

*La gente
vestita
di blu*

Aki ITO

Book (transliteration in parentheses)

Author: Aki Ito

Title: *La gente vestita di blu*

Series (transliteration in parenthesis)

Title: *Humanities: Christianity and Culture Extra Issue*
(*Jinbun Kagaku Kenkyū: Kirisutokyō to Bunka Bessatsu*)

Publisher: The Institute for the Study of Christianity and Culture,
International Christian University
(Kokusai Kirisutokyō Daigaku,
Kirisutokyō to Bunka Kenkyūjo)

ISSN: 2436-9535

Issue

Number: 2

Date of Publication: March 31, 2022

Humanities: Christianity and Culture Extra Issue is a monographic series non-regularly published by The Institute for the Study of Christianity and Culture at International Christian University. For a complete list of back issues, and the full text of online issues, are available on our website (<https://subsite.icu.ac.jp/icc/>) or ICU Repository (<https://icu.repo.nii.ac.jp/>).

2021/2022 distribution and copyright manager:

Yumi Kodaira, Ryota Sakurai, Motoi Sugaya,
Aya Tamura, Tsubasa Uchisaka
The Institute for the Study of Christianity and Culture
International Christian University
3-10-2 Osawa, Mitaka, Tokyo 181-8585, Japan
e-mail: icc@icu.ac.jp fax: (+81)-422-33-3778

**Reproduction of this publication in whole or part is prohibited
without written permission from the publisher.**

2022 © Aki Ito
All rights reserved

Published in Japan

Introduzione 1

1. Lealtà — Christine de Pizan 4

- Un'autrice vestita di blu 4
- La divisa di Christine 5
- La concezione del vestire per Christine 10
- L'interesse per il blu 13

2. Francia — Valerano di Saluzzo e sua moglie 19

- Gli eroi vestiti di blu 19
- I Nove Prodi e le Nove Eroine 21
- Lo *Chevalier Errant* e gli eroi della Sala baronale 23
- Gli stemmi dei Prodi 29
- Gli stemmi delle Eroine 31
- Gli eroi come cortigiani 34
- L'ammirazione per la Francia 36

3. Umiltà — La gente del *Tacuinum Sanitatis* 39

- Il blu dei nobili e quello dei contadini 39
- Le frutta dei nobili e le verdure dei contadini 41
- I *Tacuina* di Parigi e di Roma 44
- I contadini blu e quelli bianchi 47

4. Infedeltà — Le dame del Cinquecento 50

La principessa vestita di blu 50

I cassoni dei nobili 50

Dove sono i tessuti blu? 55

La donna perfida 58

La ricompensa dell'immoralità 60

5. Gelosia — Le figure allegoriche dell'*Iconologia* di Cesare Ripa 62

I colori come attributi 62

Il simbolismo cromatico dell'*Iconologia* 62

La Gelosia blu 68

Ripa e i trattati dei colori 72

I nemici dell'amore 77

Il blu del cielo e quello del mare 78

Tavole

INTRODUZIONE

I calciatori della nazionale di calcio italiana sono chiamati *gli Azzurri*. Non è esagerato dire che questo appellativo sia riconosciuto in tutto il mondo. E non soltanto le nazionali di calcio, ma di altre discipline sportive — pallavolo, pallacanestro, hockey su ghiaccio, ecc. — indossano la divisa azzurra.

All'esordio della nazionale italiana di calcio nel 1910, fu adottata la maglia bianca. Nell'anno successivo, tuttavia, il colore della divisa fu cambiato in azzurro, una scelta è stata adottata in tutte le discipline sportive fino ad oggi. Quanto alle ragioni, secondo alcuni l'azzurro fu scelto perché è il colore del cielo e del mare dell'Italia, secondo altri si trattò di un'emulazione dei colori francesi. Ma l'ipotesi più attendibile è che si accettò il colore di casa Savoia, che gioca un ruolo primario nel Risorgimento italiano¹.

Anche la nazionale francese si chiama *les Bleus* per la divisa blu. Non è chiaro da quando i giocatori iniziarono a portare questo colore, ma la loro scelta sembra più convincente, perché il blu è presente nel tricolore francese. È naturale che Michel Pastoureau, famosissimo antropologo storico dei colori, abbia preso in considerazione prima di tutto il blu per la serie di pubblicazioni dedicate ai trattati dei colori. Basandosi sul parere dello studioso, il blu è diventato nel corso dei secoli il colore del re o dello stato francese, e in definitiva quello nazionale alla Rivoluzione². Quando menziona i *maillots bleus* della nazionale francese, si chiede la ragione della divisa azzurra per le nazionali italiane:

¹ D. MARCHESINI, *Nazionalismo, patriottismo e simboli nazionali nello sport: Tricolore e maglia azzurra*, in *Gli italiani e il Tricolore. Patriottismo, identità nazionale e fratture sociali lungo due secoli di storia*, a cura di F. Tarozzi e G. Vecchio, Bologna, il Mulino, 1999, pp.313-328, in partic. pp.317-318.

² M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, pp.141-143.

On aimerait du reste savoir pourquoi, puisque cette couleur n'est pas présente dans son drapeau et, historiquement, n'a jamais été la couleur dynastique de la maison de Savoie ni des différentes familles qui ont régné en Italie. Il y a là un mystère que les Italiens eux-mêmes ne parviennent pas à expliquer. Est-ce parce que les origines de ce bleu national restent mystérieuses que, sur de nombreux terrains de sport, toutes les *squadre azzurre* qui représentent l'Italie sont fréquemment invincibles ?³

Queste parole sottintese e ciniche lasciano intendere la rivalità e lo sfottò al paese vicino che ha lo stesso colore per le sue nazionali, nonostante i francesi lo abbiano adottato da molto tempo prima. Di fatto, lo stemma di Casa Savoia è formato da uno scudo con una croce d'argento su campo rosso. Ma nella crociata del 1366, Amedeo VI di Savoia usò un vessillo azzurro pregando la Vergine con lo stendardo dello stemma del suo casato. Da quel momento Casa Savoia fu legata a questo colore⁴. Oltre ai Savoia, altre casate italiane portano nei vessilli delle armate l'azzurro, come i Visconti o gli Este, dunque non possiamo accogliere del tutto le affermazioni di Pastoureau.

Nonostante alcune contraddizioni, la teoria di Pastoureau ci affascina per la sua logica sostenuta da considerevoli fonti storiche. La maggior parte dei suoi libri vanta traduzioni in altre lingue, fra queste l'italiano, e gli studiosi di arte visiva accettano la sua teoria senza verifica o critica: per esempio, il blu fu il colore dei barbari nell'antichità, invece quello della Vergine fu attribuito nel XII secolo e acquistò grande popolarità insieme al progresso dell'arte tintoria. Secondo lo studioso francese, ciononostante i paesi germanici e l'Italia resistettero per qualche tempo a questa tendenza, per la preponderanza del rosso. A questo punto ho ipotizzato che non ci fosse disponibilità del blu in Italia o che gli italiani non l'accettassero volentieri per vestirsi⁵.

Avevo ragione? Perché all'inizio del Novecento gli italiani diedero questo colore, che non compone il tricolore, alle loro nazionali con una devozione particolare e diversa, rispetto a quella dei francesi per la Vergine o i re?

In questo saggio rivedrò le mie conclusioni, investigando le ragioni della gente vestita di blu dalla fine del XIV secolo all'inizio del XVII secolo, cioè nel periodo d'oro della cultura del costume italiano. Mi soffermerò innanzitutto su Christine de Pizan,

3 *Ibid.*, p.212, note 244.

4 A. MARTINELLI, *L'azzurro italiano*, in «Vexilla Italica», n° 62, Torino, Centro Italiano Studi Vessillologici, 2006, p.45.

5 A. ITO, *La galleria dei colori. Studio sulla rappresentazione del costume nell'arte e letteratura rinascimentali*, Tokyo, Arina-Shobo, 2002, pp.103-122.

prima autrice di professione in Europa, che prese parte attiva alla corte di Parigi, italiana e orgogliosa delle sue origini nel corso di tutta la sua vita. Possiamo osservare l'autrice stessa vestita di blu nei numerosi manoscritti, da lei redatti e fatti illustrare da autorevoli miniatori. Analizzerò i nove prodi e le nove eroine della Sala baronale del Castello della Manta di Saluzzo, al confine con la Francia, poi le figure delle miniature del *Tacuinum Sanitatis* che descrissero la vita quotidiana dell'Italia settentrionale alla fine del XIV secolo; le dame del XVI secolo come Eleonora di Toledo, Lucrezia Borgia, e Isabella de' Medici ecc., e infine le figure allegoriche dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Al termine della mia analisi sul simbolismo legato al blu, in questo libro ricco di informazioni sull'umanesimo italiano, si potrà comprendere meglio il vero significato attribuito dagli italiani a questo colore.

Per la pubblicazione di questo lavoro, sono in debito con diverse persone. Prima di tutto, vorrei ringraziare la prof.ssa Ginetta Auzzas, che ha sempre sostenuto le mie ricerche fin dai tempi di Padova; il prof. Manlio Pastore Stocchi, che ha fortemente consigliato la pubblicazione di questo lavoro — è scomparso nel giugno 2021, e mi dispiace di non averglielo potuto consegnare; la defunta prof.ssa Doretta Davanzo Poli per il suo continuo sostegno alle mie ricerche sulla storia del costume italiano; la prof.ssa Maria Giuseppina Muzzarelli per la sua costante ispirazione, e la mia mentore di sempre, prof.ssa Yoshiko Tokui. E vorrei esprimere la mia gratitudine anche ad Alessandra Corda e Costantino Pes che hanno migliorato il mio testo.

1. LEALTÀ

Christine de Pizan

Un'autrice vestita di blu

Una donna siede alla scrivania davanti alla finestra, tenendo la penna nella mano destra e il raschietto nella sinistra, è completamente dedita alla scrittura. Ai suoi piedi un cucciolo sta osservando il lavoro della padrona. La tovaglia verde e l'arazzo rosso alla parete fanno risaltare ancor di più la veste di un blu vivace (Fig. 1-1).

Il suo nome è Christine de Pizan (1364-1431ca.). È la prima autrice di professione in Europa, che prende parte attiva alla corte di Parigi all'inizio del Quattrocento. Questa donna, intellettuale straordinaria, non era una semplice "scrittrice", ma aveva un atelier e faceva miniare le sue opere da miniatori eccellenti, dedicandole alla famiglia reale e alla nobiltà. I suoi numerosi ritratti nei manoscritti meritano una menzione speciale. Christine fece spesso illustrare sé stessa nei manoscritti sin dall'inizio della sua attività, e il suo abito è molto spesso di colore blu.

Un autore è presente per sua natura come un'ombra nelle proprie opere, ma a volte non riesce a dedicarsi alla sua attività rimanendo tale. Si manifesta nella premessa o nella postfazione e di quando in quando si affaccia anche all'interno del romanzo. Sperimenta l'espressione di sé scrutando la reazione del lettore. Anche l'aspetto dell'autore nelle miniature è una forma di espressione di sé, se partecipa in prima persona alla produzione del manoscritto. Attraverso il caso di Christine de Pizan, autrice singolare e colta senza precedenti, si cercherà di esaminare quale "sé stesso" un autore o autrice di romanzi, un'intellettuale donna nella fattispecie, intendeva trasmettere ai lettori.

La divisa di Christine

Christine de Pizan (Cristina da Pizzano) nacque a Venezia verso il 1364. Tommaso da Pizzano, suo padre, che insegnava all'Università di Bologna come medico e astrologo, fu invitato alla corte di Parigi da Carlo V, il quale aveva grande considerazione del suo talento. Nel 1368 si recarono in Francia anche la moglie e i figli.

Nel 1379 Christine sposò Etienne Castel, segretario del re e notaio. L'anno seguente, tuttavia, Carlo V morì. Nel 1387 Christine perdette il padre, e nel 1390 morì il marito. Ma non intraprese la vita monastica, come la maggior parte delle vedove di quel periodo. Per mantenere madre e tre figli scelse la via della scrittura. Per fortuna aveva ottenuto dal padre un livello d'istruzione straordinario per l'epoca. Le sue opere attirarono gradualmente l'attenzione della corte, grazie a una predisposizione naturale per lo scrivere, combinata con la costanza dell'impegno.

Dal completamento delle *Cent ballades* (fine del XIV secolo), al 1418, anno del suo ritiro da Parigi dovuto ai disastri della guerra al monastero di Poissy dove viveva sua figlia, nell'arco di vent'anni Christine scrisse più di trenta opere di genere diverso: ballate, *rondeaux*, lettere dedicate al famoso dibattito sul *Roman de la Rose*, una biografia di Carlo V, una raccolta di vite di dame illustri, un saggio sull'educazione, un altro sull'arte militare, opere autobiografiche e molto altro. Le opere erano dedicate alla famiglia reale e a rappresentanti della nobiltà, per esempio a Carlo VI e regina Isabella di Baviera. Negli ultimi anni della sua vita, Christine, che aveva sentito raccontare le gesta della pulzella d'Orléans, compose *Le Ditié de Jehanne d'Arc*, pubblicato postumo⁶.

Christine non era solo autrice, ma anche "editrice" delle sue opere⁷. Si ritiene avesse appreso l'arte della calligrafia e altre tecniche di redazione del testo dal marito, che svolgeva la mansione di segretario del re⁸. Trentasei manoscritti autografi

6 Fra i numerosi studi sulla vita di Christine de Pizan e sulle sue opere, ho consultato frequentemente C. CANNON WILLARD, *Christine de Pizan. Her Life and Works*, New York, Persea Books, 1984. Tra gli studi più recenti, si veda: S. ROUX, *Christine de Pizan: Femme de tête, dame de cœur*, Paris, Éds. Payot, 2006; M. G. MUZZARELLI, *Un'italiana alla corte di Francia. Christine de Pizan, intellettuale e donna*, Bologna, il Mulino, 2007; F. AUTRAND, *Christine de Pizan: Une femme en politique*, Paris, Fayard, 2009.

7 Sul manoscritto autografo di Christine: G. OUY et C. M. RENO, *Identification des autographes de Christine de Pizan*, in «Scriptorium», 34, 1980, pp.221-238. Per quanto riguarda il suo ruolo di "editrice": J. C. LAIDLAW, *Christine de Pizan. A Publisher's Progress*, in «Modern Language Review», 82, 1987, pp.35-75.

8 T. PLEBANI, *All'origine della rappresentazione della lettrice e della scrittrice*, in *Christine de*

su cinquantaquattro sono stati abbelliti con miniature. L'esemplare dell'*Epistre Othea* dedicato a Luigi d'Orléans (BnF, ms. fr. 848), il più antico manoscritto autografo di Christine, fu decorato con quattro miniature illustrate a *grisaille* dal Maestro della première Épître (Fig. 1-2). Il fatto che le miniature di quel periodo siano monocromatiche, si pensa sia dovuto alla poca disponibilità finanziaria di Christine. Ma il Maestro della Pastora, il Maestro di Jeanne Ravenelle, il Maestro blu-giallo-rosa di Chantilly, e il Maestro dell'Incoronazione della Madonna che ebbero a che fare con le opere di Christine in seguito, coloravano generalmente solo alcune parti: per esempio il fondo, i vestiti, gli attrezzi (ovvero in *demi-grisaille*) (Fig. 1-3)⁹.

Per merito del Maestro dell'Épître Othéa, i manoscritti di Christine divennero magnifici. Appena completato il *Livre de la Mutacion de Fortune* nel gennaio 1403, questo valente miniatore entrò nel suo *scriptorium*, e lavorò per l'autrice fin verso il 1407. Note le sue collaborazioni anche con il Maestro di Egerton e il Maestro dello zafferano.

Anche il Maestro della Cité des Dames contribuì enormemente alle opere di Christine. Questo miniatore che probabilmente aveva studiato pittura italiana, fu attivo dal 1401 al 1420, e prese parte alla produzione di oltre 50 manoscritti: per esempio le versioni francesi del *De casibus virorum illustrium* o del *Decameron* ecc¹⁰. Illustrò la *Cité des Dames* (1405) per la prima volta, ed ebbe un ruolo principale nella decorazione dello Harley ms. 4431, conservato alla British Library, che costituisce una

Pizan. *Una città per sé*, a cura di P. Caraffi, Roma, Carocci, p.50.

- 9 Sulle miniature dei manoscritti autografi di Christine: M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry: the Limbours and their contemporaries*, with the assistance of S. O. D. Smith and E. H. Beatson, New York, G. Braziller, 1974, vol.I, pp.9-13; P. M. DE WINTER, *Christine de Pizan, ses enlumineurs et ses rapports avec le milieu bourguignon*, in «Actes du 104^e Congrès national des Sociétés savantes, Bordeaux, 1979, archéologie», Paris, Bibliothèque Nationale, 1982, pp.335-376; N. KOBAYASHI: *The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pizan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames —Its Conception and Execution— [I]*, in «Bulletin of Ohtani Women's Colledge», 42, 1998, pp.160-184; *The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pizan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames —Its Conception and Execution— [II]*, in «Bulletin of Ohtani Women's Colledge», 47, 2003, pp.94-116; *The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pizan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames —Its Conception and Execution— [III]*, in «Bulletin of the Study of Cultural Properties, Osaka Ohtani University», 5, 2005, pp.39-90; G. OUY, C. RENO, I. VILLELA-PETIT, *Album Christine de Pizan*, Bruxelles, Brepols, 2012.
- 10 M. MEISS, *op.cit.*, p.12; G. OUY, C. RENO, I. VILLELA-PETIT, *Album Christine de Pizan cit.*, pp.154-168.

raccolta delle sue opere, dedicata a Isabella di Baviera, sua importantissima mecenate¹¹.

Christine è raffigurata in quasi tutti i manoscritti, con tre tipi di rappresentazione: «lavoro nello studio», «dedica dei manoscritti a reali e principi» e «intervento dell'autrice nel romanzo»¹². Appare sempre in abito attillato, con un copricapo a corno sin dai primi manoscritti allo Harley ms. 4431 (Fig. 1-1, 2). I *demi-grisaille* mostrano generalmente figure prive di colore, e dunque anche il Maestro dell'Épître Othéa raffigura Christine in abito bianco, beige, o marrone chiaro fino al 1406 (Fig. 1-4)¹³. L'autrice che il Maestro della Cité des Dames ritrae, tuttavia, veste sempre di blu.

Analizziamo nel dettaglio, per esempio, la figura di Christine del ms. fr. 603, conservato nella Bibliothèque nationale de France (Fig. 1-5). Porta un abito attillato blu con ampia scollatura e maniche lunghe, che aprendosi all'altezza dei gomiti, ricadono mostrando le maniche della veste sottostante, di colore rosso. Si tratta di una *cotardie*, come Dufresne e Muzzarelli hanno già fatto notare¹⁴. Nei manoscritti miniati del *Des cleres et nobles femmes* del Boccaccio prodotti in sequenza dal 1402 al 1403 (BnF, ms. fr. 12420 e ms. fr. 598), appaiono molte donne che indossano una *cotardie*, sia con maniche senza apertura, sia con maniche ricadenti dal gomito al polso o con maniche aperte che arrivano a toccare terra. La miniatura per il capitolo "Minerva" del ms. fr. 598 ci mostra la dea che dirige gli artigiani dediti a vari lavori, con indosso una *cotardie* a maniche aperte, mentre la donna che carda la lana ne veste una con maniche senza apertura (Fig. 1-6). Si può supporre che la *cotardie* decorativa con maniche aperte fosse appropriata per donne di rango sociale più elevato.

L'altro ornamento che caratterizza Christine è il copricapo a corno torreggiante sul capo. Nelle illustrazioni dei primi miniatori come il Maestro dell'Épître Othéa e altri, il cappello di Christine ha due corni, mentre quello raffigurato dall'atelier del Maestro della Cité des Dames è più voluminoso. Non si conosce con esattezza la

11 Si possono consultare tutte le pagine dello Harley ms. 4431 sul sito dell'Edinburgh University Library (<http://www.pizan.lib.ed.ac.uk/index.html>).

12 S. GROAG BELL, *Christine de Pizan in her study*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes, Études christiniennes», 2008 (<http://crm.revues.org/3212>).

13 Altri esempi si trovano in ms.78D42, 1r (Den Haag, Nationale Bibliotheek van Nederland), ms.9508, 2r e ms.10309, 1r (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique), e ms.494, 1r (Chantilly, Musée Condé).

14 L. R. DUFRESNE, *A Woman of Excellent Character: A Case Study of Dress, Reputation and the Changing Costume of Christine de Pizan in the Fifteenth Century*, in «Dress: the Journal of the Costume Society of America», 17, 1990, p.106; M. G. MUZZARELLI, *op.cit.*, pp.56-57.

struttura di questo copricapo, perché il velo copre completamente la testa. Secondo Song si ottenevano i due corni raccogliendo i capelli ai lati della testa e coprendoli con una reticella. Per sostenere l'acconciatura si usavano ossa di pesce o di balena¹⁵.

Se esaminiamo la scena con la dedica del manoscritto in cui appare Christine insieme ad altre dame di corte, comprendiamo il significato della combinazione di *cotardie* e copricapo a corno¹⁶. La prima miniatura nello Harley ms. 4431 raffigura la scena della dedica del manoscritto a Isabella di Baviera (Fig. 1-7). La regina porta una *houppelande* rossa, ricamata in filo d'oro con un intricato motivo vegetale. Nelle maniche, lunghe fino al pavimento, s'intravede una fodera d'ermellino, pelliccia pregiatissima. I bottoni dorati, forse gioielli, sono disposti sulla cintura, così come il *bourrelet*, copricapo a forma di sella, appare decorato con piccoli ornamenti multicolori¹⁷.

Le due dame sedute a destra della regina indossano ugualmente la *houppelande* e il *bourrelet*. Le loro *houppelande*, però, sono di un sobrio blu scuro, con solo alcuni ricami a fiorellini in filo d'oro. Gli ornamenti del *bourrelet* sono più semplici di quelli della regina. Anche le quattro dame più piccole alla loro destra indossano *houppelande*, ma a tinta unita. La fodera della *houppelande* verde dell'ultima dama a destra potrebbe essere vaio. Quanto alle acconciature, due dame indossano copricapo a corno e velo bianco come Christine, mentre altre due hanno un *bourrelet* nero con decorazioni color oro. Il miniatore ha rappresentato probabilmente la differenza della loro condizione sociale con diversi tipi di abbigliamento e quantità di ornamenti. Questo stesso manoscritto fu offerto a Isabella di Baviera, perciò si può facilmente immaginare che il Maestro della Cité des Dames e Christine prestassero attenzione a rappresentare la disparità tra l'abito della regina e quelli delle altre dame.

In questa scena Christine è l'unica a indossare una *cotardie*. Non che le donne di status elevato non ne portassero, ma si nota qui come questo vestito manchi di magnificenza in confronto all'ampia *houppelande*. Presumibilmente la *cotardie* in questo caso è stata scelta per rappresentare l'umiltà dell'autrice nei confronti della regina.

Mentre l'abbigliamento di Christine è sempre la *cotardie*, in una forma che non cambia quasi mai, i vestiti degli altri personaggi raffigurati sono più vari. Per esempio,

15 C. SONG and L. R. SIBLEY, *The Vertical Headdress of Fifteenth Century Northern Europe*, in «Dress: the Journal of the Costume Society of America», 16, 1990, p.6; M. G. MUZZARELLI, *op.cit.*, p.59 e fig.5.

16 M. G. MUZZARELLI, *op.cit.*, p.59, 67.

17 C. SONG and L. R. SIBLEY, *op.cit.*, pp.6-7.

nelle miniature del ms. 606 della Bibliothèque nationale de France che illustrano l'*Epistre Othea* a colori per la prima volta, e nelle copie raccolte nello Harley ms. 4431, i personaggi hanno abiti e acconciature diversi in ogni miniatura. Mentre Venere a cui sono offerti i cuori dagli amanti, porta una *cotardie* verde foderata d'ermellino con un *bourrelet* aureo e un velo bianco (Fig. 1-8), la dea stessa che ascolta il desiderio di Pigmalione, veste la *houppelande* grigio-azzurra ricamata in filo d'oro, e porta un cappelletto arancione sopra la chioma bionda sciolta (Fig. 1-9)¹⁸.

Nell'illustrazione della prima parte della *Cité des Dames* del ms. 607 della Bibliothèque nationale de France, a sinistra appare Christine con le tre personificazioni femminili delle virtù: da sinistra a destra, Ragione con uno specchio, Rettitudine con una riga e Giustizia con una coppa d'oro. Alla destra di questa scena, vediamo Ragione lavorare con l'autrice alla costruzione della città delle dame. Ragione indossa una *cotardie* rossa e un *surcot-ouvert* (sopravveste con giro manica aperto fino a fianchi) bianco con gonna rossa, abito identico a quello indossato da Giustizia nell'illustrazione a sinistra (Fig. 1-10). Questa confusione di particolari è evidente in tutte le quattro copie manoscritte della *Cité des Dames*, tranne il ms. 9393, conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles¹⁹. Inoltre, l'abbigliamento di Ragione è simile a quello di Rettitudine nell'illustrazione della seconda parte dell'opera (Fig. 1-11), ed è uguale a quello di Giustizia nella terza parte (Fig. 1-12). Probabilmente il miniatore non comprese bene il contenuto del romanzo, e può darsi che Christine non dirigesse bene il lavoro di illustrazione delle sue opere, come Meiss ha già fatto notare. Il miniatore non aveva dedicato particolare cura alla rappresentazione dell'abbigliamento delle tre dame di virtù, peraltro i personaggi più importanti in questo romanzo.

Christine è stata sempre interessata all'illustrazione, senza dubbio ben informata, come prova un paragrafo della *Cité des Dames* che alcuni ricercatori dei manoscritti citano spesso. Ragione fa menzione di qualche pittrice eccellente antica, e l'autrice le dice:

Mais a propos de ce que vous dites de femmes expertes en la science de peinture, je

¹⁸ Cfr. Harley ms. 4431, 100r, 106v.

¹⁹ Per esempio; ms.fr. 1178, 1179 (Parigi, BNF); Harley ms. 4431 (M. MEISS, *op.cit.*, vol.I, p.13; N. KOBAYASHI, *The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pisan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames — Its Conception and Execution — [III]*, cit., p.70).

connois aujourd'uy une femme que on appelle Anastaise qui tant est experte et apprise a faire vigneteurs d'enlumineurs en livres et champaignes d'istoires qu'il n'est mencion d'ouvrier en la ville de Paris ou sont les souverains du monde qui point l'en passe ne qui aussi doucement face fleureteure et menu ouvrage qu'elle fait ne de qui on ait plus chier la besongne, tout soit le livre riche ou chier, que on a d'elle qui finer en peut. Et ce scay je par experience, car pour moy mesmes a ouvré d'aucunes choses qui sont tenues singulieres entre les vignetes des autres grans ouvriers²⁰.

La *Cité des Dames* fu scritta per divulgare il merito delle donne, quindi è improbabile che Anastaise sia un semplice personaggio immaginario. Può darsi che questa miniatrice sia una degli anonimi artisti che lavorarono nell'atelier di Christine fino al 1405. Per il miniatore, così come per Christine che aveva una profonda conoscenza della decorazione dei manoscritti, la cosa più importante, nell'uniformare gli abiti dei personaggi, era trasmettere ai lettori la figura dell'autrice ideale, secondo i desideri di Christine stessa. In questo modo, a prescindere dal numero di persone raffigurate in una scena, troviamo sempre, con certezza, Christine vestita in *cotardie* blu e con il capo coperto da un velo bianco.

La concezione del vestire per Christine

La *cotardie* di Christine non rappresenta solo la modestia nei confronti dei nobili dedicatari. Muzzarelli, che ritiene quest'abbigliamento una "divisa" da intellettuale professionista con funzionalità e decoro, indica la somiglianza con le *cotardie* delle intellettuali raffigurate nei manoscritti del *Livre des cleres et nobles femmes* del Boccaccio, tra cui figurano la pittrice Marzia, l'autrice Proba, e la poetessa Saffo²¹.

Com'era la "divisa" di un autore? In assenza di altre autrici paragonabili a Christine tra le donne di quell'epoca, osserviamo gli abiti di autori uomini. All'inizio del *Livre des cleres et nobles femmes*, è sempre raffigurato l'autore; nel ms. fr. 12420 egli indossa l'abito lungo rosa che gli conferisce un'aria da studioso (Fig. 1-13); nel ms. fr. 598, invece, porta un vestito religioso grigio, da monaco erudito (Fig. 1-14). Si osserva con frequenza come nei manoscritti francesi l'età e l'autorevolezza del Boccaccio siano

20 CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame*, edizione di E. J. Richards, a cura di P. Caraffi, Roma, Carocci, 1997, p.192.

21 M. G. MUZZARELLI, *op.cit.*, pp.60, 65-66.

esprresse attraverso l'abito, che indicherebbe il Magistero conseguito all'Università di Parigi²². Nel caso in cui, come questo, l'autore raffigurato appartenga a epoche precedenti, l'abbigliamento può variare molto, in base alla conoscenza che aveva il miniatore della sua posizione sociale: per esempio se l'autore era uno studioso, un monaco o un copista.

Nel caso di un manoscritto completato con l'autore ancora in vita, la sua volontà avrà in qualche modo influenzato il ritratto miniato. In quanto a Guillaume de Machaut, da cui Christine era stata influenzata, abbiamo alcuni manoscritti con dei ritratti in *demi-grisaille*, alla cui produzione avrebbe partecipato attivamente l'autore stesso²³. L'abito religioso (Fig. 1-15) o la *cotardie* corta da raffinato cavaliere (Fig. 1-16) che Guillaume indossa nelle illustrazioni, ci mostrano la varietà di caratteristiche dell'autore: ecclesiastico, poeta d'amore e compositore²⁴. Inoltre, nella miniatura del *Dialogo* tra Carlo VI e Pierre Salmon, religioso, segretario alla corte di Parigi e contemporaneo di Christine²⁵, l'abbigliamento rosso del re contrasta con il vestito blu del dedicatore (Fig. 1-17). Questo contrasto cromatico è probabilmente dovuto alla cura del miniatore, in una situazione simile alla scena della dedica del libro per la regina Isabella.

Torniamo al caso di Christine: quale opinione aveva del vestire l'autrice, che volutamente si faceva rappresentare in abiti così semplici? La risposta appare nel *Livre des Trois Vertus ou Le Trésor de la Cité des Dames*, libro educativo rivolto alle donne scritto da Christine nel 1405, come seguito della *Cité des Dames*. Nella prima parte l'autrice raccomanda la prudenza alle principesse e altre dame nobili, mentre nella parte successiva dà istruzioni sul servizio alle loro signore, sulle relazioni a corte, sull'amministrazione della casa e sull'abbigliamento alle dame di corte, categoria a cui appartiene anche Christine:

22 V. KIRKHAM, *L'immagine del Boccaccio nella memoria tardo-gotica e rinascimentale*, in *Boccaccio visualizzato: Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999, vol.I, p.107.

23 K. MAEKAWA, *Guillaume de Machaut et les œuvres*, in «Civilization: Tokai University Institute of Civilization Research», vol.49, 1987, pp.13-28.

24 Sugli abbigliamenti di Machaut nelle illustrazioni dei suoi manoscritti, si veda: D. LEO, *Authorial Presence in the Illuminated Machaut Manuscripts*, New York University (UMI Dissertation Services), 2005, pp.89-136.

25 Per quanto riguarda Pierre Salmon, si veda: B. GUENÉE, *Un meurtre, une société : l'assassinat du duc d'Orléans 23 novembre 1407*, Paris, Gallimard, 1992, pp.210-231.

... n'est pas doubte que pas les belles anciennes coustumes les habits des roynes n'osassent prendre les ducheces, ne ceulx des ducheces les contesses, ne ceulx des contesses les simples dames, ne ceulx des dames les damoyelles; mais a present pareillement que tout est desordonné, et pour ce yppert comment tout va: n'y a es abiz ne es attours regle tenue²⁶.

Christine consiglia di vestirsi secondo la propria condizione sociale. *Le Livre des Trois Vertus* accorda i suoi insegnamenti a ciascuna delle tre classi da lei identificate, così *Le Livre du Corps de Policie* paragona “principi”, “nobili e cavalieri” e “popolani” a diverse parti del corpo, prendendo in considerazione i rispettivi ruoli nella nazione²⁷. L'autrice riteneva che gli uomini dovessero condurre una vita adeguata alla propria posizione. In altre parole, le sue posizioni sulla gerarchia sociale erano piuttosto conservatrici.

Ugualmente era severa verso i costumi lussuosi. In un'epoca di eccentricità nella moda, dava istruzioni alle donne di ogni classe²⁸:

Car a nul ne souffist son estat, ains vouldroit chascun ressembler un roy; et sera fort que tel orgueil Dieu ne punisse quelque fois lordement, car il ne le puet souffrir. Et n'est ce pas grant oultrage voirement et chose superflue ce que comptoit l'autre jour un taillandier de robes de Paris, que il avoit fait pour une simple dame qui demeure en Gastinois une cote hardie ou il a mis -v- aulnes de drap a l'aune de Paris de drap de Bruisselles de la grant moison, et traine bien par terre trois quartiers et aux manches a bombardes qui vont jusques aux piéz? Mais Dieux scet se selon cest abit convient large attour et haultes cornes, qui rest en verité un tres lait abillement, et qui messiet²⁹.

Una *cotardie* fabbricata con un'eccessiva quantità di tessuto, per via della sua lunga coda e delle grandi maniche, non è adatta alla dama di corte. Ugualmente per i copricapi bizzarri. Christine suggerisce abiti semplici alle giovani principesse in vedovanza³⁰, mentre consiglia alle donne di città di non portare abiti costosissimi o

26 CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre des Trois Vertus*, éd. C. Cannon Willard et E. Hicks, Paris, Champion, 1989, pp.157-158.

27 CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre du Corps de Policie*, éd. A. J. Kennedy, Paris, Champion, 1998.

28 M. LAIGLE, *Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Champion, 1912, pp.205-212.

29 CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre des Trois Vertus*, cit., p.159.

30 *Ibid.*, p.89.

eccentrici³¹.

I ritratti dell'autrice, prodiga di consigli di questo genere, sono senza dubbio mirati a presentare una donna esemplare, nella fattispecie una dama di corte. L'abito semplice senza fronzoli esprime la sua concezione del vestire.

L'interesse per il blu

Come ho già fatto notare, la *cotardie* di Christine è sempre blu nelle miniature del Maestro della Cité des Dames. Anche il Maestro dell'Épître Othéa che partecipò alla produzione dei dieci manoscritti di Christine, raffigurò l'autrice vestita di blu (Fig. 1-18). Il miniatore, tuttavia, la raffigura in abito bruno nell'illustrazione dell'*Epistre Othea* (ms.fr.606 della Bibliothèque nationale de France) e quello rosa nel *Livre du Corps de Policie* (Fig. 1-19), pur non uniformando tutte le figure.

La linea di condotta del Maestro della Cité des Dames che prese parte alla produzione dei dodici manoscritti, è più coerente. In quanto allo Harley ms. 4431, Christine è rappresentata in ventuno illustrazioni su centotrentadue³². Il suo abito è una *cotardie* nera nella scena della dedica dell'*Epistre Othea*, curata dall'assistente del Maestro della Cité des Dames (Fig. 1-20), grigia nella scena della dedica e in tutte le illustrazioni del *Chemin de longue étude*, sempre curate dall'assistente (Fig. 1-21)³³, mentre notiamo l'uso di una *houppelande* rosa —unica *houppelande* per Christine— nell'illustrazione dell'*Oraison Nostre Dame*, attribuita al Maestro di Bedford (Fig. 1-22). Nelle restanti undici illustrazioni, invece, l'autrice appare sempre in *cotardie* blu³⁴. Probabilmente tutti i miniatori, eccetto il Maestro della Cité des Dames, raffigurarono Christine con abiti di vari colori, escludendo il blu per qualche ragione.

³¹ *Ibid.*, p.177.

³² A proposito della composizione delle illustrazioni dello Harley ms. 4431, si veda: S.L. HINDMAN, *The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library*, in «British Library Journal», 9, 1983, pp.93-123.

³³ 180v, 183r, 188r, 189v, 192v, 196v, 218v.

³⁴ La presentazione del libro alla regina Isabella (3r., Fig. 1-7), *Cent Ballades* (4r., Fig. 1-1), *Le Débat de deux amants* (58v), *Le Livre des Trois Jugemens* (71v), *Le Livre du Dit de Poissy* (81r), *Le Livre du Duc de Vrais Amants* (143r), *Proverbes moraux* (259v), *Les Enseignemens moraux* (261v), *Le Livre de la Cité des Dames* (290r, 323r, 361r). Per quanto riguarda i miniatori, si veda: M. MEISS, *op.cit.*, vol.I, pp.292-296 e N. KOBAYASHI, *The Miniatures of the Collected Works of Christine de Pisan (Ms. Harley 4431, the British Library, London) and the Master of the Cité des Dames —Its Conception and Execution— [III]*, pp.82-83.

Può darsi che il miniatore evitasse di dare all'autrice lo stesso colore d'abito di Luigi d'Orléans nella scena della dedica dell'*Epistre Othea*, dato che lì il duca indossa una *houppelande* blu ricamata in filo d'oro con motivi animali³⁵. Per la medesima ragione, nell'illustrazione dell'*Oroison Nostre Dame*, Christine che si inginocchia davanti alla Vergine con il tradizionale mantello blu, indossa il rosa. Mentre il Maestro di Bedford raffigura Christine vestita di blu nelle altre miniature³⁶.

Perché il Maestro della Cité des Dames raffigurava l'autrice con l'abito blu? Quasi certamente il miniatore rispettava le intenzioni dell'autrice: quale pensiero era collegato a questo colore?

Muzzarelli presenta l'opinione di Pastoureau, secondo cui il blu, dapprima inusuale, aveva acquistato popolarità a partire dal XII secolo, per diventare infine il colore più amato³⁷. Suggerisce quindi l'idea che anche Christine avesse scelto questo colore in accordo con il gusto del tempo³⁸. Il guado (*Isatis tinctoria*) da qui si estrae il colorante per il blu, era facilmente reperibile, perciò gli abiti del popolo erano tinti in genere con questa pianta. Nonostante il colorante fosse poco costoso, il colore che se ne ricavava piaceva anche alla famiglia reale e alla nobiltà³⁹. Il blu è un colore umile e allo stesso tempo nobile. Certo le tonalità e qualità dei due tipi di blu erano molto diversi⁴⁰, ma nella serie dei Mesi delle *Très riches heures du Duc de Berry* dei Fratelli Limbourg, sia il blu dei nobili che quello dei contadini appaiono splendidi e brillanti. Benché i coloranti avessero un trattamento diverso, color lapislazzulo per il mantello della Vergine e l'indaco per l'abito dell'artigiano⁴¹, chi osserva il manoscritto non nota una grande disparità di bellezza tra i due.

35 Sulle divise di Luigi d'Orléans, si veda: TOKUI, *Larmes et Œil: devises et pensée d'amour en Occident médiéval*, Tokyo, Toshindo, 2012, pp.128-139.

36 *Proverbes moraux* (259v) e *Les Enseignemens moraux* (261v).

37 M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur* cit., pp.49-63.

38 M. G. MUZZARELLI, *op.cit.*, p.57. Inoltre si veda la sua presentazione orale *La "divisa" di Christine e la moda del suo tempo* nel VII Convegno Internazionale Christine de Pizan (Bologna, 22-26 settembre 2009).

39 Sull'ambiguità del blu, si veda: Y. TOKUI, *Le Moyen-Age dans la mode*, Tokyo, Keiso-Shobo, 1995, pp.62-65.

40 M. PASTOUREAU, *Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge*, dans «Médiévales», tome 14, 1988, pp.9-21.

41 N. KOBAYASHI, *The Recipe of Jacque Coene in Libri Colorum of Jean Lebègue [2]*, in «Bulletin of the Study of Cultural Properties, Osaka Ohtani University», 9, 2009, pp.104-105. Sui coloranti blu per le miniature, si veda: *De Arte illuminandi*, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1992, pp.60-67.

Christine si limitava a vestire colori all'ultima moda? Oppure dava un qualche significato profondo a questo colore?

C'è un suo commento sui colori nel *Livre des Fais d'armes et de chevalerie* (ca. 1410), un trattato di arte militare basato sul *De re militari* di Vegezio, scrittore romano del IV secolo, e sull'*Arbre des batailles* (fine del XIV secolo) di Honoré Bonet. Il capitolo 17 nella quarta parte dell'opera, cioè l'ultimo capitolo di questo libro, tratta di araldica e spiega brevemente il simbolismo dei colori: *or, pourpre o vermeil (rouge), azur, blanc, noir e vert*.

Item la tierce noble couleur est azur, laquelle par sa figure represente l'air, lequel apres le feu est le plus noble des .iiii. elemans, car il est en son corps soubtif et penetratif et abille a recevoir les influences lumineuses⁴².

L'intero capitolo fu scritto sotto l'influenza del capitolo 129 dell'*Arbre des batailles*⁴³. Soprattutto la parte dedicata all'*azur* è copia fedele dell'opinione di Bonet. Ma il parere sul blu di Christine si può trovare anche in altre sue opere.

Les Cent Ballades d'Amant et de Dame (1407-1410) è una raccolta di versi d'amore scambiati tra due innamorati. L'Amante corteggia la Dama, ma lei lo rifiuta. Man mano, però, che i due si scambiano versi, la Dama finisce per ricambiare l'infiammato amore dello spasimante, finché la loro gioia arriva al colmo. La Dama, tuttavia, non si rassegna a una lunga assenza dell'Amante, impaurita dalle maldicenze e dubbiosa sulla fedeltà del suo innamorato. L'Amante allora le dice:

Pour quoy de moy doubtez vous, maistresse?
Ne voyez vous qu'autre part je ne vise
Qu'a vous seulle, pour qui porte la trece,
Et loyaulté en mon port, et devise

42 C. M. LAENNEC, *Christine «Antygrafe»: Authorship and Self in the Prose Works of Christine de Pizan, with and Edition of B. N. Ms. 603 «Le Livre des Fais d'Armes et de Chevalerie»*, Ph. D. diss., Yale University, 1988, p.292; cfr. CHRISTINE DE PIZAN, *The Book of Deeds of Arms and of Chivalry*, translated by S. Willard, edited by C. Cannon Willard, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999, p.219.

43 HONORÉ BONET, *L'Arbre des batailles*, Paris, Antoine Vêrard, 1493. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7300069m>) ; *The Tree of Battles*, An English Version with Introduction by G. W. Coopland, Liverpool, University Press of Liverpool, 1949, pp.205-206. Bonet però non parla del verde.

Couleur de bleu en vestement? (XCI, 1-5)⁴⁴

La risposta della Dama:

Au bleu vestir ne tient mie le fait,
N'a devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servir de loyal cuer parfait
Elle, sans plus, et la garder de blasme (XCII, 1-4)⁴⁵.

La Dama, sentendosi beffata dal comportamento incerto dell'Amante, si tormenta molto, fino a trovarsi in punto di morte. Qui il romanzo si conclude. Secondo Huizinga, che commentò i versi di sopra, l'abito blu poteva indicare sia lealtà di cuore, sia gli ingannatori d'amore o gli amanti ingannati, poiché questo colore era indossato per mascherare i propri sentimenti⁴⁶. Si può osservare il legame dell'*azur* o del *bleu* con la *loyauté* anche nel *Dit de la Rose* (1402) di Christine. La «dame et deesse» chiamata Loyauté, appare in sogno a Christine per annunciarle la fondazione dell'Ordine della Rosa, mirato a sradicare l'uso di diffamare le donne. Al suo risveglio, l'autrice trova sul cuscino una pergamena d'oro, scritta in lettere *azur* (vv. 573-575)⁴⁷.

Questo simbolismo non ha origine con Christine, lo si può vedere anche nel *Livre du Voir Dit* (1364) di Guillaume de Machaut. Il poeta scambia ripetutamente lettere con la giovane dama, sua lettrice devota, e subito si innamorano. Quando si incontrarono finalmente, la dama porta «un chaperon d'asur» sparso di pappagalli verdi (vv.2016-2019) e un vestito *bleu* (v.5183)⁴⁸. Machaut stesso spiega questo simbolismo cromatico:

Sa robe, qui estoit d'asur

44 CHRISTINE DE PIZAN, *Cento Ballate d'Amante e di Dama*, Introduzione e traduzione di A. Slerca, Roma, Aracne, 2007, p.238.

45 *Ibid.*, p.240.

46 J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, traduzione di E. Garin, Milano, BUR, 2004, pp.388-389.

47 CHRISTINE DE PIZAN, *Le Dit de la Rose*, dans *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, publiées par M. Roy, Paris, Firmin Didot (Société des Anciens Textes Français), 1886-1896, tome 2, p.46.

48 GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Livre du Voir Dit*, édition critique et traduction par P. Imbs, Paris, Librairie Générale Française, 1999, pp.214, 470-473.

Qui loyaulté signifioit (vv.5421-5422)⁴⁹.

L'ultima illustrazione dello Harley ms. 4431 è per *Les Cent Ballades d'Amant et de Dame*. L'Amante che parla con la dama, appoggiandosi sulla staccionata del giardino, indossa una *houppelande* rossa, la donna invece ne veste una blu; l'illustrazione non corrisponde alla descrizione presente nel testo (Fig. 1-23). Si notino, però, “le gocce di pioggia di nuvola”, cioè il motivo delle lacrime sulle maniche dell'Amante. Tokui ritiene che queste simboleggino il suo cuore⁵⁰. Non sempre il testo corrisponde all'illustrazione come nel caso delle miniature della *Cité des Dames*. Questa rappresentazione è una trovata del miniatore per esprimere la tristezza dell'Amante? E la dama si veste di blu perché il miniatore voleva esprimere la sincera lealtà della donna?

Secondo la norma, Christine in quanto vedova dovrebbe portare l'abito nero, come nell'illustrazione dell'assistente del Maestro della *Cité des Dames*. Si può affermare però che lei, donna immersa nelle cose di mondo per tutta la vita e impegnata nella scrittura, non volesse mostrarsi ai lettori con l'aspetto di una vedova. Perfino nell'illustrazione per le *Cent ballades*, che contiene la ballata sul dolore della perdita del marito, l'autrice indossa l'abito blu (Fig. 1-1).

In quegli anni, che videro la fase finale della Guerra dei cent'anni, Christine si mosse con prudenza tra i due nemici, offrendo le proprie opere sia ai Borgognoni sia agli Armagnacchi. Non favorì una parte a discapito dell'altra, né si lasciò coinvolgere nei conflitti politici dell'epoca. Per ricevere l'appoggio dei nobili ed evitare un loro rifiuto era importante, prima di tutto, mostrare modestia. Di conseguenza, l'autrice indossava un'abito semplicissimo come la *cotardie* con il copricapo bianco davanti ai sostenitori che vestivano nel lusso.

49 G. A. GURNEY, *Rabelais and Renaissance Color Symbolism*, The University of North Carolina at Chapel Hill (UMI Dissertation Services), 1974, pp.152-153; Y. Tokui, *Le Moyen-Age dans la mode*, cit., pp.41-42, 59-60; A. ITO, *Blue Gelosia – Iconologia and Treatises on color symbolism of the XV-XVI centuries*, in «Aesthetics», 219, pp.1-13. Anche nel *Blason des couleurs* scritto da Sicille nel 1435-1437 (prima edizione: Parigi, 1495), si menziona la *loyaulté* come virtù dell'*azur* (SICILLE, *Le Blason des couleurs*, éd. H. Cocheris, Paris, Chez Auguste Aubry, 1860, p.38, 56). Ma questa descrizione fu inserita nella seconda edizione (ca. 1505).

50 Y. TOKUI, *Autour du motif des larmes: modes, devises et symboles au XV^e siècle en France*, dans «Bulletin de la société franco-japonaise d'art et d'archéologie», 18, 1998, pp.35-54; Y. TOKUI, *Larmes et Œil* cit., p.146.

La modestia deve essere dimostrata anche con il colore. Benché l'abito del sostenitore fosse rappresentato parzialmente a colori nell'illustrazione a *demi-grisaille*, quello di Christine era sempre monocromo (Fig. 1-3). E quando tutte le miniature erano realizzate a colori, il Maestro della Cité des Dames sceglieva il blu per il colore dell'abito dell'autrice. Il blu o l'azzurro è «la tierce noble couleur» dopo l'oro e il rosso, in cui i nobili vestono volentieri, ed è il colore di *loyauté*. La protettrice delle donne e maestra della poesia d'amore, desiderava fortemente la lealtà nell'amore. La lealtà affidata al blu, è probabilmente la virtù che Christine voleva costantemente presentare ai lettori.

Ma non c'è nessun autore dell'epoca che fa rappresentare la sua figura nei suoi manoscritti. Christine si stimava un'autrice senza precedenti? Il desiderio straordinario di essere raffigurata è probabilmente celato sotto un abito del colore dato alla lealtà.

2. FRANCIA

Valerano di Saluzzo e sua moglie

Gli eroi vestiti di blu

La Sala baronale del Castello della Manta, situato in provincia di Cuneo in Piemonte, è uno spazio curiosissimo. Quando entriamo nella stanza, possiamo vedere prima di tutto una folla di uomini nudi nella parte centrale della parete meridionale. Da sinistra sia vecchi nobili sia quelli plebei accorrono di corsa alla fontana della gioventù, ringiovaniscono, passano divertendosi un po' di tempo, si rivestono, e tornano ciascuno al proprio luogo (Fig. 2-1). Sulla parete occidentale si vede un grande stemma sul camino (Fig. 2-2), e da destra sulla parete settentrionale ed orientale, si allineano nove uomini e nove donne che si vestono in maniera pomposa (Fig. 2-3). Nella nicchia sulla parete orientale si raffigura una crocifissione con i santi ai due lati (Fig. 2-4)⁵¹.

Tommaso III (1356?-1416), marchese di Saluzzo, lasciò il castello della Manta,

⁵¹ A proposito della storia della Sala baronale, e del ciclo delle pareti cfr. P. D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese*, in «L'Arte», VIII, 1905, pp.94-106 e pp.183-198; N. GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1974; *La Sala baronale del Castello della Manta*, a cura di G. Romano, Milano, Olivetti, 1992; *Le Arti alla Manta. Il Castello e l'Antica Parrocchiale*, a cura di G. Carità, Torino, Galatea, 1992; S. ROETTGEN, *Affreschi italiani del Rinascimento: Il primo Quattrocento*, Modena, Panini, 1998, pp.42-59; S. BAIOTTO, S. CASTRONOVO, E. PAGELLA, *Arte in Piemonte Vol. II. Il Gotico*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2003, pp.124-133; A. DUNLOP, *Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 2009, pp.1-13, 148-155; R. SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Milano, Silvana, 2011; L. DEBERNARDI, *Lo specchio della famiglia. Cultura figurativa e letteraria al casello della Manta*, Roma, Viella, 2019.

costruito nel XII secolo, in eredità a Valerano di Saluzzo (1375-1443), suo figlio naturale. Valerano lo fece restaurare e commissionò la decorazione della grande sala della festa al primo piano. Secondo il *Libro delle formali Caccie* (1587) di Valerio Saluzzo, che fece rinnovare e ingrandire l'edificio fra il 1570 e il 1580, gli affreschi della Sala baronale sarebbero la copia di quelli visti in un castello della Sassonia dall'abate di Staffarda, Giovanni di Saluzzo, in occasione di un viaggio per ottenere il consenso di alcuni principi tedeschi alle decisioni del concilio di Basilea nel 1444⁵². Valerano, tuttavia, morì l'anno precedente. Inoltre, le maniche maschili rigonfie nella parte superiore o il balzo, copricapo femminile rotondo che comparvero intorno alla metà degli anni 1420, non compaiono negli affreschi della Manta. In considerazione del tempo necessario per i lavori di trasformazione del castello, dopo la morte di Tommaso, l'esecuzione degli affreschi sarebbe avvenuta nella prima metà degli anni del '400⁵³. Fra i possibili gli autori si citano il pittore della corte di Torino Giacomo Jacquerio, Jacques de Iverny, Aimone Duce, Jean Bapteur ecc., attivi all'epoca nell'Italia settentrionale. Ma tutte queste attribuzioni sono contestabili, quindi a oggi si accetta l'attribuzione non specificata di "Maestro della Manta"⁵⁴.

Il tema del ciclo di questi affreschi non è chiaro. Per quanto riguarda la Fontana della Giovinezza, è indicata l'influenza del codice miniato del *Roman de Fauvel* (1310-1314) di Gervais du Bus (Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 146), che Tommaso ottenne durante il soggiorno a Parigi durato dal 1403 al 1405, e che portò in patria⁵⁵. Sul camino della parete occidentale, è raffigurato il gruppo dei musicisti e lo stemma di Valerano, e sulla destra nella parete settentrionale ed orientale, i Nove Prodi e le Nove Eroine, che appaiono nello *Chevalier Errant* di Tommaso stesso. Nella nicchia a destra di Pentesilea, si vede la *Crocifissione* con san Giovanni Apostolo e la Vergine, e ai lati della croce ci sono san Giovanni Battista e san Quintino, di origine

52 A. GRISERI, *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1966, pp.150-154.

53 C. ROBOTTI, «Moda e costume» al Castello della Manta (*Indicazioni per la datazione degli affreschi della sala baronale*), in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XLII, 1988, pp.39-56.

54 G. ROMANO, *Per un eroe senza nome: Il Maestro della Manta*, in *La Sala Baronale del Castello della Manta* cit., pp.1-8; S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.47.

55 M. L. MANEGHETTI, *Il manoscritto francese 146 della Bibliothèque Nationale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta*, in *La Sala baronale del Castello della Manta* cit., pp.61-72.

romana e martire in Gallia (Fig. 2-5). In senso orario, il nostro sguardo passa dal mondo profano, licenzioso e lussuoso (parete meridionale), al luogo sacro (parete orientale)⁵⁶.

Gli affreschi fatti restaurare nella seconda metà degli anni '80, sono pieni di colori chiari e brillanti, ma sono soprattutto alcuni personaggi vestiti di blu ad attirare la nostra attenzione nel magnifico salone. Il primo eroe, Ettore, (Fig. 2-6) sta di fronte all'ultima eroina, Pentesilea (Fig. 2-7) che porta lo stesso colore⁵⁷. Si vedono altri due eroi che indossano abiti blu decorati con i gli stessi motivi dei loro stemmi. Il tema dei Nove Prodi e delle Nove Eroine appare spesso nelle opere letterarie e figurative tra la seconda metà del XIV e l'inizio del XVI secolo, e la sua raffigurazione nella Sala baronale ne è un esempio tipico. Gli abiti, nello specifico i colori, simboleggiano le singole personalità? Quale significato ha il blu negli abiti di quattro personaggi?

I Nove Prodi e le Nove Eroine

La lista dei primi Nove Prodi fu definita nei *Vœux du Paon* (1310-1312?), canzone di gesta di Jacques de Longuyon: la triade pagana (Ettore, Alessandro Magno, Giulio Cesare); quella ebraica (Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo); quella cristiana (Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione)⁵⁸. In quasi tutte le opere letterarie queste figure sono fisse⁵⁹.

Le Eroine, invece, furono aggiunte da Eustache Deschamps (1340?-1404) nella *Ballade* 403⁶⁰, «a soddisfare il bisogno di simmetria così sviluppato nel tardo Medioevo»⁶¹. Le dame elencate dal poeta francese con i prodi, cioè «Deiphile»,

56 S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.46; R. SILVA, *op.cit.*, pp.26-32.

57 S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.45.

58 *The Buik of Alexander, or The Buik of the Most Noble and Valiant Conquerour Alexander the Grit*, by John Barbour, edited [...] by R. L. G. Ritchie, Edinburgh- London, William Blackwood, 1921-1929, 4, pp.402-406.

59 P. MEYER, *Les Neuf Preux*, in «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», IX, 1883, pp.45-54; R. S. LOOMIS, *Verses on the Nine Worthies*, in «Modern Philology», 15, 4, 1917, pp.211-219; G. M. CROPP, *Les vers sur les neuf preux*, in «Romania», 120, 2002, pp.449-482.

60 *Cœuvres complètes de Eustache Deschamps: publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1882, III, pp.192-194.

61 J. HUIZINGA, *op.cit.*, pp.92-93.

«Tantha», «Semiramis», «Panthasilée», «Ypolite», «Thamaris», «Marsopie», «Manalope», «Synope», tuttavia, sono poco note in confronto ai personaggi maschili. Huijinga ritiene che Deschamps probabilmente consultasse gli *Historiae Philippicae* di Giustino⁶²: dove si narrano le vicende di Semiramide, regina leggendaria che governava il grande paese d'Assiria, le regine delle Amazzoni Penthesilea, Ippolita, Marpesia e Menalippe (Melanippe), Tamiris regina degli Sciti⁶³. Sinope, ugualmente amazzone, appare nella *Historiae adversus paganos* di Orosio⁶⁴. Delfile è moglie di Tideo, uno dei sette contro Tebe, nella *Tebaide* di Stazio (II 373; VIII 591), e Teuca, regina degli Illiri che uccise i romani, stando a quanto si racconta nella *Naturalis Historia* di Plinio (XXXIV 24).

Gli antichi autori latini insistevano sempre sul carattere crudele e bellicoso e sugli atti brutali delle donne, piuttosto che celebrare le loro eroiche gesta militari. Ma per merito dei numerosi aneddoti nati col passare del tempo, le eroine cessano di attirarsi biasimo per essere donne malvagie. Delfile, per esempio, è una combattente eccellente che aiutò suo marito nel campo di battaglia nel *Roman de Thèbes* (1150ca.), romanzo francese adattato dalla *Tebaide*⁶⁵, e Penthesilea che parteggiò per i Troiani, è una comandante militare pari ad Ettore ucciso da Achille.

Secondo McMillan, è possibile che Deschamps trovasse i nomi delle eroine nel *Livre de Leesce* (1372ca.) di Jean Le Fèvre⁶⁶. Lo storico, che tradusse il *Liber lamentationum* dell'antifemminista Mateolo in francese, tentò di riabilitare l'onore delle donne in circa 4000 versi, e laudò i *bonnes* e *vertueuses* delle *preuses* con le donne caste come Lucrezia e Penelope. Teuca, per esempio, è elogiata senza riserve: «chaste et gracieuse / Et aux armes moult courageuse»⁶⁷. Di conseguenza, si può supporre che anche le eroine create da Deschamps siano figure femminili sacralizzate come quelle di Le Fèvre.

Nel Quattrocento i caratteri delle eroine saranno ancora oggetto di attenzione. Christine de Pizan, che riprovava pubblicamente la misoginia del *Roman de la rose* e di Mateolo e faceva ogni sforzo per la difesa delle donne, parla delle eroine nella

62 *Ibid.*, pp.92-93.

63 GIUSTINO, *Historiae Philippicae*, I 1-II 4.

64 OROSIO, *Historiarum adversus paganos*, I 15.

65 *Le Roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits, par L. Constans, Paris, Firmin-Didot, 1890, I, pp.56-57 (vv.1091-1100).

66 A. McMILLAN, *Men's Weapons, Women's War: the Nine Female Worthies, 1400-1640*, in «Mediaevalia», 5, 1979, pp.113-139.

67 *Les lamentations de Matheolus et Le livre de Leesce, de Jehan Le Fèvre, de Ressons* (poèmes français du XIV^e siècle), Paris, E. Bouillon, 1892-1895, II, pp.91-92.

Cité des Dames, facendo sempre attenzione a non accentuare episodi sanguinosi che le riguardano. Tamiris, per esempio, è famosa perché immerse la testa di Ciro in un catino pieno di sangue per rappresaglia contro l'uccisione di suo figlio, così come Boccaccio riporta nel *De mulieribus claris*⁶⁸. Anche Christine tocca quest'aneddoto crudele, ma all'inizio dice che la regina era «vaillant et sage»⁶⁹, dando soltanto buona impressione ai lettori. Su Semiramide elogia apertamente: «gran vertu en fait de fort et vertueux courage es entreprises et excercice du fais des armes», e a proposito dei rapporti sessuali con il figlio, per i quali Boccaccio mostra una chiara avversione, l'autrice ritiene che la regina volesse evitare in tal modo la comparsa di un'altra donna nel suo impero (lasciando intendere che non c'erano ancora leggi che vietassero l'incesto)⁷⁰. Nonostante Christine consultò il *De mulieribus claris* per scrivere la *Cité des Dames*⁷¹, non giudicava rigidamente la stoltezza e imprudenza delle donne, né dava qualche esempio edificante a posteriori come il Certaldese, ma si schierava sempre dalla loro parte. Perfino le eroine note sono ricordate come donne virtuose e prudenti, celandone il loro aspetto feroce il più possibile.

Lo Chevalier Errant e gli eroi della Sala baronale

I *Nove Prodi e le Nove Eroine* del Castello della Manta non sono le personificazioni perfette della concezione di Jacques de Longuyon e di Deschamps, ma personaggi dello *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo, opera allegorico-didattica.

Saluzzo era retta dalla dinastia dei Del Vasto, discendenti di Aleramo del Monferrato, che ricevette il feudo da Ottone I, Imperatore del Sacro Romano Impero nella seconda metà del X secolo. Il Marchesato, in continua disputa con il vicino Ducato di Savoia dalla fine del XII secolo, rinforzava il legame con Francia con l'appoggio di Federico II (1332-1396), padre di Tommaso, che osservava questa politica, e nel 1376, fece erigere il campanile della Chiesa di San Giovanni a Saluzzo, collocando

68 BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1967, X, pp.198-201.

69 CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame* cit., p.112.

70 *Ibid.*, pp.106-111.

71 Christine compose la *Cité des Dames* ispirandosi ai contenuti di settantacinque delle centosei vite del *De mulieribus claris*: cfr. M. G. MUZZARELLI, *op.cit.*, p.76.

un gallo di bronzo sulla guglia in segno di protezione della Francia⁷². Anche Tommaso si recò spesso in Francia, accompagnò diverse volte il padre a Parigi nel 1374-1375 per rinnovare l'alleanza, e sposò la francese Margherita di Roussy. Beatrice di Ginevra, madre di Tommaso, era ugualmente francese, quindi si suppone che il francese fosse la lingua madre per il marchese.

Lo *Chevalier Errant* fu scritto tra il 1394 e il 1396, durante la prigionia di Tommaso nel castello di Torino, dopo la cattura nei pressi di Monasterolo dalle armate sabaude e si narra il viaggio di un cavaliere attraverso i territori di «Amour», «Fortune» e «Congnoissance»⁷³. Mentre era sotto l'influenza delle opere letterarie della corte di Carlo V e Carlo VI che Tommaso frequentava, il marchese non consultava quasi mai i testi di autori italiani come Dante o Boccaccio, con molta probabilità conservati nella biblioteca del castello. La lingua in cui Tommaso si esprimeva abitualmente era quasi sicuramente il dialetto piemontese, e si basava solo su fonti francesi e latine per la sua attività creativa⁷⁴.

I diciotto eroi della Sala baronale sono personaggi importantissimi, che il cavaliere, protagonista di questo romanzo cavalleresco-allegorico, incontra al «Palaiz aux Esleuz», nella dimora di Dama Fortuna: Ettore, Alessandro Magno (Fig. 2-8), Giulio Cesare, Giosuè, Davide (Fig. 2-9), Giuda Maccabeo, Re Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione (Fig. 2-10), Delfile, Sinope, Ippolita (Fig. 2-11), Semiramide, Etiope, Lampeto, Tamiris (Fig. 2-12), Teuca, Pentesilea (Fig. 2-13). Sotto ogni prode, ci sono gli epigrammi scritti in francese antico, in versi monorimi⁷⁵:

ECTOR

Je fui de Troie né et fis du roy Priam,

72 L. PROVERO, *Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato*, in *La Sala baronale del Castello della Manta* cit., pp.9-26; R. SILVA, *op.cit.*, p.9.

73 TOMMASO III DI SALUZZO, *Il Libro del Cavaliere Errante (BnF ms. fr. 12559)*, a cura di M. Piccat, Boves, Araba Fenice, 2008; THOMAS D'ALERAN, *Le Chevalier errant*, édité par D. Chaubet, Moncalieri, C. I. R. V. I., 2001.

74 L. PROVERO, *op.cit.*, p.21.

75 Sugli epigrammi degli eroi, si veda: P. D'ANCONA, *op.cit.*, pp.195-198. Cfr. M. PICCAT, *Le scritte in volgare dei Prodi e delle Eroine della sala affrescata nel castello di La Manta*, in «Studi Piemontesi», XX, 1991, pp.141-166; *Le scritte in volgare della fontana di giovinezza, dei Prodi e delle Eroine*, in *Le Arti alla Manta* cit., pp.175-207; L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant e sulle fonti dei titoli negli affreschi della Manta*, in «Opera • Nomina • Historiae», Numero 4, 2011, pp.67-131; *Lo specchio della famiglia* cit., pp.201-205.

E fuy quant Menelas e la gregoise gens
 Vindrent asegier Troie a cumpagne grant;
 La ocige XXX rois et des autres bien CCC:
 Puis moy ocist Achilles asés vilainement,
 Denant que Diu nasquit XLCXXX ans.

ALISANDRE

J'ay co[n]quis por ma force les illes d'outramer;
 D'Orient jusques a Occident fuge ja sire apelés;
 J'ay tué roy Daire (li Persian), Porus (li Endian). Nicole l'armirés;
 La grant Babiloina fige ver moy encliner;
 E fuy sire du monde; puis fui enarbres:
 Ce fut III.C ans devant que Diu fu né.

JULIUS CESAR

D[e] Rome fuge jadis enperere et roy;
 J'ay conquis tote Spagne, France e Navaroys;
 Ponpé Amunsorage e Casahilion li roy;
 La cité d'Alisandre soumis a mun voloyr:
 [*rigo vuoto*]
 Mort fui devant que Diu nasquit des ans XL. trois.

JOSUEE

Des enfans d'I[s]rael fuge fort amés,
 Quant Diu fist pour miracle li solegl arester,
 Le flun Jordam partir e pasai[j]e la roge mer;
 Le[s] Filistins ne purent contra moy endurer:
 Je ocis XXXII roy puis [fut]mom finer,
 XIII.C ans devant que Diu fust né.

ROY DAVIT

Je trovey son de harpe e de sauterion:
 Si ay tué Gulias, un grant gehant felon;
 En meintes batagles moy tient-on à prodons:
 Après li roy Saul tien je la region;
 Et fui vray prophete de l'ancarnacion:
 Mort fui VIII.C ans devant que Diu devenist hons.

JUDAS MAKABEUS

Je viens en Ierusalem, en la grant region,
 Por la loy Moisés metre a defensiom;
 Ceous qui adorent les idoles, mecreants e felons,
mige a destrucion;
 Encontre heus m'en alay a pou de compagnons:
 E mory V C ans devant l'i[n]carnacion.

ROY ARTUS

Je fui roy de Bertagne, d'Escose e d'Anglatere;
 Cinquante roy conquis qui de moy tiegnen terre;
 J'ay tué VII grans Jehans rust-ons en mi lour terre;
 Sus le munt Saint Michel un autre n'alay conquere;
 Vis le Seint Greal; puis moy fist Mordré goere;
 Qui moy ocist V. C ans puis que Diu vint en tere.

CHARLEMAINE

Je fui roy, emperaire e fuy né de France;
 J'ay aquis tote Espagne e j[e]n us la creance;
 Namont e Agolant ocige sans dotance;
 Le[s] Se[s]nes descunfis e l'Armireau de Valence.
 En Jerusalem remige la créance.
 E mors fuy V[III].C ans après Diu, sans dotance.

GODEFROY DE BOUGLON

Je fui Dus de Loraine après mes ancesours,
 E si tien de Bouglon le palais e le[s] tours;
 Au plain de Romanie j ay conquis les Mersours:
 Li roy Corbaran ocige a force e a stours;
 Jerusalem conquige au retours,
 E mori XIC ans après Notre Segnour.

Gli epigrammi delle eroine, invece, corrispondono quasi del tutto al testo del *Chevalier Errant*, eccetto quello di Pentesilea⁷⁶:

DELPHILE

76 TOMMASO III DI SALUZZO, *op.cit.*, pp.378-380.

Derphile aveques sa suer
 Arguie, quy fu de grant cuer,
 A l'aide du duc d'Ateignes
 Fist a ceulx de Thebes grans peines;
 Car toute la cite pillerent
 Et les citoiens tuerent
 Les mures ausi tous abati[e]rent
 Et de puis la cite ardi[e]rent.

SINOPÉ

[De Femen]ie fu royne
 [Sinoppe, e] la terre Borsine
 Envay et luy sousmist,
 Et tant de grans proeces fist
 Que Ercules ly fors combatans
 N'y pot oncques secourre a temps;
 Et s[i] eust plus perdu sans faille,
 S'il eust attendu la bataglle.

YPOLITE

Ypolite et Menalippe
 Des gens Synopé dessus [dicte]
 Furent et son ost gouvernoient
 Si valaient et maintenoient,
 Que a Hercules se combatirent,
 Et tant qu'a terre l'abbatyrent,
 Et Théseus, ses bons amis,
 Ne fu[t] par ells mout mal mis
 Or oes merveigllez a dire!
 Ceulx que nul ne pot descunfire
 Non plus que s'ilz fusent de fer
 Per que Rome dit ceulx d'enfer⁷⁷
 [Ceulx] furent descunfiz et batus
 [Ces ont ces femmes abatuz]
 Et [de] ceulx de Grece infinis
 Navres, decopez et finis.

77 Cfr. Nello *Chevalier errant*: «Tant estoient fors et fier».

SÉMIRAMIS

[Semiramis] de Babiloyne
 Fu dame de soubz tout le trone,
 Onc tel fame ne vesquy,
 Rise subiuga et vainqui:
 De midy a setenterion
 Mist tout a sa subiection
 Gent Scicie et gent Barbarie
 Sousmist tout a sa segnurie
 Et Zoroastrun le fort roy
 Ocist elle per son arroy.

ETHIOPPE

[Ethioppe] aquist pour sa guere
 Et envay Inde, en quel terre
 N'entra onques qu'Alixandre e elle
 Quant la cité santi rabelle
 Son chief lassa a atorner
 E s'en ala eulz ordoner
 Et le[s] mist en obeisance,
 Pour son sans e sa vaglance.

LAMPETO

La terre tient de Fémenie
 Lampeto avec Marsepie
 Aise, Europe et Epheson
 Mist tout a sa subiecion
 Moult de regions subiuga
 Et mainte[s] cites crauenta
 E si fonda maintes noueles
 Qui encor sunt fortes e belles.

THAMYRIS

Tamaris la royne des cités
 Qui mont sunt fors gens a despites
 Cyrum roy de Perse et de Mede
 Prist e ocist sans nul remede,
 E de ses gens bien II.C mille;
 Puis mis la teste en une pille

De sanc pleinne e dist «Boy assés
Du sanc don't oncques ne fu lassés».

TEUCHA

Teucha, selon les anciens
Regna sur les Yriliens,
Gens de mout grant chevalerie;
Mainte terre out en sa seignorie
Et aus Romains grans gueres fist,
Tant qu'en maint liu les desconfist:
Et de tant acrut sa bunté
Que elle vesqui en chastité.

PANTHESILÉE

La roine de Panthesilée
Fu du roy Priam apellé[e]
A secours contre le[s] Grégeois
Si les malmena plusours foyz
Et vaglancement mainteinst la guere
De plus vaglans [deulx] mist par terre
Ne onques nul ne les greva tant
Après Hetor le combatant.

Gli stemmi dei Prodi

Come gli epigrammi, gli stemmi disegnati sugli scudi appesi agli alberi alla sinistra e sugli abiti di ogni personaggio, ne spiegano la loro identità (Fig. 2-14)⁷⁸. Seguendo l'analisi di Luisa Crotilde Gentile, vediamo negli stemmi:

Ettore: Di rosso, al leopardo d'oro, assiso in un trono, tenente con la zampa destra una spada

⁷⁸ L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine*, in *Le Arti alla Manta*, cit., pp.103-127; *Araldica saluzzese: il Medioevo*, Cuneo, Società per gli studi storici archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, 2004, pp.93-96; *Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del Castello della Manta*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Firenze, Le Lettere, 2015, pp.249-264.

Alessandro: Di rosso, al leone d'oro, assiso in un trono, reggente con le zampe un'alabarda

Giulio Cesare: D'oro, all'aquila bicipite di nero

Giosuè: D'oro, al corvo di nero

Davide: D'azzurro, all'arpa d'oro

Giuda Maccabeo: Di verde, al drago d'oro⁷⁹

Artù: D'azzurro, a tre corone d'oro

Carlo Magno: Partito, al 1° d'oro, all'aquila bicipite di nero; al 2° d'azzurro, a tre gigli d'oro

Goffredo di Buglione: D'argento, alla croce potenziata, da quattro crocette, il tutto d'oro

Il leone che appariva molto spesso sugli stemmi medioevali, è associato al re di Macedonia. Il leopardo che Pastoureau considera «un lion figuré dans une position particulière», invece, è legato a Ettore, il condottiero più popolare nei romanzi troiani medioevali⁸⁰.

L'aquila, adottata più frequentemente dopo il leone nell'araldo come simbolo di potere, è associata a Cesare e Carlo Magno. L'arma d'oro con l'aquila, bicipite di nero, rappresenta generalmente l'Impero Romano, così come quella di Carlo Magno, dove esprime comunque un legame con il Sacro Romano Impero. La combinazione di questa con l'arma d'azzurro e tre gigli d'oro della casa reale di Francia, simboleggia il dominio sulle due parti della cristianità⁸¹.

I cavalieri più importanti dei romanzi arturiani furono blasonati dalla fine del XII all'inizio del XIII secolo, e lo stesso Re Artù portava l'arma d'azzurro con tre corone d'oro, simile a quella del re di Francia⁸². Nella tappezzeria dei prodi della fine del XIV secolo, per esempio, il Re veste un abito di quest'arma portando la bandiera con lo stesso disegno (Fig. 2-15). Sul farsetto e sull'ecù di Goffredo di Buglione, uno dei

79 Mentre Roettgen considera quest'immagine come basilisco (S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.45), Pastoureau la stima drago e dice che questo animale immaginario sia «une allusion à l'Antienne Loi» (M. PASTOUREAU, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009, p.174).

80 M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p.64.

81 L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico...cit.*, p.108; M. PASTOUREAU, *L'Art héraldique cit.*, p.195.

82 M. PASTOUREAU, *Armorial des chevaliers de la Table ronde*, Paris, Le Léopard d'Or, 1983, pp.46-47.

comandanti della Prima Crociata, si vede l'arma d'argento, con la croce potenziata da quattro crocette, il tutto in oro. In genere questo stemma è un falso, perché il metallo sta sullo scudo anch'esso di metallo. Nel *Blason des couleurs* (1435ca.), il Sicille, araldo d'Alfonso V d'Aragona, spiega che quest'eccezione fu permessa per «la noble conquiste qu'il fist»⁸³.

Il manoscritto dello *Chevalier Errant*, attualmente conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. fr. 12559), fu approntato in questa città per l'autore stesso nel 1403-1404, e fu illustrato dal Maestro della Cité des Dames⁸⁴. Nel 1437 questo manoscritto si trovava alla Manta, e le miniature dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* presenti in esso (Fig. 2-16, 17) sono quindi da considerare ragionevolmente come modello ispiratore tradizionale degli affreschi della Sala baronale⁸⁵. Ma nella miniatura le posizioni di Alessandro e di Cesare sono inverse. Inoltre, Giosuè porta nell'arma il drago e Giuda Maccabeo tiene lo scudo del corvo. Sia il corvo trasformato in uccello nero da Apollo per la sua loquacità (Ovidio, *Le metamorfosi*, II 632), sia il drago conquistato da Arcangelo Michele o San Giorgio, hanno entrambi tradizionalmente valenza negativa. E l'inversione dei personaggi con queste figure negli affreschi e nella miniatura attestano che si possa scambiarle. Gentile ritiene che tali figure evocino qualcosa di esotico ed orientale⁸⁶. In ogni caso, queste figure sono senz'altro attributi che distinguono chiaramente gli ebrei dai tre cristiani a destra.

Gli stemmi delle Eroine

Gli stemmi delle Eroine sono più complicati di quelli semplici dei Prodi (Fig. 2-18).

Delfile: D'argento, al grifone di verde

Sinope: Di rosso, a tre busti muliebri, coronati d'oro

83 SICILLE, *op.cit.*, p.52.

84 THOMAS D'ALERAN, *op.cit.*, p.14; A. QUAZZA, *Immagini per il Cavaliere Errante*, in *Immagini e miti nello «Chevalier errant» di Tommaso III di Saluzzo*, Atti del convegno, Torino, Archivio di Stato, 27 settembre 2008, a cura di R. Comba e M. Piccat, Cuneo, Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, 2008, pp.15-21.

85 S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.45.

86 L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico...cit.*, p.111.

Ippolita: D'oro, al leone troncato di azzurro e di rosso, reggente uno scudetto di rosso, a tre busti muliebri, coronati d'oro

Semiramide: Di nero, al cigno d'argento, tenente col becco uno scudetto di rosso, a tre busti muliebri, coronati d'oro

Etiopie: D'azzurro, a tre troni d'oro

Lampeto: Partito, al 1° di rosso, a tre busti muliebri, coronati d'oro; al 2° fasciato innestato d'oro e d'azzurro

Tamiris: Di rosso, a tre mezzi leopardi d'oro

Teuca: D'argento, all'aquila di nero

Pentesilea: [*Perduto*]

Questi stemmi sono identici a quelli del codice parigino, dalla prima eroina all'ottava da sinistra, e di conseguenza si ritiene che anche quello perduto di Pentesilea negli affreschi fosse azzurro, con la banda cucita di rosso, carica di tre busti muliebri coronati d'oro, e accompagnata da sei campanelli come nella miniatura (Fig. 2-19).

Le eroine nella miniatura, tuttavia, sono disposte in ordine differente: «Deipyle», «Sinope», «Hippolyta», «Menalippe», «Semiramis», «Lampedo», «Thamyris», «Teuta», «Penthesilea». L'eroina portando lo stemma di nero al cigno d'argento è Menalippe nel codice parigino, e invece è Semiramide negli affreschi. E lo stemma d'azzurro a tre troni d'oro è dato a Semiramide nella miniatura e a Etiopie nell'affreschi. Tutte le contraddizioni sono dovute a Etiopie.

Etiopie che è posizionata al centro del gruppo delle donne portando una spada, una lancia, un piccone, un'ascia o un'elmo, e si pettina con calma, è un'eroina unica nel suo genere; come mostrato da Debernardi, essa compare solamente negli affreschi della Manta (Fig. 2-20)⁸⁷. Nel codice parigino, tuttavia, si vede un'eroina con un solo lato dei capelli intrecciato simile a Etiopie della Manta, al centro di nove donne (Fig. 2-21). Quest'acconciatura è descritta per la prima volta da Valerio Massimo nei *Facta et dicta memorabilia*⁸⁸, e nel Trecento l'episodio è ripreso nel *De mulieribus claris* e nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* del Boccaccio, nel *Trionfo della fama* di Petrarca, e nel *Livre du Voir Dit* di Guillaume de Machaut⁸⁹:

87 L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta...cit.*, p.85; *Lo specchio della famiglia...* cit., p.13.

88 VAL. MAX. *Dict. et fact.* IX 3, ext. 4.

89 BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, V (I) 59-60; F. PETRARCA, *Triumphus*

Et ut ex multitudine suorum gestorum unum memoratu dignissimum extollentes dicamus, certissimum asserunt, ea pacatis rebus et ocio quiescente ac die quadam feminea solertia cum pedissequis crines discriminante ac ritu patrio in tricas reducete, actum est, cum nondum preter medios deduxisset, ut illi nuntiaretur Babiloniam in dictionem, defecisse privigni. Quod adeo egre tulit ut, proiecto pectine, confestim ab officio muliebri irata consurgens, corripere arma ac eductis copiis obsideret urbem prevalidam; nec ante quod inordinatorum crinium superfuerat composuit, quam potentissimam civitatem longa obsidione affectam in deditioem cogeret et suo sub dominio infestis revocaret armis. Cuius tam animosi facinoris diu exhibuit testimonium statua ingens ex ere conflata et in Babilonia erecta, feminam solutis ex altero latere crinibus, ex altero in tricam compositis, pretendens⁹⁰.

Riguardo a questa trasformazione-trasposizione, Gentile ritiene che ciò sia avvenuto in quanto nello schema seguito dal Maestro della Manta per l'esecuzione degli affreschi è stata introdotta Etiope sopprimendo Menalippe, regina delle Amazzoni, e quindi l'epigrafe di Semiramide e quella del nuovo personaggio risulterebbero invertite; di conseguenza la Semiramide della Manta sarebbe in realtà Etiope, ed «Ethioppe» è senz'altro Semiramide⁹¹. Secondo Debernardi, invece, se si considerano i versi di Semiramide e quelli di Etiope come una strofa unica, tutte le contraddizioni scompaiono: Tommaso potrebbe avere frainteso il modello dal quale trarre i *dits* delle eroine (può darsi sia *Le Livre du Champ d'Or à la couleur fine et de trois nobles mar-teaux* di Jean le Petit, risalente al 1389)⁹², dividendo la strofa sull'impresa militare di Semiramide fra due personaggi⁹³. Pertanto, «Ethioppe» non è il nome femminile, ma indicherà l'Etiopia⁹⁴, ovvero il paese africano che con le «Inde» designa le conquiste di Semiramide, come nelle testimonianze di Giustino e Orosio⁹⁵.

Se ci basiamo sull'ordine e sull'araldica delle Eroine nella miniatura del codice parigino, la Semiramide della Manta, risulta piuttosto Menalippe, sorella di Ippolita,

fame II 103-105; GUILLAUME DE MACHAUT, *op.cit.*, pp.436-441.

90 BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, II 9-11.

91 L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico...*cit., pp.115-116.

92 JEAN LE PETIT, *Le Livre du Champ d'Or et autre poèmes inédits*, publiés avec Introduction, Notes et Glossaire par P. Le Verdier, Rouen, Léon Gy, 1895, pp.69-70.

93 L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta...*cit., pp.87-100.

94 M. PICCAT, *Le scritte in volgare dei Prodi e delle Eroine...*cit., pp.159-160.

95 GIUSTINO, *Historiae Philippicae*, I 1-2; OROSIO, *Historiarum adversus paganos*, I 4.

che sta a sinistra della Semiramide parigina⁹⁶. Sia Gentile sia Debernardi tendono a negare che gli affreschi della Sala della Manta dipendano direttamente dalle miniature del codice parigino⁹⁷, ma è incontestabile che il Maestro della Manta abbia utilizzato la figura di Semiramide, la sua immagine per rappresentare Etiope⁹⁸.

Torniamo all'araldica delle Eroine. I loro stemmi non sono fissi come per i colleghi maschi. Ad esempio, nelle miniature del *Petit armorial équestre de la Toison d'or*, pubblicato a Lille nel 1440 circa, «Deiphyle» ha lo scudo e la bandiera dell'aquila nera, «Taucha» un leone, «Thamaris» tre troni, «Penthésilée» un cigno (Fig. 2-22). Il cigno, simbolo della bellezza e della castità, appare come insegna araldica appropriata alla donna, di quando in quando condiviso da altre figure di eroine. E i tre busti di regina coronati che Sinope, Ippolita, Menalippe, Lampeto, e Penteseilea condivisi nel codice parigino e negli affreschi di Manta, senza dubbio sono attribuiti comuni delle Amazzoni. Anche nella miniatura dell'esemplare dell'*Epistre Othea* (BnF, ms. fr. 606), compaiono Penteseilea e le sue subordinate portando gli scudi e le bandiere con quest'insegna (Fig. 2-23).

Gli eroi come cortigiani

Gli abbigliamenti magnifici e splendidi dei Nove Prodi e delle Nove Eroine che affascinano prima di tutto i visitatori della Sala baronale, sono senz'altro espressione dell'ultima moda di quel periodo. I Prodi portano generalmente le armature, come nel codice parigino o negli affreschi della Villa Castelnuovo della metà del XV secolo. Nella Sala baronale nessun prode, tuttavia, è armato fino ai denti, anzi indossano

96 Secondo Debernardi, Menalippe si volta verso Ippolita a sinistra, e reca due lance, per sé e per la sorella (L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta...*cit., p.90; *Lo specchio della famiglia...*cit., p.14). Si parla di queste sorelle nel *De mulieribus claris*, XIX-XX, «De Orythia et Anthiope reginis Amazonum».

97 L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico...*cit., p.115; *Araldica saluzzese* cit., p.93; L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta...*cit., pp.90-91.

98 Silva afferma che il gesto di Etiope ricorda un episodio nelle *Storie* di Erodoto (7, 208): nonostante la battaglia delle Termopili fosse imminente, i guerrieri spartani comandati da Leonida si stavano pettinando tranquillamente (R. SILVA, *op.cit.*, p.22). Debernardi fa però notare la debolezza di questa ipotesi poiché non è ragionevole evocare un remoto e peregrino aneddoto greco (L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta...*cit., p.88, n.67; A. Ito, *L'eroina che si pettina. Semiramide negli affreschi del castello della Manta a Saluzzo e nel De mulieribus claris*, in «Studi sul Boccaccio», XLIV, 2016, pp.367-377).

mantelli eleganti, abiti sontuosi con motivi di piante, stemmi, frappe e intagli; facendoli sembrare cortigiani più che guerrieri. Com'è già stato fatto notare spesso, le cinture, le maniche grandi e pendenti, le pellicce e i grandi copricapi, si trovano nella moda francese presso la corte di Borgogna e presso quella di Carlo VI, così come nella serie dei mesi delle *Très riches heures du Duc de Berry*⁹⁹.

Anche le Eroine, vestite con estrema cura, rivaleggiano reciprocamente in bellezza. Mentre Sinope e Lampeto indossano un *surcot-ouvert* orlato d'ermellino e un mantello, tutte le altre portano una *houppelande* (pellanda) a maniche larghissime e lunghissime. I profondi intagli che orlano gli abbigliamenti di Delfile, di Tamiris, e di Teuca compaiono spesso nelle miniature francesi degli anni Dieci del Quattrocento (Fig. 2-24) con diversi copricapi: l'acconciatura *à huve* (a tettoia) di Delfile, quella "a sella" di Ippolita, e gli *escoffions à cornes* di Teuca (capelli coperti da un velo, divisi in due bande e raccolti a corno con una retina perlinata)¹⁰⁰. Nelle miniature dello Harley ms. 4431 che abbiamo già visto nel primo capitolo, si possono notare diverse *mise* uguali a quelle della Sala baronale. Per esempio, nell'illustrazione del *Livre du Duc des Vrais Amants*, la dama che sta di fronte porta un copricapo a sella uguale a quello d'Ippolita, il gentiluomo alla sua destra, porta una ghirlanda simile a quella di Semiramide e Goffredo di Buglione, e l'aspetto dell'altra donna in secondo piano è molto simile a quella di Teuca (Fig. 2-25).

Le *mise* raffigurate nella Sala baronale non simboleggiano i caratteri degli eroi storici e mitici, ma probabilmente sono legate ai personaggi reali rappresentati come eroi. Valerio Saluzzo, per esempio, descrive dettagliatamente le figure di Ettore e Pentesiilea:

Non voglio tacere come nel primo personaggio dei novve prodi posto in capo la parte qual confina al camino ci è dipinta sotto il titolo di Ettore Troiano la effigie di Valerano primo Sig.^{re} della Manta etc., la qual dimostralo di età d'anni trenta cinq circa col

99 R. PASSONI, *Nuovi studi sul Maestro della Manta*, in *La Sala baronale del Castello della Manta* cit., pp.37-60; C. ROBOTTI, «...Clemenzia adorna di damasco azzurro, le maniche foderate di zibellino...» *Moda e costume negli affreschi della sala baronale*, in *Le Arti alla Manta*, cit., pp.163-173; S. MIRA, *Influssi franco-borgognoni in Piemonte tra XIV e XV secolo*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del Convegno di Studi, Trento, 7-8 ottobre 2002, a cura di L. D. Prà e P. Peri, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2006, pp.129-157; S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.43; R. SILVA, *op.cit.*, p.18.

100 E. GNIGNERA, *I soverchi ornamenti. Copricapi e acconciature femminili nell'Italia del Quattrocento*, Siena, Protagon, 2010, p.82.

capo scoperto tra tutti li altri di quella filza solo, et mostra la sua capellatura bionda come fila d'oro, la barba rasa al modo che al tempo suo s'usava, di aspetto virile con maestà naturale, armata tutta la persona, la spada el pugnale all'uno et all'altro fianco, la sopravveste di damasco azzurro con dorati fiori seminato a *leit* in lettere d'oro. Et all'altro capo verso la faccia della entrata ci è posta la Regina Pantasilea – Amazzona parimente armata ecceto il viso, con la regal Corona in testa acconciata anche d'un vago et ricco ornamento d'oro fatto a lingue sparse di perle in foggia esquisa et inusitata leggiadria, la cui effigie fu protratta alla sembianza della Sig.^{ra} Clementia Provana figliuola del Conte di Pancalieri moglie allo istesso Valerano; però è adorna similmente dello medesimo azzurro damasco fioreggiato d'oro, seminato a *leit* in lettere d'oro, le maniche della sopravveste longhe sino a terra fodrate di zibellini, e tiene alla sua destra armata la spada ignuda; alla sinistra il collar d'oro del marito; il collaro regal della ginestra, come parimenti il simile tiene ella al suo collo degnamente di ciò privilegiato¹⁰¹.

Insomma, il signore della Manta e sua moglie sono raffigurati come l'eroe e l'eroina della Guerra di Troia¹⁰². La parola *leit* seminata sulle loro sopravvesti di «damasco azzurro», mostra la loro vera natura (Fig. 2-26). L'imperativo del verbo tedesco *leiten* (guidare), che appare anche ai due lati dello stemma sul camino della parete occidentale, è il motto di Valerano e potrebbe significare la sua posizione come tutela del fratellastro Ludovico I e di sua madre Margherita di Roussy. Inoltre Pentesilea pende la catena d'oro dell'ordine della *Ginestra* dalla mano sinistra, ordine a cui apparteneva Valerano dal 1411 (Fig. 2-27)¹⁰³. Daniel Arasse ed alcuni studiosi affermavano che anche altre figure siano ritratti dei personaggi della dinastia dei marchesi di Saluzzo¹⁰⁴. Per esempio Silva ipotizza che i marchesi di Saluzzo ciascuno con la propria moglie, si dispongano in maniera simmetrica¹⁰⁵, ma non abbiamo ancora una prova convincente.

L'ammirazione per la Francia

Oggi si accede alla Sala baronale alla sinistra della parete settentrionale, cioè

101 A. GRISERI, *op.cit.*, pp.151-152.

102 D. ARASSE, *Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valerano-Hector au Château de Manta*, in *Il ritratto e la memoria*, a cura di A. Gentili, Roma, Bulzoni, 1989, pp.93-112.

103 S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.43. Gentile, invece, considera che queat'ornamento a forma di grappolo d'uva, chiamata *provana* nel vernacolo piemontese, ricordi la famiglia di Clemenza (L. C. GENTILE, *Araldica saluzzese...*cit., p.184).

104 L. DEBERNARDI, *Lo specchio della famiglia...*cit., pp.37-41.

105 R. SILVA, *op.cit.*, p.17.

sotto Cesare, ma in origine si usava l'ingresso ubicato nell'angolo sud-est che dava accesso a una scala a chiocciola (Fig. 2-5)¹⁰⁶. Insomma, i visitatori vedevano innanzi tutto la parete nord, perciò non è esagerato dire che questa sia la parete più importante voluta per impressionare. E i *Nove Prodi e le Nove Eroine* non sono una semplice parata per la gioia degli occhi, ma una scena dello *Chevalier Errant*. Il cavaliere visita la corte di Dama Fortuna, e si rende conto della fragilità della gloria terrena e il dolore connesso con le azioni valorose¹⁰⁷. Se la *Crocifissione* era raffigurata come conclusione del ciclo degli affreschi, può voler dire che ci sia stato un intento morale nelle raffigurazioni di questa sala¹⁰⁸. L'attrattiva massima per noi, tuttavia, non è l'opera letteraria scritta precedentemente dal marchese di Saluzzo, ma la bellezza profana e raffinata degli affreschi. Non c'è dubbio che tutti le vesti e gli ornamenti raffigurati con cura minuziosa comprese frappe, bottoni, gioielli, o motivi di piante e fiori nelle pareti del salone, affascinassero gli ospiti nobili. A tale proposito, il *surcot-ouvert* di Sinope e di Lampeto che fa risaltare la vita stretta, non è visibile quasi mai nelle pitture italiane della prima metà del Quattrocento, perciò si suppone che il Piemonte degli anni '10 e '20 fosse la regione in cui si diffuse specialmente la moda francese.

In genere le vite dei Prodi e delle Eroine sono molto movimentate o tragiche; Ettore e Penthesilea furono uccisi da Achille, Alessandro morì senza compiere l'ambiziosa conquista del mondo, Cesare fu assassinato. Così come Semiramide che fu collocata tra i lussuriosi nel secondo cerchio dell'Inferno (Dante, *Inf.* V, 55-60), alcune eroine furono segnate con il marchio di donne malvagie. Ciò nonostante i diciotto personaggi della Sala baronale non hanno affatto aspetti infelici. Tutti gli eroi furono idealizzati nella letteratura francese fra XIV e XV secolo. Di conseguenza gli eroi furono sostituiti da cortigiani virili e fieri, e le eroine divennero dame di corte.

Ettore e Penthesilea compaiono vestiti di «damasco azzurro» «seminato a *leit* in lettere d'oro» accompagnati, ai due lati della sfilata. Secondo Boccaccio e Christine de Pizan, Penthesilea fu innamorato di Ettore per la sua virtù senza incontrarlo¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.26.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.23.

¹⁰⁸ Debernardi riconsidera l'interpretazione allegorica tradizionale degli affreschi della Sala baronale nell'ultimo articolo (L. DEBERNARDI, *Il ciclo quattrocentesco del Castello della Manta. Considerazione sull'interpretazione iconografica: nuove acquisizioni*, in «Opera • Nomina • Historiae», 8, 2013, pp.1-102).

¹⁰⁹ BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, XXXII; CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame* cit., pp.122-131.

Nonostante Boccaccio fosse particolarmente mordace con le donne, elogiò senza ritegno la bellezza, l'ingegno, e il valore militare di Pentesilea, e non fece mai menzione dei difetti. È naturale che Valerano, il committente, e sua moglie scegliessero gli eroi troiani più popolari per i loro autoritratti.

Il corteo degli eroi inizia con l'azzurro e termina con l'azzurro. L'azzurro è uno dei colori dello stemma di Valerano, e anche del Marchesato di Saluzzo. Nell'Italia bassomedioevale, il rosso, colore imperiale, era prevalente, mentre la combinazione dell'argento con l'azzurro piuttosto rara¹¹⁰, perciò possiamo presumere una forte influenza della cultura francese, con preferenza per l'azzurro. Inoltre secondo Silva, mentre il rosso, colore del *Mal Avisé*, dell'uomo sconsigliato, prevale nella Fontana della Giovinezza, l'azzurro di cui Valerano e la moglie sono ambedue vestiti è contrassegno di dignità e giustizia, e richiama alla memoria il regno della Francia con l'oro dei ricami¹¹¹. L'azzurro e l'oro che compaiono sugli scudi di Artù, Carlo Magno, Etiope (in realtà Semiramide) e Lampeto, erano quasi certamente la combinazione più prediletta. Come abbiamo già visto, lo stemma di Artù è evidentemente la variazione di quello della dinastia dei Capetingi, e le armi di Carlomagno apparvero posteriori al 1350 circa¹¹². Anche lo stemma d'azzurro a tre troni d'oro di Semiramide originò dalla stessa concezione¹¹³.

In realtà, l'attaccamento di Valerano per la Francia è oscuro. La matrigna Margherita è francese, ma la madre resta ignota¹¹⁴. In aggiunta a quanto detto, il suo soggiorno alla corte parigina risale al 1411, quando fu insignito dell'ordine cavalleresco della *Ginestra* da Carlo VI¹¹⁵. In ogni caso gli uomini famosi della Sala baronale che nacquero dalla letteratura francese, portano l'abbigliamento e i colori che erano di moda in Francia. Tommaso III, predecessore che aveva visitato frequentemente il paese settentrionale, ne ammirò la sua cultura per tutta la vita e contò sulla sua protezione. In conclusione, possiamo affermare che in queste raffigurazioni ci sia stata una forte ispirazione al senso estetico francese in ogni suo aspetto.

110 M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur* cit., p.63; L. C. GENTILE, *Araldica saluzzese...* cit., pp.5-38.

111 R. SILVA, *op.cit.*, pp.31-32.

112 L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico...* cit., p.112.

113 *Ibid.*, p.117.

114 L. PROVERO, *op.cit.*, p.23.

115 S. BAIOTTO, S. CASTRONOVO, E. PAGELLA, *Arte in Piemonte Vol. II...* cit., p.124.

3. UMILTÀ

La gente del *Tacuinum Sanitatis*

Il blu dei nobili e quello dei contadini

Due donne stanno una di fronte all'altra nell'orto. La donna a sinistra di età avanzata con la cuffia bianca vestita di blu sbiadito, regge una canestra, l'altra indossa l'abito blu brillante a fiorami rossi e gialli e prende alcune foglie dall'altra. Il titolo è «Menta». Sotto la miniatura la descrizione in latino con inchiostro rosso (Fig. 3-1).

Menta: complexio calida et sicca in 3^o. Electio: parua minuta spissorum foliorum. iuuamentum: subuenit stomacho frigido et humido. nocumentum: nocet stomacho calido. Remotio nocumenti: cum modico aceto et oleo. Quid generat: sanguinem calidum. conueniunt frigidis et humidis, senibus, hyeme et frigidis regionibus.

I manoscritti del *Tacuinum Sanitatis* prodotti nell'Italia settentrionale dalla fine del XIV secolo all'inizio del XV secolo, sono fonti storiche preziose che ci mostrano visivamente l'abbondanza dei cibi di questo paese. Il testo originale è il *Taqwīm al-Sibha* di Ibn Butlan, medico di Baghdad del XI secolo che spiega in tabella le proprietà dei cibi, delle bevande, delle stagioni, dei venti, dell'attività quotidiana, della musica, e dei tessuti, basate sulla medicina islamica antica (la traduzione in latino dovrebbe collocarsi prima del 1266)¹¹⁶. Nelle trasposizioni dei codici italiani le miniature, bellissime per ogni articolo, sono molto affascinanti.

Il codice conservato alla Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna (Codex

¹¹⁶ H. ELKHADEM, *Le Taqwīm al-Sibha (Tacuini Sanitatis) d'Ibn Butlān: un traité médical du XI^e siècle*, Leuven, Aedibus Peeters, 1990.

Vindobonensis Series nova 2644) posseduto da Giorgio di Liechtenstein, vescovo di Trento dal 1390 al 1419, è conosciuto per i colori vivaci delle miniature e la rappresentazione minuziosa dei costumi, e ha esercitato una grande influenza su quelli successivi¹¹⁷. Sotto ogni miniatura si descrivono la natura della materia con gradi del caldo, freddo, secco, e umido, la selezione, l'effetto e il danno all'organismo, le controindicazioni e l'attitudine per gli uomini di diverse condizioni: età, stagione, regione ecc. Le illustrazioni, tuttavia, non sono sempre relative ai testi. Il miniatore illustrò con una certa abbondanza i paesaggi o gli uomini vicini a se stesso secondo il tema.

Anche il ms. 1041 conservato alla Biblioteca dell'Università di Liège, e il ms. lat. Nouv. Acq. 1673 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, con buona probabilità realizzati un po' prima del codice di Vienna, contengono numerose e ricche illustrazioni sui costumi di quel tempo¹¹⁸. Quello di Liège è disegnato con penna in gran parte monocroma, fatta eccezione per le piante, colorate con verde o giallo. Il manoscritto di Parigi, invece, è pieno di colore, ma la tonalità delle miniature è più tenue di quello viennese. La caratteristica delle miniature del codice di Vienna consiste nei colori brillanti dei vari costumi. Nell'illustrazione della menta, l'abito di un bel blu, per esempio, è indossato dalla donna a destra con scarpe appuntite rosse alla moda del tempo, e quello blu scolorito, invece, alla donna sinistra, che sembra essere

117 D. POIRION et C. THOMASSET, *L'Art de vivre au Moyen Age. Codex Vindobonensis Series Nova 2644 conservé à la Bibliothèque Nationale d'Autriche*, Paris, Éditions du Félin, 1995 ; *Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Kommentar von F. Unterkircher, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 2004.

118 A proposito dei manoscritti del *Tacuinum Sanitatis*, si vedano: L. C. ARANO, *The Medieval Health Handbook. Tacuinum Sanitatis*, New York, George Braziller, 1976; A. A. BERTIZ, *Picturing health: the garden and courtiers at play in the late fourteenth-century illuminated "Tacuinum sanitatis"*, Ph.D. diss., University of Southern California, 2003; A. BOVEY, *Tacuinum Sanitatis. An Early Renaissance Guide to Health*, London, Sam Fogg, 2005; N. YAMABE, *Preparatory Studies on the Manuscripts of Tacuinum Sanitatis*, in «Annual Report on Research and Education, Faculty of Letters, Nara Women's University», 1, 2005, pp.101-112; C. HOENIGER, *The Illuminated Tacuinum sanitatis Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400: Sources, Patrons and the Creation of a New Pictorial Genre*, in *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*, edited by J. A. Givens, K. M. Reeds, A. Touwaide, Aldershot, Ashgate, 2006, pp.51-81; N. YAMABE, *Properties of the Elements in Three Illuminated Manuscripts of Tacuinum Sanitatis*, in «Annual Report of Graduate School of Humanities and Sciences», 27, 2012, pp.203-216; N. YAMABE, *Comparison of Items in manuscripts of Tacuinum Sanitatis, or Handbook of Health in Medieval Europe*, in «Annual Report on Research and Education, Faculty of Letters, Nara Women's University», 11, 2014, pp.145-156.

di condizione umile. Non c'è dubbio che il miniatore avesse cambiato colore agli abiti a seconda della classe sociale dei personaggi. Il codice di Vienna, per così dire, rappresenta una buona fonte per conoscere la relazione fra la condizione o il mestiere, attribuiti attraverso il colore.

Le frutta dei nobili e le verdure dei contadini

Prima di tutto vediamo la caratteristica dei costumi nel codice di Vienna. I duecentosei articoli sono stati classificati in esseri viventi e oggetti inanimati:

Proemio (4r)
 Frutti (fichi, uve, ecc.) (4v-20v)
 Verdure e cereali (melone, cavoli, ecc.) (21r-52v)
 Grano bollito, teriaca (53r-53v)
 Quattro stagioni (54r-55v)
 Frutti secchi (56r-56v)
 Venti (57r-58v)
 Latticini (59r-62r)
 Sale (62v)
 Pane (63r-64v)
 Carni e uove (65r-81v)
 Pesci (82r-84r)
 Ambra grigia (84v)
 Vino, acqua, olio (85r-91v)
 Dolcificante (92r-95r)
 Candele (95v)
 Comportamenti correnti (caccia, sonno, esercizio fisico, ecc.) (96r-102v)
 Musica (103r-104r)
 Gaudio (104v)
 Vestimenti (105r-106r)
 Uccelli piccoli (106v)

Le trentaquattro illustrazioni del proemio e degli articoli che trattano i frutti

dal «Fichus» alla «Musse» (Banana), sono in generale magnifiche nella rappresentazione degli uomini benestanti vestiti di rosso cupo e di blu carico. Nella miniatura della «Mala acetosa», per esempio, mentre l'uomo a sinistra che indossa il farsetto blu e le calze rosse, getta a terra alcune mele con un bastone, la donna vestita con la cotta blu sotto la gonnella rossa cerca di raccogliere i pomi (Fig. 3-2). I loro abiti sembrano entrambi semplici a prima vista, ma l'orlo del farsetto è ornato da piccoli intagli, e la donna porta le scarpe a punta aguzza: non sono abiti da lavoro. La dama della «Granata acetosa» indossa la pellanda rosa con maniche larghe foderate di stoffa verde e strascico lungo sopra l'abito blu. Il suo abito è tra i più magnifici nel codice di Vienna (Fig. 3-3). Invece, la contadina delle «Uve», frutti abituali per gli italiani (Fig. 3-4), e gli uomini delle «Carube», delle «Glandes», dei «Castanee», piccoli e sobri, vestono di grigio. I loro abiti in particolare sono i più verosimili, poiché il miniatore vedeva abitualmente i contadini che coltivavano o raccoglievano i prodotti.

Nel codice di Vienna si raffigurano anche i non-europei: nelle illustrazioni del «Nux indie» (noce moscata) (Fig. 3-5), del «Ventus occidentalis» (57v), e della «Cana melle» (92v) (canna da zucchero) gli uomini con capello aguzzo o turbante, rappresentano prodotti esotici¹¹⁹. Mentre invece in quello di Parigi non si ricorre a un gusto esotico per rappresentare l'oriente (Fig. 3-6). Quanto a una frutta sconosciuta come la banana, neanche il miniatore del codice di Vienna sa come fare e ricorre a una pianta strana (Fig. 3-7). È il XVI secolo, epoca dei grandi viaggi di esplorazione in cui gli europei scoprono le banane.

Ventinove su sessantaquattro illustrazioni delle verdure e dei cereali (dai «Melones dulces» alle «Rape»), appaiono uomini con abiti marroni o blu stinti, cuffia bianca o grembiule che simboleggiano l'estrazione popolare¹²⁰. In sostanza, gli alberi dai frutti pregiati sono accompagnati ai nobili vestiti a festa, mentre i prodotti vicini alla terra sono raffigurati accanto al popolo. Il miniatore ha associato la classe sociale e l'attività ai cibi o ai prodotti. Così la plebe si occupa della raccolta nella «Estas» e nel «Autumpnus», produce formaggi (Fig. 3-8) e pani, macella e cucina buoi o maiali. Mentre i nobili si divertono nel roseto della «Ver», bevono il «Vinum album» (Fig. 3-9), e hanno il cuore che trabocca di «Gaudia» nel giardino fiorito in cui gli uccelli

¹¹⁹ A. A. BERTIZ, *op.cit.*, p.28.

¹²⁰ Sugli abiti dei lavoratori nel Medioevo, si veda: P. MANE, *Émergence du vêtement de travail à travers l'iconographie médiévale*, dans «Cahiers du Léopard d'Or», no.1, 1989, pp.93-122.

cantano.

Secondo il *Regimen Sanitatis Salernitanum* (XI secolo), il vino bianco era considerato più pregiato di quello rosso¹²¹:

De vino dulci et albo.

Sunt nutritiva plus dulcia candida vina.

De vino rubro.

Si vinum rubeum nimium quandoque bibatur,

*Venter stipatur, vox limpida turbificatur*¹²².

Nel VI cerchio del Purgatorio di Dante, il Papa Martino IV (1210? -1285), che preferiva «l'anguille di Bolsena e la Vernaccia» (*Purg.* XXIV, vv. 20-24), sta espiando la sua colpa golosa, e nella novella terza della giornata ottava del *Decameron*, si narra l'utopia della sazietà: «...e ivi presso correva un fiumicel di vernaccia» (VIII 3, 9)¹²³. Le scarpe aguzze sottili e il vestito ampio rosso e quello blu della coppia nell'illustrazione del «Vinum album» del codice di Vienna, hanno certo una valenza simbolica nella raffigurazione della classe nobile a cui appartengono le due figure. Il «Vinum rebeum grossum», invece, è la scena in cui gli uomini si versano del vino in una stanza umile (Fig. 3-10). A sinistra si vede un'uomo che indossa l'abito lungo rosso, con il cappuccio del medesimo colore. Sembra ricco, ma le sue scarpe sono scure senza rifiniture come quelle degli altri quattro. Inoltre, il contenitore del vino bianco è una caraffa a bocca piccola di vetro, e frutti simili alle ciliegie sono sparsi sulla tavola. Il contenitore cilindrico del vino rosso, invece, è di ceramica o di legno, e nessun cibo è posto accanto. Sotto l'illustrazione del «Vinum rebeum grossum» si scrive: «splendidum bene translucens», quindi pare che il vino rosso fosse usato anche come un liquore in quel tempo.

Alla fine del codice di Vienna, ci sono tre miniature raffiguranti dei sarti. Anche i tessuti che le persone indossano a diretto contatto con la pelle, sono elementi

121 A. CAPATTI e M. MONTANARI, *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Bari, Laterza, 2005, p.117.

122 *La scuola salernitana ossia precetti per conservar la salute*, poemetto del secolo XI, ridotto alla sua vera lezione e recato in versi italiani, dal Cav. P. Magenta, Pavia, L. Landoni, 1835, p.8.

123 BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, Milano, Mondadori, 1976, p.682. A proposito alla vernaccia, cfr. II 10, 7; X 2, 12.

importantissimi per la salute. Nel «Vestis lanea» un cliente di mezza età fa confezionare una gonnella blu lunga con numerosi bottoni. Il sarto indossa l'abito rosso (Fig. 3-11). All'inizio i bottoni, invenzione del XIII secolo, erano trattati come ornamenti lussuosi più che elementi utili per indossare o togliere le vesti. Come si narra nella conversazione di un notaio con una donna nella centotrentasettesima novella del *Trecentonovelle* (1400ca.) di Franco Sacchetti, i bottoni erano proibiti da alcune leggi suntuarie¹²⁴:

Or va più oltre: truova molti bottoni portare dinanzi; dicesi a quella che è trovata: «Questi bottoni voi non potete portare»; e quella risponde: «Messer sí, posso, ché questi non sono bottoni, ma sono coppelle; e se non mi credete, guardate: e' non hanno picciuolo, e ancora non c'è niuno occhiello»¹²⁵.

Nel negozio del «Vestis lanea», i tessuti che gli apprendisti del sarto cuciono, e i pezzi di stoffa sul banco o sui attaccapanni, sono di un rosso cupo o blu. Anche la scena del «Vestis de seta» è quasi la stessa. Mentre quella di «Vestis linea» è domestica, e le donne vestite di azzurro sbiadito, bianco, o rosa stanno tagliando il panno bianco e confezionando la biancheria (Fig. 3-12). In quel periodo il mestiere del sarto era praticato quasi esclusivamente da uomini, nonostante le sarte si occupassero della riparazione di abiti vecchi oppure della confezione di nuovi a Venezia¹²⁶.

I Tacuina di Parigi e di Roma

Il testo del *Tacuinum Sanitatis* è una raccolta sulla scienza medica medievale e su varie cose umane. Qui le miniature assolvono alla funzione di enciclopedia illustrata per tutte le classi e per tutti gli artigiani. Le illustrazioni del codice di Vienna, in particolare, dimostrano ai lettori da quale classe era goduta ciascuna cosa alla fine del XIV secolo. L'abbigliamento ci dà molte più informazioni che le case, l'arredamento o i mobili stessi.

Anche negli altri codici del *Tacuinum Sanitatis*, ciascuna cosa è legata a una classe sociale determinata? Vediamo i due codici realizzati nel XIV secolo, come quello

¹²⁴ C. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni, e altre invenzioni medievali*, Bari, Laterza, 2001, pp.102-103.

¹²⁵ F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Firenze, Sansoni, 1984, p.276.

¹²⁶ Per quanto riguarda le sarte, si vedano: M. G. MUZZARELLI, *Breve storia della moda in Italia*, Bologna, il Mulino, 2011, p.43; E. TOSI BRANDI, *L'arte del sarto nel Medioevo. Quando la moda diventa un mestiere*, Bologna, il Mulino, 2017, pp.88-94.

di Vienna.

Il ms. lat. Nouv. Acq. 1673 della Bibliothèque nationale de France che Verde Visconti, figlia di Bernabò Visconti (1323-1385) di Milano possedeva, contiene 206 miniature come il codice di Vienna. Ogni illustrazione è particolarmente ricercata, per la rappresentazione eccellente dell'architettura e il dinamismo curvilineo e fluente dei personaggi e degli oggetti¹²⁷. Inoltre, secondo Bertiz, i costumi raffinati del codice di Parigi sono più elaborati che in quello di Vienna¹²⁸. La maggior parte degli abiti del codice di Parigi è ricca e ingegnosa, in quanto a forma o colore. La veste a righe oblique della donna nella «Mala dulcia», per esempio, è elaboratissima, ottenuta cucendo insieme pezzi dentellati di stoffa rossa e azzurra (Fig. 3-13). Il suo aspetto ci ricorda le tre fanciulle della *Leggenda di San Nicolò* e i musicisti della *Nozze della Vergine* della Cappella di San Giovanni presso i Domenicani di Bolzano (Fig. 3-14). Queste righe oblique bianche e nere, tuttavia, simboleggiano gli esclusi dalla comunità —le tre fanciulle furono proprio sul punto di esser vendute al postribolo, mentre il musicista era una professione detestata nel medioevo— senza tener conto della tridimensionalità del corpo umano o delle pieghe dei panni¹²⁹. Il vestito rappresentato nella «Mala dulcia» dimostra che le righe erano senz'altro alla moda nell'Italia settentrionale alla fine del XIV secolo.

Il codice di Vienna esprime la condizione dei personaggi attraverso le tonalità dei colori dei vestiti. Pare che il miniatore del codice parigino, invece, non si interessasse in modo particolare alla distinzione sociale espressa attraverso il colore. Possiamo vedere numerosi contadini vestiti di azzurro, ma la tonalità non è poi così diversa da quella dei nobili. Invece, aveva molta cura nella raffigurazione dei motivi dei tessuti e delle frappe. Nella «Menta», per esempio, l'uomo con la ghirlanda dai bei fiori, che porta un'aquila sulla mano sinistra e la donna, che tiene le foglie di menta, stanno uno di fronte all'altra (Fig. 3-15). I loro vestiti, tutti e due, riportano motivi diversi. L'uomo indossa una guarnacca rosa tutta orlata con il risvolto verde, le calze azzurre e le scarpe anch'esse verdi; il suo aspetto è piuttosto originale, ma ogni colore è tenue, dunque non troppo vistoso, mantenendo così dignità ed eleganza.

Ora vediamo il Codice 4182 della Biblioteca Casanatense di Roma, intitolato

¹²⁷ L. C. ARANO, *op.cit.*, pp.27-37; A. A. BERTIZ, *op.cit.*, pp.23-26.

¹²⁸ A. A. BERTIZ, *op.cit.*, pp.25-27.

¹²⁹ Sul simbolismo della riga per gli esclusi e i trasgreditori, si veda: M. PASTOUREAU, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions Points, 2014, pp.24-30.

il *Theatrum Sanitatis*¹³⁰. La composizione di tutte le 208 miniature è molto simile a quella del codice di Vienna, quindi, come alcuni ricercatori hanno già fatto notare, la connessione tra due codici è evidente. Nelle illustrazioni del codice di Roma, tuttavia, ci sono generalmente poche figure, e inoltre non c'è figura umana nei numerosi fogli dei frutti e delle verdure. La composizione delle «Uve» (Fig. 3-16), per esempio, è essenzialmente uguale a quella di Vienna (Fig. 3-4), ma la figura femminile è assente¹³¹. Secondo Cogliati Arano il codice di Roma accentua l'aspetto naturalistico¹³², mentre Hoeniger sostiene che è meno complicato ma più completo¹³³. Ciononostante, mi sembra che l'aspetto fisico delle figure del codice di Roma manchi di grazia in confronto a quello di Vienna o di Parigi¹³⁴.

Gli abiti riflettono esplicitamente l'interpretazione dei miniatori su ciascuna voce; nel «Spinachie» del codice di Vienna, la contadina matura vestita di azzurro sbiadito con il grembiule, esce dall'orto portando un cesto di spinaci sul capo (Fig. 3-17). Nell'illustrazione del codice di Roma, si vedono meno alberi ma la composizione corrisponde a quello di Vienna, anzi la rappresentazione del cesto intrecciato e della porta è più accurata e di fattura superiore. La donna indossa un'abito rosa carico con la scollatura bassa e i capelli raccolti in una stoffa bianca (Fig. 3-18). Mentre la figura del codice di Vienna tiene il fuso nella mano sinistra, simbolo della donna dedita alle attività domestiche, quella di Roma si tira su la *cotardie* leziosamente con la mano, mostrando l'indumento intimo. Bertiz considera che il *Theatrum Sanitatis* di Roma sia la versione semplificata del codice di Vienna¹³⁵, invece Hoeniger ritiene che ci fosse un modello comune perduto per i due codici¹³⁶. Il miniatore del codice di Vienna raffigurò una contadina con lo spinacio, mentre quello del codice di Roma illustrò una

130 *Theatrum Sanitatis. Codice 4182 della Roma Biblioteca Casanatense*, a cura di L. Serra e S. Baglioni, Roma, Libreria dello Stato, 1940; *Theatrum Sanitatis di Ububchasym de Baldach. Codice 4182 della Biblioteca Casanatense di Roma*, 3 voll., Parma, Franco Maria Ricci, 1970-1971; *Erbe e Consigli dal Codice 4182 della Biblioteca Casanatense (Theatrum Sanitatis. Liber Magisti Ububchasym de Baldach)*, introduzione di A. Pazzini e E. Pirani, Milano, Franco Maria Ricci, 1980.

131 A. A. BERTIZ, *op.cit.*, pp.29-31.

132 L. C. ARANO, *op.cit.*, p.41.

133 C. HOENIGER, *op.cit.*, p.62.

134 Anche Bertiz sostiene che la qualità artistica delle illustrazioni di Roma è meno raffinata di quelle di Parigi o di Vienna (A. A. Bertiz, *op.cit.*, p.29).

135 *Ibid.*, p.29.

136 C. HOENIGER, *op.cit.*, p.62.

giovane plebea per lo stesso soggetto. Quest'ultima, senza grembiule e mostrando il petto scoperto, è lontana dall'immagine di una lavoratrice.

La composizione del «Vestis lanea» del codice di Roma (Fig. 3-19) è invertita rispetto a quella viennese (Fig. 3-11). Inoltre, c'è un sarto in meno, e non si vede attaccapanni, quindi gli strumenti per la sartoria sono in sostanza insufficienti. Il cliente veste di rosso, i due sarti di azzurro sbiadito. Nel «Vestis lineae» le donne tagliano e cuciono il tessuto di lino; una di loro si veste di bianco, l'altra di rosso cupo e le altre tre di verde cupo (Fig. 3-20). Sembra evidente che questo miniatore non si interessasse in particolar modo alla distinzione della tonalità degli abiti a seconda della classe sociale.

I contadini blu e quelli bianchi

Il codice di Vienna rappresenta con regolarità gli abiti dei nobili con rossi vivi o blu brillanti, mentre i contadini indossano abiti azzurri o bianchi. Anche se consideriamo i colori portati da due classi come l'«azzurro/blu», secondo Pastoureau, non sono gli stessi colori per la gente di quel periodo, anzi il blu saturo era più simile a un rosso intenso che a un blu scolorito¹³⁷.

Per merito dello studio sugli inventari dei contadini borgognoni alla fine del XIV secolo di Piponnier¹³⁸, è comunemente ammesso fra i ricercatori che il «pers» (azzurro scolorito?) era prevalente sugli abiti dei contadini. Il guado, pianta biennale della famiglia delle Crocifere, che si usava generalmente per ricavare la tinta di azzurro in quel periodo, si coltivava in quasi tutta l'Italia, soprattutto in Lombardia, nel territorio bolognese, in quello aretino e in varie località umbro-marchigiane¹³⁹. Questa pianta era facile da reperire in confronto alle sostanze coloranti usate per ottenere il rosso: per esempio, il chermes, la robbia, il verzino ecc¹⁴⁰.

Il blu è un colore che non ha bisogno della tintura in diversi passaggi come il verde, né come il detestato giallo o quello del lutto come il nero. È così che il blu,

137 M. PASTOUREAU, *Du bleu au noir...* cit., p.13.

138 F. PIPONNIER, M. CLOSSON, et P. MANE, *Le costume paysan au Moyen Âge : sources et méthodes*, dans «L'Ethnographie», 80, Paris, 1984, pp.291-308.

139 P. GUARDUCCI, *Un tintore senese del Trecento. Landoccio di Cecco d'Orso*, con una prefazione di G. Cherubini, Siena, Protagon Editori Toscani, 1998, p.98.

140 Sui coloranti del Medioevo, si veda: P. GUARDUCCI, *Tintori e tinture nella Firenze medievale (secc.XIII-XV)*, Firenze, Polistampa, 2005, pp.77-84.

colore poco costoso e banale, diventa il simbolo dei contadini, il solo che può abbellire la classe umile. Non possiamo però dire che gli abiti blu nella serie dei Mesi delle *Très riches heures du Duc de Berry*, riflettano la realtà. La contadina che si scalda al fuoco in casa nel *Febbraio*, quella che raccoglie il fieno nel *Giugno* (Fig. 3-21, 22), quella che tosa le pecore nel *Luglio*, e il contadino che semina il grano nel campo, vestono di una tonalità molto simile ai nobili nei mesi di *Gennaio*, *Aprile* e *Maggio*. È incontestabile che i Fratelli Limbourg e il duca di Berry attribuissero grande importanza all'ornamentazione, più che alla realtà. Questa scena sembra piuttosto un villaggio agricolo ideale per i nobili.

I contadini del codice di Vienna non vestono soltanto di blu, ma anche di bianco o *écru*. Non è difficile immaginare che la manifattura grezza fosse la scelta più realistica per i contadini che dovevano realizzare la maggior parte degli abiti con le proprie mani. Ne abbiamo conferma nel ciclo dei mesi nella stanza al secondo piano della Torre Aquila del Castello di Buonconsiglio a Trento, commissionato da Giorgio di Liechtenstein, pre-proprietario del codice di Vienna¹⁴¹. Ciascuna immagine dei mesi, tranne marzo che è andato perduto, ci racconta la vita quotidiana della gente di quel periodo. Le pareti raffiguranti i mesi da giugno a ottobre, in cui il lavoro dei campi è attivo, i contadini sono rappresentati sulla parte superiore, e i nobili, invece, su quella inferiore. Il colore dei vestiti dei contadini che si occupano della mungitura (*Mese di giugno*), della fienagione (*Mese di luglio*), della mietitura (Fig.3-23, 24), dell'aratura (*Mese di settembre*), della vendemmia e torchiatura (Fig.3-25, 26) è generalmente il bianco, anche se compare sia l'azzurro pallido sia il verde scarico. Le fibre degli indumenti sono probabilmente lino per i mesi caldi, misto lana e canapa per i mesi intermedi, lana per la stagione invernale¹⁴².

Gli uomini vestiti di bianco avanzano nel campo di grano con mani e piedi, si addentrano operosi nella vigna, e manovrano profondamente assorti il torchio per l'uva. Malgrado i contadini siano raffigurati più piccoli dei nobili, snelli e con i vestiti colorati ma privi di ornamenti, la magnificenza di tutte le pareti non è deturpata. Il codice di Vienna è considerato frequentemente come una fonte del ciclo dei mesi

¹⁴¹ A proposito del ciclo dei mesi della Torre Aquila cfr. E. CASTELNUOVO, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento*, a cura di E. Chini, Trento, Museo provinciale d'arte, 1987; G. SEBESTA, *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1996; S. ROETTGEN, *op.cit.*, pp.28-41.

¹⁴² G. SEBESTA, *op.cit.*, pp.92-93.

della Torre Aquila¹⁴³. Mentre il miniatore rappresentò gli strati sociali attraverso le sfumature dei colori degli abiti, il pittore trentino li rappresentò ponendo a confronto cromatismo con acromatismo.

¹⁴³ S. ROETTGEN, *op.cit.*, p.31.

4. INFEDELTÀ

Le dame del Cinquecento

La principessa vestita di blu

Una bellissima nobildonna con volto ovale indossa una sopravveste blu con gonfi spallini, sopra la sottoveste bianca a righe gialle. Sopra la veste e i capelli, brillano numerose perle e pietre preziose (Fig. 4-1).

La giovinetta, identificata tradizionalmente con Maria de' Medici (1540-1557), figlia maggiore di Cosimo I de' Medici, potrebbe essere invece la sorella Isabella (1542-1576)¹⁴⁴. La bellezza innocente della gentildonna con le guance rosa attira il nostro sguardo, ma gli uomini abituati a vedere i ritratti delle dame italiane dal XV al XVI secolo, forse lo videro strano. Perché un ritratto della donna vestita magnificamente di blu chiaro era abbastanza raro.

Abbiamo visto i vestiti blu della donna intellettuale, nata a Venezia, che visse in Francia, dei nobili piemontesi, degli aristocratici e dei contadini lombardi. Nelle classi agiate toscane del Cinquecento, tuttavia, questo colore fu evitato da tutti. Perché? Come si percepiva il personaggio che osava vestirsi di blu?

I cassoni dei nobili

Gli scarsi esempi dei ritratti con abiti blu non erano la tendenza locale, né un caso. Infatti, se analizziamo alcuni inventari, diari, e lettere di quel tempo, possiamo

¹⁴⁴ R. ORSI LANDINI e B. NICCOLI, *Moda a Firenze, 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze, Polistampa, 2005, p.99.

immediatamente notare che i vestiti blu sono davvero poco numerosi rispetto a quelli di altri colori.

L'inventario del 1 giugno 1449 di Puccio Pucci (1389-1449), amico fedele di Cosimo il Vecchio, elenca cinquecento o più capi personali (indumenti, gioielli, oggetti necessari per la notte, articoli per la tavola, masserizie, arme ecc.) di sua moglie, dei figli e dei rispettivi coniugi. Mentre sono descritte sessanta o più vesti, mantelli, e copricapi *chermisi*, *paonazzi*, o *rosa*, gli indumenti blu sono solo quattro: «1^a giornea di domaschino azurro», «1^a ghamurra turchina», «1^o mantellino azurro», «1^a berretta di velluto azurro»¹⁴⁵.

Anche l'elenco del vestiario del Codice di Madrid II di Leonardo da Vinci (1452-1519) mostra una simile tendenza:

In cassa al munisstero
 Una gabanella di taffetà
 Una fodera di velluto a uso di gabanelle
 Un albernuzzo
 Una gabanella di rosa seca
 Un catelano rosato
 Una cappa scura pagunazo, con mostre larghe e scaperuccia di velluto
 Una gabanella di Salai, allazzata alla franciosa
 Una cappa alla franzese, fu del Duca Valentino, di Salai
 Una gabanella di bigio fiandresco, di Salai
 Un giubon di raso pagonazo
 Un giubone di raso chermisi, alla franzese
 Un altro giubon di Salai, con manici di velluto nero
 Un giubon di cianbellotto bagonazo
 Un pa' di calze pagonaze scure
 Un pa' di calze in rosa seca
 Un pa' di calze nere
 Due berrette rosate
 Un capello di grana
 Una camicia di rensa lavorata alla franzese

¹⁴⁵ C. MERKEL, *I beni della famiglia di Puccio Pucci. Inventario del sec. XV illustrato*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1897, pp.139-205. Ho già analizzato minuziosamente quest'inventario nel mio libro (A. ITO, *La galleria dei colori...*cit., pp.13-25).

E uno ussciale d'arazo¹⁴⁶

Si pensa che quest'elenco sia stato redatto tra il 1503 e il 1504, quando Leonardo era l'ingegnere militare di Cesare Borgia, come registrazione degli abiti lasciati alla Basilica di Santa Maria Novella o alla Basilica della Santissima Annunziata prima di un viaggio d'indagine. I colori menzionati sono "rosato", "paonazzo", "chermisi", "grana", "bigio" e "nero", non compaiono né l'azzurro né il verde. Anche il maestro, che Anonimo Gaddiano vide in quel periodo, «portava un pitoccho rosato»¹⁴⁷, perciò non c'è dubbio che Leonardo amasse le tonalità rossastre.

Vediamo il caso di Lucrezia Borgia, famosa duchessa con un debole per i bei vestiti. L'inventario del Guardaroba, conservato nell'Archivio di Stato di Modena ci riporta tutto il corredo che Lucrezia aveva portato da Roma, e quello che lo sposo Alfonso d'Este, Duca di Ferrara ebbe ad assegnarle: numerosissimi vestiti, copricapi, tovaglie, copriletti, panni, cinture, ventagli, scarpe, stoviglie d'argento, libri, ecc¹⁴⁸. Le cinquantasei gonnelle elencate all'inizio, che sono fatte con vari tessuti (broccato, taffetà, raso, velluto) e hanno diversi accessori (frappe, fodere, maniche), possono essere classificate dai colori nel diritto come segue:

nero	17
berrettino	15
paonazzo	10
chermisi	5
bianco	5
incarnato	2
broccato d'oro	2

I capi neri e quelli berrettini (una sorta di grigio) che rappresentano oltre la

¹⁴⁶ LEONARDO DA VINCI, *I Codici di Madrid*, a cura di L. Reti, 5 voll., Firenze, Giunti Barbèra, 1974, Ms.8936, 4v.

¹⁴⁷ C. FREY, *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892, p.115.

¹⁴⁸ *La guardaroba di Lucrezia Borgia dall'Archivio di Stato di Modena*, a cura di Polifilo, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1903.

metà delle gonnelle, dimostrano la moda di colore scuro che stava predominando in tutta l'Europa¹⁴⁹. All'inizio dell'inventario, tuttavia, si trovano due gonnelle di broccato d'oro, poi quella *pavonazza*, e *chermisina*, quindi possiamo considerare che questi capi fossero elencati in ordine di pregio. Mentre quelli neri sono elencati dopo la ventesima posizione in lista, forse erano vestiti di tutti i giorni¹⁵⁰.

Si può vedere la stessa tendenza in tutti i capi come baschina¹⁵¹, sottana, faldia, robone (abito lungo fodellato di pelliccia), ecc. Insomma, la maggior parte dei vestiti della duchessa sono neri, bigi, rossi, o bianchi.

E in blu? Solo una baschina su sei, e solo una faldia su dieci sono celesti. Non c'è nessuna gonnella blu come abbiamo già visto. Alcune gonnelle di broccato d'oro, o di velluto chermisino, elencati all'inizio dell'inventario, tuttavia, sono foderate di taffetà turchino. Blu non è sicuramente il colore del diritto dell'abito.

Vediamo il vestiario di un'altra dama del Cinquecento: la registrazione del guardaroba di Eleonora di Toledo, Granduchessa di Toscana (1522-1562), nella *Guardaroba Medicea* conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze¹⁵².

Nel 1532 Eleonora si trasferì da Toledo, luogo di nascita, a Napoli, e nel 1539 andò in sposa a Cosimo a Firenze. Nei giornali della Guardaroba per la famiglia ducale dal 1544, sono segnati la datazione, gli oggetti di vestiario, il materiale, i colori, la quantità necessaria alla sua confezione. Veniamo così a conoscenza del loro vivere magnifico.

I suoi ritratti rivelano chiaramente buon gusto. Come nel vestito, probabilmente confezionato poco prima del 1544, di velluto con ricci d'oro e argento su fondo argento, con motivi ispirati alla melagrana o alla pigna, nel ritratto famosissimo con il

¹⁴⁹ Sulla moda di nero in Italia, si veda: R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1964-69, vol.III, p.220; A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara, Angelo Colla, 2007; M. PASTOUREAU, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, pp.104-105.

¹⁵⁰ Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, II 27: «...però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro; e questo intendo del vestir ordinario, perché non è dubbio che sopra l'arme più si convengan colori aperti ed allegri, ed ancor gli abiti festivi, trinzati, pomposi e superbi. ...ma nel resto vorrei che mostrassino quel riposo che molto serva la nazione spagnola, perché le cose estrinseche spesso fan testimonio delle intrinseche...».

¹⁵¹ La baschina, nome di origine spagnola, passata in Italia attraverso la Francia, si usa per un busto con piccole falde intorno alla vita in quei paesi fino al 1530 (R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978, pp.208-209).

¹⁵² R. O. LANDINI e B. NICCOLI, *op.cit.*

terzogenito Giovanni (Fig. 4-2)¹⁵³. Tale vestito si vede anche in alcuni ritratti dopo la sua morte¹⁵⁴, ed è l'oggetto per eccellenza che simboleggia la duchessa stessa.

Secondo Roberta Orsi Landini, Eleonora fece confezionare almeno 90 sottane, di cui il colore dominante è sempre il rosso¹⁵⁵. La duchessa indossa senz'altro la sottana rossa lavorata con ricamo d'oro nel ritratto del 1543 circa (Fig. 4-3). E in quanto alla zimarra, capo scelto di preferenza da Eleonora come la sottana, di colore rosso e bigio se ne contano circa 20 capi ciascuno; seguono il nero e il tané con 11, il paonazzo con 8¹⁵⁶. La preponderanza del rosso è sempre stabile. Anche la gentildonna rappresentata da Bronzino indossa una zimarra confezionata con un damasco rosso e una sottana d'oro (Fig. 4-4). Il bigio e il tané che furono di moda in Francia nel XV secolo¹⁵⁷, vennero via via rivalutati nell'Italia del XVI secolo, sebbene tutti e due non fossero considerati belli.

Il blu è sempre scarso. Nella registrazione delle sopravvesti, dei copricapi, delle calze, delle calzature nei successivi 19 anni, possiamo trovare solo 9 capi blu:

3 giugno 1545	una sottana di raso turchino
25 giugno 1545	una zimarra d'ermisino azzurro
20 ottobre 1552	una zimarra di raso turchino
28 dicembre 1552	una sottana di dobbretto ¹⁵⁸ e di seta turchina
1554 (non si scrivono il giorno e il mese)	un paio di calze d'oro e di seta turchina
1 luglio 1555	una zimarra d'ermisino cangio bianco e turchino
6 settembre 1557	una robba di raso d'acqua di mare
26 maggio 1558	una sottana di damasco turchino
29 luglio 1561	una sottana con busto e falda di damasco turchino

153 Cosimo ordinò il pagamento di un simile drappo per Eleonora il 31 gennaio 1543 (*Ibid.*, p.25). Il velluto tagliato con il disegno identico a quello dell'abito di Eleonora è conservato nel Museo del Bargello (*Ibid.*, p.182).

154 Per esempio, l'opera della bottega di Bronzino (1562-1572, Londra, Wallace Collection) e il ritratto con il quartogenito Garzia eseguito da Lorenzo Vaiani (1584-1586, Firenze, Galleria degli Uffizi).

155 R. O. LANDINI e B. NICCOLI, *op.cit.*, p.88.

156 *Ibid.*, p.114.

157 SICILLE, *Sikisai no monsho (Le Blason des couleurs)*, traduzione giapponese di A. Ito e Y. Tokui, Tokyo, Yushokan, 2009, pp.131-151.

158 Panno di Napoli di lino e bambagia tessuto al modo francese.

Il blu, il verde e il giallo sono indossati soltanto in casi eccezionali, soprattutto il turchino, per i bambini e per le figlie giovinette¹⁵⁹. Ma Eleonora fece confezionare alcuni abiti di questo colore anche dopo i 30 anni. Eppure non c'è nessun ritratto della duchessa vestita di blu.

Dove sono i tessuti blu?

Firenze era una delle maggiori città di tintura nell'Italia, come testimoniano i nomi ancora esistenti di alcune strade: Corso dei Tintori, Via dei Vagellai, Via delle Caldaie¹⁶⁰. In questa zona si trova anche il palazzo dei Rucellai, famiglia che accumulò un'immensa fortuna grazie alla scoperta dell'oricello, materia colorante per tingere di rosso-violaceo nel XII secolo (Fig. 4-5). La data della prima registrazione su Corso dei Tintori è il 9 giugno 1331, in cui si celebrò la festa del San Onofrio, protettore dei tintori¹⁶¹. Le botteghe tintorie sulla riva dell'Arno si stabilirono dopo il XIV secolo, poiché una grande quantità di acqua era indispensabile a tutte le lavorazioni nella tintura¹⁶².

Anche a Venezia, altra città di tintura pari a Firenze, sono ancora esistenti nomi simili qua e là per le isole. Le strade tintorie sono concentrate soprattutto nel quartiere della Fondamenta San Giobbe: Calle del Tintor, Calle dei Colori, Calle del Scarlatto, Calle del Verde ecc (Fig. 4-6).

Tutte e due le città produssero manuali importantissimi nella storia della tintura in Italia: il *Trattato dell'arte della seta*, scritto dall'anonimo fiorentino nel XV secolo¹⁶³, il manoscritto 4.4.1 della Civica Biblioteca di Como, compilato dall'anonimo tintore di Venezia alla fine dello stesso secolo¹⁶⁴, il *Plictho dell'arte dei Tintori* (1548) di Giovan Ventura Rosetti¹⁶⁵. Il manuale fiorentino propone la ricetta per tingere la

159 R. O. LANDINI e B. NICCOLI, *op.cit.*, p.28.

160 R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana* cit., p.63.

161 D. GUCCERELLI, *Stradario storico biografico della Città di Firenze*, Roma, Multigrafica, 1969 (ristampa dell'ed. di Firenze, 1929), p.474.

162 P. GUARDUCCI, *Tintori e tinture...*cit., p.76.

163 *Trattato dell'arte della seta in Firenze*, Plut. 89, sup. Cod. 117, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cassa di Risparmio di Firenze, 1980; G. GARGIOLLI, *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV*, Firenze, G. Barbèra, 1868.

164 G. REBORA, *Un manuale di tintoria del Quattrocento*, Milano, Giuffrè, 1970.

165 G. V. ROSETTI, *Plictho de larte de tentori che insegna tenger pani telle banbasi et sede si per larthe maggiore come per la comune*, in I. GUARESCHI, *Sui colori degli antichi*, Parte

seta in azzurro nel XXIX capitolo, dopo quelli su chermisi, verde, alessandrino (blu cupo porporino)¹⁶⁶, paonazzo, vermiglio ecc. Questo capitolo comincia con una frase enigmatica:

A tignere gli azzurri, questi sono colori di piccola portanza e piuttosto da tacergli, che dirgli¹⁶⁷;

Anche la lista della seta tinta dimostra che l'autore non s'interessava all'azzurro in confronto al rosso o al paonazzo:

A tignere chermisi in due volte della libra	s. 40
Chermisi in una volta	s. 20
Di grana	s. 12
Verde bruno	s. 40
Alessandrino	s. 40
Pagonazzo di chermisi	s. 35
Pagonazzo di grana	s. 35
Pagonazzo di verzino	s. 35
Verdi	s. 35
Vermigli	s. 25
Azzurri	s. 24
Bigi	s. 12
Tanè	s. 12
Giallo di scótano	s. 12
Zaffiorato	s. 25
Inciannómati	s. 12
Nero	s. 15
Sbiadati	s. 12
Giallo di zafferano	s. 13
A inzolfare	s. 1

Seconda, Torino, Unione Tipografico - Editrice, 1907; *The Plictho of Gioanventura Rosetti*, Translation of the 1st Edition of 1548 by S. M. Edelstein and H. C. Borghetty, Cambridge, Massachusetts, and London, M.I.T. Press, 1969.

¹⁶⁶ *Medieval Clothing and Textiles*, edited by R. Netherton and G. R. Owen-Crocker, with the assistance of M. L. Wright, Woodbridge, The Boydell Press, 2014, vol.10, p.32.

¹⁶⁷ G. GARGIOLLI, *op.cit.*, p.53.

A cuocere

s. 1¹⁶⁸

In quanto al manoscritto di Como, 109 capitoli su 159 spiegano i modi e i materiali per ricavare i vari toni di rosso, 10 capitoli per il nero, 5 per il verde, 2 per ciascuno il bigio e il morello (colore bruno, scuro), uno per ciascuno l'azzurro¹⁶⁹ e il giallo. Il *Plictho*, manuale di tintoria pubblicato a Venezia nel XVI secolo, tratta diverse tonalità di blu («azzurro», «alessandrino», «turchino», «biavo», «sbiadato», «celestro»), ma soltanto 21 articoli su 222 in totale.

Le poche ricette di blu sono dovute dall'impopolarità di questo colore, come abbiamo già visto. Dal Cinquecento, in particolare, il colore degli abiti dei gentiluomini fu uniformato in nero per i ritratti. Non si vestivano neanche di rosso, tranne la classe speciale come gli ecclesiastici d'alto rango o il Doge di Venezia. Nonostante il nuovo colorante come l'indigo e lo sviluppo di una tecnica nuova di tintura producessero un blu più bello e più stabile, l'idea consolidata di "un colore poco costoso" non cambiò¹⁷⁰. Fra i colori consigliati alle donne da indossare nel *Dialogo della bella creanza delle donne* (1540) di Alessandro Piccolomini, il blu è ignorato totalmente:

Poniam caso che una abbi le carni pallide e vive: si guardi da' colori aperti, salvo che dal bianco, come sono verdi, gialli, cangianti, aperti e simili; quelle che hanno le carni smorte vestino quasi sempre di negro; quelle che hanno un certo vivo rosseggiante nel viso, che le fa parere sempre briache, vestino leonato scuro e bigio. Il rosso è colore generalmente pestilentissimo, e a nissuna carnagione s'acconviene. E per il contrario, il bianco a la maggior parte sta bene, pur che sieno nel fior de la gioventú...¹⁷¹.

Il blu, tuttavia, era richiesto all'estero. Dal XV al XVI secolo, Firenze commerciò con l'Impero ottomano in rapporti amichevoli, principalmente vendendo lana e seta fiorentine, e comprando merci orientali. Il Garbo (tessuto fiorentino di lana di media-alta qualità) che era venduto ai turchi, fu generalmente blu («cilestro»

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp.78-79.

¹⁶⁹ Capitolo XLIV "A far la seda azura".

¹⁷⁰ L'indigo importato dall'India costavano soltanto un quarto del prezzo del chermes (F. E. DE ROOVER, *L'Arte della seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, a cura di S. Tognetti, Firenze, Olschki, 1999, p.45).

¹⁷¹ A. PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di G. Alfano, Roma, Salerno Editrice, 2001, p.52.

oppure turchino) o verde¹⁷². Infatti, secondo il libro *De gli Habiti antichi, et moderni di Diuerse Parti del Mondo* (prima edizione nel 1590) di Cesare Vecellio, i Giannizzeri, fanteria dell'Impero ottomano, «sono vestiti due volte l'anno di panno turchino» (Fig. 4-7)¹⁷³. In questo libro che tratta degli abiti della gente appartenente a diverse classi nel mondo, su 415 immagini sei tipologie di persone vestono di blu: «Delle contadine del territorio romano» (turchino o verde), «Comandatori, ò banditori» (turchino), «Orfanelle de gli spedali di Venetia» (turchino o bianco), «Dell'hortolane da Chioggia» (nero o turchino), «Contadine della Marca Trivisana, & d'altri luoghi, le quali vengono il Sabbatho al mercato in Venetia» (celeste o biavo), «Citelle, et fanciulle pisane» (rosso, bianco, o turchino)¹⁷⁴. È possibile che gli italiani di quell'epoca trovassero il gusto pagano nell'uso del colore non appropriato nelle divise dei soldati scelti.

La donna perfida

L'abito blu è generalmente poco fortunato e sventurato nella letteratura italiana. Nella *Divina Commedia*, per esempio, compare l'angelo in rosso o verde, ma nessuno in blu. E i pochi personaggi vestiti di blu appartengono sempre popolo.

Nella seconda novella dell'ottava giornata del *Decameron*, il prete da Varlungo corteggia monna Belcolore, moglie d'un lavoratore, e lascia un suo «tabarro (mantello) di sbiavato (sbiadato)» come pegno di cinque lire che gli chiede la donna. Il prete così spiega a Belcolore che dubita del valore del tabarro:

Come, che vale? Io voglio che tu sappi ch'egli è di duagio infino in treagio, e hacci di quegli nel popolo nostro che il tengon di quattragio; e non ha ancora quindici di che mi costò da Lotto rigattiere delle lire ben sette...¹⁷⁵.

Infatti, il tessuto di lana di Duagio (Douai in Fiandra) fu commerciato come

172 Y. KAMONO, *The Ottoman trade of a Florentine wool company in the late fifteenth century: From the records of the Guanti family*, in «Shigaku-Zasshi», Vol.CXXII, No.2, 2013, pp.188-211.

173 C. VECCELIO, *De gli Habiti antichi, et moderni di Diuerse Parti del Mondo*, Libri Dve, fatti da Cesare Vecellio & con Discorsi da Lui dichiarati, Venezia, Damian Zenaro, 1590, 386r-387r.

174 *Ibid.*, 36v-37r, 117r-117v, 148r-149r, 150v-151r, 180v-181r, 244r-244v.

175 BOCCACCIO, *Decameron*, VIII 2, 35.

tessuto di qualità superiore in Firenze nel Trecento¹⁷⁶. Il prete, tuttavia, l'ha acquistato alla rigatteria, quindi l'origine del tessuto è molto dubbia. Inoltre il suo tabarro è sbiadato, colore più scadente. Dopo di che, il prete fa di tutto per riaverlo indietro senza pegno da Belcolore. Proprio il colore smorto farà emergere quanto sia ridicolo il suo attaccamento al vecchio abito di poco pregio (Fig. 4-8).

Eppure, il colore blu non è solo un simbolo "campagnolo":

Come io vi dico, il cavallier venia
s'un gran destrier con molta pompa armato:
la perfida Orrigille in compagnia,
in un vestire azzur d'oro fregiato (*Orlando furioso*, Canto XVI, ottava 7, vv. 1-4)¹⁷⁷,

Orrigille, amata da Grifone il bianco nel *Orlando furioso* (prima edizione nel 1516) è «di più bel volto e di miglior statura / non se ne sceglierebbe una fra mille; / ma disleale e di sì rea natura, / che potresti cercar cittadi e ville, / la terra ferma e l'isole del mare, / né credo ch'una le trovassi pare»¹⁷⁸ (Canto XV, ottava 101, vv.3-8), ed è ripetutamente descritta «perfida» o «fraudolente». Grifone è ingannato da Martano, nuovo amante d'Orrigille, che ha rubato la sua armatura. Inoltre il cavaliere è imprigionato a Damasco, ma alla fine riacquista l'onore grazie al suo valore militare e ad Aquilante il nero, suo fratello gemello. Ciononostante Grifone prova a perdonargli perfino l'ingiustizia; la sua anima è ancora presa da una donna inadatta ad essere amata.

Ariosto diede probabilmente un qualche significato al colore degli abiti, degli scudi, e delle arme dei personaggi nell'*Orlando furioso*. Quindi, l'azzurro di cui solo Orrigille veste in tutta l'opera, simboleggia indubbiamente il suo carattere. A tale proposito possiamo ricordare la teoria di Huizinga: l'abito blu non significava solo la lealtà di cuore, ma anche l'infedeltà¹⁷⁹. Il simbolismo negativo del blu inizia ad apparire talvolta dal Quattrocento; nel *Petit Jehan de Saintré* (1459ca.) di Antoine de La Sale, scrittore francese satirico, Petit Jehan rimprovera la Dame des Belles-Cousines che l'ha abbandonato, di blu vestita:

176 H. HOSHINO, *L'arte della lana in Firenze nel basso Medioevo. Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Firenze, Olschki, 1980, pp.148-149.

177 L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di G. Paparelli, Milano, Rizzoli, 1997, vol.I, p.522.

178 *Ibid.*, pp.517-518.

179 J. HUIZINGA, *op.cit.*, pp.388-389.

Et comment, Madame, avez cuer de porter chainture bleue? Couleur de bleu signifie loyaulté ; et vous estes la plus desloyalle : vraiment plus ne la porterez¹⁸⁰.

In merito a questo passaggio, Gurney sostiene che il blu fosse mutato da colore di fedeltà a quello di sospetto o di «feigned love»¹⁸¹. E poco dopo non solo il datore ma anche il ricevente l'amore infedele iniziò a vestirsi di blu. Pieter Bruegel il Vecchio, per esempio, visualizzò il proverbio fiammingo «Zij hangt haar man de blauwe huik om» (Mettere un manto blu sul marito) (Fig. 4-9); nel centro del quadro che rappresenta gli ottantacinque proverbi, una moglie giovane vestita di rosso, con la scollatura generosa, copre il suo vecchio marito con un mantello blu. Questa scena allude al fatto che moglie abbia un'amante. A quel tempo, il blu era considerato come il colore dell'inganno e della falsità. Inoltre era ben noto a tutti che il mantello blu non significasse solo l'inganno fra i coniugi, ma anche frode o fallo dell'umanità¹⁸².

Torniamo all'*Orlando furioso*. Il blu è il più appropriato ad Orrigille che mena gli uomini per il naso, ed è ritenuta indistintamente una donna malvagia dai lettori. L'*Orlando furioso* fu scritto basandosi sulle opere letterarie delle varie regioni d'Europa, pertanto possiamo supporre che l'erudito Ariosto abbia introdotto il simbolismo cromatico del nord dell'Alpi nella sua opera.

La ricompensa dell'immoralità

Vediamo di nuovo il ritratto dell'inizio (Fig. 4-1). Non esiste alcuna prova incontestabile che questa dama sia Isabella de' Medici¹⁸³. Se così fosse, si ritrae la principessa intorno ai quindici anni.

Secondo Laura Tognaccini che ha analizzato gli effetti personali di Isabella nella

180 ANTOINE DE LA SALE, *Le Petit Jehan de Saintré*, texte nouveau publié d'après le manuscrit de l'auteur avec des variantes et une introduction par P. Champion et F. Desonay, Paris, Trianon, 1926, p.404.

181 G. A. GURNEY, *op.cit.*, pp.158-159.

182 Y. MORI, *Pieter Bruegel. Spreekwoorden en Volksleven*, Tokyo, Hakuo-sha, 1992, pp.68-69, 285-297.

183 Riguardo alla vita di Isabella, si vedano: F. WINSPEARE, *Isabella Orsini e la corte Medicea del suo tempo*, Firenze, Olschki, 1961; C. P. MURPHY, *Isabella de' Medici. The Glorious Life and Tragic End of a Renaissance Princess*, London, Faber & Faber, 2009; E. MORI, *L'onore perduto di Isabella de' Medici*, Milano, Garzanti, 2011.

Guardaroba Medicea presso l'Archivio di Stato di Firenze, dal 16 aprile 1544, quando il nome di Isabella apparve nei documenti per la prima volta, il bianco fu prevalente in tutti gli abiti e accessori (zimarrina, calze, nastri, maniche, berrette ecc.) della principessa. Dopo l'infanzia, i colori che ricorrevano con più frequenza nel suo guardaroba erano ancora il bianco e il turchino, non solo per gli abiti ma anche per le scarpe e i bottoni. Nell'ottobre del 1557, per esempio, Isabella che attendeva il matrimonio con Paolo Giordano Orsini, duca di Bracciano, ricevette «due scapullari di ermisino turchino» a Pisa. In considerazione di questi fatti, non è azzardato pensare che il ritratto di Vienna sia identificato con Isabella¹⁸⁴. Come abbiamo già visto, il bianco e il turchino si usavano dalle giovinette in quell'epoca. Oltre a ciò, la madre Eleonora avrà naturalmente preso parte della scelta dei capi di Isabella, e può darsi che i vestiti smessi della sorella maggiore Maria le siano stati ceduti. Nonostante la corte di Medici vivesse nel lusso, si cercava di stare molto attenti agli sprechi con un continuo riutilizzo delle stoffe¹⁸⁵.

Il colore dell'abito di Isabella nei ritratti col tempo cambiò in nero, seguendo la moda di quel periodo. La principessa rappresentata dalla Scuola del Bronzino porta una veste di velluto nero arricchito con applicazioni di perle, collana e cintura di perle, e uno zibellino nella mano sinistra. Il bianco del colletto, dei polsini, e delle perle fa risaltare ancor di più la l'eleganza del nero (Fig. 4-10)¹⁸⁶. Nonostante Isabella, sposata con Paolo nel settembre del 1558 ancora adolescente, ebbe la presenza di spirito, l'aria dignitosa, e la solennità di una duchessa.

Isabella bellissima e brillante, che cantava le poesie di sua composizione e amava la caccia, il 16 luglio 1576, morì improvvisamente nella villa medicea di Cerreto Guidi. La duchessa aveva una relazione adulterina con Troilo Orsini, cugino del duca e guardia della moglie durante l'assenza del marito, e per questa ragione la sua morte improvvisa è ritenuta un assassinio da parte di Paolo. Si potrebbe pensare di trovare il legame predestinato tra la duchessa uccisa per l'amore adulterino e il blu che preferiva.

184 L. TOGNACCINI, *Il guardaroba di Isabella de' Medici*, in *Apparir con stile. Guardaroba aristocratici e di corte, costumi teatrali e sistemi di moda*, a cura di I. Bigazzi, Firenze, Edifir, 2007, pp.51-67.

185 *Ibid.*, p.53.

186 Le copie di questo ritratto sono conservate al Poggio a Caiano e alla Villa d'Este di Tivoli; la prima ha uno spartito musicale in mano destra, e l'ultima è ritratto del busto (*Ibid.*, p.59).

5. GELOSIA

— Le figure allegoriche dell’*Iconologia* di Cesare Ripa

I colori come attributi

«Lealtà», «Francia», «Umiltà», «Infedeltà» — abbiamo trattato i vari significati attribuiti al blu e siamo arrivati al capitolo conclusivo. Ma qui, un labirinto complicatissimo ci sta aspettando.

L’*Iconologia* di Cesare Ripa (1555? -1622) è una specie di libro di emblemi che influenzò enormemente l’arte europea dopo il XVII secolo. Su ciascuna figura allegorica, si descrivono l’apparenza, gli attributi, e la ragione dell’immagine.

Se guardiamo la figura rappresentata in base a quest’enciclopedia iconologica, quale informazione possiamo ricevere per prima? Probabilmente il sesso, in seguito riconosceremo l’aspetto fisico, gli oggetti personali, e il colore dell’abito. Il colore è un attributo importantissimo. È così che sappiamo quale colore è legato ad ogni concetto, oppure quale concetto assume ciascun colore.

Chi si veste di blu nell’*Iconologia*, a cui i numerosi iconologisti hanno fatto riferimento per interpretare le opere d’arte? E quale caratteristica hanno i concetti che sono affidati a questo colore?

Il simbolismo cromatico dell’Iconologia

Abbiamo poche notizie su Ripa, autore dell’*Iconologia*. Nacque a Perugia, in giovane età venne portato a Roma, dove lavorò come “trinciante” (addetto a tagliare graziosamente le carni, i pesci, o i frutti durante i pasti quotidiani o i banchetti) alla

corte del Cardinal Antonio Maria Salviati¹⁸⁷.

L'*Iconologia* che Ripa forse scriveva, basandosi su studi da autodidatta, nelle ore libere, fu pubblicata a Roma dagli Heredi di Giovanni Gigliotti nel 1593 (voci 699)¹⁸⁸. Il volume dedicato al Cardinale Salviati, fu ristampato a Milano nel 1602. Nell'anno successivo, la terza edizione, voci 1085, con 152 xilografie basate sui disegni di Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, fu stampata di nuovo a Roma¹⁸⁹. Le edizioni rivedute ed ampliate uscirono una dopo l'altra; la quarta edizione nel 1611 voci 1086 e 200 illustrazioni¹⁹⁰; la quinta edizione 1613, 1214 voci e 200 illustrazioni¹⁹¹; la sesta edizione (1618), 1261 voci e 308 illustrazioni¹⁹². Dopo la morte di Ripa

187 E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'«Iconologia» di Cesare Ripa*, Firenze, Olschki, 1939, pp.5-10; C. STEFANI, *Cesare Ripa: New Biographical Evidence*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 53, 1990, pp.307-312; *Cesare Ripa «trinciante»: un letterato alla corte del Cardinal Salviati*, in *Sapere e potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università Medievale e Moderna. Il caso bolognese a confronto. Atti del IV convegno (Bologna, 13-15 aprile 1989)*, a cura di A. Cristiani, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1990, vol.II, pp.257-266.

188 *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini vniversali cavate dall'antichità et da altri luoghi Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, uitij, affetti, & passioni humane*, Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

189 *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, Trouate, & dichiarate Da Cesare Ripa Perugino, Caualliere de Santi Mauritio, & Lazaro. Di nuovo reuista, & dal medesimo ampliata di 400. & più Imagini, Et di Figure d'intaglio adornata. Opera Non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, & altri, per rappresentare le Virtù, Vitij, Affetti, & Passioni humane*, Roma, Appresso Lepido Facij, 1603.

190 *Iconologia ovvero Descrittione d'imagini delle Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti, Opera di Cesare Ripa Perugino Caualliere de' Santi Mauritio, & Lazaro. Fatica necessaria ad Oratori, Predicatori, Poeti, Formatori d'Emblemi, & d'Imprese, Scultori, Pittori, Disegnatori, Rappresentatori, Architetti, & Diuisatori d'Apparati; Per figurare con i suoi proprij simboli tutto quello, che può cadere in pensiero humano. Di nouo in quest'ultima Editione corretta diligentemente, & accresciuta di sessanta e più figure poste a luoghi loro: Aggiunteui copiosissime Tauole per solleuamento del Lettore. Dedicata All'Illustrissimo Signore il Signor Roberto Obici, Padoua, Pietro Paolo Tozzi, 1611.*

191 *Iconologia Di Cesare Ripa Perugino Cav.^{re} de' S.^{ti} Mauritio, e Lazzaro, Nella quale si descrivono diverse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo, ed altre infinite materie. Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad ogni studioso, per inuentar Concetti, Emblemi, ed Imprese, per diuisare qualsiuoglia apparato nuttiale, funerale, trionfale. Per rappresentar poemi drammatici, e per figurare co'suoi proprij simboli ciò, che può cadere in pensiero humano. Ampliata vltimamente dallo stesso autore di .CC. imagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia eruditione; con nuouj intagli, e con Indici copiosi nel fine. Dedicata all'illvstrissimo Signor Filippo Salviati, Siena, Appresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613.*

192 *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cauallier de SS. Mauritio, & Lazzaro. Nella quale si*

nel 22 gennaio 1622, le edizioni ampliate furono pubblicate postume nel 1625 e nel 1630, e diverse edizioni in altre lingue furono pubblicate dalla metà del Seicento¹⁹³.

Nell'*Iconologia* le allegorie sono trattate in ordine alfabetico, da «Abondanza» a «Zelo». L'entità delle descrizioni varia da una frase ad alcune pagine, a seconda delle allegorie, ma c'è un modello dell'esposizione comune a quasi tutte le voci. Vediamo la descrizione di «Abondanza»:

Donna gratiosa, che hauendo d'vna bella ghirlanda di vaghi fiori cinta la fronte, & il vestimento di color verde, ricamato d'oro, con la destra mano tenga il corno della douitia pieno di molti & diuersi frutti, vue, oliue, & altri; & col sinistro braccio stringa vn fascio di spighe di grano, di miglio, panico, legumi, & somiglianti, dal quale si vederanno molte di dette spighe vscite cadere, & sparse anco per terra (Fig. 5-1)¹⁹⁴.

Innanzitutto si descrivono l'apparenza approssimativa dell'allegoria (l'età, il sesso, la bellezza o la bruttezza ecc.), l'abbigliamento e gli accessori. In seguito, si spiega la ragione di ogni attributo citando un vasto numero di opere letterarie: la bibbia, la letteratura greca e romana antica, gli scritti dei Padri della Chiesa e degli umanisti, i poemi o le novelle degli scrittori medioevali e rinascimentali come Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso ecc. Riguardo al «corno della douitia» di «Abondanza», per esempio, si tratta il collegamento con l'abbondanza in base ad Ermogene (autore non identificato), alle *Mythologiae* di Natale Conti, e alle *Metamorphoses* di Ovidio.

È fuor di dubbio che Ripa rispetti in gran parte l'eredità dei predecessori. Se così fosse, anche i colori assegnati a ogni allegoria, si fondano sulle opere d'arte del passato o sulla letteratura classica?

descriuono diuerse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'Italia, Fiumi, tutte le parti del Mondo, ed'altre infinite materie, Opera Vtile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad' ogni studioso. Per inuentar Concetti, Emblemi, ed Imprese, Per diuisare qualsiuoglia apparato Nuttiale, Funerale, Trionfale. Per rappresentar Poemi Drammatici, e per figurare co'suoi propij simboli ciò, che può cadere in pensiero humano. Ampliata Vltimamente dallo stesso Autore di Trecento Imagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia eruditione; con nuoui intagli, & con molti Indici copiosi. Dedicata all'Illustre, & M. Reu. Padre D.Massimo da Mantoua Decano, & Vicario perpetuo di Ciuè, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1618.

¹⁹³ Sulle edizioni e sulle traduzioni dell'*Iconologia*, si vedano: M. TUNG, *Two Concordances to Ripa's Iconologia*, New York, AMS Press, INC., 1993; C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012, pp.XI-XIX.

¹⁹⁴ RIPA, 1603, p.1.

Nell'edizione 1603, primo volume ad essere illustrato, si indicano esplicitamente i colori del vestiario di 379 allegorie su 1085¹⁹⁵:

bianco	76
verde	45
nero	38
rosso	37
oro	31
giallo	23
cangiante	22
varij colori	18
berrettino	18
turchino	13
azzurro	12
ruggine, ferruggine	11
porpora	9
ceruleo	8
tanè, taneto	8
verderame	6
lionato	5
celestes	4
diversi colori	4
incarnato	4
paonazzo	4
molti colori, più colori	4
argento	3
bigio	3
candido	3
rancia, ranciato	3
fosco	2
rosato	2

195 Si escludono i colori ambigui come «color delle foglie dell'albero» di «Acquisto cattivo» o «color del ferro» di «Eta del ferro».

alba	1
bruno	1
flavo	1
mischio	1
perso	1
scarlatto	1
vermiglio	1
violato	1

I colori fondamentali come bianco, verde, nero, rosso, sono notevolmente numerosi e si spiega perché questi colori sono assegnati a ciascuna allegoria; per esempio, sul «vestimento di color verde, ricamato d'oro» di «Abondanza» Ripa dice come segue:

Il color verde, & i fregi dell'oro del suo vestimento, sono colori proprij, essendo che il bel verdeggiar della campagna mostri fertile productione; & l'ingiallire, la maturatione delle biade, & de i frutti, che fanno l'abondanza¹⁹⁶.

Gli uomini di ogni epoca possono comprendere senza difficoltà che il verde, colore di campo dalla primavera all'estate, e il giallo, quello del raccolto dell'autunno, sono legati con l'abbondanza.

Il simbolismo cromatico dell'*Iconologia*, tuttavia, non è sempre facile da intendere come sopra. Nel frontespizio dell'edizione 1603, l'autore dice che le immagini sono «cauate dall'antichità, & di propria inuentione», e riporta quasi tutte le fonti degli attributi punto per punto. A partire dall'edizione del 1611 si inserisce la tavola degli autori citati, quindi deduciamo che Ripa desse molta importanza a riportare le fonti degli attributi¹⁹⁷. Ma l'autore non cita quasi nessuna fonte a proposito delle allegorie dei colori.

Ci sono quattro tipi del simbolismo cromatico nell'*Iconologia*:

1. Colori propri degli oggetti

¹⁹⁶ RIPA, 1603, p.2.

¹⁹⁷ In quanto alle fonti dell'*Iconologia*, si vedano: E. MANDOWSKY, *op.cit.*, pp.25-69; G. WERNER, *Ripa's Iconologia: Quellen, Methode, Ziele*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1977, pp.41-59.

2. Colori che richiamano oggetti affini
3. Colori basati sulla letteratura
4. Colori dei fondamenti sconosciuti

Il rosso di «Elementi. Fuoco»¹⁹⁸ e il turchino di «Cielo» corrispondono al tipo 1¹⁹⁹. Nel tipo 2, invece, il colore è indirettamente legato per tradizione con il concetto, come il verde di «Abondanza», il bianco di «Castità», e il nero di «Pianto» ecc.²⁰⁰. La «Crudelta» non si è sempre raffigurata in rosso dall'antichità, ma la spiegazione dell'autore stesso non fatica a convincerci:

Il vestimento rosso dimostra, che i suoi pensieri sono tutti sanguigni²⁰¹.

Insomma la crudeltà e il sangue dell'uccisione si collegano; anche «Homicidio» indossa ugualmente il «manto di color rosso»²⁰².

Le allegorie del tipo 3 sono pochissime. Nell'edizione 1603 le descrizioni dei vestiti, citati evidentemente dalla letteratura, sono soltanto «vn manto giallo» di «Aurora»²⁰³ e una veste di «Eternità, descritta da Francesco Barberini Fiorentino nel suo trattato d'amore»:

Francesco Barberini Fiorentino nel suo trattato, c'ha fatto di amore, quale si troua scritto à penna in mano di Monsignor Maffeo Barberini Chierico di Camera, & dell'istessa famiglia, hà descritto l'eternità con inuentione molto bella: & hauendola io con particolar gusto veduta, hò pensato di rappresentarla quì, secondo la copia, che dall'originale detto Monsignore si è compiaciuto lasciarmi estrarre.

Egli la figura. donna di forma venerabile, con capelli d'oro alquanto lunghi, & ricadenti sopra alle spalle, à cui dal sinistro, e destro lato, doue si douerebbero stendere la coscie, in cambio di esse si vanno prolungando due mezi circoli, che piegando quello alla

198 RIPA, 1603, pp.123-124.

199 RIPA, 1613, Parte Prima, p.103.

200 «Vestesi questa donna di bianco per rappresentare la purità dell'animo» (RIPA, 1603, p.66); «Il vestimento nero, fù sempre inditio di mestitia, e pianto» (*Ibid.*, p.401).

201 *Ibid.*, p.99.

202 *Ibid.*, p.201.

203 «...perche da Homero in più luoghi ella chiamata κροκοπεπλος, che vuol dire velata di giallo, si come nota Eustachio Commentatore d'Homero nel 2. lib. dell'odissea, & Virgilio ne i suoi Epigrammi dice: *Aurora Oceanum croceo velamine fulgens liquit*» (*Ibid.*, p.34).

destra, e questo alla sinistra parte, vanno circondando detta donna fino sopra alla testa, doue si vniscono insieme, hà due palle d'oro vna per mano alza te in su, & è vestita tutta di azzurro celeste stellato, ciascuna delle quali cose è molto à proposito conueniente per denotare l'Eternità, poiche la forma circolare non ha principio, nè fine²⁰⁴.

Come Ripa stesso chiarì, quest'abito fu preso da quello di «Cielo stellato» di «Eternità» nei *Documenti d'Amore* (1309-1313) di Francesco da Barberino²⁰⁵. Francesco non scrisse esplicitamente il nome del colore, ma in tutte e due i manoscritti autografi si rappresenta la donna vestita di blu cupo che forma un cerchio con le gambe (Fig. 5-2a, b). Dunque, Ripa definì per certo il colore del suo abito «azzurro celeste». Anche l'immagine di «Eternità» è la copia di quella dei *Documenti d'Amore* (Fig. 5-3)²⁰⁶. Inoltre non c'è «Eternità» nella prima edizione, ma appare la prima volta nella terza; per questa ragione Ripa consultò probabilmente i manoscritti autografi dei *Documenti d'Amore* posseduti da Maffeo Barberini (papa Urbano VIII dal 1623) tra il 1593 e il 1603²⁰⁷.

Come Werner ha già fatto notare, ci sono stranamente poche citazioni delle opere d'arte di quel periodo nell'*Iconologia*²⁰⁸, pertanto l'«Eternità» di Ripa è un'immagine rara basata su quella esistente.

La Gelosia blu

Nell'*Iconologia*, tuttavia, possiamo vedere spesso un simbolismo cromatico inesplicabile, non classificato nei tipi suddetti:

Donna con vna veste di torchino à onde, dipinta tutta d'occhi, e d'orecchie, con l'ali, alle spalle, con vn gallo nel braccio sinistro, & nella destra mano con vn mazo di spine²⁰⁹.

²⁰⁴ *Ibid.*, pp.140-141.

²⁰⁵ FRANCESCO DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore*, a cura di F. Egidi, Roma, Società filologica romana, 1905-1927, vol.III, p.387.

²⁰⁶ E. MANDOWSKY, *op.cit.*, pp.25-26.

²⁰⁷ Due manoscritti furono consegnati nella Biblioteca Apostolica Vaticana come l'eredità di Maffeo (G. WERNER, *op.cit.*, p.42).

²⁰⁸ *Ibid.*, pp.44-50; C. L. C. E. WITCOMBE, *Cesare Ripa and the Sala Clementina*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LV, 1992, pp.277-282, in partic. p.279.

²⁰⁹ RIPA, 1603, p.181

Ripa definì due tipi di «Gelosia» sin dalla prima edizione. L'una è la «Donna con vna veste di torchino à onde», e l'altra è la «Donna vestita nel modo sopradetto, nella destra mano terrà vna pianta di helitropio»²¹⁰. E spiega minuziosamente questi attributi; le ali rappresentano «la prestezza, & velocità de'suoi variati pensieri», e il mazzo delle spine «i fastidij pungentissimi del geloso». Per quanto riguarda il «helitropio» della seconda «Gelosia», cioè il girasole, si commenta che il moto di questa pianta che segue il sole, assomiglia alla persona gelosa in atto di contemplare senza sosta la bellezza dell'amante. L'immagine esprime la prima «Gelosia»; mentre nell'edizione 1603 e in quella 1611, mancano le ali (Fig. 5-4a, b), in quella del 1613 si visualizzano tutti gli attributi (Fig. 5-4c).

La spiegazione è chiarissima, senza alcun dubbio. Gli occhi e le orecchie, motivi dell'abito²¹¹ «significano l'assidua cura del geloso di vedere, & intendere sottilmente ogni minimo atto, & cenno della persona amata da lui». Anche questo commento persuade facilmente i lettori. In quanto al «torchino à onde», colore dell'abito, l'opinione dell'autore ci convince non senza difficoltà:

Il color del vestimento è proprio significato di Gelosia, per hauer il color del mare, il quale mai non si varia così tranquillo, che non ne sorga sospetto, così tra li scogli di Gelosia per certo che l'huomo sia dell'altrui fede non passa mai senza timore, e fastidio²¹².

Insomma, secondo Ripa, il turchino è «color del mare», e la condizione del mare coincide con il sentimento della gelosia. Tuttavia, il turchino è così tradizionalmente legato alla gelosia che se ne afferma il «proprio significato»? Non abbiamo certezza di questo collegamento negli esempi finora visti. In tal caso, quale allegoria veste di turchino nell'edizione 1603?

²¹⁰ *Ibid.*, p.181.

²¹¹ Secondo Maffei, quest'allegoria coincide con la descrizione «Veste turchina, tutta contestata di occhi, & di orecchi» della «Gelosia» nell'intermedio di Giovan Battista Cini creato per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria (*Descrizione dell'apparato della comedia et intermedii d'essa recitata in Firenze il giorno di S.Stefano l'anno 1565 nella gran Sala del palazzo di sua Ecc. Illust. nelle reali nozze dell'illustriss. & Eccell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza, & di Siena. & della Regina Giuanna d'Austria sua consorte*, in Firenze appresso i Giunti, 1566, p.19) (RIPA, *op.cit.*, 2012, p.704).

²¹² RIPA, 1603, pp.181-182.

«Elementi - Aere»
 «Hora undecima (Notte)»
 «Incostanza»
 «Magnanimità»
 «Thethi. Ninfa del Mare»
 «Serenità del Giorno. Ninfa dell'aria»
 «Perseveranza»
 «Preghiere»
 «Ragione di Stato»
 «Sapienza»
 «Sospitione»

Non viene spiegato il simbolismo cromatico di «Aere», di «Hora undecima», e di «Serenità del Giorno. Ninfa dell'aria»²¹³, ma possiamo facilmente immaginare che queste allegorie siano associate al cielo. Anche sugli abiti di «Perseveranza» e di «Preghiere» si prende in considerazione la connessione con il cielo:

Donna vestita di bianco, & nero che significano, per essere l'estremità de colori, proposito fermo, ...Potrà ancora farsi detta figura vestita di turchino, per simiglianza del color celeste, il quale non si trasmuta mai per sè stesso²¹⁴.

Il vestimento del color torchino, dimostra le preghiere, douer essere del color del Cielo, cioè non mascherate, & allisciate, non con finte ragioni abbellite, ma pure, chiare, & reali; accioche si possa ottenere quanto l'huomo vuole, & desidera²¹⁵.

D'altronde «Thethi. Ninfa del Mare» è raffigurata in turchino per la relazione con il mare, e anche sul vestito di «Incostanza» si dà una spiegazione simile: «è posto per la similitudine dell'onde marine»²¹⁶. Inoltre quanto a «vna trauersina di color turchino, & giallo» di «Sospitione»²¹⁷, non si commenta niente, ma è sicuro

213 All'inizio della voce si descrive che il suo abito è giallo, ma nel paragrafo seguente c'è scritto: «torchino».

214 RIPA, 1603, p.394.

215 *Ibid.*, p.411.

216 *Ibid.*, p.225.

217 *Ibid.*, p.467.

che l'animo turbato per il sospetto fosse legato con le onde del mare. Vale a dire le allegorie vestono di turchino in relazione con il cielo o con il mare, due sfumature di blu nel mondo naturale. Anche sulle allegorie vestite di altri blu (l'azzurro derivato dal persiano *lazward* che significa "lapislazzuli"; il celeste e il ceruleo, entrambi derivati dal latino *caelum*, che significa "cielo") possiamo vedere la stessa tendenza:

Azzurro

«Benignita»

«Buio»

«Carro di Giove»

«Curiosita»

«Eternita. Descritta da Francesco Barberini Fiorentino nel suo trattato d'amore»

«Fermezza»

«Italia - Marca Trivisana»

«Machina del Mondo»

«Musa - Urania»

«Serenità della Notte»

«Notte»

«Poesia»

Celeste

«Astrologia»

«Carri dei quattro elementi, fuoco»

«Ragione»

Ceruleo

«Astrologia»

«Elementi - Acqua»

«Fiumi - Tevere, come dipinto da Virgilio nel settimo dell'Eneide»

«Hora ottava (Notte)»

«Hora duodecima (Notte)»

«Machina del Mondo»

Mentre gli abiti di «Acqua» e di «Tevere» si ispirano ai fiumi o al mare su quale il cielo blu riflette, «Buio», «Notte», «Urania», e «Astrologia» hanno a che fare con il cielo, in particolare quello notturno. Inoltre «Benignita» si veste d'azzurro per «similitudine del Cielo»²¹⁸, e «Poesia» per «hauer origine dal cielo»²¹⁹.

Torniamo al turchino di «Gelosia». L'allegoria molto simile a questa è «Ragione di Stato», che porta «vna trauersina di colore torchino riccamata tutta di occhi, e d'orecchie» (Fig. 5-5):

Si rappresenta con la veste di colore torchino contesta d'occhi, e d'orecchie, per significare la gelosia, che tiene del suo dominio, che per tutto vuol hauer occhi, & orecchie di spie, per poter meglio guidare i suoi disegni, & gl'altrui troncane²²⁰.

La ragione di stato contiene la gelosia, mossa dal desiderio di possesso esclusivo sul suo dominio, perciò le due allegorie indossano lo stesso abito. E così secondo Ripa, è ovvio che la gelosia sia collegata con il turchino. A partire dal secolo precedente compare frequentemente questo simbolismo cromatico in vari testi; ad esempio, il sonetto sul significato dei colori di Serafino Aquilano (1466-1500):

Sì come il verde importa speme e amore,
Vendetta il rosso, el turchin gelosia,
Fermezza il negro e ancor malenconia,
El bianco monstra purità di core²²¹;

Se controlliamo i trattati sul simbolismo cromatico scritti dopo il medioevo, troveremo diversi casi simili.

Ripa e i trattati dei colori

Secondo Vittorio Cian, erudito dell'Ottocento, nel *Cortegiano* di Castiglione,

²¹⁸ *Ibid.*, p.43.

²¹⁹ *Ibid.*, p.407.

²²⁰ *Ibid.*, p.427.

²²¹ *Collezione di Opere inedite o rare di scrittori italiani dal XIII al XVI secolo*, pubblicata per cura della R. Commissione pe' testi di Lingua nelle provincie dell'Emilia e diretta da G. Carducci, Bologna, Romagnoli-dall'Acqua, 1896, p.218, vv.1-4.

c'era la seguente frase di Cesare Gonzaga:

...della significazione de' colori non occorre parlare, perchè novamente il signor Ludovico Gonzaga di questo ha scritto, ed oltre al significato ha ancor detto le cause perchè così significato ed osservato alcuni colori, de' quali insino a qui non si era fatta menzione tra' galanti.

Questo passo non appare più nel testo definitivo del *Cortegiano*, perciò si ritiene che il trattato del Gonzaga sia andato perduto²²². Nel Cinquecento, tuttavia, alcune opere simili furono pubblicate:

- 1525 Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, Libro Quinto²²³
- 1528 Antonio Telesio, *De coloribus*²²⁴
- 1535 Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de colori*²²⁵
- 1547 Nicolo Franco, *La Philena*, Libro Secondo²²⁶
- 1548 Simone Porzio, *De coloribus*²²⁷
- 1565 Sicillo Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise* (edizione italiana del *Blason des couleurs* di Sicille)²²⁸
Lodovico Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità,*

-
- 222 V. CIAN, *Del significato dei colori e dei fiori nel Rinascimento italiano*, Torino, Tipografia L. Roux e C., 1894, pp.8-9.
 - 223 M. EQUICOLA, *Libro di natura d'amore di Mario Equicola, Novamente stampato et con somma diligentia corretto*, Vinegia, per Gioanniantonio & Fratelli de Sabbio, 1526.
 - 224 A. TELESIO, *De coloribus*, in *Antonii Thylesii consentini opera*, Neapoli, excud. Fratres Simonii, 1762; *I colori presso gli antichi Romani*, Volgarizzamento di F. Bonci, Pesaro, Tip. Lit. Di G. Federici, 1894; *Thylesius, On Colours 1528*, English translation by D. Pavey, Introduction, annotations and indexes by R. Osborne, Boca Raton, Universal Publishers, 2003.
 - 225 F. P. MORATO, *Del significato de colori. Operetta di Fuluio Pellegrino Morato Mantouano nuouamente ristampata*, Vinegia, Giovan'Antonio de Nicolini da Sabio, 1535; F. P. MORATO, *Del significato de' colori / On the Signification of Colours*, translated and with a commentary by R. Osborne, Boca Raton, Brown Walker Press, 2013.
 - 226 N. FRANCO, *La Philena di M. Nicolo Franco*, Historia amorosa ultimamente composta, Mantova, per I. Ruffinelli venetiano, 1547.
 - 227 S. PORZIO, *De coloribus libellus*, à Simone Portio Neapolitano Latinitate donatus, & commentarijs illustratus: vnà cum eiusdem praefatione, qua coloris naturam declarat, Florentiae, ex officina Laurentii Torrentini, 1548.
 - 228 SICILLO ARALDO, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise, di Sicillo Araldo del Re Alfonso d'Aragona*, Venetia, Domenico Nicolino, 1565.

- e proprietà de i colori*²²⁹
- 1568 Coronato Occolti, *Trattato de' colori*²³⁰
- 1574 Luca Contile, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*²³¹
- 1584 Giovanni De' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro di Giovanni de' Rinaldi diviso in due Trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' Colori. Nel secondo si tratta dell'herbe, & Fiori*²³²
- Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Libro Terzo²³³
- Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Libro Secondo²³⁴
- 1595 Antonio Calli, *Discorso de colori*²³⁵

Tutte queste operette interpretano i significati di ogni colore in base alla letteratura dall'antichità classica a quell'epoca. Ripa non menziona nessun autore, ma possiamo vedere ovviamente la citazione del trattato di Morato in «Speranza» dell'*Iconologia*²³⁶, e quella di Sicillo in «Giustitia. Secondo che riferisce Aulio Gellio»²³⁷. Nel

229 L. DOLCE, *Dialogo di m. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venetia, Gio. Battista, Marchio Sessa, et Fratelli, 1565.

230 C. OCCOLTI, *Trattato de' colori di M. Coronato Occolti da Canedolo*, Parma, Appresso Seth Viotto, 1568.

231 L. CONTILE, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretationi et croniche*, Pauia, Girolamo Bartoli, 1574.

232 G. DE' RINALDI, *Il mostruosissimo mostro di Giovanni de' Rinaldi diviso in due Trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' Colori. Nel secondo si tratta dell'herbe, & Fiori*, Di nuovo ristampato, et dal medesimo riveduto, & ampliato, Ferrara, Ad istanza di Alfonso Caraffa, 1588.

233 G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Hildesheim, Olms, 1968.

234 R. BORGHINI, *Il Riposo*, Hildesheim, Olms, 1969.

235 A. CALLI, *Discorso de colori*, Padoa, Appresso Lorenzo Pasquati, 1595.

236 F. P. MORATO, *op.cit.*, 29r: «Non senza ragione, adunque li Atheniesi addimandarono Aurora speranza; perche nel nascer di quella insieme co'l giorno, ogni cosa si rinouella. Il perche se incominciaremo nouamente à sperare alcuna cosa gia persa, di tal'habito uestiremmo»; RIPA, 1603, p.470: «Si veste di giallo la speranza, & di tal colore vestasi l'Aurora, & non senza ragione gl'Atheniesi addimandorno Aurora speranza, perche nel nascer di quella insieme col giorno, ogni cosa si rinouella, & si incomincia nouamente à sperare alcuna cosa già persa».

237 SICILLO ARALDO, *op.cit.*, 4v: «Sono dati i Gigli d'oro ancora alla corona di Francia per segno che i Re debbono essere saldi, maturi, graui, e puri come l'oro il quale posa due fiate piu che non fa l'argento, & piu de gli altri metalli fuggendo ogni maniera di leggerezza, & uanità nel giudicare le differentie de i loro soggetti; per incorrer precipitosamente in molti errori nelle loro operationi»; RIPA, 1603, p.187: «...perche bisogna, ...siano saldi, maturi, graui, e puri, come l'oro che auanza gl'altri metalli, in doppio peso, & valore».

Cinquecento furono pubblicate le ventisette edizioni del libretto di Morato²³⁸, e le cinque edizioni di Sicillo, perciò non è improbabile che Ripa le consultasse²³⁹.

Riguardo al turchino e la gelosia, all'inizio del commento sul verso "Il Torchino ha'l pensier molto eleuato" del sonetto di Serafino Aquilano, Morato dice come segue:

Io non so perche questo sia persuaso à molti, che per tal colore gelosia si significhi...²⁴⁰.

Anche nel trattato di Lodovico Dolce, molto influenzato da Morato:

Ne so vedere, perche molti stimino, che esso significhi gelosia²⁴¹.

Tutti e due non danno ulteriori spiegazioni su questa questione, cambiano immediatamente argomento, e parlano della Vergine che vestì di turchino di fronte alla morte di Cristo. Anche Borghini e Calli fanno lo stesso commento²⁴², ma la ragione del simbolismo non è chiara. In anticipo sull'operetta di Morato, tuttavia, possiamo trovare una frase interessante su questo caso nel libro quinto del *Libro di natura d'amore* di Equicola:

...Francesi... per lo colore celeste gelosia intendono, appo noi meglio per fede si piglia il colore del cielo...²⁴³.

238 Per quanto riguarda le edizioni del trattato di Morato, si veda: F. P. MORATO, *Del significato de' colori / On the Signification of Colours...* cit., p.117. Pubblicava numerose edizioni soprattutto nell'Italia settentrionale come Venezia, Milano, Torino, Brescia ecc.

239 Quanto alla caratteristica dei trattati dei colori nell'Italia cinquecentesca, e alla possibilità della consultazione per Ripa, si vedano: A. ITO, *Di quali colori Ripa fece vestire "loro"? L'Iconologia e i trattati dei colori del Cinquecento*, in «Humanities: Christianity and Culture», vol.35, 2004, pp.61-82; A. ITO, *La porpora di Cesare Ripa*, in «Humanities: Christianity and Culture», vol.39, 2008, pp.107-127. Anche Maffei indica il rapporto di questi trattati dei colori con l'*Iconologia* nell'introduzione dell'edizione riveduta e corretta (RIPA, *op.cit.*, 2012, pp.LI-LV).

240 F. P. MORATO, *op.cit.*, 32v.

241 L. DOLCE, *op.cit.*, 33v.

242 «Il Turchino..., e secondo il volgo gelosia» (BORGHINI, *op.cit.*, p.241); «Turchino, simile alla purità del Cielo: pensier leale et mosso da gelosia» (CALLI, *op.cit.*, p.28).

243 M. EQUICOLA, *op.cit.*, 164r.

Secondo Rinaldi, il “celeste” è identico al “turchino”²⁴⁴. Insomma, possiamo trovare l’origine del turchino collegato con la gelosia in Francia; in effetti la connessione tra il *bleu* e la *jalousie* è fatta notare nel secondo trattato del *Blason des couleurs*:

...en vertu, signifie bonne courtoisie, amytié, nourriture; aussi signifie, selon aucuns, jalousie²⁴⁵.

Questa frase non si trova nella prima edizione (1495) basata sul testo che Sicille Hérault scrisse verso il 1435, ma appare dopo la seconda (1505) riveduta e ampliata dall’anonimo editore²⁴⁶. Di conseguenza, si può affermare che il blu fosse collegato con la gelosia partire dalla seconda metà del XV secolo e non prima.

La *Philena* di Franco spiega più dettagliatamente questo simbolismo rispetto ai trattati sui colori esistenti:

L’Azzurro, ò diciam Turchino mostra gelosa paura, per hauer’ il color del Mare. Imperò che si come le onde sue mai non si varcano sì tranquille; che a varcanti non ne risorga sospetto, così anchora tra questi scogli gelosi, per certi che siamo de l’altrui fede, non auuiene che ui si passi senza paura. Pure, per quel che s’ode, puossi per si fatto color mostrare Perseueranza per esser color del Cielo. il quale, percioche qualunque si sia quel che a gli occhi nostri appare, è azzurro, et se nera nube no’l vela, sempre vniforme si mostra, così la Perseueranza sempr’ è quella medema, ne dal suo nome discorda, saluo s’oscura morte l’arresta. Dunque, o Geosia, o Perseueranza che voglia dire, gli è affetto che Amor può fare²⁴⁷:

Questa descrizione sembra proprio quella dell’*Iconologia*, e non si trova nei summenzionati trattati dei colori, quindi Ripa consultò indubbiamente l’opera di Franco. Ripa, tuttavia, interpretò «si come le onde sue mai non si varcano sì tranquille» per sbaglio, e scrisse nel suo trattato: «il quale mai non si varia così tranquillo». Dopo

²⁴⁴ «Il Torchino è quello, che con la sua imagine rappresenta il colore del cielo, onde è detto celeste» (G. DE’ RINALDI, *op.cit.*, p.20).

²⁴⁵ SICILLE, *op.cit.*, p.88.

²⁴⁶ Riguardo alle varie edizioni del *Blason des couleurs*, si veda: E. NELSON, *Le Blason des Couleurs: A Treatise on Color Theory and Symbolism in Northern Europe during the Early Renaissance*, Brown University (UMI Dissertation Services), 1998, pp.7-34.

²⁴⁷ N. FRANCO, *op.cit.*, 56v-57r.

l'edizione 1613, questa frase fu modificata come «il quale mai non si mostra così tranquillo»²⁴⁸.

I nemici dell'amore

Rivolgiamo la nostra attenzione al tema della gelosia.

Andrea Cappellano che stabilì la concezione dell'amore nel basso medioevo, dimostrò le trentuno regole dell'amore alla fine del libro secondo del *De Amore* (1180ca.); la seconda regola è «chi non è geloso, non può amare»²⁴⁹. Insomma, la gelosia è il male necessario che turba e infiamma il cuore dell'amante.

Nel *Roman de la rose* in cui è riflessa la teoria di Andrea, la rosa amata dal poeta, protagonista del romanzo, è rinchiusa nella torre di «Gelosia»²⁵⁰. Nello *Chevalier Errant* è presente la scena della battaglia tra gli Innamorati e i Gelosi; le teste e le mani sparse per terra illustrate dal Maestro della Cité des Dames, ci dimostrano la violenza del combattimento (Fig. 5-6)²⁵¹. «Amore» e «Gelosia» sono reciprocamente nemici mortali.

Questa concezione sulla gelosia non cambiò neanche nel Cinquecento. «Gelosia» dell'*Orlando furioso*, che sconvolge Rodomonte, cavaliere saraceno, è la tipica cattiva «fredda come aspe» (Canto XVIII, ottava 33, v. 6)²⁵².

Torniamo ora ai trattati dei colori del XVI secolo. Il capitolo settimo di quello di Occolti, *Del Turchino*, prende in considerazione il legame di questo colore con la gelosia come Morato ecc., e illustra più dettagliatamente la caratteristica di questo sentimento:

Alcuni sono, i quali uogliono, ne so pensarmi per qual cagione, che uno innamorato possa mostrare all'amata sua donna piu propriamente per il color Turchino, che per quell'altro si uoglia colore la rabiosa gelosia, la quale segue dopo amore tutta quasi aguattata, come uogliono gli antichi scrittori, i quali tutti concorrono in una medesima credenza, cioè, ch'amore habbia sempre la speranza per scorta, & la dura gelosia doppio

²⁴⁸ RIPA, 1613, p.286.

²⁴⁹ ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, p.283.

²⁵⁰ GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, publié par F. LECOY, Paris, Champion, 1983, tome I, pp.110-118.

²⁵¹ TOMMASO III DI SALUZZO, *Il Libro del Cavaliere Errante* cit., p.175.

²⁵² L. ARIOSTO, *Orlando furioso* cit., p.600.

le spalle; questa che noi chiamiamo gelosia uiene da alcuni altri detta sospetto, & timore: ma fanno questi tali errore; perche ancora che, & l'uno, & l'altro tema, sono però differenti, perche è molto piu nociva la gelosia, che 'l timore, ...O felice chi potesse senza questa importuna gelosia essere innamorato. O infelice, & misero chi totalmente cade in potere di questo nimico d'amore, perche si come amore è pieno di soauissimi contenti, per il contrario questa empia gelosia è colma d'inquieti desiri, & d'infiniti nociui danni²⁵³.

All'inizio si dice che un'uomo affida la sua gelosia al color turchino per la donna. Può essere intesa come una tattica d'amore, come abbiamo già visto nelle *Cent Ballades d'Amant et de Dame*. Occolti, tuttavia, tralascia del tutto il turchino, e dà ampia trattazione al male della gelosia. Non si sofferma sul perché il turchico significhi gelosia, ma prende in considerazione il vestito turchino della Vergine come gli altri trattati dei colori. In questa teoria, lungi dall'essere logica, si evince che la gelosia è più nociva del timore, ma anche che amore e gelosia siano, si sempre insieme, ma si oppongono. Occolti, come i suoi contemporanei aveva ben chiaro probabilmente che il turchino avesse una relazione simbolica con l'amore, ma lo considerava un colore ambiguo, che dunque potesse significare anche gelosia, cioè «nimico d'amore».

Il blu del cielo e quello del mare

Nel basso medioevo, il blu che significava tradizionalmente lealtà in amore, ebbe anche un significato opposto, quello di infedeltà: per esempio, l'abito blu dell'Amante nelle *Cent Ballades d'Amant et de Dame*, e la cintura blu della Dame des Belles-Cousines nel *Petit Jehan de Saintré*. Mentre il blu fu legato agli aspetti negativi dell'amore, come il tradimento, il sospetto, e l'inganno derivati dall'infedeltà²⁵⁴, a questo punto è probabile che fosse legato anche alla gelosia.

Quando questo simbolismo nato nella Francia medioevale si diffuse in Italia tramite la letteratura, il francese *bleu* fu sostituito dal *turchino*. Non c'era la parola italiana che corrispondeva al *bleu* a quel tempo²⁵⁵, e per i puristi il *turchino* era il suo

253 C. OCCOLTI, *op.cit.*, 16r.-16v.

254 J. HUIZINGA, *op.cit.*, pp.388-389.

255 Il *blu* si usa dal XVIII secolo (C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbèra, 1975, vol.I, p.543).

legittimo sostituto²⁵⁶. Il moderno turchino è «azzurro cupo», ma le opinioni degli italiani sulla tonalità divergono; per esempio Rinaldi lo equiparava al celeste, e secondo Franco, invece, era identico all'azzurro, come abbiamo già visto.

Come i trattati dei colori dicono ripetutamente, il turchino è il color del mare mutevole senza sosta, così come quello cielo invariabile. Basandosi su questi argomenti, Ripa insiste sulla purezza e la fermezza del turchino di «Perseveranza» e di «Preghiere», e indica la variabilità su quello di «Gelosia» e di «Incostanza». Oltre a ciò, mentre le figure allegoriche vestite di blu che ci ricordano il cielo sono quasi tutte le virtù, quelle che con il medesimo colore ci fanno venire in mente il mare, sono concetti spiacevoli. Così è il blu, costante ma non stabile, e ci affascina proprio per il suo carattere contrastante.

²⁵⁶ M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988, vol.V, p.1385.



Fig. 1-1
Maestro della Cité des Dames, *Christine de Pizan nel suo studio*,
1413-1414 (Londra, British Library, Harley ms.4431, 4r).



Fig. 1-2

Maestro della première Épitre, *Christine che offre l'Epistre Othea a Luigi d'Orléans*, 1400 ca (Parigi, BNF, ms.fr.848, 1r).



Fig. 1-3

Maestro della Pastora, *Christine che offre l'Epistre Othea a Luigi d'Orléans*, 1402-1404 (Parigi, BNF, ms.fr.12779, 106v).



Fig. 1-4
Maestro dell'Épître Othéa, *Christine de Pizan nel suo studio*, 1405-1406 (Parigi, BNF, ms.fr.1176, 1r).



Fig. 1-5
Maestro della Cité des Dames, *Christine de Pizan nel suo studio*, 1410-1411 (Parigi, BNF, ms.fr.603, 81v).



Fig. 1-6
Maestro delle Clères Femmes, *Minerva*, 1402-1403 (Parigi, BNF, ms.fr.598, 13r).



Fig. 1-7
Maestro della Cité des Dames, *Christine che offre il suo libro a Isabella di Baviera*, 1413-1414 (Londra, British Library, Harley ms.4431, 3r).



Fig. 1-8

Maestro dell'Épître Othéa, *Venere e i suoi adoratori*, 1406-1408 (Parigi, BNF, ms.fr.606, 6r).



Fig. 1-9
Maestro dell'Épître Othéa, *Venere e Pigmalione*,
1406-1408 (Parigi, BNF, ms.fr.606, 12v).



Fig. 1-10
L'atelier del Maestro della Cité des Dames,
(a sinistra) *Christine e le tre dame delle virtù*.
(a destra) *Christine e Ragione che costruiscono la città delle dame*.
1408 ca (Parigi, BNF, ms.fr.607, 2r).



Fig. 1-11
L'atelier del Maestro della Cité des Dames,
Rettitudine accoglie Christine e le altre donne
nella città delle dame, 1408 ca (Parigi, BNF,
ms.fr.607, 31v).



Fig. 1-12
L'atelier del Maestro della Cité des Dames,
Giustizia e Christine accolgono la Vergine e le
sante nella città delle dame, 1408 ca (Parigi,
BNF, ms.fr.607, 67v).



Fig. 1-13
Maestro dell'Incoronazione della Madonna, *Boccaccio*,
1402 (Parigi, BNF, ms.fr.12420, 3r).

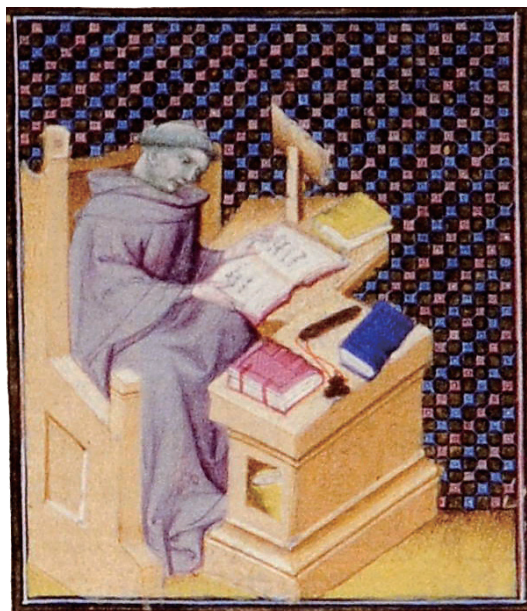


Fig. 1-14
Maestro delle Clères Femmes, *Boccaccio*, 1402-1403
(Parigi, BNF, ms.fr.598, 4v).



Fig. 1-15
Guillaume de Machaut mentre compone, 1372-77 (Parigi, BNF, ms.fr.1584, 242r).



Fig. 1-16
La danza in cerchio (l'ultimo uomo a destra è Machaut), 1350-1355 (Parigi, BNF, ms.fr.1586, 51r).



Fig. 1-17

Maestro di Boucicaut, *Pierre Salmon presenta il suo libro a Carlo VI*, 1410 (Parigi, BNF, ms.fr.23279, 53r).



Fig. 1-18
Maestro dell'Épître Othéa, *Christine de Pizan nel suo studio*, 1406-1408 (Parigi, BNF, ms.fr.835, 1r).



Fig. 1-19
Maestro dell'Épître Othéa, *Christine de Pizan nel suo studio*, 1406-1407 (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms.2681, 4r).



Fig. 1-20

L'atelier del Maestro della Cité des Dames,
Christine che offre il suo libro Epistre Othea a
Luigi d'Orléans, 1413-1414 (Londra, British
Library, Harley ms.4431, 95r).



Fig. 1-21

L'atelier del Maestro della Cité des Dames,
Christine che offre il suo libro Chemin de
longue étude a Carlo VI, 1413-1414 (Londra,
British Library, Harley ms.4431, 178r).



Fig. 1-22

Maestro di Bedford, *Christine in ginocchio davanti alla Vergine*, 1413-1414 (Londra, British Library, Harley ms.4431, 265r).



Fig. 1-23

Maestro della Cité des Dames, *L'Amante e la Dama*, 1413-1414 (Londra, British Library, Harley ms.4431, 376r).



Fig. 2-1
Parete meridionale della Sala baronale. *La Fontana della Giovinezza*.



Fig. 2-2

Parete occidentale della Sala baronale. *I musicisti, lo stemma di Valerano di Saluzzo, Ettore e Alessandro.*



Fig. 2-3
Parete settentrionale della Sala baronale. *I Prodi e le Eroine*.

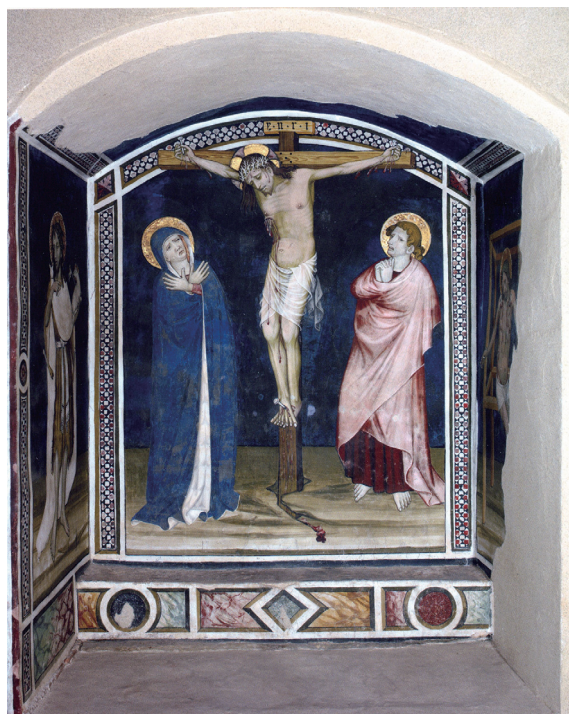


Fig. 2-4
Parete orientale della Sala baronale.
La Crocifissione.

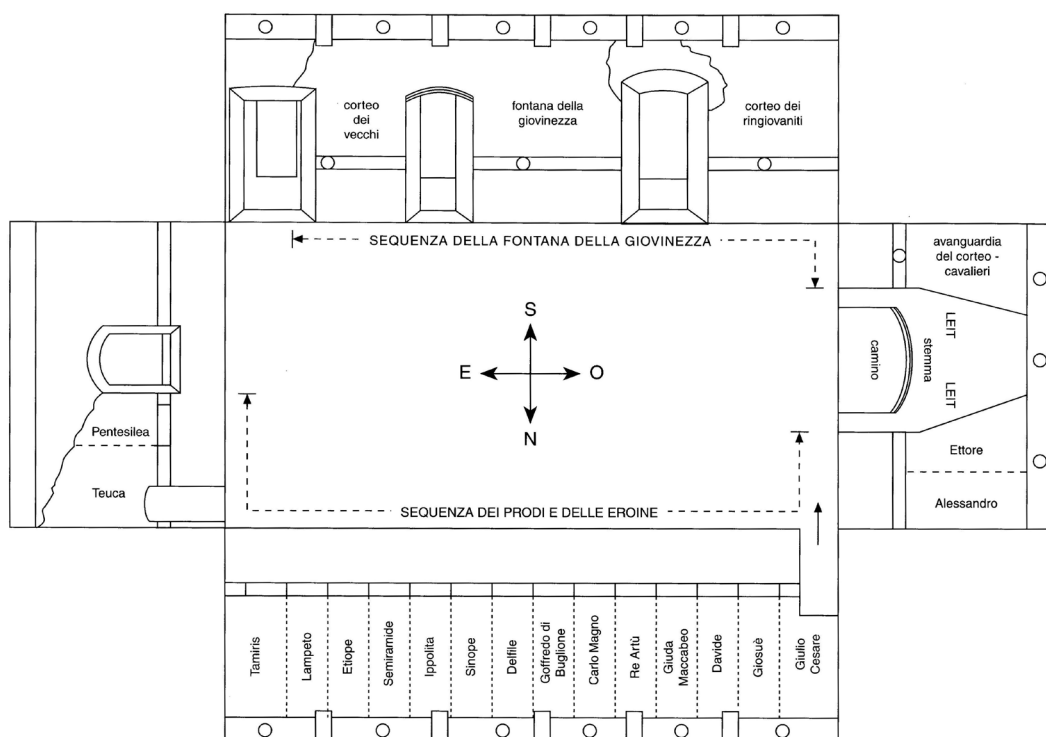


Fig. 2-5
Lo schema della Sala baronale.

(S. ROETTGEN, *Affreschi italiani del Rinascimento: Il primo Quattrocento*, Modena, Panini, 1998, p.48)



Fig. 2-6
Ettore



Fig. 2-7
Pentesilea



Fig. 2-8
Ettore, Alessandro Magno



Fig. 2-9
Giulio Cesare, Giosuè, Divide



Fig. 2-10
Giuda Maccabeo, Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione



Fig. 2-11
Delfile, Sinope, Ippolita



Fig. 2-12
Semiramide, Etiope, Lampeto, Tamiris



Fig. 2-13
Teuca, Penthesilea



Ettore



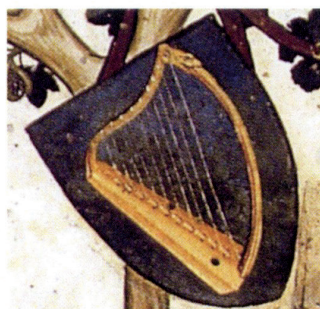
Alessandro Magno



Giulio Cesare



Giosuè



Davide



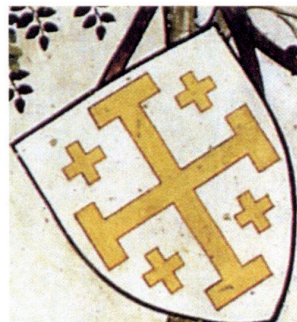
Giuda Maccabeo



Re Artù



Carlo Magno



Goffredo di Buglione

Fig. 2-14
Gli stemmi dei prodi



Fig. 2-15
Tappezzeria dei Prodi, 1385-1400, New York, The Metropolitan Museum, The Cloisters.

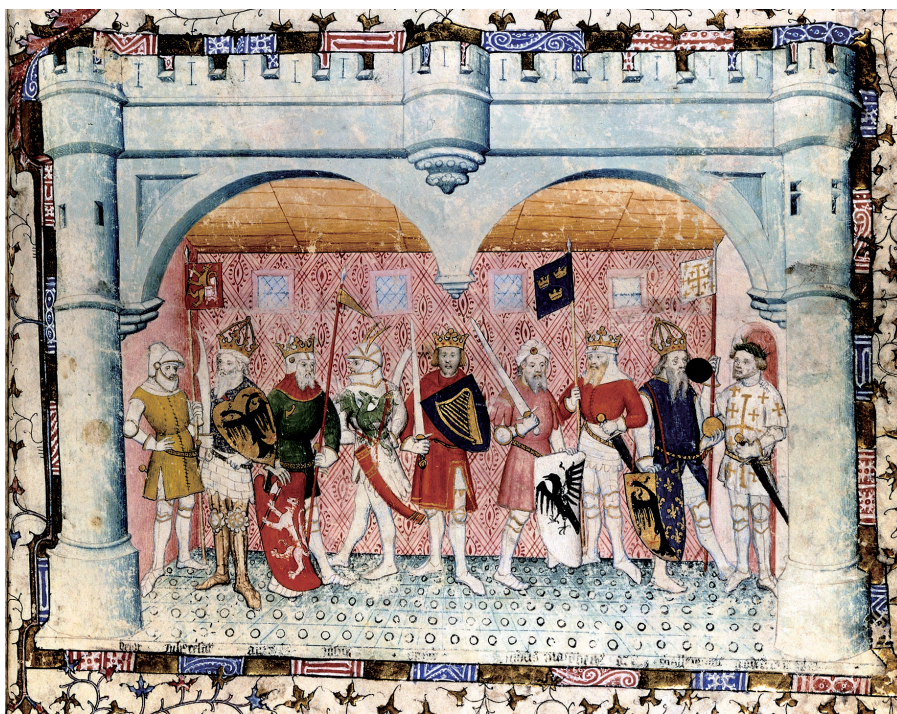


Fig. 2-16
Les Neuf Preux, 1403-1404 (Parigi, BNF, ms.fr.12559, 125r).



Fig. 2-17
Les Neuf Preuses, 1403-1404 (Parigi, BNF, ms.fr.12559, 125v).



Delfile



Sinope



Ippolita



Semiramide



Etiopie



Lampeto



Tamiris



Teuca

Fig. 2-18
Gli stemmi delle eroine



Fig. 2-19
Pentesilea nella Fig. 2-17.



Fig. 2-20
Etiopia



Fig. 2-21
Semiramide nella Fig. 2-17.



Fig. 2-22

Penthésilée, 1435-1440 (Parigi, BNF, ms. Clairambault 1312, 248r).



Fig. 2-23

Maestro dell'Épître Othéa, *Pentesilea e le Amazzoni*, 1406-1408 (Parigi, BNF, ms.fr.606, 9v).



Fig. 2-24

Maestro di Maria di Gheldria, *Maria di Gheldria* (dal *Libro d'Ore di Maria di Gheldria*), 1415 ca (Berlino, Staatsbibliothek, ms. germ. qu. 42, 19v).



Fig. 2-25

L'atelier del Maestro della Cité des Dames, *Intrattenimento galante* (dal *Livre du Duc des Vrais Amants*), 1410-1414 (Londra, British Library, Harley ms.4431, 145r).



Fig. 2-26
Ettore, particolare dell'abito.



Fig. 2-27
Pentesilea, particolare dell'abito.



Fig. 3-1
Menta (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 34r).

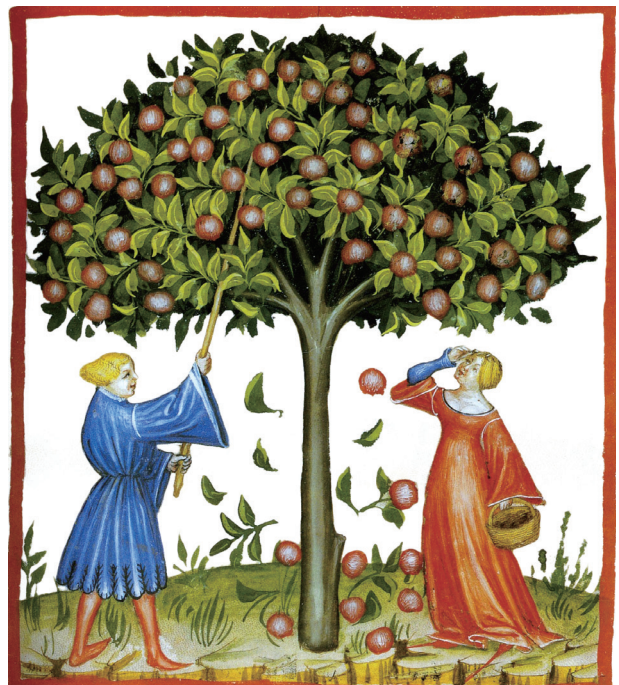


Fig. 3-2
Mala acetosa (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 9r).



Fig. 3-3

Granata acetosa (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 7v).



Fig. 3-4

Uve (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 5r).



Fig. 3-5
Nux indie (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 14r).



Fig. 3-6
Nux indie (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1360-1365
(Parigi, BNF, ms.lat.Nouv.Acq. 1673, 12v).



Fig. 3-7
Musse (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 20v).



Fig. 3-8
Caseus recens (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 60r).



Fig. 3-9

Vinum album (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca (Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Series nova 2644, 86r).



Fig. 3-10

Vinum rebeum grossum (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca (Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Series nova 2644, 87r).



Fig. 3-11

Vestis lanea (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 105r).



Fig. 3-12

Vestis lanea (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 105v).



Fig. 3-13
Mala dulcia (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1360-1365
(Parigi, BNF, ms.lat.Nouv.Acq. 1673, 6v).



Fig. 3-14
Nozze della Vergine (dettaglio), 1329-1330, Bolzano,
Cappella di San Giovanni presso i Domenicani.



Fig. 3-15
Menta (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1360-1365
(Parigi, BNF, ms.lat.Nouv.Acq. 1673, 30v).



Fig. 3-16
Uve (dal *Theatrum Sanitatis*), 1390-1410 (Roma,
Biblioteca Casanatense, ms.4182, III).



Fig. 3-17
Spinachie (dal *Tacuinum Sanitatis*), 1390 ca
(Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek,
Codex Vindobonensis Series nova 2644, 27r).



Fig. 3-18
Spinachie (dal *Theatrum Sanitatis*), 1390-1410
(Roma, Biblioteca Casanatense, ms.4182, XLVII).



Fig. 3-19

Vestis lanea (dal *Theatrum Sanitatis*), 1390-1410 (Roma, Biblioteca Casanatense, ms.4182, CCVI).



Fig. 3-20

Vestis lanea (dal *Theatrum Sanitatis*), 1390-1410 (Roma, Biblioteca Casanatense, ms.4182, CCVII).



Fig. 3-21
Giugno (dalle *Très riches heures du Duc de Berry*), 1411-1416
(Chantilly, Musée Condé, ms.65/1284, 6v).



Fig. 3-22
La contadina che ammassa il fieno nella
Fig. 3-21.



Fig. 3-23
Mese di agosto, 1400 ca., Trento, Castello di Buonconsiglio, Torre Aquila.



Fig. 3-24
La raccolta di grano nella Fig. 3-23.



Fig. 3-25
Mese di ottobre, 1400 ca., Trento, Castello di Buonconsiglio, Torre Aquila.



Fig. 3-26
La vendemmia e torchiatura nella Fig. 3-25.



Fig. 4-1
Mirabello Cavalori o Alessandro Allori,
Ritratto di Isabella de' Medici (?), 1555-1558
ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 4-2
Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo con
il suo figlio Giovanni*, 1545 ca., Firenze,
Galleria degli Uffizi.

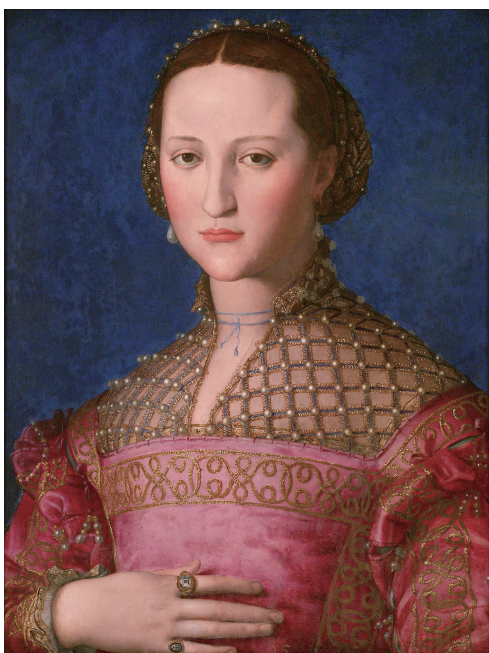


Fig. 4-3
Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo*, 1543 ca.,
Praga, Národní Galerie.



Fig. 4-4
Agnolo Bronzino, *Ritratto di gentildonna*,
1550 ca., Torino, Galleria Sabauda.

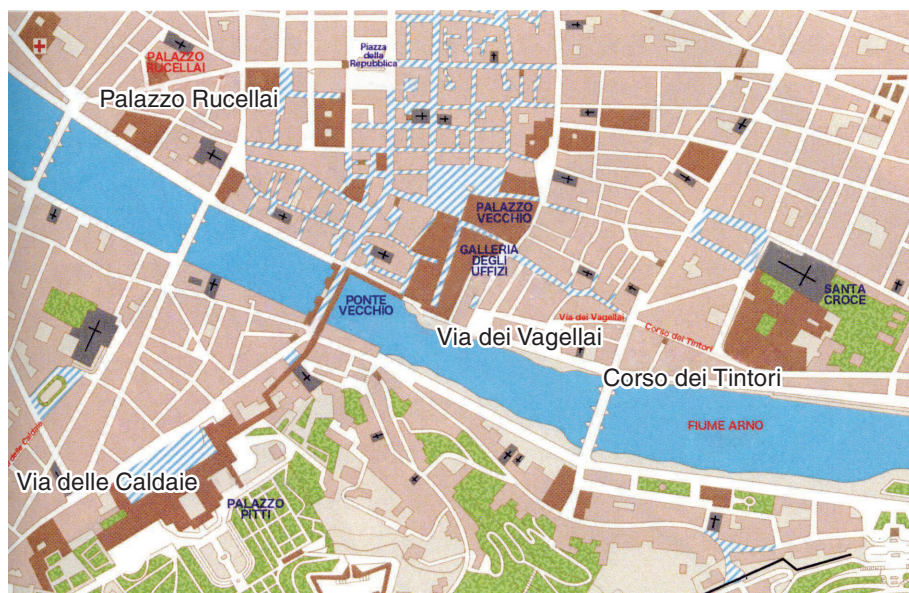


Fig. 4-5
L'Arno e dintorni di Firenze.



Fig. 4-6
Quartiere della Fondamenta San Giobbe di Venezia.



Fig. 4-7

Giannizzero soldato

Cesare Vecellio, *De gli Habiti antichi, et moderni di Diverse Parti del Mondo*, 1590, 386r.

Venezia, Biblioteca Marciana Nazionale.

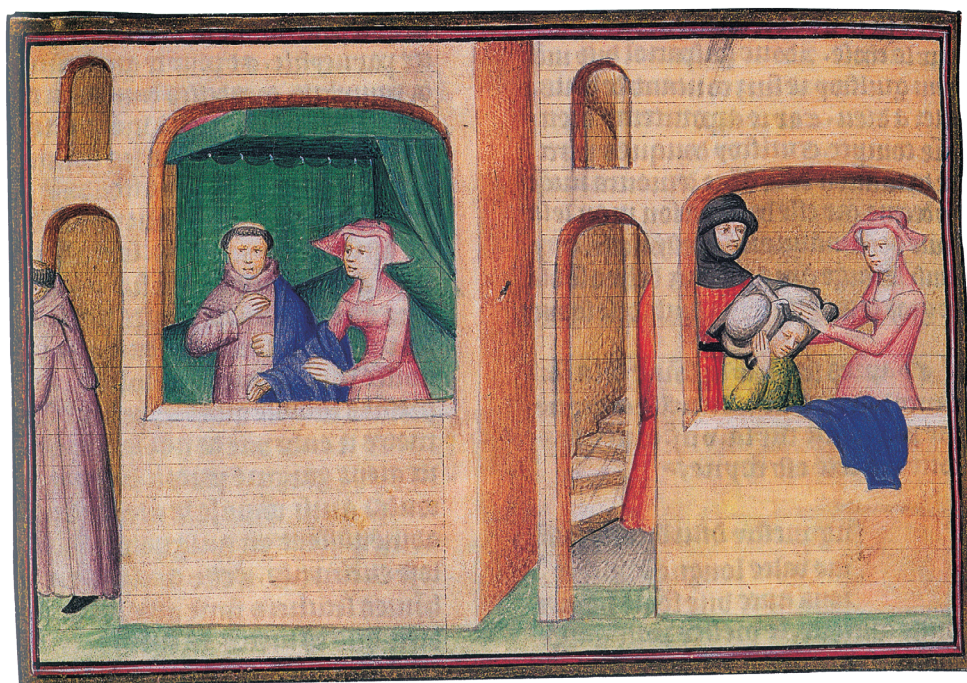


Fig. 4-8

Il prete di Varlungo si allontana senza tabarro; egli lascia il tabarro a Belcolore come pegno; un messo riporta a Belcolore il mortaio in presenza di suo marito (dal *Decameron*), 1414-1419 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. lat. 1989, 230v).



Fig. 4-9
Pieter Bruegel il Vecchio, *Proverbi fiamminghi* (particolare), 1559, Berlino, Gemäldegalerie.



Fig. 4-10
Scuola del Bronzino, *Ritratto di Isabella de' Medici*, 1560 ca., Firenze, Galleria Palatina.

A B O N D A N Z A .



DONNA gratiosa, che hauendo d' vna bella ghirlanda di vaghi fiori cinta la fronte, & il vestimento di color verde, ricamato d' oro, cō la destra mano tenga il corno della douitia pieno di molti, & diuersi frutti, vne, oliue, & altri; & col sinistro braccio stringa vn fascio di spighe di grano, di miglio, panico, legumi, & somiglianti, dal quale si vederanno molte di dette spighe vscire cadere, & sparfe anco per terra.

Bella, & gratiosa si debbe dipingere l'Abbondanza, si come cosa buona, & desiderata da ciascheduno, quanto brutta, & abomineuole è reputata la carestia, che di quella è contraria.

Hà la ghirlanda de' fiori, percioche sono i fiori de i frutti che fanno l'abondanza messaggieri, & auttori; possono anco significare l' allegrezza, & le delitie di quella vera compagna.

Fig. 5-1

«Abbondanza», in Ripa 1603.



Fig. 5-2a

«Eternita»

Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, 1313-1318 (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 4076, 96r).



Fig. 5-2b

«Eternita»

Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, 1313-1318 (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 4077, 85r).

ETERNITA.
Descritta da Francesco Barberini Fiorentino nel suo trattato d'amore .



Fig. 5-3

«Eternita. Descritta da Francesco Barberini Fiorentino nel suo trattato d'amore», in Ripa 1603.



Fig. 5-4a
«Gelosi», in Ripa 1603.



Fig. 5-4b
«Gelosi», in Ripa 1611.



Fig. 5-4c
«Gelosi», in Ripa 1613.

RAGIONE DI STATO.



Fig. 5-5
«Ragione di Stato», in Ripa 1603.



Fig. 5-6

La battaglia tra gli Innamorati e i Gelosi, 1403-1404 (Parigi, BNF, ms.fr.12559, 44r).

Aki ITO, nata a Chiba il 19 ottobre 1967, è stata allieva di Ochanomizu University a Tokyo, dove ha conseguito il titolo di dottorato di ricerca in Scienze Umane nel 1999 con una tesi sui colori dei vestiti nei secoli XIV-XVI in Italia.

Dal 2002 insegna Storia dell'Arte Occidentale e Storia del costume in Italia all'International Christian University a Tokyo.

Ha pubblicato vari libri, saggi, articoli sul simbolismo cromatico dei vestiti tra cui: *La Galleria dei colori* (Arina-Shobo, Tokyo, 2002); *Perché si vesti come Venere? — Adiona nella Comedia delle ninfe fiorentine* («Studi sul Boccaccio», vol. XXXIII, 2005), Sicile, *Le Blason des couleurs* (traduzione in giapponese, Yushokan, 2009).

国際基督教大学学報 IV-B (ISSN 2436-9535)

人文科学研究 (キリスト教と文化) 別冊2号

La gente vestita di blu

著 者	伊藤 亜紀
発行日	2022年3月31日
発行人	魯 恩碩
発行所	国際基督教大学 キリスト教と文化研究所 〒181-8585 東京都三鷹市大沢3-10-2 phone: 0422-33-3100 fax: 0422-33-3778 e-mail: icc@icu.ac.jp website: https://subsite.icu.ac.jp/icc/
制 作	株式会社 白峰社

○本別冊シリーズ既刊の著作の一覧は当研究所ウェブサイト (<https://subsite.icu.ac.jp/icc/>) で御覧いただけます。

○著者の承諾を得た著作については全文を国際基督教大学リポジトリ (<https://icu.repo.nii.ac.jp/>) で御覧いただけます。