



Un giuppone di Casa Savoia. Ipotesi di lettura

Maria Paola Ruffino, Thessy Schoenholzer Nichols*

Premessa

Alla mostra *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, tenutasi a Palazzo Madama nel 2009, il museo espose per la prima volta un raro giuppone maschile seicentesco, ricamato con nodi sabaudi alternati a rosette in passamaneria ripiegata (figg. 1, 2). Sono questi i simboli che costituiscono, intrecciati al motto FERT, il collare della Santissima Annunziata, la massima onorificenza di Casa Savoia¹. Fin dal primo approccio, risultò chiaro quanto i rimaneggiamenti subiti (particolarmente evidente la chiusura dell'apertura anteriore e la ridefinizione dell'altezza della vita, in origine maggiormente scesa sul davanti) ne alterassero la lettura, resa ulteriormente difficoltosa dall'assenza di ogni finitura come fodera, lacci, bottoni. Se il taglio sartoriale e la disposizione della decorazione portavano a riconoscere nel manufatto caratteristiche dell'inizio del XVII secolo, la considerazione del ricamo nelle sue parti più complesse, sulle bordure e sui **galani** attaccati in vita, rivelava una composizione e una sensibilità per la modulazione del rilievo ben lontana dal calligrafismo cinquecentesco e ipotizzabile in anni prossimi alla metà del Seicento. Anche definire il capo e immaginare l'occasione o l'uso per cui potesse essere stato confezionato poneva non pochi problemi. Abbiamo a Torino,

Ricamatore torinese o parigino, Giuppone, 1670-1680

Raso di seta ricamato, tela di lino

Restauro: Restauro e Studio Tessili s.n.c. di D. Digilio e G. Cambini, Pisa, 2009
Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1356/T; acquisto 1892.

Tessuto: raso da 8 diffalco 3, di seta color avorio (cimossa: 2 righe verdi inframmezzate da una sottile riga avorio). Ricamo in filo di seta avorio e applicazione di sottili galloni in seta dello stesso colore. Tela di lino di supporto. Lunghezza metà anteriore: cm 42,5 (con le falde 66,5); metà posteriore: 42; girovita 81.

Il giuppone presenta allacciatura posteriore, taglio vita leggermente sceso sul davanti, quattro falde con galani ricamati uniformemente distribuiti, cinturino sovrapposto. La manica, allargata al fondo posteriormente da un ampliamento "a bandiera", ha spallini piatti con galani ricamati distesi e cuciti. Il ricamo profila i tagli della confezione con bande a fitto sviluppo di cartelle intrecciate e scavate; nelle campiture corrono bande sottili diagonali con nodi di Savoia alternati a rosette.

in Biblioteca Reale, un documento molto importante per la conoscenza dell'abbigliamento maschile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo: è il manoscritto di un guardarobiere di Carlo Emanuele I che, alla fine della sua carriera, illustra quale fosse la proprietà del vestire degli uomini di corte nelle diverse occasioni: il vestire di gala, ossia di festa, il vestire da città e quello da viaggio². Ora, il colore chiaro del nostro indumento riconduce senza dubbio al vestire di gala, che prevedeva l'uso del bianco, incarnato, giallo, berettino (grigio-celeste) e cremesino (cremisi). L'abito di gala contemplava sempre calza (o cossale) e giuppone, la cui forma seguiva il corpo, e che conveniva avesse manica non troppo fasciata "in modo che, nell'occasioni di menar le mani" non si dovesse "chieder licenza" di toglierselo. Il giuppone era il capo in cui era consentito dare

maggiore sfoggio di ricchezza e poteva dunque recare numerose lavorazioni decorative³. Sopra al giuppone si portava il coletto, casacca priva di maniche, oppure la ropiglia, ossia una casacchetta con faldine sui fianchi, guarniti con gli stessi ricami delle calze. Il libro di modelli del sarto madrilenno Juan de Alçega⁴, che illustra il taglio dei capi d'abbigliamento usati nella capitale iberica negli ultimi decenni del XVI secolo e adottati in tutte le corti legate politicamente alla Spagna (quale era quella dei Savoia⁵), disegna il giuppone corto alla vita, con faldine molto brevi e manica aderente; la ropiglia, invece, risulta quale casacchetta tagliata in vita ma dalle falde più allungate, che poteva avere maniche pendenti e allargate verso il fondo. Con riferimento al libro di modelli, si è scelto di definire il manufatto "giuppone" in quanto non appare originale la colloca-



1. Ricamatore torinese o parigino, *Giuppone*, 1670-1680 circa. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1356/T.

zione delle falde attaccate in vita; nella ropiglia dell'Alçega, inoltre, le falde sono più ampie e tagliate in tondo, con il drittofilo sul diagonale del tessuto, mentre nel nostro caso il drittofilo segue gli orditi. Lo studio degli inventari di corte e della

documentazione torinese ha peraltro evidenziato come il termine "giuppone" (o "jubon", "giupone") permanga fino a Seicento inoltrato a definire un capo basilare nel guardaroba maschile.

Quanto all'uso cui fosse destinato,

l'analisi del manufatto lasciava intuire riutilizzi successivi, con funzioni probabilmente diverse da quella originaria. In considerazione di tale complessità di lettura, il museo ha incaricato Thessy Schoenholzer Nichols di studiare il



2. Particolare del ricamo con rosette e nodi di Savoia.

manufatto, eseguendone un rilievo sartoriale (fig. 4) e l'analisi tecnica per giungere ad una corretta interpretazione storica. I primi risultati dello studio sono stati presentati e discussi a Firenze nel 2010 al *Costume Colloquium II, Dress for Dance*, dedicato all'abito per il ballo⁶. Un'ipotesi verosimile porta infatti a immaginare che il giuppone

sia stato riutilizzato quale abito per lo spettacolo, escludendo però i famosi balletti di corte illustrati da Tommaso Borgonio, che erano rappresentazioni celebrative recitate con costumi appositamente realizzati, di grande impatto scenico anche se spesso realizzati con materiali non pregiati, giocati su simbologie di colori e disegni evidenti⁷.

Il procedere della riflessione sul manufatto ne offre ora una lettura più analitica, che spinge di qualche decennio oltre la datazione inizialmente ipotizzata. Il saggio conclusivo del lavoro di Thessy Schoenholzer Nichols arriva a formulare nuove ipotesi circa la sua destinazione iniziale e il suo riuso.

Analisi e riflessioni.

Stato attuale della confezione dell'indumento

Attualmente, la parte anteriore del giuppone è chiusa e l'apertura è posteriore, ma di confezione più recente, con dieci asole per parte, rifinite grossolanamente con un filato diverso. Inoltre le asole hanno distanza diseguale l'una dall'altra, come fatte in fretta e senza cura. L'apertura originale era sul davanti, oggi cucita con una leggera sovrapposizione (fig. 7). Sul lato sinistro del davanti si colgono, quasi impercettibili, dodici righe sottili, dove il ricamo è interrotto sapientemente per dare spazio ad alamari che allacciavano⁸ altrettanti bottoni, cuciti presumibilmente sul filo del bordo opposto. Immaginando il giuppone con chiusura anteriore, si riconosce una foggia di indumento maschile consueta, anche se di fattura eccezionale, usata forse in ambiente di corte.

Sul centro davanti, all'altezza della vita, il giuppone era in origine appuntito. Oggi una delle due punte è coperta dalla cintura, l'altra è ripiegata all'interno. La cintura è composta da due bande di tessuto con cimose alle estremità⁹, congiunte sul davanti, ognuna sul dietro libera per diversi centimetri da sovrapporre per la chiusura. I bordi delle punte del davanti sono talmente abrasivi da lasciar intuire che si tratta degli orli originali. Si trovano punte in vita in un corpino maschile a partire dal Cinquecento fino a quando, nel secolo successivo, l'indumento è sostituito dal giustacuore. Le punte generalmente non

erano coperte da una cintura; ma se questa esistesse seguiva la sagoma appuntita sotto la pancia o sotto la vita. La cintura nel Cinquecento poteva essere dotata di fori, visibili o nascosti, attraverso i quali passavano lacci per legare i calzoni o le calze¹⁰. La sua presenza sul giuppone potrebbe fare supporre una conclusione del capo alla vita, quindi senza le quattro falde che vi sono ora cucite. Il taglio così potrebbe essere raffrontato con quello del giubbone indossato da Francesco I de' Medici, dipinto da Santi di Tito, esposto agli Uffizi a Firenze, peraltro di epoca precedente.

Le spalle del giuppone sono in posizione naturale, coperte parzialmente da alette larghe, da cui pendono corte bande cucite alle maniche. Queste ultime sono composte da due pezzi uniti longitudinalmente e sagomate al gomito, la parte inferiore si allarga posteriormente a formare una sorta di paramano stonato verso l'esterno del polso. In fondo alle maniche, sul dorso dell'avambraccio, vi sono zone prive di decorazione, dove sono applicati due piccoli rettangoli ricamati. Alla vita del corpino, sotto la cintura, sono attaccate quattro falde rettangolari per parte, unite sul lato dall'angolo stonato. Sovrapposte ad esse pendono bande strette ricamate, ripiegate su se stesse come galani, quattro su un lato e cinque sull'altro (fig. 8).

Il ricamo

Il ricamo è perfettamente piazzato e organizzato: ogni parte è stata pianificata e ricamata pensando alla visione d'insieme dell'indumento. Il disegno è costituito da tralci con fiori esotici, fogliami e cartigli sottili che incorniciano i vari pezzi del capo. Il motivo di ogni bordura è su misura per quel singolo componente e si unisce agli altri a creare un disegno continuo. Il motivo con il fregio sottile mostra similitudini



3. Particolare del motivo a ricamo.

con i disegni del tardo Cinquecento e dell'inizio del Seicento; i fiori, anche se minuti, ricordano invece i fiori tondi e ricchi del barocco, come anche gli anelli o snodi che raccolgono i ramoscelli, mentre i cartigli si trovano soprattutto nei merletti ad ago e a fuselli a nastri continui della metà del Seicento.

Il raso, rinforzato con tela di lino,

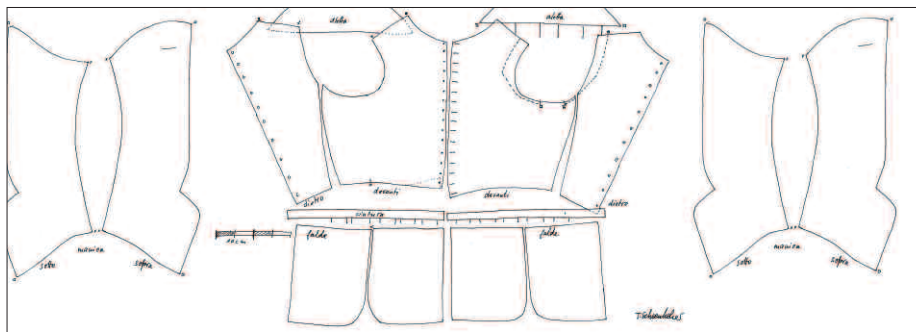
reca applicazioni di cordoni con nodini ed è ricamato a punto piatto con filo di seta ritorto e non ritorto, punti lanciati, nodi francesi, punti indietro, e doppio punto indietro. Le due parti del centro davanti formano insieme una striscia larga, che si restringe alla vita, le strisce laterali e quella del centro dietro formano bande più strette. Lo spazio incorni-

ciato dalle bordure è disegnato a linee oblique da sottili passamani tessuti con frangette e con piccole roselline in passamaneria, alternate con il nodo aperto conosciuto come

nodo sabauda, nodo Giuseppina, e nodo in otto, ricamato a punto indietro. Il motivo del nodo aperto come decoro per il ricamo e l'applicazione è molto ricorrente nel Cinque e

Seicento: si trova proposto nei libri modellari ed è documentato da molte testimonianze iconografiche, come il ritratto di Cosimo I de' Medici dipinto da Alessandro Allori nel 1560, esposto nella Galleria Borghese a Roma. Il decoro del nodo intrecciato ha origini antiche; l'iconografia puntuale del nostro nodo allungato si trova ricamata su diversi capi d'abbigliamento importanti e incisa sulle armature dei grandi protagonisti di casa Savoia, nel Cinque e Seicento (fig. 9).

Pochi dei nodi ricamati sul giuppone sono originali: molti risultano rifatti con diverso filato, per riparare i danni dovuti all'abrasione. Sulle maniche si trova lo stesso decoro fatto da nodi e passamaneria; la striscia costituita dal ricamo alla giunzione tra le due parti della manica si legge ora come divisa in due, per l'allargamento subito dalla manica stessa. Le falde sono bordate su tre lati dalla striscia ricamata, mentre la zona interna è decorata dalle stesse linee oblique di nodi e passamaneria. Sono soprattutto queste zone,



4. Il modello del giuppone (T. Schoenholzer Nichols).



5. Il piazzamento dei pezzi sul tessuto: occorsero circa 11 metri di raso per confezionare il giuppone.



6. L'interno del giuppone.

con più raso scoperto, che hanno sofferto dell'uso nel tempo; spesso risultano abrase e molto fragili: in una certa misura il ricamo ha protetto la base di seta.

Mentre il corpino, le maniche e le quattro falde sono ricamati con stile e tecnica unitaria, le alette, la cintura e i galani attaccati ad essa presentano un ricamo simile, ma di fattura e disegno diversi; anche la sottile passamaneria è diversa. Le alette, in particolare, mostrano un motivo molto fitto, con tralci e fiori più grandi decisamente di gusto barocco (fig. 10). Le bande applicate quali galani non mostrano alcun segno di usura e non sembrano essere state usate prima dell'inserimento sopra le falde. Il raso di fondo è sempre lo stesso, come attestano le cimose verdi, presenti su molti pezzi.

La lettura del capo

Il punto di partenza per la lettura del capo e delle modifiche effettuate potrebbe essere proprio l'usura e l'abrasione che hanno subito alcune parti, mentre altre sono rimaste inalterate. Il corpino e le maniche mostrano logoramento uniforme su tutta la superficie, con usura più accentuata nella parte interna delle maniche e sui lati del corpino sotto le ascelle, come naturale. Lungo i bordi dell'ex apertura anteriore e dell'apertura posteriore, il raso è molto usurato, il che fa supporre un uso prolungato di ambedue le soluzioni. Infine, solo due delle quattro falde applicate alla vita del corpino mostrano usura accentuata, dove mancano del tutto le passamanerie, mentre le altre due falde sono quasi complete. Il contrasto evidente fra le falde e le bande cucite sopra, in stato eccellente, chiarisce un fatto: non sono nate insieme.

Il capo come è attualmente, aperto dietro, potrebbe corrispondere a un indumento da balletto o da teatro, che necessita di aiuto per infilarlo,



7. Particolare del davanti del giuppone, dove si colgono la leggera sovrapposizione dei due lati in origine aperti e le tracce orizzontali degli alamari.

ma una volta addosso, funge da seconda pelle e soprattutto non impedisce il libero movimento delle braccia, necessario per la danza. Anche i galani sopra le falde lasciate libere non farebbero che arricchire l'immagine scenica di un ballerino in movimento. La foggia odierna trova riscontro nei famosi acquarelli di *costumes de fêtes et de mascarades*, disegnati da Jean Bérain per il teatro di Luigi XIV alla fine del Seicento. Quindi si può verosimil-

mente ritenere che il capo abbia avuto questa funzione per un tempo abbastanza lungo da usurare il bordo esterno dell'apertura posteriore. Il lavoro di modifica è stato eseguito con cuciture forti e durevoli. Doveva esserci una fodera, di cui non resta traccia, a nascondere il rovescio del ricamo che altrimenti sarebbe stato visibile con il movimento delle falde libere.

Rimangono a tutt'oggi da spiegare la prima e le altre edizioni dell'abi-



8. Le falde cucite alla vita, con i galani sovrapposti.

to. Le punte in vita davanti del corpino, molto abrase, fanno supporre che il capo poteva essere privo di falde. Ma a cosa corrispondono allora le falde? Un suggerimento significativo viene dalle loro misure e dal loro stato di usura, che corrispondono puntualmente a quelle della parte bassa delle maniche, anzi, le falde sono lievemente più grandi. Quindi, le falde potevano in origine essere i paramani: quest'ipotesi troverebbe riscontro nel fatto che la parte centrale delle estremità delle maniche non è ricamata e dunque doveva essere coperta. Lavorando con Photoshop è facile ritagliare virtualmente le falde e incollarle sulle maniche, dove le linee oblique corrispondono esattamente a quelle sottostanti. Non solo, ma anche le due falde

abrase coincidono con le controparti delle maniche.

Nel Seicento avanzato, non è raro trovare paramani grandi, che dovevano essere sorretti da estensioni delle maniche, come in questo caso. Il fatto che l'estensione sia decorata prova che doveva esserci anche per bellezza: infatti, doveva essere incantevole vedere la manica dal dietro, con l'estensione ricamata incorniciata dai paramani. L'uso dei paramani si diffonde nell'abbigliamento maschile a partire da quello militare, che nel XVII secolo conosce la trasformazione del *colletto*, il quale si allunga fino ai ginocchi per diventare il giustacuore, con maniche lunghe e larghe al polso con spacco. Il polso poteva essere rialzato e fissato con lacci o bottoni e asole, diventando così una forma di paramano a risvol-

to¹¹. Il dipinto equestre di Adam Frans Van der Meulen, del 1674, ritrae Luigi XIV nella presa di Besançon: il re porta paramani posizionati obliqui, a mezzo avambraccio. Nei decenni seguenti, i paramani diventano sempre più importanti e lunghi, risalendo spesso oltre il gomito, iniziando al polso o sull'avambraccio. Per sorreggere tali paramani su maniche strette era necessario includere una estensione¹².

Il taglio del corpino resta più o meno immutato dalla metà del Cinquecento fino all'apparire del giustacuore alla metà del Seicento¹³. La datazione deve basarsi, dunque, principalmente sul taglio delle maniche con paramani, per collocarsi nell'ottavo, nono decennio del secolo; anche il ricamo trova corrispondenze in queste date.

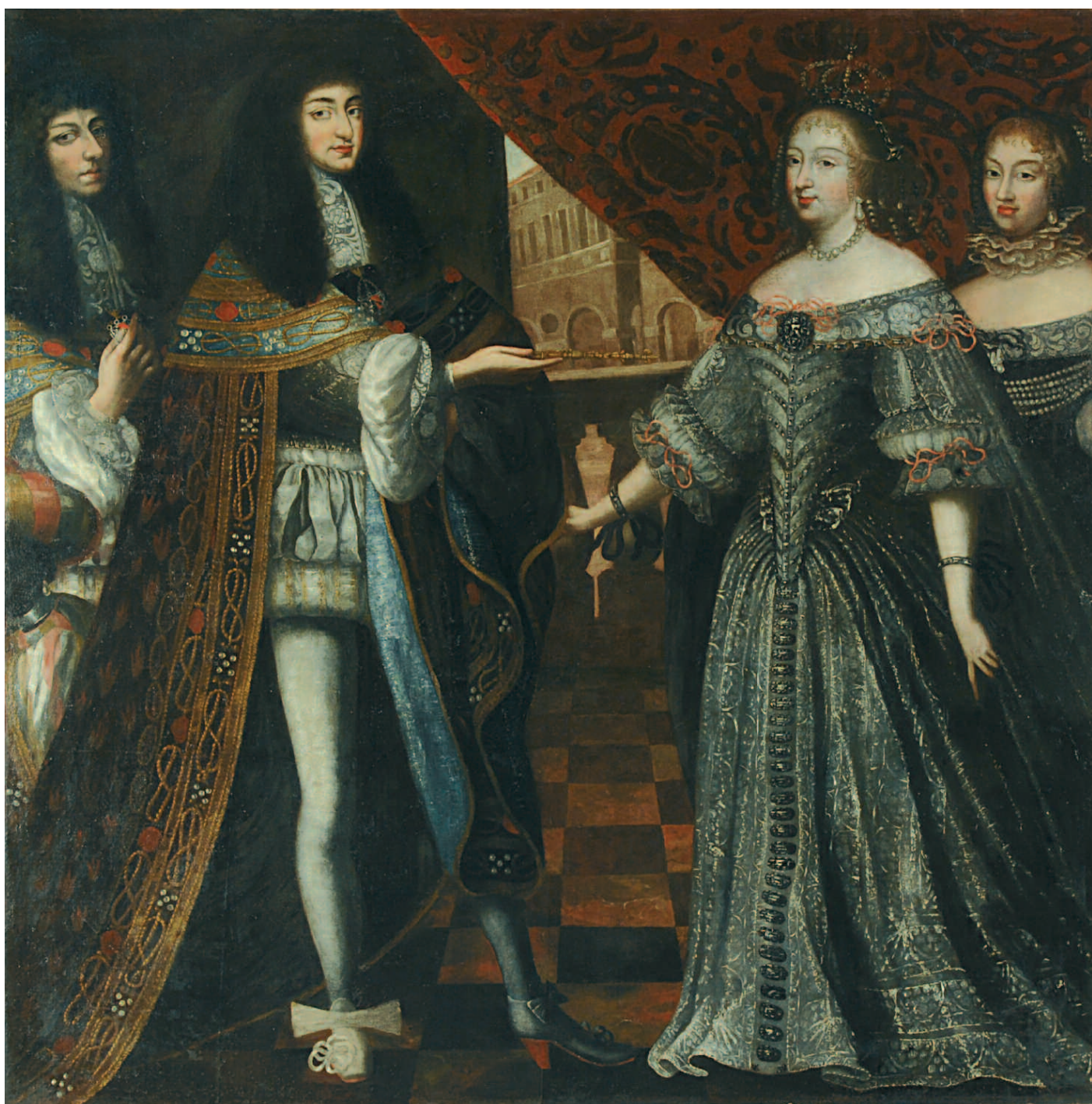
Resta da risolvere l'enigma delle alette, ma soprattutto delle bande ricamate ora cucite in vita e attaccate sulle maniche. Le alette appartengono all'abito femminile e maschile del XVI e della prima metà del XVII secolo, sono sempre inserite all'attaccatura fra la spalla e la manica del corpiño. A volte sono costituite da un unico pezzo, altre volte tagliate, anche la loro misura cambia, da quasi invisibili a molto grandi. Le nostre alette sono larghe e non sono inserite nella cucitura, ma distese sulla attaccatura della manica. Se la datazione della giubba si spinge agli ultimi decenni del Seicento, corrisponde allora all'uso da parte degli aristocratici di calzoni larghi al ginocchio o del Rhingrave, una sorta di calzoni-gonnellina, spesso decorati abbondantemente sotto la vita e all'orlo con nastri di seta¹⁴. Noi non abbiamo calzoni o Rhingrave, ma ci sono le bande ricamate e mai usate. Facendo l'addizione di tutte le bande, anche quelle sulle maniche, si arriva a 10 o 12 bande complete, lunghe circa 31 cm. Le calze e i calzoni del Cinquecento e dell'inizio del Seicento erano ricoperti da fitte bande decorate, fissate in vita e alle gambe. Questa moda va a perdersi totalmente durante la prima metà del Seicento. Tuttavia la troviamo attraverso l'Europa nell'abbigliamento di corte per incoronazioni o matrimoni ancora nel Settecento. Casa Savoia non fa certamente eccezione: in un dipinto, realizzato probabilmente in occasione del matrimonio di Carlo Emanuele II con Maria Giovanna Battista, nel 1665, Carlo Emanuele sfoggia una giubba corta con la camicia che fuoriesce alla vita e calze decorate da bande o strisce, il tutto in tessuto di seta chiara decorato in oro (fig. 10)¹⁵. È quindi possibile che il nostro capo sia stato indossato per una cerimonia importante, quale ad esempio quel-



9. Giovanni Caracca, *Carlo Emanuele I di Savoia a diciotto anni*, 1580, olio su tela. Chambéry, Musée Savoisien, inv. M1012.

la del conferimento dell'Ordine del Saint-Esprit¹⁶, che richiedeva un abito bianco o di tessuto d'argento? Un costume arcaico, composto dal manto lungo asimmetrico, con giubba e calze a sbuffo con bande, la cui foggia ricorda la moda del terzo quarto del Cinquecento, anni

della creazione dell'Ordine¹⁷. Abito arcaizzante forse, ma che non rinuncia alle novità barocche, come le maniche con paramani. Tale costume fu indossato da tutti i regnanti europei, da Luigi XIV in poi, finché durante il regno di Luigi XVI il codice vestimentario



10. Ritrattista piemontese, *Carlo Emanuele II di Savoia con Giovanna Battista di Savoia Nemours*, 1665-1670, olio su tela. Torino, collezione privata.

dell'Ordine fu rivisto e alleggerito¹⁸. Addizionando i singoli pezzi del nostro capo, ognuno trova il suo posto nel comporre un insieme di giuppone e bande per le calze, che, nella versione barocca, erano in seta a mezza coscia, sbuffanti tra le bande non troppo fitte, come si vede in stampe e dipinti della consacrazione dei re francesi o del

conferimento dell'Ordine del Saint-Esprit. Quindi, un abbigliamento creato per una occasione unica, nell'ottavo-nono decennio del Seicento, ma non utilizzabile per altre occasioni. Forse fu poi usata solo la giubba accompagnata a calzoni moderni, conservando a parte le bande, per un tempo sufficiente ad usurare le maniche e i parama-

ni. La giubba avrà trovato poi una nuova destinazione con un totale rimaneggiamento, aperta dietro, con i paramani piazzati sotto la vita a fungere da falde e con le bande inserite quali decori supplementari, forse per avviare una nuova vita nel teatro, per il balletto o spettacolo, e tornare così ad incantare il pubblico.

NOTE

* Spetta a Maria Paola Ruffino il primo paragrafo, a Thessy Schoenholzer Nichols i seguenti.

¹ M. P. Ruffino, in *Feste barocche* 2009, pp. 112-113, cat. II.29.

² *Le ore otiose. Del vestire civile e secondo l'uso di corte*, manoscritto alla Biblioteca Reale di Torino, Mss 284 – 191, trascritto da Manno 1876.

³ È quanto autorizzava la “Prammatica”, ossia il “Regolamento sopra il sontuoso vestire degli Huomini, e Donne, e sopra le larghe spese de i convitti, e funerali”, emanato nella sua prima versione da Amedeo VII nel 1430, ampliato e aggiornato nel 1565 da Emanuele Filiberto e quindi da Vittorio Amedeo I nel 1635; seguì la pragmatica di Maria Giovanna Battista il 26 agosto 1679 (Borelli 1691, pp. 677-695).

⁴ de Alçega 1589.

⁵ A quell'epoca i Savoia ruotano nell'orbita spagnola, nella speranza di espansioni terri-

toriali. Carlo Emanuele I sposa nel 1585 l'Infanta Catalina Micaela, figlia di Felipe II di Spagna, ed entrambi seguono fedelmente la moda della corte absburgica. Sulla moda spagnola portata a Torino da Catalina Micaela, si veda Ruffino 2013.

⁶ *Costume Colloquium II. Dress for Dance*, Firenze 4-7 novembre 2010, interventi online sul sito www.costume-textiles.com.

⁷ Lo studio dei costumi realizzati per i balletti è stato oggetto dell'intervento *I costumi dei balletti di corte a Torino alla metà del XVII secolo* di Maria Paola Ruffino al convegno *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the late Renaissance to 1900*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 29 marzo-1 aprile 2012.

⁸ Schoenholzer Nichols 2011, p. 218, fig. 143: alamari lavorati a cappi della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli.

⁹ La cintura, lunga 98 cm, è composta da due pezzi, ognuno con le cimose alle due estremità, che consentono di conoscere l'altezza del telo di raso, pari a cm 49-50.

¹⁰ Orsi Landini 2011, p. 69.

¹¹ *L'abito per il corpo* 1998, p. 24.

¹² Reichen Q., Christie K. (a cura di) 2000.

¹³ Importante è il confronto con il taglio degli abiti maschili proposti da *Le tailleur sincère* stampato a Parigi nel 1671, in particolare la 'saye de gentil-homme', fol. 72 (Boullar 1671).

¹⁴ I Rhingrave sono calzoni arricciati in vita lunghi fino al ginocchio o sotto il ginocchio, che avevano l'aspetto di una gonnella. Verranno abbandonati nel Settecento per i calzoni aderenti fino al ginocchio.

¹⁵ A. Cifani e F. Monetti, in *Feste barocche* 2009, pp. 119-120, cat. III.1.

¹⁶ L'ordine del Saint-Esprit è uno dei più prestigiosi ordini cavallereschi della monarchia francese, fondata da Henri III nel 1578, ordine esteso anche a grandi monarchi europei cattolici. Non risultano peraltro personaggi di Casa Savoia insigniti di tale onorificenza nel XVII secolo.

¹⁷ Gorguet-Ballesteros 2009, p. 54.

¹⁸ Pinoteau 2009, p. 121.

BIBLIOGRAFIA

L'abito per il corpo, il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto, a cura di R. Orsi Landini, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 3 luglio 1998-30 aprile 1999), Artificio Editore, Firenze 1998.

de Alçega J., *Libro de geometria, practica y traça, el qual trata de lo tocante al officio de sastre*, Madrid [1580], Guillermo Drouy, Madrid 1589.

Borelli G. B., *Editti antichi e nuovi de' sovrani principi della Real Casa di Savoia*, Torino 1691.

Boullar B., *Le tailleur sincère contenant ce qu'il faut observer pour bien tracer, couper et assembler toutes les principales pièces qui se font dans la profession de Tailleur*, Antoine de Rafflé, Imprimeur et Libraire, rue du Petit-Pont au Chaudron, Paris 1671.

Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento, a cura di C. Arnaldi di Balme, F. Varallo, catalogo della mostra a Torino,

Palazzo Madama, 7 aprile-5 luglio 2009, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

Gorguet-Ballesteros P., *Caractériser le costume de cour: propositions*, in *Fastes de cour et cérémonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800*, a cura di P. Arizzoli-Clémentel, P. Gorguet-Ballesteros, catalogo della mostra (Château de Versailles, 31 marzo-28 giugno 2009), coédition de la Réunion des Musées Nationaux et du Château de Versailles, Paris 2009, p. 54.

Jouer la lumière: le textile, la lumière et l'oeil, a cura di J.-P. Leclercq, catalogo della mostra (Parigi, Musée de la Mode et du Textile, 25 gennaio 2001-31 gennaio 2002), Union Central des Arts Décoratifs, Paris 2001.

Manno A., *Documenti per una storia del vivere e del vestire in Piemonte*, in “Curiosità e ricerche di storia subalpina”, Fratelli Bocca, Torino 1876, p. 147-168.

Orsi Landini R., *Moda a Firenze 1540-1580, Lo stile di Cosimo I de' Medici*, Mauro Pagliai editore, Firenze 2011.

Pinoteau H., *Le roi et la reine de France en*

Majesté, in Fastes de cour et cérémonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800, a cura di P. Arizzoli-Clémentel, P. Gorguet-Ballesteros, catalogo della mostra (Château de Versailles, 31 marzo-28 giugno 2009), coédition de la Réunion des Musées Nationaux et du Château de Versailles, Paris 2009, p. 121.

Reichen Q., Christie K. (a cura di), *Das Schnittmusterbuch von Salomon Erb. “Livre des Chefs d'Oeuvre de la Maîtrise des Tailleurs de Berne, 1730”*, Glanzlichter des Bernischen Historischen Museums n. 3, Bernisches Historisches Museum, Berna 2000.

Ruffino M. P., *Vestire l'Infanta: abiti, stoffe e monili di Caterina d'Austria*, in Raviola B. A., Varallo F. (a cura di), *L'Infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, Atti del convegno (Torino, 30 settembre- 2 ottobre 2009), Carocci editore, Roma 2013, pp. 341-357.

Schoenholzer Nichols M.-T., *Tecniche tessili comuni e insoliti*, in *Moda a Firenze 1540-1580, Lo stile di Cosimo I de' Medici*, Mauro Pagliai editore, Firenze 2011, p. 218.