



Giovan Battista Moroni *Ritratto di Isotta Brembati*

ca. 1555-1556

olio su tela, 160 x 115 cm,

Fondazione Museo di Palazzo Moroni, Bergamo

1. L'ABBIGLIAMENTO.

La lettura dell'opera permette di riconoscere tre elementi principali: la prima, ascrivibile al gruppo delle "robe larghe per di sopra", ovvero la camora; il secondo ed il terzo, ossia la camiça e la bavera, collaretta o *partlet*, afferenti alle "vestiti stricti per di sotto". L'analisi della camora permette di intuire la presenza di una sottostruttura rigida, ipotizzabile in un busto o diploide caratterizzato da una lieve

incurvatura anteriore per ricreare la cosiddetta "pancetta", ovvero il *panseron*, di influenza francese. La restituzione pittorica non permette di riconoscere la presenza di una sottostruttura alla gonna, sebbene, data la tipologia specifica di indumento, non sia prevista. Di particolare interesse risultano le piccole stratagliature poste ai brioni, detti anche baragoni, dai quali è possibile riconoscere sbuffi di tessuto finissimo, quasi impalpabile. La tipologia di abbigliamento indossato dalla Isotta Brembati testimonia lento e graduale cambio di gusto e stile che il capoluogo orobico stava subendo alla metà del Cinquecento. Un cambiamento stilistico ben documentato sia dagli affreschi di Palazzo Martinengo a Paladello (Brescia) ma, ancora di più, nella preziosa testimonianza data dal *Libro del Sarto* della Fondazione Querini Stampalia. Un elemento interessante riguarda la presenza della camiça, che segue l'ampia linea dello scollo della camora e terminante in piccole lattughe ai maneghelli dei polsi, a cui si somma un secondo elemento, ovvero la bavera, detta anche collaretta, che ricrea un collo rialzato impreziosito da morbide lattughe secondo la tipologia prettamente veneziana del collare increspato. A latere della veloce considerazione data dalla Levi Pisetzky all'abbigliamento della Brembati (1966, p. 230), è importante ricordare che una prima attenta lettura ed analisi degli aspetti vestimentari nel *Ritratto di Isotta Brembati* si deve a Grazietta Butazzi (2002, p. 42), la quale riscontra come l'abbigliamento richiami quelle caratteristiche di transizione dell'abbigliamento verso uno stile ed un gusto più di natura spagnola, proponendo un'interpretazione opposta rispetto alla precedente identificazione veneta fornita dalla Newton (1979, p. 293). Se la Butazzi determina come datazione plausibile della foggia vestimentaria un arco temporale tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento, questa interpretazione, tuttavia, risulta essere abbastanza controversa e dibattuta. Di opinione opposta, in una prospettiva puramente stilistica della foggia, è l'interpretazione fornita da Jane Bridgeman (2000, pp. 50-51) la quale sostiene che, benché alcuni elementi richiamino la moda spagnola coeva, la tipologia d'abito indossato non è ascrivibile né all'influenza iberica, né ai canoni



veneziani. Tuttavia, è interessante rilevare come la struttura sartoriale della camora presenti ancora una scollatura molto ampia, di gusto ancora antecedente ascrivibile al quarto decennio del Cinquecento. In base a recenti studi, nonché grazie ad un'analisi più accurata degli elementi sartoriali, è possibile riconoscere alcune cifre stilistiche peculiari che permettono di ricondurre l'abbigliamento sotto un'influenza più direttamente veneziana. Tra questi, in particolare, si evidenzia come il volume della camora lasci intendere uno strascico (detto anche *strascino*) ridotto, in accordo alle leggi suntuarie veneziane e bergamasche della metà del Cinquecento (*Ordini...*, 1553), così come le stratagliature ai brioni, o baragoni, consentiti nei Domini di Terraferma della Serenissima solo a questo elemento e in senso verticale.

Alessio Francesco PALMIERI-MARINONI

2. I TESSUTI E I RICAMI.

Nel notissimo ritratto Isotta Brembati indossa, come di consueto, una preziosa camicia in finissima tela di lino bianca impreziosita da minuti ricami eseguiti in tinta contrastante e con filati serici. I decori, di un vivace tono di rosso, percorrono il bordo che sottolinea lo scollo della camora, definendo un motivo a punte e un tralcio fronzuto. Sempre un tralcio fronzuto ritorna anche sul polso delle maniche della camicia. A questa camicia potrebbe essere sovrapposto una sorta di collaretta o bavera provvista di alto colletto, percorso da tre bande parallele ricamate di rosso, realizzate a ricamo in seta rosa, impiegata anche per rifinire l'orlo, l'apertura centrale anteriore e le cuciture sulle spalle. La stessa sovrapposizione ritorna in un altro ritratto di Isotta in età giovanile, conservato presso la Carrara di Bergamo (Rossi 1991, pp. 38-39) (*fig. 02*). L'imponente camora, la vera protagonista del ritratto, è confezionata con un pesante raso di seta verde.



Fig. 02 - Giovan Battista Moroni,
Ritratto di Isotta Brembati Grumelli,
c. 1550-1555, olio su tela, 55 x 47 cm,
Accademia Carrara, Bergamo,
Inv. 58AC00087

Il verde è una tinta estremamente costosa poiché richiedeva due colori, il giallo e il blu, non essendoci, ai tempi del Moroni, alcuna sostanza naturale in grado di tingere in questa tonalità alcuna fibra tessile. Per il ritratto è stata scelta un tono molto saturo e scuro, illuminato dall'oro del decoro. Sebbene una acuta studiosa come la Rosita Levi Pisetzky abbia interpretato il disegno come eseguito a telaio (Levi Pisetzky 1966, p. 230) è invece realizzato a ricamo. La micrografica resa pittorica dei punti e dei giochi di luce sul disegno permette di riconoscere nell'ornato un lavoro eseguito a punto posato con filati metallici dorati. I punti di fermatura del ricamo sembrano inoltre disposti con un andamento regolare e geometrico, come sembrano indicare le pennellate che suggeriscono i riflessi luminosi.



Il disegno è infine rifinito con un cordoncino che profila e rifinisce i contorni. Il decoro non è ripetuto uguale su tutta la camora, ma si adatta alla sua foggia, assumendo dimensioni molto più ampie e dilatate sulla gonna, mentre sul corpino è più minuto e fitto.

Il decoro presenta numerosi punti di contatto con i decori presenti nei numerosi modellari, editi durante il Cinquecento, impiegati dai ricamatori per ampliare i propri repertori decorativi. Esempi molto prossimi a quello sfoggiato dalla Brembati ritornano in molte tavole della *Opera Nova Universali intitulata Corona di racammi* di Giovanni Andrea Vavassorre del 1530, o nel *Patrons de diverses manières inventez tressubtilement duysans a brodeurs et lingieres* stampato a Lione nel 1545 (fig. 03).

Fig. 03 - *Patrons de diverses manières inventez etc.*, Jean Troveon, p. 11

Gian Luca BOVENZI

3. LE LAVORAZIONI AD AGO.

Dallo scollo e dalle maniche dell'abito indossato da Isotta Brembati sporgono quelli che spesso erano le uniche parti visibili di una camicia: lo scollo e i polsini appunto. Dal dipinto si riconoscono il colore rosso scelto per il decoro e la forma smerlata dei bordi esterni sottolineata da una sequenza di



barrette verticali (punto festone?). Il colore rosso richiama la tonalità cromatica di alcuni particolari dell'abbigliamento come i fiocchetti disposti sul vestito e sugli orecchini, il ventaglio e i nastri sul collare (fig. 04). Le caratteristiche e le origini di questi elementi e dei loro decori sono del tutto simili a quelli presenti nel dipinto della *Dama in rosso* e del *Cavaliere in rosa*.

Fig. 04 - *Giovan Battista Moroni, Ritratto di Isotta Brembati*, c. 1555-1556, olio su tela, 160 x 115 cm, Fondazione Museo di Palazzo Moroni, Bergamo, particolare della camicia e della collare

Paola D'ALENA

4. I GIOIELLI.

La giovane nobildonna bergamasca Isotta Brembati sfoggia un variegato assortimento di gioielli, che declinano le diverse tipologie in uso nel pieno Cinquecento, con ogni probabilità ricevuti in dono dal primo marito, conte Lelio Secco d'Aragona, signore di Calcio, una volta formalizzata la promessa di matrimonio. I preziosi sono estesi - forse con sorridente ironia, data la levatura intellettuale della ritrattata, poetessa e animatrice dei più colti cenacoli intellettuali cittadini -, anche allo "zibellino da



mane” che le cinge le spalle (*fig. 05*). Il significato nuziale del ritratto è indicato dalla prevalenza delle perle attorno al volto - in età rinascimentale associate all’amore coniugale, totalizzante e fedele e insieme casto - che la identifica come sposa ideale. Il viso è illuminato da un vezzo di grandi perle a girocollo, con una croce d’oro come pendente: vi è incastonata al centro, tramite griffe, una gemma azzurro scuro tagliata a cabochon, verosimilmente uno zaffiro, e sui bracci di pari lunghezza quattro gemme rosse, pure cabochon, verosimilmente rubini; il profilo a bracci svasati, ancora memore del gusto gotico apprezzato per tutto il Quattrocento, fa pensare a un gioiello di famiglia, probabilmente ammodernato per l’occasione con le tre perline sospese alle estremità.



Fig. 05 - Tiziano, Ritratto della figlia Lavinia, c. 1565, olio su tela, 103 x 86,5, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda, Inv. Gal.-Nr. 171

Più sofisticato e insieme più aggiornato il frenello gemmato che trattiene i capelli, raccolti in un’acconciatura alta: una doppia catenella d’oro, quella posteriore intercalata da montature gemmate, con pietre alternatamente azzurre scure e rosse tagliate a cabochon e trattenute da griffe, quella anteriore da perle; da questa ricadono verso il viso altre brevi catenelle desinenti in perle appena più piccole. Il frenello è vivacizzato al centro da un fiocco di nastro rosa che si ripete negli orecchini, singolari riprese di una tipologia tra le più in voga nella Roma imperiale, quella dei “crotalia”: una barretta orizzontale d’oro, qui lievemente incurvata e ingrossantesi alle estremità, sospesa ad una buccola, con tre perline pendenti; un’ultima perla è fissata direttamente tra i capelli a segnare un tocco

di luce al sommo della fronte. Prevale invece l’agata, di significato beneaugurante, con ogni probabilità in vista di future gravidanze, nelle gioie che impreziosiscono il busto: una lunga collana di vaghi sferici di agata bruna distanziati da fusarole d’oro, trattenuta al centro del petto da un fiocco di nastro rosa, e una morbida cinta che ricade sul ventre (*fig. 06*), nella quale vaghi sferici d’agata scura entro montature a cestello si alternano ad elementi aurei in fusione che richiamano la forma del grappolo d’uva, con un ultimo fiocco di nastro rosa nel punto mediano; i medesimi vaghi entro montature a cestello, in sequenza continua, compongono i due bracciali che stringono i polsi.



Fig. 06 - Sofonisba Anguissola, Autoritratto, c. 1559, olio su tela, collezione privata



Due anelli con montatura quadriloba e alti castoni percorsi da nervature adornano l'anulare sinistro - con gemma cabochon azzurro scuro, di nuovo verosimilmente uno zaffiro -, l'anello nuziale, e il mignolo destro - con gemma cabochon rosso intenso, verosimilmente un rubino -: come per il pendente a croce il design ancora tardogotico fa pensare si trattasse dei pezzi più preziosi/significativi tra i gioielli di famiglia.

Chiara MAGGIONI

5. L'ACCONCIATURA.

I capelli sono pettinati in maniera voluminosa alla fronte, con un boccolo alle tempie. Nella parte posteriore del capo, leggermente sopra la nuca, è possibile intravedere una treccia arrotolata realizzata con un posticcio di crespo intrecciato, che richiama modelli di ambito francese degli anni Cinquanta del Cinquecento. L'acconciatura è impreziosita da un importante frenello e da un nastro di raso.

Patrizia LIA

6. I COMPLEMENTI D'ABBIGLIAMENTO.

Nel ritratto di Isotta Brembati, due sono i complementi d'abbigliamento che risultano particolarmente evidenti. La poetessa tiene, nella mano sinistra, una elegante ventola, ovvero un ventaglio, della tipologia "a mazzo di piume" bianche e rosa, fissate su un elegante corto manico di legno finemente lavorato e dorato. La tipologia specifica del ventaglio risulta essere estremamente simile all'esempio presente nel *Ritratto di gentildonna (La schiava turca)* del Parmigianino (1532, Galleria Nazionale, Parma, GN1147) o ancora nel *Ritratto di Pace Rivola Spini* del Moroni (ca. 1573-1575, Accademia Carrara, Bergamo, 58AC00083). La presenza del ventaglio nella foggia specifica a mazzo di piume rimanda all'adesione alle leggi suntuarie veneziane degli anni Cinquanta del secolo; parimenti, la presenza di piume colorate rimanda alla passione, tutta veneziana, verso l'esotico che, proprio nella metà del Cinquecento, pervade la scelta degli accessori (Davanzo Poli 1990, p. 35; Davanzo Poli 2001, p. 72). Estremamente prezioso risulta lo *zibellino da mane*, in pelliccia di martora, con musetto e testa gioiello. A latere dell'essere un elemento imprescindibile per la moda del XVI secolo, la presenza di questo accessorio assume un valore beneaugurale. La fiorentina letteratura rinascimentale assocerà a questo accessorio una forte valenza simbolica grazie ad un rimando col mito di Galantide o, in ambito cristiano, con il tema dell'Annunciazione; pertanto, allo zibellino vengono associati messaggi prettamente legati alla gravidanza e alla continuità generativa del casato di appartenenza (Sherill 2004, p. 134).

Alessio Francesco PALMIERI-MARINONI

Maggiori informazioni:

www.fondazione-lisio.org/it/cultura/eventi-cultura-tessile/moroni-e-la-moda