

La moda nei dipinti e nei documenti

DORETTA DAVANZO POLI

Nel saggio su *Il vestiario italiano dal 1500 al 1550* del 1940 Leandro Ozzola scriveva che l'esistenza di una scienza cronologica del vestiario nei vari secoli sarebbe stata di grande utilità, oltre che per scenografi e costumisti, anche per storici dell'arte come ausilio nel "determinare la cronologia di pitture non datate, nelle quali figurassero ritratti o personaggi vestiti secondo la foggia del loro tempo". Invece, continua, sul vestiario italiano le opere diffuse sono molto lacunose e talora fondate su datazioni offerte "solo" da ipotesi di critica stilistica, talora errate. Tale carenza è giustificata dal pregiudizio che il vestito italiano, per la grande varietà di fogge riscontrabili in uno stesso quadro, non fosse soggetto a "quella regola fissa che noi chiamiamo *moda*". Secondo Ozzola il repertorio di Cesare Vecellio invece di chiarire spaventava per il grande numero di immagini di "habiti" di diversi tempi e luoghi anche perché "sfogliato da molti [...] ma letto quasi da nessuno". Nel suo saggio si concentra su opere datate o riconducibili a documentazioni verificabili escludendo "tutti i ritratti datati da ipotesi stilistiche, perché troppo incerte e soggettive". (1) All'analisi vestimentaria chi scrive abbina studio e ricerca archivistica per utilizzare corretta terminologia storica. Relativamente alla prima si devono osservare i dettagli maggiormente sensibili ai mutamenti, che nell'abbigliamento femminile sono acconciatura e copricapi, scollatura delle vesti, forma delle maniche, struttura del busto, talora i colori; in quello maschile acconciatura e copricapi, scollatura e forma del colletto, linea di maniche e polsi, lunghezza di giubbone, saione o sopravveste in genere, aspetto delle braghe, tipologia delle calzature. È imprescindibile la conoscenza dell'arte tessile: stoffe, ricami, merletti.

Lotto: fonte iconografica e archivistica di moda

Lorenzo Lotto, per chi sappia leggere e riconoscere i "messaggi" che consapevolmente o no testimonia nelle sue opere, può essere considerato importante fonte iconografica di moda, termine considerato nell'accezione attuale, cioè di trasformazione ciclica di vesti e accessori in un contesto sociale agiato o anche presso categorie riconoscibili per caratteristiche legate a professioni, mestieri, condizioni, in ben definiti spazi geografici e temporali. Nel periodo preso in considerazione, cioè nella prima metà del secolo XVI, si parla ancora di "foza" e "foze", non essendo stato coniato il lemma "moda", adoperato dalla prima metà del secolo successivo. (2) L'origine del fenomeno viene in genere attribuito alla voglia di vivere che si diffonde tra i giovani dopo le grandi pestilenze succedutesi nel XIV secolo, al forte risveglio di vitalità dopo tali luttuosi eventi di massa. Il fatto che i mutamenti di moda siano specificatamente europei (altrove, per esempio nei Paesi di Medio ed Estremo Oriente, i modi di vestire rimangono simili per millenni, non solo a causa di rigide normative e leggi nelle singole società, ma anche per l'intransigenza ineluttabile in certe religioni) dipende, a parere di chi scrive, dal propagarsi del Cristianesimo. Tale fede infatti prevede il "libero arbitrio", configurando per l'individuo un destino segnato non dal caso o dalla divinità, ma dalla possibilità di gestire, almeno virtualmente, la propria vita terrena. Ognuno può, in teoria, percorrere una strada di miglioramento materiale e spirituale, può con il lavoro e la fatica passare da un ceto a un altro superiore e con i guadagni acquisire gradi di nobiltà. Da ciò è derivata la convinzione che la moda sia frutto di libertà, politica e religiosa. Dove ci sono dogmi c'è immutabilità. (3)

Il raggiungimento dei più alti obiettivi sulla scala di valori socio-economici comporta la possibilità da parte degli *homines novi* di conformarsi ai potenti e ai nobili anche nel modo di vestire. Ma tale adeguamento comportamentale ed estetico ha la conseguenza di spingere chi sta al vertice alla modifica continua di elementi dell'abbigliamento per ristabilire nuovamente una differenza. Ecco dunque l'utilizzo di tinture rare e costose, di enormi metrature di stoffe sprecate in confezioni esagerate, in strascichi imponenti o in ornamentazioni preziose (oro, gemme, ricami),

come suggerisce Thorstein Veblen nella sua *Teoria della Classe agiata*, nel riconoscere il fenomeno dello “sciupio vistoso”. (4) Georg Simmel nel 1895 scrive che *La moda*, in quanto “imitazione di un modello dato [...] conduce il singolo a una via che tutti [i privilegiati] percorrono”, ma “nondimeno appaga il bisogno di diversità”, di distinzione. Questa dinamica incessante, coincidente col venir meno delle rigide gerarchie feudali e con la crescente dialettica socio-economica dell’età comunale dovuta al diffondersi di fiere, mercati e tornei, si rafforza nei regimi signorili, complicandosi per lo spirito di competizione tra le Corti. I tempi, dapprima molto lenti, accelerano i ritmi con il secolo XVI, portando cambiamenti evidenti almeno ogni dieci-quindici anni. (5)

Durante il Quattrocento si afferma una significativa diversità tra abbigliamento di genere, maschile (che inizia a scoprire le gambe) e femminile (che mantiene lunghezze e ampiezze vistose), e anagrafico, giovani e vecchi: la moda per Roland Barthes (4) è anche “violento scontro generazionale”, sovvertimento delle fogge precedenti che porta al consolidamento di nuove manifestazioni. La “Moda rifiuta dogmaticamente la Moda che l’ha preceduta, cioè il proprio passato; ogni nuova moda è rifiuto di ereditare”. (6) Tale tendenza è attestata nella ritrattistica: la persona anziana tende ad attardarsi e indossare una tipologia vestimentaria talora superata rispetto a quella in uso tra la gioventù al momento del ritratto, cui però è affezionata perché legata al passato. Dunque se in un dipinto sono presenti personaggi di età differenti, l’opera va datata al periodo cui risalgono le fogge giovanili. Si pensi al *Ritratto di Giovanni Agostino e Nicolò del Torre* della National Gallery di Londra (**cat. Xx FOTO**). L’anziano indossa un *robone* color scuro foderato di pelliccia, stretto in vita da cintura di cuoio con fibbie e decorazioni di metallo. Sotto si intravede il corto colletto a fascetta allacciato al sottogola da *agugelli* del *giubbone* di panno nero e quello candido della camicia. Il testa porta un *berretto* modellato a pizzichi. Nella mano destra stringe un fazzoletto con *spianzi* (trafori frangiati) agli angoli, quali iniziano a diventare simbolo di prestigio sociale, con sempre maggiore diffusione nel corso del XVI secolo. (7) Il figlio Nicolò indossa un *robone* aperto sulla camicia di linea ampia, scollata a giro, che suggerisce l’uso sottostante di un *giubbone* scollato secondo la tendenza importata in Italia dalle truppe mercenarie, così come barba e capelli lunghi. Anche il copricapo, con tesa risvoltata è d’influsso nordico. Dunque è perfettamente alla moda del primo quarto del ‘500, mentre l’abbigliamento del padre si rifà ancora a schemi tardo quattrocenteschi, come testimonia – ad esempio - il confronto con il *Ritratto di giovane* all’Accademia Carrara di Bergamo (**cat. xx**).

Abbigliamento come veicolo mediatico

Nel Rinascimento l’abbigliamento è riconosciuto essere un importante strumento di comunicazione anche da Leonardo da Vinci, che consiglia ai suoi contemporanei, per non risultare sgraditi, di seguire il gusto della corte frequentata, mentre nel *Trattato della Pittura* (Biblioteca Vaticana, Codice Urbinato lat.1270, 31v.) raccomanda ai pittori che devono fare un ritratto che “Gli abiti della figura siano accomodati all’età e al decoro, cioè ch’el vecchio sia togato, il giovane ornato d’abito [...]”(8) Baldassar Castiglione (**fig. xx?**), ne *Il libro del Cortegiano* del 1528 tratta di vesti, accessori, portamenti e maniere per chi volesse diventare un perfetto gentiluomo di corte. Parla poco di donne, soprattutto di postura e comportamento, trucco, acconciature e accessori: la “cortigiana” non dovrebbe essere “né così bianca né così rossa ma col suo color nativo pallidetta”, meglio se arrossirà ogni tanto; “coi capelli a caso inornati e mal composti e coi gesti semplici e naturali”; “piacciono molto i bei denti” che però non deve mostrare, sorridendo spesso; “il medesimo è delle mani le quali se delicate e belle sono, mostrate ignude a tempo, secondo che occorre operarle e non per far vedere la loro bellezza, lasciano di sé grandissimo desiderio e massimamente revestite di guanti”. Infine è gradito che “quando o per le strade andando alle chiese o ad altro loco, o giocando o per altra causa” [...] all’apparenza inavvertitamente sollevi “tanto di una robba [...] che il piede e spesso un poco di gambetta” mostri “nei suoi chiapinetti di velluto e calze polite”. (9) Per quanto riguarda la moda maschile, Castiglione disserta a lungo se convenga

scegliere quella francese, spagnola, tedesca o turca. Si chiede come mai non ci sia una linea italiana e consiglia di vestirsi secondo la “consuetudine dei più” e poiché tale “consuetudine è tanto varia e gli Italiani tanto son vaghi d’abbigliarsi alle altrui fogge [...] a ognuno sia licito vestirsi a modo suo”. Mai costumi “estremi” però, “in troppo grandezza” come i Francesi o “in troppo piccolezza” come i tedeschi, ma “corretti e ridotti in miglior forma dagli Italiani”. Su un dettaglio non transige: meglio il color nero o almeno “che tenda al scuro”, nel “vestir ordinario”, mentre con le armi e per gli abiti festivi sono preferibili “colori aperti ed allegri”; sempre moderata e non femminile “l’attillatura”. L’uomo dovrà decidere intimamente “ciò che vuol parere e di quella sorte che desidera esser estimado, della medesima vestirsi e far che gli abiti lo aiutino ad essere tenuto per tale ancor da quelli che non l’odono parlare, né lo vedono far operazione alcuna”. (10) All’obiezione di chi fa notare che “l’abito non fa ‘l monaco”, risponde che certo non basta per giudicare la condizione di qualcuno, ma che comunque “l’abito non è piccolo argomento della fantasia di chi lo porta”. (11) Si può dunque credere che colui che si fa ritrarre per lasciare ricordo di sé ai posteri non si ponga il problema di cosa sta per comunicare nel suo modo di apparire? Si può ritenere che il pittore si permetta di intervenire a sproposito e di travisare il messaggio iconografico del committente? Tutto nel ritratto è messo in bella mostra così che reale e simbolico siano ravvisabili. Inoltre i frammenti dei tessuti autentici dell’epoca rimastici, consentono di comprovare le tipologie tecniche e decorative rappresentate nel dipinto, confermando vicendevolmente datazioni e attribuzioni. Perfino in certe opere che trattano temi e soggetti biblici, evangelici, storici, mitologici, in genere interpretati dall’artista vestendo poco i personaggi o comunque in maniera vagamente “classica” o nel modo in cui egli intende “all’antica”, ad occhio attento di storico del tessile può non sfuggire un dettaglio sartoriale (il taglio di una manica) o un elemento decorativo (un ricamo) coevi al pittore. È come un lapsus che sfugge inconsapevolmente. Eppure, nonostante l’abito sia il riflesso di svolte salienti di storia, cultura e struttura economica di un Paese, è ancora diffuso, in Italia, un certo disinteresse accademico nei confronti dell’abbigliamento: forse intimidisce, richiedendo molteplicità di conoscenze interdisciplinari, da quella di materiali e accessori, cioè del “vestire”, al sistema di significazione e fruizione pubblica dell’abito, cioè dell’“apparire”. (12)

La Repubblica Serenissima invece, consapevole dell’importanza comunicativa della moda, cerca di imporre e mantenere con apposite leggi suntuarie una struttura vestimentaria che permetta di riconoscere immediatamente nobiltà e ricchezza, importanza politica, religiosa o professionale degli individui, attraverso costosità di stoffe e apparati, rarità di tinture, presenza o meno di costrizioni intime, ampiezza delle scollature, spazio occupato in larghezza e in altezza dal corpo umano, l’“estensione dell’io corporeo” e addirittura dell’ombra proiettata (13): l’oro (liberalità) solo per il doge, il bianco per doge e spose (“candidezza d’animo”), il rosso per doge e senatori, poi il pavonazzo, il turchino, il nero per le alte magistrature, medici, avvocati, nobili in genere. (14) Diversità cromatiche anche per le diverse categorie sociali (nubili, sposate, vedove). Ne scrive approfonditamente Sicillo Araldo del re Alfonso d’Aragona, nel *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree et nelle divise*, pubblicato a Venezia, appresso Domenico Nicolino nel 1565.

Nel corso della prima metà del secolo XVI, e anche oltre, si evitano usanze di altre nazioni, divieto quasi assoluto (almeno in città e vicina Terraferma) per fogge e colori spagnoli e per certi obblighi moraleggianti provenienti dallo stato pontificio. Dunque non busti comprimanti i seni, ma scollature amplissime e profonde; non verdugali a cono su cui le gonne scendono come saracinesche a nascondere perfino l’idea di gambe, ma morbide pieghe arricciate; non colori scuri, ma chiari e solari; non gorgiere inamidate a irrigidire il collo, ma diafani collari di merletto a ventaglio dietro al capo; capelli arricciati a corna o a mezza luna sulla fronte; zoccoli con zeppa alta fino a mezzo metro. (15)

Nello stesso *Cortegiano*, a Cesare Gonzaga che sottolinea come si possa considerare pazzo o buffone quel gentiluomo con “robba addosso quartata di diversi colori” oppure “con tante stringhette e fettucce annodate e fregi traversati”, Pietro Bembo obietta che semplicemente in Lombardia “così vanno tutti”. E similmente, precisa la Duchessa Elisabetta, conviene ai “Veneziani il portar le maniche a còmeo [larghe ma chiuse al polso] ed ai Fiorentini il capuzzo.” (16) Francesco

Sansovino, nel suo *Venetia città nobilissima et singolare*, edito nel 1581, ribadisce che gli Italiani “dimenticatisi di esser nati in Italia” e seguendo le “fattioni Oltramontane”, cambiano con il pensiero anche l’habito, desiderando sembrare Francesi o Spagnoli. “Sola questa città s’è confermata in generale meno corrotta”, nonostante ben accolga i forestieri che sono “soliti introdurre in casa altrui l’usanze loro.” Per quanto riguarda le nobildonne, sottolinea che amano i colori pur coprendosi per strada con un fazzoletto nero “alla greca”, che le fa sembrare ancora più candide e belle nonostante siano già “bianchissime per natura”. Vesti e biancarie, di seta o lino, sono ricamate, “fregiate, lavorate, strisciate” con l’ago e filati serici, d’oro e d’argento. (17)

Monsignor Giovanni Della Casa nel suo *Trattato nel quale sotto la persona di un vecchio idiota ammaestrante un suo giovanetto, si ragiona dei modi che si debbono o tenere o schifare nella comune conversazione, cognominato Galateo ovvero de’ costumi*, scritto tra il 1552-53, consiglia che “Ben vestito dee andar ciascuno secondo sua condizione e secondo sua età, perciocché altrimenti facendo, pare che egli sprezzia la gente ...”. E se tutta la tua città averà tondui i capelli, non si vuol portar la zazzera, o dove gli altri cittadini siano con la barba, tagliarla tu; perciocché questo è un contraddire agli altri; [...] Non è adunque da opporsi alle usanze comuni in questi cotali fatti, ma da secondarle mezzanamente, acciocché tu solo non sii colui che nelle contrade abbia la guarnacca lunga fino in sul tallone, ove tutti gli altri la portino cortissima poco più giù che la cintura”, oppure che indossino in capo “le cuffie o certi berrettoni grandi alla tedesca, ché ciascuno si volge a mirarli”. (18)

Più chiaro di così! E poi, in aiuto degli storici del costume ci sono i numerosi repertori di moda europei editi nel secolo XVI, tra cui si ricordano come fondamentali le incisioni di Enea Vico di metà del ‘500 e soprattutto importantissima l’opera di Cesare Vecellio (**fig. xx?**). (19)

Prima metà del XVI secolo: abbigliamento maschile.

La Riforma di Martin Lutero, iniziata nel 1517, “onda rivoluzionaria di carattere religioso e sociale”, che cambia vita e cultura (moda compresa) dei Paesi coinvolti, investe non solo Germania, Boemia, Fiandre, Svizzera, ma anche Inghilterra, Francia e Italia. Evidente a tutti il passaggio dalla moda gentile e colta, quasi femminile, del Rinascimento a quella virileggiante, muscolosa, solida e imponente, ispirata al modo di vestire dei soldati mercenari. Segni vistosi: le finte sciabolate su maniche e braghe rese spettacolari dalle fodere di colori contrastanti a dimostrare spericolati scontri corpo a corpo, la morte coraggiosamente sfidata e vinta; nonché l’enfaticizzazione delle spalle da superuomo. In periodo di guerra i capelli vengono tagliati, si lasciano allungare nei tempi di pace. La braghetta inizia a patta, diventa a conchiglia negli anni ‘20-30, a corno negli anni ‘30-40, viene ridimensionata e risulta appena un poco visibile, tra le braghe rigonfie dagli anni ‘50-60. Utilissimo risulta il *Trachtenbuch* di Matthäus Schwarz, vissuto tra il 1497 e il 1554 c., conservato al Herzog Anton Ulrich Museum a Braunschweig, in cui in 137 vignette datate documenta i mutamenti del suo abbigliamento.

Ma vediamo i diversi passaggi del vestire cinquecentesco: all’inizio del secolo lo stile italiano è ancora quattrocentesco, scuro e chiuso. Il messaggio dell’importanza del personaggio, quando non sia possibile evidenziarlo nell’abbigliamento, va cercato nell’arredo. *Nel Ritratto di giovane con lucerna* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (**cat. xx**) il giovane veste *giubbone* con colletto montante a fascetta, affibbiato al sottogola, secondo le regole confermate da Cesare Vecellio, 1598 (p. 82r) relativamente ad “*Habito* ordinario et commune à tutta la nobiltà Venetiana”: di color nero di panno, ò di *rascia* foderata *d’ormesino* ... non si cigne ma s’affibbia solamente sotto la gola con alcune *magliette* di ferro, ancorché alcuni l’usino d’argento, e quivi si vede il collare della *camiscia* bene accomodato”. Capelli lunghi e berretto alla tedesca. L’importanza del personaggio è affidata alla presenza sullo sfondo del *damasco* bianco, la cui *cimosa* lasciata in vista denota la qualità (e costosità) del tessuto, in quanto all’epoca vi si riconosceva la firma della manifattura. Poiché la cimosa rimaneva nascosta nella confezione

sartoriale, la cura e la qualità della stessa perseguite soltanto nelle tessiture rigidamente regolamentate, venivano considerate alla stregua di “sciupio” di lusso. Questa poi presenta visibilmente armatura raso verde, larghezza di circa un cm, ed è percorsa in lunghezza da un filo (“anemela”) dorato: dettagli ascrivibili a manifattura prestigiosa come quella veneziana. Il decoro detto “a cammino” (“a inferriata” dagli storici dell’arte ottocenteschi perché simile alle cancellate in ferro battuto) è costituito da grandi corolle eptalobate sistemate a scacchiera, con all’interno pigna o melagranata fiorita, separate da esili tralci di fiori di cardo, confluenti in corona araldica. L’augmentato rapporto modulare del disegno (reso nella larghezza della pezza una sola volta e non due o più come in precedenza) conferma la data ai primi del ‘500. Si veda il *farsetto* o *giubbone* di Diego Cavaniglia, che muore nel 1481, in damasco chiaro ma con rapporto modulare più ridotto.

I *giubboni* dei mercenari ampiamente scollati su camicia sempre di taglio molto abbondante, influenzano poco la moda italiana : si aprono piuttosto a “V”, a “U”, mostrando il colletto della camicia dapprima a semplice fascetta, che aumenta fino a 2-3 cm e viene resa rigida da fitta filzatura. Solitamente aperto davanti - ma anche sul lato sinistro, come documenta il colletto di Nicolò Bonghi nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Bergamo, del 1523 (**cat. xx**) - in seguito si piega in due risvolti ricamati in ruggine, nero, blu, verde, o giallo. Nel *Retrato de hombre con rosario* di Niva (**cat. xx**), sulla camicia con colletto a breve fascetta chiuso al sottogola da gancetto argenteo, il personaggio indossa *giubbone* di panno azzurro lasciato aperto per breve tratto, con maniche visibili ai polsi e un *cuoiotto* (cioè farsetto di cuoio senza maniche) color ocra decorato ai bordi da doppia rigatura nera, annodato all’addome. Sopra di tutto veste la *peliza* di *lupo cerviero* (lince), ampia di maniche, con fodera esterna di tessuto nero. Su capelli lunghi al mento porta un cappello a tesa risvoltata. Tra le dita tiene i *paternostrij*, grani preziosi di rosario. La decorazione sull’abbigliamento con strisce nere di velluto o di cotone, dette *cordele* o *liste*, si trova in altri dipinti di Lotto che ne parla anche nel *Libro di spese diverse “per uxò e vestir”*, quando nel gennaio 1544 acquista “3 braza, 5 cordele negre de fileselo per orlar un zupon”. Si ritrovano usate in abbondanza nel *Retrato de Joven con libro* della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano su *saione* e *giubbone* (**cat. xx**). Il primo, senza maniche, agganciato sulle spalle, di tessuto grigio *beretino* è decorato con *liste* di velluto o *fileselo* (di lino) nero disposte in diagonale orizzontale, similmente al secondo sottostante di cui si vedono solo le maniche. La camicia mostra consuete lattughe ai polsi e nel colletto risvoltato (molto diffuso negli anni ’30 del ‘500) ricamato con seta gialla e verde a elementi fitomorfi, allacciato da *spighetta*. Sulla destra indossa un guanto di pelle color naturale. In testa, su corti capelli, porta il *tocco* di panno nero, berretto di forma circolare schiacciata, di medio diametro, impreziosito da catena d’oro. Il volto è rasato. (21) Il colletto della camicia risvoltato e ricamato è documentato più spesso nei ritratti assegnati ai primi anni ’40 del ‘500, (22) mentre quello a fascetta montante ricamata compare precedentemente, negli anni ‘20. (23)

La linea maschile si virilizza decisamente nel secondo quarto del secolo, seguendo la moda tedesca, influenzando per alcuni anni un poco anche quella femminile. Lotto ne attesta il trend già nell’abbigliamento di Marsilio Cassotti del 1523 (**cat. xx**): la sopravveste *robone* o *saione* di morbido tessuto nero imbottito, presenta collare risvoltato sulle spalle e soffici *maniconi* rigonfi e strutturati con *vergole* interne metalliche. Il volto rasato pone una larga e piatta *berretta* nera sul *balzo*, *scufioto* o cuffia di rame rivestita di tessuto prezioso di seta e oro. Cesare Vecellio nel 1598 (p. 71r), scrive: “Per lo passato gli uomini portavano in capo un balzo, come quello delle donne, fatto di rame et rotondo à guisa di diadema; et sopra questo mettevano una cuffia tessuta d’oro e di seta. Usavano ancora la camicia increspata, ma bassa di collare et con le lattughe picciole. In dosso portavano certe casacchette ò saioni simili à quei de’ Tedeschi di busto corto et con le falde fino al ginocchio: et questi avevano certi maniconi che passavano il gomito...”. La *schaube* tedesca trasforma le proporzioni corporee, allargando spalle e maniche, che vengono strutturate e sostenute con vergole metalliche e crine. Lo squilibrio tra parte *superiore* del corpo e arti inferiori porterà ad imbottire le calze per rinforzare i polpacci. Tale sopravveste si trova nel ritratto ipotizzato **Giovanni**

Maria Cassotti e Laura Assonica?, 1523-24c., in quello di Andrea Odoni del 1527 (**cat. xx**) e nel *Cavaliere* di Cleveland del 1533-34 (**cat. xx**).

Le rare braghe (Lotto parla sia di *braghe* che di *calzoni*) visibili nei ritratti per la maggioranza a mezzo busto oppure nascoste dalle falde di saioni e pellicce, sono del tipo a gonfiotti tagliati in orizzontale, dunque un'evoluzione contenuta dell'esagerata moda tedesca. Si intravedono nel *Retrato de caballero joven* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (**cat. xx**), con il medesimo motivo a sequenze orizzontali di tagli verticali del giubbone sottostante al saio di più luminoso tessuto nero, lungo di *falda*, con maniche tagliate all'omero e lasciate pendere. La camicia con collo a fascetta che si allunga in lembi annodati e terminanti in due nappine sferiche, mostra maniche a sbuffi tra i tagli di quelle del giubbone. Le *braghe*, di linea aderente, del medesimo tessuto nero opaco del *giubbone* si uniscono sopra al ginocchio alle calze scure (come si vede anche nella *Pala di santa Lucia* a Jesi, del 1532: **riprodotta nel saggio di De Carolis, fig. 6**). Il volto è rasato e i capelli raggiungono appena i lobi. Una borsa (*scarsella*) di pelle pende sullo sfondo; sul tavolo si riconosce il *tocco* nero (piccolo berretto piatto) e una stola azzurra listata e frangiata d'argento. Tra le ipotesi di identificazione, è poco nota quella dell'archivista Giuseppe Ellero che vi riconosce Vincentio Frizieri (1505-1546), cassiere del convento dei santi Giovanni e Paolo, ma anche mercante di stoffe all'insegna *da l'Alboro*, attività a cui potrebbe alludere la suddetta stola azzurra. La somiglianza di piegatura nelle suppliche consegnate dai poveri ai frati nell'Elemosina di sant'Antonino" (**cat. xx**) e dei documenti sciolti membranacei sul tavolo del giovane, confermerebbe l'ipotesi. Tra i numerosi significati simbolici della lucertola c'è anche quello legato alla benevolenza. (24)

Le pellicce portate all'interno, con fodera di panno per lo più rivolta all'esterno (come si userà fino a tutto il XVIII secolo), sono di lince o *lupo cerviero* - nel *Ritratto dell'uomo con rosario* di Niva (**cat. xx**) - di lontra, castoro o zibellino - nel *Ritratto di uomo con zampa di leone* a Vienna (**si veda nel saggio di Petrò, fig. 8**), nel *Ritratto* di Cleveland (**cat. xx**) e in quello della Galleria Borghese (**cat. xx**) - di volpe - nell'*Andrea Odoni* di Hampton Court (**cat. xx**) e nel *Fedo da Brescia* di Brera (**cat. xx**) - di coniglio (cfr. *Ritratto di uomo con lettera* di collezione privata **fig. xx?**); martora o zibellino (cfr. *Ritratto di uomo con cane bergamasco* di collezione privata). Lotto parla anche di pellicce di *albertoni*, che Sonia Cavicchioli identifica con pelli conciate in Calabria, citate anche da Bartolomeo Cecchetti ne *La vita dei Veneziani nel 1300. Le vesti*, edito a Venezia nel 1886. (25)

I copricapi di panno, feltro, velluto, castoro, lana lavorata a ferri e, secondo la consistenza e le dimensioni definiti berretta o cappello, possono avere forma cupoliforme, schiacciata; tesa risvoltata e tagliata, come nel ritratto di Nicolò Bonghi del 1523 (**cat. xx**). Copricapo particolare è il *balzo*, di cui già si è detto a proposito di Marsilio Cassotti (**cat. xx**), di rame leggerissimo rivestito con cuffia di tessuto prezioso, in uso nel secondo/terzo decennio del '500, di origine tedesca. Discorso a parte meritano i copricapi di religiosi: semplice berretta nera come nel *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi* di Capodimonte (**cat. xx**); a cupola più o meno grande pizzicata su quattro angoli, come nel *Retrato de joven Secretario*, di collezione privata (**fig. xx?**). Il giovane, **che indossa una toga di panno color taneto con collo montante e maniche non tagliate al giro spalla**, copre capelli lunghi fin sotto alle orecchie con copricapo modellato a quattro punte (la quarta resta nascosta sul retro), **rimasta** caratteristica del clero in genere. Definita *berretta*, pare essere stata all'inizio tonda, di media altezza: i "quattro canti cominciano a vedersi alla fine del secolo XV, ma spiccano di più solo al principio del secolo XVI". Nei secoli successivi gli spicchi possono essere tre o quattro (26): si veda il *Retrato del obispo Tommaso Negri* di Split (**cat. xx**).

Relativamente ai guanti, piuttosto diffusi e spesso profumati di essenze officinali, in una legge suntuaria veneziana del 29 settembre 1535 descritti "lavorati d'oro, d'argento et di seta et d'ogni altra cosa, con ferreti d'oro et d'argento", sono proibiti in una "parte" successiva, dell'8 ottobre 1567 Tale accessorio manteneva ancora un significato simbolico: di investitura anche ecclesiastica, come dono di reverente omaggio, di superiorità se indossati su ambo le mani, di umiltà e sudditanza se stretti in mano ecc. (27). Copre con un solo guanto la destra il *Giovane con*

libro del Castello Sforzesco (**cat. xx**); li tengono entrambi nella sinistra l'*Uomo con lettera* di collezione privata sopra menzionato, il *Febo da Brescia* di Brera (**cat. xx**) e il *Gentiluomo con guanti* pure a Brera (**cat. xx**). Ne possiede diverse paia di pelle di vitello anche Lorenzo Lotto, citati nel suo *Libro di spese diverse* tra 1542 e 1544 specificando “da cavalcar”.

Quanto all'uso del fazzoletto da mano, altro importante simbolo di stato sociale, ostentato sempre più nel corso del secolo, di aumentate dimensioni, impreziosito da ricami, frange, nappine agli angoli, ne viene documentata la comparsa nella sinistra del cavaliere del Delgado Museum (**cat. xx**) ed è seminascolato dalla destra di Febo da Brescia (**cat. xx**) e stretto in mano dal gentiluomo di Brera (**cat. xx**). Alla moda non si sottrae neanche Lotto che nel maggio 1542 spende soldi 16 “per cositura de 8 fazoleti”, di cui non specifica il materiale tessile.

Prima metà del XVI secolo: abbigliamento femminile

Fin dall'inizio del secolo XVI la donna cerca di imitare anche nel fisico l'imponenza maschile, perdendo quell'atteggiamento timido dei secoli precedenti, per mostrare una maggiore dignitosa consapevolezza. Se non ingrassa realmente, saranno i maniconi a donare effetto 'body-building' al suo busto, solido e generosamente esposto, le gonne abbondantemente arricciate ad ancorarla saldamente al suolo e addirittura un ventre finto (*panseron*) nella seconda metà del secolo. Anche l'uso di calzature con zeppa, çocolos (ciapini nel 1528), contribuisce fin dal primo '500 ad aumentare altezza e prestigio: “nane trasformate in gigantesse”. (28) Comunque nel primo quarto del secolo l'abbigliamento femminile è caratterizzato da ampi scollari di linea ovale, da corpetti con punto vita sotto al seno e maniche importanti e voluminose. La gonna, sotto cui talvolta se ne intravede un'altra all'orlo inferiore, è arricciata in maniera naturale senza sottostrutture quali il *verdugale* o *gardenfant*, gabbia conica e rigida su cui l'abito scende ben disteso, originario dalla Spagna e diffuso nei luoghi del suo dominio. I capelli sono sciolti, raccolti in cuffiette trasparenti o mollemente in reticelle leggere.

La giovane donna del Museo di Dijon (**fig. xx?**), indossa una veste nera con ampia scollatura ovaliforme, con punto vita rialzato e maniche voluminose unite al giro spalla dove fuoriesce lo sbuffo della camicia, tendenza propria del primo decennio del '500. (29) Un *fazuolo* sulle spalle riduce lo scollo e scende sui seni in due lembi ben acconciati. I capelli sono raccolti entro una cuffietta di rete bianca, ricoperta parzialmente da un piccolo velo trasparente. L'acconciatura, ordinata ma modesta, nel Rinascimento si ritrova sul capo di donne identificabili nel ruolo di balie così come il *fazuolo* posto forse a nascondere gli spacchi sui seni fatti per facilitare l'allattamento, come dimostrano numerosissime immagini di Madonne colte in tale atteggiamento.

Per quanto riguarda le maniche, nel secondo decennio si evidenziano due tipologie: la prima definibile a *gonfiotti* orizzontali digradanti, per esempio della sopravveste di *Susanna e i vecchioni*, datata 1517, della Contini Bonacossi di Firenze, in cui è documentata anche la biancheria intima e le calzature con zeppa (**fig. xx? SI**); e la seconda definibile ad *ala* o alla *dogalina* attestata ancora nell'abbigliamento di Elisabetta Rota, raffigurata nel 1521 nel *Christo despidiendose de su Madre* del Berlin Staatliche Museum (**cat. xx**). La veste di tessuto cangiante blu-rosaceo, fodera rossa (visibile alla manica destra) di busto aderente e corto, stretto al punto vita da catena d'oro e *posta* cioè da lunga fascia serica usabile come cintura oppure, più corta per sostenere le calze. Le maniche sono amplissime, lunghe fino a terra, tagliate longitudinalmente per evidenziare quelle similari della camicia, il cui scollo ricamato a fascetta sottolinea la moderata scollatura quadrata dell'abito. Spuntano ai polsi altre maniche strette, plissettate rosse. I capelli sciolti sono raccolti entro una cuffia floscia di rete impreziosita da motivo a zigzag dorato. Rispetto alla data risulta abbigliata un poco fuori moda, ma ciò si giustifica con l'età matura della dama. (30) Nel terzo decennio del secolo è di moda la *capigliara*, acconciatura voluminosa tonda e tubolare simile al *balzo* quattrocentesco, ma realizzata con capelli posticci, reti, gioielli, nastri. La scollatura si abbassa fino a metà seno, moderata o meno dal bordo più alto ricamato della camicia e in seguito dal *bavaro*,

accessorio ricoprente anche le spalle; le maniche si gonfiano come quelle degli uomini e talora si imbottiscono morbidamente: possono rimborsare al gomito, da cui escono quelle rastremate sottostanti.

Nel *Retrato de Lucina Brembate* (**cat. xx**) il bordo della camicia è decorato da un gallone dorato stretto a intervalli regolari da ciocche azzurre da cui pendono conchigliette d'oro. Dalla spalla sinistra scende la *peliza da spale*, detta anche *sghiratto*, spesso con musino ingioiellato, collegata con catenella d'oro alla cintura. Cesare Vecellio nel 1598, c.74r, a proposito di "Donna venetiana da sessant'anni a dietro" scrive che dalle spalle pendeva "una pelle di zibelino attaccata ad una catena d'oro". Sul capo porta una vistosa *capigliara* a forma di turgida ciambella di rossi capelli increspatis ornati da fiocchetti dorati. (31) Sullo sfondo si riconosce un drappo di velluto veneziano altobasso rosso cremisi, status symbol di dogi, procuratori e senatori della Serenissima: e dunque di elevatissimo costo.

Faustina Cassotti nel ritratto del 1523 (**cat. xx**) indossa una veste nuziale di raso rosso (simbolo di buon sangue e futura progenie sana), corta di busto, chiusa anteriormente da bottoni metallici dorati circolari e piatti, scollatura da spalla a spalla, su cui sono cucite enormi maniche rimborsate al gomito, da cui fuoriesce quella aderente di tessuto nero con ricami in oro. La camicia fittamente piegolinata presenta una triplice sequenza di piccole lattughe e tramezzi ricamati in oca. Sul capo porta una *capigliara*, più contenuta della precedente, a grosso reticolo imbottito di capelli e ingioiellato.

La donna nella tela dell'Ermitage (**cat. xx**), all'incirca del medesimo periodo, mostra una scollatura più abbondante rispetto a quella di Faustina (fin quasi sotto al seno), camicia della stessa tipologia del marito ma con colletto aperto; maniche simili a quelle di Lucina Brembate. La *capigliara* in reticolo di fili d'oro, perle, e gioie, ha forma turgida, non floscia come quella di Faustina (32) Nel quarto decennio del secolo permane ancora un poco la *capigliara*, il punto vita scende quasi al posto giusto, gli scolli rimangono spalla a spalla, i maniconi a forma di zucca si limitano all'omero, per poi diventare maniche sagomate e aderenti. La figura diventa massiccia, stabile, non più idealizzata, ma virileggiante grazie all'influenza della moda maschile e della linea quasi cubica assunta dalla parte alta del corpo.

Nel *Retrato de mujer inspirado en Lucretia* della National Gallery di Londra (**cat. xx**) la giovane donna indossa un abito confezionato con velluto di colori diversi: arancio e verde, interamente foderato di pelliccia grigia (petit-gris?) che si intravede agli spacchi su maniche e polsi, e sulla breve apertura anteriore della gonna. Il corpetto sostenuto da supporto interno cartaceo o di cuoio, che modella senza stringere, è allacciato davanti da stringa scura passante entro occhielli. Sull'ampia scollatura quadrangolare è posato un leggero reticolo dorato, ben visibile sulla spalla sinistra da dove scende dietro. Le maniche scivolano al giro spalla per aumentarne la larghezza, a zucca all'omero diventano sagomate sull'avambraccio. La corta falda ondulata in vita rende più corposa la gonna arricciata senza sottostrutture. Sui capelli raccolti risalta una *capigliara* di capelli di colore diverso da quello naturale, a ricciolini e ciocchette seriche. (33)

Negli anni '40 del secolo il busto può essere irrigidito da supporto metallico, lungo un po' oltre la cinta, fino ad appuntirsi in seguito fino al pube e, in ambito veneto, aprirsi ad angolo acuto anteriormente a mostrare la camicia; le maniche sagomate, di linea aderente sono collegate al giro-spalla prima con *spallini* a palloncino, poi con *braccialetti* o *brioni* leggermente rigonfi; la scollatura squadrata viene coperta dal *bavaro*, accessorio impreziosito da ricami, gemme e merletti. La *Laura da Pola* di Brera (**cat. xx**) indossa un abito nero operato a maglie romboidali, con il corpetto teso su busto irrigidito da supporto forse metallico, lungo un poco oltre il punto vita sottolineato da grossa catena d'oro. Le maniche sagomate sono collegate al giro-spalla con *spallini*. La scollatura ampia e rettangolare, da cui fuoriesce la camicia è arricchita da uno sprone o *bavaro* d'oro, frangiato e ricamato a rilievo a corolle, come la *scuffietta* d'oro, confermando la citazione di Cesare Vecellio del 1598 (p. 78r), a proposito dei *bavari* "lavorati tempestati di rose d'oro con gioie". Una catenella collegata alla cintura regge il ventaglio di piume di struzzo o *argirone* così descritto da Vecellio (1598, p.73r): "portavano in oltre catene d'oro et cinti di grandissimo prezzo, e

‘l ventaglio col manico d’oro molto ben lavorato”. In proposito il Magistrato alle Pompe di Venezia il 25 gennaio 1525 m.v. proibisce i ventagli di pelliccia e il 29 settembre 1535 ribadisce che “non possino esser salvo di penne o di paglia” (34). La linea rigida del busto, premuto sui seni, si ritrova in Lombardia negli anni ’40, allungandosi poi a punta oltre l’ombelico nel terzo quarto del ‘500.

La giovane moglie di Giovanni della Volta nel ritratto di famiglia del 1547 (**cat. xx**) invece veste secondo la moda veneta, con corpetto ben teso su supporto rigido, aperto davanti sulla camicia piegolinata in vista anche all’ampia scollatura rettangolare. L’attaccatura della gonna moderatamente arricciata è mimetizzata da cintura gioiello. Le maniche sagomate si congiungono al giro spalla tramite *spallini* o *brioni*, da cui fuoriescono sbuffi di camicia; sulle spalle posa un velo trasparentissimo *di Bologna*. Dei veli bianchi e dorati, donati alle “sue” donne di casa, scrive anche Lorenzo Lotto nel suo *Libro di spese diverse*, nei primi anni ’40. La veste della bimba ripete gli stilemi di quella materna. L’acconciatura è a ricciolini sulla fronte e trecce raccolte.

Abbigliamento di Lorenzo Lotto tra 1540 e 1542.

Ma come vestiva Lorenzo Lotto? Dal *Libro delle spese diverse*, benché più dettagliato per quelle relative alla professione che per quelle “per uso et per vestire” (35) si può intuire in effetti anche il suo modo di vestire. In questa occasione limito il periodo investigato al triennio 1540 e 1543. Nomina camicia, zupon, saio, robone e cappa, braghese e calzoni, calze di panno e calzette di tela da mettere a contatto del piede, solate, pianelle di panno, bolzacchini (stivali di pelle scamosciata) bianchi, zoccoli di cordovano; le calze sono strette con stringhe al ginocchio dove si uniscono ai calzoni. Compera berrette, un cappello grande di feltro, guanti di vitello anche per cavalcare, cintura di lana, una borsa, si fa cucire otto fazzoletti. La “beretta da le pieg[h]e” che cita nel 1544 è della tipologia dipinta nei ritratti di uomo della Galleria Borghese di Roma (**cat. xx**), dell’Architetto di Berlino (**cat. xx**) e del Melanconico della Galleria Doria Pamphili di Roma (**cat. xx**). Esempi ne sono rimasti in lana rossa lavorata a ferri nel Museo di Zara vecchia. I tessuti citati per l’abbigliamento sono panni, sarze, rasse, scotti, tutti tessuti di lana, ad armatura in diagonale. Il colore preferito è il nero, ma compare anche il taneto (marrone legno), il beretino (grigio) e perfino il rosso per scarpete. Le provenienze sono indicate dai nomi: scotti (Scozia), fiandrese (Fiandre), poi Carcasson, la Siria per le rascie. Le fodere sono di tela o di fustagno di cotone bianchi. Non mancano i tessuti di seta (oltre che le cucirine per la confezione sartoriale), samito (il più prezioso) per un giubone e per riadattare un saio e mocairo per un paio di maniche. Usa un saio da lavoro confezionato di panno mischio (lana e cotone) e foderato di fustagno beretino. Confrontando il costo dei tessuti e quello della fattura, è talmente grande il divario che si comprende perché convenisse riadattare (anche impiegando qualche pezzo nuovo) l’abito o gli accessori “de meza vita”, cioè usati. Per esempio braccia 6 di panno (1 braccio da lana corrispondeva a cm 68,2) pari a circa m. 4,9 attuali, ”alto 70” per realizzare una cappa nel 1541 costano L 51 (ogni lira vale soldi 20) e per la confezione spende soldi 12. Oppure nel 1540 17 ottobre per braccia 4 e mezza di panno mischio (di minor qualità), pari a circa m 3,7, a L 5 al braccio per confezionare il sopra citato saio da lavoro spende L 22 soldi 10, più altre Lire 3 e mezzo soldo per la fodera di fustagno e per il sarto lire 2 e soldi 8.

Il 22 ottobre 1541 acquista braza 4 e quarte 1 di panno tanè (marrone, circa m.2,90) per un saio, e anche braza 4 quarte 3 panno rosso (circa m.3,24) presumibilmente date le dimensioni, per un altro saio. Acquista anche del fustagno negro (tessuto di cotone) per foderarlo. Suggestivo il confronto con il saio rosso di uno dei poveri tendenti il braccio per ricevere l’elemosina, nel noto dipinto dei santi Giovanni e Paolo; dal taglio sulla manica sinistra, in parte sfilacciato si intravedono filati scuri

della fodera e chiaramente tre punti di cucitura (più altri meno visibili) realizzati con filo scuro , dello stesso colore della fodera. Anche il polso della manica sinistra è profilato di scuro (appena un'ombra).

Lotto nel suo *Libro di spese diverse* fornisce così numerose e precise informazioni sulla quotidianità, sull'abbigliamento dei suoi assistenti, di donne e bimbi di casa, su cibo e giochi, anche se non sempre in ordine cronologico, da far pensare a tale libro come a una delle sue più complesse e colorate opere.

Note

1. Leandro OZZOLA, *Il vestiario italiano dal 1500 al 1550. Saggio di cronologia documentata*, Roma, Palombi, 1940, pp.1-3
2. Le parole *moda* e *modanti* compaiono in Gio.SONTA PAGNALMINO (pseudonimo dell'abate Agostino Lampugnani), *Della carrozza da nolo ovvero del vestire & usanze alla Moda*, In Milano Per Ludovico Monza , 1649.
3. Doretta DAVANZO POLI, *Abbigliamento, moda, gerarchie sociali nel tardo medioevo: un rapporto complesso*, in Paola Marini-Ettore Napione-Gian Maria Varanini, a cura, *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 155-163.
4. Thorstein VEBLEN, in *La teoria della classe agiata*, (Torino, Einaudi, 1976, p. 134) , scritta nel 1899 scrisse che a proposito del fenomeno del cambiamento delle mode “nessuna spiegazione soddisfacente è stata finora offerta” e che una “teoria di questo flusso e di questo cambiamento non è mai stata elaborata”.
5. George SIMMEL, *La moda*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 13-17.
6. Roland BARTHES, *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi, 1970, p. 275.
7. L'insetto (mosca? simbolo di putredine), posato su una piega dell'accessorio, potrebbe indicare la già avvenuta morte del medico ritratto.
8. Rosita Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Milano, IEI, 1964, vol.III, p.312, nota 245.
9. Baldassar CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Milano, Garzanti, 1981, nel libro I cap.XL e nel libro III capitoli V-VIII.
10. Ibidem, libro II, cap.XXVII nota 4. Riguardo all'abbigliamento di Castiglione ritratto da Raffaello nel 1515 c. si notano somiglianze con quello del Retrato de hombre con sombrero de fieltro, 1541 c. Ottawa, National Gallery. Il primo veste camicia, giubbone di panno nero e saio di pelliccia a pelo raso grigio, con pettorale trattenuto all'addome da nastro nero “coulisse”, e rigonfie maniche. La berretta, grande con cupola appiattita e tesa risvoltata e tagliata secondo uno schema alla moda nel primo quindicennio del '500, come il pettorale è di foggia tedesca. Il secondo su camicia aperta anteriormente di cui si intravede colletto a fascetta arricciato e chiuso da nastrino bianco, indossa giubbone di panno nero con scollo a V e maniche aderenti all'avambraccio, e poi saio di panno grigio, chiuso davanti da un pettorale dello stesso panno, abbottonato ai lati e con grandi maniche rigonfie all'omero lunghe oltre al gomito. Al di sopra di tutto si evidenzia il robone di panno color taneto foderato di nero, senza maniche e con scollo sciallato in ampi risvolti. Ha capelli corti, barba media e cappello di feltro marrone fulvo. Il divario con la datazione del secondo potrebbe derivare dal fatto che si tratta di persona di modesta classe sociale (lo attesta anche il cappello in mano in segno di sudditanza) vestita con capi trovati sul mercato dell'usato ed è più anziana del “cortigiano”.
11. Ibidem, libro II cap.XXVIII nota 5.
12. Paola VENTURELLI, *Vestire e apparire, Il sistema vestimentario nella Milano spagnola 1539-1679*, Roma, Bulzoni, 1999, p.11.
13. John Carl FLUGEL, *Psicologia dell'abbigliamento*, Milano, Franco De Angeli, 1992, p. 46.
14. Doretta DAVANZO POLI, *I colori di Venezia*, in “Quaderno 8” Venezia, Centro Studi di Storia del tessuto e del costume, 1996 pp. 29-34.
15. EAD., *Mode a confronto*, in Francesco Amendolaggine-Roberto DeFeo-Gilberto Ganzer, *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia*, Sacile, Tip. Sartor, 1993, pp. 59-63.
16. B. CASTIGLIONE, op.cit. , libro II cap.XVII p.159-60, nota 6.
17. Francesco SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, In Venetia, appresso Iacomo Sansovino, 1581, alle pp. 151v, 152r, 152v, scrive che usarono vesti con maniche Ducali [cioè aperte e lunghe fino a terra] et coprendole di dossi, di martori et di zibellini, se le riversavano su le spalle secondo il costume Francese”. La magistratura vietò tale enorme spesa e allora le donne allungarono gli strascichi, che però furono similmente proibiti tranne per la sposa che poteva permettersi una “coda” speciale; si vestirono d'oro, portarono cinture con appesi forchetta e cucchiaino, abbondarono in bottoni e ampiezza di scollatura (“in forma tonda”) , infine nell'altezza degli zoccoli.

17. Giovanni DELLA CASA, *Galateo ovvero de' costumi*, in Giovanni della Casa, *Prose*, a cura di Arnaldo di Benedetto, Torino, UTET, 1970, pp. 191-263; in particolare il cap.VII, pp. 204-20 e...
18. Tra le opere edite tra seconda metà del '500 e prima metà del '600, che trattano di abbigliamento, sono importantissimi i repertori di Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo*, Libri Due, In Venetia, Presso Damian Zenaro, 1590; Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni...*, In Venetia, Appresso i Sessa, 1598; Giovanni Bonifaccio, *L'Arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza [...]*. In Vicenza Appresso Francesco Grossi, 1616; Agostino Lampognani [Giò Sonta Pagnalmino], *Della Carozza da nolo, ovvero del vestire et usanze alla moda*, In Milano Per Lodovico Monza, 1649. In quest'ultimo piccolo volume si utilizza per la prima volta la parola "moda", nel significato attuale.
19. Cesare VECCELLIO, *Degli abiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo*, In Venetia, Presso Damian Zenaro, 1590; ID., *Habiti antichi et moderni...*, In Venetia, Appresso i Sessa, 1598.
20. Lorenzo Lotto, *Il libro di spese diverse*, introduzione, commento e apparati di F. De Carolis, Trieste, EUT, 2017, pp. 113-290.
21. Per giubbone e berretti a tocco: cfr. Bartolomeo Veneto, "Ritratto di giovane", Londra National Gallery, 1530; Ritratto di cavaliere Girolamo Rosati, 1533-34 di Cleveland, Giovanni Antonio da Pordenone, dettaglio di "S.Rocco e tre personaggi", 1534, Bergamo Accademia Carrara.
22. Per il colletto della camicia risvoltato: cfr M 37, Azzoni Avogadro, 1542-43 c., Venezia, Cini; M 38. Retrato de caballero (Fioravante Avogaro) con carta, 1543, Roma coll. Privata e nel M.39. Retrato de hombre a la edad de trentaisiete anos, 1543 c., Roma Doria Pamphili, in cui il colletto si allunga in lembi terminanti con nappine; M 41. El cirujano Giovanni Giacomo Bonamigo con su hijo Giovanni Antonio, 1544; Filadelfia, Museum of Art.
23. Esempi di colletti a fascetta: Micer Marsilio Cassotti, 1523, Madrid Prado, sotto al giubbone di tessuto nero opaco con breve scollo a tronco di cono mostra camicia con colletto a fascetta di 3-4 cm ricamata con seta scura rifinita da *lattughina* minuscola; anche Giovanni Maria Cassotti, 1523-24 c., S. Pietroburgo Hermitage indossa camicia di foggia identica e con medesimi ricami.
24. A Frizeri, citato nel *Libro de spese diverse* nel marzo 1541 il Lotto dà uno scudo d'oro come acconto per la *sarza negra comprata* per la confezione di un *saio*. Giuseppe Ellero, *Personaggi e momenti di vita in Bernard Ajkema-D.Meijers, Nel regno dei poveri*. Venezia, IRE, 1989, p. 111, Giuseppe Ellero, *Ho voltato l'animo a poveri de Jesu Christo. Lorenzo Lotto all'Ospedale dei Derelitti*, in Roberta Battaglia-Matteo Ceriana ed., *Omaggio a Lorenzo Lotto*, Venezia, Marsilio, 2011, pp.49-57. La tipologia di braghe si trova citata nel Trachtenbuch di Mattheus Swarz, nel 1524-26.
25. Bartolomeo Cecchetti in *La vita dei Veneziani nel 1300. Le vesti*, edito a Venezia nel 1886, Tipografia emiliana: p. 78 riporta una proibizione all'arte dei Varoteri (pellicciai di vaio e pelli più pregiate) a proposito di numerose pelli tra cui "albertoni asissa de varote", che non "si possano lavorare se non saranno state aconciate a Venezia".
26. Giuseppe BRAUN, *I paramenti sacri loro uso storia e simbolismo*, Torino, Pietro Marietti, 1914, pp. 162-63.
27. Doretta DAVANZO POLI, *L'abbigliamento femminile veneto nel primo Cinquecento*, in Tiziano. *Amor sacro e Amor profano*, Milano, Electa, 1995, pp.157, 160 nota 20:" Bistort, 1969, p.387: ... non possin portare guanti che siano lavorati d'oro o d'ariento"; EAD. Doretta DAVANZO POLI, *Ventagli veneziani*, in *Ventagli italiani*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 34-39; Enrico Maria DAL POZZOLO, *Sotto il guanto*, in Enrico Maria DAL POZZOLO, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, Canova, 2008, pp. 135-148.
28. Tomaso GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, in Venetia, Gio.Battista Somascho, 1585,c.362r :"[...] con un par di pianelle o zoccoli belli come s'usa a'tempi nostri[...]" che "soprattutto alle Signore Vinitiane d'una grandezza tale che per la piazza di san Marco ci par di veder le na[n]e convertite in gigantesse"; Doretta DAVANZO POLI, Vicenza, N. Pozza, 2001, p. 72, n.115.
29. Cfr. Ridolfo del Ghirlandaio, Ritratto femminile, 1509, Firenze, Pitti; Andrea del Sarto, Natività della Vergine, 1514, Firenze, ss. Annunziata; ma anche con il ritratto de "La vecchia" di Giorgione, nel quale potrebbe essere raffigurata l'anziana balia del pittore, trasformata dal tempo in una figura rinsecchita e anche con la balia di villa Maser del Veronese, del 3° quarto del '500, in cui si evidenziano medesime caratteristiche: i lembi del *fazuolo*, erano infilabili all'occorrenza dentro il busto.
30. Cfr. le maniche enormi e rimboccate al gomito in La schiavona, 1510, e in Amor sacro amor profano, 1515 c. di Tiziano; e quelle in Raffaello Sanzio, Giovanna di Aragona, Parigi, Louvre, documentato al 1518). **Cesare Vecellio, 1598, p.68r scrive :"[...] le donne di quel tempo usavano le maniche alla dogalina lunghe quasi fino in terra, riversate sopra le spalle & alcune di color pavonazzo & et le vesti cinte con cintura d'oro o d'argento [...] avevano [...] icapelli pendenti ma rinchiusi dentro una rete d'oro di molta valuta"**.
31. Cfr. Scuola veneta, Ritratto di Costanza Bentivoglio, 1520, Firenze, Pitti; Paolo Morando detto Cavazuola, Ritratto di gentildonna, 1525 c., Bergamo, Accademia Carrara.
32. La capigliara è molto simile a quella della gentildonna ritratta da Alessandro Previtali nella *Sacra Conversazione* di Bergamo, Accademia Carrara e identificata come Agnese Avinatri (?); vedi anche per le

- capigliare*: Giovanni Busi Cariani, Gruppo femminile, Bergamo, collezione Roncalli, 1519, e per i manicotti quelli di Maria e di s. Caterina nel Matrimonio mistico col donatore Nicolò Bonghi, del 1523.
33. Cfr. Palma il Vecchio, Ritratto di una Querini, documentato 1528, per linea corpulenta e solida, maniche, velo.
 34. Giulio BISTORT, *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica veneta*, Bologna, Forni, 1969, pp.198-99; Doretta DAVANZO POLI, *Ventagli veneziani*, in *Ventagli italiani*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 34-39 (p. 35).
 35. Lorenzo Lotto, *Il Libro di spese diverse*, introduzione, commento e apparati di F. De Carolis, Trieste, EUT, 2017, pp.113-290.

IMMAGINI



1. Raffaello, *Ritratto di Castiglione*, Parigi, Louvre **SI**, ma devo aggiungere spiegazioni relative al ritratto uomo con cappello, di cui aggiungerei l'immagine (se non è troppo compromettente). Oppure lo si lascia in nota

Cesare Vecellio **NO** alla Sposa perché trattasi di moda 2^metà, aggiungo invece 3 immagini tratte da Vecellio inerenti al nostro periodo :

Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, In Venetia, Appresso i Sessa, 1598:



2. p.67 "Donne, & Spose";



3. p.70 “In Venetia,& altrove”;



4. p.72 “Di Venetia, et altrove”;





v

5. Lorenzo Lotto, *Ritratto di uomo con lettera*, collezione privata **SI, va bene, se vuoi aggiungo una riga descrittiva**
- 6.
7. Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, In Venetia, Appresso i Sessa, 1598:
8. p.67 “Donne, & Spose”;
9. p.70 “In Venetia, & altrove”;
10. p.72 “Di Venetia, et altrove” ;



11. Lorenzo Lotto, *Ritratto di segretario*, collezione privata **da aggiungere una riga sulla toga**



12. Lorenzo Lotto, *Ritratto di donna*, Digione **SI**



13. Lorenzo Lotto, *Susanna e i vecchioni*, Firenze, Uffizi, particolare **SI**



Aggiungo 2 immagini dal Trachtenbuch di Mattheus Swarz, ritratto nel 1525 e nel 1527



Più la foto di *Ritratto di Giovanni Agostino e Nicolò del Torre*