

L'ÉTOFFE DONT EST FAIT UN HÉROS

**Dépenses et stratégie vestimentaires à la cour de
Galeazzo Maria Sforza, 5ème duc de Milan,
1466-1476**

Elisabeth FISCHER

Allor disse messer Cesare Gonzaga: “[...] se un gentilom nelle altre cose vale, il vestire non gli accresce né scema mai riputazione.” Rispose messer Federico: “Voi dite il vero. Pur qual è di noi che, vedendo passeggiar un gentilomo con una robba addosso quartata di diversi colori, o vero con tante stringhette e fettuzze annodate e fregi traversati, non lo tenesse per pazzo o per buffone?” - “Né pazzo, né buffone, disse messer Pietro Bembo, sarebbe costui tenuto da chi fosse qualche tempo vivuto nella Lombardia perchè così vanno tutti.” - “Adunque, rispose la signora Duchessa ridendo, se così vanno tutti, opporre non se gli dee per vizio, essendo a loro questo abito tanto conveniente e proprio quanto ai Veneziani il portar le maniche a cómeo ed ai Fiorentini il capuzzo.”

Baldassar Castiglione,
*Il libro del Cortegiano*⁸²

(Messire Cesare Gonzague de dire alors : “[...] si un gentilhomme se montre digne en d'autres choses, ses vêtements ne pourront ni accroître ni ternir sa réputation.” Messire Frédéric répondit : “Vous dites vrai; qui d'entre nous pourtant, s'il voit passer un gentilhomme portant un habit chamarré, ou couvert d'innombrables attaches et rubans noués, avec des laçages croisés, ne le prendrait pas pour un fou ou un bouffon?” - “Quiconque a vécu quelque temps en Lombardie”, répliqua Messire Pietro Bembo, “ne le considérerait ni fou ni bouffon, car tout un chacun va ainsi habillé là-bas.” - “En ce cas”, ajouta la Duchesse, riant, “si tous s'habillent de la sorte, on ne peut leur en tenir rigueur, puisque ce vêtement leur convient si bien et leur est propre, comme le sont les manches bouffantes aux Vénitiens ou le chaperon aux Florentins.”)

Il est tentant d'affirmer qu'en écrivant ces lignes Baldassar Castiglione faisait référence à la cour des Sforza à Milan, où débuta sa carrière de courtisan au service du duc Ludovic le More, tant l'excès vestimentaire qui y est fustigé correspond au faste somptuaire pour lequel étaient réputés les ducs de Lombardie - la législation somptuaire milanaise se distinguant en outre par son indulgence⁸³. Ces paroles s'appliquent particulièrement bien au frère aîné du More, Galeazzo Maria Sforza, 5ème duc de Milan, qui chercha vainement durant les dix années de sa domination sur le duché à acquérir une gloire militaire, des succès diplomatiques et, surtout, la reconnaissance impériale de son titre ducal. Son père et prédécesseur, Francesco Sforza, avait excellé au-delà de toute espérance dans les deux premiers domaines, s'attirant le respect et la reconnaissance des puissances majeures en Europe; l'investiture impériale, par contre, devait toujours l'éluder. Sa femme, Bianca Maria Visconti, fille illégitime et unique descendant de Filippo Maria Visconti dernier duc de la lignée, avait été destituée de tout héritage aux droits impériaux lorsque l'empereur l'avait légitimée. Galeazzo Maria tenta pourtant de justifier son droit à prétendre au titre ducal sur la base de sa filiation directe aux Visconti. Les membres de la dynastie Sforza rêvaient de conquérir le titre royal de *Rex Lombardie* auquel avait aspiré GianGaleazzo Visconti, reconnu duc de Milan par l'empereur du Saint-Empire romain germanique en 1395⁸⁴. La page dédicatoire d'un manuscrit astrologique composé par Raffaella da Vimercate en 1461 rend compte de cette aspiration : Galeazzo Maria, habillé de drap d'or, debout dans l'acte de recevoir le volume des mains de l'auteur, y est couronné depuis les nuées par Dieu le Père⁸⁵.

L'investiture impériale plana comme une ombre insaisissable sur tout le règne du jeune seigneur (il accéda au pouvoir en 1466 à l'âge de 22 ans), colorant ses décisions politiques et motivant, entre autres, le somptueux train de vie qu'il mit en place à sa cour. Ne réussissant pas à satisfaire ses ambitions militaires et politiques, Galeazzo Maria décida de se

⁸² G. Carnazzi éd., Milan 1994, livre II, chap. XXVII, pp. 141-142.

⁸³ E. Verga, “Le leggi suntuarie milanesi. Gli statuti del 1396 e del 1498.” in *Archivio storico lombardo* (dorénavant ASL), 1898, pp. 10 et 14; M.G. Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di veste e ornamenti alla fine del Medioevo*, Turin 1996, pp. 125-130.

⁸⁴ D.M. Bueno de Mesquita, “The Sforza Prince and his State” in *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, P. Denley et C. Elam eds, Londres 1988, p. 168.

⁸⁵ Archivio Storico Civico, Milan, Biblioteca Trivulziana, cod. 1329, fo. 2r.

distinguer autrement en se plaçant sur un terrain privilégiant l'apparat et la vie de cour, où ses moyens lui permettaient de rivaliser avec les plus grands, c'est-à-dire le duc de Bourgogne ou, en Italie, le marquis de Ferrare, Ercole d'Este et le roi de Naples, Ferdinand Ier. Puisant sans retenue dans les caisses du duché de Lombardie qui ne furent grevées par aucune guerre pendant son règne, le duc se lança dans une course au prestige effrénée. Il créa une cour splendide où le textile, entre autres, joua un rôle emblématique et ostentatoire essentiel. Ce faste sans précédent devait, par sa magnificence même, lui assurer non seulement la reconnaissance de ses sujets et de ses pairs, mais aussi celle des dynasties régnantes étrangères de noble ascendance, ainsi qu'une place de premier plan sur l'échiquier politique européen. Cette stratégie somptuaire, qui accordait la position centrale à la cour (le centre de gouvernement et de pouvoir étant totalement identifié au centre de la vie matérielle, unique dispensateur de richesses et d'honneurs) démarqua nettement le 5ème duc de ses prédécesseurs, qui avaient tous assis leur pouvoir grâce à l'activité politique et militaire, accordant un rôle secondaire à la cour⁸⁶. (Par la suite Ludovic le More valorisera la cour avec encore plus d'éclat que son frère.) Ironie du sort, si le magnifique apparat affiché par Galeazzo Maria Sforza a certes accru sa réputation, elle ne lui apporta pas, en fin de compte, la reconnaissance tant désirée, lui aliénant en fait bon nombre de ses proches.

Ses aspirations politiques et sociales demeurèrent lettre morte, notamment la reconnaissance officielle par l'empereur de son titre ducal. En outre, les chroniqueurs contemporains et la postérité ont surtout retenu de ce luxe spectaculaire les aspects excessifs et extravagants, inégalés ailleurs, ainsi que le penchant avoué du duc pour la luxure⁸⁷. N'affirma-t-il pas lui-même un jour au marquis de Mantoue, condottiere respecté dans toute l'Italie comme un seigneur sage et avisé, et l'un des principaux alliés des ducs lombards : *“Che peccati ho io? ne ho pochissimi [...] Sono pomposo un pocho: non è gran peccato in un signore se sono superbo. Io ho solamente il peccato di luxuria, et quello ho in tutta perfezione, perchè l'ho adoperato in tutti quelli modi e forme che si possa fare.”*⁸⁸ Ces aspects, si contraires à l'idéal du parfait courtisan que la cour de Milan contribua pourtant à développer, le désignèrent comme un seigneur ayant gravement forligné et contribuèrent à en faire pour Machiavel le modèle même du tyran extravagant et pervers.

Cette mauvaise réputation occulta les éléments positifs du legs culturel et économique que laissa Galeazzo Maria, tels que le développement de la sériculture et de la draperie de luxe qui constituèrent un des principaux pôles économiques, celui de la culture du riz, et la floraison d'échoppes typographiques comme nouvel instrument d'investissement par ailleurs plébiscité par les autorités académiques. C'est sous sa domination que de nombreuses corporations furent dotées de nouveaux statuts, que les rues milanaises furent pavées et que le réseau de canalisation commencé par son père fut étendu entre Pavie et Binasco⁸⁹.

Il reste peu de traces des grandioses projets culturels du duc, notamment dans le domaine des arts visuels, plusieurs ambitieux programmes de fresques n'ayant pas été réalisés ou ayant été détruits⁹⁰. C'est la musique, art que Galeazzo Maria favorisa à sa cour avec le

⁸⁶ G. Lubkin, “Strutture, funzioni, e funzionamento della corte milanese nel Quattrocento” in *Milano e Borgognona. Due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento*, J.M. Cauchies et G. Chittolini édés, Rome 1990, pp. 75-76 et 81-82.

⁸⁷ À l'instar de B. Corio, *Historia di Milano*, Venise/Milan 1565, p. 981-982. Bernardino Corio avait fréquenté la cour de Galeazzo Maria à l'adolescence; son père y était chevalier, cf. *id.*, p. 976.

⁸⁸ Cité in G. Lopez, *Moro ! Moro ! Storie del Ducato sforzesco*, Milan 1992, p. 74. Je remercie Mme Grazietta Butazzi de m'avoir signalé cet ouvrage.

⁸⁹ *Id.*, pp. 75-76.

⁹⁰ E. Samuels Welch, “Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469” in *Art Bulletin*, 1989, n° 3, pp. 352-375; *id.*, “The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giova, Milan” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1990, pp. 163-184; G. Lubkin, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, pp. 105-110.

discernement d'un fin connaisseur, qui connut un développement artistique marquant et durable. Il fut l'un des plus grands mécènes musicaux de son temps, ambitionnant de promouvoir la musique dans toute l'Italie. Mélomane averti, il écoutait la messe chantée chaque matin et ses chanteurs l'accompagnaient partout. C'est sous son règne qu'éclôt le talent du brillant Josquin des Prez qui élaborait, avec d'autres tels que Jean Cordier, Loyset Compère et Gaspar van Weerbeke, les *motetti missales* ambrosiens, une variante unique et originale du motet chanté qui intégrait des airs lombards populaires à la musique sacrée, révolutionnant ainsi les traditions rigides de la polyphonie vocale sacrée. La constitution de sa chorale lui donna tout loisir de rivaliser directement avec Ercole d'Este et Ferdinand Ier, ce qu'il entreprit avec un certain acharnement, tentant non sans succès de leur enlever leurs meilleurs musiciens. Il les attirait auprès de lui avec la promesse de bons salaires et de traitements de faveur (le duc se montrait en effet très généreux avec ses musiciens)⁹¹.

Que le duc de Bourgogne, par contre, ait été considéré comme un modèle plutôt qu'un rival par le jeune seigneur de Milan est attesté par les descriptions détaillées de certaines cérémonies à la cour de Charles le Téméraire, incluant notamment des références aux vêtements, relatées dans les missives des ambassadeurs milanais et par plusieurs passages du journal de son premier secrétaire, Cicco Simonetta⁹². En date du 23 octobre 1473 y est transcrit un rapport de la rencontre qui eut lieu à Trèves du 30 septembre au 7 octobre entre Charles le Téméraire et l'empereur Frédéric III⁹³. On y lit qu'à son entrée le duc, entouré de seigneurs et barons vêtus de drap d'or montés sur des chevaux caparaçonnés de drap d'or, portait sur son armure un manteau très orné, décoré de nombreux bijoux. Le troisième jour, le duc endossait une *turca* d'or (un ample vêtement de dessus, ouvert devant⁹⁴), avec un cabochon et quatre perles sur le chapeau, ainsi qu'une broche sur la jambe, "selon la coutume anglaise". Le quatrième jour, le duc revêtit un habit ducal, soit une *turca* de *zetonino* (satin de soie⁹⁵) noir argenté, un manteau de drap d'or avec un chaperon doublé d'hermine, "à la façon d'une cape de Cardinal", un bonnet dessus, arborant un saphir, un *balasso* (rubis balais) avec un diamant et une grosse perle. Le huitième jour, le duc revêtit trois manteaux : un mantelet, un manteau d'or ducal ainsi qu'un troisième "à la façon royale". À cette occasion, des habits de drap d'or furent offerts aux divers archevêques et évêques. De tels détails étaient rarement reportés dans le journal de Cicco Simonetta; l'intérêt de cette rencontre pour Galeazzo Maria résidait non seulement dans l'identité des personnages principaux - deux figures au centre de ses préoccupations politiques - mais aussi dans les questions d'étiquette et d'apparat. Ce sont les habits de Charles le Téméraire dont il désirait la description, et non pas ceux de l'empereur auquel son rang et ses ressources financières ne lui permettaient pas de se comparer. Il y avait beaucoup d'affinités entre ces deux ducs qui décédèrent de mort violente à quelques semaines d'intervalle (Galeazzo Maria fin décembre 1476, Charles le Téméraire début janvier 1477) ; ces affinités et coïncidences furent relevées par plus d'un chroniqueur contemporain tel

⁹¹ G. Lubkin, *op. cit.*, pp. 102-105 et 188-189.

⁹² G. Soldi Rondinini, "Le relazioni degli ambasciatori milanesi quali testimonianze della vita nelle corti di Francia e di Borgogna (seconda metà del secolo XV)" in *Saggi di storia e storiografia visconteo-sforzesche*, Bologne 1984, pp. 79-80; R. Walsh, "Relations between Milan and Burgundy in the period 1450-1476" in *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani ed europei (1450-1535)*, Milan 1982, pp. 369-396 et plus particulièrement les pp. 384-391.

⁹³ C. Simonetta, "I diari di Cicco Simonetta", A.R. Natale éd., in *ASL*, 1950, pp. 170-171. Pour une interprétation différente de ce passage cf. G. Butazzi, "Oriente e moda nel Rinascimento, una proposta di ricerca" in *Arte Tessile*, 1991, n° 2, p. 4 ainsi que J. Herald, *Dress in Renaissance Italy*, Londres/New Jersey 1981, p. 162.

⁹⁴ Pour la *turca* cf. G. Butazzi, *op. cit.*, pp. 4-5 "souvent attesté comme un vêtement aulique, à connotations éminemment prestigieuses".

⁹⁵ Pour le *zetonino* cf. C. Merkel, "Tre corredi milanesi del quattrocento illustrati" in *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, 1893, n° 13, pp. 160-164 et J. Herald, *op. cit.*, p. 231.

l'Anonimo veronese : “*fi finito in pochi giorni la vita de doi duchi grandi, giovani et mal prudenti*”⁹⁶.

Plus encore que la musique, qui fut l'un des vecteurs de prestige dans la politique du duc, le tissu et le vêtement jouèrent un rôle prépondérant dans la *magnificentia* qu'il mit en scène à sa cour. Ces éléments touchèrent en effet tous les domaines car les personnes n'en étaient pas les seules bénéficiaires : parois, chapelles, monuments, lits, coffres, objets domestiques et de voyage, bibelots, chevaux, chiens, faucons, tout se vêt ou se revêt⁹⁷. Les étoffes font ainsi partie intégrante d'échanges sociaux qui gouvernent, identifient et hiérarchisent les membres de la société ducale. Porteurs de valeurs et d'enjeux, ce sont à la fois des instruments de pouvoir et une expression de celui-ci. Dans une société où l'une des principales ressources économiques était le textile, le moindre fait vestimentaire avait une grande portée.

L'extravagance de l'appareil somptuaire voulu par Galeazzo Maria est illustré par le choix des étoffes pour ses chiens et ses faucons, animaux de prestige nécessaires au loisir princier par excellence, la chasse, auquel le duc s'adonnait régulièrement et avec ferveur⁹⁸. En 1469, après avoir fait construire un abri pour ses faucons à son château milanais de Porta Giovia⁹⁹, le duc s'enquit de la quantité de velours vert nécessaire à la décoration de leurs perchoirs, en lieu et place de toile. Le velours fut brodé d'emblèmes ducaux avant d'être suspendu en place¹⁰⁰. En 1475 il commanda 26 laisses accordées à des *giornee a la sforzescha* pour les valets de chenils, ainsi que 157 colliers de chiens. Certains des colliers sont cloutés et arborent un écusson ducal; lorsque la matière est précisée il s'agit de cuir, de fer, de *zambellotto* cramoisi (tissu pelucheux, à l'origine en poil de chameau ou de chèvre, fabriqué plus tard en laine ou en soie également¹⁰¹). Dans ce dernier cas le même tissu est utilisé pour deux *zuponi* donnés à l'un de ses serviteurs et qui furent commandés dans la même lettre; le fait qu'un seul et même tissu revête un chien attaché à la meute ducale et un serviteur de la cour ducale laisse songeur quant à la valeur respective accordée à l'un et à l'autre. Galeazzo Maria fait également confectionner des *zachi da cani* (jaquettes) et un grand sac pour ranger et transporter les *zuponi da cani*. Il fait tisser du brocart d'argent cramoisi pour une muselière destinée à l'une de ses mules¹⁰². Ainsi, tout ce qui touche directement à la personne du duc revêt un caractère emblématique et reflète comme par déflexion sa splendeur.

Les chiens, attributs du prince chasseur, véhiculent le prestige du duc et ses aspirations aristocratiques¹⁰³, témoin le nombre de bêtes qu'il emmena avec lui lors d'un pèlerinage à Florence en mars 1471. Lors de cette visite Galeazzo Maria portait un habit bleu brodé de lys, indicateur de son statut de vassal de la France (Louis XI avait confié le fief de Gênes aux

⁹⁶ Cité in R. Walsh, *op. cit.*, p. 369.

⁹⁷ A. Page, *Vêtir le Prince. Tissus et couleurs à la Cour de Savoie (1427-1447)*, Lausanne 1993, p. 11. Les principaux documents d'archives utilisés pour cet essai sont des lettres de commande de 1475 publiées par G. Porro, “Lettere di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano” in *ASL*, 1878, pp. 107-129, 254-274, 637-668, et *ibid.*, 1879, pp. 250-268 ainsi que le journal de Cicco Simonetta publié par A.R. Natale, “I diari di Cicco Simonetta” in *ASL*, 1949, pp. 80-114; *ibid.*, 1950, pp. 157-180; *ibid.*, 1951/52, pp. 154-187; *ibid.*, 1953, pp. 186-217; *ibid.*, 1954/55, pp. 292-318; *ibid.*, 1956, pp. 58-125 et *ibid.*, 1957, pp. 277-288. Cet essai doit également beaucoup aux recherches d'archives menées par G. Lubkin et E. Samuels Welch (*op. cit.* note 9).

⁹⁸ Sur le rôle de la chasse dans les cours princières de la Renaissance et son importance pour Galeazzo Maria Sforza cf. G. Lubkin, *op. cit.*, pp. 89-90 et E. Samuels Welch, *op. cit.*, 1990, p. 168.

⁹⁹ Aujourd'hui le Castello Sforzesco.

¹⁰⁰ G. Lubkin, *op. cit.*, p. 90 et n. 23 p. 308.

¹⁰¹ G. Porro, *op. cit.*, 1878, p. 124 pour deux *zuparelli* de chaque qualité.

¹⁰² Pour les chiens cf. G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 122-123, 255, 259, 664-668; pour la muselière *ibid.*, pp. 646-647.

¹⁰³ C'est un rôle symbolique identique que jouent les chiens représentés dans les fresques de Mantegna dans la Chambre des Epoux au palais de Mantoue (vers 1470/75), ou ceux dans les scènes de chasse à l'arrière-plan du cortège des mages, représentant les membres de la famille Médicis sous l'apparence de princes, peint par Benozzo Gozzoli dans la chapelle du palais Médicis à Florence (vers 1459).

Sforza). Les intentions plus politiques que religieuses de ce voyage sont trahies par ce motif du lys arboré en grande pompe pour l'entrée du duc, la présence des chiens et l'effectif démesuré de sa suite - à cette occasion des livrées de brocart et de velours furent distribuées à tous les valets et aux courtisans. La magnificence déployée par les Milanais resta longtemps dans les mémoires ainsi que l'atteste Bernardino Corio lorsqu'il relate l'entrée du duc “ *con tanto sontuoso apparecchio, quanto in memoria de viventi fosse stato un altro* ”¹⁰⁴. Ce voyage fut préparé longtemps à l'avance à en croire une lettre adressée au duc le 4 septembre 1470 par ses deux brodeurs Giovan Pietro et Nicolò Gerenzano confirmant l'exécution de “ *meza turcha de raxo turchino rechamata a zigli* ”¹⁰⁵. Un portrait de Galeazzo Maria, que Laurent de Médicis fit exécuter par Antonio Pollaiuolo au cours de cette visite, le montre portant un pourpoint dont le tissu est identique à celui décrit dans la lettre des brodeurs. Le tableau se trouve aujourd'hui au Musée des Offices, et la couleur bleue d'origine du vêtement a progressivement viré au vert sous l'effet des couches de vernis successives¹⁰⁶. Le vêtement du portrait ne correspond pas à une *turca*, et ne peut de ce fait être mis en relation absolument directe avec la lettre des brodeurs. Toutefois, la *turca* mentionnée par ces derniers pourrait faire partie d'un ensemble à porter avec le pourpoint peint par Pollaiuolo. L'intérêt de la mise en relation de ces deux documents, écrit et iconographique, réside dans la répétition d'un même motif sur divers vêtements à des époques différentes, preuve de la fonction stratégique du décor¹⁰⁷.

En 1475 Gottardo Panigarola, intendant de la garde-robe ducale, reçoit quotidiennement plusieurs commandes de vêtements et de tissus, et doit être constamment en alerte pour satisfaire les très nombreuses exigences du duc. Son activité de marchand lui était précieuse à cet égard, et son engagement à la cour est certainement le reflet de considérations pratiques plutôt qu'une promotion sociale. Galeazzo Maria se plaint régulièrement du retard dans l'exécution de ses ordres bien qu'il n'accorde en général qu'un très court délai pour leur réalisation. Ainsi, le 29 juin 1475 il commande 72 *braza* de brocart d'argent pour faire confectionner quatre *turche* doublées de cendal bleu qu'il offrira à quatre ambassadeurs génois le 1^{er} juillet¹⁰⁸.

Ce n'est que fin mars et début avril 1475 qu'affluent les commandes en préparation de la fête de Saint Georges du 24 avril, qui seront les plus splendides de tout le règne de Galeazzo Maria cette année-là. Il s'agit de l'événement le plus important du calendrier des festivités duciales, marquant l'accession du 5^{ème} duc à la tête de la Lombardie, et de ce fait toujours marqué d'une pompe spéciale. De nouvelles livrées sont distribuées à 33 chanteurs, 30 écuyers, 61 *galuppi* (serviteur à cheval, position de peu de prestige), 35 pages, 26 valets de

¹⁰⁴ B. Corio, *op. cit.*, pp. 972-973.

¹⁰⁵ F. Malaguzzi Valeri, “ Ricamatori e arazzieri a Milano nel Quattrocento ” in *ASL*, 1903, fasc. XXXVII, p. 44; M. T. Binaghi Olivari, *Vigevano dai Visconti agli Sforza*, Vigevano 1994, pp. 8-9. Je remercie Mme Binaghi Olivari de m'avoir signalé cette lettre et offert son ouvrage cité en note.

¹⁰⁶ E. Müntz, *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris 1888, p. 60 (Inventaire Médicis de 1492 : “ *Nella camera grande terrena, detta camera di Lorenzo, un quadro dipinta la testa del Duca Ghaleazo di mano di Piero del Pollaiuolo.* ”). Cf. *Catalogo generale degli Uffizi*, Florence 1979, p. 425, P 1233.

¹⁰⁷ Pour la commande d'un décor avec le même motif que ces vêtements pour une petite salle en 1469, cf. E. Samuels Welch, *op. cit.*, 1990, p. 167; toute surface est destinée à être porteuse de symboles et significations emblématiques, dans une sorte de “ programme total ”. Les corrélations entre les faits vestimentaires présentés par les documents écrits et iconographiques sous le règne de Galeazzo Maria Sforza seront abordées en détail dans le second volet de cette étude, actuellement en préparation.

¹⁰⁸ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pour la commande de “ *brochato d'argento cremexile per farne quattro turche con el zendale da fodrarle, [...] bello brochato de perfezione, et fa chel habiamo domattina senza fallo quanto per tempo sia possibile...* ”), p. 654 pour le don des “ *turche [di] damaschino cremexino brochato d'argento [fodrate] del zendale celestro...* ”) et C. Simonetta, *op. cit.*, 1956, p. 313 : “ *Sua Signoria gli fece donare una turcha de drappo d'argento per ciasceduno de loro.* ” Notons que les termes de “ brocart ” et de “ damas broché ” semblent utilisés indifféremment pour désigner le même tissu.

chenils et 100 archers montés de la garde ducale; ils reçurent des *zuparelli* de velours vert ou bleu et un manteau arborant une vipère, un emblème Visconti. En outre 1205 *giornee* à emblèmes furent confectionnées pour les hommes d'armes, en velours pour les capitaines, en drap pour les autres, et 750 *zuparelli* pour leurs pages. Les jeunes fils du duc, Gian Galeazzo et Ermes, reçurent des armures neuves, des pourpoints et des capes bleues brodées du même emblème que celui de leur père¹⁰⁹.

Le 1^{er} avril 1475 le duc énumère une liste de 16 vêtements destinés à sa maîtresse Lucia Marliani, la “*Contessa*”, dont une *zuppa* (robe féminine qui se porte sous les autres habits) et un *mongino* (type de manteau porté aussi bien par les hommes que par les femmes) en brocart d'or blanc. Il précise que si l'intendant n'a pas ce brocart en réserve, il doit le faire réaliser *presto et bello*. Le 9 avril, le duc s'inquiète encore de ce tissu; informé le jour même par Gottardo Panigarola que 20 *braza* en ont déjà été tissés, le duc laisse poindre son mécontentement le 11 avril - “*altramente s'el non sera fornito allora ne corrozaremo cum ti*” - car il veut que ces vêtements soient prêts pour la fête de Saint-Georges du 24 avril¹¹⁰.

Ces lettres contiennent une seule indication de métrage pour ces habits : 16 *braza* pour un *mongino* (vraisemblablement destiné au duc), et 7 *braza* pour une *socha* (habit similaire à la *zuppa*), soit 23 *braza* en tout¹¹¹. Ainsi les 20 *braza* tissés en huit jours ne seraient pas loin du compte nécessaire; pourtant le mécontentement affiché par le duc laisse supposer qu'il envisage, dans le cas de la *zuppa* pour sa favorite, un vêtement qui se rapproche plus de la *camora* (robe féminine de dessus), qui était en général réalisée dans des étoffes plus précieuses que la *socha* et nécessitait un métrage au moins deux à trois fois supérieur¹¹². Les deux cas de *socha* mentionnées sont en simple *panno* (drap)¹¹³, alors que les *camore* sont en velours, en *zetanino*, en damas ou en brocart comme dans le cas de la *zuppa* en question. Il faut entre 16 et 22 *braza* d'étoffe pour réaliser une *camora*, les manches amovibles étant généralement réalisées dans un autre tissu¹¹⁴. Il manquerait ainsi au minimum encore une dizaine de *braza* pour cet ensemble (*zuppa* et *mongino*), à réaliser en 13 jours (y compris la confection des vêtements), ce qui justifierait le déplaisir exprimé par le duc.

Aucune dépense n'est trop luxueuse pour sa belle, car elle est “*la morosa che io ho, a la quale porto maggiore amore et mi studio di farle tutti quelli piaceri che al mondo mi sono possibili*”¹¹⁵. Le brocart d'or blanc est un tissu associé à des occasions prestigieuses, ainsi que l'a récemment relevé Rosalia Bonito Fanelli : il s'agit du tissu de la robe de Clarice Orsini lors de son mariage avec Laurent le magnifique en 1469, ou de l'étoffe des habits de la Reine de Saba et du roi Salomon dans les fresques de l'Histoire de la vraie Croix peintes par Piero della Francesca à Arezzo (1452-1458)¹¹⁶. Le somptueux trousseau d'Ippolita Sforza, soeur de

¹⁰⁹ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 255-259 et 264-268; G. Lubkin, *op. cit.*, pp. 215-216.

¹¹⁰ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 261, 263 et 267.

¹¹¹ *Id.*, pp. 254 et 666. Pour la terminologie vestimentaire, cf. le glossaire établi par G. Butazzi, *Il costume in Lombardia*, Milan 1977, pp. 153-154. La longueur d'un *braza* milanais est d'environ 59 cm; elle varie selon les régions allant de 58 cm (Florence) à 66 cm (Piacenza), cf. R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, *Giovanni Antonio Amadeo, Documents / I documenti*, Milan 1989, p. 602 et J. Herald, *op. cit.*, p. 12.

¹¹² Cette hypothèse est corroborée par les recherches d'archives effectuées par R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, *op. cit.*, p. 601 qui rapprochent la *zuppa* de la *camora* : “*Zuppa: sottana con maniche [...] pure un indumento completo che può presentarsi assai affine alla camora...*”; cf. aussi G. Butazzi, *op. cit.*, p. 153.

¹¹³ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 645 et 666.

¹¹⁴ Métrages de *camora* in *id.* : p. 656, 16 *braza* de damas cramoisi avec des ornements nécessitant 1 *braza* de brocart d'or vert; p. 648, 18 *braza* de *zettonino raso* et 1 *braza* et demi de brocart d'or cramoisi pour une paire de manches; p. 666, 20 *braza* de velours vert et 1 *braza* et demi de brocart d'or cramoisi pour les manches; p. 637, 22 *braza* de *zettonino raso* bleu.

¹¹⁵ Cité in G. Lopez, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁶ R. Bonito Fanelli, “The Textiles of Italian Renaissance Dress as seen in Portraiture: a Semiological Interpretation” in *Bulletin du CIETA*, 1997, n° 74, p. 92. Pour la signification de cette étoffe dans le portrait du doge Loredan par Giovanni Bellini (1501-1504, Londres, National Gallery) cf. D. Ferrara, “Il ritratto del doge Leonardo Loredan: strategie dell'abito tra politica e religione” in *Venezia Cinquecento*, pp. 89-108.

Galeazzo Maria, pour son mariage avec le futur roi Alphonse d'Aragon en 1465 contient “*vestito uno de broccato doro in damaschino bianco fodrato de sendale de grana cum le maneche ad ale fodrato de broccato dargento in damaschino et cremexile...*”. La charge politique de ce trousseau est particulièrement forte, car il illustre le pouvoir d'une lignée de parvenus (les Sforza étant à l'origine une famille de condottieri sans titre de noblesse) qui, par le jeu des conquêtes militaires et des alliances, se hissent au rang royal¹¹⁷. Ce tissu ne revient qu'une seule autre fois dans les lettres de 1475, pour la confection d'une paire de manches destinée à “*uno segreto nostro*”, euphémisme désignant les amantes occasionnelles du duc¹¹⁸. La *Contessa*, quant à elle, a droit à un ensemble composé de deux vêtements entièrement réalisés dans ce luxueux brocart, démonstration éclatante de sa position de favorite.

La passion du duc pour Lucia Marliani se manifeste par la démesure dans d'autres domaines également; contrevenant à tous les principes aristocratiques de son époque, il lui accorde le port du nom “Visconti” et le titre de comtesse de Melzo, s'arrogeant ainsi un droit dont seuls disposaient le roi, l'empereur ou le pape - ce qu'il avait déjà fait en adoubant certains de ses courtisans¹¹⁹. Le changement de statut de Lucia Marliani, fille d'un marchand dont la famille appartenait à la noblesse milanaise, épouse d'Ambrogio Raverti, également marchand, est reflété par les différences entre son trousseau de mariée de 1473 et le “trousseau de princesse” que lui offrira Galeazzo deux ans plus tard¹²⁰. Selon la coutume, son trousseau de mariage est composé de tenues neuves et de vêtements “*que bona erant usitata*” ayant déjà appartenu à sa soeur Orsina : deux *vestiti* de drap de laine rose et bleu, dont un sans ornements si ce n'est une ceinture et l'autre à manches étroites, une *socha* vert clair et une *salia*, trois paires de manches en *zetonini rasi* bleu et cramoisi, la dernière en *zetonini velutati* cramoisi. Deux ceintures (objets les plus précieux de ce trousseau, assimilés à des bijoux) complètent la partie du trousseau concernant les habits de seconde-main. La qualité des vêtements neufs est légèrement supérieure, et certains sont ornés de *magiete* en argent ou dorés (petits anneaux), et de *rampini* (crochets) argentés. En voici les éléments principaux : un *vestito* d'écarlate de 9 *braza*, orné de perles et de crochets argent, une *socha* d'écarlate décorée de *magiete*, une *mantelina* de 7 *braza* de drap *moreli grane*¹²¹ ornée de *magiete* et d'une *ceratis* (frange) dorée, une *salia* en drap *moreli grane* cramoisi avec des *magiete* d'argent doré, une pelisse neuve (souvent une fourrure servant de doublure), et à nouveau trois paires de manches, en *zetonini rasi* cramoisi ornées de *magiete* d'argent doré, en velours vert et en drap *moreli grane*. Les draps de laine dominent pour les vêtements, le satin de soie et le velours étant réservés aux manches. Les bijoux se limitent à trois ceintures et aux ornements de *magiete*. Il s'agit d'un trousseau typique de la classe moyenne supérieure, sans tissus façonnés, sauf peut-être pour les manches ainsi que le permettait la loi somptuaire¹²². Le saut qualitatif est patent avec les vêtements offerts par Galeazzo Maria, où dominant le brocart et

¹¹⁷ E. Motta, *Nozze principesche nel quattrocento*, Milan 1894, p. 73 et E. Fischer, “Il costume nel ciclo di Teodolinda. Sogno o realtà?” in *Monza. La Cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, R. Cassanelli et R. Conti édés, Milan 1991, p. 117. Le *vestito* est un vêtement de dessus pour homme et pour femme qui a remplacé la *pelanda* (houppelande) après le milieu du XVe siècle.

¹¹⁸ G. Porro, *op. cit.*, 1878, p. 121.

¹¹⁹ Pour les origines de Lucia Marliani et la cérémonie d'ennoblissement illégitime, cf. G. Lubkin, *op. cit.*, pp. 197-199.

¹²⁰ Ce trousseau a été publié par E. Motta dans un compte-rendu de la publication de C. Merkel (*op. cit.* note 14) in *ASL*, 1893, vol X, serie seconda, anno XX, pp. 505-508. Pour les vêtements offerts par le duc, cf. G. Porro, *op. cit.*, 1878, p. 261 entre autres.

¹²¹ Le *morello* est un rouge ou un violet foncé.

¹²² À fins de comparaison, cf. les trousseaux de cette classe présentés par C. Merkel, *op. cit.*, pp. 101-105 et A. Caso, “Per la storia della società milanese: i corredi nuziali nell'ultima età viscontea e nel periodo della Repubblica Ambrosiana (1433-1450)” in *Nuova Rivista Storica*, 1981, fasc. V-VI, pp. 546-549. Les motifs des tissus sont très rarement mentionnés, laissant supposer que les manches pourraient en comporter.

le damas, tandis que le velours est destiné aux objets (coussins, selles). Il lui accorde même des doublures d'hermine, fourrure qu'il est le seul à porter. En effet il se réserve l'hermine, dénotant le pouvoir, et la zibeline, pelleterie très chère indice de grande richesse¹²³. Bonne de Savoie, que Galeazzo Maria avait épousée en 1468, devait certainement aussi porter ces fourrures, ainsi que l'attesterait une représentation de la duchesse agenouillée aux côtés d'une sainte martyre et portant un *vestito* laissant entrevoir une doublure d'hermine¹²⁴. Lucia Marliani portait donc des vêtements au-dessus de son statut légitime puisque, “ statutairement ” parlant, elle ne pouvait officiellement prétendre au titre de comtesse. Ses vêtements exceptionnels marquent donc la faveur toute particulière que lui accorde le seigneur. En 1480, Ludovic le More, alors au pouvoir, s'empresera de retirer à la *Contessa* ses titres et privilèges en faveur des deux fils qu'elle donna à Galeazzo Maria dont, par contre, la noblesse de sang fut reconnue.

En ce qui concerne sa propre personne, le duc se montrait d'une prodigalité extrême, commandant invariablement plusieurs exemplaires d'un même vêtement. L'excès qui caractérise tous les domaines de sa garde-robe, jusqu'aux accessoires et à la lingerie, prouve que le faste et l'ostentation ne jouaient pas seulement un rôle spectaculaire destiné à un public choisi, mais étaient inhérents à la manière d'être de Galeazzo Maria. Le 17 février 1475 le duc commande 300 *braza* de toile de Reims pour des chemises. S'il faut environ 7 *braza* pour confectionner un *zupone*, selon les informations livrées par ces lettres de commande, voilà de quoi faire plus d'une cinquantaine de chemises d'un coup¹²⁵. Le 25 avril il demande 400 *panicelli da naso* (mouchoirs) et de la toile pour des culottes; neuf jours plus tard, il requiert une pochette de velours noir et une autre de brocart d'argent pour y ranger les mouchoirs récemment demandés. Il en commandera à nouveau 400 le 3 novembre¹²⁶!

Au cours de l'année il demandera *per nostro uso* 65 paires de chausses *a la divisa* c'est-à-dire mi-parties, blanc et *morello*, ses couleurs officielles, dites aussi *a la Sforzescha*, et 16 paires de chausses d'une seule couleur (dont quatre d'écarlate), tandis que ces courtisans et serviteurs reçoivent en moyenne et au maximum une à quatre paires par année¹²⁷. En général, il offre quatre paires de *calze da donna* (parfois mi-parties) à ces amantes occasionnelles¹²⁸. On peut supposer qu'une partie de ces fournitures était prévue pour des personnes de l'entourage immédiat du seigneur, c'est-à-dire les courtisans qui ne quittaient jamais ses côtés, ou pour des dignitaires de passage, comme c'est peut-être le cas pour une paire de chausses *morello* offerte au gouverneur de Nice¹²⁹. Ainsi le duc est en mesure de faire de menus présents sans être tributaire des délais qu'impliquent la commande.

Quelques rares velléités d'économie, en ce qui concerne sa propre personne, se glissent dans les lettres adressées à Gottardo Panigarola. C'est le cas de deux *cavezzoli* (cols) de damas et de *raso* cramoisis que le duc souhaite faire remettre en état car ils ont été endommagés par l'eau. Au cas où cela s'avèrerait impossible, il ordonne de les garder pour un usage ultérieur et

¹²³ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 639, 663; *id.*, 1879, p. 252 entre autres. Pour la symbolique des fourrures à l'époque, cf. A. Page, *op. cit.*, p. 63 note 9 qui note que le duc Amédée de Savoie se réserve également l'hermine et la zibeline, et R. Delort, “ Il costume dei signori e dei mercanti nei documenti d'archivio e nei libri di conti d'età prerinascimentale ” in *Il costume nell'età del Rinascimento*, D. L. Bemporad éd., Florence 1988, p. 68.

¹²⁴ Ce tableau, autrefois donné à Bernardino Zenale, se trouve actuellement au Musée du Castello Sforzesco, cf. l'introduction de M. Natale in *Zenale e Leonardo*, Milan 1982, n. 31 p. 22 qui l'attribue au cercle de Foppa.

¹²⁵ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 124 (les chemises) et 652 (métrage pour le *zupone*). Selon A. Caso, *op. cit.*, p. 534, il fallait de 3 à 4 *braza* de tissu pour une chemise (respectivement d'homme ou de femme). Vers la fin du XVe siècle, la chemise devint un élément de plus en plus visible du vestiaire, au point qu'en 1503 une loi somptuaire à Brescia limitait à 6 *braza* la quantité de tissu permise pour la réaliser, cf. G. Verga, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁶ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 273-274 et *id.*, 1879, p. 256.

¹²⁷ *Id.*, 1878, pp. 119 (29 paires), 267 (28 paires), 660 (24 paires).

¹²⁸ *Id.*, 1878, pp. 274 et 640.

¹²⁹ Le 27 décembre 1473, cf. C. Simonetta, *op. cit.*, 1950, p. 175.

de lui en envoyer d'autres en remplacement¹³⁰. À une autre occasion il demande du *zambellotto* rouge pour des *bredoni* et des manchettes à remplacer sur deux vieux pourpoints¹³¹. D'autres mesures d'économie sont dictées par le tarissement des ressources en fin d'année. Le 24 octobre 1475 Galeazzo Maria somme son intendant Gottardo de ne plus donner ni faire faire de vêtements pour qui que ce soit si ce n'est pour lui-même, la duchesse ou la *Contessa*, et ce même si le duc le lui commande par lettre. Le 4 décembre il trompera même ses chanteurs pourtant si choyés en demandant à Gottardo de trouver pour leurs *vestiti* du drap *morello* foncé assez fin et d'assez bonne couleur pour passer pour du drap *morello de grana* sans l'être. S'il continue à faire des présents à sa maîtresse, il décide également de ne plus pourvoir pour les gens de la maisonnée de cette dernière, enjoignant Gottardo de les payer avec de bonnes paroles seulement : “*daragli bone parole in pagamento, pigliando qualche scusa senza lassare intendere questa nostra commissione*”¹³².

La qualité du tissu, la forme et le nombre des vêtements donnés sont des indicateurs très précis de l'appartenance sociale du destinataire (son rang et sa fonction, son importance sociale, sa richesse, son lieu d'origine entre autres, les ambassadeurs étant traités selon le rang de celui qu'ils représentent), mais aussi de la faveur particulière, souvent momentanée, que lui porte le seigneur. Les cadeaux d'étoffes et de vêtements que le duc octroie à son entourage ou à des invités étrangers sont toujours marqués par la hiérarchie. Pour signifier son plaisir à l'annonce d'une bonne nouvelle, le 29 août 1474, le duc offrit 50 ducats et des vêtements de velours à un cavalier vénitien venu lui annoncer que les Turcs avaient levé le camp. Le 8 février 1475 il donna une veste de drap d'or doublée de martre à deux ambassadeurs de la Sérénissime, “*facte ad maniche larghe, secundo l'habito loro venetiano*” (comme les *maniche a cómeo* mentionnées par Castiglione). Lors de la visite du roi du Danemark en mars 1474, le duc fit don de draps d'or et de velours à l'entourage royal selon le rang de chacun¹³³. Il distinguait la livrée de ses courtisans chevaliers, bénéficiaires de vêtements de drap d'or, de ceux qui n'avaient pas été adoubés, gratifiés de tenues en drap d'argent¹³⁴. En 1475, le courtisan Francesco Pietrasancta fut promu *cameriere da camera*; sa position de favori est reflétée par le nombre supérieur de vêtements, plus d'une fois en drap d'or, qu'il reçut cette année-là par rapport à tout autre serviteur. De plus, 12 personnes de sa maisonnée furent également habillées par le duc, ce qui n'était pas du tout le cas pour le personnel attaché aux autres courtisans. Un de ses *mongino* en brocart d'or *morello* doublé de cendal cramoisi était assez luxueux pour être donné à l'ambassadeur du roi d'Angleterre, et sera remplacé aux frais du duc¹³⁵. Comme c'était le cas pour sa maîtresse, toute personne qui bénéficiait de la faveur particulière du duc était considérée comme au-dessus des normes. Mais le duc veillait à toujours se distinguer, par le nombre infiniment supérieur de vêtements dont il disposait, ou les fourrures qu'il employait notamment, ainsi que par les tissus. Alors que ses courtisans reçoivent en priorité du velours pour leur habits, c'est le *zetonino raso*, souvent cramoisi, qui est le plus souvent demandé pour sa propre garde-robe en 1475. Les draps d'or et d'argent commandés à l'intention des courtisans sont la plupart du temps réservés aux occasions spéciales, en général pour les livrées ou pour créer un effet de groupe, alors que le duc demande régulièrement du brocart d'or pour ses manteaux et ses pourpoints.

Quant aux couleurs, outre le cramoisi, le noir et le *morello* dominant sa garde-robe, les doublures étant souvent vertes ou rouges. Ce sont également le cramoisi et le *morello* qui

¹³⁰ G. Porro, *op. cit.*, 1878, p. 126.

¹³¹ *Id.*, 1878, pp. 260-261. Les *bredoni* seraient les parties rembourrées protégeant les épaules et les hanches, ou des vestiges de manches, pendant dans le dos, cf. J. Herald, *op. cit.*, pp. 211 et 231.

¹³² Pour ces diverses mesures cf. G. Porro, *op. cit.*, 1879, pp. 254-255.

¹³³ C. Simonetta, *op. cit.*, 1953, p. 205; *id.*, 1954/55, p. 296 et *id.*, 1951/52, p. 177.

¹³⁴ G. Porro, *op. cit.*, 1878, pp. 638 et 643 entre autres.

¹³⁵ *Id.*, 1878, pp. 643, 646, 649, 658, 667, et *id.*, 1879, pp. 251-252. Pour les privilèges accordés à Francesco Pietrasancta et sa carrière à la cour, cf. G. Lubkin, *op. cit.*, pp. 192-193.

priment dans les habits offerts à ces courtisans et serviteurs en 1475, le vert et le bleu étant surtout spécifié pour les livrées. Ainsi se dessine l'hypothèse que c'est avant tout la qualité du tissu qui distingue le rang et la faveur. Les femmes disposent d'une garde-robe plus colorée où apparaissent souvent le bleu, le blanc, le *morello*, le *rosso*, avec une nette dominante de vert et de cramoisi. La prépondérance générale du cramoisi démonte le milieu seigneurial et la richesse, et celle du *morello* l'appartenance à la cour de Galeazzo Maria Sforza puisqu'il s'agit d'une des couleurs emblématiques du seigneur.

Une commande de 1475 très particulière, unique en son genre, nous introduit à un aspect extraordinaire de la stratégie que pratique Galeazzo Maria avec le textile. Le 19 octobre il demande à Gottardo de se faire aider spécialement pour réaliser un chapeau de velours cramoisi doublé de petit-gris “*nel modo portava la bona memoria del duca Filippo*”, c'est-à-dire le père de sa mère, Filippo Maria, dernier des ducs Visconti¹³⁶. La raison de cette requête n'est malheureusement pas spécifiée. Mais ce n'est pas la première fois que le duc fait faire des vêtements à la mode des Visconti, imposant ainsi un rapprochement visuel entre sa cour et celles de ses illustres ancêtres; ces actes sont motivés par la préoccupation constante de sa légitimité. Cette préoccupation se manifestait aussi ailleurs, comme dans l'appropriation par Galeazzo Maria de certains attributs des Visconti. Il fit sien l'emblème des fondateurs de la dynastie, le *tissone*, la branche enflammée garnie de seaux d'eau. Son premier-né et successeur reçut le nom de son arrière arrière grand-père Gian Galeazzo Visconti, le premier duc à avoir reçu l'investiture impériale en 1395, considéré comme le seigneur le plus puissant de la lignée.

Ainsi que l'a démontré Evelyn Samuels-Welch, Galeazzo Maria pousse encore plus loin l'identification avec les Visconti en brouillant les frontières entre la représentation et la réalité. En effet, à l'occasion de fêtes et de mascarades, auxquelles assistaient toujours des dignitaires étrangers, il impose à des personnes de son entourage ou à son épouse et sa suite de s'habiller à la façon des membres de la famille Visconti ainsi qu'ils sont représentés dans certaines fresques du château de Pavie. En 1468, lors d'une mascarade de carnaval, l'ambassadeur de Mantoue rapporte dans une missive à ses maîtres que “[...] *venero poi xii altri de questi del Signore tuti vestiti ad una livrea cioè depincto lo illustrissimo quondam Duca Zohannegaleazo suxo la sala a Pavia cum vestitelli afetati de dalmasco bianco dala cintura in suxo e dal mezo in zoso de turchino frapati cum le calze turchine e capelli intesta cum una penna bianca e due de fasani che fu un bello vedere...*”. En 1471, c'est au tour de Bonne de Savoie et de ses suivantes de se voir imposer une mode et une coiffure inspirées des fresques de Pavie ainsi que le relate encore une fois l'ambassadeur de Mantoue : “*Sua Excellentia ha fato fare certe camore di raso turchino a stelle d'oro, e vuole che vaddino tute con li capelli giù per le spale e così le ho viste che mi pare che stiano assay bene. Ha tolto questo abito e portatura di capo da la Duchessa Margarita laquale è depinta ne la sala del castello di Pavia aquel modo...*”¹³⁷. Ce faisant, le 5ème duc de Milan prolonge et intensifie magnifiquement le but de ces fresques qui était d'immortaliser les Visconti; en les faisant incarner par une génération successive, véritables tableaux vivants, il leur confère ce caractère éternel tout en les réactualisant à son propre avantage.

Dans le même ordre d'idée, le duc imposa un fait vestimentaire d'une grande portée symbolique à son épouse Bonne de Savoie lors des funérailles de sa mère, la duchesse douairière Bianca Maria Visconti Sforza en octobre 1468. Il lui fit revêtir le costume que Bianca Maria avait elle-même porté pour l'enterrement de sa propre mère et de sa belle-mère : une robe vert foncé avec des manches de velours noir, un voile couvrant la tête et descendant sous les yeux, avec “la coiffe habituelle en-dessous”¹³⁸. D'une façon subtile il souligna ainsi

¹³⁶ G. Porro, *op. cit.*, 1879, pp. 253-254. Il ne subsiste que de rares fragments de ces fresques.

¹³⁷ E. Samuels Welch, *op. cit.*, 1989, pp. 355-357, citations p. 374.

¹³⁸ G. Lubkin, *op. cit.*, p. 65.

par l'artifice de l'apparence les similitudes entre les deux femmes - étant toutes deux d'un lignage plus noble que leurs maris respectifs, elles accréditaient la position de leurs conjoints, tout en assurant la continuation de la lignée et, de ce fait, la transmission du pouvoir. Le duc marqua également de cette manière le passage d'une génération à l'autre - la disparition de l'ancienne duchesse entraînant la mise en avant de la nouvelle, la bru, à laquelle les feudataires allaient désormais prêter serment d'allégeance. En identifiant visuellement sa femme à sa mère, il opéra une véritable captation dynastique, accentuant le rang et la fonction au détriment de l'individu. Par le costume il lia indissolublement Bonne de Savoie à la famille Visconti dont le titre de noblesse avait été confirmé par l'empereur. Par cet artifice il mit en avant la noblesse certifiée de son épouse, belle-sœur du roi de France de surcroît, qui, par son intégration au lignage des Sforza, conférait une légitimité aristocratique à cette famille de parvenus devenus ducs "illégitimes" de Lombardie. À travers le vêtement identique de ces deux femmes fut suggérée l'image d'une lignée seigneuriale devenue immarcescible, et s'imposa également la vision d'une passation légitime du pouvoir ducal.

Paradoxalement pour un prince qui attachait une telle importance au vêtement et à l'apparat somptuaire, y laissant une fortune¹³⁹, le début et la fin de son règne furent marqués à la fois par le manque de pompe et l'inadéquation vestimentaire. Comme il se trouvait en France à la mort de Francesco Sforza, la duchesse douairière et ses conseillers lui enjoignirent de se déguiser en marchand, "*come famegliare di mercante*", pour traverser les Alpes afin d'assurer sa sécurité en terre savoyarde hostile. Il fut nonobstant menacé par une population suspicieuse et se vit forcé de prendre refuge dans une église avec sa petite troupe. Il faudra deux jours pour démêler l'imbroglio diplomatique avant qu'il ne puisse regagner Milan pour son entrée triomphale¹⁴⁰. Le jour de son assassinat, le 26 décembre 1476, il décida de ne pas mettre le plastron protecteur de sa cuirasse sous sa tenue de cramoisi, *morello* et blanc pour se rendre à la messe en l'église de Santo Stefano. Ses assassins, qui le poignardèrent à plusieurs reprises, virent ainsi leur tâche facilitée. La tenue de brocart d'or qu'il destinait spécialement à sa dépouille mortelle, et les 300 ducats de bijoux envoyés en toute hâte par son épouse pour parachever sa splendeur, ne furent jamais vus de la populace. En effet, afin d'éviter tout soulèvement populaire, c'est de nuit que son corps fut posé sans cérémonie dans la tombe de son père, au Duomo¹⁴¹. Dans les deux cas, la tenue portée par le duc ne le protégea guère des visées menaçantes et destructrices d'autrui; d'autre part, la clandestinité qui entourait les deux événements empêcha sa tenue de jouer son rôle, à savoir de désigner le seigneur comme tel. En dépit de la magnificence de son apparence, ni ses contemporains ni la postérité n'ont jugé que Galeazzo Maria eût l'étoffe d'un héros.

¹³⁹ Son épouse devra régler des arriérés d'honoraires après sa mort, témoin ce brodeur réclamant en 1476 son dû "*per tanta oro, argento et seda facti in ricami*" exécutés en 1475 in F. Malaguzzi Valeri, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁴⁰ B. Corio, *op. cit.*, p. 967.

¹⁴¹ G. Lubkin, *op. cit.*, pp. 239-240 et 257 et B. Corio, *op. cit.*, pp. 980 et 982 qui relève p. 977 que le marquis Ecole d'Este fut enseveli en habit de drap d'or : "*... e poi a modo di Principe co'l capo presso al busto vestito di panno d'oro fu sepolto...*", signe qu'il s'agit peut-être d'une coutume seigneuriale répandue.