

*Questioni di moda. Iconografia, fonti e storia dal XIV al XX secolo*, a cura di A. Zamperini, Mestrino (Pd) 2021.

A. Zamperini, *Moda nel Rinascimento europeo. Tre abiti e tre storie*, Cinisello Balsamo (Mi) 2023.

Nel florilegio dei generi artistici la ritrattistica occupa un luogo insigne per più di un motivo. Basti pensare a quanto i ritratti risultino preminenti nel numero (sono, ad esempio, la raccolta più significativa di quasi tutti i musei, Uffizi compresi) e magniloquenti nel simbolo (dai ritratti di Stato a quelli allegorici). Non è un caso che il teorico francese André Félibien des Avaux (1619-1695) considerasse tale tipologia artistica tra le più complesse, ben oltre la natura morta e il paesaggio, e solo un gradino al di sotto delle pitture di storia, proprio per la profonda densità ed ampiezza di significati e di discipline che concorrono a definire il soggetto. In tale contesto risultano di particolare interesse due recentissime pubblicazioni che approfondiscono, con adeguate sonde metodologiche, uno dei settori di ricerca più importanti per la lettura dei ritratti, ovvero la moda. Di fatto, il lettore accorto potrà individuare esempi, curiosità, arguzie e spunti di riflessione, ma lo storico dell'arte potrà comprendere quanto significativa risulti essere la conoscenza dell'abbigliamento per una più precisa datazione delle opere, per un'accurata collocazione geografica e, di conseguenza, anche per l'identificazione dei personaggi.

Il primo volume in parola si intitola *Questioni di moda. Iconografia, fonti e storia dal XIV al XX secolo*, edito nel 2021 da Il Poligrafo. L'opera, curata da Alessandra Zamperini, si articola in una serie di saggi che dal tardo Medioevo fino all'età contemporanea affrontano puntuali temi a cavaliere tra arte e moda. Ad aprire il volume è il contributo di Fausta Piccoli intitolato *Dalla parte delle bambine: iconografia e moda nella pittura padovana del Trecento* che, muovendo da alcuni esempi della pittura e della miniatura, indaga la figura delle fanciulle tra le opere di Giotto, Guariento, Giusto de' Menabuoi, Altichiero, Jacopo da Verona e, sul versante della miniatura, appunto, la *Bibbia Istoriata Padovana*. L'accento cade sull'importanza che la moda assume per comprendere usanze, consuetudini e vita quotidiana. Juliette Ferdinand è l'autrice di *Mode, folie et désordre social: se vêtir au temps des Guerres de reli-*

*gion en France*. Il saggio è un'accorta disamina del dibattito intorno all'abbigliamento e alla moda in Francia al tempo delle guerre di religione, in un momento in cui la riforma ha scompaginato la società per mostrarne le profonde questioni morali e politiche. La storica dell'arte, infatti, prende le mosse dalla funzione principale dell'abbigliamento femminile, ovvero coprire la dissoluzione della carne secondo una chiara definizione ribadita anche da Bernard Palissy, noto artista e scienziato, convinto protestante. Una definizione che rifiuta l'idea stessa di moda, mentre quest'ultima è stata al centro della creazione dell'identità dei diversi strati sociali in tutta Europa. Maria Adank scrive "*Vestire e comparire*": *l'abito della dogaresa Zilia Dandolo Priuli (1556-1566) tra codificazione ed esenzione delle leggi suntuarie*. L'argomento è, di fatto, intrigante anche per affrontare il tema delle leggi che alcuni Stati preunitari hanno introdotto in diverse epoche, e in particolare nella seconda metà del Cinquecento, per contenere lo sfarzo pubblico e per limitare le differenze nell'aspetto delle varie realtà sociali. Il contributo si ambienta in terra veneziana e mette in risalto come una costante sia quella dell'esenzione, da tali disposizioni, della famiglia dogale, e in particolare dei parenti che risiedono all'interno del Palazzo Ducale nonché della dogaresa. Ma attraverso l'analisi delle opere d'arte (le miniature presenti nel primo registro dei Cerimoniali conservato nell'Archivio di Stato di Venezia *in primis*) la studiosa sottolinea come si tratti di una libertà di abbigliamento più teorica che pratica, e che si verifica in maniera magniloquente nella permanenza in Palazzo Ducale di Zilia Dandolo (1556-1566) moglie del doge Lorenzo Priuli. *l'abito verde di Manto e la declinazione al femminile del mito fondativo: ancora sulla Sala Grande di Palazzo Ducale a Mantova* è il titolo del testo di Alessandra Zamperini che in maniera altrettanto acuta approfondisce la rappresentazione della mitologica fondatrice della città di Mantova in due delle grandi quadrature della sala a lei dedicata in Corte Nuova. L'autrice evidenzia come l'iconografia, anzi, in particolare la foggia e i colori, simboleggino le virtù della maga. La figura di Manto, inoltre, si intreccia ulteriormente con l'immagine di Astrea, la dea dell'età dell'oro, sorta di controparte femminile nella celebrazione del duca Guglielmo Gonzaga, che commissionò l'opera. Per inciso, appare interessante come il riconoscimento della dama che compare in un dipinto del Palazzo Ducale di Mantova, qui utilizzato come confronto (inv. statale 121053), ovvero Margherita Gonzaga di Guastalla (identificazione anche recentemente ribadita in *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo delle nuove acquisizioni 2012-2022*), venga giustamente espresso in via dubitativa dall'autrice del saggio. Tale riconoscimento, infatti, non appare sostenibile ed è fondato solo su una generica somiglianza senza essere aval-

lato da altre più pregnanti indicazioni. Laura Facchin, invece, è l'autrice del saggio *Tra Spagna e Francia: moda e potere nella Lombardia asburgica dei secoli XVI e XVII*. L'approccio multidisciplinare affronta il tema tramite la storia dell'arte e le fonti archivistiche, indagando quale peso e significato ebbero, nell'ambito della comunicazione di *status* e di appartenenza politica, le scelte di abbigliamento delle *élite* che governarono i territori dello Stato di Milano durante la fase di controllo da parte del ramo spagnolo della casa Asburgo dalla seconda metà del Cinquecento al principio del Settecento. Vale la pena sottolineare come la ritrattistica sia una disciplina per la quale il dato eminentemente estetico non è necessariamente il binario fondamentale da percorrere, dato che la gravidanza storica può avere un peso superiore all'autografia e alla conduzione pittorica d'alta qualità. Dato, peraltro, non sempre chiaro ad una parte "tradizionalista" e "attribuzionista" degli storici dell'arte, ma che sempre più costituisce un sentiero di ricerca particolarmente innovativo e foriero di novità. Di Damiano Acciarino è *Il Calceus antiquus et mysticus di Benoit Bauduyn (†1632)*, nel quale si presenta la prima monografia antiquaria dedicata alle calzature, uscita ad inizio Seicento e poi più volte ristampata fino al 1733. Il trattato rientra nella tradizione filologica rinascimentale, dalla quale eredita il rigore necessario per ricostruire e tradurre un lessico tecnico specifico. L'autore, peraltro, rimarca come le fonti usate in lavori eruditi di questo tipo non sempre risultino neutre, ma alcune volte lascino spazio a considerazioni di carattere ideologico. Penultimo contributo nel volume è quello di Claudia Bissoli dal titolo *La vezzosissima dea: l'abito e la donna nella statuaria dei cimiteri monumentali nel tardo Ottocento*. Anzitutto è da sottolineare come il patrimonio artistico, specie ottocentesco, dei cimiteri, risulti di fatto poco indagato e tutelato mentre, per contro, rappresenti sovente una ricchezza significativa. La moda nel XIX secolo è in veloce evoluzione, e numerose ne sono le attestazioni. La donna borghese in questo periodo viene descritta nella pietra dei monumenti funerari eretti dopo l'Editto di Saint-Cloud con attenzione, permettendo di cogliere l'immagine da un lato realistica, dall'altro voluta per trasmettere *ad perpetuam memoriam* la figura di sé e della propria famiglia, in linea con i valori della cultura tardo ottocentesca. Chiude il volume lo scritto di Stefania Cretella dal titolo *Dalle crinoline ai pantaloni: l'evoluzione in chiave maschile della moda femminile*. Qui la trasformazione della moda viene messa in parallelo con lo sviluppo della condizione femminile nella società del tempo, anche in relazione alla nuova concezione di sé, frutto di una maggior libertà, e di una diversa concezione della femminilità. Secondo l'autrice la trasformazione dell'immagine muliebre, avvenuta anche mediante l'adozione di abiti e acconciature tipicamente maschili come

i pantaloni, è stata possibile anche grazie alla presenza di stilisti, artisti e intellettuali che, attraverso le loro opere, hanno saputo veicolare e diffondere una diversa immagine della donna, riuscendo talvolta a precorrere i tempi e ad anticipare soluzioni e atteggiamenti che diventeranno propri delle donne più emancipate. Tramite alcune opere d'arte e riviste si ricostruisce lo scambio continuo tra vita quotidiana e la sua rappresentazione.

Un secondo titolo, *Moda nel Rinascimento europeo. Tre abiti e tre storie*, opera di Alessandra Zamperini ed edito per Silvana Editoriale, si articola su tre saggi, non direttamente collegati tra loro, dedicati, rispettivamente, agli abiti di Isabella d'Este, della figura tradizionalmente soprannominata la "Bella Nani" e di Isabella di Valois. Il primo contributo, intitolato *L'abito vedovile di Isabella d'Este e la data della pala della beata Osanna di Francesco Bonsignori*, pone l'accento, in particolare, sul dipinto d'inizio Cinquecento già nella chiesa mantovana di San Vincenzo e ora esposto nel Museo di San Sebastiano. Se la tradizionale attribuzione a Bonsignori (Francesco, per la precisione) non è da tempo messa in discussione, il contributo approfondisce il tema della datazione, che in quest'occasione viene spostata al 1519, ovvero in coincidenza della morte del marchese Francesco II. L'opera, dunque, sarebbe stata realizzata nei pochi mesi tra il 29 marzo e il 2 luglio di tale anno (rispettivamente date in cui scomparvero il signore di Mantova e il pittore). Ai piedi della beata Osanna apparirebbero, inginocchiate, Isabella d'Este, in primo piano e di profilo, e due figlie della marchesa: Ippolita e Livia Osanna. Ma alcune incongruenze (quest'ultima era francescana e non domenicana) fanno pensare piuttosto, in attesa di ulteriori evidenze, all'utilizzo di una tipizzazione dei volti. Secondo l'autrice del contributo, l'opera, stanca nella conduzione pittorica, sarebbe stata realizzata velocemente e con la partecipazione della bottega proprio nella tarda primavera del 1519. Dopo una serie di confronti con altri dipinti e con la medaglistica, si arriva a confermare, da un punto di vista iconografico, che l'abbigliamento della "prima donna del Rinascimento" è coerente con quello vedovile, e questo avrebbe un peso dirimente nella datazione cronologica. Coerentemente, si avalla l'ipotesi di Sally Hickson che riconosce nell'altra dama in nero la figura di Margherita Maloselli Cantelmo. La pala, secondo questa lettura, avrebbe anche valenze politiche interessanti, esprimendo non solo devozione, ma anche l'aura che la "santa viva" poteva avere nel controllo sociale. E il punto nodale, in base a quanto affermato dall'autrice, sarebbe il fatto che il successore di Francesco II, ovvero Federico II (che, va detto, fu marchese sotto tutela fino al 1521), non dava garanzie di buon governo, e per questo Isabella avrebbe chiesto aiuto ad Osanna, rivelando «il suo impegno per tutelare l'onore e la sicurezza

dello Stato gonzaghese nel momento di passaggio al nuovo signore, ricorrendo alla protezione di Osanna. In questo contesto, peraltro, il complesso di San Vincenzo diveniva un nuovo polo di devozione gonzaghese, in qualche modo affiancandosi al vicinissimo convento detto di Santa Paola privilegiando anche un modello di vita attiva a favore di Mantova. Apparendo in abito vedovile, Isabella rimarcava la continuità con il marito». Il secondo saggio è dedicato all'abito della cosiddetta "Bella Nani", ritratta da Paolo Veronese in una celebre tela oggi al Louvre e qui indicata, dopo una disamina che appare ben coerente e approfondita, come ritratto epitalamico. I riferimenti indagati dalla storia dell'arte (dal vestiario, che consente una datazione abbastanza precisa alla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento, agli anelli, al vezzo di perle, agli elementi di arredo...) sono tessere di un rompicapo che convergono a definire il quadro della situazione, accortamente supportato dall'intreccio delle fonti d'epoca che definiscono usi, valori, ritualità di ogni singolo elemento. La bella Nani, dunque, come una dama colta dopo lo sposalizio in chiesa e prima del banchetto nuziale, stanti elementi quali la fede e la presenza del velo, ma l'abito e i capelli raccolti parrebbero indicare altre direzioni. Il colore delle vesti, in realtà, tenderebbe a dare pregio alla dama, proprio per il significato apportato dall'azzurro, mentre la presenza del velo risulta giustificabile con una licenza poetica: «Nella realtà la sposa sarà arrivata allo sposalizio con gli abiti della nubenda (quindi, con il velo) e avrà ricevuto la vera; per il banchetto, avrà preso differenti abiti da parata e raccolto i capelli. Nel dipinto, Veronese ha fatto una sintesi: la vera accortamente esibita, che ogni veneziano avrebbe ricondotto allo sposalizio, presenta la sposa sposata; il velo, non più sui capelli sciolti ma ancora presente, dimostra che il passaggio da sposa non sposata a sposa sposata è un fatto recente. Non sembra fortuito che la mano sinistra con la vera sia avvolta teneramente nel velo, a indicare la precisa relazione fra due oggetti così strettamente vincolati allo sposalizio» (p. 73). Tra altre interessanti riflessioni, urge una sosta dedicata al riconoscimento. Scartata la prima idea che la "bella Nani" sia effettivamente una dama della famiglia... Nani, Alessandra Zamperini avanza un'interessante ipotesi che potrebbe individuare l'identità della dama in quella di Marietta di Girolamo Zane, sposata a Giovanni Soranzo nel 1555. Il terzo contributo, infine, si intitola *L'abito della regina consorte: i colori del marito*. Qui l'indagine si sposta intorno alla figura di Isabella di Valois ritratta in due tele di Jooris van der Straeten e di Alonso Sánchez Coello. Nel primo caso l'abbigliamento è sontuoso e monumentale, sfavillante in rosso e stratagliato in maniera fiammeggiante al retro delle maniche. Una foggia spagnoleggiante estremamente significativa, un abito non necessariamente esistito ma necessariamente da

esibire, proprio per indicare un nuovo passaggio rispetto alle scelte francesi e italiane del guardaroba della moglie di Filippo II. Una proposta, affascinante, riguarda anche le decorazioni. Sull'abito di Isabella comparirebbe, secondo l'autrice, una semplificazione dell'impresa delle frecce (Flechas) di Isabella di Castiglia. Anche in questo caso si tratterebbe di un richiamo all'iniziale del nome del marito? L'abito sontuoso allude certamente ad un momento speciale della vita, verosimilmente, in questo caso, non la nascita di un erede o l'incoronazione, quanto l'unione, in senso lato, con Filippo II, ribadita dai colori della *saya* che esalta quelli della casa d'Absburgo.

I due volumi, insomma, pur nella varietà delle proposte dei contenuti e nei limiti dell'estensione dei testi, sono un interessante contributo per ampliare la forse non ricchissima bibliografia che approfondisce la relazione tra arte figurativa e moda. Si pensi, ad esempio, alla mancanza di numerosi, veri e propri repertori non solo nel campo della moda *stricto sensu*, ma anche per quanto attiene le acconciature, le onorificenze o altri campi d'indagine (invero, vanno rammentati esempi luminosi quali i volumi capiscuola di Rosita Levi Pisetzky o gli acuti approfondimenti di Elisabetta Gnignera, tanto per rammentarne alcuni) e si rifletta su quanto, come accennato all'inizio di questa recensione, la moda (affiancata da altri temi d'indagine) sia fondamentale per la ritrattistica e viceversa. Un esempio per tutti: durante una mostra dedicata a De Nittis e al fascino femminile, io e Ismaele Chignola stavamo ragionando intorno alla collocazione cronologica di un quadro quando l'allora direttrice del Museo del Costume di Palazzo Pitti, Caterina Chiarelli, ci soccorse con una datazione precisa: laddove la storia dell'arte era arrivata a circoscrivere il dipinto in un breve torno di tempo, la storia della moda aveva ancorato l'opera nel brevissimo giro di un paio d'anni al più. Di fatto questo è il valore aggiunto di siffatto tipo di ricerche interdisciplinari, o multidisciplinari: l'attenzione ad ampio spettro ad elementi che normalmente lo storico dell'arte "di vecchio stampo" considera accessori e secondari rispetto al dato pittorico, diventano *au contraire* fondamentali non solo per cronologia, riconoscimento ed eventuale attribuzione, ma anche per ri-creare e comprendere il contesto per il quale tali opere sono state eseguite, veicolando a noi moderni messaggi un tempo (forse) palesi ma oggi lontani e (quasi) indecifrabili.

Paolo Bertelli