

L'abito all'antica nel Quattrocento: modelli, contaminazioni, rappresentazioni

Elisa Tosi Brandi

Tema di questo contributo è la genesi del cosiddetto “abito all'antica” nelle corti italiane del Quattrocento, quando iniziarono i primi dibattiti su come rappresentarlo nelle opere d'arte e nelle feste sceniche. Obiettivo è quello di rintracciare forme e modelli dei topoi che stabilirono le caratteristiche di questo abito per connotare personaggi dell'antichità così come entità mitologiche e ultraterrene. Prendendo in esame fonti visive, documentarie, epistolari e cronache si intende dimostrare che se nel XV secolo ci fu un primo revival neoclassico questo, seppur contaminato dal gusto del presente, rimase circoscritto alla rappresentazione del “senza tempo”. Il recupero della classicità sembra non aver influito direttamente sulla moda contemporanea, sulla quale al contrario può aver agito per mediazione l'ambito teatrale, da cui provengono alcune novità così come la diffusione di elementi esotici nei guardaroba a partire dal XV secolo.

Il dibattito sull'abito all'antica a Rimini e a Ferrara

Una delle prime testimonianze che informa sull'esito dei dibattiti fra umanisti riguardante la rappresentazione degli abiti antichi è offerta dal ciclo scultoreo realizzato tra il 1454-55 e il 1457 da Agostino di Duccio (1418-1481) per il Tempio Malatestiano di Rimini su commissione di Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468).¹ Le soluzioni malatestiane costituiscono un caso emblematico della rivisitazione dell'antico. In altra sede ho discusso della rappresentazione degli abiti antichi presenti all'interno della chiesa riminese mettendo in evidenza l'originalità delle vesti delle sculture di Angeli, Muse, personificazioni di Virtù, Arti liberali, Pianeti e Segni zodiacali, esito dei raffinati pensieri della corte malatestiana.² Gli intellettuali che lavorarono a Rimini conoscevano direttamente o indirettamente opere d'arte greco-romane e giunsero a un'interpretazione molto vicina al modello antico rispetto a quella concepita da altri artisti loro contemporanei. Ciò nonostante, le vesti all'antica riminesi non costituiscono fedeli imitazioni dei modelli originali. Gli abiti indossati alle Muse e agli Angeli per esempio, pur ispirati a modelli neoattici chiaramente identificabili,³ sono il frutto di una dotta elaborazione che, mescolando elementi antichi e moderni, fondendo passato e presente, ha generato inconsapevoli novità [fig. 01].

La prima novità da evidenziare è innanzitutto costituita dal fatto che le Muse del Tempio Malatestiano sono le prime

raffigurazioni scultoree di questo soggetto, a lungo sostituito dalle Arti liberali. A Rimini Muse e Arti liberali compaiono le une accanto alle altre definitivamente reintegrate. La scelta di raffigurare le Muse si fondava su riabilitazioni letterarie attestate dalle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio, che furono i primi sostenitori del culto delle divinità protettrici della poesia.⁴ Da questo ambito deriva la scelta iconografica meditata a Rimini presso gli intellettuali malatestiani. In assenza di modelli di riferimento la corte riminese decise di seguire i consigli che Guarino Veronese (1374-1460) aveva dato al suo allievo Leonello d'Este (1407-1450), noti attraverso una corrispondenza di cui rimane la sola risposta dell'umanista, datata 5 novembre 1447.⁵ Leonello si era rivolto al precettore per chiedere chiarimenti su come raffigurare le Muse scelte come soggetto per un ciclo pittorico destinato al suo studiolo di Belfiore. Quella ferrarese è la prima testimonianza del ritorno dell'interesse per le Muse nel XV secolo.⁶ Nella lettera Guarino descrive dettagliatamente ciascuna delle nove Muse sulla base di fonti che paiono essere esclusivamente letterarie, limitandosi a dare indicazioni sulle vesti delle sole Clio e Talia.⁷ Dall'esame dei dipinti superstiti⁸ si ricava che questi ultimi non sono fedeli alle indicazioni di Guarino, accettate verosimilmente soltanto come punti di partenza dalla corte estense [fig. 02]. Le indicazioni del Veronese furono invece seguite quasi alla lettera da Agostino di Duccio qualche anno più tardi per il Tempio Malatestiano.⁹ Nonostante alcuni studiosi abbiano rilevato alcuni errori nell'interpretazione dei testi greci e bizantini su cui Guarino aveva fondato le sue conoscenze su questo argomento, ciò che importa evidenziare per il nostro ragionamento è che i modelli proposti dall'umanista si discostavano da quelli allora noti.¹⁰ Se le Muse dipinte dai pittori per Belfiore sono infatti raffigurate seguendo il modello corrente, che trattava queste entità similmente alle Arti liberali, vale a dire su troni, abbigliandole secondo la moda contemporanea, quelle scolpite a bassorilievo nel Tempio Malatestiano richiamano, al contrario, un mondo antico e archetipico di matrice ellenistica plasmato su marmi bianchi e grigi. A Rimini le Muse, scolpite accanto alle Arti, loro corrispondenti terrestri, sono raffigurate come motrici dell'armonia divina secondo uno schema derivante dal *Timeo* di Platone e dalla rilettura che ne fece Macrobio nei *Commentarii in Somnium Scipionis* (II,3).¹¹ Le Muse riminesi vestono abiti ispirati a quelli dell'antica Grecia, simili al peplo e al chitone, abbinati ad ampi mantelli che coprono i corpi disegnando volumi volti ad incorniciare le figure. Seppur analizzati da vicino questi abiti tradiscano un richiamo alle mode dei secoli XIV e XV, rilevabili nei preziosismi dei ricami presenti agli orli, da caratteri cufici, frange, bottoni e veli increspatis, essi sono il frutto di una resa libera e nuova che insiste su uno dei motivi topici dell'arte antica, quello delle vesti e delle chiome svolazzanti, modelli già presenti nella letteratura del tempo.¹² La soluzione adottata da Agostino di Duccio per le Muse riminesi rappresenta l'esito più raffinato e colto del genere vestimentario all'antica utilizzato per descrivere e connotare le entità mitologiche, soprattutto se si tiene conto dell'assenza di modelli iconografici di riferimento e dei dibattiti sorti al riguardo fra gli umanisti del tempo.¹³

La rappresentazione delle Muse fu elaborata su quella delle Ninfe, personificazioni di forze naturali che governavano la crescita e la fecondità, rintracciabili nei bassorilievi di matrice attica, che fecero la loro comparsa nelle opere d'arte, nelle favole di carattere bucolico-pastorale, nella poesia, negli intermezzi teatrali, nei romanzi antiquari, nei soggetti a sfondo sacro, nelle feste e nei trionfi dei secoli XIV-XV.¹⁴ Le Muse del Tempio Malatestiano assomigliano alle Menadi raffigurate in numerose statue greche del tardo V sec. a.C., in particolare a quelle nell'atto di danzare realizzate dallo scultore Callimaco, diffuse tramite rilievi neoattici e da repliche romane. L'umanesimo di matrice erudita del Quattrocento aveva infatti elaborato un repertorio di Ninfe prendendo in prestito da Callimaco e da Ovidio il tema delle vesti e delle chiome mosse dal vento che, a partire da Boccaccio, incominciarono ad essere gli attributi di queste ultime. Nelle sue opere Boccaccio mise a punto un modello di abito all'antica per i personaggi mitologici protagonisti dei suoi scritti, che risultò di estrema efficacia visiva e si diffuse molto rapidamente.¹⁵

Il repertorio delle vesti realizzate da Agostino di Duccio per le Muse riminesi costituisce tuttavia un'evoluzione della moda anticheggiante di ispirazione boccaccesca, perché mitigata dal pensiero di Leon Battista Alberti (1404-1472), architetto dell'intero progetto del Tempio Malatestiano. Nel suo *De pictura* Alberti suggeriva infatti di governare tanto i movimenti dell'animo che quelli del corpo attraverso le pieghe dei panni e i movimenti dei capelli.¹⁶ La soluzione di Agostino, emancipata dal modello interpretativo originario perché più libera e fantasiosa, può essere paragonata a un vero e proprio revival neoclassico che, tuttavia, rimase circoscritto all'arte e non influenzò né la moda del tempo né funse da modello per altre corti. Ciò perché ciascun centro culturale del tempo tese a elaborare modelli sulla base di propri pensieri e interpretazioni, con esiti differenti.¹⁷ Agostino sintonizzò la sua immaginazione sulla linea d'onda della corte riminese, riuscendo a dar forma a concetti e pensieri discussi dagli intellettuali al servizio di Sigismondo Pandolfo Malatesta.¹⁸

Nonostante la passione per la riscoperta dell'antico diffusa nelle corti italiane, la messa a punto delle vesti all'antica non influenzò l'abbigliamento della seconda metà del Quattrocento, a differenza di quanto succederà tra fine Sette e inizio Ottocento con la moda neoclassica. Come altre novità artistiche testimoniano, la riscoperta dell'antico fu per le corti italiane del primo Rinascimento un mezzo per dialogare con il presente.¹⁹ Ciò che interessava non era la riproduzione fedele della cultura materiale greco-romana, di cui, lo si è detto, si conosceva un buon repertorio di forme e modelli, ma l'interpretazione di quest'ultima in chiave moderna e in funzione propagandistica. Ciò che si intendeva esibire dunque era la conoscenza dei modelli di riferimento necessariamente calati in un nuovo contesto storico-culturale. Il motivo dell'assenza di trattati sull'abbigliamento degli antichi prima del XVI secolo può essere cercato nelle modalità con cui gli umanisti fecero uso di modelli e forme antichi, accettati in funzione del presente e del com-

mittente. Occorre inoltre considerare l'alto valore simbolico attribuito in ambito umanistico alle vesti arcaiche, un valore che non poteva in alcun modo essere "volgarizzato", divenire cioè mondano e accessibile a chiunque o, peggio ancora, sottoposto al mutare della moda. Nel XV secolo non esisteva il termine "moda" ma di questo fenomeno se ne conoscevano il concetto e gli effetti sul piano economico, politico e sociale, così come si conosceva il concetto "all'antica", che veniva comunemente attribuito a qualcosa di già visto e non più in uso, per differenziarlo da ciò che veniva definito "alla moderna".²⁰ Altro significato aveva l'abito all'antica elaborato dagli intellettuali, quello cioè di connotare l'idea del senza tempo, fuori quindi dalle regole della moda che, per sua natura, dà forma al tempo. Con questa accezione era divenuto attributo di entità mitologiche e ultraterrene e, come tale, raffigurato in pittura e scultura, due generi che avevano il compito di fissare concetti in forma, richiamandosi alla classicità attraverso una nuova iconologia dell'antico basata sull'antiquaria ma contaminata dal tempo presente.²¹

Le conoscenze sull'abito antico non influenzarono dunque in maniera sostanziale la moda del Quattrocento, restando materia per umanisti relegate ai cenacoli intellettuali. La meditazione sulle fogge antiche e la rappresentazione di queste ultime stava tuttavia producendo i suoi effetti anche in ambiti più mondani, diffondendosi nei guardaroba di intellettuali e signori.

«Antico come era, era una gentilezza».

L'abito dell'umanista

La passione per la cultura classica degli umanisti produsse effetti anche sullo stile di vita di questi ultimi. L'opera di Vespasiano da Bisticci *Vite di uomini illustri del XV secolo* offre dati significativi al riguardo quando ci informa del desiderio degli intellettuali di indossare vesti ispirate a quelle degli antichi, a testimonianza del loro coinvolgimento emotivo. Nel XV secolo vestire "all'antica" fu infatti, per la cerchia degli intellettuali punto di riferimento dell'umanesimo, un mezzo di distinzione culturale, non solo sociale. Vespasiano evidenzia come gli eruditi amanti dell'antiquaria non solo amassero circondarsi di oggetti antichi ma anche vestirsi con «panni rosati lunghi infino in terra», come per esempio Niccolò Niccoli (1365-1437), che a vederlo «così antico come era, era una gentilezza». ²² Fin dal Trecento gli abiti lunghi erano diventati il simbolo di riconoscimento degli intellettuali, che li indossavano per sottolineare la propria dignità sociale e culturale, differenziandosi da chi esibiva i più corti abiti alla moda. La preferenza per gli abiti lunghi da parte degli umanisti è confermata dal guardaroba di uno degli intellettuali della corte di Sigismondo Pandolfo Malatesta, Basinio da Parma (1425-1457), descritto nel suo inventario *post mortem* datato 30 maggio 1457. Nell'atto notarile sono elencati sei abiti lunghi («vestiti»), di cui quattro confezionati con tessuti molto pregiati: uno, di panno rosato – l'abito che secondo Vespasiano identificava l'intellettuale umanista – era foderato di pelliccia come quello in raso nero operato; più leggeri erano quello rosso violaceo («morello») foderato di taffetà vermiglio con maniche aper-

te e quello di panno nero foderato con tela di sangallo.²³ Nel ciclo di affreschi con uomini illustri realizzato fra 1448 e il 1451 da Andrea del Castagno, per esempio, Dante e Petrarca sono raffigurati con vesti lunghe di panno rosato o rosso.

Il modello della veste lunga e ampia era connesso al modello orientale. Ce ne dà testimonianza sempre Vespasiano nella *Vita* di papa Eugenio IV quando descrive il cerimoniale e l'abbigliamento dei protagonisti intervenuti al Concilio dell'Unione che si tenne a Ferrara e a Firenze tra il 1438 e il 1439.²⁴ A differenza di quella dei prelati latini, la veste dei greci era «più grave e più degna e molto ricca», scriveva l'Autore, secondo il quale il modo di vestire dei greci non era mutato nel corso di 1500 anni.²⁵ Seppur erronea, con questa affermazione Vespasiano intendeva rimandare nostalgicamente al legame diretto di questi ultimi con la classicità, attestato dalle sculture antiche che si prendevano come testimonianza. Nonostante le alte sfere ecclesiastiche provenienti dalla Grecia vestissero secondo il cerimoniale della chiesa ortodossa, l'abito dell'orientale lungo e ampio, in alcuni casi molto sontuoso, era già stato codificato in occidente prima del Concilio dell'Unione per identificare profeti, apostoli e magi per esempio, i cui vestiti rimandavano all'abbigliamento greco conosciuto dal vero o per mediazione.²⁶ L'incontro ravvicinato dell'occidente con il mondo greco avvenuto in occasione del Concilio, quando i magnifici cortei dei dignitari greci destarono la meraviglia dei partecipanti, fu l'occasione per molti di vedere dal vero le vesti orientali note principalmente attraverso racconti di mercanti e viaggiatori.²⁷ Citazioni dell'abito all'antica mediate dalla cultura greca e bizantina erano dunque approdate nel guardaroba dell'intellettuale e, in chiave ancor più mondana, anche in quello degli uomini del tempo. I signori più aggiornati iniziarono infatti a indossare vistosi copricapo elaborati presso la corte borgognona e vesti ampie e lunghe molto sontuose, indici del fascino per l'esotico che la moda riesce sempre a cogliere più efficacemente di altre testimonianze.

Dalla veste greca alla veste «turchesca»

Se il Concilio dell'Unione aveva contribuito a fissare iconograficamente la figura del dotto e del filosofo, raffigurato spesso con barba e capelli lunghi come i greci, la tipologia di veste sfoggiata dall'imperatore Giovanni VIII Paleologo (1392-1448) in quella stessa occasione divenne abito regale per eccellenza da imitare presso le corti più aggiornate.²⁸ Nelle fonti iconografiche che lo ritraggono ricavate dal vero dagli artisti – prima fra tutte il ciclo di affreschi di Benozzo Gozzoli per Palazzo Medici Riccardi datato 1459 [fig. 03] – il *basileus* porta un copricapo ornato con piume verdi, bianche, rosse inframmezzate d'oro, sul quale è posata una corona, e indossa una ampia, lunga e sontuosa veste operata in oro e foderata di pelliccia. Questo abito orientale derivante dal modello antico, quello senza tempo cui nostalgicamente faceva riferimento Vespasiano da Bisticci nelle *Vite*, entrò nel guardaroba dei signori più raffinati del tempo. Significativamente questa veste di chiara ispirazione mediorientale non fu definita alla greca o alla bizantina ma turca o «turchesca».

Fig. 01 Agostino di Duccio, Musa Euterpe, scultura, XV sec., cappella di S. Agostino, Tempio Malatestiano, Rimini. Archivio Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini.



01

Fig. 02 Cosmè Tura, Musa Calliope (?), 1455-60, The National Gallery, London. Public Domain su Wikimediacommons.



02

Ne abbiamo notizia dalla metà del XV secolo, quando i sentimenti provati dagli occidentali verso i turchi – che fra il 1453 e il 1461 avevano conquistato anche gli ultimi frammenti europei dell'impero bizantino, il Despotato di Morea e l'impero di Trebisonda – si fecero piuttosto contraddittori, sintetizzabili in una paura mista a fascinazione.²⁹ L'accresciuta preoccupazione per la minaccia turca suscitò una maggiore curiosità verso la cultura del nemico, nei confronti della quale l'occidente fu enormemente attratto. Alla cultura turca si guardò per prendere spunti esotici da declinare in varie forme espressive che diedero vita a vere e proprie "turcherie" o manie d'oriente. L'interesse per l'abito di natura orientale ispirato a quello turco si inserisce in questo contesto. Una delle prime attestazioni di vesti turche si trova nell'inventario *post mortem* di Sigismondo Pandolfo Malatesta, redatto il 13 ottobre 1468, che costituisce un riferimento temporale utile per valutare la diffusione di questo capo di abbigliamento tra i signori del tempo. Tra gli altri indumenti, nel suo guardaroba Sigismondo possedeva due vesti e una berretta definite «turchesche» cioè alla foggia turca: «una turchescha de cianbelotto morello cum bottuni de fili d'oro fodrado de marteri», «una vesta longa turcha de panno morello de grana fodrada de panze de vaio», «una bretta turchescha de drappo azzurro»; erano inoltre annoverati due «panixelli turcheschi», uno azzurro e bianco, l'altro di seta lungo.³⁰ Come gran parte dei capi di abbigliamento mediorientali, l'abito alla turca era ampio e aperto anteriormente, poteva essere lungo fino ai piedi oppure arrivare a mezza tibia, aveva maniche piuttosto corte. Si trattava sostanzialmente di una sopravveste simile al caffettano, sotto la quale se ne indossava un'altra. In oriente ciò che differenziava lo status di chi la sfoggiava erano i tessuti assieme alla sciarpa o fuscaccia. Quest'ultima, arrotolata in vita, era un capo basilare dell'abbigliamento musulmano che, oltre a trattenere le vesti e contenere tra le pieghe piccoli oggetti, era uno dei segni distintivi di rango.³¹ Non conosciamo la foggia della berretta «turchesca» posseduta da Sigismondo, ma poteva forse richiamare il turbante o il *mazzocchio*, vale a dire la moda dei vistosi copricapo alla moda borgognona, mentre i tessuti di seta turchi potrebbero essere state fuscacche da abbinare ai due abiti orientaleggianti.

Le vesti turche erano sfoggiate in occasioni speciali come simbolo di ricchezza e di modernità. Sappiamo per esempio che Galeazzo Maria Sforza (1444-1476) possedeva almeno due «turche» che, secondo la fonte, erano sinonimo di abiti ducali. Ne abbiamo la descrizione dal segretario di quest'ultimo, Cicco Simonetta, il quale riporta che Galeazzo Maria si presentò al cospetto dell'imperatore «vestito de una turcha d'oro» e «habito ducale, cioè de una turcha de zetonino negro argentato et di sopra uno mantello de drappo d'oro con un capuzo fodrato de hermelini, ad modo de una cappa de cardinale».³² Oltre all'attestazione delle influenze orientali sulla moda occidentale, questa descrizione testimonia che gli abiti alla «turchesca» erano sinonimi di lusso e insegne quasi regali.

Non deve essere un caso che le prime testimonianze di abiti alla turca siano riferibili a Sigismondo Pandolfo Malatesta e a Galeazzo Maria Sforza, entrambi presenti alle feste date dai Medici in onore dello Sforza e di papa

Pio II nella primavera del 1459. Accogliendo una richiesta del papa, che aveva convocato a Mantova una dieta fra le potenze italiane per promuovere una crociata contro i turchi, i Medici accettarono di ospitare a Firenze sia Pio II sia i signori che avrebbero scortato il pontefice fino a destinazione. Le «onoranze» fiorentine organizzate per Galeazzo Maria Sforza e Pio II durarono dal 17 aprile al 3 maggio e sono note attraverso una cronaca rimata anonima di poco posteriore, composta fra il 1464 e il 1469.³³ L'anonimo cronista descrive dettagliatamente processioni, banchetti, balli, giostra, caccia al leone, rappresentazione sacra e una «armeggeria» vale a dire un combattimento fra cavalieri sponsorizzato e organizzato dal giovane Lorenzo de' Medici in onore dei due illustri ospiti. Nonostante nella fonte manchi la descrizione di abiti «turcheschi», la storiografia ha posto l'accento sugli apparati orientaleggianti della festa,³⁴ non riconducibili a vere e proprie vesti, quanto al richiamo esotico di alcuni elementi, come l'eccessivo sfarzo di oro, gioielli e l'uso delle piume, in particolare quelle d'oro che ornavano una ghirlanda d'argento indossata da Lorenzo. Quest'ultima, «a guisa di mazzocchio»³⁵ e accostabile al copricapo di Giovanni VIII Paleologo negli affreschi di Palazzo Medici Riccardi, attesterebbe per estensione, secondo la storiografia che si è occupata del tema, l'origine turca del copricapo del Medici.³⁶ Se non una diretta provenienza turca, questo copricapo attesta la passione per l'esotico diffusosi nelle corti italiane che, a quel tempo, guardavano come si è detto alla cultura ottomana con grande interesse. È appena il caso di ricordare che Galeazzo Maria Sforza fu ospitato a Palazzo Medici Riccardi durante i festeggiamenti, che gli affreschi del Gozzoli furono realizzati proprio nel 1459 a distanza di pochi mesi dalle onoranze e che nelle raffigurazioni del corteo sono presenti alcuni partecipanti alle feste, in particolare Pio II, lo stesso Galeazzo Maria Sforza e Sigismondo Pandolfo Malatesta.³⁷ L'unico riferimento a un vero e proprio oggetto turco riportato dall'anonimo poeta cronista riguarda il «turcasso» descritto sul fianco di Cupido, munito di arco, cui era dedicato il carro trionfale che sfilò davanti agli occhi stupiti degli spettatori.³⁸

Ciò che maggiormente affascinava gli occidentali delle vesti orientali erano le ampiezze e la scioltezza di queste ultime lungo i fianchi; caratteristiche che verranno meglio codificate nel Cinquecento quando nei guardaroba maschili e femminili faranno la comparsa abiti direttamente mutuati dall'Oriente, come per esempio l'«ongarina/ungarina».³⁹ Sintomatico del cambiamento di interesse del pubblico è la seconda edizione del celebre libro di Cesare Vecellio, *Degli habiti antichi et moderni di tutte le parti del mondo*, edito a Venezia nel 1598, all'interno della quale gli abiti dei greci sono sostituiti da quelli dei turchi.⁴⁰ Se l'abito antico di origini greche ampio e lungo finì per evocare un nostalgico legame con la classicità e, di conseguenza, con l'eternità, quello «alla turca» del pieno Quattrocento fu al contrario portatore di novità e modernità. Il suo ingresso nei guardaroba attesta il mutare del tempo e il volgere delle tendenze della moda, sempre attenta al mondo che cambia, capace di dare forma al tempo, oggi come allora.

Fig. 03 Benozzo Gozzoli, *Corteo dei Magi*, part. con Giovanni VIII Paleologo, 1459, Palazzo Medici Riccardi, Firenze. Museo di Palazzo Medici Riccardi, Città Metropolitana di Firenze.



03

L'abito all'antica negli spettacoli del XV secolo

Se il Concilio dell'Unione aveva incentivato la conoscenza delle fonti classiche, ciò non ebbe una ricaduta specifica sullo studio dell'abito antico; dovremo infatti attendere il XVI secolo per la pubblicazione dei primi repertori sull'argomento.⁴¹ Eppure, le corti del tempo ne avrebbero giovato trovando riferimenti non solo per cicli pittorici e scultorei di ispirazione classica, ma anche per cerimonie, ingressi solenni e processioni, vale a dire quegli «apparati visivi in movimento»,⁴² preannunci degli spettacoli teatrali, in cui iniziarono ben presto a comparire figure allegoriche tratte dall'antichità vestite secondo fogge che avrebbero dovuto identificare i personaggi. A fronte delle tante notizie su questi eventi, poche purtroppo sono le fonti documentarie e iconografiche in grado di restituircene i dettagli. Limitando l'esame ad alcuni casi di cui disponiamo degli apparati illustrativi, vorrei proseguire il ragionamento sul rapporto fra riscoperta della classicità e moda trattando del ruolo dello spettacolo scenico nell'elaborazione dei canoni dell'abito all'antica negli ultimi decenni del Quattrocento.

Le figure mitologiche e ultraterrene uscirono dall'ambito della descrizione letteraria e della raffigurazione in immagini ed entrarono dunque in quello della rappresentazione spettacolare.⁴³ La progettazione degli apparati scenici, inclusi i costumi destinati agli attori che interpretavano eroi e personaggi classici, era compito degli intellettuali della corte, i soli a possedere gli strumenti per fare ricerche e offrire le giuste soluzioni. Queste ultime differivano da una corte all'altra, a causa delle diverse sensibilità e dei diversi modelli di riferimento da cui sortivano esiti originali.⁴⁴ Lo si è visto a proposito delle Muse concepite a Ferrara e a Rimini, per esempio. Finché gli umanisti con interessi antiquari si occuparono degli apparati, così come dei resoconti cronachistici in cui spiegavano, valorizzandole, le scelte effettuate, diffondendo fisionomia e valori degli spettacoli integrati nella propaganda di corte,⁴⁵ i costumi scenici furono garanzia di accuratezza e adesione ai modelli antichi. In questo periodo ciascuno era libero di mettere in scena la propria «immagine di idea del sapere»⁴⁶ corrispondente all'idea che aveva del mondo antico. Dagli esiti si apprende che quell'idea non era fedele al mondo che si intendeva far rivivere, ma una fantasiosa e libera interpretazione di un modello di civiltà assunto come eterno perché astorico. Emblematico a tal riguardo è uno scambio di vedute fra due umanisti della corte ferrarese, Guarino Veronese e Giovanni Marrasio, organizzatore di una mascherata mitologica tenutasi a Ferrara nel 1433. Nonostante avesse dichiarato di aver «descritto la maschera della corte di oggi» e non quella degli «antichi teatri», Marrasio classificava antiquarie le sue ricerche e per questo le aveva ritenute degne di essere inviate all'antiquario e archeologo Ciriaco d'Ancona.⁴⁷ Guarino, d'altro canto, confrontandole con i modelli antichi, le aveva considerate «degne apparizioni della festa principesca».⁴⁸ Nato con intenti celebrativi e come forma attiva di restituzione antiquaria, il teatro di corte funse da luogo di mediazione di varie istanze, da quelle civiche a quelle cortesi, in cui si incontrarono, combinandosi in

modo originale, modelli antichi e moderni che tuttavia prevalsero sui primi. Caso esemplare è costituito dagli spettacoli ferraresi, in particolare quelli organizzati al tempo di Ercole I d'Este (1431-1505), nei quali tutti gli apparati furono declinati al tempo presente perché finalizzati alla comprensione degli spettatori e in funzione della propaganda del signore.⁴⁹ A ciò vanno ricondotte le scelte di volgarizzare e attualizzare le traduzioni delle commedie classiche, di ambientare le scene entro la città di Ferrara, rappresentata schematicamente da case e cinta muraria merlata in legno dipinto, di utilizzare sia costumi moderni, alla moda del tempo, accanto a costumi sontuosi ed esotici come le vesti «turchesche» e i grandi copricapo, agli abiti genericamente all'antica.⁵⁰ Al tempo non erano ancora stati definiti con esattezza i costumi che, nonostante le varianti, dovevano contribuire al riconoscimento dei personaggi. Nella prima metà del XV secolo esistevano tuttavia già norme e pratiche sceniche, che furono codificate nella seconda metà del Cinquecento.⁵¹ Ne sono testimonianza fonti iconografiche, descrizioni di cronisti, epistolari e libri di conti del XV secolo che documentano il lavoro di numerosi artigiani impegnati nella costruzione di scenografie e costumi. La progettazione di questi ultimi avvenne tra lo studio dell'umanista e i laboratori artigianali di sarto, pittore e ricamatore; l'esito della collaborazione fu il compromesso tra teoria e pratica artigianale, tra erudizione e divulgazione.

Le varie esigenze da tenere in considerazione produssero una inevitabile contaminazione fra antiquaria e costume scenico, mediata dalla moda corrente, che contribuì a creare un immaginario relativo al mondo antico filtrato attraverso le vesti. Nel XV secolo l'elaborazione dell'abito antico dipese anche dallo sviluppo dell'abito scenico, che, grazie alla libertà di espressione e alle differenti sensibilità di elaborazione dei vari centri culturali, offrì varie soluzioni supportate dal gusto archeologizzante del tempo. Questo processo avanzò di pari passo con il dibattito sulle vesti degli antichi, di cui troviamo eco nelle opere letterarie e nella corrispondenza degli umanisti.

Il gusto del XV secolo era ancora molto permeato della cultura gotico cortese e cavalleresca perciò non era necessario essere troppo aderenti al modello antico, perché bastava richiamarlo con abiti e chiome svolazzanti sul modello delle figure ellenistiche, come a Rimini per esempio, oppure con i *guarnelli* rimborsati in vita⁵² oppure con armature dove la fantasia si combinava alle conoscenze antiquarie giungendo agli esiti che vediamo anche nelle rappresentazioni dei trionfi e delle giostre.⁵³ Ciò è attestato dalla documentazione delle feste nuziali organizzate per Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona avvenute a Pesaro nel maggio 1475.⁵⁴ Durante le quali la sfilata delle vivande si trasformò in una vera e propria rappresentazione teatrale con le divinità dell'Olimpo, tra cui le Muse Erato, Iris, Tatia; accanto alle quali comparvero Tritone, Romolo, la Ninfa Arethusa. Di questa sfilata si sono conservate sia la descrizione scritta sia le illustrazioni delle entità mitologiche protagoniste della scena. Realizzati da Francesco di Giorgio Martini oppure da Giovanni Santi, artisti operanti in quegli anni presso la corte di Urbino che aveva organizzato lo spettacolo, questi disegni colorati sembrano

Fig. 04 Ordine delle nozze dello illustrissimo messer Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona, 1480, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.Lat. 899, f. 110v.



veri e propri figurini di costumi.⁵⁵ Sappiamo che, almeno dal XVI secolo, nelle sartorie circolavano libri di figurini anche con alcuni modelli di costumi teatrali.⁵⁶

Le descrizioni dei festeggiamenti pesaresi sono particolarmente incentrate sugli emblemi dei personaggi, fondamentali per riconoscere i protagonisti, mentre i riferimenti alle vesti sono molto generiche, vediamone i più significativi. La musa Erato aveva «capilli sparsi» e «scarpete d'oro a l'antica»,⁵⁷ Hebe si presentava con «capilli d'oro sparsi coronata di fiori et erbe», «vesta verde a l'antica levata da uno canto che mostrava la chamisia et una gamba»;⁵⁸ Tatia aveva una veste bianca fino ai piedi con «scarpette dorate all'antica», «el lembo delle veste era d'oro et havea uno manto di seta cremisino frixiato d'oro et sopra li capilli d'oro havea uno subtilissimo velo cincto di una corona di lauro (...) et innanzi sé gli portava uno vaso all'antica dorato pieno di fuoco ardente»;⁵⁹ Perseo aveva una «celata antiqua»,⁶⁰ Orfeo un «capello alla greca», «un mantello di seta alexandrina annodato in sulla spalla alla antica», un «paro de scarpe d'oro all'antica». ⁶¹ Le illustrazioni che supportano il testo mostrano come la fantasia abbia avuto un ruolo importante nell'elaborazione di questi costumi scenici, mediata dalla moda e dalle soluzioni sartoriali del tempo. Analizziamo per esempio le vesti delle Muse [fig. 04].⁶² queste presentano corpetti tagliati e separati dalla gonna secondo la moda del basso Medioevo, rimborsate in vita secondo un uso, quello del rigonfiamento, oramai codificato per le vesti antiche, ma soprattutto ciò che rendeva queste figure antiche e distanti dal mondo contemporaneo erano le braccia e le gambe nude «ad imitazione delle antiche» rese con maniche e calze di «colore incarnato». ⁶³

«Con l'ago e col pannel d'oro e d'argento»

Attorno alla metà del XV secolo i più aggiornati sarti italiani avevano le competenze per realizzare abiti anche molto complessi, basati su un'attenta progettazione geometrica.⁶⁴ Gli artigiani erano abituati a interpretare le richieste dei clienti ma erano comunque limitati da materie prime e strumenti di lavoro che, inevitabilmente, imponevano ai professionisti le stesse soluzioni adottate negli abiti che realizzavano quotidianamente. Questo potrebbe essere uno dei motivi per cui nel XV secolo il costume scenico nasceva in sartoria come veste alla moda per essere modificato in una seconda fase grazie all'intervento di altri professionisti, in particolare il ricamatore e il pittore. Ciò è deducibile dai ricorrenti pagamenti della corte estense nei confronti di pittori e ricamatori negli anni 1502-1504, all'epoca di Ercole I, promotore di spettacoli molto complessi.⁶⁵ L'assenza dei sarti tra le voci di spesa riferibili agli allestimenti di alcune feste sceniche è infatti compensata dalla presenza di ricamatori e pittori che «con l'ago e col pannel d'oro e d'argento»⁶⁶ agivano su vesti da rendere più sontuose e vistose per fini teatrali.⁶⁷ Dalla corrispondenza di Isabella d'Este (1474-1539) presente alle nozze di Lucrezia Borgia (1480-1519) con il fratello Alfonso (1476-1534), tenutesi a Ferrara durante il carnevale del 1502, veniamo a conoscenza di una sfilata di 110 costumi scenici femminili e maschili destinati alle cinque commedie che si sarebbero tenute in

quei giorni affinché «se conoscesse che fossero facti a posta, et che quelli de una comedia non havessero a servire le altre». ⁶⁸ Gli spettacoli richiedevano grandi quantità di risorse e l'impegno di numerosi artisti, purtroppo raramente rintracciabile nelle fonti superstiti, almeno fino al Cinquecento. Gli spettacoli ideati per le feste fiorentine del 1589 in occasione delle nozze di don Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena confermano una tendenza in atto dal secolo precedente. Di questi festeggiamenti sono sopravvissute numerose testimonianze, fra cui la documentazione della Guardaroba di corte, che attesta l'assunzione di due distinte sartorie, una impegnata nella confezione degli abiti da parata, la cosiddetta «livrea grande» indossata dai dignitari della sposa, l'altra nella confezione dei costumi scenici. Quest'ultima sartoria si avvale di due maestri sarti che realizzarono circa 300 abiti allegorici per gli intermedi, completi per una giostra e altre competizioni, per i personaggi della commedia dell'arte.⁶⁹ Di questi costumi conosciamo quelli ideati da Bernardo Buontalenti per la commedia *La Pellegrina* raccolti in un manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dal titolo *Disegni di vestiture per deità, virtù mascherate ed altri oggetti coll'aggiunta di carri per pubbliche rappresentanze*.⁷⁰ Nelle carte manoscritte studiate a partire da Aby Warburg⁷¹ i figurini («figure») sono corredati della descrizione dei personaggi e delle indicazioni rivolte agli artigiani coinvolti nella confezione dei costumi, che riguardano le tipologie dei tessuti da impiegare, i colori, la quantità di capi di abbigliamento da realizzare, le acconciature. Non sempre i costumi venivano realizzati *ex novo*, perché potevano provenire dalla guardaroba di corte, dal mercato dell'usato⁷² oppure dai magazzini delle compagnie ingaggiate per gli spettacoli che potevano fornire anche oggetti di scena: ne abbiamo testimonianza tramite il «corago» ebreo Leone de' Sommi.⁷³

Così come a Ferrara e a Rimini, dove l'elaborazione dell'abito delle Muse era stata compiuta dagli intellettuali e interpretata dagli artisti, ciò dovette accadere anche per i costumi all'antica realizzati in occasione della festa nuziale pesarese avvenuta nel maggio 1475 più sopra citata. Non sappiamo purtroppo come fossero gli abiti degli attori che a Rimini, a fine giugno, interpretarono uomini vestiti da antichi romani, tra cui consoli, senatori, Ercole e Cesare, in occasione questa volta delle nozze della figlia del duca di Urbino, Elisabetta (1462-1525 ca.), con il figlio di Sigismondo Malatesta, Roberto (1440-1482). Conosciamo le spese sostenute dalla corte per i musicisti, i cantanti, i buffoni, i pittori, gli attori quasi tutti di provenienza fiorentina, per la realizzazione dei palchi e per il lavoro di «ingegneri» e loro garzoni.⁷⁴ Nulla è riportato dal cronista, grazie al quale conosciamo gli avvenimenti e le spese delle nozze riminesi, circa i costumi di scena, ma la vicinanza temporale delle feste di Pesaro e Rimini e il coinvolgimento organizzativo in entrambe della corte urbinata, induce a supporre avessero avuto una analoga se non uguale regia e, chissà, forse comuni costumi e scenografie.

Che la collaborazione fra intellettuali, pittori e sarti fosse oramai collaudata e che fossero sufficienti alcuni piccoli accorgimenti per declinare all'antico un abito alla moda è attestato da una testimonianza del XV secolo. Si tratta di una noti-

zia ancora una volta proveniente dalla corte estense: nel 1460 il pittore Cosmè Tura ricevette l'incarico di realizzare il disegno dell'abito nuziale per la sorella di Borso d'Este in quanto esperto conoscitore delle vesti delle Muse.⁷⁵ Purtroppo non possediamo ulteriori informazioni su questo abito, che poteva essere stato molto simile a quelli progettati dall'artista per le Muse dello studiolo di Belfiore su indicazione degli umanisti di corte [fig. 02]. Quali fossero le conoscenze sull'abito antico di Cosmè Tura non sappiamo, ma è significativo che in una corte molto aggiornata come quella estense,⁷⁶ dove la scoperta dei testi classici era stata molto precoce e dove le conoscenze sugli abiti degli antichi erano certamente supportate da fonti di natura archeologica, le vesti che dovevano connotare l'idea dell'antichità fossero invece così aderenti alla moda del tempo. Anche altre fonti iconografiche quattrocentesche di soggetto antico, come per esempio l'*Eneide*,⁷⁷ sembrano mutuare le fogge dei personaggi raffigurati più dal costume scenico che dalle conoscenze realistiche dei vestiti indossanti nell'antichità.⁷⁸ Ciò può essere messo in relazione con la cultura scenica sviluppatasi nelle corti italiane, che cambiò il paradigma del genere "antico" contribuendo all'elaborazione e soprattutto alla diffusione di un immaginario più comprensibile al pubblico perché mediato dal gusto del tempo. I costumi scenici furono il *medium* attraverso cui creare quell'immaginario. Ciò produsse verosimilmente due linee di ricerca sul tema, una già collaudata e circoscritta ai dibattiti di intellettuali ed eruditi da cui derivarono trattati e cataloghi sugli abiti antichi;⁷⁹ l'altra finalizzata alle esigenze teatrali da cui scaturirono i trattati di regia degli allestitori di spettacoli. L'abito antico tese ad assumere due volti, uno filologico e uno di pura invenzione non più progettato dall'umanista con passione antiquaria ma da un professionista che aveva il compito di vestire gli attori sulla base delle esigenze sceniche e dei generi rappresentati. Secondo Leone de' Sommi, uno dei primi *coraghi* a pubblicare un manuale di regia, nelle tragedie non si doveva vestire «(se possibile) i suoi interlocutori a i modi che modernamente si costuma, ma nelle maniere che su le sculture antiche, o su le pitture figurati si veggono, con quei manti, et con quelli abbigliamenti co' quali si figurano così vagamente quei personaggi de gl'antichi secoli. [...] Alle ninfe poi, convengono le camisce da donna, lavorate e varie, ma con le maniche, et io soglio usare di farci dar la salda, acciò

che, legandole co' munili o con cinti di seta colorate et oro, facciano poi alcuni gonfi che empiano gl'occhi et comparano leggiadrissimamente».⁸⁰ I costumi scenici erano tuttavia più vicini alla moda corrente rispetto alle opere d'arte antiche che i registi affermavano di prendere come riferimento. Ne sono prova gli abiti da maschera descritti nella Guardaroba medicea al tempo di Cosimo I de' Medici, realizzati al tempo dei festeggiamenti per le nozze del duca con Eleonora da Toledo avvenute nel 1539.⁸¹ Gli abiti classificati «alantica» sono «habiti» di velluto pavonazzo e raso, berretti di velluto cremisino, «giboni» di raso cremisino, «calze» di panno rosato, «cinture» di velluto verde forniti di raso. Accanto a questi è interessante la presenza di abiti «alindiana» e di «casache alla turchesca», testimoni del gusto esotico nei costumi e nelle scenografie concepiti da un'équipe di professionisti guidati dall'architetto Niccolò Tribolo a cui partecipò anche il pittore Agnolo Bronzino.⁸²

Il mondo antico e mitologico fu evocato con intenti moralistici e propagandistici attraverso differenti tecniche e generi artistici in sartoria, in pittura, in scultura e pure nell'arazzeria. Anche gli arazzi istoriati si popolarono infatti presto di soggetti mitologici per feste «ala antiqua», rivelandosi particolarmente adatti agli allestimenti, perché facilmente trasportabili.⁸³ Nei vestiti dipinti, tessuti, scolpiti o cuciti la moda continuò a marcare le differenze tra antico e presente, svelando le contaminazioni fra antiquaria e costume scenico capaci di generare interessanti novità. Novità era stata quell'abito «turchesco» che comparve nei guardaroba signorili del Quattrocento come sinonimo di antichità e regalità. Inizialmente ricavata da modelli originali mediorientali, questa veste fu successivamente mediata dalle rappresentazioni elaborate per identificare i turchi, che offrirono l'occasione per meditare su elementi esotici da prendere in prestito e adattare sulle forme degli abiti occidentali. Significativamente non con gli abiti all'antica ricavati dai reperti archeologici o dalle fonti iconografiche greco-romane scelsero di vestirsi i signori promotori della rinascita dell'antico, ma con questi abiti, gli unici che, nella seconda metà del XV secolo, furono in grado di manifestare lo speciale legame culturale con il mondo orientale e l'antichità e, contestualmente, anche la piena aderenza al tempo presente e ai cambiamenti che segnarono la fine di un'epoca.⁸⁴

Note

1 Campigli 1999; Pasini 2000.

2 Tosi Brandi 2018.

3 Muccioli, Cenerini 2018.

4 Anderson 1991.

5 Baxandall 1972.

6 Anderson, 1991.

7 Di Lorenzo, Mottola Molfino, Natale, Zanni 1991, pp. 322-23.

8 Il ciclo pittorico è stato purtroppo perduto a causa di un incendio nel 1483, le opere superstiti sono oggi divise in differenti luoghi di conservazione. Dello studiolo di Belfiore è stata data una ricostruzione digitale: studiolo**bel**fio**re**.unibo.it (ultima consultazione agosto 2022).

9 Eörsi, 1975. Si è discusso su come la corte riminese avesse appreso del pensiero di Guarino Veronese sulle Muse, verosimilmente tramite Basinio da Parma, già allievo di Guarino, che nel 1447 si trasferì

da Ferrara a Rimini, oppure tramite Matteo de' Pasti anch'egli veronese che nel 1455 modellò e fuse una medaglia per Guarino; Tosi Brandi 2018, pp. 219-220.

10 Tosi Brandi 2018.

11 Mitchell 1978; Centanni 2017.

12 Tosi Brandi 2018, pp. 221-22.

13 Campana 1952; Di Lorenzo, Mottola Molfino, Natale, Zanni 1991, pp. 322-23; Turchini 2000, p. 618. Al volume di Turchini si rimanda per la lettera di Poggio Bracciolini a Roberto Valturio del 1454 sul tema delle Sibille e per la bibliografia precedente sul tema.

14 Warburg 1966.

15 Goretti 2002.

16 Alberti 1547, pp. 32v-33r.

17 Chastel 1979, p. 64; Cavallaro 1988.

18 Campigli 2000; Muccioli, Cenerini 2018.

19 Settis 1984.

- 20 Tosi Brandi 2000, pp. 93, 99.
 21 Tosi Brandi 2018.
 22 da Bisticci 1859, p. 480. La fonte fa riferimento anche a oggetti antichi di cui il Niccoli amava circondarsi, fra questi «vasi antichi bellissimi».
 23 Tosi Brandi 2000, pp. 67-68.
 24 Ivi, pp. 67-68.
 25 da Bisticci 1859, p. 14.
 26 Muzzarelli 2011, pp. 131-138.
 27 Lazzi 1994.
 28 da Bisticci 1859, p. 14.
 29 Ricci 2018.
 30 Tosi Brandi 2020, pp. 348-49.
 31 Orsi Landini 1988; Jirousek 2019.
 32 Levi Pisetzky 1978, p. 195.
 33 Newbiggin 2011. *Il codice dal titolo Terze rime in lode di Cosimo d' Mdici e de' figliuoli e dell'onoranza fatta l'anno 1459 al figliuolo del duca di Milano e al Papa nella loro venuta a Firenze* è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, segnato Magliabechiano VII 1121.
 34 Lazzi 1988.
 35 Newbiggin 2011, p. 110.
 36 Lazzi 1988.
 37 Galeazzo Maria Sforza è raffigurato alla destra di Cosimo il Vecchio de' Medici e Sigismondo Pandolfo Malatesta alla destra dello Sforza.
 38 Newbiggin 2011, p. 110.
 39 La veste turchesca era differente da quella ongaresca cfr. Archivio di Stato di Mantova, AG, b. 455, f. II, cc. 432-437 (1574) (bancheditagionzaga.centropalazzote.it/collezionismo/index.php?page=Visualizza&carteggio=1954, ultima consultazione agosto 2022).
 40 La prima edizione del libro era uscita nel 1590. Un'ottima descrizione delle vesti dei turchi è tramandata dal cosiddetto *Libro dei costumi Ralamb*, risalente alla metà del XVII secolo, ora custodito presso la Biblioteca nazionale svedese di Stoccolma www.wdl.org/en/item/17190/ (ultima consultazione agosto 2022).
 41 Acciarino 2018.
 42 Seragnoli 1992, p. 53.
 43 Tisconi Benvenuti, Mussini Sacchi 1983; Bortoletti 2008.
 44 Guidobaldi 1992.
 45 Guarino 1997.
 46 Ivi, p. 272.
 47 Tramontana 2008, pp. 706-11.
 48 Guarino 1997, pp. 271-2.
 49 Lipani 2014.
 50 Cruciani, Falletti, Ruffini 1994.
 51 Marotti 1968.
 52 Tosi Brandi 2018.
 53 Lurati 2012.
 54 De Marinis 1946; Garbero Zorzi 1988.
 55 Ordine delle nozze dello illustrissimo messer Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona, 1480, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 899. digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.899 (ultima consultazione agosto 2022).
 56 AA.VV. 1987; Tosi Brandi 2017.
 57 BAV, Urb. Lat. 899, c. 58v.
 58 Ivi, cc. 65v-66r.
 59 Ivi, cc. 68v-69r.
 60 Ivi, c. 60r.
 61 Ivi, c. 63v-64r.
 62 Ivi, c. 112v.
 63 Acciarino 2018, p. 123.
 64 Tosi Brandi 2017.
 65 Cruciani, Falletti, Ruffini 1994.
 66 Newbiggin 2011, pp. 92, 108.
 67 Franceschini 1997, pp. 477-83. Si rimanda in particolare alla lista delle spese del "Libro de le partite" (1502-1504); le voci di spesa sono spesso generiche e la prestazione dell'artigiano è specificata in pochi casi.
 68 D'Ancona 1891, p. 384.
 69 Testaverde 1988.
 70 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino, C.B.3.53/II striscia 1446 e visibile al sito archive.org/details/palatino-c.-b.-3.53-ii-images/mode/1up?view=theater (ultima consultazione agosto 2022).
 71 Warburg 1895.
 72 Testaverde 1988, p. 180.
 73 Pavesi 2019, p. 158.
 74 Turchini 2001, pp. 427-67.
 75 Anderson 1991, p. 176.
 76 Bertozzi 1994.
 77 Il riferimento è al codice cosiddetto Virgilio Riccardiano (ms. 492) del XV secolo attribuito a Giovanni di Apollonio, già autore di fronte di cassoni.
 78 Lazzi 1994, p. 405.
 79 Acciarino 2018.
 80 Marotti 1968, p. 52.
 81 Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea, 7, c. 26r-v.
 82 Niccoli 2007.
 83 Tosi Brandi 2020, pp. 160-71.
 84 Ricci 2018; Tosi Brandi 2020.

Riferimenti bibliografici

- Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea, 7, c. 26r-v.
 Archivio di Stato di Mantova, AG, b. 455, f. II, cc. 432-437 (1574).
 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino, C.B.3.53/II striscia 1446.
 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Terze rime in lode di Cosimo d' Mdici e de' figliuoli e dell'onoranza fatta l'anno 1459 al figliuolo del duca di Milano e al Papa nella loro venuta a Firenze*, Magliabechiano VII 1121.
 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ordine delle nozze dello illustrissimo messer Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, 1480, Urb.Lat. 899.
 AA.VV. (1987), *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*. Modena: Panini.
 Acciarino, D. (2018), De re vestiaria. Renaissance discovery of ancient clothing. *La Rivista di Engramma*, n. 154, pp. 111-140.
 Anderson J. (1991). Il risveglio dell'interesse per le Muse nella Ferrara del Quattrocento. In Di Lorenzo A., Mottola Molino A., Natale M., Zanni A. (a cura di), *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi*. Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 165-185.
 Baxandall, M. (1972). *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. London: Oxford University Press.
 Bortoletti, F. (2008). *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*. Roma: Bulzoni.
 Campana, A. (1952). Due note su Roberto Valturio. *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi*. Faenza: Stabilimento Fratelli Lega, pp. 11-24.
 Campigli, M. (1999). *Luce e Marmo: Agostino di Duccio*. Firenze: Olshky.
 Castelli, P. (a cura di) (1992). *Ferrara e il suo Concilio 1438-1439*, atti del convegno di studi. Ferrara: Università degli Studi.
 Cavallaro, A. (1988). *Studio e gusto dell'antico nel Pisanello*. In Cavallaro, A., Parlato, E. (a cura di), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*. Milano: Mondadori, pp. 89-105.
 Centanni, M. (2017). *Fantasma dell'antico: la tradizione classica nel Rinascimento*. Rimini: Guaraldi/Engramma.
 Chastel, A. (1979). *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*. Torino: Einaudi.
 Cruciani F, Falletti, C., Ruffini F. (1994). La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto, *Teatro e storia*, n. 9, pp. 131-215.
 D'Ancona, A. (1891). *Origini del teatro italiano*, vol. 2/3. Torino: Loescher.

- Da Bisticci, V. (1859). *Vite di uomini illustri del XV secolo scritte da Vespasiano da Bisticci*, Firenze: Barbera, Bianchi e Comp.
- De Marinis, T. (1946). *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475: narrazione anonima accompagnata da trentadue miniature di artista contemporaneo*. Roma: Algea.
- Di Lorenzo, A., Mottola Molino, A., Natale, M., Zanni, A. (1991). *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*. Saggi. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Alberti, L.B. (1547). *La Pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi*. Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- Eörsi, A. (1975). Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 21. Budapest: AKJournals, pp. 15-52.
- Franceschini, A. (1997). *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche dal 1493 al 1516*, vol. 2/2, parte II. Ferrara: Corbo.
- Garbero Zorzi, E. (1988). *La "festa scenica": immagini e descrizioni*. In D. Liscia Bemporad (a cura di), *Il costume nell'età del Rinascimento*. Firenze: Edifir, pp.189-199.
- Goetti P. (2002). Il problema dell'antico nelle mode del Quattrocento: le vesti "alla ninfa". *Schede umanistiche*, n. 2. Bologna: Clueb, pp. 135-170.
- Guarino, R. (1997). Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento. *Teatro e storia*, Annali 4, n. 13. Bologna: il Mulino, pp. 271-291.
- Guidobaldi, N. (1992). Il ritorno delle Muse nel Quattrocento. *RIdIM/RCMI Newsletter*, vol. 17, n. 1, New York: Research Center for Music Iconography, pp. 15-25.
- Jirousek, C.A. (2019). *Ottoman Dress and Design in the West. A Visual History of Cultural Exchange*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lazzi, G. (1994). *Novità e persistenze nelle tipologie vestimentarie al tempo del Concilio: dalla moda "alla franciosa" a quella all'"orientale"*. In Viti P. (a cura di), *Firenze e il Concilio del 1439*, Firenze: Olschky, pp. 390-407.
- Levi Pisetzkzy, R. (1978). *Il costume e la moda nella società italiana*. Torino: Einaudi, 1978.
- Lipani, D.G. (2014). *Iocosi intermedii. Lo spettacolo estense tra idea dell'antico e celebrazione del presente (1486-1487)*. In *Dionysus ex machina*, n. 5. Palermo: Palumbo Editore, pp. 192-214.
- Lurati, P. (2012). "In Firenze non si fe' mai simile festa". A proposito del cassone di Apollonio di Giovanni con scena di giostra alla Yale University Art Gallery. *Annali di Storia di Firenze*, n. 7. Firenze: Firenze University Press, pp. 35-71.
- Marotti, F. (a cura di) (1968). *Leone de' Sommi. Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. Milano: il Polifilo.
- Mitchell, C. (1978). *Il Tempio malatestiano. Studi malatestiani*, n. 110-111. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo, pp. 71-103.
- Muccioli, F., Cenerini, F. (2018). *Gli antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del Quattrocento (l'età di Sigismondo)*, atti del convegno internazionale di studi. Milano: Jouvence.
- Muzzarelli, M.G. (2011). *Breve storia della moda in Italia*. Bologna: il Mulino.
- Newbiggin, N. (2011). Le onoranze fiorentine del 1459. Poema anonimo. *Letteratura italiana antica, rivista annuale di testi e di studi*, n.12, pp. 17-135.
- Niccoli, B. (2007). Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textile production. In *Textiles and Text: Re-establishing the links between Archival and Objects-based Research*. London: Archetype Publications, pp. 105-113.
- Orsi Landini, R. (1998). *Labito per il corpo e il corpo per l'abito*; Ead., *Le vesti dei popoli islamici: semplicità di forme, splendore dei materiali*. In *Labito per il corpo, il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*. Museo Stibbert. Firenze: Artificio, pp. 12-28, 126-127.
- Pasini, P.G. (2000). *Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*. Milano: Skira.
- Pavesi, G. (2019). *Man-tovà: l'interculturalità in scena: danza, teatro e musica nel XVI secolo*. Mantova: Associazione Man-tovà.
- Ricci, G. (2018). *Appeal to the Turk. The broken boundaries of the Renaissance*. Roma: Viella.
- Seragnoli, D. (1992). Visioni di spettacolo al tempo del concilio. In Castelli, P. (a cura di), *Ferrara e il suo Concilio 1438-1439*, atti del convegno di studi. Ferrara: Università degli Studi, pp. 45-55.
- Settis, S. (a cura di) (1984). *L'uso dei classici*. Torino: Einaudi.
- Testaverde, A.M. (1988). *Creatività e tradizione in una "sartoria teatrale": l'abito scenico per le feste fiorentine del 1589*. In Liscia Bemporad, D. (a cura di), *Il costume nell'età del Rinascimento*. Firenze: Edifir, pp. 175-186.
- Tissoni Benvenuti, A., Mussini Sacchi, M.P. (a cura di) (1983). *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino: UTET.
- Tosi Brandi, E. (2017). *L'arte del sarto nel Medioevo. Quando la moda diventa un mestiere*. Bologna: il Mulino.
- Tosi Brandi, E. (2000). *Abbigliamento e società a Rimini nel XV secolo*. Rimini: Panozzo.
- Tosi Brandi, E. (2018). *Abiti antichi e moderni nel Tempio malatestiano*. In Muccioli, F., Cenerini, F. (a cura di), *Gli antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del Quattrocento (l'età di Sigismondo)*, atti del convegno internazionale di studi. Milano: Jouvence, pp. 213-34.
- Tosi Brandi, E. (2020). *Sigismondo Pandolfo Malatesta. Oggetti, relazioni e consumi alla corte di un signore del tardo Medioevo*. Fano: Jouvence.
- Tramontana, A. (2008). *Marrasio Giovanni. Dizionario Biografico degli Italiani*, 70 (2008). Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 706-11.
- Turchini, A. (2000). *Il Tempio malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*. Cesena: Il ponte vecchio.
- Turchini, A. (2001). *La signoria di Roberto Malatesta detto il Magnifico (1468-1482)*. Rimini: Ghigi.
- Viti, P. (a cura di) (1994). *Firenze e il Concilio del 1439*. Firenze: Olschky.
- Warburg, A. (1966). *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. Firenze: La Nuova Italia.
- Warburg, A. (1895). *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*. In *Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze*, n. 33. Firenze: Galletti e Cocci, pp. 103-146.

Sitografia

- studiobelfiore.unibo.it (ultima consultazione agosto 2022)
- bancheditagonzaga.centropalazzote.it/collezionismo/index.php?page=Visualizza&carteggio=1954 (ultima consultazione agosto 2022)
- www.wdl.org/en/item/17190 (ultima consultazione agosto 2022)
- digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.899 (ultima consultazione agosto 2022)
- archive.org/details/palatino-c.-b.-3.53-ii-images/mode/1up?view=theater (ultima consultazione agosto 2022).