sempre nella loro scarsella ago e filo per scucire e ricucire le grandi maniche fluttuanti<sup>144</sup>. Se i bottoni erano presenti, avevano esclusivamente un ruolo decorativo (li troviamo sulle maniche senza nessuna funzionalità, mancando ancora quel passo per comprendere il vantaggio che si poteva trarre<sup>145</sup>), mentre nel Trecento diventano funzionali alle chiusure accostandosi ai lacci in pelle e ai nastri<sup>146</sup>. L'introduzione dei bottoni si adegua perfettamente alle esigenze della moda del periodo in quanto permette una maggiore aderenza degli abiti al corpo: per quanto concerne le maniche, fu una grande innovazione perché permetteva di chiuderle dopo averle infilare, così da farle aderire ancor di più alle braccia<sup>147</sup>. Il corpetto venne tagliato in tutta la sua lunghezza così da poter valorizzare il busto e le curve del seno. In questo modo gli abiti si arricchivano di piccole pieghe che li rendevano eleganti e sofisticati. Anche le maniche, più o meno attillate, erano chiuse con un alto polsino dove venivano esibiti tre o più bottoni (Tavv. VI-VII). Diventando più strette, esse allungano la figura e ne accentuano la verticalità, adeguandosi al modello ideale femminile dell'epoca. Le maniche, e la parte superiore delle vesti, erano attillate a tal punto che, per favorire il movimento, potevano essere tagliate sotto l'ascella o lungo il braccio<sup>148</sup>. L'aderenza delle vesti al corpo, che caratterizza la linea dell'abbigliamento femminile in questo periodo, venne resa possibile proprio dai bottoni che permettevano di indossare maniche strette da allacciare anche in un secondo momento, dopo aver indossato l'abito. Risulta incredibile come un piccolo semplice oggetto quale il bottone segni il

---

<sup>140</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 99; Marangoni, 2017, p. 29.

<sup>141</sup> Boccaccio ne dà testimonianza in una novella del *Decameron*, dove, raccontando di una donna di nome Niccolosa, diceva «*ella un dì di meriggio della camera uscita in un guarnel bianco*» (Boccaccio, *Decameron*, Giornata IX, Novella 5, p. 1063).

<sup>142</sup> Battisti riporta l'origine dal francese *gardecorps*, nel significato di camicia da notte (Battisti, 1968, vol. III, p. 1884, v. *guardacuore*).

<sup>143</sup> Autizi, 2013, p. 49; Piponnier e Mane, 1997, pp. 67-68; Marangoni, 2017, p. 25.

<sup>144</sup> Evangelista, 1986, p. 58.

<sup>145</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 146; Contini e Mafai osservano che, la riluttanza nell'adozione del bottone, potrebbe derivare dal fatto che esso venisse considerato come «*simbolo di una vita troppo libera*», proprio perché, essendo funzionale ad una pratica apertura (e chiusura) permetteva di spogliarsi con facilità (Contini, 1977, p. 47; Mafai, 2011, p. 185).

<sup>146</sup> Autizi, 2013, p. 49.

<sup>147</sup> Autizi, 2013, p. 63; Marangoni, 2017, p. 25.

<sup>148</sup> Autizi, 2013, p. 48 e p. 63.

passaggio dall'abbigliamento drappeggiato del Duecento, che fa risaltare il tessuto, a quello cucito che evidenzia il corpo<sup>149</sup>.

Sopra la *gonnella* le donne indossavano una sopravveste. La più comune è la *guarnacca*<sup>150</sup> (anche questa già presente nel Duecento): è aperta di fianco con le *fenestrelle*, dette anche *finestre d'inferno*<sup>151</sup>, aperture considerate una risorsa di seduzione femminile in quanto lasciano intravedere la snellezza della vita, molto spesso evidenziata da una ricca cintura che cingeva la veste. Tale caratteristica era stata sicuramente importata dalla Francia, dove le *fenestrelle* erano molto più ampie ed accentuate, quasi a mostrare la veste sino all'altezza della coscia<sup>152</sup>: lo vediamo nelle miniature del *Roman de Tristan*, conservato al Musée Condé (Chantilly), dove le figure femminili indossano una sopravveste senza maniche con ampie aperture laterali bordate di pelliccia di ermellino. Inoltre, è interessante notare come vengano unite vesti dalla stessa forma ma con colori contrastanti e come cambi nelle varie raffigurazioni il binomio di colori tra veste e sopravveste (Tavv. VIII-X).

Tornando alla *guarnacca*, essa era generalmente senza maniche, oppure, nel caso le possedesse, esse si presentavano corte e leggermente aperte, quasi a formare una sorta di *pellegrina* (una corta mantellina); semplici, lunghe fino al polso o di tre quarti e leggermente più ampie di quelle della *gonnella* (Tavv. XI-XII); aperte e lunghe fino a terra (in questo caso la *guarnacca* poteva prendere il nome di *guarnazzone*<sup>153</sup>, termine che verrà associato anche alle maniche stesse)<sup>154</sup>. Le *guarnacche* essendo vesti "esterne" erano decorate con ricami, pietre e perle anche sull'intera stoffa, e potevano essere bordate e/o foderate di pelliccia (particolarmente vaio o ermellino)<sup>155</sup>, anche se spesso le leggi suntuarie proibivano le fodere interne o le orlature oltre le finestrelle. Ma le donne non resistevano dall'indossare *guarnacche* preziose e molte volte, quasi mai rispettando i limiti, si ritrovavano a pagare multe anche salate per aver sfoggiato dei lussi proibiti. Le *guarnacche* risultavano talvolta così preziose da dover essere conservate anch'esse nel forziere delle gioie. Quelle più modeste, realizzate quasi sempre in panno, si annoverano nei corredi di gentildonne o di donne borghesi, solitamente mogli di notai o mercanti<sup>156</sup>. Ad esempio, nell'inventario del doge Francesco Dandolo, compare una «*varnachia infrisata [...] inforata de cendato blavo*», ossia una *guarnacca* ricamata e foderata di zendado (tipologia di seta) azzurro, con tutte le probabilità appartenente alla moglie<sup>157</sup>.

La *pellanda*, anche *opelanda* o *pellarda* (in Toscana *cioppa*, in Emilia *sacco*)<sup>158</sup>, è in assoluto la veste che trionfa tra Trecento e primo Quattrocento (Tavv. XIII-XV). Il termine deriva dal francese

<sup>149</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 79; Muzzarelli, 1996, p. 33.

<sup>150</sup> Dal latino *gaunaca* (Battisti, 1968, vol. III, p. 1887, v. *guarnacca*; Azzali, 1990, pp. 135-136, v. *Guarnacca*).

<sup>151</sup> Azzali, 1990, p. 112, v. *Finestre d'inferno*.

<sup>152</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 100; Marangoni, 2017, p. 39; Viollet-le-Duc, 1873, pp. 386-392.

<sup>153</sup> Azzali, 1990, p. 136, v. *Guarnazzone*.

<sup>154</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 100; Marangoni, 2017, p. 34 e p. 39.

<sup>155</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 100; Imperio, 2012, p. 56; Marangoni, 2017, p. 36.

<sup>156</sup> Levi Pisetzky, 1964, pp. 100-101.

<sup>157</sup> *Sezione Notarile, Cancelleria inferiore, notaio Vettore Canonico di San Marco*, B. 219, fasc. n. 8, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>158</sup> Azzali, 1990, pp. 193-194, v. *Pellanda*.

*houppelande*, veste che si cominciò ad usare in Francia a partire dal 1350 e si diffuse in Italia nella seconda metà del secolo<sup>159</sup> come veste tipicamente invernale indossata prevalentemente per uscire, più pesante della *guarnacca*<sup>160</sup>. La sua confezione impiegava in media dieci braccia di tessuto e spesso la stoffa veniva ornata da pellicce o preziose bordature<sup>161</sup>. L'abito aveva il punto vita sotto al seno, era lungo fino ai piedi e talvolta toccava il suolo con uno strascico. Le maniche potevano raggiungere l'altezza di metà coscia, metà polpaccio o addirittura arrivare fino a toccare il suolo. In quest'ultimo caso venivano portate sciolte nella loro totale lunghezza oppure raccolte sulle spalle<sup>162</sup> (Tav. XV). A Venezia ne abbiamo testimonianza da Doglioni, il quale conferma che le donne «*si misero vesti con le maniche Ducali, e fodrandole [...] di Zibellini, e d'altre pelli di costo, se le rouersauano sopra le spalle*»<sup>163</sup>. La *pellanda* divenne subito un abito di lusso: sia le maniche che l'orlo del vestito erano decorati con preziosi dettagli che potevano includere perle, pietre preziose, pellicce, fasce di tessuto diverso dai colori contrastanti o fitti ricami che aumentavano il prestigio dell'abito. A questo si aggiungeva anche la forma talvolta eccentrica delle maniche che conferiva stile e carattere all'indumento: la bordatura poteva essere dentellata, frastagliata, ondulata o assumere la forma di tante foglie in serie<sup>164</sup> (Tav. CVI cap. 6). Caratteristici di questa veste erano anche gli alti colletti, che, in aperto contrasto con le scollature ovali e quadrate, arrivavano poco sotto le orecchie ed erano anch'essi mutuati dalla moda francese. Questi potevano anche essere staccati dalla veste tanto che Sacchetti li paragona ai guinzagli dei cani<sup>165</sup>. Con la *pellanda* anche lo strascico, che pare si sia diffuso a partire dalla corte borgognona, acquistava la massima importanza e imponenza: fino al Quattrocento inoltrato fu una costante degli abiti femminili. La sua linea morbida era caratteristica del Gotico Internazionale e si abbinava perfettamente alle grandi maniche *ad ali*, anche se talvolta veniva indossato con una veste dalla linea aderente nelle maniche e nel busto. Sfoggiare questa lunga "scia" di tessuto dava luogo a gesti e attitudini aggraziate: la donna doveva procedere regalmente diritta, con piccoli passi che lasciavano fluire dietro a sé la stoffa<sup>166</sup> (Tavv. XVI-XVII). Lo strascico poteva essere rimboccato sulla cintura o raccolto con la mano ripiegandolo dal mezzo, e non dal fondo, per appoggiarlo sull'avambraccio, così da creare un morbido sbuffo. In questo modo l'orlo, ondeggiando, rivelava la ricchezza della fodera e faceva trasparire le vesti sottostanti<sup>167</sup> (Tavv. XVIII-XIX).

La *cioppa* toscana e il *sacco* emiliano, erano parzialmente differenti dalla *pellanda*, in quanto presentavano maniche più aderenti e spesso lunghe fino al gomito. Queste sopravvesti, apparentemente più semplici, si distinguono abbastanza facilmente nelle immagini perché si

<sup>159</sup> Autizi, 2013, p. 48; Viollet-le-Duc, 1873, pp. 188-193.

<sup>160</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 238.

<sup>161</sup> Autizi, 2013, p. 48 e p. 63.

<sup>162</sup> Piponnier e Mane, 1997, pp. 68-69; Levi Pisetzky, 1964, p. 108; Marangoni, 2017, p. 42.

<sup>163</sup> Doglioni, 1671, p. 18.

<sup>164</sup> Piponnier e Mane, 1997, pp. 68-69.

<sup>165</sup> Sacchetti, Novella CLXXVIII, p. 603; Levi Pisetzky, 1964, pp. 98-99.

<sup>166</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 276.

<sup>167</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 277; Cittadini, 1938, p. 67.

intravede, non la *camicia*, bensì una veste di colore diverso con maniche più aderenti (una *gonnella* o una *cotta*), che rispetta la corretta stratificazione del vestiario<sup>168</sup>.

Si possono trovare poi le *cipriane*, di provenienza francese<sup>169</sup> ma con un'influenza esotica (forse erano definite così perché simili a quelle della regina di Cipro), vesti molto aderenti sul busto che si allacciavano davanti con una lunga fila di bottoni, spesso d'argento dorato o perle, avevano scollature molto generose e maniche esageratamente ampie<sup>170</sup>. Quindi la *cipriana* era quasi identica alla *pellanda*, che differiva solamente per gli alti colletti (Tav. XX).

Sopra la *guarnacca*, e più raramente sopra la *pellanda* che già di suo era più pesante, veniva portato il *mantello*<sup>171</sup>, rotondo, senza maniche, lungo fino ai piedi e talvolta dotato di cappuccio (Tav. XXI). Poteva essere di panno o di velluto. Per l'estate poteva essere foderato di zendado o di taffetà, spesso di colore contrastante, e per l'inverno anche di pelliccia. Era usanza portarne un lembo raccolto sul braccio sinistro, così da mostrarne la fodera. Sul petto il *mantello* veniva spesso chiuso con una spilla, con un bottone o con semplici lacci<sup>172</sup>: l'ampiezza della stoffa, ondeggiando dietro la persona in movimento, conferiva grazia e maestosità alla figura<sup>173</sup>. I *mantelli* erano generalmente molto decorati, con perle e gemme, e venivano bordati di preziose pellicce, prime fra tutte il vaio e l'ermellino<sup>174</sup> (Tav. XXII). La pelliccia per le fodere o per le bordature era ormai entrata nell'uso comune, segno di una propensione al lusso che la società rincorreva: molto ricercate le pelli di zibellino, volpe, martora, vaio ed ermellino<sup>175</sup>. Nel Medioevo erano tre pellicce in particolare ad avere valore di lusso: l'ermellino, lo zibellino e il vaio; già nel Trecento l'ermellino, pelliccia ambita nell'abbigliamento femminile, era proibita dalle leggi suntuarie. Ma le donne cominciarono a ingannare i legislatori facendo passare gli ermellini indossati per *lattizzi* (agnelli lattanti) o conigli. Compreso l'inganno, tutte e tre le pelli, ermellino, agnello e coniglio, vennero proibite<sup>176</sup>.

Nei corredi i *mantelli* sono generalmente in numero inferiore rispetto alla vesti. Ma in una città ricca come Firenze spesso venivano abbinati *gonnella*, *guarnacca* e *mantello* in un unico completo. Erano molto spesso dotati di cappuccio (Tav. XXIII) che aveva una forma allungata e appuntita e slanciava ancor di più la figura, circondando l'ovale del volto e risaltandolo. Tuttavia nei corredi i cappucci non sono spesso citati, forse perché compresi nei *mantelli* o in altre vesti a cui potevano essere annessi.

Le leggi suntuarie erano molto severe anche riguardo i *mantelli*, soprattutto per le loro fodere, ma non per la foggia che nelle sua severità non conosce mutamenti<sup>177</sup>.

---

<sup>168</sup> Marangoni, 2017, pp. 52-54.

<sup>169</sup> Cittadini, 1938, p. 72.

<sup>170</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 97; Marangoni, 2017, pp. 54-55.

<sup>171</sup> Azzali, 1990, p. 166, v. *Mantello*.

<sup>172</sup> Autizi, 2013, p. 47; Levi Pisetzky, 1964, p. 109.

<sup>173</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 166.

<sup>174</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 109.

<sup>175</sup> Autizi, 2013, p. 49.

<sup>176</sup> Levi Pisetzky, 1978, pp. 23-24.

<sup>177</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 113 e p. 116.

Quindi nel Trecento l'insieme di *gonnella/cotta*, *guarnacca/pellanda* e *mantello* costituivano il tipico abbigliamento completo dell'epoca, denominato *roba*. Molto spesso tutti e tre i capi venivano confezionati insieme dal sarto e potevano essere dello stesso colore o di sfumature tonali diverse<sup>178</sup>.

## 2.2 Donne e vesti nel Quattrocento

Nel XV secolo non si riscontrano grandi cambiamenti di fogge rispetto al secolo precedente, nonostante la terminologia si presenti comunque ricca e diversificata, ma piuttosto muta l'ideale di bellezza e lo stile del portamento, e i dettagli nelle vesti si fanno più sontuosi e stravaganti<sup>179</sup>. Il Quattrocento è sinonimo di un rinnovato splendore nella vita italiana del tempo, dovuto certamente al generalizzato benessere economico. La grande produzione artigianale e l'attività commerciale avevano raggiunto il loro apice, anche se l'espressione quattrocentesca più significativa si ebbe negli studi umanistici. Tuttavia non vi era ancora nel costume una forte influenza dell'antichità greco-romana. Fino alla metà del secolo le vesti erano ancora di gusto gotico, ma il recupero culturale del mondo antico non fu privo di ripercussioni: lo sviluppo della personalità umana era condizionato dalle conquiste individuali e dalla ricerca del benessere terreno. Così il Quattrocento divenne espressione di una nuova libertà individuale emergente e questo modificò il ruolo predominante degli uomini nella società, con significative ripercussioni sul sistema della moda. Dopo la metà del secolo un generalizzato senso di misura si fece strada nel costume e modellò le vesti sulle naturali proporzioni del corpo, ispirandosi al nuovo equilibrio umanistico. Negli ultimi anni del secolo, infatti, l'abbigliamento divenne più sobrio: il punto vita fu riportato all'altezza naturale, i lunghi strascichi quasi scomparvero, mentre le maniche sfioravano ancora il suolo. Anche il progressivo diffondersi della biancheria intima attestava una concezione più realistica e concreta della vita.

L'esagerazione del primo Quattrocento era fortemente influenzata dal gusto d'oltralpe e, nello specifico, un ruolo fondamentale rivestì la corte borgognona, anche se è difficile affermare quanto abbia inciso l'influsso straniero sull'evoluzione della moda italiana, ma di certo è impossibile affermare che sia del tutto originale. La tesi più fondata sembra quella di una progressiva evoluzione verso forme autonome, nell'ambito della generica classificazione del gusto nota come Gotico Internazionale: motivi originali nel costume italiano si rivelano di pari passo con il distacco dal gotico tradizionale<sup>180</sup>. Venezia fu uno dei centri in cui l'influenza del nord Europa si mostrò pregnante e più duratura<sup>181</sup>. Col progredire del secolo l'Italia divenne essa stessa modello non solo per le lettere e per le arti ma anche per la raffinatezza del vivere e l'eleganza del vestire: verso la fine del Quattrocento l'Italia fu regina della moda in Europa.

Durante i primi decenni del XV secolo le fogge indugiavano ancora sul linearismo verticale tipico del Trecento, portandolo all'estremo: le vesti salirono castamente sul davanti avvallandosi con scollature ovali, ma scesero sulla schiena lasciando scoperta l'attaccatura del collo sotto la nuca; le

---

<sup>178</sup> Autizi, 2013, p. 47.

<sup>179</sup> Black e Garland, 1988, p. 129.

<sup>180</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 213, p. 218 e p. 224.

<sup>181</sup> Herald, 1981, p. 44.

cinture si alzarono sotto il petto; le maniche si allungarono come ali fino a toccare il terreno. Questa linea venne ripresa con ulteriore ampiezza dallo strascico che fluiva maestosamente a seguire la persona. L'ideale di bellezza del Quattrocento, infatti, si distacca da quello angelicato del Trecento, anche se la delicatezza del volto è sempre apprezzata, dando importanza alla gestualità delle mani, all'eleganza del movimento, alla dolcezza dell'espressione<sup>182</sup>, caratteristiche esaltate dalla maestosità di strascico e maniche, ben visibili nelle opere d'arte del periodo.

Dalla metà del XV secolo in poi cominciano a susseguirsi una serie di cambiamenti nella struttura degli indumenti: il proliferare di stoffe rigide e pesanti, come i broccati di seta e velluto arricchiti da fili d'oro e d'argento, resero necessaria la divisione di gonna, busto e maniche<sup>183</sup> per mezzo di un numero sempre maggiore di tagli e cuciture. Iniziarono a diffondersi corpetti attillati e aderenti e le maniche cominciarono a diventare aderenti a tal punto che spesso si ricavavano delle aperture per permettere il movimento, rivelando così la veste o la *camicia* sottostante. Quasi tutte le maniche di questa tipologia, talmente strette da sembrare cucite direttamente sulle braccia, non erano unite al vestito ma venivano realizzate separatamente, per poi essere allacciate all'altezza delle spalle con lacci o nastri solitamente infilati entro asole. A fine secolo la manica separata cominciò ad essere divisa in due parti, inizialmente unite con una piccola cucitura in prossimità del gomito e poi totalmente indipendenti. I lacci, le aperture, gli sbuffi della camicia o della veste sottostante diventarono un dettaglio ricercato e alla moda.

La complessità delle fogge e soprattutto delle maniche è dovuta allo sviluppo di nuovi metodi di taglio della stoffa e le evidenti differenze con i più semplici vestiti dell'inizio del secolo riflettono quella che era una generalizzata mancanza di raffinatezza in sartoria.

La scollatura raggiunse un'ampiezza inaudita tanto che spesso l'abito non era nemmeno supportato dalle spalle, che si presentavano totalmente scoperte<sup>184</sup>. A Venezia la scollatura era quadrata e la sua ampiezza permetteva alle donne di esibire il *décolleté* fino alla separazione dei seni<sup>185</sup>. Tale impudicizia venne descritta dal canonico Pietro Casola che, passando nel 1494 in città durante il suo pellegrinaggio, si chiedeva come fosse possibile che le vesti non cadessero giù dalle spalle delle donne, tanto erano scollate: «*esse done veneziane se forzano quanto pono in publico, precipue le belle, de mostrare el pecto, dico le mammelle e le spalle, in tanto che più volte vendendole me sono maravigliato che li panni non ghe siano cascati dal dosso*»<sup>186</sup>. Anche Sacchetti denuncia questa moda svergognata dicendo che le vesti scendevano a tal punto da mostrare le ascelle: «*Che fu a vedere già le donne col capezzale tanto aperto che mostravano più giù che le ditelle!*»<sup>187</sup> (Tav. XXIV).

Invece di una logica stratificazione del vestiario, verso la fine del Quattrocento si riscontrò un forte contrasto tra la vesti attillate e le sopravvesti, o i mantelli, estremamente ampi e abbondanti; tuttavia gli strati della *roba* femminile rimasero tre: la sottoveste semplice, la veste e la sopravveste.

---

<sup>182</sup>Levi Pisetzky, 1964, pp. 213-215, p. 219 e p. 227.

<sup>183</sup> Cittadini, 1938, p. 72.

<sup>184</sup> Herald, 1981, p. 61, pp. 151-152 e p. 192.

<sup>185</sup> Cittadini, 1938, p. 71.

<sup>186</sup> Casola, p. 15.

<sup>187</sup> Sacchetti, Novella CLXXVIII, p. 602.

Anche per il Quattrocento non è facile ricostruire la biancheria intima poiché molti capi non sono menzionati negli elenchi dei corredi: importante è ancora la *camicia* da giorno, o *camisia*<sup>188</sup>, che con l'avanzare del secolo si fece sempre più numerosa negli inventari. Si tratta di una veste lunga e piuttosto larga con maniche che arrivano al polso, confezionata quasi sempre in cotone o lino, talvolta ricamata o decorata (Tav. XXV). Le varietà più pregiate erano quelle in *tela di rensa* e in *tela cambraia*, la prima prodotta a Reims e la seconda a Cambrai<sup>189</sup>. Presto la *camicia* iniziò a essere ornata con ricami in oro o fili colorati: questa crescente preziosità era dovuta alla moda di esibire la *camicia* attraverso le *fenestrelle* delle maniche e intorno al collo<sup>190</sup>. Infatti, quando alla fine del secolo si accentuò la moda della manica stretta, il polsino fu nuovamente chiuso, ma la manica venne lasciata aperta lungo il taglio della cucitura così da poter mostrare la stoffa della *camicia* sottostante. Questo spiega il motivo per cui molto spesso la *camisia* veniva realizzata con due tessuti diversi: il più pregiato nelle maniche e il meno costoso per il busto (accadeva anche sulle maniche delle vesti)<sup>191</sup>. In questo modo, la sottoveste, che da sempre aveva costituito un capo pratico e semplice, acquistò una sua importanza autonoma e diventò un indumento essenziale della *roba*. Essendo ben visibili nelle aperture su collo, maniche e polsi, queste porzioni non potevano di certo rimanere semplici e sobrie ma dovevano essere abbellite a dovere. L'utilizzo del ricamo anche nelle sottovesti divenne così caratteristica essenziale della moda del momento<sup>192</sup>. Nel Quattrocento si affermò anche la *camisia da nocte*, nota anche come *guardacuore*, generalmente confezionata in panno o velluto, e utilizzata dalle partorienti o per ripararsi semplicemente dal freddo in camere troppo grandi e senza riscaldamento<sup>193</sup> (Tav. XXVI).

Nel Quattrocento le vesti si specializzarono maggiormente rispetto al secolo precedente ed è molto probabile che ci fosse una differenziazione tra gli indumenti delle stagioni calde e delle stagioni fredde<sup>194</sup>.

Rimane in uso la *gonnella* anche se nota con diversissimi termini: *gamurra*, *camurra*, *camora* a Firenze; *zupa*, *zipa*, *socha* nell'Italia settentrionale. Che questi termini siano equivalenti è confermato da alcuni inventari, tra cui un documento romano che cita «*gonna sive camora*»<sup>195</sup> e una legge suntuaria veneziana del 20 maggio 1460 che decreta «*quod nulla mulier, sive nupta, sive non, cuiuscumque status, et conditionis existas [...] possint portare in domo, vel extra domum aliquam vestem [...] seu socham, gonellam, sive camoram, nec aliquod aliud genus vestis [...] e panno de auro, vel de aurato, seu brocato de auro, nec de argento, vel de argento, sei brocato de argento, vel*

<sup>188</sup> Azzali, 1990, pp. 47-48, v. *Camicia*.

<sup>189</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 285; Marangoni, 2016, p. 7; Herald, 1981, p. 47.

<sup>190</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 285.

<sup>191</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 69.

<sup>192</sup> Herald, 1981, p. 193 e p. 196.

<sup>193</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 285; Marangoni, 2016, p. 5.

<sup>194</sup> Herald, 1981, p. 47.

<sup>195</sup> Sella, 1944, p. 270, v. *gona*.



*de veluto alicuius coloris, quod sit, vel vocetur altobasso, nec de veluto plano ala zetanina*»<sup>196</sup>. Si vede invece una «*ghamurra rosata con maniche di zetani nero*» nell'inventario di Lucrezia Tornabuoni<sup>197</sup>. Si tratta di una veste semplice, piuttosto aderente su busto e maniche, e spesso di colore scuro, arricchita dalla *camicia* sottostante che fuoriusciva da scollo e *fenestrelle* delle maniche. Era generalmente realizzata in lana ma, nelle versioni più preziose, poteva avere le maniche in seta decorate con perle, pietre e ricami<sup>198</sup>(Tavv. XXVII-XXVIII). Le maniche della *socha*<sup>199</sup> all'inizio del Quattrocento si presentavano cucite insieme alla veste, come avveniva nel secolo precedente, ma molto presto iniziano ad essere staccabili e unite alle spalle con nastri, lacci o strisce di tessuto<sup>200</sup>. In questo caso acquisivano il termine francese di *manches honorables* ed essendo simbolo di prestigio e ricchezza, potevano essere donate agli amanti in occasioni speciali, come i tornei e le cavalcate<sup>201</sup>. Dagli spazi che si creano tra un'allacciatura e l'altra, in corrispondenza dell'ascella e della spalla, sbuffa la *camicia*, permettendo così di agevolare il movimento, altrimenti limitato dal taglio circolare e simmetrico dell'attaccatura della manica. Questa caratteristica si ripropone anche in corrispondenza del gomito, punto di maggiore tensione della stoffa dove essa si strapperebbe più facilmente<sup>202</sup>. Un documento veneziano del 1481 ricorda «*i panni de seda d'oro, ed argento, et tutti altri lavori se reduceva in tanta streteza che quelli che comprava pativa grandissimo danno in commodità*»<sup>203</sup>. Di lì a poco, le aperture divennero un elemento esclusivamente decorativo e sfociarono nell'esagerazione: i tagli, con relativi sbuffi, si allineavano uno di seguito all'altro su tutta la lunghezza della manica, dalla spalla al polso<sup>204</sup> (Tav. LXXXIX cap. 6). Tale pratica divenne ancora più diffusa con il progredire del secolo quando la moda di far vedere la *camicia* sottostante indusse a portare la *socha* da sola senza sopravveste. Per questo la veste acquistò una maggiore importanza: le maniche erano spesso di colore e di tessuto diverso, più ricco di quello della veste, potevano essere foderate internamente di un diverso colore e, nei casi in cui venissero esposte, potevano essere allacciate sul davanti con cordoncini o stringhe in seta nera o in oro. Più diffuse erano le chiusure con bottoni preziosi d'argento, d'argento dorato o di perle<sup>205</sup>. Molto spesso i bottoni erano funzionali a rimboccare le maniche, sia in caso di esigenza (Tav. XXIX), sia per mostrare la fodera interna della manica, indice di maggior pregio e ricchezza<sup>206</sup>.

<sup>196</sup> Da questa legge non solo si vede la corrispondenza tra *gonnella*, *socha* e *camora*, ma si percepisce lo sfarzo e la ricchezza di queste vesti nelle stoffe e nella loro lavorazione, nei fili, nei ricami (*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 maggio 1460, Archivio di Stato, Venezia).

<sup>197</sup> Levantini-Pieroni, 1893, p. 23.

<sup>198</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 246; Herald, 1981, p. 47; Marangoni, 2016, p. 16.

<sup>199</sup> Avendo riscontrato una prevalenza del termine *socha* in leggi suntuarie e inventari veneziani, ho preferito scegliere questo termine, tra i tanti, per identificarla.

<sup>200</sup> Herald, 1981, p. 47; Marangoni, 2016, p. 17.

<sup>201</sup> Azzali, 1990, p. 162, v. *Manica honorable*; Evangelista, 1986, p. 31.

<sup>202</sup> Marangoni, 2016, pp. 17-18; Levi Pisetzky, 1964, p. 248.

<sup>203</sup> *Raccolta di varie parti, decreti, giudizi, comprobanti li privilegi, decreti e prerogative dell'arte della Seta, Arte della seta*, B. 556, 1 febbraio 1481, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>204</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 185; Le vesti con questa caratteristica vengono ricordate da Marangoni come «*vesti accoltellate*» (Marangoni, 1977, p. 204).

<sup>205</sup> Levi Pisetzky, 1964, pp. 247-248.

<sup>206</sup> Marangoni, 2016, p. 19.

Con un clima caldo veniva invece indossata la *cotta*, una veste leggera e spesso di colore chiaro, che poteva essere utilizzata anche singolarmente, senza sopravveste. Essa risulta tra le vesti femminili più eleganti in quanto realizzata con stoffe preziose (anche interamente in seta operata, damasco, broccato, velluto<sup>207</sup>) e spesso chiusa da un'importante fila di bottoni d'argento o d'argento dorato. Le maniche erano strette e attillate, sempre di stoffe e colori diversi dal resto della veste<sup>208</sup> e, ancora una volta, potevano essere staccate dal busto e tagliate longitudinalmente per agevolare il movimento (Tav. XXX). Inoltre, potevano essere arricchite con ricami, fili d'oro e d'argento, frappe o *maneghetti* (detti anche *maneghelli*, sono polsini ricamati, molto spesso in oro e argento<sup>209</sup>). Un inventario di Lucrezia Tornabuoni del 1456 riporta «una cotta di zetani razo azuro brocato d'ariento con maniche d'argentera. Una cotta di alto et basso cremisi con maniche di brochato d'oro. Una cotta di figurato con maniche di brochato d'oro»<sup>210</sup>.

Un'altra veste, mediamente diffusa, era il *guarnello*, che prendeva il nome dal tessuto con cui era realizzato (prevalentemente cotone, ma anche lino e canapa): si tratta di un abito molto sobrio, scollato, con maniche semplici e lunghe fino al polso o del tutto privo di esse. Per lo più apparteneva all'abbigliamento femminile popolare e contadino, ma talvolta poteva figurare negli inventari di famiglie signorili<sup>211</sup>. Probabilmente per le donne povere era la veste di tutti i giorni: *camicia* e *guarnello* erano il binomio quotidiano su cui, in aggiunta al momento del lavoro, veniva indossato un grembiule<sup>212</sup>, mentre per le donne nobili il *guarnello* era utilizzato solo per stare in casa. Non è un caso che appaia registrato insieme alle camicie<sup>213</sup>. Anche in questo secolo veniva molto spesso rimboccato all'altezza dei fianchi o sulla cintura (Tavv. XXXI-XXXIII). Caratteristica interessante da annotare per questo secolo, nello specifico per le vesti, è la timida comparsa della separazione della parte superiore dell'abito da quella inferiore. Così, anche se raramente, si trovano i primi *busti* o *petti*<sup>214</sup>.

Anche per le sopravvesti si deve distinguere tra capi invernali e capi estivi, abbinati alla corrispondente veste stagionale. L'indumento femminile più importante, come nel Trecento, è la sopravveste, ossia la *pellanda* per l'Italia settentrionale, la *cioppa* per la Toscana e per Napoli, la *veste* o il *sacco* per Bologna (alla fine del secolo tutti i termini diverranno obsoleti e saranno sostituiti dal termine *vestimento* o *vestito*<sup>215</sup>, a conferma del fatto che le fogge erano molto simili nonostante venissero identificate con vocaboli diversi). La sopravveste conserva la linea del secolo precedente che aderisce al seno e poi scende ampia e maestosa allungandosi nello strascico (Tav. XXXIV). Ancora particolare importanza hanno le maniche che, nell'Italia settentrionale sono

---

<sup>207</sup> Herald, 1981, p. 47; Imperio, 2012, p. 56.

<sup>208</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 252; Imperio, 2012, p. 56.

<sup>209</sup> Doglioni li chiama *manichetti* (Doglioni, 1671, pp. 19-21); Azzali, 1990, pp. 208-209, v. *Polsini*.

<sup>210</sup> Levantini-Pieroni, 1893, p. 23.

<sup>211</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 253; Marangoni, 2016, p. 24.

<sup>212</sup> Muzzarelli, 1999, p. 265.

<sup>213</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 254; Levi Pisetzky, 1978, p. 186; Imperio, 2012, p. 56.

<sup>214</sup> Levi Pisetzky, 1978, pp. 188-189.

<sup>215</sup> Herald, 1981, p. 49; Marangoni, 2016, p. 32.

sempre lunghe e ampie, e in Toscana e nel meridione più spesso sono lunghe e strette, così come avveniva nel secolo precedente<sup>216</sup>. La fodera si presenta in pelliccia o in seta e, rimanendo visibile negli orli e nell'ampiezza delle maniche, aggiunge effetti coloristici. Ulteriore ricchezza è conferita da pieghe piatte, *cannellature*, galloni, frappe, frange, motivi metallici e i primi tentativi di merletti d'oro, d'argento, di seta o di filo. Questi erano sparsi su tutta la veste, raggruppati a sottolineare il collo, l'orlo delle maniche e della veste stessa, oppure posti su entrambe le maniche o su una manica sola<sup>217</sup>. Unica differenza tra *pellanda* e *cioppa/sacco* rimane nelle maniche e nella scollatura: la prima con collo stretto e piuttosto alto e maniche lunghe e ampie; la seconda con maniche generalmente cilindriche, più o meno ampie, lunghe fino al polso, oppure maniche corte terminanti con un orlo di pelliccia, e scollatura a V, quest'ultima, novità del Quattrocento<sup>218</sup> (Tavv. XXXV-XXXVII). Si trovano numerose *cioppe* nell'inventario di Lucrezia Tornabuoni «*Una cioppa di velluto nero brochato d'oro foderato di zibellini. Una cioppa d'alto e basso paghonazo foderata di brochato verde. Una cioppa di saia milanese di grana foderata di brochato d'oro. Una cioppa rosata, foderata di martore richiamata. Una cioppa di panno nero foderata di velluto nero*»<sup>219</sup>. Tali sopravvesti sono quasi sempre elencate per prime negli inventari e nei corredi, essendo considerate i capi dell'abbigliamento di maggiore importanza. Naturalmente il loro numero e il valore erano in proporzione alle condizioni economiche e sociali della sposa<sup>220</sup> (ad esempio, nei casi di impoverimento, la *cioppa* veniva indossata direttamente sopra la *camicia*, senza la *gamurra*<sup>221</sup>). La linea rigida e austera che l'abito conferiva era ammorbidita dal gesto di scostare la sopravveste per mostrare la gonna al di sotto (Tav. XXXVIII) o di rialzare la stoffa sul davanti con una mano, o con tutte e due, increspandola e facendola rigonfiare sul grembo, elemento che divenne un vero e proprio *topos* iconografico. In questo modo in basso veniva rivelata non solo la fodera in seta di colore contrastante o di pelliccia, ma anche la sottoveste, talvolta di ricca stoffa damascata o guarnita di balze e ricami<sup>222</sup>.

Con l'arrivo della stagione calda entrò in uso la *giornea*<sup>223</sup> (Tavv. XXXIX-XLII), una sopravveste senza maniche o con maniche ornamentali che da dietro le spalle scendevano a terra, aperta lateralmente, talvolta anche anteriormente, ma stretta in vita, molto somigliante alla *guarnacca* del secolo precedente (termine che talvolta permane anche nel XV secolo<sup>224</sup>). La scollatura centrale mostrava la veste sottostante, spesso scelta appositamente di un colore contrastante. Talvolta la *giornea* può avere fodere di pelliccia e si trasforma quindi in una sopravveste adatta all'inverno<sup>225</sup>. Nell'inventario di Lucrezia Tornabuoni compaiono «*una giornea di domaschino brochato d'oro*

---

<sup>216</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 238; Marangoni, 2016, pp. 32-33.

<sup>217</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 238.

<sup>218</sup> Marangoni, 2016, pp. 32-33 e p. 36.

<sup>219</sup> Levantini-Pieroni, 1893, pp. 22-23.

<sup>220</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 239.

<sup>221</sup> Herald, 1981, p. 50.

<sup>222</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 246.

<sup>223</sup> Dal francese *ournée* (Battisti, 1968, vol. III, p. 1813, v. *giornea*; Azzali, 1990, p. 127, v. *Giornèa*).

<sup>224</sup> Herald, 1981, p. 48.

<sup>225</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 249; Imperio, 2012, p. 56; Marangoni, 2016, p. 44.

*cremisi foderata di ermellini. Una giornea di alto e basso cremisi foderata di dossi* [forse di vaio].  
*Una giornea di domaschino nero foderata di taffetà di grana*<sup>226</sup>.

A Venezia, una legge suntuaria del 20 Marzo 1443, tra altre vesti, impone che non si possa «*portare* [...] *zorneta panni auri vel argenti aut sirici brocati sive recamati de auro vel argento*»<sup>227</sup>, conferma del fatto che era una veste molto sfarzosa ormai entrata ampiamente nell'uso comune. In conclusione, per semplificare, nei mesi invernali prevaleva il binomio *cioppa* con *gamurra* o *pellanda* con *socha* (tra le due coppie vi è una differenza solo terminologica: la prima in Toscana; la seconda nell'Italia settentrionale), mentre nei mesi estivi dominava il binomio *cotta* con *giornea*<sup>228</sup>.

Il *mantello* seguiva la tradizione trecentesca, ampio e lungo fino a terra, e aveva una linea severa che contrastava con la nuova moda elegante, essendo infatti un capo di necessità. Le donne mature lo indossavano spesso dai colori scuri, anche se non mancano le eccezioni di tinte brillanti (Tavv. XLIII-XLIV). In due documenti veneziani del 1469, riguardanti i pagamenti di dote, compaiono «*Un manto di panno verde scuro da donna*» e «*Un manto di panno scarlato fodrà de vari*»<sup>229</sup>. Quasi sempre era di panno, ma anche di seta<sup>230</sup> e, come nel secolo precedente, poteva essere ampiamente decorato (Tavv. XLV-XLVI).

Le ragazze giovani indossavano più spesso il mantechello<sup>231</sup>, una forma di mantello a maniche larghe<sup>232</sup>, o la *pellegrina*, una mantellina molto più corta che poteva avere un lungo cappuccio<sup>233</sup> (Tav. XLVII). Questa può essere somigliante alla *sbernia*, una tipologia di mantello corto e sfarzoso che, probabilmente, veniva agganciato di lato su una spalla (Tav. XLVIII), diffuso soprattutto nell'Italia settentrionale<sup>234</sup>. Il termine potrebbe avere origine irlandese (da *Hibernia*) o derivare dal *burnus* degli arabi. La *sbernia*, inoltre, poteva essere foderata di seta o in pelliccia<sup>235</sup>.

Si conosce anche il *mongile*<sup>236</sup>, che deve il suo nome ad una probabile provenienza spagnola, ma potrebbe avere anche un'origine monastica: era un mantello ampio, piuttosto modesto, poteva essere sia lungo che corto e, forse, aveva le maniche<sup>237</sup> (Tavv. XLIX-L).

Ancora ci sono il *passatempo*<sup>238</sup>, corto mantelletto aperto sui fianchi e la *turca*, di origine orientale, probabilmente un mantello ampio e lungo che poteva essere portato anche a letto per ripararsi dal

<sup>226</sup> Levantini-Pieroni, 1893, pp. 22-23.

<sup>227</sup> *Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 marzo 1443, Archivio di Stato, Venezia; Il termine veneziano *zorneta* compare anche in una legge suntuaria del 3 giugno 1459 (*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 3 giugno 1459, Archivio di Stato, Venezia).

<sup>228</sup> Levi Pisetzkzy, 1964, p. 247 e p. 249.

<sup>229</sup> Doglioni, 1671, p. 21; Levi Pisetzkzy, 1964, p. 254.

<sup>230</sup> Levi Pisetzkzy, 1978, p. 187.

<sup>231</sup> Azzali, 1990, p. 164, v. *Mantechello*.

<sup>232</sup> Levi Pisetzkzy, 1978, p. 187.

<sup>233</sup> Levi Pisetzkzy, 1964, p. 254; Cecchetti, 1980, pp. 71-72; Azzali, 1990, p. 164, v. *Mantellina*.

<sup>234</sup> Levi Pisetzkzy, 1964, p. 255; Marangoni, 2016, p. 51.

<sup>235</sup> Levi Pisetzkzy, 1978, p. 188; Marangoni, 2016, p. 51; Azzali, 1990, p. 19, v. *Bernia* e p. 32, v. *Burnùs*.

<sup>236</sup> Azzali, 1990, p. 173, v. *Mongile*.

<sup>237</sup> Levi Pisetzkzy, 1978, p. 187; Levi Pisetzkzy, 1964, p. 255; Marangoni, 2016, p. 51.

<sup>238</sup> Azzali, 1990, p. 192, v. *Passatempo*.

freddo<sup>239</sup>. Tuttavia, le foggie dei mantelli sono estremamente varie e non è sempre possibile trovare per ognuno un riscontro iconografico preciso, e neppure determinare chiare differenze tra una tipologia e l'altra<sup>240</sup>. Come dicevo all'inizio, non sempre diversi termini implicano una trasformazione vera e propria della foggia.

Per foderare i mantelli, ma anche per le sopravvesti e per realizzare gli orli, venivano utilizzate le pellicce, che abbondano come nel secolo precedente: ancora trionfano l'ermellino e il vaio ma si usano anche la martora, la lince, lo scoiattolo, l'agnello. Le pellicce diventano uno degli accessori principali del lusso e dello sfarzo e sono oggetto di leggi suntuarie che le proibiscono del tutto o in parte<sup>241</sup>. A Venezia una legge suntuaria del 20 maggio 1460 sanciva che nessuna donna potesse indossare vesti interamente foderate «*de pellibus de zibellinis, armelinis, vel martoris, salvo quam in revoltinis, et perfilis ad manicas, dummodo tales perfili non excedant latitudinem duorum digitorum*»<sup>242</sup>.

---

<sup>239</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 188 e p. 255.

<sup>240</sup> Marangoni, 2016, p. 53.

<sup>241</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 259 e p. 263.

<sup>242</sup> *Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 maggio 1460, Archivio di Stato, Venezia; Dal momento che questa legge suntuaria introduce la misura del *dito*, vorrei fare una breve precisazione a riguardo: la principale unità di misura era il *braccio* (o *braccia*) che corrispondeva alla lunghezza effettiva dell'arto superiore; per misurazioni inferiori si usavano la *spanna* (distanza che intercorre tra la punta del pollice e la punta del mignolo di una mano in massima estensione), il *palmo* o il *dito*. Essendo misurazioni che si riferiscono a parti del corpo umano, erano estremamente variabili. Inoltre, l'ampiezza delle stoffe variava in base alla tipologia di tessuto, al luogo di produzione e alla struttura dell'abito: risulta difficile tracciare un confronto accurato tra le misure del vestiario (Herald, 1981, p. 12).



Tav. II Questa dama indossa una sobria *camisia*, senza restringimento all'altezza della vita, che ricade leggera creando morbide pieghe.



Tav. III Esempi di *cotte* trecentesche: la foggia è semplice, identica a quella della *gonnella*, ma vi sono inserti di stoffe preziose, decorazioni, bordure.



Tav. IV Le lunghe file di bottoni partono dalla spalla e, con ogni probabilità, terminano al polso, percorrendo così tutta la manica nella sua lunghezza.



Tav. V Anche in questo caso le file di bottoni risultano lunghissime e, oltre ad essere presenti sulle maniche, chiudono frontalmente la veste in tutta la sua lunghezza.



Tav. VI-VII Polsino stretto e aderente al polso e parte superiore di veste (corpetto), chiusi grazie a una fila di piccoli bottoni. Questo comporta l'arricciamento della stoffa in tante pieghe e una maggiore aderenza al corpo.





Tavv. VIII-IX-X Figure femminili che indossano la sopravveste tipicamente francese con *fenestrelle* molto ampie (*surcot*), che mostrano la veste sottostante. Le aperture sono larghe a tal punto che la sopravveste, nella parte superiore, si riduce a due strisce di tessuto, interamente foderate con pelliccia di ermellino.



Tav. XI Maria sulla sinistra indossa un'ampia *guarnacca* senza maniche, dello stesso colore della *gonnella*. La figura in azzurro sulla destra, indossa una *guarnacca* con maniche lunghe sopra alla *gonnella*: in questo caso le maniche, sempre cilindriche, sono più larghe e più corte di quelle della veste e anche l'orlo inferiore della gonna è leggermente accorciato.



Tav. XII La donna indossa una *guarnacca* senza maniche, con scollo quadrato e aperture laterali, sopra ad una semplice *gonnella* con maniche aderenti. Probabilmente una fila di bottoni fa aderire maggiormente la stoffa dal polso sino al gomito.



Tavv. XIII-XIV-XV Tre meravigliose *pellande* indossate dalle Arti liberali di Gentile da Fabriano. A sinistra in alto, Aritmetica indossa una *pellanda* rosata interamente foderata in pelliccia, visibile nel risvolto delle maniche e nell'alto colletto; le maniche della veste sono aderenti, svasate alla fine, e chiuse al polso con una fila di bottoni. A sinistra in basso, Filosofia indossa una *pellanda* fittamente ricamata, forse di broccato, foderata internamente di stoffa verde; le maniche della veste sono aderenti e terminano con una leggera arricciatura sul polso. A destra in alto, Musica indossa una *pellanda* con ricamo fitomorfo; le maniche sono estremamente ampie e per questo raccolte sulle spalle; la fodera interna è di colore bianco e presenta una particolare quadrettatura; le maniche della veste sono aderenti e terminano in un pronunciato polsino verde, quasi fosse un risvolto della manica. Con ogni probabilità si tratta di un polsino applicato.

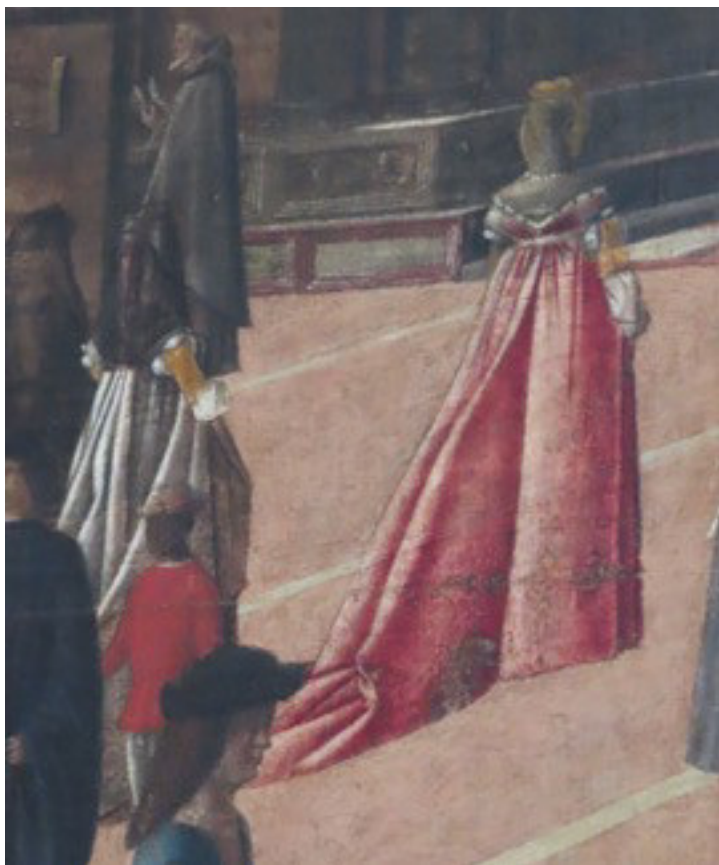




Tav. XVI Gli strascichi conferivano maestosità ed eleganza alla figura e la stoffa si accumulava a terra creando grosse pieghe. In questo caso si osserva come lo strascico venisse portato sia con maniche aderenti, sia con maniche *ad ali*.



Tav. XVII Il fascino di una giovane dama che cammina diritta trascinando dietro a sé la lunga “scia” di tessuto rosata, appartenente alla *giornea* con maniche aperte che indossa.



Tav. XVIII In questo caso la stoffa dello strascico è particolarmente abbondante e conferisce alla dama un'eleganza senza paragoni. Ancora una volta la sopravveste è rosata, colore particolarmente apprezzato tra 1300 e 1400, specialmente a Venezia. Interessante osservare anche il gesto della donna sulla sinistra, che raccoglie lo strascico appoggiandolo sull'avambraccio.



Tav. XIX Anche in questo caso il lungo strascico è raccolto sull'avambraccio. Questo gesto permette di apprezzare la fodera interna e la veste, probabilmente di damasco o broccato, entrambe fittamente decorate.



Tav. XX L'ampia scollatura qui raffigurata fa pensare che la donna possa indossare una ricchissima *cipriana*. La sopravveste, infatti, presenta maniche ampie e aperte che ricadono dalle spalle e, poi, aderenti quelle della veste sottostante. Inoltre, una conferma potrebbe derivare dalla lunga fila di bottoni che chiudono frontalmente l'abito, una caratteristica tipica di questo indumento. La preziosità è aumentata dalle code di ermellino che ornano le maniche aperte *ad ali*.



Tav. XXI Donna che indossa un *mantello* bicolore, rosato all'esterno e foderato d'arancio all'interno, con ogni probabilità in lana. Con la mano destra chiude la stoffa sul petto coprendo le spalle, con la sinistra ne raccoglie un lembo per accorciarlo. Sicuramente l'ampiezza del *mantello* era notevole, perché concepito come indumento di protezione.



Tav. XXII I *mantelli* potevano essere confezionati in stoffe preziose e fittamente decorati con ricami. Questa raffigurazione ne è un esempio: interno ed esterno del *mantello* sono realizzati con stoffe diverse, probabilmente broccati e damaschi, e riportano ornati geometrici, vegetali, floreali che ricoprono diffusamente il tessuto.

Tav. XXIII Entrambe le donne qui rappresentate indossano un *mantello* dotato di cappuccio. Inoltre, quello sulla sinistra è foderato internamente di verde, mentre quello sulla destra è monocromo (la tinta più sbiadita dell'interno è probabilmente dovuta al rovescio della stoffa).



Tav. XXIV Una dama veneziana mostra una scollatura estremamente ampia, lasciando completamente scoperte le spalle. Non aveva tutti i torti Pietro Casola a chiedersi come fosse possibile che gli abiti non cadessero a terra.



Tav. XXV Con ogni probabilità questa fanciulla si sta togliendo una veste, forse una semplice *gonnella*, mostrando la *camicia*, in questo caso ricamata in tutta l'ampiezza del tessuto.



Tav. XXVI Questa semplice veste azzurra, del tutto simile alla *camisia*, potrebbe essere un *guardacuore*.



Tavv. XXVII-XXVIII Esempi di *gamurra* o *socha*: Nella raffigurazione di sinistra la veste è indossata senza sopravveste ed è monocroma, quindi sobria e simbolo di umiltà. Nell'opera di destra le vesti hanno colori più sgargianti e maniche di toni contrastanti. Evidente l'aderenza dei busti e delle maniche, che, per agevolare il movimento, mostrano i tagli dai quali sbuffa la *camisia*.



Tav. XXIX Per praticità, durante il lavoro o le mansioni domestiche, le maniche venivano spesso rimboccate con l'aiuto di bottoni o piccoli puntali.



Tav. XXX In questa raffigurazione si può cogliere la differenza tra *gamurra* e *cotta*: la donna di sinistra indossa una *gamurra* molto semplice, completamente nera e con poche *finestrelle*; la donna di destra indossa una *cotta* verde, più preziosa, con maniche di seta di colore diverso, arricchita maggiormente dalle aperture e dai numerosi sbuffi.



Tavv. XXXI-XXXII Esempi di leggero *guarnello* con maniche aderenti. Tipica l'usanza di rimboccarlo all'altezza dei fianchi, probabilmente con un nastro, raramente visibile, proprio perché coperto dall'abbondante rigonfiamento di stoffa.



Tav. XXXIII Ulteriore modalità di indossare il *guarnello*, raccogliendolo dall'orlo della gonna sulla cintura, nella maggior parte dei casi tipico di donne al lavoro.



Tav. XXXIV Una maestosa *pellanda* blu, con grandi decori oro, che mostra la quantità esorbitante di stoffa con cui veniva confezionata. Le maniche, tale è la loro lunghezza, sono risvoltate e mostrano la fodera bianca interna, forse di pelliccia.



Tav. XXXV Elegantissima *cioppa* color cremisi, con ogni probabilità in prezioso broccato, di cui tipico è il decoro. Le maniche sono aderenti, leggermente rigonfie sulla parte superiore del braccio, ornate con ricami, pietre e perle.



Tavv. XXXVI-XXXVII Esempi di *cioppe* con maniche corte bordate di pelliccia. Al di sotto si vedono sempre le maniche della veste, generalmente una *cotta*.





Tav. XXXVIII Le due dame spostano delicatamente la sopravveste, aperta sul davanti, rivelando la gonna della veste.



Tav. XXXIX Modello straordinario di *giornea*: la sopravveste è senza maniche così da mostrare quelle della cotta sottostante. La stoffa è rosata e elegantemente ricamata in oro. Dall'apertura laterale scende una sorta di cordoncino lavorato a piccole frappe.



Tav. XL Particolari esempi di *giornea* con maniche corte e scollatura a V molto profonda. La grande apertura centrale di quella nera ha fatto ipotizzare che potesse essere una variante di *mongile*, ossia un mantello con maniche.



Tav. XLI *Giornea* con ampie aperture laterali dagli orli frappati. Particolare l'ampio scollo sulla schiena e il contrasto dei colori verde e rosso.





Tav. XLII *Giornea* con apertura frontale e ampie *fenestrelle* ai lati. Queste ultime e la fodera in ermellino ricordano molto i modelli francesi.



Tavv. XLIII-XLIV La donna di sinistra indossa un ampio *mantello* bicolore, raccogliendolo all'altezza del ventre e alzandolo leggermente da terra, come era usanza all'epoca. La donna di destra indossa un *mantello* verde e ne raccoglie un lembo sull'avambraccio, esattamente come si faceva con lo strascico.



Tavv. XLV-XLVI In un telero del *Ciclo di Sant'Orsola* del Carpaccio si possono ammirare splendidi mantelli, confezionati con sete preziose, come damaschi o broccati, con una notevole varietà cromatica. Il rifulgere dei colori conferma la consistenza della sete.



Tav. XLVII Le ragazze giovani indossavano spesso una corta mantellina, che poteva essere foderata internamente, e aveva cappuccio a punta molto lungo. In questa figura la *pellegrina* è decorata e la punta del cappuccio, dentellata, raggiunge il suolo.



Tav. XLVIII È evidente come questo mantello sia differente dai precedenti non solo per la minore ampiezza della stoffa ma anche per la modalità di indossarlo. Essendo agganciato su una spalla, forse con un cordoncino, potrebbe trattarsi di una *sbernia*.



Tavv. XLIX-L Le due donne di spalle indossano probabilmente un *mongile*, ossia un mantello con maniche. Tuttavia, nulla esclude che potrebbe trattarsi semplicemente della stoffa raccolta sotto al braccio.

### 3. ALLA BASE DI UN ABITO: LE MATERIE PRIME

Sono definite fibre tessili quelle materie filamentose di origine naturale o artificiale dotate di lunghezza, finezza, flessibilità, elasticità, tenacità, tali da rendere possibile, mediante particolari operazioni, l'ottenimento dei cosiddetti filati. La tenacità deve essere sempre accompagnata dall'elasticità che permette loro di resistere alle sollecitazioni durante la lavorazione e l'uso, e di riprendere la forma originaria dopo piegatura o tensione. Le fibre tessili si dividono, in base alla loro natura, in vegetali (cotone, lino, canapa) o animali (si possono ottenere dal pelo degli animali, come la lana, o per secrezione, come la seta<sup>243</sup>). Col grande sviluppo industriale e nell'epoca moderna furono poi aggiunte le fibre artificiali e sintetiche. Una delle principali distinzioni è quella di essere continue con lunghezza illimitata, ovvero sotto forma di filamenti o bave come la seta, o discontinue con lunghezza limitata, ossia disposte alla rinfusa o in fiocco come il cotone<sup>244</sup>. Per poter essere filata una fibra deve avere una lunghezza minima di 5 millimetri: lino e canapa presentano le fibre più corte, la lana fibre piuttosto lunghe, mentre la seta è l'unica fibra naturale ad avere un filo continuo<sup>245</sup>.

Lo studio delle materie prime impiegate per il confezionamento dei costumi fornisce informazioni essenziali al fine di compiere un'analisi efficace sulla quantità e sulla qualità dei tessuti nel Medioevo. Da non trascurare anche il significato che può assumere la scelta in sé del materiale, alla cui origine possono esservi cause di tipo sociale, economico, geografico (e quindi anche climatico). Il Basso Medioevo non è certamente il primo periodo medievale nel quale vennero confezionati gli abiti: in quest'epoca oramai le tecniche di produzione, tessitura e tintura, erano ben sviluppate e si procedeva quindi col perfezionare costantemente le conoscenze di base per realizzare capi davvero pregiati e scegliere materiali che già venivano utilizzati da tempo. La storia delle fibre tessili, infatti, risale sin dall'antichità ed è soggetta a una progressiva evoluzione durante l'arco dei secoli, fino a un elevato stadio di sviluppo nel Medioevo. Anche le rotte commerciali in cui circolavano i tessuti erano avviate e stabilizzate da tempo e quindi, la possibilità di arricchimento grazie all'arrivo di tessuti da paesi lontani, era in costante crescita. Già il XIV secolo era caratterizzato da una fiorente attività mercantile che conferiva un forte impulso anche all'ambito tessile e quindi alla moda. La professione del mercante era multiforme e comprendeva sia grandi commerci di importazione ed esportazione di manufatti, sia piccole botteghe, che divennero poi nuclei attivi della vita cittadina. L'attività del grande mercante del Trecento è così varia che può spesso sfociare in grossi affari economici che concedono un guadagno nettamente più alto e garantiscono posizioni di privilegio. Innescandosi tale meccanismo, alcune famiglie si imposero per la loro potenza finanziaria<sup>246</sup> e, di conseguenza, spiccarono nel panorama sociopolitico del tempo. Le ricchezze, progressivamente, vennero così accumulate nelle mani di pochi, fenomeno incoraggiato anche dalla strage della peste nera del 1348 che ridusse di un terzo la popolazione.

---

<sup>243</sup> Pedemonte, 2012, pp. 35-36.

<sup>244</sup> Moreschi, 1968, pp. 5-6.

<sup>245</sup> Pedemonte, 2012, pp. 37-38.

<sup>246</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 11.

Dal Trecento l'Italia divenne la maggiore produttrice di lana e seta in tutta Europa e durante le fiere i mercanti italiani distribuivano tessuti con valore di cambiali tratta o in cambio di beni stranieri, come pellicce del nord, fustagno o lino. Nel Quattrocento si inaugura una cospicua produzione di beni di lusso per un mercato più ricco ed esclusivo<sup>247</sup>. Nella prima metà del XV secolo, infatti, i traffici commerciali italiani raggiunsero proporzioni sempre maggiori ed erano in continua espansione: i mercanti portavano in Italia beni di lusso come stoffe di seta e lana, materiali per la tintura, spezie, metalli preziosi provenienti dal Mediterraneo, dall'Oriente e da nord delle Alpi. Ma il continuo presentarsi dei focolai di peste, che durava ormai da più di cinquant'anni, aveva come conseguenza una minore manodopera per le manifatture e richiesta e consumo in diminuzione, così la produzione rimase ancora monopolio di pochi. Alcune famiglie ne beneficiarono e si ritrovarono in una situazione economica migliore, con più tempo libero a disposizione e capitale residuo da spendere (proprio nell'abbigliamento): tale fenomeno spiega, in parte, l'abbondanza e lo sfarzo che caratterizzò il Rinascimento<sup>248</sup>.

### 3.1 Lana

I tessuti di lana costituirono, tra i secoli XIV e XV, il più cospicuo contingente di forniture destinate agli abiti. In questo arco cronologico l'aspetto, le caratteristiche e la qualità della lana si trasformarono progressivamente grazie a un continuo miglioramento e progresso delle tecniche di lavorazione. La lana, proveniente dalla lavorazione e filatura dei peli che costituiscono il vello degli ovini<sup>249</sup>, è il materiale di prima scelta utilizzato per realizzare gli abiti medievali, ma, grazie a possibili differenziazioni nella sua qualità, la lana impiegata per gli abiti nobili e principeschi ha sempre differito da quella usata per i contadini. Se filata nel modo corretto e con strumenti di alta qualità, poteva diventare sottile e morbida come la seta e quindi scelta per abiti di prim'ordine anche nel vestiario di corte<sup>250</sup>. Nel corso del 1400 alla corte del re di Sicilia si attesta l'acquisto di numerose quantità di lana nei registri di contabilità, dove la provenienza dei tessuti è ben evidenziata per la famiglia reale e in minor misura, invece, per i membri della corte. Da ciò l'ipotesi di una possibile gerarchia nella qualità della lana che fa presupporre l'esistenza di diversi tipi di tessuti adatti a ranghi sociali diversi. La qualità e la tipologia della stoffa identificava anche uno *status* sociale, nel momento in cui la famiglia reale voleva attestare il pregio dei propri tessuti ed esibirne la ricchezza<sup>251</sup>.

Nella fase primaria dell'estrazione della materia prima, anche il pastore giocava un ruolo fondamentale nel processo di produzione in quanto aveva il compito di selezionare i fiocchi migliori di lana che poi, una volta lavorati, sarebbero stati immessi nel commercio sotto forma di tessuti e la loro qualità avrebbe condizionato la destinazione e la modalità d'uso.

Sembrirebbe che i centri principali di produzione della lana fossero piccole e medie botteghe diffuse nei paesi occidentali su larga scala, dove i ciuffi di lana grezzi venivano trasformati in

---

<sup>247</sup> Herald, 1981, p. 66; Cirillo Mastrocinque, 1961, p. 50.

<sup>248</sup> Herald, 1981, pp. 43-44.

<sup>249</sup> Moreschi, 1968, p. 27; Pedemonte, 2012, pp. 41-42.

<sup>250</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 14 e p. 60.

<sup>251</sup> Piponnier, 1970, p. 108.

prodotto lavorabile<sup>252</sup>: *bottega* è sicuramente il termine più corretto per indicare tali manifatture<sup>253</sup> (Tavv. LI-LII). La filatura della lana veniva eseguita attraverso l'uso di un telaio verticale che limitava notevolmente la lunghezza del tessuto prodotto, ma rendeva possibile la realizzazione di una complessa decorazione con motivi disparati. L'introduzione del telaio orizzontale nell'XI secolo scardinò completamente le tecniche di base della filatura, anche se le informazioni rimaste sono estremamente scarse, e si producevano pezzi di tessuto lunghi fino a 30 m ca. e larghi 2 m.

Il procedimento successivo alla lavorazione definitiva viene testimoniato dai documenti di commercio, dove risulta che i mercanti valutavano le differenze di qualità della lana prodotta per usi diversi, per poi venderla, di conseguenza, a prezzi diversi; la variabilità dei prezzi d'acquisto e di vendita, infatti, era stabilita in relazione alla metratura, alla qualità e alla provenienza del tessuto. La qualità della lana inglese, ad esempio, era garantita dal clima fresco, umido e piovoso che permetteva abbondanza di pascoli dove le pecore godevano di ottime condizioni di vita<sup>254</sup>. La produzione di lana nel Mediterraneo si sviluppò nel momento in cui decadde il monopolio del mercato inglese, da cui la lana proveniva, a favore di quello delle Fiandre e della Francia settentrionale, soprattutto nelle regioni di Bretagna e Normandia. Il centro di Rouen, in particolare, assunse posizioni commerciali molto favorevoli assicurandosi un primato tra i centri di maggiore esportazione e vendita della lana<sup>255</sup>.

In Italia la produzione e il commercio laniero erano i cardini dell'economia tessile e il panno di lana continuava ad essere il più diffuso nell'abbigliamento trecentesco: la tessitura dei *pannilani* era molto fiorente e alimentava un grande movimento commerciale in quanto le lane grezze arrivano per la maggioranza d'Oltralpe. La lana inglese è raramente segnalata nelle fonti medievali con la sua reale provenienza perché, passando attraverso la Francia, era spesso chiamata *lana francesca* o *lana francisca*. Altre qualità provenivano anche dalle Fiandre o dalla Germania. Talvolta veniva importato lo stame, ossia la lana già filata, mentre se veniva importata greggia, la sua trasformazione nel panno raffinato e tinto comportava una lunga serie di lavorazioni affidata ad operai specializzati<sup>256</sup>.

Tra i panni di lana più pregiati figuravano gli *scarlatti* e i *pavonazzi*, il cui nome derivava appunto da loro colore, il primo un rosso intenso e il secondo una tinta violacea<sup>257</sup>.

La produzione di tessuti di lana è sicuramente attestata a Firenze dall'inizio del XIV secolo, città che assunse poi il monopolio di esportazione e importazione della lana grazie alla bravura dei suoi artigiani che, da subito, si erano specializzati nella tintura dei tessuti ottenendo delle colorazioni molto rinomate e conosciute per brillantezza e resistenza. L'eccellente reputazione dei prodotti fiorentini aveva avuto origine grazie alla qualità delle tinture che gli artigiani applicavano ai tessuti di lana bianca importata dalle Fiandre, ed era poi cresciuta grazie a un costante perfezionamento

---

<sup>252</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 14.

<sup>253</sup> Herald, 1981, p. 67.

<sup>254</sup> Piponnier e Mane, 1997, pp. 14-16.

<sup>255</sup> Piponnier, 1970, pp. 109-111.

<sup>256</sup> Levi Pisetzky, 1964, pp. 161-162.

<sup>257</sup> Muzzarelli, 1996, p. 43.

delle tecniche di produzione, raggiungendo il suo apice agli inizi del XV secolo<sup>258</sup>. Alcuni vestiti, essendo prodotti con lana inglese, venivano tessuti nelle Fiandre e poi spediti a Firenze per l'ultima fase di lavorazione, che consisteva in tintura e rifiniture. Questo non esclude che talvolta l'intero procedimento (filatura, tessitura, tintura, finitura) avvenisse totalmente in tale città.

Le manifatture di lana erano diffuse anche in tutto il nord Italia ma ogni centro tendeva a specializzarsi in una diversa qualità di tessuto: Genova, ad esempio, lavorava una lana più economica e di bassa qualità proveniente dal nord Africa; Venezia invece sviluppò un commercio molto redditizio con la lavorazione di lana economica e grezza realizzata prevalentemente da botteghe locali<sup>259</sup>.

In diverse corti europee, in particolare quelle francesi e italiane, si fa spesso menzione anche a provenienze extraeuropee, in particolare orientali. Anche le relazioni commerciali e diplomatiche che si erano stabilite con l'Africa, facevano affluire tessuti pregiati verso i paesi europei. La Turchia era annoverata tra le principali aree coinvolte in questo genere di commerci, conosciuta soprattutto per la massiccia esportazione di *cammellotto*, un tessuto tipicamente orientale che veniva considerato come una particolare tipologia di lana, in quanto ottenuto con il pelo di cammello. Successivamente lo sviluppo di produzioni locali nei territori europei, dove il *cammellotto* veniva importato, sviluppò la realizzazione dello stesso con il pelo di capra<sup>260</sup>. Venezia, grazie a particolari trattati tra la Serenissima e il Regno d'Armenia, produceva grandi quantità di *cambeloti* servendosi della materia prima locale<sup>261</sup>. Negli inventari dei beni del doge Francesco Dandolo si trovano «*duo cambeloti de cendado vermeio*»<sup>262</sup>. Nella città lagunare la produzione laniera di qualità è attestata sin dal XIII secolo, periodo in cui la materia prima veniva importata costantemente da Spagna, Inghilterra, Albania e Paesi Balcanici. Poi, nel corso del Trecento, la città lagunare decise di rafforzarsi più sul piano commerciale che su quello produttivo e divenne un vero e proprio deposito di tessuti di lana stranieri (spagnoli, francesi, tedeschi, fiamminghi), che venivano stoccati e poi rivenduti in tutta Europa<sup>263</sup>. Quando si svilupparono le corporazioni dei mestieri, dette *Arti*, ciascuna con i propri *capitolari* e *mariegole* che ne regolamentavano la nascita e l'attività<sup>264</sup>, la produzione laniera era normata dalla *Mariegola dell'Arte della Lana*, uno statuto contenente gli ordinamenti della corporazione oggi conservato presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia (ms. IV-129)<sup>265</sup>. La *mariegola* (termine derivante dall'alterazione della parola matricola<sup>266</sup>) non rispecchia quella che era la prassi produttiva dell'epoca, ma rappresenta un'immagine della realtà desiderata dal legislatore: lo statuto non è solo una raccolta di atti normativi ordinata per argomenti, ma una vera e propria sedimentazione cronologica di documenti riguardanti l'attività

---

<sup>258</sup> Pignonier, 1970, pp. 109-111.

<sup>259</sup> Herald, 1981, p. 67.

<sup>260</sup> Pignonier, 1970, p. 112; Cecchetti, 1980, p. 51; Azzali, 1990, p. 64, v. *Ciambellotto*.

<sup>261</sup> Imperio, 2012, p. 37.

<sup>262</sup> *Sezione Notarile, Cancelleria inferiore, notaio Vettore Canonico di San Marco*, B. 219, fasc. n. 8, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>263</sup> Cirillo Mastrocinque, 1961, pp. 52-53.

<sup>264</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 35.

<sup>265</sup> Mozzato, 2002, p. IV.

<sup>266</sup> Enciclopedia Treccani on line v. *mariegola*.

della corporazione. Le normative sulla produzione, sulla lavorazione e sul commercio della lana documentano che nella prima metà del Trecento nacque la produzione laniera a Venezia ed ebbe il suo primo sviluppo. Successivamente, a causa della peste del 1348, l'*Arte della Lana* aveva subito gravi danni tanto che, nella prima metà del Quattrocento, ci fu un massiccio intervento del Senato per sostenere la corporazione. La produzione veneziana, infatti, era ancora strettamente legata al commercio dei panni esteri e alimentata dal processo di finitura di questi. L'ultimo impulso legislativo si ebbe prima della grande espansione rinascimentale<sup>267</sup>. Non risulta facile risalire all'ubicazione della sede dell'*Arte della Lana*: il primo riferimento nella *Mariogola* menziona la ruga San Nicolò a Rialto, anche se oggi non individuabile (a Venezia la *ruga* è una strada fiancheggiata ai lati da case e botteghe<sup>268</sup>); tuttavia, il mercato di Rialto doveva essere il luogo più adatto per porvi la sede dell'*Arte*. Qui, presso la *Drapparia*, si trovava il fondaco dei *panni franceschi*, ossia quelli di provenienza francese, ma anche inglese e fiamminga. Vi era poi la *Cimaria*, dove si trovavano altre botteghe nelle quali le pezze venivano garzate e cimate. Nel 1450 sono attestati, sempre nei pressi di Rialto, i *parangoni*<sup>269</sup>, ossia le fiere dove i drappieri esponevano le loro pezze migliori ai clienti. La sede dell'*Arte* rimase in zona Rialto fino al 1445 e, in seguito, per la necessità di locali più ampi a causa di una produzione in continua crescita, venne acquistato uno stabile presso la Fondamenta della Croce che rimase in uso fino alla caduta della Repubblica<sup>270</sup>.

### 3.2 Seta

La crisi del commercio dei panni di lana a partire dalla seconda metà del XIV secolo diede un forte impulso alla produzione della seta, materiale notevolmente più prestigioso. Molto diffusa durante il periodo medievale nel mondo occidentale, la lavorazione della seta ebbe origine in Oriente, in particolare presso la civiltà cinese, dove venivano diffusamente coltivati i bachi da seta, le larve di una particolare specie di falena che, nutrendosi esclusivamente di foglie di gelso producono dei filamenti con la loro bava, poi raccolti e trasformati in fibre tessili<sup>271</sup>.

La causa del cambio di ruolo tra lana e seta deve essere messa in relazione ai sopravvissuti del terribile flagello della peste nera. La voglia di vivere dopo lo scampato pericolo, le ricchezze ereditate dai numerosissimi familiari defunti e la concentrazione di ricchezza nelle mani di pochi, di cui ho già fatto cenno, ebbero con molta probabilità qualche influenza sulla domanda di generi di lusso che segnò il declino della lana e l'ascesa della seta. In ogni caso per tutto il XV secolo la produzione dei tessuti serici sostituì quella dei drappi di lana<sup>272</sup> (Tav. LIII).

La scelta della materia prima per la realizzazione degli abiti era guidata da una ragione prettamente socioeconomica, a conferma della stretta interrelazione tra fenomeni storici considerati "secondari",

---

<sup>267</sup> Mozzato, 2002, pp. VIII-XI.

<sup>268</sup> Enciclopedia Treccani on line v. *ruga*.

<sup>269</sup> Vengono ricordati in diversi documenti, tra cui una carta del 1461 in cui si dichiara che «nessun *Veluder*, ne *Samiter non possi andar a le botteghe ai parangoni*» per consigliare qualsiasi cliente o compratore forestiero e cercare di vendere la propria merce (*Testori, et altri operaj non debbano fare la Mercanzia, Arte della seta*, B. 556, 16 dicembre 1461, Archivio di Stato, Venezia).

<sup>270</sup> Mozzato, 2002, pp. XXXII-XXXIII.

<sup>271</sup> Pedemonte, 2012, p. 45.

<sup>272</sup> Muzzarelli, 1996, p. 41.



come può essere quello della moda, e fenomeni storici cardine, come appunto la peste nera del 1346.

La circolazione della seta nella seconda metà del XV secolo testimonia inoltre il moltiplicarsi di relazioni commerciali con paesi lontani, specialmente l'Egitto e la Turchia, che risultano ancora tra i principali fornitori di tessuti. Le sete provenienti dall'Oriente erano diventate fondamentale nodo di interesse già per i commerci dell'antica Roma: quando l'Impero Romano d'Occidente crollò, il contatto con le vie commerciali dell'est venne assunto dal mondo bizantino che cercò di conquistare il monopolio sia della produzione della seta, sia della sua esportazione. Ma gli invasori islamici impedirono che ciò avvenisse portando direttamente le tecnologie produttive in Occidente e avviando la coltivazione dei bachi da seta in Sicilia e in Spagna. In questo modo si instaurarono ottimi rapporti tra islamici e governatori locali, ben disposti a promuovere questo nuovo mercato calcolandone i profitti e i vantaggi. Dal XIII secolo, infatti, Spagna e Italia cominciano a esportare la loro seta offrendo all'Impero bizantino una concorrenza di pari livello. Parallelamente alla decadenza del mondo bizantino, la produzione tessile di Spagna e Italia crebbe enormemente ed entrambe cominciarono a specializzarsi in uno stile locale: le botteghe spagnole esprimevano nelle loro sete una forte influenza islamica; quelle italiane eccellevano nelle tecniche di tintura in particolare a Firenze, dove i colori delle sete si distinguevano per nitidezza e brillantezza e tra di essi, dalla fine del XIV secolo, faceva la sua comparsa anche il nero intenso, in linea con la moda del momento. Se da un lato i tessitori italiani producevano sete di enorme prestigio e costo, dall'altro rendevano disponibile sul mercato anche tessuti più chiari e monocromi accessibili a una maggiore fascia di popolazione<sup>273</sup>. A Firenze vi erano fra le 45 e le 50 botteghe di setaioli, la maggior parte delle quali gestite da vere e proprie aziende con più soci e un capitale piuttosto elevato<sup>274</sup>. Una crescente domanda per le sete italiane era conseguenza di diversi cambiamenti all'interno della società e del commercio: un benessere generalizzato tra i nobili e la borghesia e l'affermarsi dello *status* individuale, incoraggiavano l'uso di vestiti e tessuti. Nel XV secolo, parallelamente ai grandi centri produttivi di Firenze, Venezia, Genova e Milano, anche alcuni centri minori cominciarono a sviluppare la loro produzione locale di seta: Siena e Ferrara vennero incoraggiate dall'insediarsi in città di tessitori genovesi; analogamente anche Modena e alcuni centri in Piemonte diedero vita a piccole imprese. Col progredire della produzione, la seta cominciò ad essere coltivata direttamente in Italia: i bachi da seta venivano allevati direttamente sugli alberi di gelso e dai paesaggi delle campagne italiane si percepiva il livello di intensità della sericoltura durante tutto il XV secolo. Ma, nonostante la coltivazione della seta fosse ben avviata, il commercio serico aveva raggiunto una proporzione tale che il materiale grezzo locale non risultava sufficiente e doveva essere incrementato con l'importazione dalla Sicilia, dalla Spagna e dall'Oriente. La presenza dei Turchi sul Mar Nero permise ai mercanti italiani di procurarsi grandi quantità di sete dai mercati di Bursa in Turchia e di Aleppo e Damasco in Siria<sup>275</sup>. La ricerca delle stoffe orientali per l'abbigliamento di lusso era molto forte soprattutto per le vesti femminili<sup>276</sup>.

---

<sup>273</sup> Piponnier e Mane, 1997, pp. 19-20.

<sup>274</sup> Muzzarelli, 1996, p. 41.

<sup>275</sup> Herald, 1981, p. 69 e pp. 72-73.

<sup>276</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 167.

Dunque, nel panorama europeo del XV secolo, i paesi principali che producevano seta erano l'Italia e la Spagna, alle quali si aggiunse anche la Francia. L'esordio della produzione francese è sempre stato sottovalutato nell'ambito degli studi in quanto la Francia non raggiunse mai l'elevato livello della produzione italiana. Inoltre, l'incremento della domanda per una produzione di lusso, garantita dal ritorno del papato a Roma alla fine del XIV secolo dopo la cosiddetta Cattività avignone, aveva rafforzato ancora di più la posizione italiana con la nascita, anche a Roma, di un centro produttivo. Sicuramente fu proprio il ruolo della corte papale avignone che influenzò particolarmente la moda di quel periodo, permettendo di incrementare i rapporti tra Francia e Italia<sup>277</sup>. In questo periodo le forniture di seta raggiunsero le città di Genova e Venezia che scardinarono il precedente primato di Firenze e Bologna, assumendo un ruolo commerciale sempre più rilevante<sup>278</sup>.

Essendo un materiale estremamente prestigioso e costoso, la seta venne riservata alla realizzazione di abiti da indossare in occasione di eventi particolarmente importanti. Tra questi sicuramente figuravano gli incontri o le missioni di rappresentanza tra le corti reali che offrivano ai re e al loro seguito la possibilità di esibire la propria ricchezza e il proprio prestigio di fronte a quella che veniva considerata una sorta di "concorrenza reale"<sup>279</sup>.

Le diverse qualità dei tessuti serici provenienti per lo più dall'Oriente, dalla Spagna e dall'Italia meridionale, annoveravano tra i principali il *broccato*, il *velluto*, il *raso*, il *taffetà*, il *damasco*, lo *sciamoto*, lo *zendado*, lo *zetani* o *zetanino*, il *camocato*, lo *zambellotto*<sup>280</sup>.

La seta divenne il principale supporto per la realizzazione del *broccato*, un tipo di decorazione di lusso formata da fitti e complessi ricami arricchiti da metalli e pietre preziose e immersi nelle tinte più costose. Proprio per questi motivi il broccato più che essere un prodotto commerciale era più spesso utilizzato come dono tra monarchi regnanti o come offerta alle chiese, dove le sete venivano appese alle pareti quale ornamento monumentale o utilizzate come paramenti ecclesiastici<sup>281</sup>.

Donare gli abiti era una delle più consuete formule di ricompensa per particolari servizi o in occasione di importanti festività o avvenimenti, e diventava caratteristica essenziale del meccanismo di corte, costituendo uno degli strumenti coi quali regolare e gestire alcune relazioni sociali: tale pratica, infatti, indicava riconoscenza e stima, conferma di una situazione politica, risoluzione di conflitti e tensioni politiche<sup>282</sup>.

Un'altra tipologia diffusa era il *damasco*, un tessuto monocromo figurato con un fondo in ordito di *raso* e con un motivo con trama di *raso*. Le origini della tecnica sono sconosciute ma si presume che questi tessuti potessero essere importati direttamente da Damasco, da cui appunto prenderebbe il nome. Questa tipologia di tessuto, visto da una certa distanza e con una certa luce, presenta delle sottili differenze cromatiche tra la decorazione figurata e il fondo: in realtà si tratta di un effetto di

---

<sup>277</sup> Piponnier, 1970, pp. 112-113, Marangoni, 2017, p. 5.

<sup>278</sup> Piponnier, 1970, pp. 112-113.

<sup>279</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 74.

<sup>280</sup> Tra i principali di provenienza orientale: il *taffetà* dall'Iran, il *damasco* dall'omonima città e dalla Persia, il *camocato* dalla Cina (Levi Pisetzky, 1964, p. 167; Cecchetti, 1980, pp. 51-57; Baltrušaitis, 1973, p. 94).

<sup>281</sup> Piponnier e Mane, 1997, pp. 19-20.

<sup>282</sup> Muzzarelli, 1999, p. 11 e pp. 256-257; Venturelli, 2008, p. 152.

luce e di percezione in quanto trama e ordito, essendo la stoffa monocroma, sono dello stesso colore. Questo non esclude che ci fossero tessuti con trama e ordito di colori contrastanti (tra le combinazioni più comuni un rosso intenso con un giallo luminoso). In questo caso, l'utilizzo di motivi a scacchiera o di altri moduli grafici creava un effetto molto più audace rispetto ai più discreti motivi del *damasco* monocromo.

Un altro tessuto che si diffonde nel XV secolo, anche se probabilmente era già conosciuto in precedenza, è il *taffetà*, una tipologia di seta variopinta. Come il *damasco*, anch'essa crea l'effetto di cambiare colore in base alla luce che si riflette da trama e ordito, ma, contrariamente, non presenta mai motivi figurati. L'effetto luminoso e cangiante è dato ancora una volta dai filati di colori diversi con cui vengono realizzati trama e ordito (le combinazioni privilegiate erano rosso e verde o rosso e giallo): i colori pallidi e chiari generalmente risaltavano alla luce, mentre i colori scuri erano più evidenti all'ombra<sup>283</sup>. Il termine odierno per questi tessuti, "changing", rispecchia perfettamente la loro caratteristica essenziale.

Un'altra produzione fondamentale del XV secolo è il *velluto in broccato* e policromo che presenta spesso motivi figurati. Sappiamo che i velluti monocromi e senza decorazioni sono stati realizzati in Italia per un certo periodo di tempo, ma non siamo a conoscenza dell'origine esatta di questa produzione. A Venezia, a partire dal 1347, l'*Arte* era in continuo progresso e cominciarono a crearsi le basi per una vera e propria corporazione<sup>284</sup>. Per realizzare stoffe con una struttura così complessa nel Quattrocento (il velluto può essere a un pelo, a due peli, a tre peli o *alto e basso*, ossia di peli di diverse altezze<sup>285</sup>) i tessitori dovevano aver maturato elevate capacità nel controllo della regolarità di un motivo difficile che forse veniva realizzato con strumenti meccanici. La città lagunare, con la sua posizione geografica, controllava lo stretto legame tra l'Italia e l'Oriente ed è proprio nelle stoffe veneziane che gli elementi decorativi orientaleggianti sono particolarmente visibili. I tessitori veneziani avevano raggiunto livelli così elevati nella produzione di velluti figurati che i legislatori dovettero chiedere agli specialisti di riunirsi in diverse organizzazioni<sup>286</sup>. Basti pensare che a Venezia vi erano sei diverse tipologie di *veludo*: *alluciolato*, con brillanti anelli d'oro inseriti nel tessuto; *altobasso/controtagliato*, a disegno su fondo monocromo; *rizzo*, dall'aspetto opaco; *soprarizzo*, con effetti di chiaroscuro; *tagliato*, dall'aspetto lucido; *zetanino avvellutato ad inferriata*, con decorazione a inferriate gotiche e melograni in archi lobati<sup>287</sup>.

Altre tipologie erano lo *zendado*, il cui termine deriva dall'arabo *sindon*, ovvero "stoffa leggera", ed era impiegato soprattutto per foderare le maniche, lo *zetanino*, un raso di provenienza orientale fabbricato in origine a Zayton, il *camocato*, tessuto operato di origine orientale caratterizzato dalla giustapposizione di motivi lucidi e opachi esattamente come il *damasco*, e infine lo *zambellotto*, una tipologia di seta pesante utilizzata per confezionare i mantelli<sup>288</sup>. L'*Arte della Seta* si consolidò a

---

<sup>283</sup> Herald, 1981, p. 73; Muzzarelli, 1996, pp. 42-43.

<sup>284</sup> Cecchetti, 1980, p. 43; Herald, 1981, p. 75.

<sup>285</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 167 (V. anche note 196 e 210).

<sup>286</sup> Herald, 1981, p. 75 e p. 86.

<sup>287</sup> Imperio, 2012, p. 35.

<sup>288</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 42-43; Imperio, 2012, p. 35; Pietro Casola, quando fa tappa a Venezia durante il suo viaggio per Gerusalemme, commenta meravigliato l'abbondanza di mercanzie nei fondachi e, tra le tante ricchezze, ricorda «*zambellotti de ogni colore e finezza*» (Pietro Casola, p. 8).

Venezia già nel Duecento ed era normata dal *Capitolare dei Samiteri* (tessitori di *samito*, una tipologia di lavorazione serica) di cui resta una versione riformata nel 1265 (dunque l'originale doveva essere ancora precedente)<sup>289</sup>.

Inoltre, alcune normative del XIII secolo fanno riferimento a tessitori e tintori inseriti in una produzione tessile stabile, con ogni probabilità incoraggiata dall'arrivo dei lucchesi (300-400 famiglie ca.<sup>290</sup>) scappati dalla città durante i contrasti tra Guelfi e Ghibellini<sup>291</sup>. Un inventario vaticano del 1295 cita «*venetico sive lucano*» per indicare, con molta probabilità, che si era instaurato un profondo legame tra i due centri di produzione<sup>292</sup>. I tessitori lucchesi si stabilirono a Venezia protetti dalla Repubblica con leggi ed esenzione di tasse, e qui diedero avvio a botteghe e fondachi arricchendo le tecniche di produzione e determinando un forte impulso alla produzione serica. Il patrimonio lucchese, unito a quello veneziano, diede vita a prodotti di altissima qualità e la varietà della produzione crebbe a tal punto che ai tessitori venne imposto l'obbligo di specializzarsi solo in alcune tecniche, stoffe o decori<sup>293</sup>. La disponibilità di materie prime, tessitori provenienti dall'Oriente, specialisti lucchesi di *broccati* e *velluti* e un'astuta politica mercantile, permisero a Venezia di ottenere il primato nella produzione serica<sup>294</sup>. Un documento veneziano, intitolato *Arte di Drappi de Seta, et Oro* e datato 29 agosto 1370, ricorda il contributo della suddetta *Arte* per l'economia della città lagunare «*Perocché necessaria è a provvedere a conservazion e moltiplicazion dell'Arte dei Veluti, e samiti, e de tutti i altri Lavorieri di Seda; la qual veramente Arte xé tanto utile, e necessaria a tutta la Terra*»<sup>295</sup>.

Con uno sguardo panoramico sulla diffusione della seta, si può affermare che nel XIII secolo essa era ancora strettamente riservata a re, principi, autorità ecclesiastiche e, in ogni caso, solo per essere indossata in particolari circostanze. Dal 1300 comincia a diffondersi a un livello maggiore tra i membri dell'intera corte, anche se non sostituisce ancora l'uso della lana. È solo dalla seconda metà del 1400 che la seta inizia ad essere usata regolarmente e si estende ampiamente all'alta borghesia tanto che le autorità di corte cercano, in qualsiasi modo, di limitarne la diffusione per lasciare riservato l'uso di tessuti così pregiati solamente a un ceto sociale molto elevato<sup>296</sup>.

### 3.3 Lino, cotone e canapa

Lino, cotone e canapa risultano essere tessuti molto più modesti rispetto a quelli in lana o seta per il confezionamento degli abiti e per questo motivo in genere relegati all'ambito domestico<sup>297</sup>. La scarsa attenzione per questi tessuti comincia ad affievolirsi nel momento in cui la sottoveste o la

---

<sup>289</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 36.

<sup>290</sup> Un documento del 1309 conservato all'Archivio di Stato di Venezia dice «*famiglie n° 450 dalla parte Guelfa*» e ne elenca i cognomi. Le prime quattro famiglie che arrivarono a Venezia sarebbero «*Amadei, Redolfi, Arbosani e Sandeli*» (*Testori, et altri operaij non debbano fare la Mercanzia, Arte della seta*, B. 556, 1309, Archivio di Stato, Venezia). I cognomi vengono confermati anche da Cecchetti (Cecchetti, p. 26).

<sup>291</sup> Cecchetti, 1980, pp. 25-26.

<sup>292</sup> Herald, 1981, pp. 69-70; Coulin Weibel, 1952, p. 61.

<sup>293</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 45; Boccherini e Marabelli, 1995, p. 44.

<sup>294</sup> Cirillo Mastrocinque, 1961, p. 52.

<sup>295</sup> *Arte della Seta*, B. 553, 29 agosto 1370, c. 11, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>296</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 21.

<sup>297</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 22.

veste femminile non sono più capi che vengono completamente nascosti dall'abito più esterno, e si comincia quindi a ricercare una maggiore qualità per la loro confezione.

I tessuti in lino e cotone più fini e di maggiore qualità provenivano dall'Olanda<sup>298</sup>. Nel nord e nell'est Europa, infatti, il clima fresco e umido favoriva la crescita abbondante della pianta del lino, dal cui fusto si ricavano i filamenti di fibre<sup>299</sup>. Una particolare varietà era il *bisso*, dal latino *byssus* e dal greco *byssos*, un lino finissimo di origine orientale molto apprezzato a Venezia<sup>300</sup>. In casa filavano quasi esclusivamente le donne e producevano tessuti su ordine, solo in qualche raro caso per i mercanti. La produzione di lino avveniva quasi completamente al di fuori del monopolio commerciale ed è questo il motivo per cui il materiale è rimasto quasi completamente escluso dalle testimonianze scritte.

Le fonti iconografiche ci permettono di constatare che il lino era usato prevalentemente per gli indumenti intimi, sia maschili che femminili. Per le donne venivano realizzate lunghe sottovesti e veli leggeri, talvolta decorati e ricamati. In lino erano i grembiuli o i camici, a protezione dei vestiti sottostanti indossati durante il lavoro o le attività quotidiane. Molto spesso il lino veniva cerato per renderlo impermeabile e più resistente: venivano cerati drappi di lino anche per realizzare tende da appendere alle finestre o indumenti di protezione esterna come mantelli, pellegrine e cappucci.

Il cotone, invece, era conosciuto in Europa già prima del XIII secolo grazie alle frequenti importazioni dall'Egitto e dal Medio Oriente. È una fibra di origine vegetale e si ottiene dalla lavorazione della fitta peluria che avvolge i semi contenuti nel frutto della pianta stessa<sup>301</sup>. Nei secoli successivi la produzione si diffonde in Italia, Spagna e Germania meridionale. Talvolta veniva unito a canapa, lino o lana e in questi casi prendeva il nome di fustagno, un composto molto resistente e mediamente costoso, prevalentemente utilizzato per l'intimo invernale e per i capi imbottiti dove del cotone non filato veniva inserito tra due strati di tessuto per comporre l'imbottitura<sup>302</sup>. Nonostante il suo notevole sviluppo a partire dal XII secolo, il fustagno non fece mai una reale concorrenza alle fibre vegetali locali come lino e canapa, sempre maggiormente impiegate nell'abbigliamento<sup>303</sup>.

La canapa era coltivata in tutta Europa e si riscontrano anche sul territorio italiano numerosi canapai per la sua lavorazione. Essa si estrae dalla corteccia interna del fusto della pianta omonima e tramite la lavorazione si ottengono le fibre tessili che vengono destinate alla produzione di stoffe, reti, corde e altri tessuti particolarmente resistenti<sup>304</sup>.

---

<sup>298</sup> Piponnier, 1970, p. 119.

<sup>299</sup> Moreschi, 1968, p. 20; Pedemonte, 2012, p. 54.

<sup>300</sup> Imperio, 2012, p. 30.

<sup>301</sup> Moreschi, 1968, p. 6; Pedemonte, 2012, pp. 48-50.

<sup>302</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 23.

<sup>303</sup> Muzzarelli, 1996, p. 39.

<sup>304</sup> Moreschi, 1968, pp. 24-25.



Tav. LI Bottega di tessuti: il venditore, munito di canna, si appresta a misurare la stoffa necessaria al suo cliente. Nello sfondo una pila di panni di diversi colori, verosimilmente di lana, e sopra porzioni di abiti, probabilmente da assemblare.



Tav. LII Negozio di vesti di lana in cui si possono osservare i sarti al lavoro: i due giovani cuciono con ago e filo, mentre l'uomo in primo piano, quasi certamente il maestro, prova l'abito ad un cliente, controllandone la vestibilità e le misure. Da notare anche le cesoie sul banco da lavoro, strumento essenziale per questa professione.



Tav. LIII Negozio di vestiti di seta in cui si vede un venditore mentre propone un abito ad una donna, e un giovane apprendista, mentre cuce o prende delle misure. Interessante osservare gli abiti appesi incompleti: tra di essi una manica *a gomito*, la prima in rosso sulla sinistra, di cui parlerò più avanti.

#### 4. «DRAPPO E COLORE FA A L'UOMO ONORE»<sup>305</sup>

Il colore meriterebbe una vasta trattazione a sé, tanto importante è nel vestiario e tanto ampia è la gamma di settori che chiama in causa: chimica dei pigmenti, tecniche di lavorazione, ricerca artistica ed estetica, esigenze simboliche, sistemi di riconoscimento sociale, per non parlare delle implicazioni politiche e commerciali<sup>306</sup>. Tuttavia, la componente sociale, quindi la sua simbologia e le esigenze di sfoggio che ne derivano, risulta la più significativa in relazione alle vesti femminile e, quindi, alle maniche.

La fortuna dell'arte tintoria in Italia ha molteplici origini. Sicuramente una forte componente proviene dall'Impero bizantino dove essa era organizzata in una potente corporazione, arricchita anche da nuovi procedimenti e metodi provenienti dall'estremo Oriente, giunti attraverso la Persia, dove i segreti delle celebri manifatture imperiali erano conservati gelosamente, così come era severamente regolata l'esportazione dei prodotti al di fuori del territorio. Ma molte città italiane costiere, solo nominalmente legate a Bisanzio e di fatto indipendenti, potevano godere degli stessi privilegi dei cittadini bizantini e dunque riuscivano ad acquistare tessuti preziosi ed esclusivi per poi distribuirli in altre città italiane ed europee. Anche le concessioni accordate ai veneziani per la fondazione di proprie manifatture a Costantinopoli ebbero una grande importanza. In questo modo i veneziani, divenuti esperti dei procedimenti bizantini, riuscirono facilmente a trasportare il sapere nella loro terra. A Venezia l'arte tintoria è accertata a livello documentario a partire dal XII secolo. Ne è rimasto il ricordo anche nella topografia locale: *Rio dei Tintori* o *Rio del Mangano* sono toponimi che derivano dalla lavorazione dei tessuti che venivano qui tinti, lavati nell'acqua salata dei *rii* e infine passati nelle calandre<sup>307</sup> per la fase di finissaggio. A Venezia l'arte tintoria era salvaguardata da regole corporative e da disposizioni governative che ne disciplinavano l'attività<sup>308</sup>: la *Mariegola dei Tintori* è del 1429<sup>309</sup>. L'arte tintoria aveva assunto per la città lagunare un'importanza notevole e i tintori erano sottoposti a una rigida regolamentazione, al fine di mantenere alto il livello di qualità della produzione e proporre una pericolosa concorrenza sul mercato. A tal proposito, un provvedimento del 1457 sancisce «*che le tenture, che se daranno da quà avanti alle sede, e Cremesi siano de puro, e semplice Cremesi; quelle, sa daranno de Grana, siano de pura Grana; [...] e quelle de Verde, siano de puro Verde. Non possano le dette tenture esser miste, né accompagnade, ovvero incorporade uan coll'altra per alcun modo, ovvero inzegno: ma tutte siano nette, semplici, e pure*»<sup>310</sup>.

---

<sup>305</sup> Antico proverbio scritto da Garzo dall'Incisa, rimatore del XIII secolo, che esprime al meglio l'importanza del tessuto e del colore nell'abbigliamento medievale (Garzo dall'Incisa, *Proverbi*, 41, p. 94; Enciclopedia Treccani on line v. *Garzo*).

<sup>306</sup> Pastoureau, 1987, p. 19.

<sup>307</sup> La calandra, detta anche mangano, è una sorta di pressa nella quale i tessuti finiti venivano passati per stirarli e migliorarne la *mano*, ossia la morbidezza e la consistenza (Cecchetti, 1980, p. 38; Enciclopedia Treccani on line v. *Calandra*; Battisti, 1968).

<sup>308</sup> Levi Pisetzky, 1955, pp. 150-153; Levi Pisetzky, 1978, pp. 59-61.

<sup>309</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 63.

<sup>310</sup> *Arte della seta*, B. 553, 5 luglio 1457, Archivio di Stato, Venezia.

Un altro fattore che favorì lo sviluppo dell'arte tintoria in Italia fu che in molti centri si era conservata ininterrottamente l'arte tintoria romana e le invasioni barbariche, che avrebbero potuto cancellare questi saperi, sono state transitorie o tarde in alcuni centri (a Padova, ad esempio)<sup>311</sup>.

La tintura era il procedimento finale che completava la fase di assemblaggio e cucitura dell'abito: consisteva nel trattamento di una fibra tessile con un colorante affinché la stoffa potesse acquisire una colorazione duratura nel tempo. I coloranti erano sostanze prevalentemente organiche che, sciolte in acqua o in un solvente organico, fornivano la miscela nella quale immergere tessuti e abiti. La procedura avveniva per immersione in acqua calda: l'alta temperatura del bagno rigonfiava le fibre del tessuto e permetteva un'ottimale penetrazione e diffusione del colorante. Anche le tempistiche erano piuttosto importanti: un processo troppo veloce rischiava di lasciare il tessuto disomogeneo, al contrario un'immersione più lenta permetteva di ottenere una colorazione uniforme. Tuttavia una reazione troppo prolungata rischiava di compromettere la stoffa<sup>312</sup>. Problema centrale dell'arte tintoria era quello di ottenere dei colori duraturi, chiari e brillanti<sup>313</sup>. I coloranti, infatti, dovevano possedere intensità di colore, predisposizione a essere assorbiti, stabilità a luce e agenti atmosferici e permanenza nel tempo. Questo era permesso da specifiche reazioni chimiche che creavano legami stabili tra tessuto e colore<sup>314</sup>. Precedentemente al XIII secolo i colori tendevano a dissolversi con l'esposizione alla luce riducendo le vesti a toni spenti che costituivano la tinta prevalente dei panni grezzi così che, solamente se nuove, le vesti sgargianti dei signori si stagliavano sul bigio diffuso<sup>315</sup>. Solo a partire dal Duecento cominciarono a comparire nuovi coloranti prima sconosciuti o impiegati erroneamente<sup>316</sup>. Il Trecento era caratterizzato dall'uso di colori molto accesi, accostati arditamente per ottenere violenti contrasti cromatici. Questa tendenza si affermò pienamente nel Quattrocento, ma, contemporaneamente, sembrano affiancarsi tinte più chiare e tenui<sup>317</sup>. Tuttavia si deve pensare che i dipinti attraverso cui si possono osservare queste sfumature sono sicuramente sbiaditi con il passare del tempo, processo a cui erano certamente sottoposti anche gli abiti che, molto spesso, venivano utilizzati per generazioni<sup>318</sup>. Il rosso rimase la tinta d'elezione per tutto il XIV e gran parte del XV secolo, soprattutto il rosso scarlatto che era anche il colore più stimato per la sua vivacità. Tuttavia in origine la parola *scarlatto* non indicava un colore bensì la qualità di un tessuto fine o di una buona tintura. Il termine è poi passato a questa accezione per associazione di idee: essendo i tessuti più fini tinti in colori vivaci e intensi, i significati di "stoffa fine" e di "colore brillante" si sono uniti. Non stupisce la vicinanza etimologica con il termine persiano *saklat* che indicava genericamente un tessuto di seta

---

<sup>311</sup> Levi Pisetzky, 1955, p. 150; Levi Pisetzky, 1978, pp. 59-61.

<sup>312</sup> Pedemonte, 2012, p. 139 e pp. 159-160.

<sup>313</sup> Levi Pisetzky, 1955, p. 150; Levi Pisetzky, 1978, pp. 59-61.

<sup>314</sup> Pedemonte, 2012, p. 139.

<sup>315</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 46-47.

<sup>316</sup> Levi Pisetzky, 1955, p. 150.

<sup>317</sup> Levi Pisetzky, 1955, pp. 164-166; Per un excursus sommario sui vari colori e sfumature rimando ad Azzali, 1990, pp. 73-77, v. *Colore*.

<sup>318</sup> Black e Garland, 1988, p. 129; Molmenti, 1973, p. 390; Marangoni, 2017, p. 16.



di colore carico; tuttavia il vocabolo compare ancora nel Trecento con l'accezione di stoffa sugli ordini o sui libri di conti<sup>319</sup>.

Il termine corretto per indicare il rosso di qualità più pregiata era *chermisi*, termine che si utilizza anche per il materiale tintorio detto appunto *chermisi* o *chermes*<sup>320</sup>. Si tratta di un insetto del genere *Kermes*, una particolare specie di cocciniglia originaria della zona mediterranea che fa delle querce il suo *habitat* ideale. In questo caso il pigmento si ricavava dai corpi essiccati delle femmine e offriva un'ampia gamma di colori per la tintura: si potevano ottenere il cremisi, il rosa, lo scarlatto, il viola (anche nella varietà nota come *morello*<sup>321</sup>) e si potevano ravvivare altre tinte<sup>322</sup>, tra i quali la più apprezzata era, appunto, il rosso scarlatto, grazie alla sua solidità sia su lana che su seta<sup>323</sup>.

Per importanza, seguiva la *grana*, materia tintoria simile alla precedente, ma che si distingueva per provenienza: essa indicava infatti la qualità di *coccus ilici* che popolava le querce del Mediterraneo occidentale e meridionale (Spagna, Portogallo, Provenza)<sup>324</sup>.

Un rosso assai meno pregiato si ricavava dal *verzino* (detto anche *barzi*, *berzi* o *verzi*<sup>325</sup>), un legno colorante spesso chiamato *lignum brasile* (o *braxile*, *bresilum*, *bersilium*, *bersi*, *berci*, *versi*, *verci*, *verzi*<sup>326</sup>) perché rosso come la brace. Questa tipologia di legno si trovava anche nell'America del sud e dette il nome al Brasile. Il *verzino* poteva essere utilizzato anche per ottenere una tinta violacea o aranciata, tra il rosso e il giallo.

Altro vegetale impiegato per tingere in rosso era la *robbia* (*rubia tinctorum* dal latino *ruber*, rosso<sup>327</sup>), una pianta erbacea ampiamente coltivata in Europa (in particolare nella Francia meridionale e in alcune zone dell'Italia e dell'Austria<sup>328</sup>). Talvolta però la produzione non era sufficiente e doveva essere importata anche dall'Oriente<sup>329</sup>. Le sue radici seccate e polverizzate venivano sciolte in acqua ricavando la miscela nella quale si immergevano i tessuti o gli abiti da tingere. Con la *robbia*, oltre al rosso, si potevano ottenere il paonazzo e il viola<sup>330</sup>.

Molto pregiata per il colore rosso, anche se poco utilizzata, era la *lacca*, proveniente dall'India e nello specifico dall'Indocina. La lacca era una linfa resinosa prodotta dai rami di alcuni alberi della famiglia delle euforbiacee per l'azione di certi parassiti<sup>331</sup>.

---

<sup>319</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 147.

<sup>320</sup> Levi Pisetzky, 1964, pp. 148; Boccardi, 2009, pp. 148-150.

<sup>321</sup> In un inventario di una casa borghese veneziana del 1454 si trovano, all'interno di un cofano, «*Una vestis morela, fulcita de zendato torto de grana; Una vestis morela, fulcita de zendato nigro*» (*Sezione notarile, Cancelleria inferiore, Notaio Cristoforo del Fiore*, 1449-1450, B. 83/2, cc. 8-9, Archivio di Stato, Venezia).

<sup>322</sup> Levi Pisetzky, 1955, p. 150.

<sup>323</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 16; Pedemonte, 2012, p. 153.

<sup>324</sup> Levi Pisetzky, 1964, pp. 148-149.

<sup>325</sup> Termini derivanti dall'arabo *warsī*, nome della pianta tintoria (Enciclopedia Treccani on line v. *verzino*).

<sup>326</sup> Imperio, 2012, p. 18.

<sup>327</sup> Pedemonte, 2012, p. 158.

<sup>328</sup> Muzzarelli, 1996, p. 47.

<sup>329</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 151.

<sup>330</sup> Muzzarelli, 1999, p. 162.

<sup>331</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 152.

Per una tinta rosso-violacea veniva utilizzato l'*oricello*, derivante da diverse tipologie di licheni<sup>332</sup>. Questo colore si sviluppò a tal punto che a Firenze i tintori vennero chiamati *oricellai*. Il termine, nello specifico, deriva dal nome della famiglia patrizia dei Rucellai, tintori e discendenti di Alamanno, personaggio che nel XIII secolo apprese in Oriente un procedimento particolare di estrazione di tintura dall'*oricello*<sup>333</sup>.

Dopo il rosso, il verde è il colore più frequentemente ricordato nei documenti trecenteschi ed è molto pregiato. Per ottenerlo, dopo un primo bagno di giallo, veniva applicato l'indaco. Quest'ultimo (*indigofera tinctoria*) era ricavato dalle foglie di un arbusto nativo dell'India, poi diffuso in Persia e Arabia e da qui esportato in Italia.

Per ottenere il celeste, che era meno pregiato, veniva utilizzato il *guado* (*isatis tinctoria*)<sup>334</sup>, una pianta con piccoli fiori di colore giallo<sup>335</sup>, tanto diffusa da rendere l'azzurro un colore dominante. In base alla sua concentrazione nella miscela di tintura si potevano ottenere le più diverse gradazioni, da tinte intense a tinte pallide. La sua versatilità diffuse il colore nell'ambito dei fornimenti del letto, ovvero lenzuola e coperte, e rese gli abiti blu estremamente comuni. Dal XIII secolo, quando si fu in grado di produrre un blu intenso e brillante, esso divenne il colore delle vesti principesche, degli abiti da cerimonia e soprattutto del manto della Vergine. La sostituzione del blu al rosso è avvenuta lentamente fra il XII e il XVII secolo e conobbe una fase di accelerazione proprio nel XIII secolo<sup>336</sup>.

Con il guado si poteva tingere anche di giallo, anche se quest'ultimo risultava migliore se ottenuto con lo zafferano o con le foglie dello *scotano* (*rus cotinus*), un arbusto molto diffuso in Italia soprattutto nelle zone sub-montane e in Istria<sup>337</sup>. Ancora, con una base di guado e un'applicazione di giallo si potevano ricavare delle sfumature di verde che potevano essere accentuate anche con l'uso della liquirizia o del verderame.

Circa dalla metà del XV si affermò pienamente la moda del nero, colore particolarmente impiegato nelle sete e, in misura minore, nella lana. Per ottenere il nero occorreva applicare a tessuti già tinti la materia che si ricavava dal mallo delle noci<sup>338</sup>. Sia per il grigio che per il nero si poteva utilizzare anche la *galla*, estratta da un'escrescenza della quercia provocata da un parassita. Lo sviluppo di tendenza del nero ha avuto origine in Italia dove principi e nobili rimasero affascinati dalla novità che il colore creava con i riflessi scuri e profondi in contrasto con colori vivi offerti da gioielli, drappi di tessuto o pellicce dalle tinte chiare e luminose<sup>339</sup>. A Venezia il nero rimase la tinta d'elezione fino al XVIII secolo: era il colore delle vesti dei patrizi, dei medici, degli avvocati, delle donne nobili, ma anche delle coperte delle gondole e dei paramenti per le feste<sup>340</sup>. Pietro Casola

---

<sup>332</sup> Enciclopedia Treccani on line v. *oricello*.

<sup>333</sup> Levi Pisetzky, 1955, p. 150.

<sup>334</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 152; Pedemonte, 2012, pp. 154-155; Boccardi, 2009, p. 42.

<sup>335</sup> Muzzarelli, 1999, p. 159.

<sup>336</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 47-48.

<sup>337</sup> Levi Pisetzky, 1964, pp. 152-153; Boccardi, 2009, pp. 67-68.

<sup>338</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 47-48.

<sup>339</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 153.

<sup>340</sup> Muzzarelli, 1999, p. 165; Imperio, 2012, p. 21.

nella sua visita a Venezia del 1494 notava che le donne erano «*vestite per la major parte de negro fin al capo [...] che alla prima extimava fosseno tutte vidue*»<sup>341</sup>. Dal XIV secolo il nero venne imposto ai nobili direttamente dalle leggi suntuarie e solamente il doge, la dogoressa e il loro entourage potevano indossare i colori che più desideravano, soprattutto l'oro e lo scarlatto. L'unica eccezione riguardava i giovani sposi, che potevano trasgredire legalmente alle normative per i primissimi anni di matrimonio<sup>342</sup>.

Molto presto la tonalità del grigio offrì una stabile concorrenza al nero e si sviluppò in diverse tonalità, tra cui grigio-bianco, grigio-bruno, grigio-nero e grigio-giallo (beige)<sup>343</sup>.

Infine, il bianco per lana e seta si otteneva facendo bruciare dello zolfo, mentre il lino si si imbiancava al sole<sup>344</sup>.

Nei registri di molte corti principesche si nota un'estrema precisione nell'annotare quali fossero i colori impiegati per la tintura degli abiti. Anche le immagini rivestono un ruolo essenziale per confrontare e confermare quei particolari delle fonti scritte che possono creare delle perplessità. Nell'iconografia di ritratti o affreschi è ben evidente che il colore veniva utilizzato primariamente per creare forti contrasti giustapponendo tra loro abiti completamente diversi, tendenza che rimase lungamente di moda almeno fino alla fine del XV secolo<sup>345</sup>.

Il colore giocava un ruolo fondamentale negli abiti, soprattutto negli accostamenti ricercati e talvolta bizzarri: poteva dividere a metà le vesti, disporsi a strisce, a scacchi, a motivi ondulati<sup>346</sup>. Nello specifico, nelle vesti trecentesche, si può trovare una vera e propria esplosione cromatica, in parte dovuta anche alle disponibilità dei "nuovi ricchi", ansiosi di mettersi in mostra. Le disposizioni policrome sugli abiti erano molteplici e potevano raggiungere anche un certo grado di complessità: abiti bipartiti in senso verticale (metà di un colore e metà di un altro<sup>347</sup> - Tavv. LIV-LVII), a colori *inquartati* (a quarti), *scaccati* (a quadri, a scacchi o a scaglioni di tessuti diversi e colori alternati - Tav. LVIII), *ondati* (a strisce ondulate), *addogati* (a righe larghe - Tavv. LIX-LXII). A tutto ciò contribuirono bizzarri ornamenti, spesso consistenti in grandi lettere nere ripetute a intervalli su tutta la veste, che nel Quattrocento, invece, lasciarono il posto agli emblemi araldici. Inoltre gli effetti di policromia potevano essere ottenuti anche dall'applicazione di frastagli ricavati da stoffe di colori diversi<sup>348</sup> (Tavv. LXIII-LXIV).

---

<sup>341</sup> Casola, p. 15.

<sup>342</sup> Levi Pisetzky, 1955, p. 160.

<sup>343</sup> Piponnier, 1970, p. 189.

<sup>344</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 153.

<sup>345</sup> Piponnier, 1970, p. 163 e pp. 188-194.

<sup>346</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 147.

<sup>347</sup> Nell'inventario del doge Francesco Dandolo compaiono diverse vesti femminili, con molta probabilità della moglie, tra cui una «*una tunica de panno sblavado et scarlato infrisata*» (Sezione Notarile, Cancelleria inferiore, notaio Vettore Canonico di San Marco, B. 219, fasc. n° 8, Archivio di Stato, Venezia), ossia una *gonnella* ricamata di panno azzurro e rosso. Essendo questo un accostamento piuttosto comune e vedendo, in diverse iconografie, i due colori disposti nelle due metà verticali della veste (Tavv. LIV-LXIV), si può pensare che l'abito della moglie del doge fosse di questa tipologia.

<sup>348</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 75; Muzzarelli, 2011, p. 111.

Tuttavia si cominciò a percepire una maggiore compostezza generale grazie al predominio delle tinte chiare: il giallo dell'oro, il rosato, l'azzurro, il verde chiaro<sup>349</sup>.

Nell'abbigliamento femminile quattrocentesco la gamma dei colori indossati è vastissima: quasi mai la veste è di una sola tinta, anche se ormai poco comune è l'uso di dividerla verticalmente.

Nella pittura si possono ammirare accostamenti vividi e armoniosi: cremisi con nero e oro, oro con lilla rosato, verde e nero, viola ametista e verde, rosso porpora con verde oliva, azzurro con rosso e oro. Talvolta le tinte non sono decise ma si stemperano in delicate sfumature che dimostrano una singolare sensibilità coloristica<sup>350</sup>.

In particolare, i componenti del vestiario femminile con doppio tessuto, come *pellande* o *guarnacche*, molto spesso hanno l'interno e l'esterno di tonalità contrastanti. Anche le gonne degli abiti potevano essere ampliate da inserti triangolari o spicchi di tessuto di colori contrastanti, sia tra di loro che in relazione all'abito. I tessuti con questa caratteristica venivano mostrati in modo esplicito e ben esibiti sia nella realtà che nell'iconografia dei dipinti, in quanto possedere per lo stesso capo di abbigliamento due strati di tessuto e con due colorazioni diverse era certamente indice di prestigio e disponibilità economica<sup>351</sup>. Col senso di misura che si diffuse progressivamente verso la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, anche le tinte subirono alcune limitazioni e vennero abbandonate molte delle stravaganze precedenti: il colore mantenne almeno in parte la sua capacità di attrazione e l'oro apportò un apprezzato sfavillio nelle austere vesti signorili, accompagnato ora al bianco, ora al nero, ora al cremisi, più raramente al verde e all'azzurro<sup>352</sup>.

È necessario distinguere tra i vestiti di ogni giorno o gli abiti indossati in occasione di feste o di eventi pubblici e l'abbigliamento informale che veniva portato in casa. Lo studio mirato del colore per la realizzazione di un abito era tipico della prima categoria di abiti, in quanto l'identificazione dello *status* personale o della propria famiglia dipendeva fortemente anche dal colore. In realtà la simbologia esatta del colore viene osservata sistematicamente solo in letteratura e nel teatro, ma nell'ambito della moda si può riscontrare anche qualche eccezione alla regola. Poiché anche il colore, così come i materiali e le forme, ha una sua gerarchia, i colori più pregiati e di migliore qualità erano destinati a vestiti per figure di alto rango come papi, vescovi, ambasciatori, ufficiali reali, re e regine<sup>353</sup>. La brillantezza e l'intensità del colore distinguevano i ceti sociali più elevati dai contadini, che potevano comunque permettersi vesti colorate ma solamente con tinte molto chiare e di scarsa qualità che si usuravano velocemente a causa dell'esposizione a lunghe giornate di lavoro quasi sempre all'aperto<sup>354</sup>.

Inoltre il colore aveva spesso un'esplicita valenza simbolica che andava al di là delle differenze generiche di sesso o età. Ogni professione e ogni condizione sociale si distingueva per uno specifico modo di vestire e per un colore proprio che usava perlomeno nelle occasioni ufficiali: imperatori, re

---

<sup>349</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 76.

<sup>350</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 155; Imperio, 2012, p. 23.

<sup>351</sup> Piponnier, 1970, p. 192.

<sup>352</sup> Muzzarelli, 1996, p. 49 e p. 58.

<sup>353</sup> Herald, 1981, p. 120.

<sup>354</sup> Piponnier e Mane, 1997, p. 17; Pastoureau, 1987, p. 25.

e duchi in rosso, cavalieri in scarlato, giudici e notai in nero, medici in violetto<sup>355</sup>.

Tradizionalmente il grigio, e talvolta anche il bianco, veniva indossato dalla classe contadina o dagli artigiani, mentre la gente più povera indossava vesti non tinte o neppure sbiancate (è il ceto sociale stesso ad essere denominato *classe grigia*)<sup>356</sup>. Fa eccezione solo il popolo veneziano che si distingueva per l'utilizzo del blu-azzurro (spesso per *veneziano* si intende proprio tale colore).

Interessante ricordare, per quanto concerne il bianco, che solamente a Venezia le spose indossavano questo colore nel giorno delle nozze, accompagnato molto spesso dall'oro nei matrimoni dogali<sup>357</sup>. I Mori dovevano portare una mezzaluna gialla, gli Ebrei una stella rossa a sei punte, le prostitute veli di colore giallo. L'analisi di questi dettagli, che non riguardano solo il colore, ma anche segni, attributi o forme, permette una lettura iconografica più coerente e aiuta nella corretta comprensione delle simbologie nei dipinti. Infatti, se è vero che nel contesto sociale il vestiario è normato da codici precisi, nell'ambito iconografico tali classificazioni e convenzioni sono ancora più marcate e sistematiche, quasi ridondanti, al fine di non confondere nessuna figura rappresentata, di fraintendere una simbologia, di equivocare un messaggio. Ad esempio, l'associazione del colore giallo a categorie di persone di basso rango, spiega l'assenza di tale colore nei manti e nelle tuniche delle immagini sacre o degli episodi biblici<sup>358</sup>.

Nell'ambito iconografico il colore può anche indicare una simbologia astratta, richiamando sentimenti e valori<sup>359</sup>: il verde era la speranza, la quiete, l'armonia; il giallo la follia, il furore, l'irrazionalità; il bianco la purezza immacolata; il nero era il colore del lutto, simbolo di morte e desolazione ma anche di fermezza e perseveranza; il grigio l'umiltà ma anche la povertà, il ceto sociale inferiore, mancanza di genuinità e di pulizia; il rosso la vendetta e la collera ma anche forza, tensione, trionfo; l'azzurro richiama il cielo, simbolo di infinito e del soprannaturale<sup>360</sup>. Queste interpretazioni risultano però mutabili e numerose sono le divergenze su tali simbologie che vanno certamente considerate, ma impossibile applicarle indistintamente a qualsiasi opera d'arte. Il simbolismo cromatico risulta così avere numerosissime varianti che mutano in base al contesto e alla provenienza geografica. Inoltre, nessun colore ha un'accezione solo negativa o solo positiva, anzi, quasi tutti sono ambivalenti e la stessa combinazione di due colori assieme può variarne il significato: ad esempio, bianco e giallo significano gioia e amore, bianco e *berrettino* (grigio) speranza di raggiungere l'obiettivo desiderato<sup>361</sup>.

Col medesimo scopo di riconoscimento, il colore viene spesso associato all'araldica, proprio per necessità di esibizione e messa in mostra del proprio potere, in particolare nelle occasioni pubbliche come cerimonie o incontri tra autorità regali. L'appartenenza ad una determinata corte era evidenziata dal colore dello stemma araldico che identificava il lignaggio della famiglia reale, lo

---

<sup>355</sup> Muzzarelli, 1996, p. 48; Imperio, 2012, p. 23.

<sup>356</sup> Herald, 1981, p. 119; Imperio, 2012, p. 23.

<sup>357</sup> Levi Pisetzky, 1955, p. 162.

<sup>358</sup> De Matos Sequeira, 1955, p. 64; Pastoureau, 1987, pp. 49-51.

<sup>359</sup> Per una trattazione completa sullo studio del colore rimando a: Kandinsky, 2005; Boccardi, 2009; Pastoureau, 1987.

<sup>360</sup> Levi Pisetzky, 1955, pp. 156-158; Kandinsky, 2005, pp. 62-71; Boccardi, 2009, p. 46 e p. 170; Pastoureau, 1987, p. 15.

<sup>361</sup> Levi Pisetzky, 1955, pp. 156-158; Pastoureau, 1987, p. 51.

glorificava e ne esaltava il potere che da esso veniva ereditato. Indossare il proprio colore era come rafforzare ulteriormente l'appartenenza alla propria casata e dichiararne un esplicito orgoglio<sup>362</sup>. L'utilizzo del colore, come l'abbinamento dei tessuti o la scelta delle decorazioni, poteva inoltre essere legato ad una volontà di espressione individuale per lanciare una nuova tendenza, mentre ad esempio, la scelta di vestire sempre con abiti della medesima tonalità per emergere e rendersi più riconoscibili<sup>363</sup>. Non dobbiamo infatti pensare che in un'epoca come il Medioevo, conservatrice e soggetta ad una forte influenza dei codici e delle norme del pensiero religioso, non ci potessero essere personalità stravaganti e ribelli alle generali conformità.

---

<sup>362</sup> Piponnier e Mane, 1997, pp. 58-60; Levi Pisetzky, 1955, p. 159.

<sup>363</sup> Levi Pisetzky, 1955, pp. 156-158.



Tavv. LIV-LV-LVI *Gonnelle* con bipartizione di colore verticale, molto comune nel Trecento, dagli abbinamenti più diversi. Particolarmente caratteristico era l'accostamento rosso e blu, visibile a sinistra.



Tav. LVII La donna raffigurata sembrerebbe indossare una veste bipartita in arancio e blu, con maniche aderenti nere decorate in oro (probabilmente si tratta di una *cotta*). Estremamente singolare il caso di una *cotta* bipartita, per di più abbinata con una *giornea* rosata.



Tav. LVIII Fogge stravaganti appartenenti a musicisti e giullari. La figura di sinistra presenta una veste *addogata*, ossia a righe larghe. La figura femminile al centro, Salomè, indossa una veste bipartita: da un lato rossa, dall'altro *scaccata*. Al di sotto sembrerebbe indossare anche una veste a righe verdi e rosse.



Tav. LIX Beatrice d'Este indossa una *gamurra* rigata molto aderente su busto e maniche. Queste ultime sono staccabili e quindi unite alla veste con numerosissimi lacci, che pendono come ornamento. L'abbinamento tra oro e nero era piuttosto diffuso, perché il contrasto tra lo scuro e il brillante era molto apprezzato.



Tavv. LX-LXI Altri esempi di vesti *addogate*: nella prima raffigurazione le righe verticali partono strette dalla scollatura e si ampliano scendendo verso la gonna; la particolarità è che qui non abbiamo solo una bicromia ma molteplici colori: rosso, bianco, verde scuro, verde chiaro, rosato. Nella seconda raffigurazione la fanciulla indossa una *gonnella* a larghe bande bianche e rosse, in questo caso oblique.



Tav. LXII Uno straordinario esempio di *addogatura* è osservabile in questo boccale medievale. Qui la veste non solo è bipartita verticalmente, ma nelle due metà presenta rigature diverse: a sinistra oblique e a destra a V rovesciata. La ricercatezza di questo esemplare vascolare permette anche di osservare le file di bottoni che chiudono le maniche aderenti della veste.





Tavv. LXIII-LXIV La varietà degli accostamenti di colore si può apprezzare in queste scene di feste e balli. A sinistra vediamo delle *guarnacche* con diverse applicazioni di tessuti dai colori contrastanti, come rombi e strisce ondulate su fondi monocromi, e un abito bipartito, anche se poco visibile. A destra, in particolare, una *gonnella* bipartita, ancora una volta rosso e blu, e una *guarnacca* a righe orizzontali.

## 5. LEGGI SUNTUARIE: LA SOLUZIONE MEDIEVALE PER (NON) DISCIPLINARE LE VESTI

L'espansione del consumo urbano, i prodotti provenienti dall'Oriente, gli oggetti di lusso e il diffuso aumento delle spese per il vestiario cominciarono a diventare fonte di preoccupazione per le autorità civili e religiose. La risposta si palesò in una serie di provvedimenti legislativi, le cosiddette leggi suntuarie, finalizzate a limitare la spesa per oggetti di moda esageratamente lussuosi da tendere alla sregolatezza. Il fenomeno delle limitazioni risulta talmente diffuso tra Duecento e Settecento che per tutto il periodo può essere considerato come un fenomeno di portata europea<sup>364</sup>. Il sociologo Alan Hunt nota come le leggi suntuarie fossero più diffuse nelle aree europee a forte sviluppo economico, ipotizzando quindi una relazione tra crescita economica, moda e risposta suntuaria<sup>365</sup>. Tali normative potevano interessare le vesti, i gioielli, i copricapi, le decorazioni, i colori, le feste, le doti dei matrimoni, i funerali e tutto ciò che potesse avere una relazione con il lusso, lo sfarzo e lo spreco. Tuttavia non regolavano qualsiasi tipo di consumo, ma solo ciò che veniva ritenuto eccessivo e superfluo: impedendo le spese eccessive, si perseguiva il fine del buongoverno, che doveva mantenere l'ordine morale evitando gli sprechi<sup>366</sup>.

Oggi potremmo non comprendere pienamente le motivazioni per cui i legislatori disciplinassero così assiduamente anche il minimo dettaglio di quello oggi chiamiamo *look*, come il numero di gioielli da poter indossare e la loro posizione. Per la società medievale era necessario limitare la libertà espressiva dei singoli nel nome del rispetto dell'ordine generale, che prevedeva che ciascuno avesse un proprio posto nella società e, proprio a partire dal XIV secolo, anche un'apparenza appropriata al proprio *status*. Per la sensibilità dell'epoca alterare l'apparenza significava non rispettare l'ordine, generare confusione, ingannare sé stessi e gli altri, e ciò diventava un vero e proprio "male morale" che causava danni sociali. Dunque, nel Medioevo, avere un'apparenza inusuale e inappropriata era un inganno, mentre la corretta immagine definiva l'essenza specifica delle persone<sup>367</sup>. Questo perché l'aspetto esteriore identificava l'individuo, lo classificava, per così dire, all'interno della società e in tal modo chiunque, alla sola vista, ne avrebbe compreso lo *status* sociale, la condizione economica e, magari, pure la professione. Ecco perché scardinare l'apparenza significava turbare l'ordine sociale, creare confusione all'interno di una società fortemente posizionale, legata alla garanzia di una sua leggibilità tramite vesti e ornamenti<sup>368</sup>. Questo concetto appare piuttosto chiaro in una frase esemplificativa di Bernardino da Siena, dove sembra quasi esserci coincidenza tra l'animo delle persone e il loro vestito: «Come tu vedi vestito uno uomo di fuore, così il puoi giudicare dentro; e così anco la donna. [...] E così la giornea con tante frappe e intagli, che dimostra che tu hai tutto il cuore intagliato»<sup>369</sup>. Le vesti rigate, ottenute con l'apposizione di colori e tessuti diversi, erano fortemente criticate dai moralisti che ritenevano tali

---

<sup>364</sup> Riello, 2012, pp. 9-10.

<sup>365</sup> Esattamente come il mutare rapido delle fogge era più presente nei centri economicamente più sviluppati (v. p. 10).

<sup>366</sup> Riello, 2012, p. 11.

<sup>367</sup> Muzzarelli, 1996, p. 8; Muzzarelli, 2003, p. 198.

<sup>368</sup> Muzzarelli, 2011, p. 20 e p. 90.

<sup>369</sup> Bernardino da Siena, Predica XXXVII, pp. 1072-1073.

“divisioni” dell’abito indice di un’anima altrettanto “divisa”, nel senso di instabile. In sostanza, come dice la Muzzarelli, «*un mercante in giornea reca offesa a Dio come la recherebbe un francescano vestito da domenicano. Come le botteghe si conoscono dalle insegne, così le persone dal loro modo di vestire*»<sup>370</sup>.

L’intero processo di regolamentazione partiva dal presupposto che si trattasse di aspetti di rilevanza pubblica da disciplinare per il bene comune, a cui ognuno doveva concorrere rispettando il proprio ruolo nella società<sup>371</sup>. Christine de Pizan, attraverso le parole di Rettitudine, afferma: «*il bene comune o pubblico in una città o paese o comunità, non è altro che il profitto e il bene generale, dove tutti, uomini e donne, partecipano o contribuiscono*»<sup>372</sup>.

Tuttavia, questa sentita necessità di controllo doveva derivare da paure ben precise e radicate: si può ipotizzare che si temesse l’ascesa di un singolo che avesse alterato l’equilibrio sociale e politico, mettendo in crisi l’ordinamento generale; oppure spaventava l’idea che l’apparenza esteriore diventasse più importante della cura dell’anima e della morale personale<sup>373</sup>.

Talvolta, una ragione prettamente economica, spinta dal timore che la produzione di altri paesi potesse superare la propria in qualità e ricercatezza, spingeva ad imporre l’utilizzo di materie prime locali e limitare le importazioni. I governanti infatti erano costretti a gestire due questioni opposte: da un lato incentivare il mercato del lusso perché era fonte di grande ricchezza; dall’altro limitare lo sfarzo che era causa di rovina delle famiglie. Per questo il lusso straniero veniva condannato per primo: alle sete asiatiche e dell’Oriente si doveva preferire l’utilizzo di tessuti più modesti e prodotti in botteghe locali perché, in questo modo, si dava lavoro al tessitore e agli artigiani del proprio paese. Costoro, così, avrebbero potuto mantenere le loro famiglie, pagare le tasse, contribuire alla crescita dell’erario e alle disponibilità dello stato<sup>374</sup>: tale meccanismo era particolarmente evidente nelle grandi città che si mostravano più attente a proteggere i mercati interni e al mantenimento delle risorse economiche. Al contrario le città minori si concentravano soprattutto sull’aspetto morale e sociale del fenomeno, perché temevano uno scontro tra la ricchezza di pochi e le modeste condizioni della maggioranza<sup>375</sup>. A Venezia la censura del lusso straniero era piuttosto rigida e ciò traspare dai numerosi documenti che registrano normative, proibizioni e punizioni: una carta del 1410 stabilisce che «*cadauna persona, che dà mò in avanti avrà conducto ovvero fatto condur veludo alcun, ovver panno de seda, ovver d’oro e de seda, over de seda e d’argento lavorato fuor de Venezia [...] debba perder el deto tal lavorier, ovver el valor de quello, e altrotanto, e star un Anno in una delle preson de sotto*»<sup>376</sup>; un’altra del 1415 ripropone la stessa sentenza: «*per benefificio del Mestier della Seda non se possi sì in questa terra [...] portar [...] altri panni di seda che quelli facti à Venezia sotto pena de perder la veste, et ornamenti*»<sup>377</sup>. A distanza di

---

<sup>370</sup> Muzzarelli, 1996, p. 168.

<sup>371</sup> Muzzarelli, 2003, p. 185.

<sup>372</sup> Christine de Pizan, *Libro secondo*, LIV, p. 377.

<sup>373</sup> Muzzarelli, 1996, p. 9; Muzzarelli, 2003, p. 188.

<sup>374</sup> Riello, 2012, pp. 11-12; Muzzarelli, 2003, p. 203; Molmenti, 1973, p. 392.

<sup>375</sup> Muzzarelli, 1996, p. 16.

<sup>376</sup> *Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, c. 2 r/v, 3 luglio 1410, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>377</sup> *Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, c. 4r, 5 settembre 1415, Archivio di Stato, Venezia.

decenni, questo protezionismo è ancora forte e attivo: un documento del 1475 proclama che «*non se possi [...] portar ne vestir altri panni de seda che quelli facti a Venezia sotto pena de perder la veste, et ornamenti, et quelle esser bruxade in Rialto*»<sup>378</sup>; un'altro del 1490 cita «*panni d'oro, e d'argento, de seda facti in terre alliene non fossero conducti in questa città, ne etiam usati per alcun in abiti [...] né in alcuna altra cosa*»<sup>379</sup>.

Le leggi suntuarie sono state determinanti per la stabilità e l'evoluzione del costume: ma nonostante volessero limitare il lusso, le bizzarrie e gli sprechi, come tutte le leggi scatenano il desiderio di essere infrante, ed è proprio questo che accade nella maggior parte dei casi, soprattutto da parte dell'aristocrazia, che non accettava di sottomettersi ad esse<sup>380</sup>. Nonostante le restrizioni, l'ascesa della moda continuò impassibile: sia prediche che leggi suntuarie venivano ascoltate, ma pressoché ignorate.

Talvolta furono le leggi stesse a contenere eccezioni e a trasformarsi in semplici disposizioni fiscali: pagando determinate somme di denaro, stabilite per legge, le dame potevano ottenere concessioni alle regole e sfoggiare qualcosa che altrimenti sarebbe stato proibito. Le norme suntuarie assumevano così il carattere di una tassa sul lusso per coloro che potevano permettersi sia lo sfarzo delle vesti che il pagamento delle multe, le quali andavano ad arricchire l'erario cittadino pareggiando i bilanci costantemente critici<sup>381</sup>. Se la disponibilità a pagare una mora vanificava qualsiasi tipo di divieto, essa tornava a pieno vantaggio dell'erario cittadino<sup>382</sup>. Ma la maggior parte dei cittadini, non avendo abbastanza denaro, non poteva permettersi di contravvenire alle leggi e di fatto veniva esclusa. La moda diventava così, ancor di più, prerogativa delle élite<sup>383</sup>. Inoltre, premettendo che per obbedire alle leggi i cittadini avrebbero dovuto comprare vesti nuove, si dava anche la possibilità di indossare per un certo numero di anni le vesti già in uso. Questo compromesso spingeva facilmente a trasgressioni poiché le donne, d'accordo con i sarti, facevano passare per vesti usate quelle nuove. I legislatori, compreso l'inganno, imposero in tal senso l'obbligo di registrare, da un notaio delegato dalle autorità, le vesti possedute che venivano identificate con l'apposizione di un bollo e da qui l'espressione *vesti bollate*<sup>384</sup>.

Non mancavano ulteriori eccezioni e privilegi a favore dell'alta società: le leggi suntuarie venivano esclusivamente emanate da aristocratici che gravitavano attorno a governanti e ne costituivano i collaboratori e i consiglieri. Pertanto gli estensori delle leggi facevano parte essi stessi delle classi privilegiate e, invece di accanirsi contro il lusso generalizzato, finivano col riservarlo a sé stessi: vi erano, infatti, libertà completa o divieti meno severi per le classi più elevate e, al contrario, restrizioni molto severe per i ceti inferiori<sup>385</sup>. Per quanto concerne il mondo femminile, le esenzioni valevano per mogli e figlie di nobili, cavalieri e dottori in diritto e medicina. Nel complesso era un

---

<sup>378</sup> *Raccolta di varie parti, decreti, giudizi, comprobanti, li privilegi, decreti e prerogative dell'Arte della Seta, Arte della seta*, B. 556, c. 18r, 5 settembre 1475, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>379</sup> *Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, c. 5r, 16 aprile 1490, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>380</sup> De Matos Sequeira, 1955, p. 64.

<sup>381</sup> Riello, 2012, p. 13; Muzzarelli, 2003, pp. 194-195.

<sup>382</sup> Muzzarelli, 1996, p. 16.

<sup>383</sup> Riello, 2012, p. 13; Marangoni, 2017, p. 5.

<sup>384</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 172; Muzzarelli, 2003, pp. 195-196; Imperio, 2012, p. 158; Marangoni, 2017, pp. 18-19.

<sup>385</sup> Levi Pisetzky, 1978, pp. 30-36.

numero esiguo di persone di cui si cercava di conservare e aumentare la presenza nelle città, alle quali costoro garantivano fama e prestigio<sup>386</sup>. Un caso a parte era rappresentato dalla realtà veneziana che, in merito alle concessioni nelle leggi suntuarie, presentava alcune peculiarità rispetto al resto del panorama italiano: nonostante la società lagunare fosse fortemente gerarchizzata, si riscontra una mancanza generalizzata di eccezioni alle normative che consentano di individuare una netta distinzione tra i nobili e gli altri cittadini<sup>387</sup>. Già nelle leggi suntuarie del 1334, fu di fatto proibito a tutte le donne e tutti gli uomini di indossare vesti di panno lavorato con ricami d'oro e, nello specifico, «*aliqua puella ab annis decem supra vel sponsa seu maritata vel vidua*» non poteva portare «*gonele, vestiti vel zupe ultra valorem soldorum quinque grossorum*»<sup>388</sup>. Nel 1360 altre nuove norme determinarono il valore degli ornamenti e dei panni consentiti. Nel corso del Quattrocento ci furono provvedimenti per proibire maniche troppo lunghe e foderate di pellicce preziose e nel 1476 ci fu un notevole ridimensionamento del valore degli ornamenti secondo cui nessuna donna di qualsiasi grado o condizione avrebbe potuto indossare sopra alle vesti gioie, perle, pendenti ad eccezione di una sola collana sulla *giornea*. Le uniche deroghe consentite erano riservate al doge, alla moglie e a una ristretta cerchia di famigliari, anche se tali privilegi vigevano solamente per il periodo effettivo del dogato<sup>389</sup>. La dogressa era solita affiancare il marito indossando un manto lunghissimo, una sopravveste d'oro, solitamente di broccato, aperta frontalmente e foderata di ermellino, sotto la quale portava una veste preziosa decorata in argento e perle; anche le donne al suo seguito potevano sfoggiare abiti e gioielli di grandissimo valore<sup>390</sup>. Ciò dimostra l'importanza che si conferiva all'apparenza e alla visibilità dell'apparato governativo, i cui rappresentanti dovevano emergere su tutti gli altri per il loro splendore. Solo in occasione di eventi speciali, come visite illustri o festività, veniva consentito anche alla nobiltà cittadina di indossare vesti e ornamenti di norma non consentiti, come se si trattasse di uno sfoggio "di stato" per dimostrare la potenza della città e non quella individuale o di ceto<sup>391</sup>.

Le concessioni e la possibilità di pagare per sfuggire alle restrizioni segnalavano anche la forte consapevolezza da parte dei legislatori della vanità dei loro tentativi. Le autorità cittadine cercavano senza tregua di colmare le lacune da cui, continuamente, qualcuno riusciva a sfuggire, mentre, di fronte a loro, si palesava l'impossibilità di mantenere un rigido schema sociale, assegnando a ogni condizione sociale un'apparenza specifica. Perciò, quello che stupisce non è tanto la costante resistenza, direi anche ingegnosa, da parte della cittadinanza, bensì l'instancabile e ossessiva riproposizione da parte dei legislatori di nuovi statuti che si adattavano man mano a nuove fogge, a nuovi gusti e anche a nuovi assetti sociopolitici. Questo, a riprova del bisogno di mantenere un forte controllo sulla società, per paura che qualsiasi motivo di crisi o indebolimento delle apparenze, ambito nel quale si potevano facilmente celare inganni, generasse il caos<sup>392</sup>.

---

<sup>386</sup> Muzzarelli, 2003, pp. 192-194.

<sup>387</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 120-121.

<sup>388</sup> *Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 giugno 1334, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>389</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 121-122 e p. 124.

<sup>390</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 46-47; Molmenti, 1973, p. 370.

<sup>391</sup> Muzzarelli, 1996, p. 124; Levi Pisetzky, 1978, pp. 30-36.

<sup>392</sup> Muzzarelli, 1996, p. 17.

Il rispetto delle leggi poteva essere garantito anche attraverso un sistema di polizia, in genere rappresentato da un notaio appositamente incaricato o da una magistratura: gli addetti giravano per le città fermando i passanti e misurando le loro vesti, per poi multare chi indossava qualcosa di proibito. Infrangere la legge poteva comportare addirittura il sequestro in loco dell'oggetto incriminato<sup>393</sup>. A Venezia, un documento del 3 luglio 1410, riporta «nessuna persona sia di condizion si voglia ardisca condur, ovver far condur à Venezia alcuno panno d'oro, ovver d'ariento, ovver dé seda e d'oro, sotto pena dé perder quei, ò veramente il valor di quelli»<sup>394</sup>. L'unica soluzione per scampare alla multa e al sequestro era correre all'interno di una chiesa dove gli ufficiali di polizia non avrebbero potuto esercitare il loro potere<sup>395</sup>. Nella città lagunare il servizio era affidato a diverse magistrature e apparati, tra cui la *Quarantia*, gli *Avvocatori di Comune*, i *Signori di Notte*, i *Procuratori di Comune* e i *Capi dei Sestieri*<sup>396</sup> (solo nel 1514 furono istituiti i *Provveditori e Sopraprovveditori alle pompe*<sup>397</sup>); i controlli e le relative punizioni erano particolarmente severi tanto che si contemplava, oltre al sequestro dell'oggetto, anche la prigionia. Per di più, tale castigo veniva esteso anche a coloro che avevano prodotto e confezionato l'articolo illecito, in particolare i sarti, i quali venivano minacciati di esilio perpetuo<sup>398</sup>. Da parte dei predicatori, invece, nacque l'idea di accompagnare le loro orazioni con roghi nei quali i peccatori di vanità gettavano le vesti sontuose e gli ornamenti di lusso: si trattava di una scenografica imitazione del fuoco dell'Inferno che impressionava e convinceva molti degli astanti<sup>399</sup>.

Alle nuove tendenze di moda si opponevano ferocemente i moralisti che, tradizionalmente ostili ad ogni forma di vanità, condannavano le novità del gusto e del culto delle esteriorità come una disonesta esibizione del corpo e della vergognosa sessualità. Le scollature impudiche, l'aderenza nella parte superiore delle vesti (corpetto e maniche), il risalto del punto vita, erano totalmente inaccettabili<sup>400</sup>.

La letteratura è ricchissima di ammonimenti in merito e risulta particolarmente misogina, per niente diversa dalle leggi suntuarie stesse: tra le più celebri opere letterarie figura *Il Trecentonovelle* di Franco Sacchetti. Nella novella CXXXVI l'autore descrive, con una spiccata comicità, l'abilità straordinaria delle donne nell'abbellire la propria figura, a tal punto da considerarle superiori ai migliori pittori del tempo: «Serà una figura palida e gialla: con artificiati colori la fanno in forma di rosa. [...] avrà il naso torto, tosto il faranno diritto, avrà mascelle d'asino, tosto l'assetteranno; avrà le spalle grosse, tosto le pialleranno; avrà l'una in fuori più che l'altra, tanto la rizzafferanno

<sup>393</sup> Riello, 2012, pp. 13-14; Muzzarelli, 2003, p. 195.

<sup>394</sup> *Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, c. 2r/v, 3 luglio 1410, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>395</sup> Riello, 2012, pp. 13-14; Muzzarelli, 2003, p. 195.

<sup>396</sup> Newett, 1902, p. 252; Bustico, 1916, p. 2.

<sup>397</sup> Molmenti, 1973, p. 395.

<sup>398</sup> Muzzarelli, 2003, p. 202.

<sup>399</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 333-334.

<sup>400</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 34-37.

con bambagia che proporzionate si mostreranno con giusta forma»<sup>401</sup>. Nella novella CXXXVII lo scrittore racconta la tenace resistenza da parte delle donne dinanzi all'applicazione della normativa suntuaria, portando come esempio le donne fiorentine che aggiravano la legge mettendo in atto astuti stratagemmi, trasformando così il proibito frastaglio in una ghirlanda, i bottoni vietati in decorazioni concave che li imitavano, gli ermellini illegali nei misteriosi *lattizzi*<sup>402</sup>: «E' si truova una donna con becchetto frastagliato avvolto sopra il cappuccio; [...] la buona donna piglia questo becchetto che è appiccato al cappuccio con uno spillo e recaselo in mano e dice che gli è una ghirlanda. Or va più oltre, truova molti bottoni portare dinanzi; dicesi a quella che è trovata: "Questi bottoni voi non potete portare"; e quella risponde: "Messer sì, posso, ché questi non sono bottoni, ma sono coppelle; [...]". Va il notaio all'altra che porta gli ermellini [...]; e la vuole scrivere; la donna dice: "Non scrivete, no, ché questi non sono ermellini, anzi sono lattizzi";»<sup>403</sup>. Ancora, nella novella CLXXVIII, Sacchetti lamenta la «poca fermezza de' viventi»<sup>404</sup> della sua epoca e, specialmente, della sua città (Firenze), denunciando la forte volubilità della moda di cui parlavo nel primo capitolo. Egli afferma: «[...] se uno arzagogo apparisse con una nuova foggia, tutto il mondo la piglia. Sì che per tutto il mondo e specialmente Italia è mutabile e corrente a pigliare le nuove fogge»<sup>405</sup>.

Anche Boccaccio fu tra coloro che criticarono le nuove mode del tempo<sup>406</sup> ma nel *Decameron*, nonostante ci siano numerosi riferimenti ai colori e alle forme degli abiti di donne e uomini di diversa estrazione sociale<sup>407</sup>, non compaiono quelle testimonianze così esplicite e pungenti di Sacchetti<sup>408</sup>.

Leonardo da Vinci, nella IV parte del suo *Trattato di pittura*<sup>409</sup> intitolata *De' panni e modo di vestir le figure con grazia e degli abiti e nature de' panni*, raccoglie una serie di riflessioni in merito e risulta piuttosto critico circa la moda della sua epoca di indossare vesti con un'esagerata quantità di stoffa: «Ed in effetto il panno sia in modo adattato, che non paia disabitato, cioè che non paia un aggruppamento di panno spogliato dall'uomo, come si vede fare a molti, i quali s'innamorano tanto de' varî aggruppamenti di varie pieghe, che n'empiono tutta una figura, dimenticandosi l'effetto per che tal panno è fatto, cioè per vestire e circondare con grazia le membra, dov'essi si posano, e non empire in tutto di ventri o vesciche sgonfiate sopra i rilievi illuminati de' membri. Non nego già che non si debba fare alcuna bella falda, ma sia fatta in parte della figura dove le membra infra essa e il corpo raccolgono e ragunano tal panno»<sup>410</sup>. La moda, per Leonardo, appare

<sup>401</sup> Sacchetti, Novella CXXXVI, pp. 413-414.

<sup>402</sup> Sono animali ancora cuccioli, dunque animali *da latte*, da cui deriva il termine.

<sup>403</sup> Sacchetti, Novella CXXXVII, pp. 417-418; Muzzarelli, 1996, p. 92.

<sup>404</sup> Sacchetti, Novella CLXXVIII, p. 602.

<sup>405</sup> Sacchetti, Novella CLXXVIII, p. 603.

<sup>406</sup> Autizi, 2013, p. 48.

<sup>407</sup> Per citarne degli esempi: *Giornata III, Novella 3; Giornata VII, Novella 2 e 7; Giornata VIII, Novella 2 e 5; Giornata IX, Novella 5*.

<sup>408</sup> Muzzarelli, 1996, p. 92.

<sup>409</sup> Si tratta di una compilazione costituita da diversi testi di Leonardo (scritti a partire dal 1490 circa) e assemblati da Francesco Melzi (Leonardo da Vinci, 1995, *Introduzione*, pp. XXIII-XXIV).

<sup>410</sup> Leonardo da Vinci, Parte Quarta, *De' panni e modo di vestir le figure con grazia e degli abiti e nature de' panni*, 520. *De' panni che vestono le figure, e pieghe loro.*, p. 262.

opposta ed estranea al sentimento artistico che, a suo parere, consisteva in un gusto sobrio e classico improntato sull'interpretazione più umana e naturale della figura<sup>411</sup>.

Sul lusso esagerato che le donne ostentavano, compare anche la voce della già ricordata Christine de Pizan, la quale assume una posizione direi intermedia: difende le donne che amano essere eleganti per sé stesse e non per sedurre o al fine di perseguire altri obiettivi; critica coloro che muovono accuse insensate alle donne solo con il pretesto della loro vanità e della loro passione per il vestire; ma riconosce l'esagerazione nell'abbigliamento e l'ostentazione del lusso come un vizio piuttosto nocivo. Attraverso le parole di Rettitudine, dichiara: *«non sta a me giudicare quelle donne che pongono troppa cura ed eleganza nel vestire. È questo senza dubbio un vizio e non piccolo. Ogni raffinatezza esteriore che superi il dovuto della propria condizione è da biasimare. Tuttavia, non tanto per giustificare un vizio, quanto per impedire che alcuni si prendano la briga di rimproverare più del dovuto quelle donne che vediamo eleganti, ti dirò che di certo non tutte lo fanno per sedurre; al contrario, capita che parecchie persone, uomini e donne, per inclinazione naturale e onesta, si dilettono nell'eleganza, in abiti belli e ricchi, nella cura di sé e nel lusso. Quando ciò appartiene alla natura di qualcuno, è molto difficile rinunciarvi, anche se sarebbe di grande merito. [...] nessuno deve giudicare la coscienza dagli abiti, poiché solo a Dio spetta giudicare le sue creature»*.<sup>412</sup>

I toni si fecero pesanti e marcati con le prediche morali degli uomini di Chiesa: preti, monaci e predicatori denunciarono costantemente questo fenomeno affermando che l'attenzione al vestiario distraesse sia dagli scopi della vita terrena che da quella ultraterrena. La moda per loro era una trasgressione alla fede e in quanto tale un affronto a Dio<sup>413</sup>. Si è visto come Pietro Casola, nel 1494, si fosse già espresso sulla scollatura impudica delle donne veneziane, ma, come uomo di chiesa in pellegrinaggio verso Gerusalemme, non solo considerava tale moda di cattivo gusto, ma la riteneva riprovevole tanto da affermare *«Questo costume forse piace ad altri, a me non piace: sono prete, in via de sancti, non ho voluto cercare più oltre circa la vita loro»*<sup>414</sup>. Dunque l'avversione verso uno sfoggio così svergognato lo portava a escludere ogni interesse nei confronti della vita e delle usanze delle donne veneziane, forse uno dei pochi elementi che tralascia nella sua descrizione<sup>415</sup>.

Il predicatore francescano Roberto Caracciolo da Lecce è annoverato tra i più severi contro il mondo femminile, tanto che nel *Quaresimale Padovano* del 1455 afferma *«Doh, dic mihi, que est periculosior res quam feminam ornatam videre? Si leonem tu vides turbatum, tu fugis, similiter et serpentem; item, si lupo obvias, tu eum fugis ac periculum evitas, et sic de aliis animalibus. Non potest quis rem magis periculosam aspicere quam feminam vanam et ornatam, que est illa saltatrix*

---

<sup>411</sup> De Benedetti, 1955, pp. 246-248.

<sup>412</sup> Christine de Pizan, *Libro secondo*, LXII, p. 409.

<sup>413</sup> Riello, 2012, p. 12.

<sup>414</sup> Casola, p. 15.

<sup>415</sup> Descrivendo la Venezia del 1494 si sofferma su aspetti di ogni genere: chiese, palazzi, monasteri, fondachi, merci, cibo, costumi degli uomini e molto altro.



*ballarina*»<sup>416</sup>, ovvero che non esiste nulla di più pericoloso della sola vista di una donna ornata, la quale è minacciosa quanto un leone, un lupo, un serpente, è insidia delle insidie. Ma la sua misoginia arrivava a tal punto da criticare aspramente anche la donna che si asteneva dal lusso e dalla vanità, senza nessuna indulgenza: una donna immonda e poco attraente per lui annoiava il marito, una donna bella suscitava gelosia e sospetto, una donna con figli costringeva il marito a notti insonni per accudirli, una donna senza figli accusava il marito di non amarla<sup>417</sup>.

Tra i più critici figura anche Bernardino da Siena, che era entrato appena ventiduenne nell'Ordine dei Frati Minori, nel 1402, e negli anni seguenti aveva cominciato a prepararsi all'attività pastorale e alla predicazione, che fu il fulcro della sua vita: è plausibile pensare che predicasse in moltissime piazze contro lusso e vanità. Nei suoi scritti appare scandalizzato dall'esagerazione, dallo sfarzo, dalla bizzarria, che caratterizzavano le vesti del suo tempo e le descrive indignato<sup>418</sup>: «*vestimenta serica, quaedam aurea, quaedam viridia, quaedam rubea et scarlacticina, quaedam grisea, quaedam rigata, quaedam depicta et recamata, quaedam caelestia, quaedam rosata, quaedam frappata; quaedam aestiva [...]; quaedam hiemalia, quaedam ruralia, quaedam civilia, quaedam pluvialia, quaedam nivalia, quaedam nocturna, quaedam diurna, quaedam retorta, quaedam distorta, quaedam stricta, quaedam lata, quaedam curta seu brevia, quaedam longa, quaedam cum alis magnis, quaedam cum manicis arctis, quaedam sine manicis ullis*»<sup>419</sup>.

Da questo passo si comprende alla perfezione come dovevano apparire le strade di una città dell'epoca: un vero e proprio caleidoscopio di forme, fogge, colori, tipologie di abiti.

Secondo Bernardino la varietà delle vesti rappresentava la mutevolezza d'animo e la confusione morale, sempre seguendo la mentalità dell'epoca che stabiliva una diretta correlazione tra apparenza esteriore e stato d'animo<sup>420</sup>. Nelle celebri *Prediche volgari sul Campo di Siena*, tenutesi nel 1427, Bernardino invitava, soprattutto le donne, a non impiegare sete e damaschi, perle e pietre preziose, scarpe con punte allungate, vesti ornate di pellicce, strascichi esageratamente lunghi, individuando ben dieci ragioni per le quali si poteva offendere Dio attraverso il vestiario e una di queste era proprio la moda stessa, che egli definiva *novità*<sup>421</sup>. Bernardino si concentrò quasi unicamente sulle donne, ossessione anche di molti altri moralisti come Caracciolo, e le accusava di trascinare con loro all'inferno un intero corteo di persone, sia coloro che realizzavano gli oggetti proibiti, sia chi li vendeva, sia chi li comprava<sup>422</sup>. Bernardino, insieme a molti altri predicatori, ammoniva pubblicamente le folle ribadendo come fosse sempre più difficile distinguere la donna virtuosa (la dama) da quella immorale (la prostituta)<sup>423</sup>, con una sovrapposizione semantica tra lusso e lussuria, facendo così ricadere il lusso nell'ambito del peccato. Lusso ed eccesso erano infatti, per lui, una tentazione sia della carne che dello spirito: l'unica soluzione era la purificazione, rinunciando a tutte

<sup>416</sup> Roberto da Lecce, *Sermo tripudii et quando licet tripudiare*, III, p. 101.

<sup>417</sup> Muzzarelli, 1999, p. 337.

<sup>418</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 166-167.

<sup>419</sup> Bernardino da Siena, *Sermo XLIV: Feria tertia post dominicam de passione. Contra mundana vanitates et pompas*, pp. 57-58.

<sup>420</sup> Muzzarelli, 1996, p. 169.

<sup>421</sup> Le ragioni sono: vanità, varietà, suavità, preziosità, iniquità, superfluità, curiosità, novità, malignità, dannosità. (Muzzarelli, 1996, p. 168).

<sup>422</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 340-341.

<sup>423</sup> Bernardino da Siena, *Predica XXXVII*, p. 1073.

le tentazioni, abiurandole anche pubblicamente<sup>424</sup>. Per lui, infatti, anche le leggi suntuarie non erano efficaci perché potevano produrre più danni che rimedi al problema, in quanto il testo, che spesso veniva letto in pubblico, finiva col fomentare la bramosia, facendo conoscere nei minimi dettagli le fogge, i colori e le caratteristiche degli oggetti proibiti<sup>425</sup>. Egli infatti afferma: «*Lo Statuto concede che si metta tanti taglieri, e io così vo' fare. Dice che si metta tanto panno in uno vestire; così vo' fare. Dice anco di tanto ariento: così vo' fare. E però questa legge non vi farà regolare, ché così vorrà fare uno come un altro*»<sup>426</sup>.

Bernardino si esprimeva anche in merito al denaro, sostenendo l'inutilità di investire ingenti somme in cose futili come vestiti, ornamenti, gioielli; al contrario il denaro doveva essere investito nel commercio così da garantirne la circolazione per la produzione di altra ricchezza. Egli dichiarava: «*Tutte queste cose tenete morte, e potreste riempire le botteghe vostre, e' fondachi vostri di mercantie, e far buona la città e voi medesimi*»<sup>427</sup>. Anche nel *Quadragesimale de christiana religione* ribadiva il medesimo concetto: «*Nam pecunia quae expenditur in superfluis indumentis, in iocalibus, in anulis, in coronis, in lapidibus pretiosis atque in aliis superfluis ornamentis, mortua perseverat; quae quidem posset esse lucrosa in mercantiis, in possessionibus, in animalibus, in artibus et in aliis quibuscumque lucrosis, et sic per consequens ad temporalem utilitatem civitatis et totius patriae redundaret*»<sup>428</sup>. Questa era una delle principali motivazioni da cui originavano non solo le leggi suntuarie per far fronte alle esorbitanti spese che danneggiavano l'erario, ma anche la rovina di molte famiglie che vedevano tracollare le loro finanze<sup>429</sup>. Il testo di una legge suntuaria veneziana del 22 maggio 1334 esordisce dicendo: «*Essendo molte e grandissime le spese ché si fanno continuamente in questa città, e molto superflue nei uomini, e donne oltre la possibilità delle persone, le quali per le molte spese molti periscono, e gli uomini si riducono al niente*»<sup>430</sup>. Lo sperpero esagerato di denaro, da parte di chi ne disponeva in abbondanza, conseguiva in una mancanza di equa distribuzione delle ricchezze che gravava pesantemente sui ceti sociali in forti difficoltà. Una faccia della medaglia era costituita dai ricchi con indosso una moltitudine inutile di strati di vestiario; l'altra era rappresentata da chi a malapena poteva permettersi un mantello per ripararsi dal freddo. Questa forte ingiustizia viene palesemente percepita da Bernardino che, parlando del peccato di iniquità, suggeriva di spremere una *cioppa* per vedere che ne sarebbe uscito il sangue di coloro ai quali i ricchi sottraevano l'indispensabile per sopravvivere: «*Tu darai una tua fanciulla a uno per donna; e colui che la piglia, né 'l padre né la madre non pensano d'onde la robba sua venga; ché se fussero savi, dovarebbero pensare la prima cosa: "D'onde viene questa robba, d'onde vengono questi vestiri, di che è fatta la sua dota". Però che molte volte, e il più de le volte, è fatta di robbaria, d'usura, e del sudore de' contadini, e del sangue delle vedove, e de le mirolla de' pupilli e degli orfani. Chi pigliasse una di quelle cioppe e premessela e torcessela, ne*

<sup>424</sup> Riello, 2012, pp. 12-13.

<sup>425</sup> Riello, 2012, p. 13; Muzzarelli, 2003, p. 190.

<sup>426</sup> Bernardino da Siena, Predica XXXVII, pp. 1087-1088.

<sup>427</sup> Bernardino da Siena, Predica XXXVII, pp. 1088-1089.

<sup>428</sup> Bernardino da Siena, Sermo XLVI: *Feria Quinta post dominicam de passione. De moltitudine malorum quae ex vanitatibus subsequuntur*, p. 83.

<sup>429</sup> Muzzarelli, 1996, pp. 171-172.

<sup>430</sup> *Provveditori, Soprprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 22 maggio 1334, Archivio di Stato, Venezia.

*vedresti uscire sangue di creature*»<sup>431</sup>. Questa espressione, così come l'idea di dare luogo alle "pire della vanità", deriverebbe da un passo della Bibbia, precisamente Isaia (9.4) che recita: «*Vestimentum mixtum sanguine erit in combustionem et cibus ignis*»<sup>432</sup>. Certamente i roghi non erano la soluzione per aiutare i poveri, ma avevano l'intento di suggestionare le folle nella speranza di cambiarne i comportamenti. Tuttavia, un aiuto concreto derivava dai tentativi di redistribuzione della ricchezza attraverso donazioni di vesti, gioielli e altri beni per cause pie, a monasteri, abbazie o altri istituti religiosi<sup>433</sup>.

Un'altra tematica che i predicatori utilizzavano a vantaggio delle loro orazioni era il paragone tra uomo e animale. L'abbigliamento, infatti, rientrava tra le molte caratteristiche che secondo i moralisti distinguevano l'uomo, dotato di civiltà e cultura, dall'animale.

L'aspetto animalesco di certe mode, come ad esempio le scarpe esageratamente appuntite come il becco di un volatile, o ancora gli strascichi delle vesti femminili simili alle code degli animali, veniva considerato dai predicatori indice di una pericolosa regressione dallo stato di cultura a quello di natura. In tal senso, tra gli elementi riprovevoli del vestiario che più rappresentavano questo decadimento, vi erano le pellicce, le quali iniziavano ad invadere le vesti nelle fodere e negli orli. In questo modo, donne e uomini, esibivano all'esterno del loro corpo l'attributo principale dell'animalità, il pelo: se per gli uomini significava evidenziare una natura selvaggia innata, e dunque enfatizzare la propria virilità e mascolinità, per le donne ciò non era ammissibile, in quanto si appropriavano di un elemento che, per natura, non era loro concesso. In questo modo, ancora una volta, si sarebbe potuto sovvertire quell'ordine rigido e immobile che doveva dominare la società medievale<sup>434</sup>. Bernardino da Siena, nel sermone XLVI del *Quadragesimale de christiana religione*, dichiara che la donna «*in ornamentis et pompis lupa famelica et insatiabilis est*»<sup>435</sup>. Ancora, in una sua predica, stabilisce una coincidenza, fisica e d'animo, tra una persona che veste in *giornea* e un cavallo con la coperta: «*Hai tu posto mente come la giornea è fatta? Ella è fatta come una covertina di cavallo co le frappe dallato e da piè, sì che tu porti il vestire a modo che la bestia. Viene a dire che tu se' una bestia vestita da la parte di fuore: puossi giudicare a vederti vestito come la bestia, che tu debbi essere dentro come una bestia*»<sup>436</sup>. È verosimile che Bernardino avesse pensato a tale paragone osservando, attorno a lui, una moltitudine di cavalieri (e forse anche di dame, durante le nobili cavalcate) abbigliati in *pendant* con il loro destriero, come si può osservare nelle numerose raffigurazioni, anche se più tarde, de *Il libro del Sarto* (Tavv. LXV-LXVIII). Dunque, cedendo al piacere delle apparenze, ostentando il lusso e la ricchezza e pretendendo di modificare il proprio aspetto esteriore, si commettevano molti peccati, primi fra tutti quelli di orgoglio e di lussuria, la quale si manifestava con il godimento a mostrarsi e a suscitare altrettanto

---

<sup>431</sup> Bernardino da Siena, Predica XXXVII, p. 1077.

<sup>432</sup> «*Perché ogni calzatura di soldato che marciava rimbombando e ogni mantello intriso di sangue saranno bruciati, dati in pasto al fuoco.*» (*La Bibbia Tob*, p. 745).

<sup>433</sup> Muzzarelli, 2003, p. 197.

<sup>434</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 312-313; Blanc, 1989, p. 248.

<sup>435</sup> Bernardino da Siena, Sermo XLVI: *Feria Quinta post dominicam de passione. De moltitudine malorum quae ex vanitatibus subsequuntur*, p. 75.

<sup>436</sup> Bernardino da Siena, Predica XXXVII, p. 1072.

sentimento in altri. Bernardino da Siena paragona tale comportamento all'apertura di una pericolosa botola, nella quale un asino, ossia l'uomo debole, sarebbe facilmente precipitato<sup>437</sup>.

Si può dire che nessun particolare dell'abbigliamento femminile non fosse soggetto a disposizione legislativa (basti pensare che anche un piccolo dettaglio come il bottone veniva sottoposto a normativa, indicando il peso dell'argento, dorato o meno, che poteva essere indossato<sup>438</sup>), ma il continuo ripetersi di divieti, specialmente nei centri maggiori, è testimonianza del continuo aumento del lusso, perché lo sfoggio di vesti preziose era ormai diventato un'esigenza sociale. I divieti si rivolgevano assiduamente verso l'adozione di nuove mode e per questo motivo sono oggi una risorsa preziosa che permette di datare meglio l'apparizione di una nuova foggia, un nuovo ornamento, un nuovo dettaglio e soprattutto di comprendere il progredire del lusso<sup>439</sup>. Si è già visto come le leggi emanate erano indirizzate specialmente ed esplicitamente alle donne, accusate di essere maggiormente vanitose e propense allo sfoggio del lusso e degli eccessi. Una prova che esse erano piuttosto discriminatorie deriva da una serie di leggi pubblicate nel 1396 da Gian Galeazzo Visconti, che condannavano l'eccesso di vanità e mettevano in guardia sulle conseguenze del lusso, insistendo principalmente sulle difficoltà nelle relazioni matrimoniali: le donne sposate non dovevano rappresentare nemmeno la minima tentazione per altri uomini. Vi erano clausole che prevedevano multe per le donne che decoravano gli abiti con le perle ed erano proibiti anche l'utilizzo di oro o argento dorato, ricami troppo bizzarri o frange. Tuttavia, lo sfarzo e la pompa esibiti in occasione del funerale di Gian Galeazzo stesso, nel 1402, testimoniano come il lusso e gli eccessi della corte milanese erano ben lontani da ciò che il duca pretendeva dai cittadini. Infatti, le *pellande* decorate con perle, pietre e passamanerie abbondano negli inventari: nel 1420 Jacobina Resti, donna milanese, possedeva nel suo corredo ben sei *pellande* decorate, la maggior parte di lana dai colori scuri e alcune con l'orlo della gonna arricchito con perle<sup>440</sup>. Un esempio emblematico, ma opposto nel comportamento, è offerto da Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, il quale, verso la fine del XV secolo, in occasione del diffondersi di provvedimenti suntuari che cercavano di imporre misura e autocontrollo di fronte a esuberanti stravaganze, decise di non approvare le leggi ritenendo che le donne, ornate a loro piacimento, aggiungessero splendore e bellezza alla città, esattamente come a corte rappresentavano prestigio e potere del signore<sup>441</sup>.

Nella maggioranza dei casi le leggi suntuarie imponevano limitazioni sull'ampiezza delle stoffe delle vesti femminili. L'ampiezza delle maniche era severamente normata e molto spesso venivano fornite indicazioni sulla metratura concessa per realizzarle. Erano proibiti, o in ogni caso contenuti, anche gli ornamenti di lusso che ricoprivano abiti e maniche, come ricami, simboli, stemmi, lettere

---

<sup>437</sup> Bernardino da Siena, Sermo XLVI: *Feria Quinta post dominicam de passione. De moltitudine malorum quae ex vanitatibus subsequuntur*, p. 79; Muzzarelli, 1996, p. 37.

<sup>438</sup> Muzzarelli, 2003, p. 189.

<sup>439</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 171.

<sup>440</sup> Herald, 1981, pp. 57-58; Marangoni, 2017, p. 46.

<sup>441</sup> Muzzarelli, 1996, p. 59.

dell'alfabeto, perle, pietre, fili d'oro e d'argento<sup>442</sup>. Tuttavia, tra gli elementi del vestiario che avevano suscitato la maggiore disapprovazione, compariva lo strascico esageratamente lungo, che ben si abbinava alla maestosità delle maniche *ad ali*. Anche se risulta difficile stabilire come lo strascico fosse misurato, in quanto non si sa se venissero inclusi nella misurazione le bordature in pelliccia<sup>443</sup>, la sua lunghezza scatenava la reazione di legislatori e predicatori, a causa dello spreco di stoffa e dell'ostentazione peccaminosa d'orgoglio<sup>444</sup>. Il più eloquente contro lo strascico delle vesti femminili è ancora una volta Bernardino da Siena: «*O donne, ditemi: che fa la coda de la donna quando ella va per via di state? Fa polvere, e di verno s'imbratta nel fango, e colui che le va dietro di state, sì ha lo 'ncenso che ella fa, e chiamasi quello lo 'ncenso del diavolo. Or vediamo: di verno infangasi e guastasi il vestimento da piei, ché s'involle nel fango come fa una porca, e poi vi perde uno dì a dizaccarla. E se ella lo fa nettare a la fonte, quanti vermocani le manda, dicendo villania de la sua madonna porca*»<sup>445</sup>. Probabilmente era l'etimologia stessa della parola *strascico*, dal latino *cauda*, a scaturire l'immediata equiparazione con la coda di un animale<sup>446</sup>. Le leggi suntuarie cercarono di combattere l'abbondanza dello strascico già nel Duecento, ed è interessante osservare come, in base all'importanza della città e all'epoca, variava la lunghezza concessa. A Venezia la moda dello strascico pare abbia avuto un maggior sviluppo, tant'è che i provvedimenti legislativi cercavano di reprimere il fenomeno già dal 1334<sup>447</sup>. Nel già citato episodio del 1437, il patriarca Lorenzo Giustinian stabiliva che «*sotto pena d'escomunication tutte le donne non debbano portar seda e drezza, e code de veste, nè oro, nè argento, nè perle in testa*»<sup>448</sup>. Ma le patrizie veneziane, con furbizia, ricorsero in aiuto al Papa e ottennero concessioni per tre anni tramite il pagamento di una tassa<sup>449</sup>. Anche Doglioni ne dà atto ricordando che a Venezia «*le vesti haueuano la coda lunghissima: ma fù proueduto a questa bruttezza l'anno 1443*»<sup>450</sup>. Solo l'influenza del gusto rinascimentale mutò la linea della moda e si accantonò lo strascico con indifferenza pari all'accanimento con il quale era stato fortemente voluto poco prima. In Italia già verso la fine del Quattrocento esso scomparve<sup>451</sup>.

<sup>442</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 27.

<sup>443</sup> Herald, 1981, p. 105.

<sup>444</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 277.

<sup>445</sup> Bernardino da Siena, Predica XXXVII, pp. 1095-1096; Levi Pisetzky, 1978, pp. 17-18.

<sup>446</sup> Hughes, 1990, p. 176; Per di più sembrerebbe che già nell'epoca romana la coda venisse associata a qualcosa di ridicolo: l'espressione *caudam trahere*, letteralmente "tirarsi dietro la coda", significava "far ridere" (Campanini e Carboni, p. 196, v. *cauda*).

<sup>447</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 109.

<sup>448</sup> Gallicciolli, 1795, p. 337.

<sup>449</sup> V. p. 15 (Molmenti, 1973, p. 195; Levi Pisetzky, 1964, p. 277).

<sup>450</sup> Doglioni, 1671, p. 18.

<sup>451</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 277; Herald, 1981, p. 105; Levi Pisetzky, 1978, p. 47.



Tavv. LXV-LXVI-LXVII Bernardino da Siena aveva accusato donne e uomini di vestirsi con abiti che erano identici alle coperte dei cavalli. È molto probabile che i cavalieri che immaginava scrivendo quelle parole fossero come questi.

Tav. LXVIII È verosimile pensare che anche le donne sfilassero durante le festività o le cavalcate vestendosi in *pendant* con il loro cavallo. Nella carta di tarocco sulla destra la veste verde della donna sembrerebbe richiamare i paramenti e la coperta equestre del medesimo colore.



## 6. ANALISI ICONOGRAFICA DI UN PARTICOLARE: LE MANICHE

Abbiamo visto come le maniche fossero un elemento essenziale in quasi tutte le vesti esaminate (solo la *giornea* e la maggior parte dei manti ne sono generalmente sprovvisti): esaltavano la silhouette, donavano maestosità ed eleganza, erano indicatori di ricchezza economica e di elevato status sociale e per questo potevano essere abbondantemente decorate. Del resto, nel Quattrocento vigeva ancora la legge che le donne non potessero mostrare le braccia nude.

Nel Trecento la manica, pur distinguendosi per la forma, era, nella maggior parte dei casi, di uguale tessuto dell'abito. Questa caratteristica permane nella prima metà del Quattrocento solo per la veste (*socha* o *cotta*). Al contrario, nella sopravveste domina l'ampiezza della manica, arricchita con frastagli di ogni genere e forma, strisce di tessuti sovrapposte o intrecciate di varie stoffe e colori, ricami, allacciature, piccoli sonagli pendenti, lettere, iscrizioni, simboli araldici e nobiliari, uccelli e altri animali tessuti o applicati in rilievo, decorazioni vegetali e floreali, gioielli, perle e pietre preziose, pellicce di ogni genere per orli e fodere interne<sup>452</sup>.

Si deve però fare distinzione tra il lusso e l'eleganza: il primo era l'ostentazione di ornamenti generalmente inutili a qualsiasi fine pratico e preferenza per le cose rare e di maggior prezzo; la seconda invece era raffinata ricerca estetica. Il lusso richiamava la volontà di spicco sulle classi inferiori, quasi a volerle sopraffare, attraverso ostentazione e sfarzo, mentre l'eleganza è sinonimo di sobrietà e raffinatezza<sup>453</sup>. La ricchezza delle maniche, nella maggior parte dei casi, rientra indubbiamente nel lusso sfrenato e proprio per questo era oggetto di pesanti critiche e giudizi negativi. Tra i predicatori emerge, ancora una volta, Bernardino da Siena, che lamenta lo sciupio di stoffa per il confezionamento delle maniche: «*Questa cosa pur non viddi né udii mai più, che le maniche avessero più panno che non è in tutto l'avanzo de la cioppa*»<sup>454</sup>. I provvedimenti suntuari sulle maniche si mostrarono piuttosto severi, anche se i legislatori fecero qualche permissione in più su di esse, piuttosto che su tutta la veste. Una legge suntuaria del 1405 emessa nella marchigiana Recanati stabiliva che le maniche non dovessero essere ampie più di quattro palmi e che non potessero coprire le mani; inoltre, non più di due colori o di due tipologie di tessuto potevano essere impiegati in un unico completo. Limitazioni vennero imposte anche sull'utilizzo di applicazioni in oro e argento per impreziosire le maniche. Anche se i marchigiani venivano considerati un po' avari, la situazione era simile anche nel resto dell'Italia e i governi locali erano costretti a rivolgere attenzione agli eccessi e alle stravaganze della moda in maniera ufficiale, dunque attraverso le leggi. A Firenze una legge suntuaria del 1415 sancì che le maniche non dovessero superare un braccio sul davanti, due braccia sul retro, e cinque braccia in larghezza. A Pistoia nel 1420 si permisero maniche d'oro e d'argento, ma venne proibito di incresparle e piegarle, fissando la misura massima d'ampiezza a cinque braccia di tessuto, come a Firenze. A Siena un decreto del 1412 vietò ogni genere di decorazione, ricamo o aggiunta di perle sulle maniche e sull'abito<sup>455</sup>. A Venezia, una legge

---

<sup>452</sup> Herald, 1981, p. 107; Molmenti, 1973, p. 375.

<sup>453</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 18. e pp. 48-49.

<sup>454</sup> Bernardino da Siena, Predica XXXIII, p. 952; Levi Pisetzky, 1978, p. 18.

<sup>455</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 276; Herald, 1981, p. 109.

suntuaria del 21 giugno 1400 proibì di portare qualsiasi *socha* o altro indumento che avesse «*manicas largas*»<sup>456</sup>. Una normativa del 20 maggio 1460 permetteva alle donne solamente una veste «de zetanino cremesimo cum manicis magnis, sive aperti»<sup>457</sup>.

Elemento in comune tra i secoli XIV e XV è la forma delle maniche a cui si associa una varietà lessicale piuttosto consistente. La terminologia è talmente varia e diversificata, anche sulla base delle differenze locali, che non sempre è facile trovare un riscontro tra parole e immagini. Un vocabolario estremamente ricco si riscontra nell'Italia settentrionale, dove le maniche, come si è visto nel capitolo dedicato al vestiario, venivano portate più spesso ampie e lunghe, rispetto all'Italia centrale e meridionale, in cui erano fittamente decorate ma piuttosto aderenti. Questo fenomeno è probabilmente dovuto alla maggiore vicinanza del settentrione con la Francia, paese di origine della *pellanda*, da cui derivava la moda dell'abbondanza e dell'ampiezza delle maniche: con maggiore stoffa a disposizione, la possibilità di sbizzarrire la fantasia in forme, frastagli e decorazioni di ogni genere era sicuramente maggiore, e così le maniche assunsero nel tempo le forme più svariate.

Le principali tipologie, di cui ho individuato sia un riscontro documentario che iconografico, erano:

- *ad ale*: così chiamate perché ricordano delle ali, ricadevano ampie, aperte e lunghe fino a terra nella parte posteriore delle spalle, creando quasi un tutt'uno con lo strascico. Sono forse la tipologia più comune e più menzionata<sup>458</sup>: Bernardino le critica aspramente dicendo «*Le vostre ale, donne, vi saranno tagliate e voi, sartori, che le fate, ve ne porteranno cento miglia diavoli*»<sup>459</sup>. Nuovamente la donna viene direttamente assimilata a un animale, in questo caso un volatile, le cui grandi ali, come dice la Muzzarelli «*avrebbero fatto volare dritto dritto all'inferno le donne avida di novità*»<sup>460</sup>. Esempi iconografici straordinari si possono osservare nelle carte dei tarocchi di Bonifacio Bembo, dove le maniche sono impreziosite sia dalle stoffe pregiate che dai ricami: la prima figura a sinistra ha una manica interamente dorata, ricamata come tutta la veste e foderata di pelliccia all'interno; la seconda al centro è foderata con la stessa pelliccia scura ma sembrerebbe presentare una stoffa ricamata aggiunta come corta mantellina al di sopra delle spalle; la terza si manifesta in tutta la sua imponenza, con un taglio di apertura delle maniche molto pronunciato, che parte quasi dalla scollatura, e una fodera interna dorata, probabilmente in seta (Tavv. LXIX-LXXIV);
- *a manteghelo*<sup>461</sup>: maniche corte, circa fino a metà braccio, che ricadevano dalle spalle quasi a creare una mantellina o un vero e proprio mantello; potevano essere di stoffa semplice, uguale alla veste, o di colori contrastanti, e arricchite con frastagli e strisce di tessuto applicabili dalle spalle<sup>462</sup>. Bernardino da Siena le ricorda in una sua invettiva: «*Si può dire che la cioppa de la*

---

<sup>456</sup> *Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 21 giugno 1400, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>457</sup> *Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 maggio 1460, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>458</sup> Herald, 1981, pp. 107-108; Levi Pisetzký, 1964, p. 270; Levi Pisetzký, 1978, p. 18; Molmenti, 1973, p. 376; Viollet-le-Duc, 1873, pp. 88-91.

<sup>459</sup> Bernardino da Siena, 1989, Predica XXXIII, p. 952.

<sup>460</sup> Muzzarelli, 1996, p. 170.

<sup>461</sup> Azzali, 1990, p. 161, v. *Manica a manteghelo*.

<sup>462</sup> Levi Pisetzký, 1964, p. 270; Levi Pisetzký, 1978, p. 18; Molmenti, 1973, p. 376; Viollet-le-Duc, 1873, pp. 88-91.



*donna abbi due mantegli da le latora, da ogni lato uno mantello*»<sup>463</sup>. Un riscontro iconografico si può osservare nella principessa in *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello: le maniche sembrerebbero essere la versione corta di quelle *ad ali* e, proprio per questo, ricadrebbero più rigide creando l'effetto "a mantellina" (Tav. LXXV);

- *a guarnazzone*<sup>464</sup>: si tratta di maniche aperte, generalmente dalla spalla, ampie e lunghe fino a terra; il termine era il medesimo con cui si indicava la *guarnacca* con maniche, appunto il *guarnazzone*. Come già anticipato, infatti, i due termini andranno a sovrapporsi indicando sia la sopravveste che la foggia delle maniche<sup>465</sup>. Sella nel suo *Glossario* riporta un inventario che cita «*guarnachiam a muliere [...] cum bindellis aureis in manicis dicte guarnachie*»<sup>466</sup>. Beatrice Sforza, in una lettera a Isabella Gonzaga, traccia la descrizione della veste di Bianca Maria Visconti nel giorno delle nozze e dice che le maniche erano «*facte a guarnazono in modo che parevano doe ale*»<sup>467</sup>. In questo caso si ravviserebbe una somiglianza tra quelle *a guarnazzone* e quelle *ad ali*: è verosimile che il primo termine si applicasse solo nel caso in cui la veste era una *guarnacca*;
- *a sacco o ad arlotto*: sono maniche abbondanti con un'apertura verticale, spesso foderata in pelliccia, e con un profilo rotondeggiante nella parte inferiore, proprio a forma di sacco<sup>468</sup>. Sacchetti le deride nel *Trecentonovelle*, ricordando quanto fossero scomode e come impedissero di mantenere un certo decoro a tavola, tanto che utilizza l'accrescitivo *sacconi*: «*Le maniche loro, o sacconi più tosto si potrebbero chiamare, qual più trista e più dannosa e disutile foggia fu mai? Puote nessuna tòrre o bicchiere o boccone di su la mensa che non imbratti e la manica e la tovaglia co' bicchieri ch'ella fa cadere?*»<sup>469</sup>. Il secondo termine con cui venivano identificate compare, invece, nell'inventario delle vesti nuziali di Lucrezia Contarini, del 1442: «*Un altra vesta d'Ormesin broccà d'oro, con maneghe arlotti*»<sup>470</sup>. Un esempio di questa tipologia si osserva in uno dei tarocchi di Bembo, anche se non si vede la rotondità del fondo perché la donna rappresentata è seduta, e la stoffa della manica si accascia al suolo. Tuttavia doveva essere del tutto simile a quella di Costanza Arnolfini, che analizzerò a breve (Tav. LXXVI);
- *a soprataglio*<sup>471</sup>: di forma cilindrica ma tagliate longitudinalmente dalla spalla all'avambraccio, e poi chiuse al polso. Potevano essere portate sciolte e cadenti dalle spalle oppure normalmente infilate; in quest'ultimo caso, presentando una fenditura ampia, con il piegamento del braccio la stoffa si apriva leggermente ai lati mostrando la manica sottostante, come si apprezza nel *Ritratto di donna* di Filippo Lippi (Tavv. LXXVII-LXXIX);

---

<sup>463</sup> Bernardino da Siena, 1989, Predica XXXIII, p. 952.

<sup>464</sup> Levi Pisetzký, 1964, p. 270; Levi Pisetzký, 1978, p. 18; Viollet-le-Duc, 1873, pp. 88-91.

<sup>465</sup> Marangoni, 2017, p. 34.

<sup>466</sup> Sella, 1994, p. 281, v. *guarnachia*.

<sup>467</sup> Luzio e Renier, 1890, p. 90.

<sup>468</sup> Levi Pisetzký, 1964, p. 270; Levi Pisetzký, 1978, p. 18; Molmenti, 1973, p. 376; Azzali, 1990, p. 162, v. *Manica a sacco*.

<sup>469</sup> Sacchetti, Novella CLXXVIII, p. 603.

<sup>470</sup> Cornelio, 1758, p. 168; Molmenti, 1973, pp. 388-390; Davanzo Poli, 2001, p. 53.

<sup>471</sup> Azzali, 1990, p. 162, v. *Manica a soprataglio*; Marangoni, 2016, p. 37.

- *a/con manicotti*: aderenti fino al polso, con una striscia di stoffa superflua pendente dal gomito che prende il nome di *manicotto*, caratteristico della *guarnacca*. Poteva essere corto, medio o scendere fino a terra, e solitamente veniva realizzato in stoffe preziose, spesso in colori contrastanti con la veste, o foderato di pelliccia<sup>472</sup> (Tavv. LXXX-LXXXIV). L'effetto splendido di questa tipologia si può osservare nel mosaico marciano di Salomè, all'interno del Battistero, dove la giovane indossa una *guarnacca* rossa in velluto con maniche blu aderenti, probabilmente della *gonnella* sottostante, e *manicotti* foderati di vaio<sup>473</sup> (Tav. LXXXIII). In particolare, la manica di una dama nel telero *Incontro e partenza dei fidanzati*, appartenente al *Ciclo di Sant'Orsola* del Carpaccio (Tav. LXXXII), conduce ad una riflessione significativa: il manicotto, in stoffa molto pregiata, pare sia di tela doppia, come se fosse una vera e propria manica cilindrica: me lo fa supporre la piega della manica dietro al gomito e il sottile orlo al termine di questa, proprio come se ci fosse l'apertura per infilarla. Non avendo trovato altri riscontri così espliciti posso supporre che, se si trattasse di tela doppia, potrebbe essere comunque cucita nel fondo della manica e così confezionata solo per attestare prestigio e disponibilità economica. Tuttavia non escluderei che, viste le innumerevoli modalità di indossare le maniche, ci potessero essere degli espedienti per renderle adattabili e compatibili con più fogge, con lo stesso spirito di rinnovamento delle maniche staccabili;
- *a tromba, a campana o a imbuto*: erano aderenti nella lunghezza del braccio e si aprivano in una sorta di polsino svasato, appunto a forma di tromba, campana o imbuto<sup>474</sup>. La svasatura poteva essere ampia o anche solo accennata (Tavv. LXXXV-LXXXVI). Boccaccio, nel commento dell'invettiva dantesca contro il lusso fiorentino, cita la tipologia *a tromba*<sup>475</sup>;
- *a coltelazzo* o *cortelazzo*<sup>476</sup>: mediamente lunghe, terminavano con una punta allungata che ispirava il paragone con un coltello ed erano tipiche della *pellanda* (Tavv. LXXXVII-LXXXVIII). «Una veste pavonazza da donna con maniche a coltelazzo» compare in un inventario citato dal Gallicciolli<sup>477</sup>;
- *a sbuffi*<sup>478</sup>: erano quelle maniche aderenti in cui i tagli dai quali sbuffava la *camicia* o la veste sottostante, in origine ideati per favorire il movimento, diventano esclusivamente decorativi e si susseguono in tutta la loro lunghezza (Tav. LXXXIX). Esempari in tal senso le maniche di due donne, Orsola ed Eleonora di Portogallo (Tavv. XC-XCI): la prima sulla sinistra presenta una variante veramente particolare delle maniche a sbuffi: è evidente che ormai l'usanza di portarle staccate dalla veste si è consolidata ma, in questo caso, sono anche dimezzate all'altezza del gomito e per di più non sembrano nemmeno di tessuto bensì di un materiale rigido, forse cuoio, data la consistenza e il colore. Questo potrebbe spiegare il fatto che mancano totalmente i lacci per unire le parti e che i fori da cui esce la *camicia* non siano completamente chiusi, effetto che,

<sup>472</sup> Marangoni, 2017, p. 41.

<sup>473</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 49.

<sup>474</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 270; Levi Pisetzky, 1978, p. 18; Azzali, 1990, p. 160, v. *Manica a imbuto*.

<sup>475</sup> Boccaccio, *Il commento...*, vol. 2, p. 154.

<sup>476</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 270; Levi Pisetzky, 1978, p. 18; Molmenti, 1973, p. 376.

<sup>477</sup> Gallicciolli, 1795, p. 339.

<sup>478</sup> Azzali, 1990, p. 162, v. *Manica con sbuffi*.

anche con della stoffa rigida, si farebbe fatica a ottenere. Eleonora di Portogallo, invece, indossa ricche maniche in stoffa verde, ricamate con righe sfumate d'oro; gli sbuffi sono ancora più pronunciati ed è evidente come non siano più funzionali al movimento;

- a *gozzo* o a *gomito*: così chiamate perché somigliavano all'ingluvie degli uccelli, erano ampie dalla spalla al polso e creavano una curva accentuata in corrispondenza del gomito; si richiudevano strette e aderenti circa a metà dell'avambraccio, formando uno stretto polsino, spesso arricchito da bottoni. Talvolta potevano essere assimilate alle tipologia *a tromba* o *a campana*, segno della complessità della terminologia e della possibile coincidenza tra alcuni vocaboli<sup>479</sup> (Tavv. XCII-XCIII). Nello specifico a Venezia vengono dette *a chomedo*<sup>480</sup> o *commeo*<sup>481</sup>, varianti della lingua locale derivate dal termine *comeo*, ossia gomito<sup>482</sup>: il Gallicciolli le nomina *a cameo*, sostenendo che probabilmente vennero così chiamate per imitare «*la gobbosità del camelo*»<sup>483</sup>; Doglioni ne dà una descrizione più completa, dicendo che «*ricercandosi maggior commodità, si fecero le maniche larghe, ma strette in bocca, per portarvi dentro fazzoletti, scritte, guanti, & cose simili, e queste chiamarono a Comeo*»<sup>484</sup>. In alcuni inventari riportati da Cecchetti compaiono «*vesta di scarlato con manega a comedo fodra di martere; vesta de scarlato [...] cum maneghe a comedo; veste negra [...] cum maneghe comedo*»<sup>485</sup>. «*Una vesta pavonazza a maniche a cameo*» figura in un inventario del 1459 riportato dal Gallicciolli<sup>486</sup>.

Come si può osservare da questo elenco, la molteplicità delle definizioni è notevole, e la varietà delle fogge altrettanto considerevole. Indubbiamente esistevano numerose varietà locali, diverse in ogni parte d'Italia, come si ravvisa per Venezia. Nella città lagunare infatti, si riscontrano anche altri vocaboli, tra cui due termini particolarmente diffusi per distinguere genericamente l'ampiezza dall'aderenza: le maniche *alla dogalina* o *dogaline*, erano strette e attillate, forse paragonabili a quelle comuni *a sbuffi*; mentre le maniche *alla ducale* o *ducali* erano larghe e ampie<sup>487</sup>, forse paragonabili alla tipologia *ad ali* o *a cortellazzo*. Sia da Gallicciolli che da Doglioni sembrerebbe che anche gli abiti potevano prendere i suddetti nomi in base alle maniche che possedevano; dunque si parlava di *vesti ducali* e *vesti dogaline*<sup>488</sup>. Inoltre, Gallicciolli, nel già citato inventario del 1459, elenca «*Una vesta pavonazza a maniche aperte; Una vesta morella a maniche aperte fodrata di armellini da donna*»<sup>489</sup>, definizioni molto approssimative che potrebbero coincidere con diverse tipologie di maniche. Infatti, aperte possono essere quelle *ad ali*, *a guarnazzone*, *a soprataiglio*.

---

<sup>479</sup> Herald, 1981, p. 107; Levi Pisetzky, 1964, p. 270; Levi Pisetzky, 1978, p. 18; Viollet-le-Duc, 1873, pp. 88-91.

<sup>480</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 272; Davanzo Poli, 2001, p. 45.

<sup>481</sup> Azzali, 1990, p. 160, v. *Manica a còmeo*.

<sup>482</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 194.

<sup>483</sup> Gallicciolli, 1795, p. 335.

<sup>484</sup> Doglioni, 1671, pp. 16-17.

<sup>485</sup> Cecchetti, pp. 73-74.

<sup>486</sup> Gallicciolli, 1795, p. 339.

<sup>487</sup> Newett, 1902, p. 247; Sansovino, 1581, c. 151r; Doglioni, 1671, p. 16.

<sup>488</sup> Gallicciolli, 1795, p. 335; Doglioni, 1671, p. 19.

<sup>489</sup> Appare anche evidente come il colore viola, nelle varianti del *pavonazzo* e del *morello*, fosse dominante (Gallicciolli, 1795, p. 339).

Altrettanto generiche le *maneghe averte* citate a più riprese nell'elenco delle vesti nuziali di Lucrezia Contarini, del 1442, ma dalla loro descrizione traspare la ricchezza e lo sfarzo che le poteva caratterizzare: «*una vesta campo d'oro cremesina, & rizzata [...] xe con maneghe averte, fodrà de Varo, con una coda di brazza uno e mezzo per terra, & un'altra di panno campo d'oro, & Paonazzo, [...] xe come l'altra, solo, che le maneghe con fodrà d'Armellini [...] Un'altra con maneghe averte de Damaschin lavorà d'oro [...] e fodrà le maneghe d'Armellini*»<sup>490</sup>. Ancora, in un inventario di una casa borghese veneziana del 1454, compaiono altre espressioni: «*una vestis paonatia vetus cum manicis rotondis*» e «*una vestis morela de grana pro viro cum manicis a cubito*»<sup>491</sup>, di difficile identificazione. Dal momento che le varie espressioni sopra elencate descrivono la forma immaginaria a cui la manica assomiglia, come nel caso di quelle *a gozzo* o *ad ali*, si può presumere che le maniche rotonde possano essere assimilabili a quelle *a sacco*, le quali formavano una rotondità, più o meno ampia, sotto al braccio. Per le seconde invece, dal momento che il termine *cubito* potrebbe derivare dal latino *cubitus*, ovvero gomito, mi sembra plausibile associarle con quelle *a comedo*.

Oltre a tutte queste varietà citate, che erano sempre tipiche delle vesti o delle sopravvesti, si aggiungevano le semplici maniche cilindriche, più o meno ampie e morbide, che appartenevano alle sottovesti o alle vesti modeste, come il *guarnello*, la *gonnella*, la *socha*. La loro foggia non era mai elaborata e solo in casi eccezionali potevano presentare dei ricami (Tav. XCIV).

Come si è visto in precedenza, nelle vesti la caratteristica principale delle maniche era di essere tagliate all'attaccatura della manica e al gomito. Si creavano così delle aperture, chiamate appunto *fenestrelle*<sup>492</sup>, per favorire il movimento di un braccio troppo costretto nella stoffa aderente (Tavv. XCV-XCVI). Successivamente si estesero a tutta la lunghezza della manica assumendo uno spiccato carattere ornamentale, definendo le maniche *a sbuffi*. Tuttavia, le aperture davvero funzionali, in corrispondenza del gomito e delle spalle, si possono riscontrare sulla maggior parte delle maniche. Lo scopo pratico fu risolto definitivamente con il confezionamento di maniche staccabili e unite alla veste con nastri, aghetti o puntali decorati. Le *manches honorables* avevano anche il vantaggio di poter essere diverse a seconda dell'uso: in casa si usavano maniche semplici e modeste, mentre per uscire maniche ricche e raffinate. Essendo già gli abiti estremamente costosi e non potendoli cambiare integralmente, le donne possedevano un numero "limitato" di vesti, per le quali disponevano di una quantità maggiore di maniche interscambiabili. In questo modo per uno stesso abito se ne potevano abbinare di diverse, trasformandone così l'aspetto d'insieme<sup>493</sup>. Simpatico pensare che da questa usanza di portare maniche staccabili deriva l'espressione "è un altro paio di maniche", un modo di dire molto diffuso ancora oggi ma compreso solo nel senso traslato, essendosi dimenticata del tutto una moda che risale a più di cinque secoli fa. Tuttavia permane il senso di cambiamento, di trasformazione, di qualcosa con un aspetto diverso, che in origine indicava proprio l'effetto di novità che donavano maniche diverse ad un medesimo abito. Il valore delle maniche staccabili, per la preziosità delle stoffe, dei ricami e delle decorazioni applicate,

<sup>490</sup> Cornelio, 1758, p. 168; Molmenti, 1973, pp. 388-390; Davanzo Poli, 2001, p. 53.

<sup>491</sup> Sezione notarile, Cancelleria inferiore, Notaio Cristoforo del Fiore, 1449-1450, B. 83/2, cc. 8-9, Archivio di Stato, Venezia.

<sup>492</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 82.

<sup>493</sup> Kybalová, Herbenová e Lamarová, 1969, p. 425; Levi Pisetzky, 1964, pp. 272-273.

divenne così elevato che superò sia quello delle vesti stesse che dei gioielli, a tal punto da essere conservate nei forzieri con i gioielli più preziosi e diventare doni molto apprezzati<sup>494</sup>. L'utilizzo del ricamo sulle maniche delle vesti femminili è ampiamente utilizzato e appare in diversissime varianti, sia nella forma che nelle dimensioni. Alcuni ricami potevano estendersi a tutto l'abito col vantaggio di poter essere ridotti o ingranditi in base al volume del tessuto: un motivo decorativo sarebbe stato più piccolo e fitto nel corpetto aderente e nelle maniche, per poi diramarsi gradualmente verso gli orli e lo strascico assumendo proporzioni maggiori<sup>495</sup>. Le maniche, così come gli abiti, erano decorate e ricamate prevalentemente con motivi vegetali e floreali: nella produzione serica trionfavano particolarmente la raffigurazione della melagrana o della pigna, simboli di immortalità, fertilità, prosperità e regalità<sup>496</sup>(Tavv. XCVII-XCIX). Importanti anche particolari lavorazioni del tessuto, tra cui la tecnica della *cannellatura*, molto diffusa all'epoca: consisteva nel cucire, una di seguito all'altra sormontandole, piccole pieghe di tessuto, così da ottenere l'effetto di una progressione di tante sottili canne. Questo effetto simulava e imitava le pieghe naturali della stoffa e arricchiva maniche e corpetti (Tav. C). Parallelamente si afferma anche l'usanza di arricchire le maniche con lettere e stemmi araldici, a conferma di una forte connessione tra l'abito femminile e il contesto sociopolitico dell'epoca. Gli emblemi venivano ricamati o applicati sulla stoffa e diventarono parte integrante dell'intero assetto decorativo, come fossero un vero e proprio elemento ornamentale al pari della melagrana, proprio perché concepiti armoniosamente insieme al significato dell'abito stesso<sup>497</sup>. Nel caso di motivi complessi ed estremamente preziosi (ricami in seta colorata o con fili d'oro e d'argento), la decorazione poteva essere limitata solamente ad una sola manica, sempre la sinistra: in questo modo veniva introdotto un elemento di varietà nella rigida simmetria delle vesti<sup>498</sup> (Tavv. CI-CII). Nella celebre *Dama con l'ermellino* di Leonardo (Tav. CI), la manica più esposta di colore azzurro si apre a partire dalla spalla rivelando una manica rossa con sbuffi, che risulta identica a quella del braccio destro. Sembrerebbe quindi trattarsi di una corretta sovrapposizione di veste e sopravveste, con molta probabilità un *giornea* e una *cotta*. Tuttavia è piuttosto inusuale indossare la *giornea* in questo modo, dunque si potrebbe pensare, ancora una volta, al caso di un *mantello*, forse un *mongile* (come si osservava nelle Tavv. XCI e XL). In ogni caso sembrerebbe esserci una volontà esplicita di coprire una sola manica, tra l'altro proprio quella sinistra, a conferma della diffusione di questo gusto per l'asimmetria. Per questo negli elenchi degli inventari si possono riscontrare voci che si riferiscono a una sola manica. Il caso più esemplare di questa tipologia è la manica di Bona di Savoia, detta "manica della fenice" perché ricamata con l'animale mitologico e arricchita con diamanti, pietre e perle. Nel 1480 venne valutata 18.000 ducati e, come per la maggior parte delle maniche staccabili e sfarzosamente decorate, venne elencata nella collezione della gioielleria<sup>499</sup> (Tav. CIII). L'usanza della manica singolarmente decorata appare anche in un telero delle *Storie di*

<sup>494</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 83 e p. 273.

<sup>495</sup> Herald, 1981, pp. 182-184.

<sup>496</sup> Muzzarelli, 2011, p. 115; Boccherini e Marabelli, 1995, pp. 45-46.

<sup>497</sup> Boccherini e Marabelli, 1995, p. 49; Herald, 1981, p. 185; Muzzarelli, 1996, pp. 170-171.

<sup>498</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 83.

<sup>499</sup> Herald, 1981, p. 185; Levi Pisetzky, 1978, p. 18. e p. 49.

*Sant'Orsola* di Carpaccio, dove la santa appare con una manica ornata di un grande smeraldo quadrato con quattro piccole perle agli angoli e due più grosse distanziate, una sopra e una sotto<sup>500</sup> (Tav. CIV). Come in questo caso, in molte raffigurazioni le donne vengono rappresentate di profilo e mostrano quasi sempre il braccio sinistro. Non è facile stabilire se la predominanza della manica sinistra “diversa” fosse reale, perché è molto più raro vedere il braccio destro. Allo stesso tempo, si potrebbe considerare questa volontà di raffigurare sempre il braccio sinistro come una conferma che esso possedesse qualcosa di più prezioso. Ora, non vorrei ingigantire la misoginia medievale, ma è risaputo che la sinistra era associata a qualcosa di nefasto, di peccaminoso, di oscuro e, in seguito alle premesse sulle leggi suntuarie, sul ruolo e sulla considerazione della donna in quest'epoca, non mi pare del tutto casuale che la manica più decorata, sfarzosa e costosa fosse proprio la sinistra. Per i moralisti e i predicatori era certamente un'ulteriore conferma della natura “abominevole” della donna.

Tornando alle maniche, piuttosto frequenti erano anche le applicazioni ritagliate da un altro panno, che raffiguravano forme geometriche, animali, personaggi, motivi vegetali e floreali, e i celebri frastagli, applicati in liste increspate sia all'orlo delle maniche che delle vesti, per dar maggiore rilievo alla dentellatura (Tavv. CV-CXIV). Da documenti e leggi suntuarie i frastagli sembrerebbero chiamarsi *guazzeroni*, anche se non si ha certezza assoluta<sup>501</sup>: Gallicciolli nelle sue *Memorie* riporta un inventario del 1459 dove compare un indumento «*ricamato a sguazzaroni*», termine che lui traduce con «*pendagli, balze*»<sup>502</sup>; anche nel già citato inventario di una casa borghese veneziana del 1454 si trova «*Una zorneta [...] cum guazaronis*»<sup>503</sup>. Estremamente interessante è uno schizzo di Pisanello conservato al Louvre che rappresenta una tipologia di decorazione ottenuta attraverso un particolare taglio della stoffa. La tecnica comporterebbe la suddivisione del tessuto in tante piccole frange, più o meno lunghe, che poi verrebbero attorcigliate e applicate alle maniche o all'abito. Un procedimento simile sembrerebbe ravvisabile sulle maniche della moglie di Giovanni Arnolfini, nel celebre dipinto degli omonimi coniugi di Jan Van Eyck<sup>504</sup> (Tavv. CXV-CXVI).

Un'altra particolare usanza del tempo era quella di ripiegare le maniche sulle braccia, ossia *affaldarle*, per raccogliere l'abbondanza di stoffa: molto spesso era una sola manica ad essere ripiegata, sempre con lo scopo di evitare una rigida specularità della figura. Questo riflette perfettamente il gusto quattrocentesco di stravolgere, anche se con piccoli particolari, la simmetria della veste, affinché essa non risulti monotona<sup>505</sup>. Petrarca, in una lettera a Giovanni Colonna del 1333, descrive l'eleganza e la bellezza di un gruppo di donne lungo il Reno<sup>506</sup>: «*Tutta la riva brulicava di un'immensa, splendida folla di donne. Stupii: dio mio, che fattezze, che abbigliamenti! [...] Enorme era il concorso, ed ordinatissimo: venivano a gruppi, festose, ed alcune cinte d'erbe odorose e con le maniche rimboccate sul gomito, immergevano le loro candide mani e le braccia*

---

<sup>500</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 273.

<sup>501</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 82 e pp. 105-108.

<sup>502</sup> Gallicciolli, 1795, p. 339.

<sup>503</sup> *Sezione notarile, Cancelleria inferiore, Notaio Cristoforo del Fiore, 1449-1450, B. 83/2, cc. 8-9, Archivio di Stato, Venezia.*

<sup>504</sup> Herald, 1981, p. 100.

<sup>505</sup> Levi Pisetzky, 1964, p. 276.

<sup>506</sup> Ariès e Duby, 1985, p. 567.

*nell'acqua sussurrandosi non so quali dolci parole in una lingua a me ignota»*<sup>507</sup>. In questo caso, è probabile che il gesto di raccogliere le maniche sulle braccia fosse funzionale all'immersione delle mani in acqua, tuttavia era possibile che le donne *affaldassero* le maniche per un fine estetico e non di necessità (Tavv. CXVII-CXVIII).

Da questa analisi delle maniche nella moda femminile tre-quattrocentesca, si comprende immediatamente come, in uno studio dedicato agli abiti, il contributo iconografico sia indispensabile per cogliere tutti gli elementi e le sfumature che, nelle fonti, sono mediate attraverso la scrittura e il racconto. L'immagine offre un riscontro immediato all'osservazione e rende più accessibile e facilitata la comprensione di dettagli che, descritti a parole, risulterebbero complicati. Inoltre, essendo un abito strettamente legato al corpo e alla gestualità del portamento, la rappresentazione figurata è fondamentale per percepire tutto l'insieme: una figura femminile completa di vesti, copricapo, gestualità, ambientazione, trasmette all'istante l'essenza di una moda, di una società, di un'epoca<sup>508</sup>.

Come già anticipato, il costume e la moda non sono fenomeni isolati: le persone e il loro vestiario sono parte integrante dell'ecosistema sociale, culturale, economico, politico. Il colore e la forma del vestito sono inestricabilmente legati ai dipinti, alla scultura, agli ordini architettonici, e tutte le forme d'arte sono strettamente relate le une con le altre<sup>509</sup>. Il gusto, pur nelle sue variazioni, stabilisce una forte unità tra i diversi aspetti del vivere: da qui il parallelismo tra arte e costume e, nello specifico, anche tra architettura e abbigliamento<sup>510</sup>. Questa corrispondenza tra la linea degli abiti e l'architettura contemporanea ad essi «mostra che davvero il modo di vestirsi è una componente del fatto sociale»<sup>511</sup>.

La linea architettonica gotica, con il suo slancio verticale esaltato dagli archi a sesto acuto e dai pinnacoli delle guglie<sup>512</sup>, trovava perfetta corrispondenza nell'abbigliamento femminile dell'epoca, caratterizzato da abiti con un punto vita piuttosto alto, maniche esagerate e lunghi strascichi, scarpe estremamente appuntite, copricapi a cono aguzzo<sup>513</sup>, colletti allungati e rialzati, tutti espedienti con lo scopo di aumentare la statura e trasmettere un'altezza completamente artificiale<sup>514</sup>.

In questo periodo la moda in Italia è fortemente influenzata da quella francese, in particolare dalla corte borgognona, dove il Gotico Internazionale trova la sua massima rappresentazione nel libro d'ore *Les très riches heures* del Duca di Berry<sup>515</sup> (Tavv. CXIX-CXX).

---

<sup>507</sup> «*Omnis enim ripa preclaro et ingenti mulierum agmine tegebatur. Obstupui: dii boni, que forma, quis habitus! [...] Incredibilis sine offensione concursus erat; vicissimque alacres, pars herbis odoriferis incincte reductisque post cubitum manicis, candidas in gurgite manus ac brachia lavabant, nescio quid blandum peregrino murmure colloquentes*». (Francesco Petrarca, *Familiars*, I, 5, pp. 74-75).

<sup>508</sup> Blanc, 1995, p. 77.

<sup>509</sup> Herald, 1981, p. 45.

<sup>510</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 52.

<sup>511</sup> Cappi Bentivegna, 1962, p. XXI.

<sup>512</sup> Cirillo Mastrocinque, 1961, pp. 28-30.

<sup>513</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 53.

<sup>514</sup> Herald, 1981, p. 45.

<sup>515</sup> Herald, 1981, p. 45; Cappi Bentivegna, 1962, p. 22.

La rigorosa unità stilistica tra tutte le espressioni d'arte, trova riscontro nelle sculture, nei dipinti e anche nello stile del vestiario. La pittura del tempo illustrava le caratteristiche del portamento e delle vesti in vivaci scene di vita vissuta, tanto nella pittura su tavola/tela, quanto negli affreschi profani che ornavano gli interni di castelli, palazzi, padiglioni di caccia e di piacere.

I documenti e le testimonianze letterarie, messi a confronto con le iconografie, rivelano come queste ultime si ispirino al vero e quindi a esse ci si può affidare per la rappresentazione del costume<sup>516</sup>: i pittori erano ben consapevoli del valore e del significato degli abiti, che rappresentavano talvolta fedelmente, talvolta aggiungendo anche il loro estro inventivo, mettendolo a disposizione dei sarti. Infatti, alla base di una stretta connessione tra arte e moda, c'era il forte legame tra artigiani e artisti, che si frequentavano e si stimavano reciprocamente<sup>517</sup>. Non siamo a conoscenza, tranne qualche rara eccezione, di pittori o scultori che erano esperti di sartoria, quindi è verosimile pensare che, il vestiario estremamente dettagliato, che si osserva nelle opere, doveva ispirarsi a un vero modello, proprio fornito da un sarto. Quando, al contrario, l'opera rappresenta un'invenzione del pittore, questo è solitamente confermato da uno studio precedente, generalmente un disegno o un bozzetto<sup>518</sup>.

Tuttavia un dipinto non appare mai come una fotografia: quello che in esso viene rappresentato non comunica immediatamente, ma necessita di una complessa opera di interpretazione per ogni dettaglio, e ciò soprattutto per vesti e ornamenti che vengono rappresentati nelle opere d'arte. Tra Trecento e Quattrocento nulla era riprodotto per caso e tutto veicolava un messaggio specifico: non si può negare che le fonti iconografiche siano preziosissime per la ricostruzione di fogge, colori, ornamenti, ma allo stesso modo non si può escludere la possibilità che alcuni dettagli degli abiti venissero aggiunti a scopo comunicativo ben preciso e, quindi, potevano non corrispondere a quelli effettivamente posseduti o indossati<sup>519</sup>.

L'arte gotica del Trecento, che si esprime con una forte ricchezza ornamentale delle vesti attraverso tessuti ornati e frastagli, lascia posto ad un'armoniosa semplicità e una maestosa grandezza nel secolo successivo. Il Quattrocento rappresenta vesti più lineari, sobrie, leggere, come si può cogliere negli affreschi del Ghirlandaio a Santa Maria Novella<sup>520</sup>.

Anche l'affermarsi del ritratto come forma d'arte alla fine del Quattrocento ha permesso di osservare gli abiti da una prospettiva ravvicinata, cogliendo più intensamente i minimi dettagli rappresentati<sup>521</sup>. Spesso, infatti, l'artista dipingeva esclusivamente il busto della figura da ritrarre, approccio assolutamente favorevole per osservare le maniche: gli sbuffi della camicia che fuoriescono dalle finestrelle, la modalità di chiudere i lacci, le decorazioni con perle o pietre preziose, i ricami.

---

<sup>516</sup> Levi Pisetzkzy, 1964, p. 213 e p. 215.

<sup>517</sup> Muzzarelli, 2011, p. 218.

<sup>518</sup> Cappi Bentivegna, 1962, p. XVI.

<sup>519</sup> Muzzarelli, 1999, pp. 13-14.

<sup>520</sup> Levi Pisetzkzy, 1978, p. 53.

<sup>521</sup> Herald, 1981, p. 149.



Alcune opere nello specifico non si limitano a essere espressioni estetiche ma sono documenti di costume, esercitando il loro fascino proprio per il loro carattere di testimonianza di un ambiente e di un'epoca, oltre il solo valore artistico.

Per alcuni però il costume in sé non poteva essere arte a causa del suo carattere frivolo, momentaneo, passeggero. Leonardo da Vinci invita l'artista a evitare di rappresentare gli abiti della sua epoca, in quanto l'arte deve mirare all'assoluto e non deve soffermarsi su particolari transitori. Come già anticipato, per Leonardo l'arte si basava sull'estetica classica<sup>522</sup> e, quindi, era ben lontana dall'esagerazione e dalle bizzarrie della moda. Tuttavia egli riconosce che per una certa tipologia di opere d'arte, come le lastre tombali, il vestiario debba essere curato con precisione (Tavv CXXI-CXXII). Egli afferma: «*E si fugga il più che si può gli abiti della sua età [...] e non si debbono usare se non nelle figure che hanno a somigliare a quelli che son sepolti per le chiese, acciocché si riservi riso ne' nostri successori delle pazze invenzioni degli uomini, ovvero che lascino loro ammirazione della loro dignità e bellezza*»<sup>523</sup>. Da qui si comprende il valore assoluto, oltre che estetico, di rappresentare il costume nelle opere d'arte<sup>524</sup>.

Durante la prima metà del Quattrocento le commissioni per dipinti e monumenti aumentarono notevolmente, in particolare da parte delle famiglie dominanti e dai centri culturali delle corti principesche. La crescita urbana, lo sviluppo economico e la partecipazione a eventi mondani, stimolarono un'arte sempre meno religiosa: questa evoluzione durerà fino alla fine del Medioevo e rinnoverà le modalità di espressione artistica<sup>525</sup>. La committenza è una risorsa fondamentale per lo studio del costume, in quanto nella moltitudine di opere a tema religioso le rappresentazioni di chi richiedeva il manufatto erano molto frequenti: personaggi di piccole proporzioni, sia donne che uomini, si inginocchiano, si prostrano e adorano il soggetto sacro del dipinto, mostrando così le fogge del loro tempo<sup>526</sup>. L'arte si stava aprendo a una forte secolarizzazione e stava entrando in stretto contatto con gli ideali di corte, le feste, i balli e la vita quotidiana degli aristocratici. Inevitabilmente l'ingresso della mondanità nell'arte ebbe forti ripercussioni anche sulla rappresentazione dei vestiti. Con la volontà consapevole di ricreare questo tipo di realtà, gli artisti solitamente rappresentavano abiti a loro contemporanei, tratti da scene della vita quotidiana come la casa, il lavoro, gli eventi pubblici (Tav. CXXIII)<sup>527</sup>. Anche la rappresentazione figurata dei calendari, che richiamavano a ogni mese una realtà abituale, e la proliferazione di piccoli manuali "tascabili", che davano consigli per molteplici aspetti del vivere quotidiano, offrirono all'artista la possibilità di ispirarsi maggiormente alla vita di tutti i giorni, sia di un nobile che di un contadino. Le scene bibliche venivano armonizzate con una realtà più laica:

---

<sup>522</sup> Leonardo afferma «*Ed imita quanto puoi i Greci e i Latini col modo dello scoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro i panni. E fa poche pieghe [...]*» (Leonardo da Vinci, Parte Quarta, *De' panni e modo di vestir le figure con grazia e degli abiti e nature de' panni*, 521. *Del modo di vestire le figure.*, p. 263).

<sup>523</sup> Leonardo da Vinci, Parte Quarta, *De' panni e modo di vestir le figure con grazia e degli abiti e nature de' panni*, 529. *De' modi del vestire le figure, ed abiti diversi*, p. 267.

<sup>524</sup> Levi Pisetzky, 1978, p. 11.

<sup>525</sup> Herald, 1981, p. 97; Piponnier e Mane, 1995, p. 10.

<sup>526</sup> Arnold, 1973, p. 18.

<sup>527</sup> Herald, 1981, p. 97.

da un lato gli episodi delle sacre scritture ambientati in un contesto reale dell'epoca, dall'altro le figure note in auge (reali, nobili, borghesi ecc.) raffigurate nelle iconografie tipiche dei personaggi biblici<sup>528</sup> (Tav. CXXIV). Del tutto comune vedere raffigurazioni della Madonna con Bambino, abbigliati con costumi dell'epoca<sup>529</sup>, in particolare il manto di lei, sempre prezioso e riccamente decorato, come si può notare in numerose opere di Paolo Veneziano. Il pittore rappresenta molto frequentemente la preziosità delle stoffe con trame di fili d'oro o con grandi motivi floreali, sia nelle vesti sontuose, sia nei drappi che decorano le rappresentazioni. In tal senso, le sue opere possono essere lette in una chiave profondamente profana, oltre che religiosa. Le numerosissime Sante e Madonne nelle sue opere mostrano un vestiario pienamente in linea con la moda del tempo: nel polittico del Museo Civico di San Severino Marche, la figura femminile rappresentata sulla destra è del tutto paragonabile a una nobile dama di corte nella *socha* aranciata con apertura centrale e maniche aderenti con *manicotti* foderati in pelliccia bianca a sfumature nero-grigie (forse di vaio); il *mantello*, anch'esso foderato alla stessa maniera, fittamente decorato, è chiuso con una fibula centrale e, soprattutto, raccolto sul braccio in un gesto che abbiamo visto essere caratteristico dell'epoca<sup>530</sup> (Tav. CXXV). Dunque le figure, anche se bibliche, cominciano ad assumere caratteristiche tipicamente goticheggianti e maggiormente legate alla cultura "laica" dell'epoca: le silhouette femminili delle Scritture, con i loro ampi panneggi, i dettagli evidenziati delle vesti (ricami, perle, pietre preziose), la posizione del capo nella tipica composizione gotica, appaiono «più dame e regine che sante e Madonne»<sup>531</sup>. Del resto, si deve pensare in una città come Venezia il goticismo era presente su tantissime forme d'arte, come statue, gioielli, oreficerie, arazzi, stoffe che influenzavano quasi quotidianamente gli artisti, ed è per questo che ne cogliamo il riflesso nelle loro opere<sup>532</sup>.

Un altro esempio lampante in tal senso è la tavola della *Nascita della Vergine* (Tav. CXXVI), dove un episodio cardine delle Sacre Scritture viene ambientato in un contesto totalmente laico: predomina, richiamando la Vergine, il colore azzurro delle vesti delle donne, le quali mostrano una varietà estremamente interessante di vestiario. In quasi tutti i casi veste e sopravveste hanno colori diversi e le maniche possono rappresentare addirittura una terza colorazione. Risalta di certo la donna di bianco vestita, al centro, che indossa una *cotta* rosata e con maniche verde scuro decorate con la lavorazione della *cannellatura*. Al di sopra una giornea, stretta sotto al seno, con ampie *finestrelle* laterali che raggiungono l'altezza del ginocchio. Lo strascico è molto lungo e, oltre all'abbondanza del tessuto della sopravveste, dall'ampiezza della forma "a campana" dell'abito si potrebbe dedurre che anche la veste rosa fosse realizzata con una consistente metratura di stoffa. Di fronte a questa figura, un'altra donna indossa una *cotta* particolarmente scollata, tanto da rivelare alle spalle delle porzioni di *camicia*, maniche blu scuro e la gonna marrone/verde scuro, visibile grazie alla gestualità con cui alza la sopravveste. Quest'ultima è una *giornea* azzurra con maniche *a menteghello*, proprio perché ricadono alle spalle come una mantellina. La donna di profilo sulla

<sup>528</sup> Piponnier e Mane, 1995, p. 10.

<sup>529</sup> Arnold, 1973, p. 18.

<sup>530</sup> D'Arcais, 1992, pp. 34-35 e p. 40.

<sup>531</sup> D'Arcais, 1992, p. 57.

<sup>532</sup> D'Arcais, 1992, p. 52.

sinistra, che sembra camminare con una certa altezzosità, sembra essere quella più riccamente ornata: le maniche della *cotta* che indossa ripropongono, ancora una volta, il nero e l'oro. Altro simbolo di maggiore ricchezza è il doppio colore della *giornea*, rosa all'esterno e turchese all'interno, da cui si deduce che fosse interamente foderata, dunque con un impiego nettamente superiore di tessuto, oserei dire il doppio rispetto a una sopravveste monocroma e non rivestita (non si può sapere però se venivano foderate solo le parti in vista o tutto l'interno). Inoltre, le maniche sono esageratamente abbondanti e si allungano sul terreno insieme allo strascico. La maestosità delle pieghe delle stoffe su tutte le figure ne aumenta la solennità e l'importanza. Anche la figura femminile frontale, che porta un bimbo per mano, indossa il binomio *cotta* e *giornea*, mentre la dama completamente a destra potrebbe indossare una semplice *cioppa* azzurra dalle maniche aderenti, con una sottoveste rosata. Interessante anche il classico *mantello* ad ampie pieghe e scuro, da donna matura, indossato dalla seconda figura sulla destra.

Parallelamente, come appena detto, avviene anche il contrario, ossia che un laico nobile o borghese venga raffigurato nell'iconografia tipica di un personaggio biblico. In tal senso è esemplare una miniatura di Marie d'Harcourt, duchessa di Gheldria, conservata all'interno del suo libro d'ore (*Ore di Marie d'Harcourt*), dove viene raffigurata nella tipica iconografia dell'Annunciazione di Maria<sup>533</sup>, con il libro di preghiere in mano (Tav. CXXVII). Dunque un episodio delle Sacre Scritture reinterpretato in chiave laica, adattandolo al vestiario e all'usanza delle dame dell'epoca di passeggiare leggendo piccoli libri di preghiere. Non è un caso che la nobile indossi un abito blu intenso, proprio come la canonica veste della Vergine, e che nella parte superiore venga rappresentato il Divino in una lunetta di un turchese vivido, dalla quale prende il volo un'accennata e sfumata colomba dello Spirito Santo. Ulteriore confronto può derivare dall'ambientazione: un piccolo giardino recintato, una sorta di *hortus conclusus* che molto spesso appare nelle raffigurazioni della Vergine. Un tale paesaggio ben si adattava ai giardini delle residenze o dei castelli in cui oziavano le dame. La miniatura inoltre rappresenta anche un'importante testimonianza del vestiario dell'epoca: Marie d'Harcourt indossa una *pellanda* estremamente ampia, racchiusa in vita con una cintola stretta che permette di evidenziare un rigonfiamento sul ventre. L'abbondanza del tessuto può essere confermata anche dalla tipica postura medievale della figura, che protrae il bacino in avanti e le spalle indietro, quasi sentisse il peso del lungo strascico posteriore. La manica è esageratamente ampia e la sua lunghezza la porta ad essere risvoltata sul polso, così da mostrare la fodera interna di colore bianco, che si intravede ancora fino alla fine dello strascico, a conferma della sua estensione. Sia la manica che lo strascico fuoriescono addirittura ella cornice della miniatura, quasi ad enfatizzare la disponibilità, il lusso e la ricchezza. Anche la gonna è piuttosto lunga e scende accasciandosi abbondantemente a terra: l'accumularsi del tessuto mostra leggermente una bordatura interna bianca, uguale a quella della manica, ma difficile stabilire se di stoffa o di pelliccia. È più probabile che si tratti della seconda opzione, in quanto il colore bianco, come si è visto, non era particolarmente pregiato e, anzi, indicava la mancanza del colore, quindi è probabile si tratti di una pelliccia di vaio o ermellino. Bianco è anche il colletto, forse applicato, che richiama il colore della sottoveste e sembra presentare dei piccoli ricami blu, in *pendant* con la

---

<sup>533</sup> Scott, 1980, p. 55.

*pellanda*. Sotto l'ampia manica della sopravveste si intravede un piccolo polsino rosso, sicuramente appartenente alla veste sottostante.

Verso la metà del XV secolo cominciano ad essere molto frequenti le rappresentazioni della vita di corte: tornei, banchetti, giochi, cacce, cortei di dame e cavalieri. Talvolta queste rappresentazioni venivano enfatizzate con colori accesi, ricchezza delle vesti e magnificenza del paesaggio, a tal punto da essere considerate quasi fantastiche<sup>534</sup>. L'importanza degli abiti e dei drappaggi nelle opere d'arte è di fondamentale importanza: aiutano a conferire emozioni, rafforzano la passione, il tumulto, il movimento, l'angoscia. Del resto, la spiccata attenzione per le vesti e per i drappaggi, che spesso risultano essere il vero *focus* dell'opera, viene testimoniata dai numerosi studi e disegni sul costume, sulle pieghe, sul modo di ricadere del tessuto sull'anatomia del corpo, che si sono conservati<sup>535</sup>. Gli studi di Pisanello sul costume sono sicuramente quelli che più rappresentano questo fenomeno e dimostrano una piena e accurata consapevolezza della forma tridimensionale del vestito. Nei suoi studi, l'utilizzo piuttosto innovativo e originale di certe stoffe e decorazioni suggerisce che alcune rappresentazioni sono frutto dell'invenzione dell'artista e che probabilmente non sono mai stati realizzati, e quindi indossati<sup>536</sup>. Dunque, come dicevo poco sopra, sembra che i disegni di questa tipologia attestino spesso una volontà inventiva e fantasiosa. Negli studi del Museo Bonnat di Bayonne (Tav. CXXVIII) abbondano i decori sulla superficie dei tessuti e gli strascichi sono lunghissimi. Tutte e tre le dame raffigurate presentano delle maniche *ad ali* estremamente ampie che si uniscono fluentemente alla coda dell'abito. Le bordature sono dentellate, ondulate, o "piumati", in analogia con le caratteristiche degli uccelli, in quanto il bordo è stato tagliato in profondità dal margine a intervalli regolari. Osservando la ricchezza delle decorazioni capiamo che se un tale abito fosse stato riprodotto nella realtà avrebbe dovuto essere ricamato più che tessuto, data la complessità della foggia. Anche la veste femminile del disegno dell'Ashmolean (Tav. CXXX) presenta delle maniche che sembrano terminare in un folto piumaggio: questo effetto decorativo veniva ottenuto applicando strette strisce di tessuto in una o più file lungo il bordo della manica per tutta la sua lunghezza, cucendole solo su uno dei due margini stretti, così sarebbero rimaste libere sugli altri tre lati, ricadendo sciolte e fluttuanti. In base alla tipologia e al peso del materiale scelto per le strisce di tessuto, queste sarebbero svolazzate al minimo movimento del corpo o flusso d'aria. L'abito disegnato nello schizzo di Chantilly (Tav. CXXIX) presenta lo stesso effetto ma più intenso, avendo ben due file di strisce di tessuto sui bordi di una doppia manica: la superiore più corta si sovrappone a quella inferiore, aumentando così l'imponenza della veste. In posizione statica, le maniche sarebbero apparse come appartenenti ad un unico tessuto, mentre quando la dama camminava o si muoveva appena, le due parti si sarebbero separate fluttuando indipendentemente<sup>537</sup>. Se la manica più lunga si confonde con lo strascico nel suo fluttuare, quella corta sembra formare una sorta di rigida mantellina. Quest'ultima, con orlo ondolato, sembrerebbe

<sup>534</sup> Herald, 1981, pp. 98-99.

<sup>535</sup> De Benedetti, 1955, p. 247.

<sup>536</sup>Herald, 1981, p. 124 e p. 127.

<sup>537</sup> Herald, 1981, pp. 129-130; Coulin Weibel, 1952, p. 61.

essere decorata con lunghe file di perle, che partono dalla spalla e si dispongono a raggi, caratteristica che, a mia avviso, la avvicina moltissimo a un ala di pipistrello. In queste raffigurazioni, ma anche nei dipinti del medesimo autore, troviamo l'essenza della bellezza quattrocentesca: la figura femminile ha una grazia e una spiritualità incomparabili, l'attenzione viene posta sul movimento, sul portamento, sulla delicatezza delle mani e del volto. Le donne raffigurate sembra siano sul punto di spiccare il volo: tutta la linea della figura è lievemente calibrata all'indietro, la testa si leva verso l'alto alzando il mento ed esaltando il collo sottile, la posa è accentuata dalle acconciature che lasciano libera la radice dei capelli e la fronte, le vesti salgono sul davanti fino alla gola e avvallandosi leggermente dietro alla nuca, le immense maniche e il lungo strascico rendono le figure quasi surreali e magiche<sup>538</sup>. Il tutto in una perfetta armonia tra portamento, foggie e fattezze fisiche<sup>539</sup>.

La curvatura all'indietro del dorso permetteva di far avanzare il bacino, esponendo maggiormente l'addome. Questa posizione veniva ulteriormente messa in evidenza dall'abbondanza della stoffa di veste e sopravveste che, arricciata sotto una stretta cintura, si rigonfiava, aumentando così il volume. Molto spesso contribuiva anche un particolare taglio della stoffa che veniva ricavato tra il busto e la gonna della veste: la cucitura veniva realizzata obliqua verso la schiena così che il tessuto del busto sarebbe rimasto maggiormente in tensione e avrebbe fatto avanzare leggermente la gonna, come si può osservare nel *Ritratto femminile* di Botticelli<sup>540</sup> (Tav. CXXXI). Ma, evidentemente, ciò non bastava: si aggiungeva, infatti, anche la gestualità delle dame che, come già accennato, rialzavano la gonna all'altezza del ventre, così da renderlo ancora più prominente, tanto «*da far sembrare gravida anche la più virginale delle adolescenti*»<sup>541</sup>. Questa caratteristica divenne un *topos* iconografico nella raffigurazione delle donne, sia di ambito sacro che profano, suggerendo così messaggi di fecondità e prosperità<sup>542</sup>. In questo periodo l'Europa, e in particolare Italia e Francia, era agitata da continue guerre che richiedevano ai governanti costante approvvigionamento di soldati. Al fine di incrementare le nascite chiedevano così alle proprie mogli, donne già modello per le foggie alla moda, di mostrarsi, come esempio, in un perpetuo stato di gravidanza. Le donne del popolo sarebbero state suggestionate da queste figure e avrebbero voluto replicare questo apparire. Poi, a causa di una costante osmosi tra vita e arte, ne beneficiarono anche le sante e gli angeli sulle rappresentazioni religiose. Questa moda venne accolta con particolare entusiasmo in Borgogna dove, per ingrossare il ventre, venivano usate vere e proprie imbottiture<sup>543</sup>.

A tal proposito non posso non ricordare la celebre coppia del *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, di Jan van Eyck (Tav. CXXXII), perché a lungo si è dibattuto sulla possibilità che lei fosse incinta, visto l'ingombro di stoffa all'altezza del ventre; ma la moltitudine di dipinti in cui le donne appaiono identiche in questa caratteristica ha fatto sorgere numerosi dubbi<sup>544</sup>. In questo dipinto Costanza

---

<sup>538</sup> Levi Pisetzkzy, 1978, p. 184; Scott, 1980, pp. 44-45.

<sup>539</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 51.

<sup>540</sup> Marangoni, 2016, p. 23.

<sup>541</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 52.

<sup>542</sup> Scott, 1980, p. 55.

<sup>543</sup> Evangelista, 1986, pp. 94-95.

<sup>544</sup> Davanzo Poli, 1988, p. 11.

indossa un modello esemplare del vestiario quattrocentesco: la *cioppa* è di un verde intenso, quasi certamente serico, ed è caratterizzata da un'abbondanza straordinaria di tessuto che viene racchiuso in vita con una cintola. Sotto di essa la stoffa crea una fitta serie di pieghe e il ventre viene accentuato, anche grazie all'aiuto del gesto di lei che alza leggermente il vestito. Questo comporta il sollevarsi dell'orlo della gonna, dietro alla quale traspare l'azzurro della *gamurra*, anch'essa bordata di pelliccia, forse di vaio, nell'orlo inferiore della gonna. La veste potrebbe essere in velluto: l'effetto appena visibile della decorazione, che sembra invadere le maniche, potrebbe essere permesso da una particolare lavorazione del velluto, che crea effetti chiaroscurali su un fondo monocromo. La gonna della *cioppa* rialzata, permette di notare che non solo la sopravveste presenta un piccolo bordo di pelliccia sull'orlo inferiore della gonna, ma all'interno sembrerebbe essere interamente foderata. L'ampiezza delle maniche è altrettanto straordinaria: queste, bordate nell'apertura con la pelliccia bianca, ricadono fino ai piedi con una linea rotondeggiante tipica della tipologia *a sacco*, e sono ornate con un particolare increspatura del tessuto, incredibilmente simile al disegno del Pisanello di cui parlavo poco sopra.

Per quanto concerne la realtà veneziana, le iconografie delle pitture trecentesche mostravano stoffe corpose, prevalentemente di lana e seta, sia monocrome sia con bizzarri abbinamenti di colore a righe larghe, quadrati, triangoli e asimmetrie cromatiche. Lo spreco esagerato di stoffa risulta evidente nelle vesti femminili dalle gonne amplissime, col punto vita alzato sotto al seno, guarnacche larghe e aperte ai lati, con o senza maniche. Nel Quattrocento veneziano lo sfarzo e la ricchezza sono rappresentati dall'abbondante utilizzo di stoffe intessute d'oro, di velluti con motivi decorativi vegetali, bordure frastagliate e arricciate<sup>545</sup>. Le maniche ricadono abbondanti fino a terra e gli strascichi sono lunghissimi. Gli abiti della realtà veneziana dell'epoca sono massimamente rappresentati nel manoscritto *Memorie della illustre Famiglia de' Freschi Citadini originarij Veneti*, conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia, dove sono rappresentati alcuni esponenti della suddetta famiglia mentre indossano un'interessante varietà di fogge di varie generazioni. Di particolare importanza sono gli abiti quattrocenteschi di Catharina ed Helisabeta, mogli di Tomas David Friscus<sup>546</sup> (Tav. CXXXIII): la prima indossa una *pellanda* verde sobria e lineare nella foggia, rigata obliquamente con un motivo a zig-zag, maniche svasate piuttosto corte a punta e con un alto collareto; la fodera interna di pelliccia bianca è visibile nelle maniche, nell'orlo della gonna e nel profilo del colletto; la veste si intravede solamente dai polsini rossi. La seconda indossa una *pellanda* cremisi foderata di pelliccia bianca, e presenta un'elegante decorazione nera su tutta la superficie della stoffa; le maniche sono estremamente ampie e frastagliate ai bordi, i quali, forse per la pesantezza della stoffa, si ripiegano all'infuori mostrando ancora di più l'interno<sup>547</sup>; la veste sottostante si mostra solo nelle verdi maniche a righe longitudinali, che potrebbero approssimativamente rappresentare una lavorazione a *cannellature*. Nella miniatura che rappresenta Dorotea, moglie di Zaccaria Freschi (Tav. CXXXIV), possiamo osservare quella che sembra essere

---

<sup>545</sup> Davanzo Poli, 2001, pp. 45-46 e p. 52.

<sup>546</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 53; Molmenti, 1973, p. 396.

<sup>547</sup> Davanzo Poli, 2001, p. 53.

un'elegantissima *giornea* marrone: la tipica apertura frontale rivela una veste sottostante del medesimo colore e due lembi di tessuto verde scuro lavorato, forse di velluto. La stoffa si intravede anche nella fodera interna delle maniche della *giornea*, le quali sembrano cadere lunghissime da dietro le spalle, quasi a creare un ampio mantello. La scollatura è impreziosita da oro, pietre e perle e le maniche della veste sono aderenti e sicuramente staccabili, presentando voluminosi sbuffi sia in corrispondenza delle spalle che per tutta la lunghezza del braccio. Una splendida *giornea* è indossata anche da Maria Bianco, moglie di Davide Freschi (Tav. CXXXV): il colore verde chiaro brillante contrasta con il rosso acceso della veste e della fodera interna della gonna, che si intravedono dall'apertura frontale. Le maniche sono amplissime e aperte frontalmente ma, a differenza delle precedenti, coprono le spalle. Al di sotto una manica staccabile e aderente con sbuffi.

Per il panorama veneziano, particolarmente interessanti sono le fogge degli inizi del XV secolo che si possono osservare in otto tavolette raffiguranti scene bibliche, conservate all'interno della chiesa di Sant'Alvise a Venezia. Le opere erano state attribuite da Ruskin ad un giovane Carpaccio, tuttavia sono da riferirsi alla bottega di Lazzaro Sebastiani, dove Carpaccio imparò le basi dell'arte<sup>548</sup>. Interessante osservare un *guarnello* indossato al di sopra di una veste che sembrerebbe avere delle particolari maniche: la parte superiore ricorda le maniche corte foderate in pelliccia della *giornee* e al di sotto si intravede una manica nera aderente. Una dama indossa una *cotta* rossa con maniche riccamente decorate, ancora una volta in oro e nero (Tav. CXXXVI). Nella tavoletta di *Salomone e Saba*, con lo stesso abbinamento ma con decori di modulo maggiore, è decorata quella che sembra essere una *socha*, non particolarmente ampia e con maniche morbide sulle braccia, indossata dalla regina (Tav. CXXXVII). In un altro quadretto si vede Rachele che indossa un *guarnello* aperto lateralmente, elemento che potrebbe confermare il suo utilizzo anche come sottoveste (v. p.). Singolare è anche la *guarnacca* della donna sullo sfondo: corta alla base con uno spacco dal taglio rettangolare (Tav. CXXXVIII).

Come si può notare da queste descrizioni, le opere d'arte dei secoli XIV e XV offrono un repertorio di fogge estremamente preziose: osservando dipinti, sculture, miniature si possono ripercorrere le varie tipologie di maniche che ho illustrato precedentemente e comprenderne non solo le tipologie ma, soprattutto, la maniera di indossarle, che a mio avviso rappresenta al meglio il gusto e lo stile di un'epoca. Le immagini offrono una varietà ancora più ricca di quella ravvisabile nelle fonti scritte perché permettono di cogliere i più piccoli dettagli del vestiario e, quindi, delle maniche: «*per quante donne sono rappresentate nei dipinti del tempo non ve n'è una che abbia l'abito simile a quello dell'altra*»<sup>549</sup>.

---

<sup>548</sup> Molmenti, 1973, pp. 397-398.

<sup>549</sup> Cirillo Mastrocinque, 1961, p. 61.



Tavv. LXIX-LXX-LXXI Le dame delle carte dei tarocchi di Bonifacio Bembo mostrano ampie maniche *ad ali*, impreziosite da ricami, stoffe pregiate e fodere in pelliccia.





Tavv. LXXII-LXXIII- LXXIV Altri esempi di maniche ampie e aperte negli affreschi del Castello di Masnago a Varese. Nella prima immagine in alto a sinistra si percepisce l'abbondanza della stoffa sia nelle maniche che nella gonna.

La donna in alto a destra indossa un'abbondante manica aperta che, appoggiandosi alle gambe, si rigonfia mostrando la fodera interna. I frastagli bianchi alla base della gonna sembrerebbero appartenere alla veste sottostante, proprio perché partono dall'altezza dei fianchi. Tuttavia, come si è visto in altri casi, potrebbero essere delle frappature applicate, in questo caso lateralmente e internamente alla gonna. Le maniche delle due donne in basso sono lunghe a tal punto che l'esubero della stoffa si accumula massicciamente sul terreno.



Tav. LXXV Probabile esempio di maniche *a manteghello*. Interessante osservare ancora il portamento diritto e il gesto di alzare la gonna della sopravveste per svelarne l'interno.



Tav. LXXVI Possibile esempio di manica *a sacco*: la rotondità del fondo si può ipotizzare dal profilo della stoffa che ricade a terra. Ma un confronto immediato con Costanza Arnolfini è permesso dall'apertura verticale con pelliccia marrone.



Tavv. LXXVII-LXXVIII-LXXIX Esempi di maniche *a soprataglio*: l'apertura si estende, in linea di massima, dalla spalla a metà dell'avambraccio, per poi richiudersi sul polso. Nelle due immagini sopra, le maniche sono portate sciolte: quella di sinistra appare più sagomata e ricade rigida, mentre quella di destra scende morbida fino alle gambe. All'occorrenza la manica veniva infilata, come vediamo nel ritratto di lato. In questo caso la stoffa abbondante si piegava leggermente all'infuori e faceva risaltare la manica aderente della *cotta*.



Tavv. LXXX-LXXXI Maniche con *manicotti* corti. A sinistra vediamo un particolare dell'*Elegance of Saint Nicholas*, episodio che potrebbe giustificare la presenza di *manicotti* appena accennati, simbolo di poca disponibilità economica. A fianco abbiamo una testimonianza di come il vestiario dell'epoca invada qualsiasi ambito: l'arte liberale della Musica mostra maniche aderenti con *manicotti* a punta.



Tav. LXXXII La fanciulla indossa una manica con *manicotto* particolarmente prezioso, dello stesso tessuto della veste, probabilmente un broccato lavorato.



Tav. LXXXIII Salomé indossa una *gamurra* rossa di velluto e maniche con *manicotti* foderati di vaio, i quali richiamano la medesima orlatura sulle aperture laterali inferiori della sopravveste.



Tav. LXXXIV Altro esempio di *manicotto*, questa volta molto lungo e di colore contrastante rispetto alla *guarnacca*. Non è chiaro se si tratti di pelliccia o di semplice stoffa, ma, se fosse la seconda opzione, potrebbe essere un espediente per richiamare le bianche pellicce, proprio come quella di vaio di Salomé.

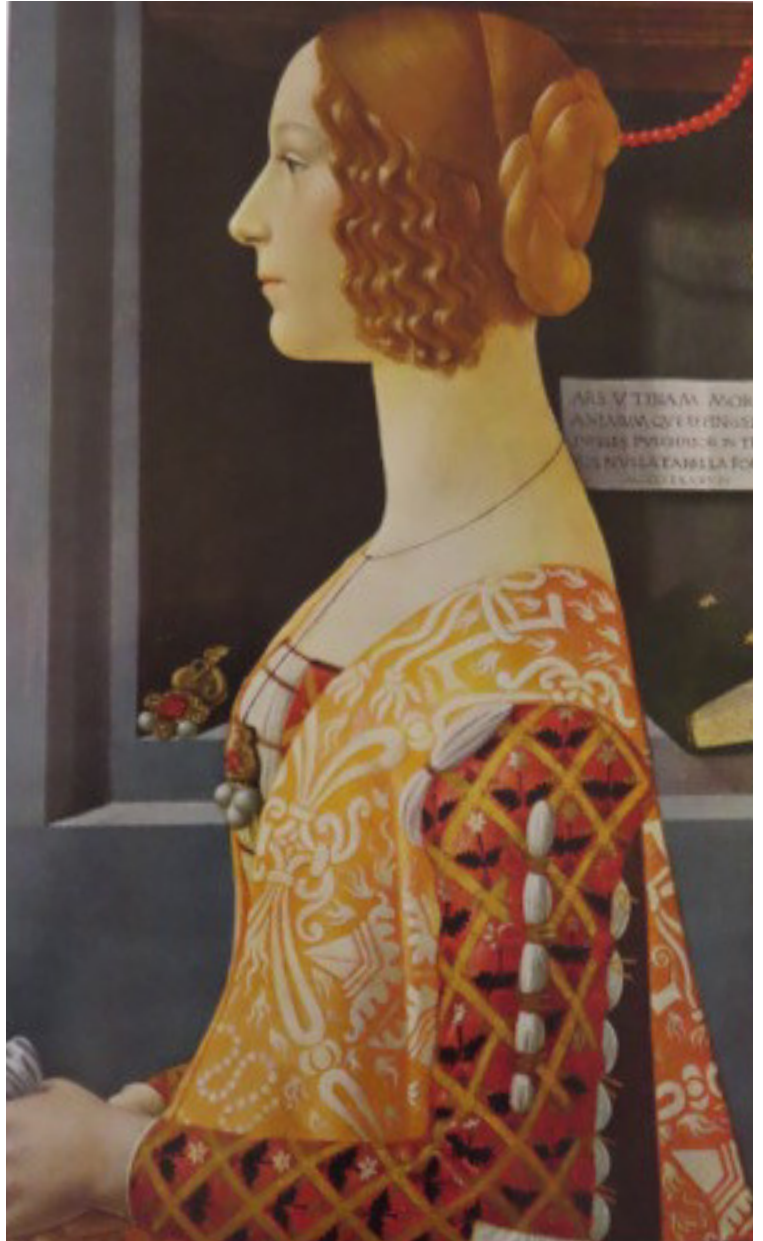


Tavv. LXXXV-LXXXVI Esempi di maniche *a tromba*: le vesti indossate da queste due fanciulle sono identiche nella foggia e presentano anche la stessa bordatura dorata su scollo e polsini svasati.





Tavv. LXXXVII-LXXXVIII In alto e in basso a sinistra, vediamo due donne che indossano la *pellanda* con maniche appuntite a *coltellazzo*. Quella in alto presenta anche delle leggere lineette bianche sull'orlo dell'apertura, con ogni probabilità simboleggianti la pelliccia della fodera interna.



Tav. LXXXIX Le maniche di una decoratissima *cotta*, al di sotto di un'altrettanto preziosa *giornea* arancio, presentano una serie di sbuffi molto diversi dai precedenti: più numerosi e più piccoli, si susseguono in più file sul braccio. È evidente come la loro utilità abbia lasciato il posto ad ogni pretesto di decorazione.





Tavv. XC-XCI Sfarzosi esempi di maniche con sbuffi presentano queste due giovani, raffigurate nella stessa gestualità perché entrambe stanno incontrando il loro futuro sposo. Da notare il mantello di Eleonora, probabilmente in broccato, che presenta una foggia particolare: ha l'apertura per una manica e dall'altro lato viene portato sciolto. Tuttavia, avendo la donna entrambe le mani impegnate, com'è possibile che il lembo di stoffa di cui si intravede il profilo non cada completamente a terra? Probabilmente doveva essere agganciato in qualche modo, forse con spille o puntali. La forma singolare lo avvicina ad una *giornea* senza maniche, anche se davanti è completamente aperto, oppure ad un *mongile*, comparabile in parte a quello che si osserva nella Tav. XL.



Tav. XCII La maniche *a gomito* erano ampiamente diffuse e il loro restringimento al polso le fa assomigliare al gozzo degli uccelli. In questo caso la parte superiore dell'abito è impreziosita da una decorazione a grandi fiori.

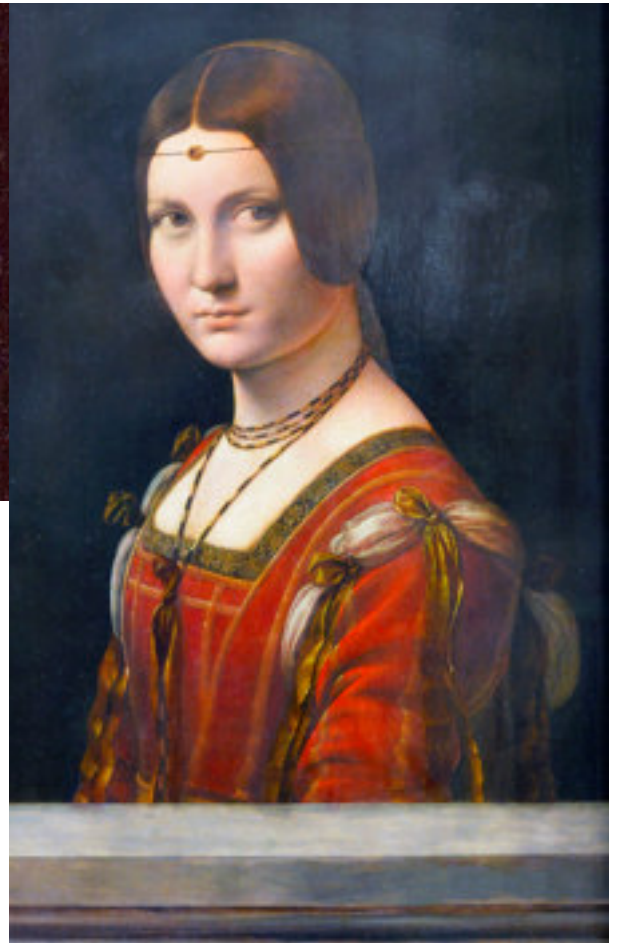


Tav. XCIII La donna vestita in verde indossa ampie maniche *a gomito*, che hanno la particolarità di riaprirsi alla fine del polso. Questa foggia sembrerebbe quindi unire la manica *a gozzo* e quella *a imbuto*. Ma da ammirare è anche la donna accovacciata, che indossa una veste scollata ad ampie maniche, probabilmente una *cipriana*: l'interno della manica sinistra sembrerebbe foderato con una stoffa rigata di tre diversi colori, e una conferma di ciò potrebbe derivare dal lembo girato della manica destra che sembra riproporre lo stesso arancio presente nell'altra. Un particolare molto interessante che fa comprendere quanto fossero vari gli abbinamenti e le fogge.





Tav. XCIV Esempi di maniche semplici: la donna in arancio porta una sobria *gonnella* con maniche aderenti; la figura di profilo indossa una *guarnacca* con maniche di tre quarti, un po' più ampie rispetto a quelle della *gonnella* azzurra che porta al di sotto.



Tavv. XCV-XCVI In questo ritratto di Leonardo da Vinci si può osservare da vicino come veniva attaccata la manica al busto.



Tavv. XCVII-XCVIII In queste due raffigurazioni si possono apprezzare due tipologie di decorazione molto diverse: a sinistra vediamo la manica di una cotta riccamente decorata in oro e nero, che si è rivelato essere uno degli abbinamenti più frequenti per le maniche aderenti; a destra un ricamo vegetale molto delicato su un tessuto monocromo che, con ogni probabilità, richiama lo stemma della famiglia di appartenenza.



Tav. XCIX Nel maestoso abito della donna qui a lato, ancora una volta in nero e oro, si vede il motivo della melagrana piccolo al centro del bustino e nelle maniche, molto più grande nella gonna: viene rispettata quella sorta di gerarchia di modulo tra le decorazioni della parte superiore e inferiore della veste.



Tav. C Ginevra d'Este indossa una manica rosata con lavorazione a *cannellatura*, che si ripropone anche sul bustino. La manica bianca aperta della *giornea* presenta una decorazione minuziosa: sulla parte frontale si intravede un rametto di ginepro, richiamo al nome della dama ma anche simbolo di morte, per ricordare la sua prematura scomparsa a soli 21 anni.



Tav. CI La dama rappresenta il gusto dell'asimmetria, che si otteneva non solo con il ricamo o altre decorazioni, ma anche giocando con le sopravvesti o i mantelli.



Tav. CII La fanciulla sembra indossare due maniche differenti: quella sinistra verde come la veste, quella destra rosa con ricami verdi che richiamano la precedente. Oserei confermare questa ipotesi per il fatto che il colore verde raggiunge il polso del braccio sinistro, dunque percorre interamente la manica. Tuttavia rimane un'eccezione, in quanto la manica diversa è la destra.



Tav. CIII Manica che ripropone quella di Bona di Savoia: sullo sfondo verde sono realizzati sottilissimi ricami in oro; al centro domina la fenice, probabilmente applicata in seguito e realizzata con una piccola imbottitura per renderla a rilievo.



Tav. CIV Dettaglio con smeraldo e perle della manica di sant'Orsola.



Tavv. CV-CVI-CVII Tre esempi diversi di frastagli: in alto a sinistra strisce di tessuto frastagliato, con ogni probabilità lo stesso della veste, sono applicate fittamente su tutto l'orlo dell'attaccatura così da creare una sorta di mantellina. In alto a destra due *pellande* con l'orlo frappato in larghe frange curve. In basso a sinistra strisce sottili di tessuto sagomate a forma di tante foglie in serie vengono applicate alle spalle, le quali sono ulteriormente ricoperte da corte strisce rosse di stoffa.



Tavv. CVIII-CVIX Due vesti molto simili, una *pellanda* a sinistra e una *giornea* a destra, nel colore e nella dentellatura delle maniche, ottenuta con tagli a intervalli regolari.



Tav. CX La dama veste una *cipriana* rosata dall'ampia scollatura con maniche ondulate sull'orlo. Le sfumature del verde fanno sembrare la fodera interna quasi "piumata" (molto probabilmente era in seta). Le ampie maniche sono abbinare ad un'azzurra manica *a gomito* con stretti polsini che svasano nuovamente verso il fondo.



Tavv. CXI-CXII-CXIII-CXIV Altri esempi di frastagli: i due in alto e il primo in basso a sinistra non sono applicati agli orli delle maniche, bensì nel retro. I piccoli frastagli del terzo somigliano molto a code di ermellino. Nella quarta raffigurazione, in basso a destra, oltre all'orlo delle maniche sono frappati, con lo stesso tipo di taglio, anche i polsini delle maniche aderenti.



Tavv. CXV-CXVI A sinistra il disegno di Pisanello; sulla destra il dettaglio dell'arricciatura della manica di Costanza Arnolfini.



Tavv. CXVII-CXVIII Sulla sinistra una fanciulla che *affalda* la manica sull'avambraccio; sulla destra una figura allegorica che compie lo stesso gesto ma con la gonna.





Tav. CXIX Una miniatura del manoscritto del duca di Berry che raffigura la scena di un fidanzamento. Le foggie femminili sono varie: partendo da sinistra, la donna in nero veste una *pellanda* con ampie maniche foderate di tessuto rosso e orlate da sottili frange dorate. Segue una giovane vestita in *giornea* blu ricamata, con ampie maniche *ad ali*. Al di sotto si intravedono due vesti diverse: è possibile che la veste fosse bianca e la sottoveste arancione, oppure, e forse più probabile, che la stoffa bianca fosse applicata sull'orlo inferiore della gonna, per allungarlo, e sulla scollatura, per coprire i seni. Sullo sfondo una dama in *giornea* nera con lunghi *manicotti* bianchi e una sottoveste, forse una *gamurra*, di colore blu. La donna sulla destra indossa invece una *pellanda* rosa foderata di azzurro chiaro e con alto colletto. Al di sotto si intravedono i polsini di una veste nera.



Tav. CXX Le cavalcate, i tornei, le feste erano le principali occasioni per fare sfoggio delle lussuose vesti: sul cavallo, una dama indossa una lunga *cipriana*, con ampia scollatura. Le maniche, lunghe e a punta come quelle della *pellanda*, presentano una fodera interna azzurro chiaro e un'altra stoffa della stessa sagoma di color blu intenso e ricamata in oro, una sorta di doppia manica. Anche in questo caso è possibile che la manica blu fosse applicata solamente in una porzione interna della stoffa, al solo fine di mostrare maggiore ricchezza.



Tav. CXXI Beatrice d'Este indossa una *cioppa* molto elaborata: la veste si presenta divisa in ampie fasce orizzontali, ora lisce, ora decorate con una particolare quadrettatura. La resa degli sbuffi che fuoriescono dalle maniche aderenti in prossimità del gomito è eccezionale e rende l'abbondanza della stoffa. Una fila di code di ermellino al centro della gonna impreziosiscono la sopravveste. Da notare anche il dislivello tra la parte anteriore e posteriore della gonna, che evidenzia la lunghezza dello strascico.



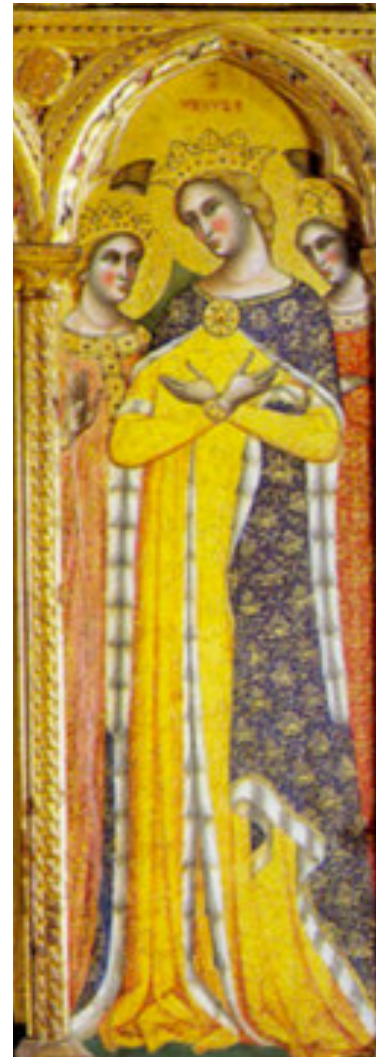
Tav. CXXII Ilaria del Carretto indossa una *pellanda* dalle ampie maniche e colletto alto sino alle orecchie, chiuso frontalmente con piccoli bottoni. Interessante il dettaglio del polsino risvoltato che si restringe per poi riaprirsi, con ogni probabilità, a *tromba*. Da questi dettagli si nota quanta attenzione veniva posta al vestiario in questa tipologia di opere d'arte.



Tav. CXXIII Scena di corteo nuziale: lo sfarzo e la magnificenza sono qui perfettamente rappresentati. Una sfilata di lunghissimi strascichi che impongono alle dame di procedere diritte e con alterigia, lasciando fluire la preziosissima stoffa di broccati e damaschi. Esse indossano *cotte* con *giornee* o eleganti *cioppe*. Le acconciature sono esuberanti e aumentano la maestosità delle figure.



Tav. CXXIV La Maddalena indossa una ricca sopravveste verde e oro, sembrerebbe con maniche corte (forse possiede i *manicotti*), dal momento che sono visibili le maniche aderenti e rosate della veste. Il preziosissimo *mantello* blu e rosso viene raccolto sul davanti esattamente come facevano le dame di un tempo. La secolarizzazione è ormai avviata: davvero minima la differenza da una nobildonna.



Tav. CXXV Paolo Veneziano è ormai completamente coinvolto nel processo di laicizzazione e nel goticismo. La sua santa è iconograficamente comparabile con una dama dell'epoca.



Tav. CXXXVI La raffigurazione di un episodio biblico in un contesto mondano, sintomo della secolarizzazione in atto nel XV secolo. Meravigliosi i toni di blu-azzurro delle vesti, un colore molto diffuso che, in questo caso, simboleggia anche la Vergine.



Tav. CXXXVII La Duchessa di Gheldria raffigurata come l'Annunciata mentre indossa un abito nobilissimo, la *pellanda*. Questo conferma il livello di commistione tra sacro e profano.



Tav. CXXVIII Disegno del Museo Bonnat di Bayonne.



Tav. CXXIX Disegno del Museo Condé di Chantilly.



Tav. CXXX Disegno del Museo Ashmolean di Oxford.



Tav. CXXXI Il taglio del punto vita è appositamente creato per far tendere la stoffa del corpetto all'indietro così da rigonfiare il punto vita.



Tav. CXXXII La meravigliosa veste di Costanza Arnolfini.



Tavv. CXXXIII-CXXXIV-CXXXV Gli abiti sontuosi delle donne della famiglia Freschi sono tra le testimonianze meglio conservate per la realtà veneziana.





Tavv. CXXXVI-CXXXVII-CXXXVIII La tavoletta in alto a sinistra raffigura l'episodio dell' *Angelo e Tobio*, dove si può osservare la particolare modalità di indossare il *guarnello*; la seconda in alto a destra ritrae la regina Saba con una *socha* preziosissima; l'ultimo quadretto in basso rappresenta *Rachele al Pozzo*, mentre indossa un *guarnello* come sottoveste. Sullo sfondo la donna con la singolare *guarnacca*.

## CONCLUSIONI

Dopo aver affrontato molteplici tematiche riguardo al vestiario tra 1300 e 1400, risulta evidente come la moda sia un fenomeno estremamente complesso.

L'ampia premessa iniziale sul valore storico e sociale dell'abito, era fortemente necessaria per comprendere tutte le dinamiche nelle quali le maniche, oggetto di approfondimento di questo studio, si sarebbero inserite. Si è visto come il rapido mutare delle fogge che caratterizza questo periodo medievale abbia portato a progressi notevoli: è stato grazie alla costante richiesta del *nuovo*, in antitesi con il *vecchio*, che la sartoria ha sperimentato nuovi tagli, che gli artigiani hanno ingrandito le loro botteghe, che i mercanti hanno importato nuove fogge da paesi lontani. Attraverso la moda sono avvenuti dei cambiamenti sociali notevoli, primo fra tutti la distinzione tra vesti maschili e vesti femminili che ha dato inizio a due percorsi simili nelle fogge, ma ben diversi nella morale. Lo sviluppo di una moda femminile, infatti, si è rivelata un'arma a doppio taglio: le donne avevano ricevuto un ambito nel quale esprimersi, socializzare e poter compensare la loro assenza dalla vita politico-economica, ma subito vennero severamente punite con leggi e limitazioni. A mio avviso, questa loro costante repressione, ha trovato una valvola di sfogo sulla moda e ha dato vita a una vera e propria rincorsa a nuova fogge, esuberanti acconciature, arditi abbinamenti di colori. Le donne si sono riversate su questa opportunità ed è indubbio che alcune volte siano sfociate nell'egoista esagerazione. Certamente però, alla base non vi sono una natura spregevole e un'anima tendente al peccato, come affermava San Bernardino. Da un tale fenomeno, scaturivano poi automaticamente due processi: l'imitazione e la mobilità sociale. La prima era conseguenza di una rudimentale forma pubblicitaria delle nuove tendenze: una regina proponeva agli occhi del popolo una novità, e le donne subito cercavano di emularla. In tal senso la moda è omologante, è espressione di una collettività che si sottopone a tendenze e gusti comuni. La seconda, invece, era garantita dalle considerevoli quantità di denaro che si erano concentrate nelle mani di pochi e che permettevano ai nuovi borghesi di salire la scala sociale, accaparrandosi sempre più concessioni e privilegi. Come conseguenza, aveva inizio un timore diffuso sulla pericolosità della mobilità sociale, che avrebbe infranto le leggi divine e aggrovigliato i fili del burattinaio. Per gli uomini del Medioevo la società doveva essere gerarchicamente suddivisa: i ceti inferiori erano stati destinati alla povertà e mai sarebbero potuti diventare borghesi; questi ultimi, allo stesso modo, non potevano pretendere di diventare aristocratici perché avrebbero subito punizioni divine per aver peccato di orgoglio e superbia. Tutto doveva essere immobile, ma la società è tutto fuorché questo: esige trasformazioni e innovazioni per modernizzarsi continuamente.

Se la moda da un lato risulta omologante e sembra costringere le masse a unificarsi al di sotto di tendenze e gusti comuni, dall'altro potrebbe diventare un vero e proprio strumento sociale per un singolo individuo. È esattamente ciò che accade nell'epoca bassomedievale, in cui il vestiario faceva da tramite per imposizioni politiche, religiose, economiche. Pensiamo agli Ebrei che dovevano esibire un segno giallo di distinzione per essere riconosciuti, o al ceto medio che si vedeva proibire fogge, forme, colori attraverso le leggi suntuarie dalle stesse persone autorevoli che poi spendevano cifre esorbitanti per i loro matrimoni. Credo sia evidente ancora oggi che se una

legge non viene rispettata da chi la emette, tutti gli altri si sentono giustificati a trasgredirla. Le troppe concessioni e deroghe contenute nei provvedimenti suntuari annientavano automaticamente la minima efficacia che avrebbero potuto avere, e così la moda continuava a svilupparsi impassibile sotto agli occhi di predicatori e moralisti.

Gli effetti di tutto questo si ravvisano sulle maniche: esse rappresentano una delle parti del vestiario maggiormente decorate e sono simbolo di potere, ricchezza e prestigio. Possono presentare ricami, lavorazioni del tessuto e applicazioni che richiamano esplicitamente lo stemma di una famiglia o che simboleggiano valori astratti, sia positivi che negativi: ne abbiamo visto degli esempi con la melagrana e con la fenice, simboli di prosperità, fertilità, immortalità, o ancora col rametto di ginepro, presagio di morte. Tutto ciò a conferma di quanto esse fossero parte integrante del significato intrinseco dell'abito e del suo ruolo di rappresentazione e distinzione sociale.

Confrontando le fonti documentarie, ricchissime di terminologia, con le fonti iconografiche, ho riscontrato molte corrispondenze che mi hanno permesso di compilare un elenco delle principali fogge di maniche, pur senza nessuna pretesa di completezza. È naturale che le varianti siano numerosissime, in base alle più diverse declinazioni locali, ma se la terminologia era ricchissima le fogge non dovevano essere poi così molto diverse. Se si riscontrano differenze, solitamente è nel dettaglio, ma non nell'aspetto d'insieme.

Dunque, dopo aver analizzato ampiamente il coinvolgimento sociale dell'abito, studiato il vestiario femminile e analizzato il contesto di produzione, includendo materie prime e colori, l'analisi iconografica poteva essere certamente più esauriente. Ricercare il dettaglio del bottone, lo sbuffo, il risvolto, la *finestrella* ha significato immergersi davvero nel contesto dell'epoca: più la ricerca proseguiva, più particolarità riscontravo, nuove fogge, diverse varianti. Ho cercato dunque di creare un percorso iconografico il più completo e vario possibile, al fine di far comprendere al meglio la straordinarietà degli abiti dell'epoca.

Questo è stato l'obiettivo della ricerca sin dall'inizio, in quanto, essendo pienamente consapevole della complementarità tra fonti documentarie e fonti iconografiche, ho cercato sin dall'inizio di far dialogare entrambe.

## ELENCO DELLE TAVOLE ILLUSTRATIVE

Tav. I *Christine de Pizan offre una copia dei suoi lavori alla Regina Isabella di Baviera*, 1410-1414, Harley ms. 4431 c. 3r, Londra, British Library (<https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2013/06/christine-de-pizan-and-the-book-of-the-queen.html> - 23.09.2021).

Tav. II Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria della Pace* (part.), 1337-1339, Siena, Palazzo Pubblico (Zuffi S., *Dettagli di stile: moda, costume e società nella pittura italiana*, Milano, Mondadori, 2004).

Tav. III Giovanni da Milano, *Nascita della Vergine* (part.), 1365, Firenze, Basilica di Santa Croce, Cappella Rinuccini (<http://www.abcfirenze.com/GalleriaFotografica.asp?tipo=M&RicM=3&Foto=SantaCroce-D6.jpg> - 23.09.2021).

Tav. IV Niccolò Gerini e Ambrogio di Baldese, *Consegna degli orfani alle madri adottive* (part.), 1386, Firenze, Museo del Bigallo (<https://newsletter.comune.fi.it/hcm/hcm20475-0-Nuovo%20ufficio%20> - 23.09.2021).

Tav. V Giusto de' Menabuoi, *San Giacomo presenta Margherita Capodivacca consorte di Naimerio accompagnata dai figli* (part.), Padova, Basilica di Sant'Antonio (Marangoni, 2017).

Tavv. VI-VII Giusto de' Menabuoi, *San Giacomo Minore predica a Gerusalemme* (part.), 1382, Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella Beato Luca Belludi (Autizi, 2013).

Tavv. VIII-IX-X *Roman de Tristan* (part.), ms. fr. 000099, 1479-1480, Chantilly, Musée Condé (<http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10527> - 10.09.2021).

Tav. XI Giotto, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1303-1305, Padova, Cappella degli Scrovegni (<https://sites.google.com/site/mdpdue/meta> - 23.09.2021).

Tav. XII Altichiero da Zevio, *Crocifissione* (part.), 1374-1378, Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella di San Giacomo (Autizi, 2013).

Tavv. XIII-XIV-XV Gentile da Fabriano, *L'Aritmetica, La Filosofia, La Musica* (part.), Sala delle arti liberali e dei pianeti, 1411-1412, Foligno, Palazzo Trinci (<http://www.museifoligno.it/service/Gallery?pinId=1070&mapId=131&languageId=it> - 23.09.2021).

Tav. XVI Maestro dei Cassoni Jarves, *Storie di Alatiel* (part.), 1440 ca., Venezia, Museo Correr (Levi Pisetzký, 1964).

Tav. XVII Lazzaro Bastiani, *Offerta della reliquia della Croce ai confratelli della Scuola di San Giovanni Evangelista* (part.), 1495, Venezia, Gallerie dell'Accademia (Foto di Ceschin A.).

Tav. XVIII Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco* (part.), 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia (Foto di Ceschin A.).

Tav. XIX Maestro di San Bartolomeo, *Santi Pietro e Dorotea*, 1490, Londra, National Gallery

(<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-saint-bartholomew-altarpiece-saints-peter-and-dorothy#> - 20.09.2021).

Tav. XX Anonimo lombardo, *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* (part.), 1375-1380, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera (Levi Pissetzky, 1964).

Tav. XXI Taddeo Gaddi, *Incontro presso la Porta Aurea e Nascita di Maria* (part.), 1330, Firenze, Basilica di Santa Croce, Cappella Baroncelli (<https://www.santacroceopera.it/luoghi/basilica/cappella-baroncelli/> - 23.09.2021).

Tav. XXII Anonimo, *Madonna della Misericordia* (part.), 1342, Firenze, Loggia del Bigallo (<https://restaurando-design.blogautore.repubblica.it/2014/07/06/firenze-e-la-madonna-della-misericordia/> - 23.09.2021).

Tav. XXIII Bartolo di Fredi, *Attraversamento del Mar Rosso* (part.), 1367, Siena, Duomo di San Gimignano (<http://www.bnbcimamori.it/CosaVisitare/SanGimignano> - 23.09.2021).

Tav. XXIV Giovanni Mansueti, *Miracolo della reliquia della Croce in campo San Lio* (part.), 1494, Venezia, Gallerie dell'Accademia (foto di Ceschin A.).

Tav. XXV Maestro del Castello della Manta, *Fontana della Giovinezza* (part.), 1420, Cuneo, Castello della Manta (<https://www.fondoambiente.it/luoghi/castello-della-manta> - 23.09.2021).

Tav. XXVI Domenico Ghirlandaio, *Nascita del Battista* (part.), 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni (<https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/storie-di-san-giovanni-il-battista-nascita-di-giovanni/> - 23.09.2021).

Tav. XXVII Sassetta, *Matrimonio mistico di San Francesco* (part.), 1437-1444, Chantilly, Musée Condé ([https://it.wikipedia.org/wiki/Sposalizio\\_mistico\\_di\\_san\\_Francesco#/media/File:Sassetta\\_002.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Sposalizio_mistico_di_san_Francesco#/media/File:Sassetta_002.jpg) - 18.09.2021).

Tav. XXVIII Domenico Ghirlandaio, *Nascita del Battista* (part.), 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni (<https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/storie-di-san-giovanni-il-battista-nascita-di-giovanni/> - 23.09.2021).

Tav. XXIX Cennino Cennini, *Nascita della Vergine* (part.), 1390-1400, Siena, Pinacoteca Nazionale (<https://provincedesienne.com/2020/10/10/cennino-cennini-nascita-della-vergine/> - 23.09.2021).

Tav. XXX Domenico Ghirlandaio, *San Sebastiano, San Vincenzo Ferreri e San Rocco* (part.), 1490, Rimini, Pinacoteca (<http://www.museicomunalirimini.it/it/musei-rimini/museo-della-citta/arte/malatesti> - 18.09.2021).

Tav. XXXI Domenico Ghirlandaio, *Nascita del Battista* (part.), 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni (<https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/storie-di-san-giovanni-il-battista-nascita-di-giovanni/> - 23.09.2021).

Tav. XXXII Pesellino, *Storia di Griselda* (part.), 1450 ca., Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara (Levi Pissetzky, 1964).

Tav. XXXIII Benozzo Gozzoli, *Vendemmia ed ebrezza di Noè* (part.), 1468, Camposanto di Pisa (<https://fondazionezeri.unibo.it/it> - 24.09.2021).

Tav. XXXIV Iacob Ben Aser, *Nozze ebraiche* (part.), cod. Rossiano 555, 1435, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana (Levi Pisetzky, 1964).

Tav. XXXV Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago* (part.), 1435, Parigi, Museo Jacquemart André (Levi Pisetzky, 1964).

Tav. XXXVI Anonimo, *Casino di caccia* (part.), 1460, Vimercate Monza-Brianza, Villa Borromeo (<https://www.artuassociazione.org/it/blog/6-cose-da-non-perdere-a-oreno-di-vimercate#gallery-4> - 24.09.2021).

Tav. XXXVII Maestro dell'Osservanza, *Natività della Vergine* (part.), 1438-1439 ca., Asciano, Museo di Palazzo Corboli.

Tav. XXXVIII Scuola veronese, *Scena di fidanzamento* (part.), 1490 ca., Berlino, Museo statale (Levi Pisetzky, 1964).

Tav. XXXIX Domenico Ghirlandaio, *Nascita del Battista* (part.), 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni (<https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/storie-di-san-giovanni-il-battista-nascita-di-giovanni/> - 23.09.2021).

Tav. XL Lorenzo Costa, *Madonna in trono con la famiglia di Giovanni II Bentivoglio* (part.), 1488, Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore (<http://artemoda.unibg.it/page.asp?menu1=3&op=333> - 18.09.2021).

Tav. XLI Taddeo Crivelli, *La corte di Salomone* (part.), Bibbia di Borso d'Este, 1455-1461, Modena, Biblioteca estense.

Tav. XLII Anonimo, *Sant'Agata* (part.), 1464, San Nazzaro Sesia, Abbazia dei Santi Nazario e Celso (<https://www.abbaziasannazzarosesia.it/gli-affreschi/> - 23.09.2021).

Tav. XLIII Domenico Ghirlandaio, *Nascita del Battista* (part.), 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni (<https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/storie-di-san-giovanni-il-battista-nascita-di-giovanni/> - 23.09.2021).

Tav. XLIV Vittore Carpaccio, *Ciclo di Sant'Orsola, Incontro e partenza dei fidanzati* (part.), 1495, Venezia, Galleria dell'Accademia (foto di Ceschin A.).

Tav. XLV-XLVI Vittore Carpaccio, *Ciclo di Sant'Orsola, Apoteosi di Sant'Orsola* (part.) 1491, Venezia, Gallerie dell'Accademia (foto di Ceschin A.).

Tav. XLVII *Apium* (part.), *Tacuinum Sanitatis*, c. 28v, ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Berti Toesca, 1936).

- Tav. XLVIII Vittore Carpaccio, *Ciclo di Sant'Orsola, Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna* (part.), 1496-1498, Venezia, Gallerie dell'Accademia (foto di Ceschin A.).
- Tav. XLIX Giovanni di Paolo, *Fuga in Egitto* (part.), 1436, Siena, Pinacoteca Nazionale (<https://finestresuartecinemaemusica.blogspot.com/2018/03/medioevo-senza-ombre.html> - 19.09.2021).
- Tav. L Davide Ghirlandaio, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1484-1486, New York, Metropolitan Museum of Art (<https://gallerix.org/album/Met-2/pic/glrx-220929> - 23.09.2021).
- Tav. LI Magister Collinus, *Negoziato di tessuti* (part.), fine XV sec., Castello di Issogne (Giorgetti C., *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, Cantini, 1995).
- Tav. LII *Le vesti di lana*, fine XIV sec., *Tacuinum sanitatis*, ms. Vindob. Ser. 2644, Vienna, Nationalbibliothek (*Il libro di casa Cerruti*, Milano, Mondadori, 1983).
- Tav. LIII *Le vesti di seta*, fine XIV sec., *Tacuinum sanitatis*, ms. Vindob. Ser. 2644, Vienna, Nationalbibliothek (*Il libro di casa Cerruti*, Milano, Mondadori, 1983).
- Tav. LIV Memmo di Filippuccio, *Camera del Podestà, Gli sposi si ritirano a letto* (part.), 1305, San Gimignano, Museo Civico (<http://casavacanze.poderesantapia.com/album/sangimignano/palazzocomunale/palazzocomunalemuseocivico2cameradelpodesta2a.htm> - 22.09.2021).
- Tav. LV Altichiero da Zevio, *Crocifissione* (part.), 1374-1378, Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella di San Giacomo (Autizi, 2013).
- Tav. LVI Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola, Congedo di Sant'Orsola dalla madre* (part.), 1355-1358, Treviso, Santa Margherita degli Eremitani (<https://www.museicivicitreviso.it/it/le-collezioni/le-collezioni/il-ciclo-di-sant-orsola> - 20.09.2021).
- Tav. LVII Lazzaro Bastiani, *Offerta della reliquia della Croce ai confratelli della Scuola di San Giovanni Evangelista* (part.), 1495, Venezia, Gallerie dell'Accademia (Foto di Ceschin A.).
- Tav. LVIII Taddeo Gaddi, *Ballo di Salomè* (part.), 1330-1336, Arezzo, Castello di Poppi, Cappella dei Guidi ([https://www.ilbelcasentino.it/castello\\_poppi-seq.php?idimg=5582](https://www.ilbelcasentino.it/castello_poppi-seq.php?idimg=5582) - 23.09.2021).
- Tav. LIX Maestro della Pala Sforzesca, *Pala Sforzesca* (part.), 1494-1495, Milano, Pinacoteca di Brera (<http://www.visitvigevano.it/castello-sforzesco-vigevano/> - 23.09.2021).
- Tav. LX *Scene cortesi, Sala da Bagno* (part.), 1400, Bolzano, Castel Roncolo (<http://www.originalitaly.it/it/editoriali/a-castel-novale-e-castel-roncolo> - 23.09.2021).
- Tav. LXI Pettenella, *Cardatore e Ostessa*, fine XIV sec., Pordenone, Collezione privata (Piccolo Paci S., *Parliamo di moda: manuale di storia del costume e della moda. Dalla preistoria al Trecento*, Bologna, Cappelli, 2004).
- Tav. LXII *Filide e Aristotele*, boccale ceramico, fine XIV sec., Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche ([https://www.wikiwand.com/it/Museo\\_internazionale\\_delle\\_ceramiche\\_in\\_Faenza](https://www.wikiwand.com/it/Museo_internazionale_delle_ceramiche_in_Faenza) - 22.09.2021).

Tav. LXIII Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città* (part.), 1337-1340, Siena, Palazzo Pubblico (<https://www.arteaffreschi.it/ME-100728-Affresco-Affreschi-Arte-Medievale.htm> - 22.09.2021).

Tav. LXIV Andrea di Bonaiuto, *Esaltazione dell'ordine domenicano* (part.), 1365-1368, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli ([https://www.wga.hu/html\\_m/a/andrea/firenze/spanish/](https://www.wga.hu/html_m/a/andrea/firenze/spanish/) - 23.09.2021).

Tavv. LXV-LXVI *Figure eroiche militari, Il Libro del sarto*, ms. Cl. VIII, cod. 1 (=944), XVI sec., Venezia, Fondazione Querini Stampalia (*Il Libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia*, 1987).

Tav. LXVII Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano* (part.), 1328, Siena, Palazzo Pubblico (Levi Pissetzky, 1964).

Tav. LXVIII Bonifacio Bembo, *Cavallerizza di Denari*, carta dei tarocchi, 1440-1447, Milano, Pinacoteca di Brera (<https://www.italianways.com/it/i-tarocchi-di-bembo-esoterismo-su-sfondo-oro/> - 24.09.2021).

Tavv. LXIX-LXX-LXXI Bonifacio Bembo, *Fantesca di Denari, Fantesca di Coppe, Fantesca di Bastoni*, carte dei tarocchi, 1440-1447, Milano, Pinacoteca di Brera - Milano (<https://www.italianways.com/it/i-tarocchi-di-bembo-esoterismo-su-sfondo-oro/> - 24.09.2021).

Tav. LXXII Anonimo, *Dama che suona l'organo portativo* (part.), XV sec., Varese, Castello di Masnago, Sala degli Svaghi (<https://cieliparalleli.com/documenti000/Varliber.html> - 24.09.2021).

Tav. LXXIII Anonimo, *Caccia col falcone* (part.), XV sec., Varese, Castello di Masnago, Sala degli Svaghi (<https://www.artevarese.com/gli-affreschi-del-castello-di-masnago-lo-stupore-che-suscita-il-luogo-in-cui-vivi/> - 24.09.2021).

Tav. LXXIV Anonimo, *La Liberalità tra l'Avarizia e la Prodigalità* (part.), XV sec., Varese, Castello di Masnago, Sala dei Vizi e delle Virtù (<https://www.fondazionevaresotto.it/presentazione/> - 24.09.2021).

Tav. LXXV Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago* (part.), 1456, Londra, National Gallery (Levi Pissetzky, 1964).

Tav. LXXVI Bonifacio Bembo, *La Regina di Lance*, carta dei tarocchi, 1440-1447, Milano, Pinacoteca di Brera (<https://lacittaimmaginaria.com/le-carte-de-triumphi-i-tarocchi-brambilla-di-bonifacio-bembo-per-la-corte-viscontea/> - 20.09.2021).

Tav. LXXVII Piero della Francesca, *La regina di Saba e le sue ancelle, Storie della croce* (part.), 1425-1466, Arezzo, Chiesa di San Francesco (Levi Pissetzky, 1964).

Tav. LXXVIII Fra' Carnevale (Maestro delle tavole Barberini), *Presentazione della Vergine al Tempio* (part.), 1467, Boston, Museum of Fine Arts (<http://www.travelingintuscany.com/arte/fracarnevale/presentazione Dellaverginealtempio.htm> - 23.09.2021).



Tav. LXXIX Filippo Lippi, *Ritratto di donna con un uomo che si affaccia al davanzale*, 1440, Metropolitan Museum of Art - New York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436896> - 23.09.2021).

Tav. LXXX Paolo Veneziano, *Elemosina di san Nicola a tre fanciulle povere, Storie di san Nicola di Bari* (part.), 1346, Firenze, Galleria degli Uffizi (D'Arcais, 1992).

Tav. LXXXI Andrea Pisano, *La Musica*, formella a losanga proveniente dal Campanile di Santa Maria Novella, 1343-1360, Firenze, Museo dell'opera del Duomo (<https://duomo.firenze.it/it/scopri/museo-dell-opera-del-duomo/le-sale/galleria-del-campanile/1792/sette-formelle-a-losanga-provenienti-dal-lato-est-del-campanile-di-giotto> - 21.09.2021).

Tav. LXXXII Vittore Carpaccio, *Ciclo di Sant'Orsola, Incontro e partenza dei fidanzati* (part.), 1495, Venezia, Galleria dell'Accademia (foto di Ceschin A.).

Tav. LXXXIII *La danza di Salomé, Banchetto di Erode* (part.), 1342-1344, Venezia, Basilica di San Marco, Battistero (Levi Pisetzky, 1964).

Tav. LXXXIV Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola, Orsola, il papa e il corteo escono da Roma* (part.), 1355-1358, Treviso, Santa Margherita degli Eremitani (Corso di Iconografia e Iconologia, Prof.ssa Trovabene G., Università Ca' Foscari, Venezia, anno 2020/2021).

Tav. LXXXV *Scene cortesi* (part.), 1400, Bolzano, Castel Roncolo, Sala da bagno (<https://suedtirol.live/it/negozi/museo-castel-roncolo-bolzano-p7488> - 23.09.2021).

Tav. LXXXVI *Gioco della palla* (part.), 1400, Bolzano, Castel Roncolo, Sala dei Tornei (<https://www.dimorestoricheitaliane.it/dimora/castel-roncolo/> - 23.09.2021).

Tav. LXXXVII *Storie di Tristano e Isotta* (part.), inizi XV sec., Pordenone, Palazzo Ricchieri-Museo Civico d'Arte (foto di Ceschin A.).

Tav. LXXXVIII *Sposalizio delle figlie di Zelofcad, Bibbia Istoriata padovana, ms. Add. 15277, c. 56r*, XIV sec., Londra, British Library (Autizi, 2013).

Tav. LXXXIX Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, 1488, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza (Marangoni, 2016).

Tav. XC Vittore Carpaccio, *Ciclo di Sant'Orsola, Incontro e partenza dei fidanzati* (part.), 1495, Venezia, Galleria dell'Accademia (foto di Ceschin A.).

Tav. XCI Pinturicchio, *Enea Silvio, Vescovo di Siena, presenta Eleonora di Portogallo all'Imperatore Federico III* (part.), 1502-1507, Siena, Duomo, Libreria Piccolomini ([https://it.wikipedia.org/wiki/Libreria\\_Piccolomini#/media/File:Pinturicchio\\_002a.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Libreria_Piccolomini#/media/File:Pinturicchio_002a.jpg) - 24.09.2021).

Tav. XCII *Menta* (part.), *Tacuinum Sanitatis*, c. 30v, ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Berti Toesca, 1936).

Tav. XCIII Venceslao Boemo, *Mese di Gennaio, Ciclo dei Mesi* (part.), 1391-1407, Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila (<https://www.cultura.trentino.it/Luoghi/Tutti-i-luoghi-della-cultura/Palazzi-storici/Torre-Aquila> - 24.09.2021)

Tav. XCIV Niccolò Gerini e Ambrogio di Baldese, *Consegna degli orfani alle madri adottive* (part.), 1386, Firenze, Museo del Bigallo (<https://cultura.comune.fi.it/node/134> - 23.09.2021).

Tav. XCV Leonardo da Vinci, *La belle Ferronnière* (part.), 1490-1499, Parigi, Louvre (<https://vestioevo.com/2017/02/01/belle-ferronniere/> - 23.09.2021).

Tav. XCVI Leonardo da Vinci, *La belle Ferronnière*, 1490-1499, Parigi, Louvre ([https://it.wikipedia.org/wiki/Belle\\_Ferlonni%C3%A8re](https://it.wikipedia.org/wiki/Belle_Ferlonni%C3%A8re) - 23.09.2021).

Tav. XCVII Carlo Crivelli, *Polittico di Montefiore, Santa Caterina d'Alessandria* (part.), 1471-1472, Montefiore dell'Aso, Chiesa di San Francesco (<https://www.frammentiarte.it/2014/09-10-polittico-di-montefiore-santa-caterina/> - 24.09.2021).

Tav. XCVIII Alesso Baldovinetti, *Ritratto di dama*, 1450, Londra, National Gallery (Levy Pisetzky, 1964).

Tav. XCIX Vic-le-Comte (Maestro de la Tour d'Auvergne), *Triptyque de Vic-le-Comte, Jeanne de Bourbon-Vendome* (part.), 1497, Raleigh, North Carolina Museum of Art ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeanne\\_de\\_Bourbon\\_\(1465-1511\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeanne_de_Bourbon_(1465-1511)) - 20.09.2021).

Tav. C Pisanello, *Ritratto di una principessa di casa d'Este*, 1436-1438, Parigi, Louvre (<https://wsimag.com/it/arte/1588-ritratto-di-una-principessa-di-pisanello> - 23.09.2021).

Tav. CI Leonardo da Vinci, *Dama con l'ermellino*, 1488-1490, Cracovia, Museo Czartoryski ([https://it.wikipedia.org/wiki/Dama\\_con\\_l'ermellino](https://it.wikipedia.org/wiki/Dama_con_l'ermellino) - 21.09.2021).

Tav. CII *Gioco della palla* (part.), 1400, Bolzano, Castel Roncolo, Sala dei Tornei (<https://www.dimorestoricheitaliane.it/dimora/castel-roncolo/> - 23.09.2021).

Tav. CIII Carlo Crivelli, *Polittico di Montefiore, Maria Maddalena* (part.), 1471-1472, Montefiore dell'Aso, Chiesa di San Francesco (<https://piccolacriticadarte.wordpress.com/2012/08/29/sante-e-streghe-di-carlo-crivelli/> - 20.09.2021).

Tav. CIV Vittore Carpaccio, *Ciclo di Sant'Orsola, Incontro e partenza dei fidanzati* (part.), 1495, Venezia, Galleria dell'Accademia (foto di Ceschin A.).

Tav. CV Seguace di Pisanello, *Il gioco delle palme* (part.), 1450 ca., Milano, Palazzo Borromeo (<http://www.storiadimilano.it/Arte/giochiborromeo/giochiborromeo.htm> - 18.09.2021).

Tav. CVI Giovanni di Paolo, *Paradiso* (part.), 1445, New York, Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436512> - 24.09.2021).

Tav. CVII Anonimo, *Il giudizio di Paride*, 1447-1478, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (Levi Pisetzky, 1964).

Tav. CVIII *Figura di eroina* (part.), 1418-1430, Saluzzo, Castello della Manta (<https://mole24.it/2021/08/15/il-castello-della-manta-una-sfarzosa-dimora-feudale-alle-porte-di-cuneo/> - 18.09.2021).

Tav. CIX Gentile da Fabriano, *Presentazione al Tempio* (part.), 1423, Parigi, Louvre (Levi Pisetzky, 1964).

Tav. CX *Le melagrane agre*, fine XIV sec., *Tacuinum sanitatis*, ms. Vindob. Ser. 2644, Vienna, Nationalbibliothek (*Il libro di casa Cerruti*, Milano, Mondadori, 1983).

Tav. CXI *Ova galinarum* (part.), *Tacuinum Sanitatis*, c. 60r, ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Berti Toesca, 1936).

Tav. CXII *Ova anserum* (part.), *Tacuinum Sanitatis*, c. 61r, ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Berti Toesca, 1936).

Tav. CXIII *Cucumeres et cetriuli* (part.), *Tacuinum Sanitatis*, c. 38v, ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Berti Toesca, 1936).

Tav. CXIV *Aqua ordeï* (part.), *Tacuinum Sanitatis*, c. 52r, ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Berti Toesca, 1936).

Tav. CXV Pisanello, *Studio di frastaglio*, Inv. 2613 v, Parigi, Louvre, Cabinet des dessin (<http://arts-graphiques.louvre.fr/> - 25.09.2021).

Tav. CXVI Jan Van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (part.), 1434, Londra, National Gallery ([https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto\\_dei\\_coniugi\\_Arnolfini#/media/File:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_dei_coniugi_Arnolfini#/media/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg) - 19.09.2021).

Tav. CXVII Sandro Botticelli, *Storia di Nastagio degli Onesti* (part.), 1482-1483, Madrid, Museo del Prado (Zuffi, 2004).

Tav. CXVIII Guariento di Arpo, *Figura femminile allegorica* (part.), 1361-1365, Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Maggiore (Autizi, 2013).

Tav. CXIX Fratelli Limbourg, *Les très riches heures, Il mese di Aprile* (part.), f. 4v, 1412-1416, Chantilly, Musée Condé (Raymond Cazelles, a cura di, *Giorni del Medioevo: le miniature delle Très riches heures del duca di Berry*, Milano, Rizzoli, 2001).

Tav. CXX Fratelli Limbourg, *Les très riches heures, Il mese di Maggio* (part.), f. 5v, 1412-1416, Chantilly, Musée Condé (Raymond Cazelles, 2001).

Tav. CXXI Jacopo della Quercia, *Monumento funebre a Ilaria del Carretto* (part.), 1406, Lucca, Cattedrale di San Martino (<https://tracediluce.forumfree.it/?t=69226185> - 25.09.2021).

Tav. CXXII Cristoforo Solari detto il Gobbo, *Monumento funebre di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este* (part.), 1497, Certosa di Pavia (<https://pinacotecabrera.org/educazione/prepara-la-tua-visita/leonardo-fashion-stylist-alla-corte-del-moro/> - 20.09.2021).

Tav. CXXIII Lo Scheggia, *Corteo nuziale, Nozze di Boccaccio Adimari e Lisa Ricasoli* (part.), Cassone Adimari, 1450, Firenze, Gallerie dell'Accademia (<https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2018/04/Giovanni-di-Ser-Giovanni-detto-Lo-Scheggia-Cassone-Adimari.jpg> - 20.09.2021).

Tav. CXXIV Lorenzo Veneziano, *Polittico Lion, La Maddalena* (part.), 1357, Venezia, Gallerie dell'Accademia (foto di Ceschin A.).

Tav. CXXV Paolo Veneziano, *Santa*, Polittico, 1300-1365, San Severino Marche, Museo Civico (D'Arcais, 1992).

Tav. CXXVI Fra' Carnevale (Maestro delle tavole Barberini), *Nascita della Vergine*, 1440 ca., New York, Metropolitan Museum (<https://ignotus.it/index.php/2019/05/11/il-maestro-delle-tavole-barberini/> - 23.09.2021).

Tav. CXXVII *Ore di Marie d'Harcourt*, miniatura, 1415, Berlin State Library (ms. germ. quart. 42) e Austria National Library (Cod. 1908) ([https://www.wikidata.org/wiki/Q26710043#/media/File:Miniatuur\\_Maria.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q26710043#/media/File:Miniatuur_Maria.jpg) - 23.09.21).

Tav. CXXVIII Pisanello, *Tre dame*, 1433-1438, Bayonne, Musée Bonnat ([https://it.wikipedia.org/wiki/Disegni\\_di\\_Pisanello#/media/File:Pisanello,\\_disegni,\\_bayonne,\\_musee\\_bonnart\\_141r.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Disegni_di_Pisanello#/media/File:Pisanello,_disegni,_bayonne,_musee_bonnart_141r.jpg) - 19.09.2021).

Tav. CXXIX Pisanello, *Cavaliere e dama*, 1433-1438, Chantilly, Musée Condé ([https://it.wikipedia.org/wiki/Disegni\\_di\\_Pisanello#/media/File:Pisanello,\\_disegni,\\_museo\\_cond%C3%A8\\_3\\_r.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Disegni_di_Pisanello#/media/File:Pisanello,_disegni,_museo_cond%C3%A8_3_r.jpg) - 19.09.2021).

Tav. CXXX Pisanello, *Dama, Cavaliere, Testa di donna*, 1433-1438, Oxford, Ashmolean Museum ([https://it.wikipedia.org/wiki/Disegni\\_di\\_Pisanello#/media/File:Pisanello,\\_disegni,\\_ashmolean\\_museum\\_oxford.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Disegni_di_Pisanello#/media/File:Pisanello,_disegni,_ashmolean_museum_oxford.jpg) - 19.09.2021).

Tav. CXXXI Sandro Botticelli, *Ritratto femminile*, 1485, Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Prometeo (<https://www.uffizi.it/opere/sandro-botticelli-firenze-1445-1510> - 23.09.2021).

Tav. CXXXII Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (part.), 1434, Londra, National Gallery ([https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto\\_dei\\_coniugi\\_Arnolfini#/media/File:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_dei_coniugi_Arnolfini#/media/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg) - 23.09.2021).

Tav. CXXXIII *Catharina ed Helisabeta ai lati di Tomas David Friscus, Memorie della illustre Famiglia de' Freschi Cittadini originarij Veneti*, Ms. Svajer It. cl. VII, 165, c. 3r, XV sec., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (Zorzi M., a cura di, *Biblioteca Marciana Venezia*, Firenze, Nardini, 1988).

Tav. CXXXIV *Zaccaria Freschi con la moglie Dorotea* (part.), *Memorie della illustre Famiglia de' Freschi Cittadini originarij Veneti*, Ms. Svajer It. cl. VII, 165, c. 7r, XV sec., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (Zorzi, 1988).

Tav. CXXXV *Davide Freschi e Maria Bianco* (part.), *Memorie della illustre Famiglia de' Freschi Cittadini originarij Veneti*, Ms. Svajer It. cl. VII, 165, c. 8r, XV sec., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (Zorzi, 1988).

Tav. CXXXVI Lazzaro Bastiani, *L'Angelo e Tobiolo* (part.), XV sec., Venezia, Chiesa di Sant'Alvise (foto di Ceschin A.).

Tav. CXXXVII Lazzaro Bastiani, *Salomone e Saba* (part.), XV sec., Venezia, Chiesa di Sant'Alvise (foto di Ceschin A.).

Tav. CXXXVIII Lazzaro Bastiani, *Rachele al Pozzo* (part.), XV sec., Venezia, Chiesa di Sant'Alvise (foto di Ceschin A.).

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti\*

*La Bibbia Tob*, Nuova traduzione CEI, Torino, Elledici, 2009.

Garzo dall'Incisa, *Opere firmate*, Rimario, testi, note a cura di Mancini F., Roma, Archivio Guidi Izzi, 1999.

*Testori, et altri operaij non debbano fare la Mercanzia, Arte della seta*, B. 556, 1309, Archivio di Stato, Venezia.

Francesco Petrarca, *Epistole*, a cura di Dotti U., Torino, UTET, 1978.

*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 giugno 1334, Archivio di Stato, Venezia.

*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 22 maggio 1334, Archivio di Stato, Venezia.

*Sezione Notarile, Cancelleria inferiore, notaio Vettore Canonico di San Marco*, 1339 ca., B. 219, fasc. n. 8, Archivio di Stato, Venezia.

*Raccolta di varie parti, decreti, giudizi, comprobanti li privilegi, decreti e prerogative dell'arte della seta, Arte della seta*, B. 556, 1350, Archivio di Stato, Venezia.

*Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, 29 agosto 1370, Archivio di Stato, Venezia.

*Arte della Seta*, B. 553, 29 agosto 1370, c. 11, Archivio di Stato, Venezia.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Branca V., Torino, Einaudi, 1980.

Giovanni Boccaccio, *Il commento alla divina commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Guerri D., vol. 2, Bari, Laterza, 1918.

Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a cura di Esposito E., Ravenna, Longo, 1974.

---

\*L'elenco delle fonti è presentato in ordine cronologico.

Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996.

*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 21 giugno 1400, Archivio di Stato, Venezia.

Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, a cura di Caraffi P., Milano-Trento, Luni editrice, 1997.

*Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, c. 2r/v, 3 luglio 1410, Archivio di Stato, Venezia.

*Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, c. 4r, 5 settembre 1415, Archivio di Stato, Venezia.

Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul campo di Siena 1427*, a cura di Delcorno C., vol. 2, Milano, Rusconi, 1989.

Bernardino da Siena, *Quadragesimale de christiana religione, Tomo II, Sermones XLI-LXVI*, Firenze, Quaracchi, 1950.

*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 marzo 1443, Archivio di Stato, Venezia.

*Sezione notarile, Cancelleria inferiore, Notaio Cristoforo del Fiore, 1449-1450*, B. 83/2, cc. 8-9, Archivio di Stato, Venezia.

Roberto da Lecce, *Quaresimale padovano 1455*, a cura di Visani O., Padova, Emp, 1983.

*Arte della seta*, B. 553, 5 luglio 1457, Archivio di Stato, Venezia.

*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 3 giugno 1459, Archivio di Stato, Venezia.

*Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle pompe*, B. 3, 20 maggio 1460, Archivio di Stato, Venezia.

*Testori, et altri operaij non debbano fare la Mercanzia, Arte della seta*, B. 556, 16 dicembre 1461, Archivio di Stato, Venezia.

*Raccolta di varie parti, decreti, giudizi, comprobanti, li privilegi, decreti e prerogative dell'Arte della Seta, Arte della seta*, B. 556, c. 18r, 5 settembre 1475, Archivio di Stato, Venezia.

*Leggi proibitive delle manifatture di seta forastiere, Arte della seta*, B. 556, c. 5r, 16 aprile 1490, Archivio di Stato, Venezia.

Pietro Casola, *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme*, tratto dall'autografo esistente nella Biblioteca Trivulzio, a cura di Porro G., Milano, Ripamonti, 1855.

*Raccolta di varie parti, decreti, giudizi, comprobanti li privilegi, decreti e prerogative dell'arte della Seta, Arte della seta*, B. 556, 1 febbraio 1481, Archivio di Stato, Venezia.

Girolamo Savonarola, *Prediche Italiane ai Fiorentini III.1. Quaresimale del 1496. Prediche 1-23*, a cura di Palmarocchi R., Firenze, "La Nuova Italia", 1933.

Leonardo Da Vinci, *Trattato della Pittura*, Introduzione e apparati a cura di Camesasca E., Milano, TEA, 1995.

Francesco Guicciardini, *Ricordi*, Introduzione, note e commenti di Pasquini E., Milano, Garzanti, 1975.

Francesco Sansovino, *Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581.

Gio. Sonta Pagnalmino, *Della carrozza da nolo; Ouero del vestire, & usanze alla Moda. Libri due*, Milano, Ludouico Monza, 1649.

Nicolò Doglioni, *Le cose notabili et marauigliose della città di Venetia*, Venezia, Battista Cestari, 1671.

Flaminio Cornelio, *Opuscula quatuor quibus illustrantur gesta B. Francisci Quirini Patriarchae Gradensis, Joannis de Benedictis Episcopi Tarvisini, Francisci Foscari Ducis Venetiarum, Andreae Donati Equitis*, Venezia, Carnioni, 1758.

Francesco Grisellini, *Dizionario delle arti e de' mestieri compilato innanzi da Francesco Grisellini ed ora continuato dall'abate Marco Fassadoni*, Tomo XV, Venezia, Fenzo, 1773.

Eugène Viollet-leDuc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la Renaissance. Vêtements, bijoux de corp, objets de toilette, Tome quatrième, Septième partie*, Paris, Morel, 1873.



Bartolomeo Cecchetti, *La vita dei Veneziani nel 1300. Le vesti*, introduzione di Stefanutti U., Sala Bolognese, Forni, 1980.

Thorstein Veblen, *La teoria della classe agiata: studio economico sulle istituzioni*, premessa di Ferrarotti F., introduzione di Viano F. L., prefazione di Wright Mills C., Torino, Einaudi, 2007.

## Sitografia

Enciclopedia Treccani on line (<https://www.treccani.it/enciclopedia/>).

<https://archive.org/details/LuzioRenierDelleRelazioniDiIsabel/page/n3/mode/2up?q=ale> - 25.09.20219 (Luzio A. e Renier R., *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano, Bortolotti, 1890).

## Studi

Ariès P. e Duby G., a cura di, *Histoire de la vie privée: De l'Europe féodale à la Renaissance*, vol. 2, Paris, Seuil, 1985.

Arnold J., *A handbook of costume*, London, Macmillan, 1973.

Autizi M. B., *Moda e arte nel Trecento. Lusso, fasto e identità al tempo dei Carraresi*, Padova, Il Poligrafo, 2013.

Azzali M., *Dizionario della moda*, Bologna, Belfanti, 1990.

Baltrušaitis J., *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973.

Barthes R., *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi, 1970.

Battisti C., *Dizionario etimologico italiano*, voll. II-III-V, Firenze, Barbera, 1968.

Bellavitis A., *Le donne nei mestieri della moda tra medioevo ed età moderna*, in *Mani femminili: il contributo delle donne alla storia della moda nella Repubblica di Venezia (secoli XVI-XVIII)*, 7

marzo - 7 aprile 2013: mostra documentaria, a cura di Dal Borgo M., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2013, pp. 10-11.

Berti Toesca E., *Il Tacuinum Sanitatis della Biblioteca Nazionale di Parigi. Manoscritto miniato, integralmente riprodotto in 207 fototipie*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1936.

Black J. A. e Garland M., *Storia della moda*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1988.

Blanc O., *Vêtement féminin, vêtement masculin a la fin du Moyen Age. Le point de vue des moralistes*, in *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Cahiers du Léopard d'or, 1, 1989, pp. 243-253.

Blanc O., *Histoire du Costume: l'object introuvable*, in *Medievales: langue, textes, histoire. L'étoffe et le vêtement*, 29, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes-Paris VIII, 1995, pp. 65-82.

Boccardi L., *Colori: simboli., storia, corrispondenze*, Venezia, Marsilio, 2009.

Boccherini T. e Marabelli P., *Atlante di storia del tessuto: itinerario nell'arte tessile dall'antichità al deco*, Firenze, M. C. de Montemayor, 1995.

Bustico G., *Le leggi suntuarie nella Repubblica di Venezia*, in *Rivista Ligure di Scienze, Lettere ed Arti*, Genova, Carlini, 1916, pp. 1-8.

Campanini G. e Carboni G., *Il dizionario della lingua e della civiltà latina*, Torino, Paravia, 2007.

Cappi Bentivegna F., a cura di, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana: Rinascimento*, vol. 1, Roma, Bestetti, 1962.

Cirillo Mastrocinque A., *Storia delle arti decorative e del lavoro artigiano nell'arredamento e nel costume. Con cenni di storia dell'arte*, vol. II, Torino, SEI, 1961.

Cittadini A., *Il costume nella storia dei popoli dell'Europa e dell'antico Oriente (abbigliamento - acconciature - armi - arredamenti - ecc.)*, Bagnacavallo, STE, 1938.

Comelli G. B., *Di Nicolò Sanuti primo conte della Porretta*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna*, 3 s., vol. XVII, Bologna, 1899, pp. 101-161.

Contini M., *5000 anni di moda*, Milano, Mondadori, 1977.

D'Arcais F., *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di Lucco M., Milano, Electa, 1992, pp. 17-87.

Dal Prà L. e Peri P., *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del Convegno di Studi di Trento (7-8 ottobre 2002), Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, 2006.

Davanzo Poli D., *La moda nel "Libro del Sarto"*, in *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia*, Modena, Panini, 1987, pp. 57-63.

Davanzo Poli D., *Le vesti dell'attesa*, Modena, Zanfi, 1988.

Davanzo Poli D., *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2001.

Davanzo Poli D., *Il sarto*, in *Storia d'Italia. Annali 19. La Moda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 523-560.

De Benedetti M., Sur le «Vêtements et la nature des tissus» et sur le «Traite de la peinture de Leonard», in *Actes du I° Congrès International d'histoire du costume: Venise, 31 Aout - 7 Septembre 1952 (Communications n'ayant pas été lues au congrès)*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, 1955, pp. 246-248.

De Matos Sequeira G., *Le costume défendu*, in *Actes du I° Congrès International d'histoire du costume: Venise, 31 Aout - 7 Septembre 1952*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, 1955, pp. 64-68.

Evangelista A., *La moda: dizionario monografico dell'abbigliamento*, Padova, MEB, 1986.

Gri G. P., *Tessere tela, tessere simboli: antropologia e storia dell'abbigliamento in area alpina*, Udine, Forum, 2000.

Herald J., *Renaissance dress in Italy 1400-1500*, London, Bell & Hyman, 1981.

Imperio L., *Vestire nel Medioevo: moda, tessuti ed accessori tratti dalle fonti d'epoca*, Tuscania, Penne & Papiri, 2012.

Kandinsky W., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Pontiggia E., Milano, SE, 2005.

Kybalová L., Herbenová O., Lamarová M., *Enciclopedia illustrata della moda*, Milano, La pietra, 1969.

Laughran M. A., *Oltre la pelle. I cosmetici e il loro uso*, in *Storia d'Italia. Annali 19. La Moda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 43-82.

Levantini-Pieron G., *Lucrezia Tornabuoni*, in *Studi storici e letterari: Lucrezia Tornabuoni, Cattedra dantesca, La questione sociale nella D. Commedia, Carlo Bini, Un nuovo sistema di filosofia della storia, Prolusione a un corso libero di lingua latina, La materia delle odi barbare del Carducci*, Firenze, Le Monnier, 1893, pp. 3-83.

Levi Pisetzky R., *La couleur dans l'habillement italien*, in *Actes du I<sup>o</sup> Congrès International d'histoire du costume: Venise, 31 Aout - 7 Septembre 1952*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, 1955, pp. 150-169.

Levi Pisetzky R., *Storia del costume in Italia*, vol. 2, Milano, Istituto editoriale italiano, 1964.

Levi Pisetzky R., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978.

Mafai G., *Storia del Costume dall'età romana al Settecento*, Milano, Skira, 2011.

Marangoni F., *XV secolo: l'abbigliamento femminile in Italia*, in *I quaderni di rievocazione*, a cura di Marangoni F., Rimini, Il Cerchio, 2016.

Marangoni F., *XIV secolo: l'abbigliamento femminile in Italia*, in *I quaderni di rievocazione*, a cura di Marangoni F., San Marino, Il Cerchio, 2017.

Marangoni G., *Evoluzione storica e stilistica della moda: dalle antiche civiltà mediterranee al Rinascimento*, Milano, Edizioni Centro SMC, 1977.

Molmenti G. P., *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica. La Grandezza*, vol. I, Trieste, LINT, 1973.

Mondini Lugaresi L., *Le costume c'est l'homme*, in *Actes du I<sup>o</sup> Congrès International d'histoire du costume: Venise, 31 Aout - 7 Septembre 1952 (Communications n'ayant pas été lues au congrès)*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, 1955, pp. 245-246.

Moreschi G., *Fibre tessili*, Trescore Balneario, Editrice San Marco, 1968.

Mozzato A., a cura di, *La Mariogola dell'Arte della Lana di Venezia (1244-1595)*, vol. I<sup>o</sup>, Venezia, Il comitato editore, 2002.

Musatti E., *La donna in Venezia*, Padova, Angelo Draghi Librario, 1891.

- Muzzarelli M. G., *Gli inganni delle apparenze: disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino, Scriptorium, 1996.
- Muzzarelli M. G., *Guardaroba medievale: vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Muzzarelli M. G., *Le leggi suntuarie*, in *Storia d'Italia. Annali 19. La Moda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 185-220.
- Muzzarelli M. G., *Breve storia della moda in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Newett M. M., *The sumptuary laws of Venice in the fourteenth and fifteenth centuries*, in *Owens College Historical Essays*, London, Longmans, 1902, pp. 245-278.
- Owen Hughes D., *Le mode femminili e il loro controllo*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, a cura di Klapisch-Zuber C., Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 166-193.
- Pastoureau M., *L'uomo e il colore*, *Storia e dossier*, 5, Firenze, Giunti, 1987.
- Pastoureau M., *Pratiques et symboliques vestimentaires*, in *Medievales: langue, textes, histoire. L'étoffe et le vêtement*, 29, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes-Paris VIII, 1995, pp. 5-7.
- Pedemonte E., a cura di, *Fibre, tessuti e moda. Storia, produzione, degrado, restauro e conservazione*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Piponnier F., *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou XIVe - XVe siècle*, Paris - Le Haye, Mouton & Co., 1970.
- Piponnier F., e Mane P., *Se vêtir au Moyen Age*, Paris, Adam Biro, 1995.
- Piponnier F., e Mane P., *Dress in the Middle Ages*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.
- Riello G., *La moda: una storia dal Medioevo a oggi*, Roma, Laterza, 2012.
- Scott M., *Late Gothic Europe, 1400-1500*, London, Mills & Boon, 1980.
- Sella P., *Glossario latino-italiano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1944.

Simmel G., *Philosophie der Mode*, in *Gesamtausgabe*, vol. 10, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, pp. 7-37.

Stirnemann P., testi a cura di, *Les Heures d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet: les quarante enluminures du Musée Condé*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

Van Thienen F., *L'homme et la mode entre 1450 et 1520*, in *Actes du I<sup>o</sup> Congrès International d'histoire du costume: Venise, 31 Aout - 7 Septembre 1952*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, 1955, pp. 55-63.

Venturelli P., «*Non si vedeva se non broccati d'oro, d'argento, e gioie*». *Forme e funzioni del lusso alla corte sforzesca (1488-1500)*, in *Bona Sforza regina di Polonia e duchessa di Bari, catalogo della mostra*, vol. 1, Roma, Nuova Comunicazione, 2000, pp. 69-77.

Venturelli P., «*Novarum vestium inventrix*». *Beatrice d'Este e l'apparire: tra invenzioni e propaganda*, in *Beatrice d'Este. 1475-1497*, a cura di Giordano L., Pisa, ETS, 2008, pp. 147-159.

## RINGRAZIAMENTI

Un *grazie* speciale ai miei genitori, che hanno sempre dato il meglio di loro stessi per me e per il mio futuro, e per essermi stati accanto in ogni momento della vita.

*Grazie* ai nonni che mi hanno fatto sempre sentire amata.

*Grazie* di cuore a Nico per rimanere sempre al mio fianco e per essere stato, ogni singolo giorno, un esempio di forza e tenacia, insegnandomi a lottare per raggiungere i miei obiettivi.

*Grazie* ad Alexandra per il supporto, la stima e l'affetto che hanno riempito questi anni universitari, e non solo, gettando le basi per una sincera amicizia.

*Grazie* a Lisa, per aver condiviso gioie, ansie e timori di questo biennio di studi.

*Grazie* a Saskia e Nicoleta, per avermi sostenuta dagli anni del liceo e per aver continuato ad essere sempre loro stesse.

*Grazie* a Mary, che mi ha avvicinata al Medioevo e mi ha trasmesso la sua passione per gli abiti: senza di lei questo lavoro non ci sarebbe stato.

*Grazie* alla professoressa Trovabene, che mi ha accompagnato nella conclusione di questo percorso con una sensibilità e un'umanità rare.