

comitato scientifico

Cesare Fertonani, Università degli Studi di Milano
Isabella Fiorentini, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano
Susanne Franco, Università Ca' Foscari di Venezia
Emilio Sala, Università degli Studi di Milano
Daniele Torelli, Libera Università di Bolzano

Il volume raccoglie e integra
gli atti del Seminario internazionale di studi
Cesare Negri milanese. Danza e potere nel tardo Rinascimento
Milano, 21-23 settembre 2018

a cura di

ADA Associazione Danze Antiche

in collaborazione con

Comune di Milano, Castello Sforzesco e Biblioteca Trivulziana

con il Patrocinio di



con il sostegno e la partecipazione di



© 2020 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: 2020

ISBN 978-88-297-0652-5

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Studio Polo 1116, Venezia

INDICE

- 7 Premessa
di Chiara Gelmetti
- 11 Introduzione
di Alessandro Pontremoli
- CESARE NEGRI MILANESE
- 19 Potere diretto e potere obliquo nella danza nobile
a Milano fra Cinque e Seicento
di Alessandro Pontremoli
- 35 L'arte del gesto tra evocazione e rappresentazione.
Il corpo espressivo tra Cinque e Seicento
di Francesca Gualandri
- 51 Milanese Dancers in European Courts of the Sixteenth Century
di Katherine Tucker McGinnis
- 67 Cesare Negri a Genova da una novella di Orazio Malaspina
(Celio Malespini)
di Daniele Calcagno
- 85 *Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanese*
(Madrid 1630): traduzione e tradizione coreico-musicale
nella Spagna del XVII secolo
di Cecilia Nocilli

PAOLA VENTURELLI

LE GRATIE D'AMORE. TRACCE E PERSONAGGI
PER UN DISCORSO SUL SISTEMA
DELLA MODA MILANESE

Il trattato coreutico *Le grazie d'amore* di Cesare Negri, edito a Milano nel 1602¹, e le incisioni d'accompagnamento, realizzate da Leone Pallavicini (1590-1616) su disegni di Giovanni Mauro della Rovere², costituiscono una fonte importante anche per la storia della moda.

Luogo ideale per manifestare le *buone maniere*, la danza infatti si attua attraverso un gioco complesso di movimenti entro cui ha spazio rilevante la gestione dell'abito e degli accessori³. Emblematiche risultano in tal senso le meticolose indicazioni riservate da Cesare Negri all'uso della «berretta», accessorio di lusso imprescindibile per l'«uomo di qualità», fondamentale per le «belle e onorate creanze», mezzo per esprimere la «cortesia» e compendio di tutte le «virtù», con la *cappa* e la spada, elemento fondante del sistema dell'apparire maschile, plasmato sull'immagine dell'uomo-soldato e sull'ideale del

¹ C. Negri, *Le grazie d'amore, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di ballare, opera nova et vaghissima, divisa in tre trattati, Milano*, Eredi Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, 1602. Ampia la letteratura sul tema, rinvio ad A. Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Bari, Edizioni di Pagina, 2012; e in generale a K. Tucker McGinnis, *Negri, Cesare, detto il Trombone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 78, 2013, s.v., con ampia bibliografia.

² Per le incisioni a corredo del trattato di Cesare Negri, rinvio a M. Nordera, *Illustrazioni o partiture corporee? Le tavole di Giovanni Mauro della Rovere per Le grazie d'amore*, in questo stesso volume. Cfr., inoltre, L. Caviglioli, *della Rovere, Giovan Mauro detto il Fiamminghino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 37, 1989, s.v.

³ Ho sviluppato questo argomento in varie sedi, anche in relazione ai trattati di Fabrizio Caroso, mi limito a segnalare: P. Venturelli, *Milano 1577: il guardaroba di casa Borromeo. Alcune osservazioni*, in «Archivio Storico Lombardo», cxx, 1994, pp. 441-457; Ead., *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1670)*, Roma, Bulzoni, 1999, in particolare il capitolo: *Il corpo, l'abito, lo spazio*, pp. 133-144. Ead., *Le "Belle" di Ottavio Leoni. Maria Aldobrandini e le altre*, in *Da Paolo v a Urbano viii. Storia, filosofia, letteratura, arte e scienza nella Roma di Ottavio Leoni (1578-1630)*, a cura di P. Tordella, in corso di pubblicazione.

LE GRATIE D'AMORE. TRACCE
PER UN DISCORSO
NELLA MODA

Il trattato coreutico *Le grazie d'amore* di Cesare Negri, edito a Milano nel 1602¹, e le incisioni d'accomodi di Giovanni Battista Pallavicini (1590-1616) su disegni di Cesare Negri costituiscono una fonte importante per il costume di fine Cinquecento. Luogo ideale per manifestare le sue idee, Negri attua attraverso un gioco complesso di segni e linee, il cui studio rilevanza la gestione dell'abito e dei suoi accessori. Ne risultano in tal senso le meticolose incisioni, che si presentano come un «gioco di tutte le «virtù», del sistema dell'apparizione dell'uomo di qualità», fondamentale per il costume maschile, con la *cappa* e la *spada*, elemento fondamentalmente plasmato sull'immagine dell'eroe del

¹ C. Negri, *Le grazie d'amore*, di Cesare Negri, edito a Milano nel 1602, divisa in tre trattati: *ballare, open nova et vaghszimo*, la letteratura sulle danze nelle corti d'antico regime. Modelli culturali e prassi di danza, a cura di K. Tucker, Roma, 2012; e in *Enciclopedia degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, v. 10, 2013, con ampia bibliografia.

² Per le incisioni a corredo del trattato di Cesare Negri, cfr. *Le grazie d'amore*, di Giovanni Mauro detto il Trombone, edito a Milano nel 1602, in *Enciclopedia degli Italiani*, cit., vol. 10, 2013, pp. 133-144. E anche *Le grazie d'amore*, di Giovanni Mauro detto il Trombone, in *Enciclopedia degli Italiani*, cit., vol. 10, 2013, pp. 133-144.

³ Ho sviluppato questo argomento in varie occasioni, in particolare in *Le grazie d'amore*, di Giovanni Mauro detto il Trombone, in *Enciclopedia degli Italiani*, cit., vol. 10, 2013, pp. 133-144. E anche *Le grazie d'amore*, di Giovanni Mauro detto il Trombone, in *Enciclopedia degli Italiani*, cit., vol. 10, 2013, pp. 133-144.

sare Negri, edito a M
to, realizzate da Leo
Mauro della Rovere
la storia della moda
ziere, la danza in fatt
nenti entro cui ha
cessori? Emblematici
oni riservate da Ce
sso imprescindibile
elle e onorate creat
ndio di tutte le «vir
del sistema dell'ap
soldato e sull'idea
re di
& Gio.
a danza
ri, Edi
bone, in
8, 2013,
strazioni
in que
ammighe
Fabrizi
borrome
d., Vesti
oma, B
Le «Bel
a, filosofo
ordella,

nobile guerriero educato alle armi fin dalla giovane età⁴. Il sistema vestimentario di ispirazione iberica ci è d'altro canto restituito con puntuale veridicità dalle incisioni che intercalano il testo. Al *giubbone* e al *cappotto*, spesso completati dal *ferraiolo*, un corto mantello a ruota, si uniscono i *calzoni*, desunti dal costume militare, accompagnati dalla braghetta imbottita che ben traduce l'equivalenza tra virilità e virtù militare. Creato dall'assemblaggio di più parti che corrispondono esattamente a quelle dell'armatura, dalle quali arrivano le alette delle spalle e le falde in vita, private dell'originaria finzione di proteggere i raccordi delle varie parti del corpo, l'abbigliamento è completato dal farsetto di pellame detto in milanese *coletto* e dalle *calzette* eseguite ai ferri con filo di seta, una specialità delle botteghe del capoluogo lombardo, che lasciano le gambe trattenute da lacci ornate da *rosette*.

Un insieme codificato da Cesare Vecellio (1530-1601) nel suo fortunato libro *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del modo*, pubblicato la prima volta nel 1590⁵, manuale illustrato ben noto ai pittori e forse nato proprio come strumento loro dedicato, posseduto per esempio da Daniele Crespi (circa 1598-1630), uno degli allievi di Cerano, tra i realizzatori (1602-1603) dei quadroni per il Duomo di Milano con storie di Carlo Borromeo, insieme ai della Rovere⁶.

Un pittore infatti doveva saper dipingere tessuti, vestiti e gioielli, come ricorda nel *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* (1584) Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592)⁷, figura chiave per comprendere la cultura del secondo Cinquecento milanese, in contatto con personaggi citati in *Le grazie d'amore*.

Lomazzo fece parte dell'Accademia della Val di Blenio, fondata nel 1560, di cui egli nel 1568 diventa *abate*. Portavoce di un'arte intesa non solo come mestiere, ma anche come artificiosa invenzione e gioco, questa accolta stravagante raduna letterati, pittori, scultori, ricamato-

⁴ Negri, *Le grazie*, cit., pp. 37-40; rimando a Venturelli, *Milano 1577*, cit.

⁵ Il «Gentiluomo moderno Milanese» si presenta con «cappello, o vero beretta di seta, per lo più portano cappe assai lunghe, maniche strette, et braghese alla sivigliana molto grandi di seta, o vero di panno conforme alla stagione, le calzette sono di seta, legate con poste molto grandi, i capi delle quali sono ornate, o di trine, o vero di bottoni che pendono graziosamente», C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* [...]. *Di nuovo accresciuti di molte figure*, Venezia, Sessa, 1598, tav. 410 e p. 166r; Venturelli, *Milano 1577*, cit., nota 14, pp. 448-449.

⁶ P. Venturelli, *Spunti dall'inventario del 27 agosto 1630. Daniele Crespi pittore e le arti congeneri*, in *Daniele Crespi, un grande pittore del Seicento lombardo*, a cura di A. Spiriti, catalogo della mostra, Busto Arsizio, 29 aprile - 25 giugno 2006, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 103-111.

⁷ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584, ed. moderna in *Scritti sulle arti*, a cura di R. Ciardi, Firenze, Centro Di, 1973-1974, vol. 2, p. 394. Cfr. R. Ciardi, *Lomazzo, Giovan Paolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., vol. 65, 2005, s.v.

ri e intagliatori di materiali lapidei, sostenitori di un modo di vivere gaudente⁸, attento all'apparire⁹. Tra gli affiliati ci fu Pirro Visconti Borromeo (1560-1604), giudicato «cavaliere» assai esperto nel ballo da Cesare Negri, che lo cita per avere ospitato il 10 luglio 1592 nella sua dimora il duca Vincenzo I Gonzaga di passaggio a Milano¹⁰.

Dedicatario del *Rabisch* (1598), la raccolta di testi uscita dall'Accademia stessa, includente il componimento di Gerolamo Maderno (*Remo 'scià stà in Milan per la Prammarica*)¹¹, che trae spunto dai malumori sorti a Milano per la promulgazione della legge suntuaria del 1584, in cui vengono passate in rassegna tutte le categorie artigiane legate all'abbigliamento e menzionati i loro prodotti – tessuti, «penagier», ricamatori, gioiellieri, sarti –,¹² Pirro fu il primo protettore del letterato albese Gherardo Borgogni (1526 - circa 1608), che Cesare Negri ricorda autore di una «canzone» in «lode» a Isabella d'Austria e al marito Alberto d'Austria, giunti a Milano nel luglio 1599¹³. Raffinato mediatore tra le botteghe d'oggetti suntuari del capoluogo lombardo e la corte di Mantova¹⁴, Pirro Visconti Borromeo fu anche un importante consigliere in fatto di moda per i Gonzaga, condividendo – se pur in piccola parte – tale ruolo con Ercole Gonzaga di Guastalla e la moglie di questi, Francesca Guerrieri¹⁵. Presumibilmente l'Ercole a capo della «terza» compagnia «di cavalli leggieri» schierati per accogliere Margherita d'Austria (1584-1611), arrivata a Milano il 30 novembre 1598 quale sposa di Filippo III¹⁶.

⁸ G.P. Lomazzo, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993, in particolare *ibid.*, D. Isella, *Introduzione*, pp. ix-111; *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio. Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, Lugano, 28 marzo - 21 giugno 1998, a cura di G. Bora, M. Khan-Rossi e F. Porzio, Milano, Skira, 1998.

⁹ Per questo aspetto, cfr. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 145-155.

¹⁰ Negri, *Le grazie*, cit., p. 12.

¹¹ Lomazzo, *Rabisch*, cit., pp. 363-364 (Maderno Girolamo), pp. 368-371 (Visconti Borromeo Pirro).

¹² P. Venturelli, *L'abito delle dame di Milano tra il 1539 e il 1599: ornamento e colore*, in *Le trame della moda. Vestirsi a corte tra Cinquecento e Seicento*, a cura di G. Butazzi e A.G. Cava-gna, Roma, Bulzoni 1994, pp. 321-360: 354-356.

¹³ Negri, *Le grazie*, cit., pp. 13, 270; per Borgogni, cfr. B. Agosti, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Accidini Luchinat, L. Belloso, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 325-330.

¹⁴ P. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassettime, stipetti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

¹⁵ P. Venturelli, *Vincenzo I Gonzaga (1562-1612): abiti e armature per il duca. Tra Mantova e Milano*, in «Nuova Rivista Storica», xcvi, 2013, 2, pp. 375-404, in particolare pp. 378-379; Ead., *Spanish Fashion among Women of Milan and Mantua*, in *Spanish Fashion at the Court of Early Modern Europe*, a cura di J.L. Colomer e A. Descalzo, Madrid, Centros Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. 2, pp. 87-116.

¹⁶ Negri, *Le grazie*, cit. pp. 12 ss.

Affiliati dell'Accademia furono inoltre sia il celebre ricamatore Scipione Delfinoni (?-1590)¹⁷, sia il pittore Camillo Landriani, detto il Duchino (1562-1618), esecutore di affreschi per il teatro fatto realizzare in occasione dell'arrivo della sovrana Margherita, ben noto ai maestri di ballo, conosciuto soprattutto per avere partecipato all'impresa dei già citati grandi teleri sulla vita di san Carlo Borromeo (1602-1610)¹⁸; impegnato con invenzioni ingegnose «per giostre e tornei», il Duchino viene descritto da Giovan Paolo Lomazzo, in uno dei sonetti dei *Rabisch*, in abiti di seta e di velluto ornati da pesanti bottoni d'oro¹⁹. Altro accademico fu Bernardo Rainoldo. Comparendo «vestito in habito da Zani» per presentare i personaggi di una lunga sfilata allegorica dedicandovi un terzetto di sua fattura, partecipa alla mascherata milanese del 26 giugno 1574 allestita per celebrare le imprese militari di don Giovanni d'Austria contro i turchi nel Mediterraneo, «inventata» e finanziata da Cesare Negri²⁰. Nel suo componimento, che si legge nei *Rabisch*, in cui si finge facchino bergamasco e offre alla sua amata un «baslot» di cristallo di rocca intagliato con raffigurazioni esaltanti la città di Milano²¹, Rainoldo rende omaggio al famoso Annibale Fontana (1540-1587), altro accademico della Val di Blenio. Orafo, intagliatore di pietre dure e scultore²², aveva seguito a Palermo Ferdinando Francesco d'Ávalos (1530-1571), governatore dello Stato di Milano sino al marzo del 1563 e dall'aprile 1568 viceré di Sicilia, che nel suo testamento del 13 luglio 1571 gli lascia, in quanto «persona ingegnosa et amorevole», una sua «cappa di frixia con un laoro di sita di Milano con doi faxi di ormexino dentro», un «sayo conforme» e un «paro di calze di raxa negra fodrati di velluto rizo con li calzati di sita»²³. A farsi carico della donazione sarà la moglie di Ferdinan-

¹⁷ Lomazzo, *Rabisch*, cit., pp. 337-339 (con bibliografia); P. Venturelli, *Scipione Delfinoni, Camillo Pusterla, Giovanni Battista Gallarati: ricamatori nella Milano del '500*, in «Fonti e studi di storia lombarda. Quaderni milanesi», 37-38, 1994, pp. 25-46.

¹⁸ N. Mojana, *Paolo Camillo Landriani detto il Duchino pittore "carliano"*, in «Arte Cristiana», LXXXIII, 1985, pp. 35-50.

¹⁹ Per questo gruppo e la moda, cfr. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 145-155; per il Duchino e il *Rabisch*, cfr. Lomazzo, *Rabisch*, cit., pp. 351-353.

²⁰ Negri, *Le gratie*, cit., p. 9-11:11; Isella, *Introduzione*, cit., p. LV; cfr. A. Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 2005², pp. 117-135.

²¹ Isella, *Introduzione*, cit., pp. LV-LVI e Lomazzo, *Rabisch*, cit., p. 365.

²² Per Annibale Fontana, cfr. P. Venturelli, «Raro e divino». *Annibale Fontana (1540-1587), intagliatore e scultore milanese. Fonti e documenti (con l'inventario dei suoi beni)*, in «Nuova Rivista Storica», 89, 2005, pp. 203-224; Ead., *Splendidissime Gioie. Cammei e cristalli milanesi per le corti d'Europa (xv-xvii secc.)*, Firenze, Edifir, 2013, pp. 39-49.

²³ R. Bernini, *La collezione d'Ávalos in un documento inedito del 1571*, in «Storia dell'Arte», 88, 1996, pp. 384-445: 419, 422.

do, Isabella Gonzaga, ricordata quale sua allieva da Cesare Negri, figlia del duca Federico Gonzaga e sorella di Guglielmo, al cui matrimonio Negri aveva danzato²⁴.

Oltre a vasellame in pietre dure, capi d'abbigliamento e tessuti, Pirro Visconti Borromeo ricerca a Milano per i Gonzaga numerosi *fazzoletti*, con acquisti indirizzati alle versioni con «lavori» d'oro, argento o seta, tipiche delle manifatture locali²⁵. Un manufatto decisamente importante intorno al 1600, che con guanti, manicotti e ventagli anima le mani femminili attraverso un codice gestuale rigoroso, attestato dalle incisioni illustrative del trattato di Cesare Negri²⁶.

Troviamo diversi *fazzoletti* anche nell'inventario del guardaroba dello stesso Pirro Visconti Borromeo. Redatto dopo la sua morte, registra capi in perfetto accordo con quanto indossato dai gentiluomini raffigurati da Leone Pallavicini. Annovera dodici *fasce* «di bereta ricamate con oro», diciotto «berrette di veluto» e quindici «capelli» (in feltro o «ormesino»), nonché diverse «cappe» nere, inclusa una «che ha sopra il capino camaijni 12 ligati in oro»; numerose sono inoltre le paia di «calzoni», talvolta abbinata alla «calzette» e distinte dai «tagli» («d'oro et verdo»; o di «tela d'oro con li tagli neri»; di «tela con li tagli de cerniglia»), oppure a «giupponi» e alla «robi-glia», tutti ricamati con oro e argento; ci sono anche *capotti* e diverse *casacche*, in qualche caso completati dal *ferarolo* e tra loro «conformi» (cioè confezionati con la medesima stoffa); non mancano «coletti di marochino», nonché otto paia di «calcetti di seta de più colori», tre paia di «scarpe» e tre di «borzachini»²⁷.

Accessorio che gode ampia fortuna tra Cinque e Seicento, il cui lusso si concentrava sui materiali impiegati per la realizzazione del manico (oro, gemme, smalti, avorio) in soluzioni che videro in Milano un centro produttivo di eccellenza²⁸, il ventaglio fu oggetto di sperimentazioni da parte del sarto e pittore miniaturista Nunzio

²⁴ Negri, *Le gratie*, cit., p. 17.

²⁵ Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 62-63; Ead., *Vincenzo i Gonzaga*, cit., nota 37.

²⁶ Rimando a Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 61-65; molte le indicazioni in F. Caroso da Sermoneta, *Nobiltà di dame [...] Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*, Venezia, Il Muschio, 1600, per esempio, p. 79: la dama si sarà «assettata», tenendo «il braccio sinistro» appoggiato «tutto steso sul poggio della sedia; et il destro, col gomito appoggiato, et la mano verso il grembo; et alle volte terrà il fazzoletto, o ventaglio, se sarà di estate; se sarà d'inverno, terrà la manizza, o manichetto, che altri chiami: et avverta che non stia come una statua, ma alle volte fare alcun moto, o mettersi i guanti; e se sarà d'estate, si farà con gratia vento col detto ventaglio»; p. 84: nel ballare le dame «portarano il fazzoletto al manicone della vesta, che sia posto mezzo dentro, e mezzo fuori, per più vaghezza; et avverta che non le casca qualche quanto mentre ballarà».

²⁷ ASMI, *Notarile*, cart. 20579, atto datato 1606, 15 novembre; inventario del 26 gennaio.

²⁸ Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 63-65.

Galizia (1539-1621), destinatario con la figlia pittrice Fede di uno dei sonetti di Giovan Paolo Lomazzo. Nel 1573 ideò una «bellissima [...] ameniatura di ventali ala spagnuola», chiedendone la privativa alle autorità cittadine. Nunzio Galizia venne ricordato da Paolo Morigia anche per avere realizzato guarnizioni di «paste muschiate» per «alcune superbe vesti» indossate dai Gonzaga durante il matrimonio di Ferdinando de' Medici (1589), composte da muschio o altre sostanze profumate, come i «ricami di profumo» che ornavano una «sottana di raso morello» appartenuta a Camilla Marino, seconda moglie di Pirro Visconti Borromeo, a sua volta in contatto con il miniaturista²⁹.

Nell'autunno del 1594 Nunzio venne coinvolto per i costumi di *Il Precipizio di Fetonte*, intermezzo messo in scena all'interno di una «Commedia» allestita per onorare la contessa di Haro, nuora del governatore di Milano don Juan Fernandez de Velasco, con coreografia di Cesare Negri per uno dei balletti³⁰. Gli è affidato l'elenco degli abiti, dettato da Francesco Pilastro detto Leandro, direttore della compagnia degli Uniti. I «ballarini» nella parte di «villani» avrebbero dovuto indossare «cappelli di paglia», «camise grosse. Borricchi e calze lunghe fino passata mezza gamba, scarpe grosse», mentre «Apollo o Sole» un «capeleto negro in testa di bella foggia, vestito negro di cendado, e manto con veli negri che vadano sventolando, stivaletti negri»³¹: una diversificazione gerarchica molto chiara, attuata mediante la qualità dei tessuti (la seta di contro a tessuti dozzinali) e dei capi d'abbigliamento, con attenzione al tipo dei copricapi (in paglia, o «di bella foggia») e di calzature («scarpe grosse» o morbidi «stivaletti»).

Nel sistema dell'apparire anche i colori servono a visualizzare la posizione sociale della persona, come lo stesso Negri ci consente di comprendere. Indice di *status* era il color bianco, sino al XVIII prerogativa dei ceti abbienti, così come il rosso³². Le cinquantadue «Dame

²⁹ P. Morigia, *La Nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595, p. 469; per Nunzio Galizia, cfr. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1996, pp. 32, 128, 191; Ead., *Le collezioni Gonzaga*, cit., pp. 105-106; Ead., *Vincenzo I*, cit.; per gli abiti di Camilla Marino, cfr. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit. pp. 174-175.

³⁰ Cfr. A. Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 1999, pp. 200-210, 246-261; Id., *Fra drammaturgia e spettacolo: gli intermedii de "Il Precipizio di Fetonte" a Milano nel 1594*, in «Turin Dams Review», 14, 2007, pp. 1-17.

³¹ F. Salveraglio, *La caduta di Fetonte. Milano 1594*, Milano, Tip. Bortolotti 1890; A. Pontremoli, *La danza: balli di società e balli teatrali*, in «Comunicazioni Sociali», xvi, 1994, 1-2, pp. 113-164:161.

³² I tessuti serici bianchi erano più costosi perché la sbiancatura era ottenuta attraverso una serie di operazioni che indebolivano la fibra, abbreviando naturalmente la durata del-

principali della città» che il 29 luglio 1571 parteciparono al banchetto allestito da Andrea Doria per festeggiare l'arrivo di don Giovanni d'Austria, giunto a Genova tre giorni prima, ingaggiando pure Cesare Negri, erano «tutte vestite d'ermesino, e di raso bianco»³³. E sul bianco e sul rosso si orchestra la sfilata di personaggi che accolgono nel 1598 Margherita d'Austria, esibizione teatralizzata di potere e censo. Indossando un «mantelletto di zibellino alle spalle» (indice di alta autorità), la sovrana sfila sopra una «china bianca vestita di duolo» tra schiere «d'Alabardieri, & Arcieri [...] vestiti di bruno», il colore del lutto, imposto per la morte del suocero, Filippo II di Spagna. La seguono «centocinquanta giovani principali Milanesi in due longhissime schiere vestiti superbissimamente di bianco a gara l'uno dell'altro, con ricami d'oro, di perle, di gioie di grandissimo valore», mentre altri venti «nobilissimi Cavalieri Milanesi», «più vicino alla Maestà Reale», sfoggiano abiti di colore «rosso con ricami, & trine d'oro»³⁴.

Privati della dimensione luminosa conferita dall'ornamento prezioso sovrapposto ai tessuti, questi due colori possono peraltro essere assegnati alle categorie marginali della società e ai subalterni: folli, boia, prostitute, queste ultime a Milano individuabili per il velo bianco in testa e una cintura rossa, secondo la legge suntuaria del 1565³⁵. Durante la citata mascherata del 26 giugno 1574, finanziata da Cesare Negri, passò «un carro trionfante tirato da otto schiavi tutti vestiti di rosso, con la catena al piede, & e col menero alla gola inargentato»³⁶.

Come lasciano intuire anche le incisioni di *Le grazie d'amore*, la cromia degli abiti lussuosi era il risultato di più elementi che interve-

la stoffa nel tempo; se poi la seta bianca era anche intessuta di filati d'oro e d'argento, la stoffa diventava davvero inaccessibile; durante la cerimonia della sua incoronazione ducale (22 settembre 1587) Vincenzo I Gonzaga, così come tutti i gentiluomini presenti, veste abiti bianchi, cfr. P. Venturelli, *Vincenzo I Gonzaga: la corona del duca*, in *La Corona del Principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo Gonzaga. Saggi in memoria di Cesare Mozzerelli*, a cura di C. Continisio, Mantova, Il RioArte, 2015, pp. 27-43; per i colori della festa, cfr. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit. pp. 83-95; Ead., *L'ingresso a Milano di Carlo V e Filippo II. Considerazioni sull'"apparire"*, in *Carlo V e la quiebra del humanismo politico in Europa (1529-1558)*, a cura di J. Martinez Millan, Madrid, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 3, pp. 51-83.

³³ Negri, *Le grazie*, cit. pp. 7, 8.

³⁴ *Ibid.*, pp. 12-13; P. Venturelli, *La solenne entrata in Milan de Margherita d'Austria, esposa de Felipe III*, in *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, a cura di M.L. Lobato López e B.J. García García, Junta de Castilla y León, Atti del Convegno Internazionale (Burgos, 15-18 ottobre 2000), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 233-247.

³⁵ P. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 107-114; Ead., *Abiti per la follia. Immagini e parole per Milano tra XV e XVII secolo*, in *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, a cura di G. Franci e G. Muzzarelli, Milano, Lupetti, 2005, pp. 233-246:241-242.

³⁶ Negri, *Le grazie*, cit. p. 11.

nivano su quella del tessuto di base. Rasi, ormesini, velluti, broccati, erano percorsi da bordure di vario tipo (spighette, passamani, ricami ecc.), venendo ulteriormente movimentati nella variante della stoffa detta *stratagliata* (o *trinciata*, o *intagliata*) da piccoli tagli o buchetti decorativi appositamente sforbiciati, disposti secondo motivi regolari reiterati, creati per fare vedere la fodera sottostante, una procedura vietata dalle leggi suntuarie³⁷. Tali stratificazioni cromatiche potevano poi ulteriormente complicarsi nei capi vestimentari confezionati con i «tagli», come quelli nel guardaroba di Pirro Visconti Borromeo, pratica sartoriale finalizzata a mettere in vista le fodere, scelte in colori contrastanti rispetto ai tessuti usati per le parti esterne, recuperata dal costume lanzicheneco³⁸. Il decorativismo marcato della superficie dell'abito, coniugato alle esagerazioni sartoriali escogitate per esaltare il corpo maschile sino alla deformazione tramite strutture artificiali (imbottiture che gonfiano cosce e busto, spalle enfatizzate dagli *spalazi*, la virilità esaltata dalla braghetta), produceva naturalmente un insieme ben diverso da quello incentrato sul «decoro» e la «convenienza», governati dalla «misura», propagandati agli inizi del secolo dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione³⁹.

Anche l'abbigliamento femminile si avvale di queste sovrapposizioni. Pesanti bordure e complessi ricami intervengono in un sistema incentrato sulla stratificazione di capi di sotto (*pedagno*, *sottana*, *veste*) e di sopra (*gippone*, *robone*, *robeta*). La donna appare un idolo rivestito da abiti intessuti d'oro e pietre preziose: una sorta di corazzina luminosa che non favorisce certo i movimenti. Sono in grado di muoversi le mani e la testa, isolata dal resto del corpo tramite la *gorgiera* ed esaltata da elaborate e voluminose acconciature composte da *aironi* (piume gemmate), fiori e minuterie diverse, in soluzioni tutte vietate dalla prammatica suntuaria milanese del 1584⁴⁰.

Significativa in tal senso risulta la documentazione inerente agli abiti donati dalla città di Milano a Margherita d'Austria, realizzati dal ricamatore Giovanni Pietro Gallarati e dal gruppo di artigiani da lui guidati. *Vesti*, *bovemi*, *robe*, *sottane*, *pedagni*, dai colori azzur-

³⁷ Venturelli, *Labito delle dame*, cit.; Ead., *Milano 1577*, cit.

³⁸ Per il duca Vincenzo I Gonzaga vengono ordinati (1 settembre 1605) a Milano: un «vestito» in «raso argentino ricamato di argentina et incarnatino con spatto da potersi tagliare minuto ponendovi fodra incarnatina», un mantello «di raso nero» stampato, ornato «attorno conforme al vestito» con la «fodra argentina tagliuzzata che vi si vedda un'altra fodra incarnata», Venturelli, *Vincenzo I*, cit. pp. 377-378.

³⁹ Rimando a Venturelli, *Milano 1577*, cit.; in generale A. Quondam, *La "forma del vivere". Schede per l'analisi del discorso cortigiano*, in *La corte e il cortigiano. II. Un modello europeo*, a cura di A. Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 15-68.

⁴⁰ Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 51-61.

ro, *ranzato* (cioè rosso/arancione), *colombino* (grigio), «rosa secca», bianco, nero, ornati da bordure approntate con oro, argento e perle, oltre che impreziositi da applicazioni in argento, «canotilio de oro e perla». Un'impresa impegnativa portata a termine in gran fretta, ricompensata solo nel giugno del 1599 e con un importo minore a quanto pattuito (in totale L. 12.582,03)⁴¹. Anche solo le metrature di tali *guarnizioni* servono a farci intuire il peso che i diversi capi dovevano avere. Per i *pedagni* si adoperano bordure di diciotto braccia (il braccio era di 0,594936 m), per la *veste* si va dalle 50 alle 84 braccia, mentre per le «maniche» la misura è di 70 braccia; quattro dei *bovemi* sono inoltre ornati ciascuno da diciotto paia di «alamar» («incarnatino», «color doro», «color de mar», «bianchi»).

Il dato della pesantezza dei capi d'abbigliamento femminili emerge peraltro anche dall'inventario delle vesti appartenute alla prima moglie di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio (1533-1577), Laura Gonzaga, altra allieva di Cesare Negri⁴². Steso a Milano l'11 gennaio 1560, registra metrature e materiali, censendo abiti in tessuti serici bianchi, cremisi o argentei, anche «tagliati», guarniti con bordure, *cordellini* e altre raffinate applicazioni⁴³. Per essere confezionata la «vesta» richiede dalle 12 alle 19 braccia di stoffa⁴⁴, la «robeta» dalle 10 alle 12 e mezza⁴⁵, mentre per la *sottana* servono in un caso 12 braccia, 13 negli altri⁴⁶.

⁴¹ ASMI, *Potenze estere, post 1535*, cart. 3, 1599, giugno 16; ho presentato l'inedita documentazione in Venturelli, *La solemne entrada*, cit. (citazioni a pp. 238-239). Per i capi d'abbigliamento del guardaroba femminile, cfr. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 31-43.

⁴² Negri, *Le gratie*, cit., p. 18.

⁴³ Per l'inventario di Laura Gonzaga Trivulzio (ca. 1525-?), figlia del principe Sigismondo di Vescovato: ASMI, *TAM*, cart. 209, fasc. 1 (1560, gennaio 11); Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 31, 32, 36.

⁴⁴ La «vesta» risulta: di «tabi bianco» e «l'ornamento» di «cordelle di seta bianca», di «damascho negro a madollata» e «l'ornamento» una «lista de veluto negro tagliato», di «raso colombino» e «l'ornamento» di due «listini recchamati a cordoni de sancto francesco et oro tirato», di «raso morello picigato» e «l'ornamento» di «passamano d'oro al longo», d'«ormesino turchino» e «l'ornamento» di «recchamo d'oro», di «veluto beretino» e «l'ornamento» di «ternetta d'oro al longo», di «veluto cremesino» e «l'ornamento» una «lista recchamata di rovioli d'oro tirato con delli triangoli d'oro dentro piccioli per dentro», di «tabi d'oro» e «l'ornamento» di «vello d'oro et d'argento stampato», di «brocchato d'oro in campo morello» e «l'ornamento» di «cordelline d'oro».

⁴⁵ La «robeta» risulta: di «raso taneto fatto a opera» e «l'ornamento» a «dui listini di veluto con un fillo d'oro da ogni banda fodrata di lупpo cerviero vecchio», di «damascho morello a mandollato» e «l'ornamento» una «cordella d'oro fatta a osso fodrata di veluto peloso bianco ballotato di beretino», di «raso morello tessuta d'oro» e «l'ornamento» una «lista di veluto morello tagliato».

⁴⁶ La «sottana» risulta: di «raso negro» e «l'ornamento» una «lista di veluto negro tagliato», d'«ormesino bianco tessuta d'argento tagliato», di «raso cremesino tessuta d'oro» e «l'ornamento» una «lista ricchamata di rovioli d'oro», di «veluto di restagno cremesino» e «l'ornamento» una «lista recchamata d'oro fatta a groppe», di «raso bianco tesuta d'o-

Alla realizzazione del prodotto vestiario di lusso contribuivano non poco i ricamatori. Notissimo fu Camillo Pusterla (?-1582), tra 1565 e 1567 autore con Scipione Delfinoni del gonfalone di Milano, eseguito su disegno di Giuseppe Arcimboldi e Giuseppe Meda. Attivo per Vincenzo I Gonzaga e i Borromeo, Camillo era specializzato nel ricamo con perle e «granate»⁴⁷. Con il sarto Giovanni Antonio Maiocco nell'agosto 1580 stima gli abiti della già ricordata Virginia Marino. Anche in questo caso si elencano *robe, vesti, gipponi, capotti* guarniti da «liste», «cordelle» e ricami, che possiamo ragionevolmente pensare almeno in parte a opera dello stesso Pusterla⁴⁸.

Per casa Trivulzio, oltre al Delfinoni, lavora invece il ricamatore Giovanni Pietro Gallarati, in credito nel 1596 di L. 4.301,15 per «robbe di ricamo» elaborate per *vesti, gipponi, coletti e calze*⁴⁹, destinate a Carlo Emanuele Teodoro (1578-1605) e alla madre, la contessa Ottavia Marliani, seconda moglie di Gian Giacomo Teodoro Trivul-

ro» e «l'ornamento qual è una cordellina d'oro», di «tella d'argento» e «l'ornamento» di «cordellini d'oro e setta morella al longo», di «tella d'argentino rizzo» e «l'ornamento» di «tela d'oro», di «broccato d'oro rizo in campo cremesino» e «l'ornamento qual è una cordella d'oro fatta a osso».

⁴⁷ Per Camillo Pusterla, cfr. Venturelli, *Scipione Delfinoni*, cit.; Ead., *Milano 1577*; Ead., *Vincenzo I*, cit.

⁴⁸ ASMI, *Notarile*, cart.16606, 1580, agosto 16; cfr. Venturelli, *Abito delle dame*, cit., doc. 9, pp. 369-370; Ead., *Vestire e apparire*, doc. 1, p. 171; la «roba»: di «raso bianco intagliata fodrata de tabbi d'oro et fodra di cendale bianco et suo gippono con sopra arcamo d'oro à liste con suoi bottoni d'oro filato», di «veluto morello con due arcami larghi attorno a canutiglie su il tabi d'oro et morello a cutiglio con una balza di dentro d'ormesino morello», di «veluto nero fodrato d'armellini con maniche alla spala con due cordelle d'oro et bottoni simili alle cordelle», di «veluto incarnato con astoni et arcami larghi sopra a canutiglia et argento seda verda et rossa». La «veste»: di «veluto nero con busto alti et manice longe et sotto maniche con duoi arcami attorno d'arcamo d'oro et d'argento a canutiglia», di «veluto nero a opera con li busti alti»; il «capotto»: di «veluto beretino con due arcami d'oro et arg.to a canutiglie fodrate di raso giallo», di «raso nero fodrato di felpa nera con tri ordini d'arcami a canutiglie d'oro et argento con due cordoncini de argento da ogni banda d'essi arcami», di «raso bianco tagliato con ricole d'oro sopra et sotto toca d'oro fodrato di tela bianca», di «raso nero vergato d'oro et argento», di «raso morello verdo d'oro et argento con cordeline di seta morella et oro con li bottoni», di «raso bianco tagliacciato guernito con cordele d'oro et seda morella con suoi bottoni simili»; si aggiunge una «sottanna di brocato d'argento stampata tutta arcamata d'oro con frisi da piedex».

⁴⁹ Ricamò con oro et argento «tella d'oro colore d'oro» per fare una «veste», completata da una «guarnizione su la tela d'oro color oro ricamata oro e argento», altri ricami su «raso bianco» in «oro e argento e seta per fare quattro gipponi» con «br 2 1/4 raso bianco ricamato d'oro e argento per fare uno para de maniche»; «tella d'argento bianca recamata d'oro e argento per fare gipponi», «guarnizione per il giupone su la tela d'argento bianca ricamata d'oro e argento»; «duoi merleti»; «uno giupone di tela d'Olanda tutto recamato d'oro e argento et coloretti»; «coletto di corame bianco recamato d'oro, e coloretti per ill.mo Conte»; «para de calze ricamate d'oro et argento uno per ill.mo Conte»; «un altro giupone di tela de Olanda ricamato d'oro e argento» per il Conte, ASMI, *TAM*, cart. 238, 1611, 26 febbraio.

zio (1533-1577)⁵⁰, dama citata da Cesare Negri, che le dedica uno dei suoi balli⁵¹.

Con tali paludamenti doveva essere comunque davvero difficile e complicato muoversi. Anche perché in questo assetto interveniva la *faldia*, un indumento rigido da portare sotto le vesti, dalla vita ai piedi, per dilatare la parte inferiore dell'abito: il primo esempio di repressione che la storia vestimentaria riserverà nel corso dei secoli al corpo femminile, nato intorno al 1460 in Spagna. Fondamentale per determinare le soluzioni vestiarie della moda iberica sul finire del Cinquecento, convive con i corpetti allungati sotto la vita, irrigiditi artificialmente da busti in acciaio⁵². Cesare Negri la menziona nel suo trattato. Fornendo alcuni suggerimenti utili per conservare la «gravità e il decoro» propri a una «dama illustrissima», consiglia infatti di sedersi «con bel modo e gratia» a «mezzo della sedia; perché se più indietro sedesse, la faldiglia alzerebbe troppo la veste dinanze, e in quest'altro modo vien a rimanere al pari della terra, il quale modo di stare assentata fa gratiosissima vista». In tal modo tra l'altro non si sarebbero viste le «pianelle», la calzatura aperta sul tallone da gestire accuratamente anche per evitare emissioni sonore: non «far sentire il rumore delle pianelle» serve infatti a conferire grazia, decoro e bellezza⁵³. Piede e calzatura non devono infatti mai essere mostrati perché «fa bruttissima vista». Per questo Negri consigliava di non sollevare mai «con le mani la coda delle vesti, ovvero della robba eccetto se ella non si trovasse in luogo tanto stretto o sia disdicevole che non potesse fare di meno»⁵⁴.

Sempre con l'obiettivo di non alzare l'orlo degli abiti dal pavimento mentre ci si muove, il collega Fabrizio Caroso nel suo trattato coreutico aveva insistito sui moti «a biscia» o «sguinzati» che la dama deve compiere quando cessa il ballo per raggiungere la seggiola⁵⁵,

⁵⁰ A. Squizzato, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano, Scalpendi, 2013, p. 71 nota 104: l'autrice segnala il documento del 26 febbraio 1611, ASMI, *TAM*, cart. 212, con l'avvenuto pagamento a Scipione Delfinone e a Clara, già moglie del defunto Giovanni Pietro Gallarati, «credi» di Giovanni Pietro, per «recami» dati da Gallarati al «conte Teodoro da 16 febbraio 1596 come appare per lista, in totale Lire 4.301,15». Scipione Delfinone qui citato è forse l'omonimo nipote del più noto Scipione (morto nel 1590), cfr. M.T. Binaghi, *Delfinone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 36, 1988, s.v.

⁵¹ Negri, *Le gratie*, cit., p. 137. Per Ottavia Marliano Trivulzio, cfr. Squizzato, *I Trivulzio*, cit., pp. 70 ss.

⁵² Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 32-33.

⁵³ Negri, *Le gratie*, cit., pp. 100-101. Per la pianella nella danza, cfr. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., pp. 139-141.

⁵⁴ Negri, *Le gratie*, cit. p. 43.

⁵⁵ F. Caroso, *Nobiltà*, cit., pp. 79-80: «ballando la dama nel ritirarsi non alzerà mai con le mani la coda, over strascino della veste», «pavoneggiandosi con la vita, farà a modo di una biscia, sguinzandola alquanto con la faldiglia, che porterà sotto la detta veste, che verrà a

confermando l'idea che il movimento ondulatorio e serpentinato conferisca «grazia» alla persona, espressa da Giovan Paolo Lomazzo nel *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* (1584)⁵⁶.

Un'estetica del movimento, *alla moda*, che era però anche l'obbligato risultato di un particolare insieme vestimentario.

APPENDICE

fare il medesimo effetto assai più gratiosamente che alzandola nell'altro modo», pp. 87-88; cfr. Venturelli, *Vestire e apparire*, cit., p. 141.

⁵⁶ Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, p. 296: «Regole del moto nel corpo umano»: «vogliono sempre rappresentarsi in modo che 'l corpo abbi del serpentinato, a la qual cosa la natua facilmente si dispone»; il corpo «in tutte le positure che assumerà non riuscirà ma grazioso se non averà questa forma serpentinata».