



Saggio Introduttivo

Giovan Battista Moroni: *la moda, il tessuto, l'essere e l'apparire*

1. VESTONO REALMENTE SECONDO LA MODA SPAGNOLA?

Ogniquale volta si legga una descrizione degli aspetti vestimentari nella ritrattistica del Moroni, ci si imbatte sempre nella sommaria definizione di “abiti di gusto spagnolo” o “moda spagnola”. Questa definizione, solamente in parte condivisibile, ha tuttavia imbrigliato la lettura e percezione degli abiti in una sorta di vicolo cieco, lasciando trasparire, agli occhi del non esperto, una miopia o un’incapacità creativa da parte degli “italiani” nel corso del XVI secolo che trova la propria espressione massima della definizione, tanto amata, di “tetra moda spagnola”.

Che la presenza spagnola abbia svolto un ruolo decisivo e fondamentale nella costruzione di un linguaggio artistico *lato sensu* è un dato innegabile; tuttavia, non è possibile affermare, con altrettanta certezza, che la moda spagnola abbia influenzato così nettamente l’abbigliamento nella penisola italiana. A questo proposito basti pensare che Cesare Vecellio, nel suo *Habiti antichi e moderni etc.* (1589), mostrò come, curiosamente, i gentiluomini spagnoli del tempo vestissero all’italiana di circa un ventennio prima. Si tratta di un’osservazione fondamentale per comprendere quanto la moda del Cinquecento risulti un *melting pot* di culture ed esperienze vestimentarie. Come già evidenziato da Carmen Bernis (1962, p. 27; Bernis 1991, p. 87), il Cinquecento può essere considerato a pieno titolo come il momento storico nel quale l’influenza della moda italiana contagiò tutte le espressioni d’abbigliamento europeo grazie alla sua capacità del saper far propri elementi stranieri provenienti dagli Stati Tedeschi come le stratagliature, dai Pesi Bassi per le cromie e le lavorazioni ad ago, dalla Spagna nelle fogge, e, da ultimo, anche dalla Francia nella nuova moda del “panseron”, ovvero l’imbottitura dei busti.

Fig. 01 - Giovan Battista Moroni,
Ritratto di Gianfederico Madruzzo,
c. 1551-1552, olio su tela, 201,9 x 116,8 cm,
National Gallery of Art, Washington D.C., Acc. N. 1960.6.27





A conferma di questa interpretazione, basti scorrere velocemente gli indumenti presenti nel guardaroba dell'imperatore Carlo V; con sorpresa si troveranno abiti così definiti: "uno capelo piccolo a la fiorentina con una pena", "capas italianas coloradas con tiras azules, con mangas", "ropetas italianas" (*El grande y sumptuoso etc.* 1540, p. 271).

Fig. 02 - Giovan Battista Moroni,
Ritratto di Pietro Secco Suardo,
1563, olio su tela, 183 x 104 cm,
Galleria degli Uffizi, Firenze, No. Cat. Gen. 00158850



Dunque, il nostro assunto iniziale risulta essere già messo in discussione, soprattutto se consideriamo, in aggiunta, il numero quasi infinitesimale di variazioni regionali che la moda ha assunto durante tutto il secolo (Ossola 1940, p. 80 ss; Ossola 1987) o, nella fattispecie, per il periodo di attività del Moroni (Newton 1979, p. 291) visibili anche ad un occhio non esperto confrontando opere come il *Ritratto di Gianfederico Madruzzo* (c. 1551-1552, National Gallery of Art, Washington D.C., Acc. N. 1960.6.27) (fig. 01), il *Ritratto di Pietro Secco Suardo* (1563, Galleria degli Uffizi, Firenze, No. Cat. Gen. 00158850) (fig. 02) o ancora il *Ritratto di gentildonna con libro* (c. 1570, Accademia Carrara, Bergamo, Inv. 81LC00195) (fig. 03) o il *Ritratto di giovane gentildonna* (c. 1575, coll. privata) (fig. 04).

2



Fig. 03 - Giovan Battista Moroni, *Ritratto di gentildonna con libro*, c. 1570, olio su tela, 98,5 x 80 cm, Accademia Carrara, Bergamo, Inv. 81LC00195

Dettagli, dunque, che secondo quanto raccontato da Baldassare Castiglione nel suo "Cortegiano", hanno una funzione semiotica ben precisa: essi contribuiscono sia nel delineare l'identità della persona, il territorio di appartenenza, il ceto e il ruolo sociale e, non da ultimo, il sesso. Quest'ultima è un'osservazione fondamentale per poter comprendere i continui attacchi alla moda del Cinquecento, primo tra tutti del Sansovino che definì la tendenza italiana nel copiare fogge d'oltralpe come una "servitù" (Butazzi 1988, p. 253) ma, ancora di più, per chiarire quanto la preoccupazione principale delle nazioni europee fosse l'evitare la continua deriva verso le mode "italiane". Anche la reiterata definizione di "tetra moda spagnola", per consuetudine affibbiata alla predominanza del colore nero, risulta essere quantomeno errata.



Fig. 04 Giovan Battista Moroni, Ritratto di giovane gentildonna, c. 1575, olio su tela, 51,8 x 41,5 cm, coll. Privata

In accordo con quanto già espresso dalla Butazzi (2005, p. 47), la matrice cromatica deve essere rintracciata soprattutto nelle parole del Castiglione e nel suo incoraggiamento, per il cortigiano, nel prediligere il nero quale sinonimo di “gravità”, ovvero di serietà (Arnold 2011, p. 5). Sarà solamente con l’avvento del regno di Filippo II di Spagna, ovvero a partire dal 1556 sino al 1598, che la cromia verrà associata sempre di più alla moda spagnola, al fermo rigorismo della Controriforma cattolica, al cerimoniale ed all’etichetta della corte degli Asburgo d’Austria (Bridgeman 2001, pp.86-87). Benché sia evidente quanto le fogge di matrice iberica confluirono, *mutatis mutandis*, nel guardaroba

italiano, gli esempi testimoniati dal noto *Libro del Sarto* della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, evidenziano l’unicità espressiva e creativa sviluppatasi nel Nord Italia e, in particolare, in ambito milanese. La Spagna percepita in Italia, come già aveva evidenziato l’Ossola (1987, p. 135) risulta una realtà astratta; la corte di Carlo V prima e Filippo II poi, rimarrà un punto di riferimento per la costruzione di un nuovo ceto emergente, del nuovo cortigiano”, che «...sia per gli abbigliamenti assunti, sia per quel suo presentarsi da perfetto cavaliere, consapevole del gioco sérieux, mènancholique...» rappresenta un «...distillato della vita di corte e, in genere, del potere...».

La definizione e la lettura dei singoli indumenti nella ritrattistica del Moroni necessitano altresì di un elemento di riflessione e confronto imprescindibile: le leggi suntuarie. Bergamo, a cavallo del secolo, tra il 1530 ed il 1594 promulga diverse leggi finalizzate al controllo dei tessuti, delle lavorazioni e del lusso. In particolare, la lettura della commissione del 1553 ad opera di «...quattro M.ci Deputati quali avessero a procurare l’inviolabile osservanza degli ordini et capituli delle pompe...», oltre a determinare in maniera chiara le tipologie d’abbigliamento ammesse nel capoluogo orobico, restituisce un’immagine tangibile di quanto possiamo riconoscere nella ritrattistica del Moroni. In particolare, al paragrafo XXI della legge del 1553, leggiamo: «...sia anchor prohibito a huomini et donne di portare veluto alto et basso, così chiamato. Siano anchora prohibiti gl’intagli, stratagli e pontizar d’ogni sorte, sopra tutte le maniere de vestimenti da huomo, eccetto che negli zupponi e calzoni, scarpe e nelle liste si pongono alle cappe, ruboni e sagli...» (*Ordini della città di Bergamo etc.* 1553, par. XII-XXI). In queste poche righe, si manifestano immediatamente davanti ai nostri occhi un gran numero di personaggi ritratti dal pittore bergamasco. Bergamo, tuttavia, nel suo essere terra di confine, a metà tra la Serenissima e Milano, utilizza a suo piacimento norme già adottate da altri territori dei Domini di Terraferma ad altre più spiccatamente meneghine. Un approccio che, a suo



modo, mantiene l'unicità ed un'identità vestimentaria specifica e, al contempo, di difficile lettura e riconoscimento.

Come possiamo dunque definire la moda nel Moroni? Possiamo giungere ad una risoluzione univoca in una prospettiva stilistica e geografica? Esemplificando per sommi capi, essa è la mediazione tra elementi spiccatamente veneziani ai quali si sommano, nel corso di quarant'anni, elementi provenienti dalle diverse esperienze sia europee ma soprattutto di ambito milanese. Data questa premessa, è solo tramite l'analisi attenta e puntuale di ogni singolo ritratto che possiamo determinare nel dettaglio tutti i singoli elementi costitutivi e le specifiche derivazioni. Un elemento fondamentale, da considerare in ogni singola analisi, è il soggetto ritratto: infatti, le vicende personali di ciascun personaggio testimoniano i rapporti politici, sociali, economici ed artistici che le famiglie bergamasche hanno avuto nel corso del Cinquecento, dichiarando, attraverso l'abbigliamento, le proprie propensioni e vicinanze col mondo esterno.

Alessio Francesco PALMIERI-MARINONI

2. GIOVAN BATTISTA MORONI E IL MONDO TESSILE.

Nel panorama storico artistico del XVI secolo, Giovan Battista Moroni occupa un ruolo di primissimo piano, anche per la sua alta capacità tecnica che permette di "fotografare" con assoluta maestria la realtà che ritrae, soffermandosi con rara maestria nella resa non solo dei volti e delle fisionomie, ma anche dei tessuti e dei materiali tessili che, in alcuni casi, sembrano assumere un ruolo paritetico rispetto a chi li indossa e li esibisce. Dalle tele emergono i luminosi rasi e i taffetas, le calde e avvolgenti lane, i tessuti impreziositi dai ricami eseguiti con filati metallici o decorati da trame supplementari, i leggeri ormesini e i pesanti velluti. Una attenzione legata non solo a motivi tecnici o stilistici, ma che risiede nel ruolo assunto dai manufatti tessili per una corretta lettura e interpretazione del personaggio raffigurato. In assenza di altri elementi, è proprio l'abbigliamento che permette l'identificazione di chi si sta osservando. Attraverso la foggia dell'abito e i suoi componenti materici (stoffe, ricami, merletti, gioielli, accessori, etc.) si riesce a comprendere lo status sociale, l'età, la condizione economica del personaggio ritratto. Se ci si pensa, solo dall'abbigliamento si riesce a comprendere se la figura ritratta sia un laico o un religioso; una mitria o un pastorale ci svelano che è un vescovo. Sfortunatamente, non sempre possediamo gli strumenti per interpretare correttamente questa forma di linguaggio, soprattutto se ci si sposta verso il mondo laico. Anche l'abbigliamento civile, come quello religioso, era regolamentato da rigide norme che, sfortunatamente, hanno lasciato solo esili tracce, ancora troppo trascurate se non ignorate dalla critica. La moda è la prima manifestazione visibile e concreta che si offre agli altri ed è ovvio ipotizzare che in un ritratto, l'attenzione verso questa forma espressiva così immediata dovesse essere attentamente analizzata e studiata dal committente che decideva cosa indossare, desiderando una lenticolare e precisa resa pittorica. Uno specifico taglio vestimentario, un colore e un tessuto assumevano un ruolo troppo importante per poter essere trascurati. Ovviamente, per il loro stesso ruolo, le stoffe assumono una posizione egemone nella costruzione di una specifica immagine di sé. Negli anni in cui Moroni è attivo, il panorama tessile è in vivido fermento: si prediligono decori complessi e articolati, in cui sono ancora apprezzati i grandi e dilatati



disegni di matrice rinascimentale, tradotti sia a telaio sia a ricamo. Protagonista assoluta in ambito tessile è la seta, spesso lavorata con l'armatura raso, l'intreccio che meglio ne esalta la sua naturale luminosità e brillantezza, indistintamente scelto per l'abbigliamento maschile e quello femminile. Gli anni in cui opera il pittore, non si è ancora affermata una netta distinzione fra i tessuti maschili e quelli femminili. Tale esigenza emergerà per molteplici motivi solo in seguito e si manifesterà con evidenza nel XIX secolo. Così come non vi è alcuna differenziazione nella tavolozza cromatica. Il più profondo e scuro nero così come il più leggiadro rosa non sono una prerogativa esclusivamente femminile o maschile. Giovanni Gerolamo Grumelli, ad esempio, esibisce un abbigliamento completamente giocato su un acceso tono di rosa che ai nostri giorni ben pochi uomini avrebbero il coraggio e la forza di sfoggiare. Spesso noi consideriamo i nostri anni come molto liberi e privi di costrizioni, mentre, almeno dal punto di vista cromatico, abbiamo molti più limiti rispetto ai nostri avi vissuti nella seconda metà del Cinquecento.

Gian Luca BOVENZI

3. INTRA-VEDERE. LE LAVORAZIONI AD AGO.

Spesso le uniche parti visibili di una camicia erano i colli e i polsini e proprio per questo, nel periodo a cavallo tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI secolo, sia nell'abbigliamento femminile sia in quello maschile, questi elementi venivano messi in evidenza

da decorazioni colorate che andavano a risaltare sul colore chiaro del tessuto di fondo. Ne abbiamo un chiaro esempio nella *Dama in rosso* (c. 1554-1557, National Gallery, Londra, inv. NG1023), nel *Cavaliere dal piede ferito* (c. 1555-1560, National Gallery, Londra Inv. NG1022) e nel ritratto di *Isotta Brembati* (c. 1555-1556, Fondazione Museo



Fig. 05 - frammento di tessuto ricamato con bordo in merletto, XVI sec., Italia, Victoria & Albert Museum, cat. 863A-1897



Fig. 06 - frammento di tessuto con bordo ricamato in bianco e merletto ad ago, XVII sec., Italia; Victoria & Albert Museum, 716-1896

di Palazzo Moroni, Bergamo). I decori erano lineari e spesso ispirati alla natura con foglie e rametti fioriti. Il colore utilizzato per questi filati, generalmente di seta, era in un primo tempo il nero, poi si aggiunse il rosso ma nel corso degli anni divenne di moda anche il così detto "ricamo in bianco" per il quale veniva utilizzato appunto un filato di colore bianco. Da qui ai decori tagliati, allo sfilato, al punto in aria vero e proprio il passo fu breve (fig. 05) (fig. 06) (fig. 07) (fig. 08). Un primo esempio di quello che sembra proprio essere un bordino in punto in aria lo possiamo trovare osservando il *Cavaliere dal piede ferito*.



Fig. 07 - camicia con colletto e polsini ricamati, Inghilterra, 1540 ca., Victoria & Albert Museum, T.112-1972

Sul lato esterno del bordo del colletto ricadente e dei polsini (anche qui le uniche parti visibili della camicia) si intravedono come degli archetti che corrono lungo quello che sembra essere una linea lavorata con fili tirati e poi ricamata come un orlo a giorno.

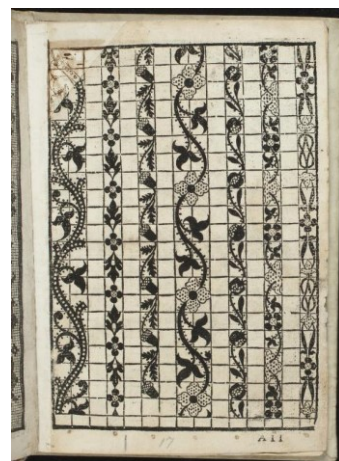


Fig. 08 - L'honesto essemplio del uertuoso desiderio che hanno le donne di nobil ingegno: circa lo imparare i punti tagliati a fogliami, Matheo Pagano, Venezia, 1550

Sebbene molto sottile questa linea ha contribuito, nel corso del tempo, alla separazione del bordo decorato dal resto del tessuto di cui originariamente era stato parte e sulle sue sporgenze si costruiranno poi gradualmente le punte protese sul vuoto caratteristiche dei merletti ad ago.

Paola D'ALENA

6

4. I GIOIELLI DELLE SPOSE NEI RITRATTI DEL MORONI.

Nella ritrattistica al femminile di Giovan Battista Moroni si impongono alcune immagini di spose, di diversa età e differente lignaggio, che ci guardano con intensità e si raccontano, tramite la posa nella quale si mostrano, l'abbigliamento, gli accessori e il corredo di gioie che le adorna. Queste ultime sono tra gli elementi del sistema vestimentario più rivelatori di identità personali e di momenti di snodo dei rispettivi percorsi di vita.

I gioielli più preziosi di una sposa venivano donati dal marito in occasione della formalizzazione della promessa di matrimonio, soprattutto nel caso in cui la donna assurgesse ad un rango superiore rispetto a quello del gruppo familiare d'origine. Parte integrante del contratto matrimoniale, la *donatio propter nuptias* presupponeva sia la creazione di nuove gioie *ad hoc* che la trasmissione dei gioielli della famiglia dello sposo, alcuni dei quali custoditi per generazioni, a colei che faceva ingresso per la prima volta nel casato (Krohn 2009).

I primi due ritratti in ordine di tempo ci presentano due spose novelle: Isotta Brembati, appartenente ad una delle famiglie di più antica aristocrazia di Bergamo, che si era unita in matrimonio ad un potente feudatario della bassa pianura bergamasca, conte Lelio Secco d'Aragona, signore di Calcio (Fondazione Museo di Palazzo Moroni, Bergamo), e Lucia Albani, di pari lignaggio, andata sposa nel 1550 al conte bresciano Faustino Avogadro (National Gallery, Londra). Secondo l'uso della prima età moderna, la gemma che le identifica come spose



ideali è la perla, inclusa in particolare nelle gioie che incorniciano il volto, che ne risulta



Fig. 09 - Lorenzo Lotto, *Marsilio Cassotti e la sua sposa Faustina*, 1523, olio su tela, 71 x 84 cm, Museo del Prado, Madrid, Inv. P000240

illuminato da punti luce di diafano candore.

Le loro nozze sono già state celebrate, anche se non portano l'anello nuziale sulla stessa mano. Fino alla pubblicazione del *Rituale Romanum* (1614), infatti, che avrebbe sancito definitivamente la mano sinistra quale sede dell'anello nuziale, qualsiasi tipo di anello, simbolo di eternità, per la forma circolare priva di inizio e di fine, e perciò di indissolubilità, poteva essere portato indifferentemente sull'una o sull'altra mano a suggellare le nozze (Rossoni 2000). Isotta lo porta all'anulare sinistro, prevalendo a Bergamo quella tradizione, come attestato dal ritratto di Marsilio Cassotti e della sposa Faustina (1523, Museo del Prado, Madrid, Inv. P000240) (fig. 09), commissionato a Lorenzo Lotto dal padre dello sposo, Zanin Cassotti, facoltoso mercante di tessuti (Lucco 1998; Brown 2009), e dai molti spozalizi di Santa Caterina d'Alessandria dello stesso maestro destinati a chiese del territorio. Al contrario, a Brescia, come in tutta l'area veneta, prevaleva la consuetudine di portarlo all'anulare destro: lo documentano un cassone di nozze dello scorcio del quattrocento con la scena dell'anellamento (fig. 10) e le molte versioni dello spozalizio della Vergine del bresciano, su tutte quella per San Giovanni Evangelista a Brescia del Romanino (c. 1518-1520, Chiesa di San Giovanni Evangelista, Brescia); nell'edizione riccamente illustrata di xilografie delle *Decretali* di Gregorio IX edita a Venezia nel 1514 per i tipi di Lucantonio Giunta compaiono tre scene di matrimonio nelle quali l'anello viene infilato all'anulare destro (Brown 2009). A questa consuetudine si attiene Lucia, di madre veneziana, ed entrata a far parte di uno dei più illustri casati bresciani.



Fig. 10 - Michele da Verona, *Scena di fidanzamento*, c. 1495-1500, tempera su tavola, Gemäldegalerie, Berlino, Inv. 1175

Ricalcando in questo aspetto della ritualità delle nozze la tradizione romana, come ricostruita in ambito umanistico (Francesco Barbaro, *De re uxoria*, 1415-1416; Marco Antonio Altieri, *Li nuptiali*, 1506-1529; Brown 2009), Bergamo si rivela *milieu* culturale connotato da una particolare sensibilità per l'antico; altrettanto vale per la singolare foggia degli orecchini di Isotta, che replicano i crotalia di età imperiale (fig. 11), inserendosi nello stesso filone archeologico del cammeo con il profilo dell'augusta Faustina Maggiore del doppio ritratto lottesco.



Le gioie di Isotta rivelano anche una più manifesta religiosità, per la rilettura in chiave devozionale della combinazione vezzo a girocollo - pendente gemmato, già documentata nel ducato milanese allo scorcio del Quattrocento (fig. 12).

Fig. 11 - Ritratto funerario di giovane donna (dal Fayum),
ca 100 d.C., encausto su pannello, 48,8 x 23,4 cm,
Royal Ontario Museum. Ob. Num. 2018.52.1



La scelta delle gemme riflette la simbologia propria di questo tipo di pendente, con lo zaffiro al centro a rappresentare il Figlio di Dio disceso dal cielo per offrirsi in sacrificio (lo zaffiro essendo assimilato al basamento del trono divino, cfr. Esodo 24, 10; Ezechiele 1, 26; 10, 1) e i quattro rubini alle estremità a visualizzarne le piaghe. Con un leggero scarto di significato, l'abbinamento zaffiri-rubini che connota il gioiello da capo va letto in chiave nuziale, secondo l'interpretazione datane dall'Altieri: «...lo zaffiro di color celeste, ce denoti la anima nostra, qual da quello se deriva; e 'l balascio poi, come de ignea material, denoti lo corpo, receptaculo del core, infocato da amore vil fiamma, et per questo dimostrase dunarli la anima ello core...» (Matthews-Grieco 2006).

Il gioiello da capo di Lucia si caratterizza invece per la presenza del motivo dei “nodi infiniti”, già ricorrente in ambito padano nel secondo Quattrocento, rilanciato dagli studi di Leonardo e infine divulgato da Giovanni Antonio Tagliente nelle tavole dell'*Opera nuova che insegna alle donne a cusire* (Venezia 1527), con arabeschi e nastri intrecciati denominati “groppi moreschi” (Buss 2009).



Fig. 12 Giovanni Antonio Boltraffio, Ritratto di dama come
Santa Lucia, c. 1509, olio su tavola, 51,5 x 36,5 cm, Museo
Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. 52 (1934.44)

La ricchezza ostentata dalle due spose novelle, dunque, che apparentemente contravviene a quanto disposto dalla vigente legislazione suntuaria bergamasca (1540; Pinetti 1915-17), rispondeva all'obbligo sociale di rendere manifesta la prosperità e il lignaggio del casato acquisito, al quale erano chiamate ad assicurare una discendenza, come sottolineato dalla ricorrente presenza dell'agata/onice di significato beneaugurante. superata questa fase “fondativa”, le spose coniugate da un certo numero di anni, come Pace Rivola Spini, esponente della piccola nobiltà di provincia (c. 1573-1575, Accademia Carrara, Bergamo, Inv. 58AC00083), o Lucia Vertova Agosti, di antica aristocrazia cittadina (c. 1557-1560, Musée des Beaux Arts, Nantes, Inv. 112), si attenevano ad un corredo di gioie più sobrio, rinunciando, come stabilito dalla normativa suntuaria, agli orecchini e a gioielli da capo preziosi e riproponendo le gemme proprie delle



spose - perle e agata - con sorvegliata discrezione; fa eccezione la vistosa collana di Lucia, che alterna vaghi d'oro massiccio di diverse forme e dimensioni, di significato ancora da decifrare.

Chiara MAGGIONI

5. BARBE E CAPELLI. TRA SALUTE E STATUS SOCIALE.

Le dame ritratte nelle opere del Moroni, pur essendo differenti tra loro, condividono il colore dei capelli, tendenzialmente chiaro, che va dal biondo dorato ramato al castano chiaro, sono pettinate in maniera ordinata, per nulla appariscenti, con ornamenti che ne rimarcano l'appartenenza a famiglie nobili. Il culto e il piacere della bellezza mai ostentata ritornano in auge. La donna ideale è un angelo biondo, dalla carnagione chiara, così che molte donne iniziarono a schiarirsi i capelli con le ceneri, il carbone, la calce, la liquirizia e il foglio di legno, oppure mettendosi al sole. A quel tempo, la "testa delle donne" diventava "portavoce" del loro status e della loro ricchezza. Nel secolo si diffuse la moda della fronte alta. Molte donne, per mostrare la fronte ampia, si depilavano la fronte e si tiravano i capelli in dietro con trecce, code, veli e nastri. Queste acconciature nei giorni nostri sono state d'ispirazione a molte pettinature utilizzate per celebrazioni importanti. Gli uomini, per contro, portano capelli corti, barbe ben curate. Questo è il modo di essere in questo periodo storico: austerità e rigore sono le parole chiave del taglio maschile, anche le barbe devono essere ordinate e non lunghe, pulite e ben curate, lasciando vedere il volto che deve essere pulito e ordinato. È importante ricordare che già nel 1513, Pierio Valeriano pubblicò un libretto intitolato *Defensio Pro Sacerdotum Barbis* (fig. 13). Valeriano fu il primo a parlare dei benefici della barba per la salute, in particolare l'idea che la barba protegga dal caldo e dal freddo e dalle malattie di gola, ma sempre che questa sia tenuta pulita e ben curata.

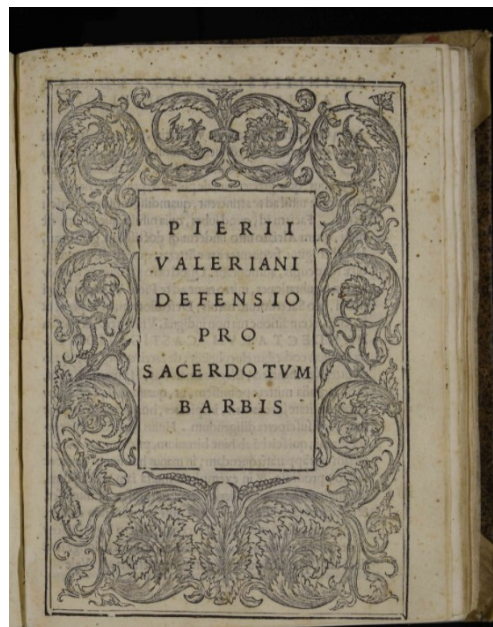


Fig. 13 Pierio Valeriano, *Pierii Valeriani Defensio pro sacerdotum barbis*, presso Calvo Francesco Minizio in Roma, 1513, Biblioteca Comunale di Trento, coll. Francescani-INC

Patrizia LIA

Maggiori informazioni:

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