

L'ARTE DELLE DONNE PITTRICI NELLA STORIA

- Talvolta ci si chiede quante donne siano entrate a far parte della Storia dell'arte? La nostra memoria è affollata di così tanti nomi maschili che, *nell'immaginario collettivo*, c'è sempre la presenza di un uomo con pennello e scalpello intento a realizzare un quadro o una scultura. E le donne artiste? Per molti secoli restano *'invisibili'* fra le mura di casa o di un convento, dedite alle arti cosiddette minori quali il ricamo, la tessitura, la miniatura. Nel Medioevo non possono intraprendere alcun tipo di apprendistato nelle botteghe d'arte o artigiane; per cui fino al Cinquecento viene repressa e ignorata ogni loro aspirazione artistica.

- Solo a partire dal XVI secolo alcune pittrici riescono a farsi conoscere al di là dei confini cittadini, mentre le più dotate s'impongono addirittura in ambito europeo. Accade alla primogenita del *Tintoretto*, Marietta Robusti, che lavora per quindici anni nella bottega paterna dimostrando un'abilità sorprendente al punto da essere invitata dal re spagnolo Filippo II, senza che il padre però le concedesse di recarsi in terra straniera. Viceversa la cremonese Sofonisba Anguissola poté esercitare, alla corte di Spagna, la funzione di ritrattista ufficiale dal 1559 al 1580 perché suo padre glielo consentì, essendo un uomo liberale e grande appassionato di pittura. Nello stesso periodo la miniaturista fiamminga Levina Teerline lavora al servizio dei sovrani inglesi Edoardo VI, Maria Tudor ed Elisabetta I affermandosi come artista di prim'ordine al punto da guadagnare cifre ragguardevoli e superiori a molti famosi pittori (maschi) del suo tempo.

Sofonisba Anguissola alla corte di Spagna



- Nel 1562 era sorta a Firenze l'Accademia europea del Disegno, ma solo nel 1616 vi fu ammessa una donna.
- Si trattava di Artemisia Gentileschi, la maggiore pittrice del Seicento, fra i massimi artisti italiani d'ogni tempo. Tre anni prima del suo ingresso in Accademia, Artemisia aveva già dipinto il suo capolavoro intitolato "*Giuditta che decapita Oloferne*", una tela di 159x126 cm. che rievoca il cruento episodio biblico trattato anche da Caravaggio.

Il dipinto esprime le straordinarie doti pittoriche di questa giovane donna che venne violentata a diciott'anni da un anziano amico del padre e, durante il processo contro il suo stupratore, dovette subire ogni tipo di umiliazione, compresa la tortura, da una giustizia maschilista e reticente verso le vittime di sesso femminile. Nella fredda violenza del gesto di *Giuditta* che decapita *Oloferne* si può cogliere il rancore di tutte le donne violentate nei secoli; per cui Artemisia Gentileschi e i suoi magnifici quadri sono stati spesso assunti a simbolo dal femminismo del XX secolo.

A. Gentileschi: *“Giuditta che decapita Oloferne”*



- Oltre a Barbara Longhi - figlia del pittore manierista Luca ed eccellente ritrattista di sante e Madonne nel piccolo formato - un caso straordinario di precocità artistica fu quello della bolognese **Elisabetta Sirani** che, a soli 17 anni, era già considerata *un maestro* in grado di gestire una sua *Scuola d'arte per fanciulle* in cui insegnava le più raffinate tecniche della pittura e dell'incisione. Nella sua breve esistenza produrrà più di 200 dipinti e verrà apprezzata nelle maggiori corti europee per la raffinatezza e l'intensità espressiva dei suoi quadri. Un'ulcera perforata la stroncherà giovanissima, nel 1665, a soli 27 anni. Si sospetterà un avvelenamento procurato da una sua cameriera invidiosa, ma l'autopsia evidenziò come fossero state del tutto naturali le cause della sua morte improvvisa e inattesa.

Elisabetta Sirani morì a 27 anni



- Nel corso del Seicento si afferma rapidamente, soprattutto nel nord Europa, una ricca borghesia mercantile che vuole arredare elegantemente le proprie case, richiedendo ai pittori soggetti sempre nuovi o decisamente decorativi. Si diffonde, quindi, il genere della *'natura morta'* in cui eccellono **le pittrici olandesi Clara Peeters, Maria Van Oosterwijck e Rachel Ruysch**. Un caso a parte è rappresentato da **Maria Sibylla Merian** che si specializza nell'illustrazione botanica ed entomologica, al punto da essere inviata dalle autorità olandesi nella colonia del Suriname per illustrare i risultati di una spedizione scientifica.
- In Italia al nuovo genere si dedica la milanese **Fede Galizia**, alla quale si deve una *natura morta con frutta* risalente al 1602, forse la prima della nostra storia artistica. Dotata di eccezionale talento seppe dipingere su tavola opere bellissime e caratterizzate stilisticamente da una luce *fredda, tagliente* in grado di esaltarne la perfetta armonia compositiva

Una *natura morta* di Fede Galizia



- Il Settecento italiano fu dominato al femminile dalla veneziana **Rosalba Carriera**, straordinaria ritrattista nella tecnica del pastello in cui dimostrò grande versatilità e finezza descrittiva nell'introspezione psicologica dei personaggi rappresentati. Fin da giovane conquistò una fama internazionale, dividendo la sua esistenza fra Venezia e Parigi ed ottenendo commissioni da molti principi e sovrani europei. Tornata definitivamente nella sua amatissima città lagunare fu afflitta negli ultimi anni da una grave malattia agli occhi che la condurrà alla cecità irreversibile fino alla morte, avvenuta nel 1757. In Europa vanno ricordate almeno due pittrici vissute tra il Settecento e l'Ottocento: la svizzera Angelica Kaufmann e la francese Marie-Guillemine Benoist

La ritrattista del '700 Rosalba Carriera



- La prima, famosa e carica di riconoscimenti accademici, fece scandalo per alcuni suoi disegni di *nudi maschili* ritratti dal vero; la seconda, allieva del grande pittore napoleonico David, si battè per l'abolizione della schiavitù anche attraverso dei quadri simbolici, diventati famosi, come *'Ritratto di negra'*. La pittura del XIX secolo verrà profondamente rinnovata, negli ultimi decenni, dall'impressionismo di cui fecero parte quattro donne: Mary Cassat, Berthe Morisot, Suzanne Valadon ed Eva Gonzales. Della Cassat si parla alla pagina *Artista del mese*. Berthe Morisot fu una bellissima modella e prima donna ad unirsi al gruppo dei grandi maestri francesi di fine Ottocento. Modella prediletta di Monet, si legò a lui, a Renoir e a Rodin di profonda amicizia, contribuendo all'organizzazione della prima collettiva parigina per sole donne (*Salon des Femmes*).

- Più libera e spregiudicata fu Suzanne Valadon, modella e amante di Toulouse-Lautrec, nonché madre di un figlio illegittimo che diventerà il famoso *Maurice Utrillo*. La sua pittura fu estremamente realistica nell'ambientazione e anticipò i forti contrasti di colore che saranno tipici dell'espressionismo. Nell'ambito del gruppo molto apprezzata fu Eva Gonzales, d'origini spagnole e modella di Manet; tuttavia non fece in tempo a veder riconosciute le sue doti d'artista essendo morta di parto, a trentaquattro anni, nel 1883.
- Il primo Novecento si caratterizza per il rinnovamento radicale della pittura attraverso la diffusione delle *avanguardie storiche* a cui partecipano molte artiste di talento, sebbene abbiano spesso il ruolo marginale di compagne o muse ispiratrici di grandi maestri. Accade a Gabriele Munter (Kandinskji), Marie Laurencin (Apollinaire), Leonora Carrington (Ernst), Frida Kahlo (Rivera), Jeanne Hébuterne (Modigliani).

“Ritratto di negra” di M. G. Benois



Suzanne Valadon a vent'anni



Felicita Frai: *“Incantevole stupore”*



Dipinto di Eva Gonzales



- In Russia, viceversa, dopo la Rivoluzione d'ottobre alle artiste delle avanguardie viene riconosciuto un ruolo di primo piano nella pittura e nel design: Nataljia Goncarova, Liubov Popova, Alexandra Exter, Varvara Stepanova furono le più importanti firme della nuova arte che si affermava in Unione Sovietica. Nel periodo tra le due guerre *l'arte delle donne* si avventura in generi e settori creativi da cui erano state escluse: l'astrattismo di Sonia Delaunay, la fotografia della friulana Tina Modotti, l'art Deco di Tamara de Lempicka che diventa famosa per i ritratti femminili nei quali raffigura donne volitive, moderne e definitivamente emancipate da ogni tutela maschilista. Le sue opere, trascurate per decenni dal mercato artistico, sono ormai introvabili e valgono oggi alcuni milioni di euro. Molti sono i nomi di artiste contemporanee che andrebbero ricordate; ma si vuole concludere citando simbolicamente, per tutte, una pittrice che il Novecento ha interamente attraversato lavorando senza clamore, ma con l'entusiasmo e la passione di sempre. E' la signora Felicita Frai, una pittrice nella storia, che ha saputo dipingere *l'eterna fanciulla* che c'è in ogni donna, trasfigurandovi per sempre nei suoi quadri *la bellezza interiore e l'incantevole stupore*.

Un capolavoro di Tamara de Lempicka



Dal chiostro alla corte

Se risulta difficile ricostruire la presenza femminile in campo artistico è perché per secoli le donne sono "invisibili"; la loro attività si svolge tra le mura di casa o del convento, nell'ambito di arti cosiddette minori e anonime come il ricamo, la tessitura , la miniatura.

Dal medioevo, questo privilegio spetta alle religiose, soprattutto se nobili, perché in grado di accedere a una buona educazione. Nell'Ottocento, il convento femminile di Chelles, retto dalla sorella di Carlo Magno, **Gisela**, produce 13 volumi di manoscritti miniati, tra cui uno firmato da amanuensi donne. In epoca ottoniana, si assiste alla fioritura degli *scriptoria* femminili. Il chiostro rimarrà per secoli un ambiente protetto, in cui esercitare la propria vocazione artistica: la patrona dei pittori, **Caterina da Bologna** (1413-63), è raffinata musicista, miniaturista e pittrice.

Donne che insegnano la geometria



- Allo stesso modo, alle donne sono preclusi sia lo studio e la pratica dei saperi scientifici, sia l'apprendistato nelle botteghe, entrambi necessari alla comprensione e applicazione delle regole della prospettiva. Solo chi proviene da una famiglia di artisti riceve una formazione adeguata: della figlia di Paolo Uccello, **Antonia**, il Vasari dice che sapeva disegnare e che, divenuta carmelitana, alla morte venne registrata come "pittoressa".

- Nel Trecento, lo sviluppo dell'economia urbana sostituisce alla divisione in caste quella in ceti professionali. Le pubbliche professioni sono però riservate agli uomini e quella artistica - bassa o alta che sia - non fa eccezione: Firenze, nel 1340, l'Arte della Lana accetta le tessitrici, ma non riconosce loro alcun diritto perché non godono dell'indipendenza economica, non sono imprenditrici.

- se la primogenita del Tintoretto, **Marietta Robusti**, attiva per quindici anni nella bottega paterna, non viene autorizzata a recarsi presso la corte di Filippo II di Spagna, la cremonese **Sofonisba Anguissola** (educata da un padre liberale all'amore per la pittura) vi lavora come ritrattista ufficiale dal 1559 al 1580. In Inghilterra.



- Il fiorire delle piccole corti in Italia e il consolidarsi del potere monarchico in Spagna, Francia e Inghilterra favorisce il mecenatismo. Nel Cinquecento, seppure sotto l'ala di padri e mariti, una generazione di artiste riesce a superare i limiti della notorietà locale per imporsi in ambito europeo

- La miniaturista fiamminga **Levina Teerline** (1510-1576) serve Edoardo VI, Maria ed Elisabetta I con tale successo da guadagnare ogni anno il doppio di H. Holbein il Giovane.

- Nel 1600 il papa Clemente VIII invita a Roma la bolognese **Lavinia Fontana(1552-1614)** prima donna a ricevere una commissione pubblica. Figlia e allieva di Prospero Fontana, interpretò in maniera elegante modelli di Raffaello, Parmigianino e T. Zuccari. Il genere che la rese celebre fu il ritratto, in cui emulò i modelli di S. Anguissola



- La prima Accademia del Disegno europea sorge a Firenze nel 1562: la prima donna a entrarvi è, nel 1616, Artemisia Gentileschi, precoce esempio di artista combattiva e indipendente, anche sul piano stilistico. Un autoritratto tardo la mostra nei panni della Pittura: al raggiungimento del successo professionale corrisponde una nuova immagine dell'artista, fiera del proprio ruolo di *pictrix laureata*

- **Barbara Longhi (1552-1638)**, nacque a Ravenna, figlia del pittore manierista Luca Longhi. Specializzata in dipinti di piccolo formato e composto taglio classicista, soprattutto mezze figure femminili di sante o Madonne.

- Un'altra celebre pittrice è la bolognese **Elisabetta Sirani**: abituata a lavorare in pubblico per dimostrare di essere l'autrice dei propri dipinti, nel 1652 avvia la sua scuola femminile d'arte. Dipinse delicati ritratti e quadri di soggetto devozionale

- **Mary Beale**(1632-1697)ritrattista inglese, indipendente professionista con prolifica carriera. Abile sia nell'uso dell'olio, pastello che nell'acquarello. I suoi studi sui bambini furono molto apprezzati



- In Portogallo, tra i membri dell'Accademia di Lisbona spicca **Josefa de Ayala** (1630-84), mentre **Elisabeth-Sophie Chéron** (1648-1711) è la prima artista francese a varcare le soglie dell'Académie Royale, nel 1672.

- Nel sec. XVII, la piena affermazione del ceto borghese sollecita, soprattutto nel Nord Europa, una produzione più laica: la pittura olandese rende popolari i soggetti di genere, tra cui la natura morta, nella quale eccellono pittrici come **Clara Peeters (1589-1657)**, **Maria Van Oosterwijck (1630-93)** e **Rachel Ruysch**. In Italia vi si dedica **Fede Galizia**

- Un caso particolare è rappresentato dall'olandese **Maria Sibylla Merian** (1647-1717), illustratrice botanica ed entomologica tanto accurata da fornire a Linneo i futuri testi di studio per le sue classificazioni, e da essere inviata nel 1699 nella colonia del Suriname per una spedizione scientifica a spese della città di Amsterdam.

- Il Settecento vede aumentare il numero delle pittrici nei ranghi delle accademie, dove però continuano a essere guardate con sospetto e dispensate dagli atti ufficiali. Così si comporta la romana Accademia di San Luca con una delle grandi virtuose del tempo, la veneziana Rosalba Carriera (1675-1757). Pioniera di un nuovo genere di ritratti fatti a pastello. I suoi ritratti di nobili o di ricchi europei la resero famosa in tutto il continente.



- L'osannata **Angelica Kauffmann** (1741-1807) colleziona titoli: dell'Accademia fiorentina e Clementina, dell'Accademia di San Luca e di quella di belle arti a Venezia, ma i suoi detrattori la accusano di praticare la pittura di storia senza saper disegnare. Quello dello studio dal vero, su "indecorosi " modelli nudi, resta un problema fondamentale, risolto solo in parte con l'esercitazione su gessi e statue e il confronto con le opere dei colleghi.

-



La svolta: scuole, associazioni, mostre

- La rivoluzione borghese incrementa sensibilmente il numero delle ariste, sia professionalmente sia dilettanti. Sempre più donne cercano di guadagnarsi da vivere lavorando. Questo significa poter finalmente usufruire di una formazione professionale, una visibilità e un accesso al sistema commerciale pari a quelli maschili, anche se non ancora al diritto di voto.

- Sin dall'inizio del sec. XIX, alle donne del popolo si schiudono le porte delle scuole di formazione professionale per artigiane (decorazione di ceramica, porcellane e carte da parati, coloritura a mano di stampe, incisioni e miniatura), corollario della rivoluzione industri

- **Marie-Guillemine Benoist** (1768-1826),
allieva del famoso Jacques-Luis David
espose nel 1800 al Salon di Parigi *Ritratto di
Negra* ispirato all'abolizione della schiavitù,
riscuotendo un grande successo

- Nel 1803 a Parigi viene inaugurata la pionieristica Ecole Gratuite de Dessin pour le Jeunes Filles: dal 1848 al 1859 è diretta da **Rosa Bonheur**, la grande *animalier* insignita nel 1865 della prima Legione d'Onore concessa a una donna. La capitale francese rimane la meta di studio più agognata di tutta Europa, per il clima culturale e il gran numero di atelier e accademie private, tra cui (dal 1868) l'Académie Julian, dove insegnano J.N. Robert-Fleury, W.A. Bouguerau e L. Boulanger e ogni mese vengono organizzate mostre e assegnati premi per abituare le allieve al sistema del Salon

- Cresce anche il numero delle collettive di artiste, spesso promosse dalle neonate associazioni femminili. La britannica Society of Women Artists sorge nel 1856 a Londra, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs nel 1881 a Parigi, organizzando un anno dopo il primo *Salon des Femmes*. Nel 1893, in occasione dell'Esposizione Colombiana Mondiale di Chicago, **Susan B. Anthony** dà impulso alla costruzione del Women's Building, progettata da **Sophia Hayden** e decorato dai murali di **Mary Cassatt**.

- **M. Cassat**, come **Marie Bracquemond** (1840-1916) e **Berthe Morisot**, fa parte del gruppo impressionista parigino. Nonostante il successo commerciale e la notorietà, per molte artiste è difficile liberarsi dal ruolo subalterno di moglie, compagna o allieva: in tutte le undici opere a lei ispirate, Manet non presenta mai Berthe nei panni della pittrice professionista;

- la relazione quindicennale con Rodin, di cui diventa assistente e modella, mina l'equilibrio psicologico di **Camille Claudel**; per andare ad aggiornarsi a Parigi, **Paula Modersohn-Becker** deve resistere alle pressioni del marito. Altrettanto complesso è coniugare impegni domestici e attività pubblica *en plein air*, nei caffè, nei teatri, luoghi preclusi alle "donne per bene".

- **Valadon Marie-Clémantine** detta Suzanne (1865-1938), madre di M. Utrillo, fece da modella a molti pittori degli anni Ottanta e ai maggiori impressionisti. Dietro il loro incoraggiamento cominciò a disegnare e poi a dipingere fondendo echi di Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin in una visione personale sintetica, ferma e vigorosa



Suzanne ed il piccolo

Il novecento

- Nonostante l'ondata progressista delle avanguardie, i ruoli assegnati alle artiste nel primo Novecento restano invariati, costringendole a difficili mediazioni. E' quanto avviene a un buon numero di protagoniste dei diversi gruppi e movimenti, spesso passate alla storia come muse ispiratrici o compagne di artisti celebri



- **Gabriele Munter** (V. Kandinskji), **Vanessa Bell** (Duncan Grant), **Marie Laurecin** (Apollinaire), **Leonora Carrington** (M. Ernst), **Frida Kahlo** (D. Rivera), **Georgia O'Keeffe** (A. Stieglitz), **Jeanne Hèbuterne** (A. Modigliani).

- Un orizzonte diverso è quello dell'avanguardia russa in cui alle artiste (**Natalja Goncarova, Liubov Popova, Alexandra Exter, Varvara Stepanova**) è riconosciuto un ruolo di primo piano: dopo la Rivoluzione d'Ottobre, ne avranno uno fondamentale anche nel campo del design, traducendo in stoffe, abiti e costumi teatrali forme e colori della nuova pittura astratta.

- Negli Stessi anni operano in questa direzione anche **Sonia Delaunay** e **Sophie Tauber-Arp**. Tra gli anni Venti e Trenta, la moda (**Coco Chanel**) contribuisce non poco all'affermazione della "donna moderna". Le artiste si avventurano con più fiducia in campi fino ad allora poco esplorati come la scultura, la fotografia e, dopo la guerra, nei territori più innovativi della pittura come l'espressionismo astratto (**Lee Krasner**, **Helen Frankenthaler**).

- Pittrice di origine polacca Tamara de Lempicka (Varsavia 1898-Cuernavaca, Messico 1980) diviene famosa per i ritratti e le figure ispirate agli eleganti e mondani ambienti parigini dell'epoca e connotate da un'espressività sensuale e inquieta. Le suggestive stilizzazioni déco della sua pittura, esemplare riflesso di un gusto diffuso negli anni tra le due guerre, ne hanno favorito riscoperta e successo, anche a livello di moda e immagine pubblicitaria, nell'ultimo quarto del Novecento



- La seconda metà del Novecento registra una cesura importante, soprattutto intorno agli anni Settanta, quando il movimento femminista invoca una nuova presa di coscienza da parte delle artiste.

Agnolo Bronzino

Eleonora di Toledo

Eleonora di Toledo
*([1519](#)–[1562](#)), in [spagnolo](#)
Leonor de Toledo,
chiamata a volte Eleonora
da Toledo, figlia di don
[Pedro Alvarez di Toledo](#),
[marchese di Villafranca](#) e
[viceré di Napoli](#), fu moglie
di [Cosimo I de' Medici](#) e
duchessa di [Firenze](#).*



- *Eleonora andò in sposa a [Cosimo I de' Medici](#) nel [1539](#), all'età di diciassette anni. Cosimo era alla ricerca di una sposa che potesse aiutarlo a rafforzare la sua posizione politica. Trovò quello che cercava nella figlia unica del viceré di Napoli, ricchissima e figlia di uno degli uomini più influenti della penisola.*
- *Inoltre Eleonora è ricordata per la sua folgorante bellezza: bionda e con gli occhi azzurri, aveva il viso di un ovale perfetto, i lineamenti dolci e pieni di un'innata maestà, come d'altronde traspare anche dai suoi ritratti. Senza rischiare un azzardo si può dire che Eleonora fosse la sposa più affascinante che entrava in casa Medici almeno dai tempi di [Lucrezia Tornabuoni](#).*

- *Il padre stesso la condusse a Firenze per celebrare il matrimonio. Incontrò per la prima volta il marito, che all'epoca aveva vent'anni, nella [villa di Poggio a Caiano](#); lo sposalizio avvenne invece in città, nella [chiesa di San Lorenzo](#), con una celebrazione di gran pompa seguita da sfarzosi festeggiamenti.*
- *Don Pedro, con il suo seguito, fu alloggiato nel [convento](#) della [chiesa di Santa Maria Novella](#) e la cappella a loro riservata da allora ha preso il nome di [Cappellone degli Spagnoli](#). Cosimo, che si era da poco impadronito del potere e non aveva né agganci politici né fondi economici beneficiò molto della posizione raggiunta col suo matrimonio: di colpo si trovava in possesso di un immenso patrimonio e della parentela del governatore dell'Italia meridionale (don Pedro fu talmente fidato come viceré che ottenne il rinnovo della carica fino alla propria morte, avvenuta nel [1553](#)).*

- *La coppia prese residenza nel palazzo Medici di via Larga (oggi [Palazzo Medici Riccardi](#)), ma ben presto si trasferì in [Palazzo Vecchio](#), che per l'occasione fu ristrutturato ed ingrandito.*
- *La coppia fu veramente molto innamorata e ce lo testimoniano oltre ai cronisti le numerose lettere tra i due. Finché Eleonora visse non si ebbe alcuna notizia di "scappatelle" di Cosimo, che difficilmente sarebbero passate inosservate in una città dove egli era sempre al centro dell'attenzione. Eleonora a sua volta era così attaccata al marito da sfiorare in alcuni casi la morbosità: alla notizia di un viaggio del Granduca dove ella non poteva accompagnarlo alcuni cortigiani la videro piangersi e strapparsi i capelli. E quando lui era assente viveva in attesa delle sue lettere: ne avrebbe volute almeno due al giorno.*
- *Eleonora possedeva inoltre il carattere giusto per stare al fianco di un uomo burrascoso ed introverso come Cosimo de' Medici. Era l'unica persona che aveva un qualche ascendente sul marito, dalla quale accettasse consigli e sapeva come mitigare i suoi continui sbalzi di umore.*

- Dieci anni dopo il loro matrimonio, quando ormai Eleonora aveva già partorito sette dei suoi undici figli, fu terminata la costruzione di [Palazzo Pitti](#), nuova residenza dei signori di Firenze e, con i soldi di Eleonora, furono comprati i terreni adiacenti che avrebbero formato il [giardino di Boboli](#). Eleonora aveva infatti visto morire troppi figli piccoli per voler restare nell'"insalubre" Firenze, per cui sperava che nella zona meno affollata di [Oltrarno](#), con un grande giardino arioso, pur sempre dentro la città, si sarebbero risolti i problemi di salute che affliggevano la sua famiglia.
- Il motto che Cosimo aveva scelto per Eleonora era cum pudore laeta facunditas, accompagnato ad una pavoncella che ripara i suoi piccoli sotto le ali, che ben si adiceva alla sua figura, materna sì, ma anche fiera.
- I fiorentini non l'amarono particolarmente, per il suo carattere visto come altezzoso, non abituati all'alterigia della corte spagnola. Non girava quasi mai a piedi in città, ma sempre a cavallo o su una lettiga che lei stessa aveva fatto decorare: di raso verde all'interno, di velluto dello stesso colore fuori. Lì se ne stava come "in un tabernacolo", senza mai scostare le tendine per farsi guardare, sempre remota, inaccessibile quindi.

- *Comunque era con le sue azioni che manifestava la benevolenza verso il popolo: faceva abbondanti elemosine, aiutava le fanciulle bisognose a costruirsi una dote, sosteneva il piccolo clero, attingendo dalle sue rendite private. Amava molto gli animali domestici e ci è arrivata la notizia di un cagnolino, di un gatto, di un pappagallo.*
- *La sua religiosità sfociava a volte nella bacchettoneria, ma indulgeva volentieri in alcune attività amene come il gioco, le scommesse, la passione per le corse dei cavalli.*
- *Aveva una passione sconfinata per i gioielli, che amava indossare in copiosa quantità, ed i suoi abiti sfarzosi seguivano le mode dell'epoca, ma si distinguevano per la squisita raffinatezza.*
- *Nell'[ottobre 1562](#) Eleonora seguì Cosimo in un viaggio verso la [Maremma](#), per vedere come procedevano i lavori di bonifica da lui iniziati; Eleonora soffriva da tempo di emorragie polmonari e i dottori le avevano raccomandato di passare l'inverno nel mite [clima](#) della costa*

- *Con lei erano partiti tre dei suoi figli: [Giovanni](#), [Garzia](#) e [Ferdinando](#) nonostante la regione fosse infestata dalla [malaria](#). Durante una sosta nel castello di [Rosignano](#) però Giovanni e Garzia morirono a distanza di poco tempo colpiti da forti febbri, ed anche Eleonora si ammalò e morì nello spazio di un mese, a [Pisa](#): aveva quarantatré anni. Per non farla soffrire, dopo la struggente disperazione provata per la morte di Giovanni, sul letto di morte le fu taciuta la morte di Garzia, avvenuta sei giorni prima che anche essa morisse. Ferdinando, che sarebbe diventato prima [cardinale](#) e poi [granduca](#), fu il solo che si salvò.*
- *Nel corso degli anni prese campo una storia infondata su questo avvenimento, probabilmente inventata dagli esuli fiorentini nemici di Cosimo. Secondo questo racconto Garzia avrebbe pugnalato Giovanni durante una battuta di caccia e Cosimo, venuto a conoscenza dell'accaduto avrebbe ucciso Garzia. Eleonora, al sapere del duplice omicidio, sarebbe morta di crepacuore, addolorata anche dalla recente morte della figlia [Lucrezia](#). Molti documenti, tra cui alcune lettere private di Cosimo al figlio [Francesco](#), provano invece l'avvenuta morte di Eleonora e dei suoi figli a causa della malaria.*

Eleonora di Toledo e il figlio Giovanni

1545

Olio su tavola; 115 x 96

Firenze, Galleria degli Uffizi



- L'importanza politica dell'opera è evidente dal tono ufficiale con cui è presentata la figura della duchessa Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni (nato nel 1543), in cui la presenza dell'erede accanto alla madre sottolinea la continuità della dinastia. È considerato il capolavoro assoluto della ritrattistica medicea bronzinesca, per la preziosità della pittura dai contorni sottili e precisi e l'osservazione lenticolare dei dettagli. L'intenso blu dello sfondo è quello di cui si parla in una lettera del pittore, datata 1545, inviata da Poggio a Caiano, in cui egli chiede al maggiordomo del duca altro colore blu "perché il campo è grande".

- Eleonora, figlia del vicerè di Napoli e sposa di Cosimo, indossa il sontuoso abito con il quale fu sepolta nel 1562, di raso grigio, impreziosito con ornamenti in velluto nero e disegni a spirale di fogliame nero e giallo. Seguendo la moda spagnola cinquecentesca, la duchessa porta i capelli raccolti in una preziosa reticella. Pur avendo sottolineato il ruolo ufficiale, da sovrana, della duchessa, Bronzino riesce anche a farci percepire il carattere della donna, la sua individualità, la saggezza e tranquillità. Il suo sguardo, gli elementi del viso e la pelle chiara sono i dettagli che rimangono impressi nella memoria di un osservatore, insieme alla “presa” naturalistica e tattile dell’abito.

Agnolo Bronzino

Agnolo di Cosimo di Mariano, detto il Bronzino, nasce il 17 novembre 1503 a Monticelli, alla periferia ovest di Firenze, da una famiglia appartenente alla piccolissima borghesia cittadina. Dopo un breve alunnato presso la bottega di Raffaellino del Garbo, come testimoniano Vasari e Borghini, diventa amico e unico allievo dell'eccentrico pittore manierista Jacopo Carucci, detto il Pontormo. Per tutti gli anni Venti, lo stile del Bronzino si rifà a quello del maestro, con il quale, intorno al 1525, collabora alla decorazione pittorica della cappella Capponi nella chiesa fiorentina di Santa Felicita, eseguendo due o più tondi con gli *Evangelisti*. L'omogeneità stilistica dei quattro bellissimi tondi rende difficile la distinzione della mano del maestro rispetto a quella dell'allievo, che comincerà, gradatamente, nei primi anni Trenta, ad acquisire un'autonomia artistica. Il primo dei suoi pochissimi viaggi compiuti durante la sua tranquilla vita da scapolo avverrà nel 1530, dopo l'assedio di Firenze da parte delle truppe imperiali di Carlo V, quando si recherà a Urbino, alla corte dei Della Rovere, presso cui dipingerà ritratti (come quello di *Guidobaldo della Rovere in armi*, del 1532, Firenze, Galleria Palatina) e decorerà (insieme ad altri artisti) la Villa Imperiale di Pesaro. Rientrato a Firenze, dove nel 1537 risulta iscritto alla compagnia di San Luca, Bronzino comincia a distinguersi, presso le famiglie più in vista della città, come abile e originale autore di ritratti, molto apprezzati per la capacità di evidenziare le caratteristiche di rango e quelle intellettuali, insieme a quelle umane e caratteriali (come in *Dama in rosso col cagnolino*, del 1532-1533; *Lorenzo Lenzi*, del 1533-35; *Ugolino Martelli*, prima del 1537). A partire dal 1540, Bronzino diviene il ritrattista ufficiale di casa Medici. Il suo talento viene notato dal giovane Cosimo I durante le celebrazioni cittadine in occasione delle proprie nozze con Eleonora di Toledo, il 29 giugno del 1539, poiché il pittore aveva partecipato alla realizzazione degli apparati effimeri, allestiti in quella circostanza, come era d'uso all'epoca, insieme ad altri artisti. Il granduca Cosimo deciderà di affidare a Bronzino la decorazione pittorica (pala d'altare compresa) della *Cappella della duchessa Eleonora*, in Palazzo Vecchio, che verrà portata a conclusione nel giro di cinque anni (1540-1545). Dal 1545 al 1553 Bronzino, oltre che ritrarre tutti i componenti della famiglia granducale in uno stile algido e impeccabile (*Eleonora di Toledo e il figlio Giovanni*, *Bia de' Medici*, *Francesco de' Medici bambino*, *Maria de' Medici*), sarebbe divenuto responsabile dell'arazzeria medicea, realizzando la serie di cartoni con le *Storie di san Giuseppe ebreo*. Durante gli anni Sessanta, Bronzino si distinguerà nell'ambiente culturale fiorentino anche per l'attività letteraria di compositore di versi, "saltarelli" e sonetti e, nel 1563, insieme a Vasari, Ammannati e Borghini, sarà tra i promotori dell'Accademia delle arti del disegno, di cui sarà console nell'estate del 1572. La sua bottega, nel frattempo, era divenuta una delle più prestigiose di Firenze, avendo il sottinteso compito di "normalizzare" il carattere eccentrico e intellettualistico dell'arte manierista, sotto la paternalistica protezione della famiglia regnante e prima dell'avvento del favorito Giorgio Vasari. Questi, quando Bronzino morirà, il 23 agosto del 1572, in casa del suo allievo prediletto Alessandro Allori, prenderà definitivamente il ruolo di amministratore della politica artistica della città e dello Stato. Ai solenni funerali di Agnolo Bronzino parteciparono tutti gli artisti di Firenze, per rendere omaggio a uno dei massimi protagonisti della Maniera italiana.

ARTEMISIA GENTILESCHI

ARTEMISIA

DONNA - ARTISTA - INDIPENDENTE,

in un'epoca in cui questi tre termini
non potevano in nessun caso essere
accostati.

La sua figura, purtroppo ancora in penombra (è molto più conosciuta e ammirata in altri paesi stranieri che in Italia!), è stata riportata alla luce dalla corrente femminista; infatti, più che il talento ciò che di questa donna affascina è la forte personalità e la sensualità quasi tangibile nei suoi autoritratti, ancora densa di misteri, a partire dallo stupro subito dal pittore Agostino Tassi, al rapporto morboso col padre.

- Artemisia nasce a Roma, nel 1593
- Figlia del pittore Orazio Gentileschi, che all'epoca riscuote un discreto successo, sin da bambina coltiva l'amore per la pittura, arte rigorosamente riservata agli uomini. Del resto il padre stesso la incoraggia nella sua scelta, intuendo le sue doti eccezionali: insegnerà perciò a lei il suo mestiere, e non agli altri due figli maschi; le trasmetterà il profondo interesse per il Caravaggio (che proprio in questo periodo raggiunge l'apice del successo), il cui stile influenza i lavori del pittore romano.

Lo scandalo avviene poco dopo, nel 1611: Orazio
intenta una causa contro

Agostino Tassi, altro pittore, fidato amico di famiglia
nonostante un passato poco raccomandabile.

L'accusa? "Di aver violentato Artemisia più e più volte":
nove mesi, per la precisione. Possibile?

Ma come sono andate davvero le cose? Facciamo un
piccolo salto indietro:

Agostino già da tempo frequenta sempre più
assiduamente la casa di Orazio, e

mira alla giovane ragazza, sebbene non ricambiato.

Dopo l'ennesimo rifiuto,

una sera, la segue nel suo studio dove lei intende
dipingere, e avviene l'aggressione.

Questa la testimonianza di Artemisia al processo: "Serrò la camera a chiave e dopo serrata mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto, mi mise un ginocchio fra le cosce ch'io non potessi serrarle et alzatomì li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teneva con l'altra mano mi le lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntendomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro. E li sgraffignai il viso e li strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una stretta al membro che gli

- ne levai anco un pezzo di carne."

Dopo averla aggredita, Agostino le ribadisce il suo amore e le promette che la sposerà per rimediare al disonore. Il problema è che il pittore è già sposato (e nel frattempo mantiene anche una relazione con la sorella della moglie, cosa all'epoca considerata incestuosa).

Artemisia decide di portare avanti una relazione con lui (questione di onore o sboccia un vero interesse?)

finché non scopre come stanno le cose e racconta

tutto a Orazio, decisa a regolare i conti. Ha inizio il processo per stupro che si protrarrà per vari mesi; Artemisia è messa a dura prova anche dalla tortura, lo schiacciamento dei pollici, che avrebbe potuto impedirle di usare le dita per sempre; per una pittrice del suo talento una perdita irrecuperabile. Ma non demorde, e nel 1612 finalmente il processo è vinto (altra cosa di non poco conto per una donna) e Agostino è condannato a scontare una pena di alcuni anni in carcere.

Lo scandalo comunque è scoppiato; alla pittrice non resta che emigrare a Firenze (naturalmente non dopo avere contratto un matrimonio riparatore con un certo Pierantonio Stiattesi, piccolo borghese, da cui comunque la giovane rimane piacevolmente sorpresa). Il distacco è duro soprattutto per Orazio, morbosamente attaccato alla figlia: forse soprattutto per il fatto che più di una volta l'aveva usata come modella, dipingendola nuda, alcune voci vogliono che il rapporto fra i due sia segnato dall'incesto; fatto sta che Artemisia non era soltanto la figlia prediletta, quella a cui Orazio si sentiva più vicino, ma anche una collega meritevole destinata a diventare una temibile rivale. Naturale quindi giustificare il profondo affetto che li legava

Il resto della sua vita è segnato da continui spostamenti, dovuti alla fama crescente: Napoli, Londra: tutte le corti europee ambiscono ad incontrare la bellissima artista che ormai non viene considerata a livello inferiore di un uomo.

Molti sono gli amanti che le si attribuiscono in questo periodo, ma secondo numerose fonti il grande amore di Artemisia sarà il musicista Nicholas Lanier

con cui condivide la storia più importante, e al quale forse è da attribuire

La seconda figlia naturale Francesca (che come la figlia Prudenzia, avuta da

Pierantonio, Artemisia educa all'arte e alla libertà.). La sua vita termina

nel 1652 a Napoli, dove, nonostante il successo riscosso in gioventù, muore sola e dimenticata da tutti

.

La giovane riprende a dipingere ed elabora una propria tecnica: si ispira a quella del Caravaggio e di Orazio, suo maestro; predilige però tinte più violente con le quali crea i suoi magistrali giochi di luce ed ombra tendenti a risaltare qualsiasi particolare (in particolare delle stoffe e i drappeggi).

I suoi personaggi sono caratterizzati da un maggiore realismo dovuto alla forte tensione che attraversa le figure (es: Giuditta ed Oloferne... in cui Oloferne non è che la rappresentazione di Agostino, mentre Artemisia si autodipinge come una Giuditta trionfante!)

...

***Autoritratto come allegoria della
pittura Artemisia Gentileschi,
1638-1639 Kensington Palace***



- firmato con la sigla A.G.F., dove la F dovrebbe stare per "Fecit" - era nella collezione di re [Carlo I](#) .
Disperso dopo la esecuzione del re, fu poi recuperato al tempo della Restaurazione e da allora è rimasto nelle collezioni reali.
- Si tratta di una splendida *Allegoria della Pittura*,
- eseguita quasi fedelmente in accordo ai canoni iconografici descritti nella *Iconologia* di [Cesare Ripa](#) ([1611](#)):
- la Pittura è personificata da una donna che porta al collo una lunga catena d'oro con un medaglione in forma di maschera, ha i capelli neri un po' scarmigliati, indossa una veste di colore cangiante, tiene con una mano il pennello e con l'altra la tavolozza.

- Pur ubbidendo a precisi dettami iconografici, questa Allegoria mostra una impaginazione di grande originalità: la donna è raffigurata di fianco, con il braccio destro ampiamente sollevato, per raggiungere una invisibile tela su cui tutta la sua attenzione si concentra.
- Se - come si ritiene - la donna raffigurata è la stessa Artemisia, la pittrice avrà dovuto impiegare due diversi specchi, opportunamente angolati, per ritrarsi in quella posizione. L'idea che l'Allegoria sia anche un autoritratto è ampiamente accettata dalla critica, pur con qualche dubbio sulle reali sembianze dell'artista.

- Che aspetto aveva Artemisia Gentileschi? Non è facile rispondere con precisione alla domanda, dal momento che dei numerosi autoritratti citati nella sua corrispondenza (uno eseguito per [Cassiano dal Pozzo](#), un altro per don Antonio Ruffo di Sicilia e altri ancora) non si hanno più tracce. Un presunto autoritratto, conservato alla [Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma](#), è stato di recente escluso dal catalogo di Artemisia.

•A dire tuttavia quale fosse il suo aspetto vi è l'incisione di Jérôme David alla Bibliothèque Nationale de France (che ricorda più da vicino l'[Allegoria dell'Inclinazione](#), che non la donna raffigurata in questa tela); vi è un quadro di [Simon Vouet](#) (rimasto nella collezione privata degli eredi di Cassiano del Pozzo) che si ritiene debba essere il ritratto di Artemisia (con i capelli ramati raccolti in una raffinata acconciatura, che ricorda da vicino quella della [Giuditta che decapita Oloferne](#), degli [Uffizi](#)). Si accetta invece, da parte dei critici, la identificazione di Artemisia con la [Martire](#) dipinta su una tavoletta lignea, oggi in collezione privata.



























Isabella d'Este



Isabella d'Este, ritratto di [Tiziano](#)



- Marchesa di Mantova è nata a Ferrara nel 1474 e morta a Mantova nel 1539. Figlia del duca Ercole di Ferrara e di Eleonora d'Aragona, a sedici anni sposò Francesco [Gonzaga](#).

Fu una delle donne più notevoli e raffinate del Rinascimento, amante della musica e della poesia. Affidò l'educazione del figlio Federico al filosofo Pietro Pomponazzi e fece di Mantova un centro di cultura.

Isabella d'Este abile diplomatica resse il governo del ducato con fermezza sia durante la prigionia del marito a Venezia, ottenendone mediante trattative la sua liberazione, sia a governare dopo la sua morte (1519).

- Isabella sensibile al richiamo del bello e dell'antico arricchì le stanze del Castello concentrando l'attenzione sullo Studiolo e la Grotta, due camerini a lei lasciategli dallo sposo. Per i lavori allo Studiolo Isabella si rivolse al pittore Giovan Luca Palombeni che ornò con fregi e stemmi gli sportelli degli armadi a muro che lo ricoprono, questi furono successivamente eliminati per essere sostituiti da Isabella con una serie di dipinti allegorici (realizzati dal [Mantegna](#)).

Per la Grotta chiama i fratelli Mola che intarsiarono su pannelli di legno le architetture di città e palazzi fantastici, strumenti musicali e graziose scene di corte. In questa stanza Isabella raccoglie ogni genere di capolavoro: bronzetti, preziosi manoscritti, strumenti musicali ed un mappamondo in cui segue i viaggi di Colombo.

Dei 1600 pezzi oggi ne sono rimasti solo tre.

- Per nascita o matrimonio, il suo nome fu collegato a quello dei maggiori regnanti di [Spagna](#). Spesso è citata semplicemente come la Primadonna del Rinascimento.
- Isabella d'Este ebbe in gioventù una educazione di grande impronta culturale, come testimoniano le sue copiose corrispondenze dalla città di Mantova.
- "Nec spe, nec metu" ("Né con speranza né con timore") fu il suo [motto](#).
-
-
- **Le sorelle [Este](#) furono esposte a molte delle idee del [Rinascimento](#):** in seguito Isabella divenne un'appassionata, addirittura avida, collezionatrice di sculture romane e commissionò sculture moderne in stile antico. All'età di 16 anni sposò [Francesco Gonzaga](#), Marchese di [Mantova](#). I coniugi furono patroni di [Ludovico Ariosto](#) mentre questi stava scrivendo l'[Orlando Furioso](#) ed entrambi furono molto influenzati da [Baldassare Castiglione](#), autore de Il Cortigiano, un modello di decoro aristocratico per duecento anni. Fu su suo suggerimento che [Giulio Romano](#) venne convocato a Mantova per ampliare il castello ed altri edifici. Sotto gli auspici di Isabella la corte di [Mantova](#) divenne una delle più acculturate d'Europa.
- Tra i tanti importanti artisti, scrittori, pensatori e musicisti che vi giunsero ci furono [Raffaello Sanzio](#), [Andrea Mantegna](#), e i compositori [Bartolomeo Tromboncino](#) e [Marchetto Cara](#). Isabella venne ritratta due volte da [Tiziano](#), e il disegno di [Leonardo da Vinci](#) che la ritrae (preparatorio per un dipinto ad olio mai eseguito) è esposto al [Louvre](#).
- Fu ella stessa una brillante musicista, che considerava gli strumenti a corda, come il [liuto](#), superiori ai fiati, che erano associati al vizio e al conflitto; considerava inoltre la poesia incompleta, finché non veniva trasposta in musica, e cercò i più abili compositori dell'epoca per completare tale compito

- *Mostrò inoltre grande abilità diplomatica e politica nei negoziati con [Cesare Borgia](#), che aveva spodestato [Guidobaldo da Montefeltro](#), duca di [Urbino](#), marito della cognata e amica intima [Elisabetta Gonzaga](#) (1502).*
- *Dopo la morte del marito, Isabella governò [Mantova](#) come reggente del figlio, [Federico](#). Iniziò a giocare un ruolo importante nella politica italiana, facendo avanzare costantemente la posizione di Mantova. I suoi molteplici e importanti conseguimenti compresero l'elevazione di [Mantova](#) a ducato e l'ottenimento del cardinalato per il suo figlio minore [Ercole Gonzaga](#).*
- *Con il conseguimento della maggiore età del figlio, la sua figura di donna di comando, generò alcuni dissapori e maldicenze, tanto che Federico di fatto la estromise dalla vita politica di [Mantova](#) negandole qualsiasi notizia che dall'esterno perveniva alla cancelleria. Fu forse questa la molla che spinse Isabella a allontanarsi dalla città recandosi a [Roma](#), nonostante la situazione politica tumultuosa. Nel [1527](#) infatti fu testimone del [Sacco di Roma](#) ed il suo palazzo, nel quale aveva dato rifugio a circa 2000 persone, fu l'unico in tutta la città a non essere saccheggiato dai [lanzichenecci](#), per via della protezione offerta da suo figlio [Ferrante](#), capo di una milizia dell'esercito imperiale. Isabella si prodigò nella protezione dei rifugiati che erano comunque stati dichiarati ostaggi dell'esercito imperiale e per i quali fu richiesto un riscatto.*

- *Tornata a Mantova, si occupò della vicenda del matrimonio del figlio Federico, un'operazione molto ingarbugliata dall'ordine dei numerosi fatti: la ripudiazione della prima moglie Maria Paleologa, accusata di congiura da una cortigiana di Federico, poi la scelta di Carlo V di dargli in moglie la sua cugina Giulia, più anziana di lui e malvoluta dal popolo, la riabilitazione di Maria dopo che questa era diventata unica erede del feudo del Monferrato e, in seguito alla morte di lei, le definitive nozze con sua sorella Margherita Paleologa.*

Leonardo Da Vinci, cartone per il ritratto di Isabella d'Este, Museo del Louvre, Parigi



I dipinti dello studiolo di Isabella d'Este a Mantova

- Lo [studiolo](#) di [Isabella d'Este](#) (1474-1539), sorella di [Alfonso](#) signore di Ferrara e moglie di [Francesco II Gonzaga](#), si trovava originariamente nella torre Nord-Est del Castello di San Giorgio a Mantova; in seguito alla morte di Francesco nel 1519, venne trasferito nel 1522 nel palazzo di Corte Vecchia, insieme alle [collezioni di quadri e di antichità](#), disposti rispettivamente nello Studiolo e nella Grotta. Dopo una primitiva decorazione costituita essenzialmente da [imprese](#) e divise, infatti, intorno al 1495 la marchesa aveva concepito un nuovo progetto decorativo, aggiornato sulla sua passione per l'antichità classica, la tematica amorosa e quella musicale, commissionando dunque, tra 1496 e 1505-06, vari dipinti a [Andrea Mantegna](#), Perugino, Lorenzo Costa e [Giovanni Bellini](#)

- La serie di dipinti, trasferiti anch'essi nel 1522, venne completata con due tele di Correggio. Nel 1603 parte dei dipinti fu trasferita nell'appartamento del Paradiso; acquisiti nel 1624-25 dal cardinale Richelieu, sono al Louvre dal 1821, che attualmente conserva anche le tele di Correggio, passate nel 1630 a Carlo I d'Inghilterra e poi a Luigi XIV. L'impresa decorativa, che sviluppa il tema della lotta tra *virtus* e *voluptas*, si aprì nel 1496 con l'incarico a Andrea Mantegna, [artista di corte](#), di dipingere il *Parnaso*, collocato nel 1497, e la *Minerva che scaccia i vizi dal giardino delle virtù*, i due dipinti concettualmente più densi della decorazione, impegnati nella contrapposizione tra *virtus* e *voluptas*, tra la Venere celeste del primo e la Venere voluttuaria del secondo.

Andrea Mantegna, Il Parnaso, dipinto, già nello Studiolo di Isabella d'Este a Mantova, Louvre, Parigi



- Nel *Parnaso* infatti è sì presente la tematica amorosa nella relazione adulterina tra Marte e Venere, scoperta da Vulcano ([Omero](#), *Odissea*, LVII), ma l'accezione platonicamente positiva, ordinatrice, armonica è ribadita dalla presenza di Apollo e le Muse, dall'ambientazione sul Parnaso, e dalla connotazione intellettuale e sapienziale impressa dalla presenza di Mercurio, che si accorda in termini armonici con quella naturale propria di Vulcano. Viceversa, nel secondo dipinto il giardino d'amore di Venere, preda dell'ozio e della lussuria, dimostra solo l'aspetto degradato dell'amore voluttuario e conseguentemente anche dell'amore sensuale; in questo giardino dei vizi interviene Minerva a liberare la virtù, ma la soluzione finale alla lotta tra vizio e virtù è demandata alla moralizzante mediazione finale delle tre Virtù Cardinali, che osservano nel cielo

Lorenzo Costa, Il regno d'Amore, dipinto, già nello Studiolo di Isabella d'Este a Mantova, Louvre, Parigi



Andrea Mantegna/Lorenzo Costa, Il regno di Como
dipinto, già nello Studiolo di Isabella d'Este a
Mantova, Louvre, Parigi



- Più tradizionale è la [psicomachia](#) collocata nello studiolo nel 1505, ma commissionata fin dal 1497 a Perugino, con l'incarico di tradurre in pittura il preciso programma iconografico stilato dall'umanista Paride da Ceresara circa una *Battaglia tra Amore e Castità* : Diana e Minerva combattono Venere e Cupido mentre in profondità sono citati diversi episodi erotici mitologici.
- Altrettanto lineare è la rappresentazione del *Regno d'amore* , dipinto da Lorenzo Costa tra 1504 e 1506: si tratta in sostanza di un giardino d'amore e musica, una celebrazione della stessa Isabella, da identificarsi presumibilmente nella dama incoronata, della quale si esaltano castità e costanza o fedeltà, tramite rispettivamente la presenza dell'agnello e di Diana in contrapposizione alla coppia di amanti sullo sfondo, e del bue e di Cadmo, cui si oppone la retrostante scena di battaglia. Il terzo dipinto commissionato a Mantegna venne completato da Lorenzo Costa nel 1511: nel *Regno di Como* (Filostrato, *Imagines*) convivono l'amore voluttuario, rappresentato da Bacco e Arianna e da Leda e il cigno, e l'amore naturale e celeste delle Veneri positive accanto al dio Como, mentre i vizi sono allontanati dalla porta da Giano e Mercurio.

Pietro Perugino, Battaglia tra Amore e Castità, dipinto, già nello Studiolo di Isabella d'Este a Mantova, Louvre, Parigi



- Isabella desiderava anche un dipinto da Giovanni Bellini, cui si rivolse insistentemente nel 1501 e poi, con la mediazione di [Pietro Bembo](#), ancora nel 1505 e 1506, lasciandogli inoltre ampia libertà nella scelta del soggetto. Bellini dovette alla fine risolversi ad accettare la commissione, tuttavia il *Festino degli dei*, oggi alla National Gallery di Washington, venne pagato, solo nel 1514, da Alfonso d'Este, per il "[Camerino d'alabastro](#)" nel Castello di Ferrara. Nel rappresentare il mito di Priapo e Loti ([Ovidio](#), *Fasti*), Bellini scelse il momento dell'interruzione dello scoprimento della ninfa, sottolineando dunque il valore della castità nella contrapposizione alla *voluptas*. Infine, le tele di Correggio, l'*Allegoria dei vizi* e l'*Allegoria delle virtù* introducono già ad una diversa cultura, che non ricerca più complesse figurazioni allegoriche e simboliche, ma che si compiace di didascaliche personificazioni.
- Alessandra De Romanis

Andrea Mantegna, Minerva caccia i vizi dal giardino delle virtù, dipinto, già nello Studiolo di Isabella d'Este a Mantova, Louvre, Parigi



- Mantegna e Isabella non si amavano: i loro rapporti hanno lasciato negli anni una traccia inequivocabile di incomprensioni, litigi e ripicche. Tuttavia, il Maestro rispose prontamente alle sollecitazioni della Signora quando quest'ultima volle, intorno al 1497, edificare negli ambienti del suo appartamento ducale un luogo dove ritirarsi in meditazione: lo Studiolo, appunto. Purtroppo, il contenuto dello Studiolo stesso, comprendente due tele del Mantegna, una del Perugino, due del Costa e due del Correggio, oltre a innumerevoli tesori d'arte e di collezionismo, venne disperso negli anni della decadenza gonzaghesca. Ma quel che resta ci riempie ancora di un ammirato stupore.

.

- Anziché fiacchi, come alcuni studiosi li hanno frettolosamente definiti, i dipinti del padovano ci appaiono oggi come due delle più notevoli rappresentazioni di un ideale cortigiano e umanistico ai confini dell'esoterismo. E' ancora tutto da esplorare quell'ambiente di letterati, maestri del colore, sommi artigiani e sottili pensatori che ha contraddistinto la Corte dei Gonzaga negli ultimi anni del quindicesimo secolo. Di questa cerchia, che presentava in luce soltanto uno dei suoi due volti, Mantegna era a buon diritto parte integrante. Le reminiscenze albertiane si fondono dunque con gli studi cabalistici di Pico della Mirandola, le meditazioni sulla mitologia classica si intrecciano con raffinati [procedimenti magici](#). L'*Hypnerotomachia Poliphili*, grande racconto di un viaggio iniziatico, risente probabilmente di questo clima culturale, mai analizzato con sufficiente acume

Jan Van Eyck, I coniugi Arnolfini,
1434, National Gallery, Londra



- La luce che pervade questa scena intima e familiare, in cui tutti gli elementi rappresentati esaltano ogni fiducia nell'amore coniugale, da corpo anche al corpo del pittore: al centro del quadro, sulla parete di fondo, è dipinto uno specchio che riflette gli sposi visti da dietro e, tra questi, l'autore dell'opera.
- *Campo e controcampo*, diremmo oggi; questo celeberrimo dipinto nasconde un autoritratto. La storia dell'arte è ricca di autoritratti mascherati come questo in cui l'artista rappresenta se stesso col desiderio, giocoso o struggente, di essere parte della scena. Sopra lo specchio c'è scritto *Johannes de eyck fuit hic 1434.*: Jan Van Eyck è stato qui.

Jan Van Eyck, *Margaretha van Eyck (la moglie)*, 1439, Groeninge Museum, Bruges



Rogier van der Weyden, *Ritratto di donna*, 1455, N. Gallery of Art,
Washington



Petrus Christus, *Ritratto di giovane donna*, dopo 1460,
Staatliche Museen, Berlino



- la voce di una giovane donna, sottile come le sue labbra; la voce posata della collana che indossa, quella severa del suo copricapo. La voce mite dei pennelli che scrivono questo brano di spazio e di tempo. Ogni corpo ha una voce.
- Gli artisti fiamminghi usavano l'espressione *vita silenziosa* per definire quella che noi chiamiamo *natura morta*. Questa titolazione degli oggetti, delle cose intorno a noi, muove da un diverso sentimento del tempo e da un rapporto abituale col silenzio, dove (o quando) ogni più flebile voce può essere udita.
- *Un quadro vive in compagnia, dilatandosi e ravvisandosi nello sguardo di un visitatore sensibile. Muore per la stessa ragione. E' quindi un gesto arrischiato e spietato mandarlo in giro per il mondo. Quanto spesso viene danneggiato in modo irreparabile dallo sguardo della persona triviale e dalla crudeltà dell'impotente che vorrebbero spargere ovunque la loro afflizione!*
- [Mark Rothko, Scritti sull'arte](#)

Hans Memling, *Ritratto di donna*

anziana, 1468-70, Museum of Fine Arts, Houston



H. Memling, *Maria Maddalena Portinari*, ca.

1470, Metropolitan Museum, New York



- A partire dal Quattrocento la [cornice](#) del quadro *entra* nel quadro, dipinta al suo interno oppure travalicata dai personaggi e dagli oggetti ritratti. In questa opera di Memling il copricapo esce dal dipinto col suo velo e si sovrappone alla cornice.
- Una soluzione illusionistica che produce uno sfalsamento di piani: il soggetto ritratto penetra in uno spazio esterno al quadro rendendo il suo corpo, se possibile, ancor più vitale.
- Lo spazio della rappresentazione, coi suoi abitanti, si congiunge idealmente con quello della vita.
- *L'abbandono della terza dimensione, cioè il tentativo di tenere il quadro su un piano, segnò nel disegno e nella pittura il rifiuto dell'oggettività e uno dei primi passi nel regno dell'astratto.*
- *Si eliminò il modellato. L'oggetto reale fu spinto verso l'astratto, il che rappresentò un certo progresso. Ma questo progresso finì per inchiodare la pittura alla superficie materiale della tela, limitandone la possibilità.*
- *Il tentativo di liberarsi di questi limiti fisici, oltre all'interesse per la composizione, doveva portare all'abbandono della superficie.*
- [Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, 1910](#)
-

- *COSTUMI RINASCIMENTALI DEL 1400* La linea degli abiti non è più influenzata dallo stile gotico. In Italia, in questo periodo, con lo sviluppo delle industrie dei tessuti, si diffonde l'impiego dei velluti damascati e dei broccati, che costituiscono gli elementi primari dell'abbigliamento rinascimentale. L'uomo indossa un **FARSETTO** di velluto operato, tessuto con telaio a mano, completato di calzamaglia e tipico cappello "**CHAPERON**". La donna indossa un' ampia e lunga veste di tessuto laminato con vita alta e sboffi all'attaccatura delle maniche . Una cuffietta raccoglie i capelli, lasciando la fronte libera come prescrive la moda del "Quattrocento".

- *COSTUMI RINASCIMENTALI ITALIANI DEL "1500"*

La purezza delle linee del "Quattrocento" assume in questo periodo forme più piene e consistenti.

La donna, infatti, indossa un abito con scollatura ampia e quadrata, vita segnata in posizione naturale, maniche a palloncino, con effetto di contrasto di colore, provocato dagli sboffi di tessuto diverso.

L'uomo, sopra al farsetto ed alla calzamaglia, veste la tipica casacca cinquecentesca con collo di pelliccia e maniche sboffanti.

I cappelli di entrambi rispecchiano lo stile dell'epoca

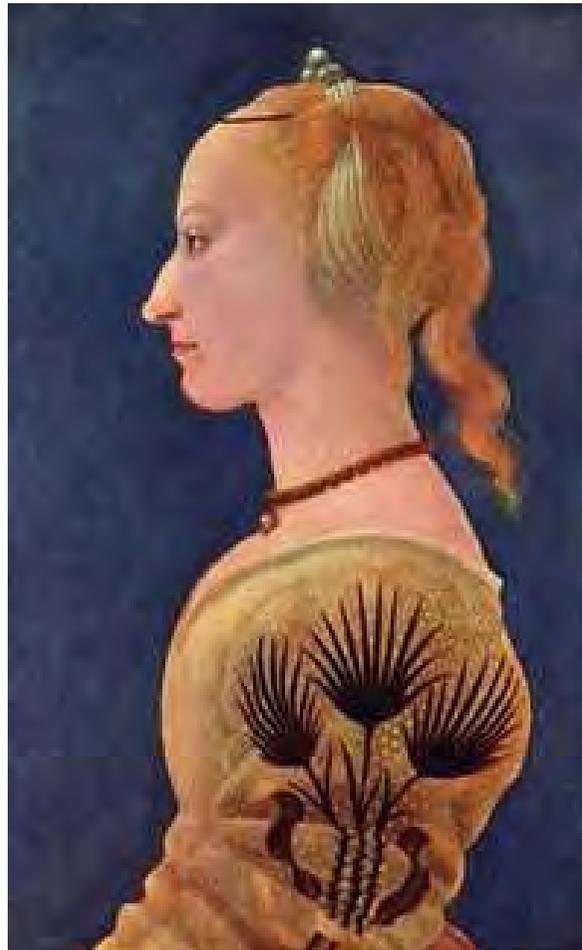
- *COSTUMI SPAGNOLI DEL 1500* La forma dei costumi è espressa in volumi geometrici: il cono è l'elemento stilistico più ricorrente e caratteristico. Per l'uomo, rigido corsetto, calzoncini a palloncino, mantellina e gorgiera; per la donna, busto e gonna a coni sovrapposti e ricchezza di ornamenti e gioielli. Per la prima volta nella storia del costume, **la donna rinuncia alla scollatura, sacrificando questo aspetto della sua femminilità**
- *COSTUMI DEL "1600" BAROCCO*
- La linea dei costumi del "Seicento" si ispira ai costumi francesi dell'epoca.
L'abito femminile è composto essenzialmente da una sottoveste e da una veste di colore contrastante con corpetto attillato e piccola crinolina.
- L'uomo indossa una casacca con spalline, senza maniche, che lascia vedere la camicia con maniche larghe e grande collo piatto bordato di pizzo. Per lui, estroso cappello alla moschettiere a larga falda con piume; per lei piccolo tricorno.

- **Alesso Baldovinetti** erroneamente citato talvolta come Alessio ([Firenze, 1425](#) – [Firenze, 1499](#)) Fu allievo forse di [Domenico Veneziano](#) e subì anche l'influsso del [Beato Angelico](#).
- Con Domenico Veneziano realizzò uno dei confronti artistici, a detta delle fonti antiche, fra i più interessanti del rinascimento, con ciclo di affreschi nella [chiesa di Sant'Egidio](#), purtroppo andato distrutto nel corso del Settecento, opera al quale alcuni storici dell'arte attribuiscono una rilevanza pari a quella della [Cappella Brancacci](#). Di quel ciclo di affreschi ci resta traccia solo in alcuni frammenti delle [sinopie](#) (fra l'altro poco significativi, perché relativi alla decorazione del basamento sul quale poggiavano le figure) conservati oggi nel museo del [cenacolo di Sant'Apollonia](#).
- Fu anche un ottimo mosaicista e restaurò i mosaici del soffitto del [Battistero di San Giovanni](#).
- Fra i suoi allievi più importanti [Domenico Ghirlandaio](#)

Alessio Baldovinetti Madonna del



Ritratto di dama in giallo a Londra



Domenico di Tommaso Bigordi, detto il Ghirlandaio

- "Fatto dalla natura per essere pittore" così Vasari definì Domenico di Tommaso Bigordi, detto il Ghirlandaio per essere stato il primo a creare quelle ghirlande che le fanciulle fiorentine amavano portare sui capelli.
- Domenico nasce a Firenze nel 1449, lo stesso anno di nascita di Lorenzo de ' Medici, il Magnifico.

BONICCONTI VEROCZIANO *ritratto di
giovane donna*



- **Domenico Veneziano**
- ***Domenico Veneziano Soprannome di Domenico di Bartolomeo (Venezia 1405 ca. - Firenze 1461), pittore italiano, tra i maggiori innovatori della pittura fiorentina del primo Rinascimento. Molti suoi dipinti sono andati perduti e l'attribuzione di altri alla sua mano è controversa. Tra le sue prime opere, l'affresco con il Tabernacolo dei Carnesecchi (1438-1440, National Gallery, Londra) rivela l'influenza del pittore fiorentino [Masaccio](#). Espressione più matura e originale della sua arte è il tondo con l'Adorazione dei Magi (1440 ca., Staatliche Museen, Berlino), nel quale la rappresentazione del paesaggio sullo sfondo si rivela fortemente innovativa rispetto alla maniera pittorica del suo tempo: particolari ed elementi architettonici anticipano stilemi e canoni che si andranno affermando nel corso del Rinascimento.***

- ***La sua opera più importante, la pala d'altare per Santa Lucia dei Magnoli a Firenze, testimonia una notevole perizia nella rappresentazione prospettica, resa attraverso elementi architettonici e giochi di luce e ombra. L'atmosfera chiara e luminosa del pannello centrale (Madonna con il Bambino e i santi Lucia, Francesco, Giovanni Battista e Zanobi, 1445-1448, Uffizi, Firenze), che si contrapponeva nel rigore delle linee e nell'equilibrio degli spazi alla grave monumentalità della pittura del [Masaccio](#), costituì un punto di riferimento fondamentale per il successivo sviluppo della pittura fiorentina. La predella che originariamente accompagnava la pala d'altare è stata smembrata e si trova in parte al Fitzwilliam Museum di Cambridge (Annunciazione, Miracolo di san Zenobi), in parte alla National Gallery di Washington (San Francesco riceve le stimmate, San Giovanni Battista nel deserto), in parte, infine, agli Staatliche Museen di Berlino (Martirio di santa Lucia).***

-

- ***Raffinato artista del primo Rinascimento italiano, tra 1445 e 1448 Domenico Veneziano realizzò la celebre pala per l'altare della chiesa di Santa Lucia dei Magnoli, opera attualmente esposta agli Uffizi di Firenze. Il pannello centrale, qui riprodotto, raffigura la Madonna con il Bambino e i santi Lucia, Francesco, Giovanni Battista e Zanobi.***

-

- L'artista nasce a Venezia intorno al 1410, non sappiamo nulla della sua formazione, ma ipoteticamente iniziò a Venezia a contatto con le novità della pittura fiamminga, e conclusa prima a Firenze come allievo di Gentile da Fabriano tra il 1422 e il 1423, da cui riprese il gusto per il dettaglio naturalistico e per l'ostentazione del lusso, poi a Roma, dove lavorò con Pisanello, tra il 1423 e il 1430. Nelle sue opere, il ritorno ai modi tardogotici, se si può spiegare con l'influenza dei sopracitati artisti, vi si potrebbe vedere anche l'influenza della contemporanea opera di Benozzo Gozzoli e della produzione delle botteghe dedite alla decorazione dei cassoni. Tra il 1432 e il 1437 è da collocarsi la Madonna col Bambino della Collezione Berenson, in cui l'accentuato ritmo lineare serve a dare maggiore espressività alla composizione che culmina nel movimento delle mani delle due figure, sorta di muta comunicazione tra la madre e il figlio rafforzata dall'uso di significati simbolici quali: il rametto di pero offerto dalla Vergine al figlio, simbolo di Cristo come nuovo Redentore;

- Intorno al 1440 risale la decorazione del Tabernacolo situato nel Canto de' Carnesecchi; gli affreschi: la Madonna col Bambino e due frammenti con teste di santi sono ora alla National Gallery di Londra.
Tra il 1445 e il 1447 circa esegue la Pala per la chiesa di Santa Lucia de' Magnoli, in cui rappresenta una Sacra Conversazione, con la Vergine col Bambino in trono attorniata dai santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi, protovescovo di Firenze, e Lucia, le figure sono inserite dentro una in una loggia aperta, costruita con una prospettiva a tre punti di fuga, costituita da un loggiato su colonne in primo piano e da una costruzione con nicchie nelle sfondo, in quella centrale appare inserito il gruppo con la Vergine e il Bambino, in realtà dipinto davanti al loggiato, decorati ad intarsi geometriche marmorei. Dietro, attraverso un'apertura, si intravedono le fronde di tre aranci su cielo azzurro. L'elemento lineare viene cancellato dalla luce, che proviene da destra in alto mettendo in risalto i profili dei personaggi.
Della predella fanno parte le tavole con San Francesco riceve le stigmate e Il Battista nel deserto conservate a Washington; l' Annunciazione e il Miracolo di san Zanobi di Cambridge e il Martirio di santa Lucia di Berlino. Intorno al 1450 realizza la Madonna col Bambino di Washington.
Degli affreschi per la cappella Cavalcanti in Santa Croce (1454), staccati nel 1566 rimangono i santi Giovanni Battista e Francesco.
Morì povero nel 1461. Andrea del Castagno venne accusato del suo assassinio, omicidio perpetrato per gelosia professionale. Voce smentita dal fatto che Andrea morì quattro anni prima del Veneziano.

- il cuscino su cui siede il Bambino, simbolo della sua futura Passione e i melograni stampati sulla stoffa del fondale, usati come simbolo della sua Resurrezione. Il primo documento, che abbiamo su di lui risale all'aprile 1438, mentre dipingeva a Perugia una sala di palazzo Baglioni (oggi scomparsa), è una lettera a Piero de' Medici per chiedergli di poter lavorare a Firenze, mostrandosi al corrente degli avvenimenti artistici fiorentini. Tra il 1439 e il 1441 realizza il tondo con l'Adorazione dei Magi, una prova artistica commissionata da Piero de' Medici, in cui il mondo fiabesco del tardogotico e la nuova costruzione prospettica sono perfettamente integrati in un ampio paesaggio di origine fiamminga.
Nel 1439 inizia gli affreschi con le Storie della Vergine per la chiesa di Sant'Egidio insieme al giovane Piero della Francesca, lasciati incompiuti nel 1445, andranno perduti.



Filippino Lippi Madonna Galleria Uffizi



Piero della Francesca dittico



1465-66 - Tempera su pannello, 47 x 33 cm - Galleria degli Uffizi, Firenze

- In questi due pannelli relativamente piccoli, Piero si impegna in una costruzione compositiva piuttosto difficile e mai affrontata prima. Dietro il ritratto di profilo dei due soggetti, che iconograficamente si rifà alla tradizione araldica dei ritratti su medaglia, l'artista aggiunge uno straordinario paesaggio che si estende in profondità fino a perdersi in una nebbiosa distanza. La relazione tra il paesaggio e i ritratti è inoltre molto stretta anche nel significato: i ritratti, coi loro profili solenni, dominano sul dipinto così come i soggetti dominavano sulla vastità dei possedimenti. L'audacia della composizione è evidente in questo passaggio repentino tra i due diversi piani prospettici. L'abilità di Piero nella resa dei volumi è accompagnata dalla sua attenzione al dettaglio. Attraverso un attento uso della luce ci dà una descrizione miniaturistica dei gioielli di Battista Sforza, delle grinze e dei nevi presenti sulla pelle olivastra di Federico. I ritratti dei duchi, eseguiti forse fra il 1465-'66 o nel 1474, emigrarono a Firenze nel 1631, con tutto il patrimonio artistico dell'ultimo Della Rovere. E fino all'800 furono scambiati per i volti di Petrarca e Laura o Sigismondo Malatesta e Isotta.



Madonna col Bambino detta del Roseto, terracotta invetriata, Luca della Robbia (1450-1462).

Opera universalmente conosciuta, oggetto di innumerevoli riproduzioni. In tale immagine è manifesta la giocosità umana, affabile e terrena, assai poco trascendentale del bambino.

L'interesse del bimbo verso le rose (la rosa, fiore della Vergine, simbolo del sangue divino) e il simultaneo contatto con il seno materno, possono indurre a riflessioni sul loro significato. Anche in questo esempio, forse è più opportuno considerare tali aspetti come semplici espressioni di naturalezza estemporanea, che l'artefice voleva rappresentare liberamente. Potrebbe rivelarsi rischioso e forse pretestuoso addentrarsi in avventurose interpretazioni iconologiche.



**Madonna col Bambino e Angeli (1475-80)
bottega di Luca della Robbia terracotta
invetriata. Dal convento delle cappuccine a
Firenze. Dal 1867 al museo. N. Inv. 27r.**

- Altra immagine di Luca della Robbia, evidenziata dai movimenti naturali del bimbo e dallo sguardo grave della madre.
Il bambino in questa immagine sembra manifestare una semplice gestualità infantile senza valenze simboliche. Il dito portato alla bocca forse è semplicemente un atteggiamento ludico, spontaneo. Mentre la madre tocca distrattamente il piede destro del figlio, la sua meditabonda introversione sembra preludere profeticamente al destino del bambino divinamente segnato



- **Madonna col Bambino e Angeli (1455-60), marmo Agostino di Duccio (1418-1481), dalla chiesa del Carmine a Firenze.**
- **N. Inv. 481s.**
-
- Il raffinato modellato di Agostino di Duccio ci anticipa le istanze neoplatoniche della cosiddetta età d'oro laurenziana e gli stilemi dell'artista che ne fu il più importante interprete: Botticelli. Tralasciamo gli aspetti stilistici e avviciniamoci alla gestualità, in specifico al particolare delle mani della vergine e alla loro elegante conformazione.
- In questo significativo esempio, le mani nella loro predominanza sugli altri particolari, sembrano assumere lievi anomalie morfologiche. Tale accorgimento è semplicemente uno stratagemma, atto a risvegliare l'attenzione dell'osservatore per spronarne la curiosità e la ricezione interiore. Le dita sottili e affusolate accentuano il significato espressivo del gesto.

*Antonio del Pollaiuolo
Ritratto di gentildonna*



- Antonio di Jacopo Benci, detto il Pollaiuolo, nacque a Firenze nel 1431 circa.

I suoi primi lavori sono opere in oreficeria nelle quali è già evidente la tendenza dell'artista all'uso plastico dinamico della linea che si ritrova anche nelle sue opere di pittura, per esempio nel dipinto con la comunione di *Santa Maria Egiziaca* della Pieve di Staggia.

Ma questo uso della linea è soprattutto evidente nella rappresentazione di corpi nudi per esempio nelle opere *Danza nudi* e *Battaglia di nudi*.

-

Nel 1460 eseguì per Piero de Medici tre quadri rappresentanti: *Fatiche d'Ercole*, *Ercole e Anteo*, [Ercole e l'Idra](#).

Eseguì anche numerosi ritratti tra i quali il [Ritratto di Gentildonna](#) che si trova al museo Poldi-Pezzoli di Milano.

Tra le altre opere di pittura ricordiamo: il *Martirio di San Sebastiano* che si trova alla National Gallery di Londra e il ratto di *Dejanira* che si trova al museo Jarves a New Haven.

L'artista morì a Roma nel 1498

**Raffaello Sanzio
Santi, "Madonna del
Granduca" 1505.
Pannello 85x56 cm**



Leonardo Leda e il cigno





Raffaello
La Velata

Madonna della seggiola



Titian. *La Bella*. 1536. Oil on canvas. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florence, Italy



BRONZINO

il pittore di corte



- Agnolo di Cosimo di Mariano Tori nasce a Firenze il 17 novembre 1503; la sua famiglia è umile, il padre è un modesto macellaio ma Agnolo ha la fortuna di vivere a Firenze dove l'arte continua ad essere il polo di attrazione di pittura, scultura, decorazione, arredamento e macchine sceniche; le botteghe sono numerose e tutte di elevata qualità.
- Dopo un certo periodo presso Raffaellino del Garbo, diventa discepolo del Pontormo con il quale collabora negli affreschi delle ville medicee di Poggio a Caiano e di Careggi e il cui ascendente domina le opere giovanili.
- Dal 1512, poi, a Firenze ritornano i Medici, dopo circa venti anni di esilio, e sono loro che riporteranno quel clima illuminato e colto che consentì ad illustri artisti di dare libero sfogo alla loro abilità fornendo, d'altro canto, l'immagine ideale e la misura più alta del potere della classe medicea; potere che entra in crisi nel 1527 con il sacco di Roma e la cacciata da Firenze della casa medicea in favore della repubblica ma rappresenta solo una parentesi che durerà pochissimo con il rientro del duca di Firenze, Alessandro de' Medici e soprattutto, nel 1537, con la presenza di Cosimo I, principale artefice dello sviluppo dello Stato.
- L'esperienza pittorica il Pontormo e gli stretti rapporti di amicizia con tale maestro dal carattere non facile, definito dallo stesso Vasari "selvatico e strano", testimoniano una supposta amicizia oltre il normale, considerate le particolari tendenze del Pontormo stesso.

- Dal 1523 al 1525, il poco più che ventenne Agnolo lavora alla Certosa di Galluzzo insieme al maestro e dipinge la *Pietà* e il *Martirio di San Lorenzo*, affreschi inseriti nelle due lunette sopra la porta che immette nella sala del capitolo. Fuori di quelle mura, a Firenze, infuria la peste e i due pittori rimangono rinchiusi nella Certosa dove il Pontormo aveva ricevuto l'incarico di affrescare il chiostro.
- Intorno al 1530, il suo stile, già differenziato da quello del maestro, era caratterizzato da una plastica elevazione delle forme sorretta da un equilibrio compositivo come la suggestiva *Pietà con la Maddalena* della chiesa fiorentina di Santa Trinita: una tavola d'altare, ordinata da Lorenzo Cambi, a seguito di disposizioni testamentarie del padre Antonio.
- In una serie di pagamenti che Agnolo riscosse per tale suo lavoro, il pittore si firmò per la prima volta anche con il soprannome con il quale era conosciuto: Bronzino forse per il colore dei suoi capelli.
- Nel 1532 Don Pedro Alvarez di Toledo viene nominato viceré di Napoli da Carlo V e la figlia Eleonora di Toledo, nel 1539, sposerà Cosimo I insignito sempre da Carlo V, duca di Firenze nel 1537.
- Cosimo I era il figlio di Giovanni dalla Bande Nere e di Maria Salviati, nipote di Lorenzo il Magnifico; un Medici, quindi, sia per parte di padre e sia per parte di madre.

- Bronzino, che aveva già prestato la sua opera per i Medici, lavorando nelle ville di Poggio a Caiano, di Careggi e di Castello, viene prescelto, tra altri insigni maestri di pittura, per decorare la cappella di Eleonora nel Palazzo Vecchio con cinque affreschi che dovevano riprodurre episodi delle *Storie di Mosè* ed una grande tavola d'altare con la *Deposizione del Cristo*.
- I bellissimi dipinti non sono privi di allegorie, tutte in omaggio alla nuova dinastia dei Medici e alla giovanissima e fertilissima Eleonora che assicurerà a Cosimo la discendenza di ben otto figli.
- Valga un esempio per tutti: nell'affresco il *Passaggio del Mar Rosso e investitura di Giosuè*, la rappresentazione di Mosè cela quella di Cosimo I che, come Mosè, assicura la pace contro i ribelli; la nobildonna vestita di rosso ed incinta, dipinta nell'affresco sulla destra, è certamente Eleonora che, già madre di due figli, era nella attesa del terzogenito.
- Anche per Bronzino l'influsso michelangiotesco rappresenta, come per gli altri membri del manierismo fiorentino, una delle componenti di fondo; nella tavola con la *Contesa tra Apollo e Marsia*, che interpreta liberamente la favola di Ovidio nelle "Metamorfosi", Minerva e Apollo sono tratti da alcune figure della Cappella Sistina dipinte da Michelangelo

- Lo stesso avviene negli affreschi (*Storie bibliche* nella cappella di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio a Firenze intorno al 1540) e nei cartoni per l'arazzeria medicea (*Storie di Giuseppe*, Firenze, Palazzo Vecchio e Roma, Quirinale), eseguiti dopo un viaggio a Roma compiuto nel 1546-47.
- Gli anni tra il 1540 e il 1550 sono molto intensi per il Bronzino che oltre a dipingere, allestisce spettacoli teatrali e predispone cartoni per gli arazzi.
- E' forse colui che maggiormente riuscì a fissare in forme nette e precise, quasi di gelida accademia, la complessa cultura figurativa del manierismo fiorentino, raffinandone l'essenza in maniera sottilmente preziosa.
- L'abbondante produzione di Bronzino che, nel 1439 divenne pittore della corte granducale dei Medici di Firenze, più dei suoi quadri d'altare (*Risurrezione della figlia di Giara*, Firenze, Santa Maria Novella; *Cristo al limbo*, Uffizi) e degli affreschi (*cappella di Eleonora di Toledo*, Firenze, Palazzo Vecchio) è però qualitativamente dominata dai ritratti, in cui espresse la limpida precisione del proprio stile nella resa viva dei personaggi (*ritratto di Guidobaldo da Urbino*, Firenze, Galleria Pitti; *ritratti di Bartolomeo e Lucrezia Panciatichi, di Cosimo I, di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*, Firenze, Uffizi; di *Andrea Doria*, Brera) che sembrano incarnare un superiore ideale di perfezione.

- Molti ritratti sono andati perduti, ma quelli che rimangono oltre a testimoniare la spiccata abilità dell'artista offrono una visione della vita fiorentina dell'epoca e di un mondo di ceto e di censo superiore: eleganti architetture, interni ricchi di drappi di seta, librerie con in bella mostra libri, calamai, ... sono lo sfondo ideale per descrivere l'ambiente che li circonda.
- Il *Ritratto di giovane con liuto* è uno dei primi ritratti che l'artista dipinse; il personaggio è ignoto ma caricato di una forte seduzione; la posa del giovane è tipicamente michelangiotesca e ricorre spesso nei dipinti dei personaggi aristocratici dell'epoca; dipinti da sembrare vivi per la naturalezza dei colori e delle sfumature.
- Anche nei ritratti dei due aristocratici coniugi Lucrezia e Bartolomeo Panciatichi i loro volti e le loro sembianze sono talmente naturali da sembrare vivi nella staticità del ritratto; l'alto livello sociale dei due coniugi è evidenziato dalla raffinatezza e dalla eleganza degli abiti.
- Raffinatezza ed eleganza che raggiungono i vertici più alti nell'abito indossato per *il Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*, quartogenito e secondo figlio maschio destinato alla carriera ecclesiastica

- Il ritratto di Eleonora è sicuramente il dipinto più famoso del Bronzino che non risparmiò materiale prezioso per la preparazione dello sfondo blu ottenuto dalla fine macinazione di lapislazzuli impastati con blu oltremare; l'abito in broccato e fili d'oro è tuttora conservato.
- Contemporaneamente al ritratto di Eleonora, Bronzino dipinse anche il *Ritratto di Cosimo I de' Medici con l'armatura* a ricordo del primo successo di Cosimo in merito alla liberazione di Firenze, Pisa e Livorno dagli spagnoli.
- Un altro ritratto, tra i più carismatici di Bronzino, è il *Ritratto di Bia*, figlia naturale di Cosimo I e morta a soli cinque anni di età.
- A caratterizzare lo sviluppo della pittura di Bronzino sono soprattutto le Madonne, eseguite nel periodo tra il 1540 e il 1550, e che rivelano proprio il passaggio dal Classicismo al Manierismo.
- Di evidente modello michelangiotesco, le Madonne di Bronzino si presentano possenti, dalle forme scultoree, dai colori accesi ma di una bellezza più distesa, meno patita.
- Sempre al modello michelangiotesco Bronzino conforma anche il tema erotico, in chiave satirica e scherzosa, come *Venere e Cupido*: un quadro destinato, in via privata e riservata, al Re di Francia, Francesco I, noto per le sue doti di seduttore di bellissime donne.
- Venere, diafana, candida, delicata, bacia Cupido e dietro i due amanti il Tempo (rappresentato con barba bianca, ali e clessidra), il Gioco (con le sembianze di un bambino ridente e felice), la Frode (che con un drappo azzurro e insieme al Tempo forma una specie di alcova per i due amanti), il Piacere (impersonato da una bambina con il corpo di serpente), la Gelosia (con le mani tra i capelli) e via dicendo; allegorie queste che vogliono tradurre in "monito" contro i trabocchetti dell'amore e del vizio, i comportamenti del lussurioso e carnale Re di Francia.

- Anche il *Doppio ritratto del nano Morgante*, ritratto tutto nudo nella doppia versione, di fronte come un Bacco con corona di uva e pampini e, di dietro, come un grasso cacciatore, ha lo scopo di mettere in ridicolo il personaggio con significati allegorici.
- Bronzino è ricordato anche per un'altra importante impresa commissionatagli dai Medici: la fornitura di cartoni per gli arazzi che dovevano decorare il salone dei Duecento in Palazzo Vecchio.
- Si trattava di una serie di venti arazzi, narranti le *Storie di Giuseppe ebreo* che Cosimo I aveva voluto prodotti a Firenze e non come era moda di allora tessuti nelle Fiandre.
- Il lavoro dei cartoni fu per Bronzino molto gravoso tanto da dover ricorrere all'aiuto di collaboratori e garzoni per mantenere l'impegno preso.
- Al lavoro degli arazzi si accompagna quello di una grande tavola con la *Resurrezione di Cristo* per la cappella Guadagni nella chiesa della Santissima Annunziata di Firenze; l'opera, un Cristo che sale in cielo attorniato da angeli lasciando a terra i soldati sgomenti e smarriti vicino al sepolcro spalancato, richiama molto il Giudizio universale di Michelangelo.
- Il periodo (1550) è ricco di produzioni artistiche e di capolavori secondo schemi fissi ed è in questa alacre ma tranquilla quotidianità che comincia un lento e graduale allontanamento dei Medici a favore di un giovane ed emergente artista: Giorgio Vasari che si era distinto a Roma presso il Cardinale Ippolito de' Medici tanto che Cosimo I, nel 1554, gli affida l'incarico di progettare gli Uffizi, di trasformare Palazzo Vecchio, di creare un corridoio, il "corridoio vasariano" che collegherà direttamente i citati due storici edifici, di trasformare i Palazzi dell'Ordine di Santo Spirito a Pisa.

- Negli anni sessanta Bronzino, pur essendo un artista prestigioso, comincia a sentire il cambiamento che si ripercuote anche sui rapporti personali con Cosimo I che, nel 1564, gli toglierà il salario di pittore ufficiale per passarlo a Vasari, ormai artista in voga.
- Bronzino si rende conto che la sua pittura e soprattutto il suo stile michelangiotesco non sono più di moda, tenta nuove esperienze continuando a lavorare ma sente che la vecchiaia è arrivata: è diventato lento e lavora con incertezza di stile.
- Nel 1569 termina un grande affresco che lo aveva impegnato per quasi cinque anni: il *Martirio di San Lorenzo* che rappresenta il suo "testamento spirituale" e che richiama sempre lo stile michelangiotesco come un tripudio in onore del grande artista; il lavoro fu aspramente criticato dai contemporanei offuscando così, sia il messaggio che Bronzino voleva trasmettere alle generazioni future di prestigiosa testimonianza e tradizione toscana e sia il successo dell'affresco stesso, troppo caricato di corpi nudi di chiaro stampo michelangiotesco.
- Morirà qualche anno dopo di un brutto male, il 23 novembre 1572, senza aver smesso di lavorare e lasciando incompiuta una *Immacolata Concezione* per un monastero in via di costruzione.
- Le esequie furono semplici, a Firenze, nella Chiesa di San Cristoforo degli Adimari.

Angelo Bronzino
"Ritratto di Gentildonna Galleria
Sabauda Torino



- Nel '200 l'ideale estetico femminile persegue la bellezza efebica di un'esile fanciulla dalle gambe allungate, i capelli chiari, il seno piccolo.
- Donne adolescenti che sfioriscono in fretta a causa delle gravidanze, dal ventre accentuato, proprio a garanzia della loro capacità procreativa.
- La pelle deve essere candida come il giglio, il viso ovale, i capelli biondi, la bocca piccola e gli occhi azzurri.
-

- Secondo Marie de France, la damigella ideale doveva avere queste qualità:
- *“Ha il corpo ben fatto, i fianchi stretti, il collo più bianco della neve su un ramo. I suoi occhi sono grigio-azzurri, il viso chiarissimo, la bocca gradevole ed il naso regolare.*
- *Ha le sopracciglia brune, la fronte ampia, i capelli ricciuti e biondissimi. Alla luce del giorno sono più luminosi dell’oro.”*
-

- Il Rinascimento modifica completamente il concetto di bellezza femminile e più in generale prevale un atteggiamento più pagano nei confronti del corpo.
-
- Agnolo Firenzuola scrisse nel 1578: *"La bellezza è il dono più grande concesso da Dio all'umana creatura, poiché grazie alla bellezza eleviamo lo spirito alla contemplazione ..."*
-
- E' il trionfo della bellezza giunonica, la donna dal seno prosperoso ed i fianchi larghi, dal volto sensuale: il bianco incarnato è ravvivato però dal rosso colorito delle guance, (ottenuto anche con i prodotti cosmetici preparati dagli speziali), i biondi capelli virano nella sfumatura del famoso rosso - tiziano.

- Agli inizi del millennio non c'è ancora abilità nel taglio degli abiti, uomini e donne indossano delle **tuniche sovrapposte** poco modellate, che si infilano dalla testa mentre i bottoni (un'invenzione medievale risalente al 1200) sono usati più in funzione ornamentale. **ABITO FEMMINILE**

ABITO FEMMINILE 1200

- **I capelli** sono pettinati con la riga in mezzo e raccolti in trecce lasciate libere o arrotolate in vario modo a lasciare scoperta la nuca. Spesso i capelli sono nascosti da un soggolo di stoffa avvolto sulla testa e anche intorno al collo (per le donne sposate), o coperto da cappelli che assumeranno fogge sempre più verticalizzanti La **tunica** è l'indumento base sia per la donna che per l'uomo, indossata come intimo è detta anche camicia. In cotone, lino o seta ha manica lunga aderente al braccio e cade fino a coprire la caviglia.

- La donna del Medioevo non porta le mutande. Nella seconda metà del 1100 compare una tunica detta **bliaut (sopraveste)**, realizzata in seta per la nobildonna, è caratterizzata da lunghe maniche a farfalla dette anche maniche ad angelo e da una nuova aderenza al busto probabilmente ottenuta con delle stringature sul dietro o sui fianchi. Il collo inizialmente tagliato a V viene poi generosamente arrotondato o tagliato a quadrato. Per accentuare l'ampiezza dei fianchi sono inseriti dei godet di stoffa sulle cuciture laterali della gonna.

- La gonna tocca terra e nel 1200 è ulteriormente arricchita dallo strascico: per poter camminare la dama deve raccogliere la gonna davanti e deve assumere una posizione eretta con il busto leggermente arretrato. Tale postura di tono aristocratico è sottolineata ulteriormente dallo strascico dei veli che, partendo dalla sommità del capo, scendono fino a terra. Bordure e galloni ricamati orlano la sopravveste, le maniche e il collo. La manica ritorna ad essere attillata nel 1300 e la sopravveste si modella sempre di più al busto e ai fianchi.

La moda nel Rinascimento

- [Il costume e la moda](#)
- La moda nel Rinascimento
- L'abito in Europa fin verso gli inizi del XIII secolo era rimasto quello dell'età Barbarica, poi il risveglio economico e il commercio verso le rotte occidentali portò a quello che si può definire inizio della moda, tra il 1400-1450 la moda era caratterizzata da abiti principeschi comuni, definita eleganza Gotico - Internazionale. Nel 1500 è la moda "in nero" severa e Spagnola a prendere il posto dell'abito rinascimentale Italiano. Il nero, che può sembrare un colore formale, venne apprezzato per la sua rarità era infatti difficile dare ai tessuti questa tinta.

- Con l'avvento della moda ogni rango cercò di distinguersi, gli abiti non furono comuni a tutti e si distinguevano per il ceto sociale. Alla moda "in nero" Spagnola sopraggiunse quella Francese dai colori vivaci.
- Per capire meglio i cambiamenti della moda in Italia occorre osservare i dipinti raffiguranti alcuni nobili italiani. Ad esempio il "Conte Roberto San Severino" ritratto nel giorno delle sue nozze con Lucrezia Malvolti indossava un abito la cui eleganza metteva in risalto la sua figura d'uomo, mentre l'abito femminile della sposa faceva notare indifferenza nei confronti del corpo femminile.

- Nel ritratto di Bellini raffigurante l'ex Regina di Cipro e le sue dame, viene mostrata una donna diversa, curata, austera e con un abito che mette in risalto la femminilità. Grazie ai dipinti si può notare il cambiamento della moda maschile, Galeazzo Maria Sforza ad esempio indossa un saio su cui è ricamato un giglio, ostenta civetteria nel modo di tenere il guanto con l'altra mano inguantata, i capelli lunghi e il volto rosato. Giulio II seguito da Francesco I e da Carlo V, lanciarono la moda della barba, baffi e capelli corti. La chiesa protestò contro il pelo sul viso, anche se furono proprio i frati a continuare questa moda.

- Un nuovo capo d'abbigliamento entra a far parte della moda" il Copricapo" o berretto, da alcuni indossato spoglio, mentre da altri arricchito con ornamenti. Viene lanciata la moda del saluto togliendosi il copricapo per lo più per attirare l'attenzione su di esso. Anche l'acconciatura femminile subisce delle variazioni, alcune donne come Bianca Maria Visconti portavano la fronte scoperta, altissima e un velo corto sulla crocchia, altre dame portavano la lenza, la cartellina sulla fronte e a volte anche la cuffia bordata di perle o fatta di passamaneria. Alcune dame portavano la lunghissima treccia, avvolta in nastri chiamata "coazzone". Nel periodo in cui si curava molto l'acconciatura femminile e l'uso della passamaneria, si diffonde la produzione del baco da seta e il gelso.

- La corte si serve della moda per stabilire la sua autorità, che si deve riflettere non solo all'interno della propria struttura, ma anche esteriormente usando particolari vesti e non solo quelle cerimoniali. I Principi diventano così i prototipi incaricati di stabilire e diffondere la moda, l'abbigliamento diventa così un elemento essenziale per stabilire la propria egemonia politica. I segni esteriori come insegne, divise contraddistinguono l'abbigliamento delle corti rinascimentale. L'abito assume così un duplice ruolo, quello rappresentativo e quello manufatto prezioso, con un duplice pregio, di onorificenza e quello materiale. Nel 1400 le manifestazioni esteriori e il costume sono all'insegna della semplicità degli antichi, nel 1500 c'è la tendenza ad esibire l'aspetto sontuoso nel suo massimo splendore. La moda "in nero" delle vesti imputata alla severità Spagnola portata da Carlo V e dal suo seguito alla corte di Asburgo, divennero la massima espressione dell'abbigliamento cerimoniale, usato sia nel lutto e negli avvenimenti solenni come le celebrazioni nuziali per la sua pregiatezza, spesso accompagnato da ornamenti dorati

- Con il diffondersi della moda Francese dai colori vivaci, il nero venne relegato e usato solo per vesti cerimoniali. La corte non si sottrae alle imposizioni della moda, ma è essa stessa la divulgatrice, la nobiltà aristocratica è la responsabile della creazione di nuove invenzioni come ad esempio la fiorentina fabbrica di feltri lombardi in Italia. In Italia con Isabella d' Este detenne il primato per l'eleganza che era temuta dalla regina di Francia . Nelle corti delle grandi capitali Europee era consuetudine far circolare " Le Puce "(ragazza) vestita secondo la moda attuale, già diffusa nel XVI secolo so protrasse per più di due secoli, fin quando l'attenzione fu rivolta alla "Rue-Saint-Honore`" in attesa delle nuove invenzioni di Rose Bertin , la sarta di Maria Antonietta. Nell'abbigliamento vi era la smania di supremazia tra le protagoniste femminili, sempre in gara di eleganza, come ad esempio la Marchesa da Mantova con quella da Venezia, da Roma. da Firenze

- Da ricordare la rivalità tra la Marchesina e la cognata Estense, legate da una morbosa curiosità per l'abbigliamento di entrambe, riflesso delle diversità tipologiche nelle relative aree di appartenenza. Ciò che distingueva le dame di rango dalle altre erano l'eleganza, lo sforzo e il cerimoniale all'interno della corte era sempre più basato su codici fissi e autoregolamenti fino ad arrivare ad assomigliare a quelle della corte di Versailles. Per studiare i cambiamenti che la moda ha subito nei secoli, occorre servirsi dei documenti artistici soprattutto quelli pittorici. Spesso però i pittori si sono serviti della loro fantasia per raffigurare le decorazioni delle stoffe in uso in quel tempo.

- Tra gli artisti da ricordare vi sono i pittori come Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli (1420-1497), Piero della Francesca, Domenico Veneziano. La testimonianza maggiore sulla moda e i costumi dell'epoca viene dai dipinti che raffigurano di vita nelle diverse corti. Nel 1500 artisti come Raffaello e Tiziano, hanno lasciato delle eccezionali rappresentazioni di abiti femminili. Il genere pittorico che fornisce maggior spunto allo studio della moda nel rinascimento è quello delle ritrattistica di artisti come Moretto, Romanino, Giovanbattista Moroni, Paolo Veronese e il più famoso il ritratto di Eleonora da Toledo del Bronzino.

- Precedentemente al XV ° secolo le opere d'arte autografe erano poche e non si avevano informazioni sui loro artisti. Al contrario, a partire dal Rinascimento, le identità degli autori e le loro storie incominciarono a essere preservate. Di questo periodo si hanno le cronache sulla vita e l'opera di geni come Leonardo, Michelangelo, Donatello, Raffaello ma raramente ci sono citazioni di donne loro contemporanee. L'ulteriore ostacolo alla carriera artistica femminile era dovuto ai pregiudizi della società del tempo, poco sensibile a comprendere e sostenere le aspirazioni personali. L'unico modo per una ragazza in tempi rinascimentali per dedicarsi all'arte era così quello di dedicare maggior tempo possibile all'apprendistato. Una prerogativa, in questo caso, di giovani figlie di famiglie nobili e ricche.

- Nonostante che Firenze fosse considerata patria e officina del Rinascimento, l'organizzazione sociale e artistica della città era talmente definita e già ricca di artisti in cerca di committenti da non poter lasciar spazio all'affermazione di eventuali pittrici.
- Questo spiega perché le prime donne che si affermarono nell'arte operarono a Cremona e a Bologna, dove le scuole e le botteghe d'arte si svilupparono in un contesto dove c'erano ancora molte committenze.
- E' il caso delle tre sorelle cremonesi **Sofonisba, Lucia, Lavinia Anguissola**, che vissero nella metà del 1500. **La prima ebbe modo di imparare per un periodo direttamente da Michelangelo**, Lucia invece morì precocemente.
- Da Bologna emersero invece Properzia de Rossi, Lavinia Fontana Elisabetta Sirani e Caterina de Vigri.

- Tuttavia anche nella località felsinea non tutto era così facile. Ad una ragazza era comunque impedito di appartenere alle Accademie artistiche e per poter ottenere delle committenze dovevano essere abili in tutte le tecniche. E' questo richiedeva la possibilità di viaggiare da sole, di studiare dal vivo le opere archeologiche e artistiche, di conoscere le anatomie dei corpi umani. E alla fine ciò precludeva ogni possibilità di potersi affermare. Una situazione che portò diverse ragazze pittrici a specializzarsi nel genere più accessibile dei ritratti e delle nature morte.

- Le prime opere documentate riguardanti la pittura al femminile risalgono a **Caterina dei Vigri** [Bologna 1413-1463] Figlia di una famiglia nobile fu educata alla Corte di Ferrara, ma nel 1427 alla morte del padre decise di entrare in convento. Oltre a dimostrare le sue capacità in pittura si distinse nella prosa in latino.

- Nel 1524 il pontefice Clemente VII ° autorizzò il suo culto come Santa Caterina da Bologna, ufficialmente canonizzata nel 1703. Dalla stessa città emerse il talento di **Properzia de Rossi**. [Bologna 1490-1530] Figlia di un notaio fu l'unica donna scultrice durante il periodo Rinascimentale che si cimentò anche nei disegni e nelle incisioni. Le sue opere più importanti, due pannelli in marmo a rilievo con scene testamentarie, si trovano nella Basilica di S. Petronio a Bologna.
- In Toscana invece si afferma **Plautilla Nelli** [Firenze 1523-1588] Figlia del pittore Luca Nelli entrò nel convento di S. Caterina da Siena, come consuetudine per l'epoca, all'età di 14 anni, e qui realizzò le sue opere pittoriche, tra cui l'affresco 'L'ultima cena '.

- Il suo stile, solenne e quiete, non rispondeva però alla figurativa del tempo. Rimase comunque il punto di riferimento per le generazioni successive.
- Alla metà del 1500 s'impose la grande personalità di **Sofonisba Anguissola**, [Cremona 1531/2-1625] la più grande di sei figlie del nobile Amilcare Anguissola, che educò i figli attraverso gli ideali umanistici del Rinascimento. Sofonisba ed Elena furono inviate dal padre a studiare la pittura da Bernardino Campi [nel 1545] e Bernardino Gatti.[1549] Dopo il tirocinio Elena però decise di entrare in convento. **Sofonisba ritornò in famiglia, si specializzò nel ritratto e insegnò le tecniche alle sorelle Europa, Lucia e Anna Maria.**

- Ed è proprio nell'ambiente domestico che nascono i dipinti più celebri. Nel 1560 a 29 anni è in Spagna, è diventata una delle pittrici di corte.
- Lucia [Cremona 1536/8-1568] è apprendista dalla sorella Sofonisba, da cui ereditò lo stile e le tecniche, che furono talmente simili da creare difficoltà nell'attribuzione dei loro dipinti. Di lei ci rimangono solo due opere autografe, di cui il celebre ritratto di Pietro Maria, dottore di Cremona

Sofonisba Anguissola autoritratto



Sofonisba Anguissola



Sofonisba Anguissola



Sofonisba Anguissola



Giulia Lama, Vergine in gloria con due santi



- „ Sempre a Bologna cresce la bravissima pittrice **Lavinia Fontana** [Bologna 24 agosto 1552-11 agosto 1614]
- Figlia del pittore Prospero Fontana, che la educò all'arte, oltre ai ritratti dipinse temi religiosi e mitologici. La sua prima committenza pubblica arrivò nel 1584 per una chiesa di Bologna per la quale realizzò la tela dell'Assunzione della Vergine. Nel 1660 si trasferì a Roma e qui venne incaricata dal Pontefice di eseguire l'Altare Maggiore per la basilica di S.Paolo Fuori Le Mura, purtroppo andato distrutto nell'incendio del 1823.
- Un' altra figlia d'arte è **Marietta di Jacopo Robusti detto il Tintoretto**. [Venezia 1554/1600-1590]
- La più grande di otto figli era quasi sempre in bottega affianco al genitore che accompagnava ovunque. Produsse i suoi stessi autoritratti e divenne ben presto famosa nelle Case Reali di Spagna ed Austria, tanto da essere invitata a divenire pittrice di corte da entrambe le monarchie. Tintoretto impedì a Marietta di partire e la costrinse a sposarsi con l'obbligo di continuare a vivere in casa. Marietta Robusti morì a trent 'anni, durante il suo primo parto.
- **Fede Galizia** [Milano 1578-1630] è invece figlia del pittore e miniaturista Nunzio Galizia, che le insegnò a dipingere per renderla già autonoma all'età di dodici anni.

Lavinia Fontana



Lavinia Fontana



Fede Galizia



- A 16 anni, era già affermata come ritrattista e conosciuta per le composizioni di tema religioso, tanto da ricevere committenze pubbliche per le pale d'altare delle chiese di Milano. Specializzata in nature morte, la sua, datata 1602, è la prima del genere in ambito italiano.
- Tra le figlie d'arte **Artemisia Gentileschi** [Roma 8 luglio 1593-1652] è probabilmente la più famosa. Figlia più grande del pittore caravaggista Orazio Gentileschi, a differenza delle sorelle seguì le orme del padre. Morta la madre a 12 anni continuò a dipingere, non limitandosi alle nature morte e ai ritratti, temi a cui in genere erano destinate le pittrici. Nel 1610 finisce 'Susanna e i Vecchioni'. Nel 1611 il padre la affida al pittore Agostino Tassi per insegnarle la prospettiva. Ma Tassi approfittò della ragazza, Artemisia lo denunciò e dopo un processo umiliante, l'uomo scontò otto mesi di prigione. Un mese dopo si sposerà e si trasferisce a Firenze. Qui nel 1616 entra nell'Accademia del Disegno.

Artemisia Gentileschi



Artemisia Gentileschi



Nel 1621 torna a Roma, viaggia spesso a Genova e Venezia, dove aiuta il padre, dipinge per le chiese di Napoli, e nel 1638 lavora insieme al genitore in Inghilterra alla corte di Charles I°.

. **Plautilla Bricci** [Roma 13 agosto 1616-1690] è figlia del pittore Giovanni Bricci e sorella di Basilio, fu la prima donna a studiare e ad occuparsi di architettura. Le due committenze romane che risultano documentate furono Villa Benedetti, distrutta nel 1849, e la cappella di San Luigi nella chiesa di San Luigi de Francesi a Roma, sormontata da un suo dipinto, commissionate entrambe da Elpidio Benedetti.

Elisabetta Sirani [Bologna 1638-1665] fu la figlia di Giovanni Andrea Sirani, da cui assimila le tecniche pittoriche che a sua volta insegnerà alle sue giovani apprendiste. All'età di 17 anni, già professionista nella pittura e nell'incisione, apre il suo studio ed inizia una lunga carriera in cui realizza, assieme alle sue allieve, più di duecento dipinti e numerose altre opere. Apprezzata nelle Corti Reali europee che acquistavano i suoi quadri venne descritta dal biografo suo contemporaneo Malavasia come 'la gloria del sesso femminile, la gemma d'Italia, il sole d'Europa'. Pupilla di Guido Reni, amico del padre, muore a soli 27 anni di ulcera perforante, per essere sepolta insieme al maestro Guido nella Cappella del Rosario nella chiesa di San Domenico a Bologna. Diversi critici le attribuiscono il ritratto di [Beatrice Cenci](#) in cui emerge un tratto raffinato.

Elisabetta Sirani



Elisabetta Sirani



- La prima attribuzione è riferita a Guido Reni che si trovava però a Bologna quando nel settembre 1599 si compiva la prigionia e l'esecuzione di Beatrice. La tela invece risalirebbe al 1662, e si baserebbe su incisioni di Beatrice Cenci tramandate dall'epoca della sua morte. Le pittrici donne, a causa delle limitazioni già descritte, spesso si dedicavano alla miniatura, alla ritrattistica e alle composizioni. In questo caso prediligono un particolare tipo di natura morta, quella a soggetto floreale. Le composizioni floreali avevano infatti un vasto successo di pubblico ed erano particolarmente richieste dalle committenze nord europee. Per dipingerle occorreva però una buona mano e un certo gusto decorativo.

- Maestra di questo genere fu **Margherita Caffi** [Cremona 1650-Milano 1710] che avrà tra i propri committenti le principali casate italiane. La pittrice cremonese contribuì all'affermazione di un nuovo genere: le ghirlande di fiori, in mezzo alla quale stessa inserisce volti, animali, fontane. Altre donne si dedicheranno alla natura morta, tra le quali la veneta **Elisabetta Marchioni**, spesso confusa con la stessa Caffi e conosciuta per composizioni floreali in vasi di coccio o metallo collocati davanti a scorci di paesaggio.

- Nel Seicento si distingue nel genere della natura morta anche una pittrice di Ascoli Piceno, **Giovanna Garzoni**. [1600-1670] Apprezzata da importanti committenti, tra i quali Cassiano del Pozzo e Anna Colonna Barberini, la Garzoni è particolarmente abile nel ritrarre raffinate e dettagliatissime composizioni di frutta e di fiori dipinti a guazzo su pergamena. Alla sua morte, sopraggiunta nel 1670, lascia la propria eredità all'Accademia di San Luca, della quale aveva fatto parte. Vicino allo stile analitico di Giovanna è l'opera di **Maria Sybilla Merian**, [Frankfurt am Main 2 aprile 1647-1717] che si distinse per un accentuato spirito scientifico

Maria Sybilla Merian



- . La madre sposterà in seconde nozze Jacob Marrell, pittore fiammingo specializzato in composizioni floreali che avrà un ruolo importante nella formazione della ragazza. Tra le prime donne che invece scelsero di dedicarsi ai generi universali della pittura vi è la veneziana **Giulia Lama**. Amica del Piazzetta e degli artisti del suo entourage, dai quali apprende l'arte della pittura, realizzò diverse pale d'altare per le chiese veneziane ['Cristo crocifisso adorato dagli apostoli', San Vidal, 'Vergine in Gloria con due santi', Santa Maria della Formosa] e numerosi altri quadri di grande formato. L'altra celebre veneziana è **Rosalba Carriera**, [Venezia 1675-1757] esponente assieme a Sebastiano Ricci e a Giovanni Antonio Pellegrini della corrente chiarista veneziana. Rosalba si dedica alla produzioni di piccole miniature, spesso su avorio, una delle quali, 'La fanciulla con colomba ' del 1705, le serve come biglietto da visita per l'ammissione all'Accademia di San Luca,

Rosalba Carriera



Giovanna Garzoni natura morta



- In breve tempo si farà conoscere in tutta Europa per i raffinati ritratti, trattati con un tocco leggero e con tonalità delicate, che conferiscono ai modelli grazia ed eleganza. Nel 1720 ottiene due importanti riconoscimenti: il 14 gennaio è accolta tra i membri dell'Accademia di Bologna mentre il 20 ottobre entra a far parte dell'Académie Royale de Peinture et Sculpture di Parigi. L'esempio di Rosalba, lontano dall'ufficialità della lezione accademica, influenzerà profondamente la ritrattistica francese del 1700.

Margherita Caffi



Una pittura lucida, robusta, severa, essenziale.
Una pittura fatta di immagini prese a prestito dal quotidiano che sprigionano un senso di sacrale intimità. In ogni sua opera è possibile ritrovare lo spirito di una donna mai stanca di esplorare le profondità dell'essere umano e straordinariamente capace di cogliere quei momenti magici in cui il tempo si ferma.

Sofonisba Anguissola fu veramente inimitabile nel dare all'attimo un valore eterno ed universale e nel saper infondere un'anima ai suoi personaggi. **Con straordinaria spontaneità, l'artista** disvelava agli sguardi il senso nascosto dell'esistenza.



- Sofonisba Anguissola nasce nella suggestiva cornice della città di Cremona, intorno al 1535, da **Amilcare Anguissola e Bianca Ponzoni**, esponenti della piccola nobiltà lombarda. Sofonisba è la primogenita, seguiranno cinque sorelle ed un fratello:
- **Elena, Lucia, Minerva, Europa, Anna Maria ed Asdrubale.**
- Dopo la morte della madre, avvenuta intorno al 1546, le **“Sofonisbe”**, nome coniato da Emilio Gadda, **ricevono dal padre una formazione intellettuale piuttosto liberale e sicuramente anticonformista per l'epoca.** Perseguendo l'obiettivo di un modello di socialità filo-femminile e coltivando la speranza di garantire lustro e continuità alla propria stirpe, Amilcare Anguissola decide, infatti, di coltivare le qualità delle proprie figlie, avviandole a studi umanistici ed artistici. In virtù di un padre anticonvenzionale, come Amilcare, che si può considerare, senza dubbio, un precursore di quella che, pochi secoli dopo, diventerà l'educazione tradizionale delle future nobildonne, la figura di Sofonisba acquisisce una valenza storica ancora più significativa.



- Le sorelle Anguissola vengono educate tutte sin dalla più tenera età alla pittura, condividendo l'educazione, le frequentazioni e l'inclinazione alla pittura. Questa unità d'intenti (in particolare quella tra Lucia e Sofonisba), che le portò a "completarsi un poco troppo a vicenda", negli anni a venire, ha provocato, tra gli storici, una serie impressionante di dispute e diatribe ad oggi ancora non risolte.
- Tra le sorelle Anguissola, Sofonisba ha, sicuramente, un talento più spiccato, espresso soprattutto nella perizia compositiva e nell'abilità stilistica, che la spinge ad eseguire ritratti permeati da una forte componente emozionale



- Sofonisba compie il suo tirocinio da pittrice, insieme alla sorella Elena, inizialmente presso **Bernardino Campi** (nel 1546?) ed in seguito da **Bernardino Gatti**, detto il **Sojaro** (nel 1549?), da cui riceve influenze correggesco-parmigiane. Amilcare Anguissola, che è, sicuramente, il primo ad accorgersi del talento di Sofonisba, rivelando straordinarie doti da promotor, si prodiga, attraverso frequenti scambi epistolari, a pubblicizzare le doti artistiche della figlia presso le corti italiane, che, in quel periodo, gravitano intorno alla potente corte di Spagna.
- Amilcare riesce a far pervenire, anche, alcuni disegni di Sofonisba a **Michelangelo**, da cui riceve parole lusinghiere e d'incoraggiamento

- Durante questo periodo, i soggetti con cui la pittrice si cimenta sono, principalmente, ritratti di nobili illustri ed autoritratti, poiché vengono offerti dal padre a fini divulgativi. Sofonisba non ottiene mai denaro in cambio delle sue opere, ma viene ricambiata con privilegi, riconoscimenti e doni generosi, adatti al suo rango.
- Le sue opere ricevono molte critiche positive, tant'è che persino il **Vasari** vuole recarsi di persona a Cremona per conoscerla personalmente e tributarle il dovuto omaggio. Nel 1559 (?), l'artista si trasferisce a Madrid, dove viene nominata, dal sovrano **Filippo II**, dama di corte di **Isabella di Valois**, la nuova e giovane regina, di origine francese.

- Anche se non è stato rinvenuto nessun documento ufficiale che attesti il ruolo di Sofonisba come pittrice di corte, a questo periodo risalgono opere dedicate a diversi personaggi della famiglia di Filippo II. Sofonisba rimane nella corte di Madrid per quasi quindici anni, circondata da onore, affetto e ricchezze.
- Il suo compenso per i servizi alla regina è di 200 scudi l'anno, una cifra decisamente considerevole per l'epoca, puntualmente versata a Cremona



- Sofonisba arriva così a cinquantatré anni. La vita le scorre intorno senza tensioni ed affanni ma anche senza emozioni profonde. E' diventata una pittrice completa, dal talento ineguagliabile, ma è sola. Forse per questo accetta di sposarsi, senza amore e per procura, quando la corte decide di trovarle un marito, degno della sua mano ed adeguato alla sua dote. La scelta della corte ricade su **Fabrizio Moncada**, un nobile cadetto, appartenente ad una casata siciliana. Subito dopo le nozze, celebrate, nel 1573, a Madrid, la coppia si trasferisce in Sicilia. Ma dopo quattro anni, nella primavera del 1578, il sipario cala su questa scena di vita di Sofonisba: Fabrizio muore tragicamente in mare, per un attacco sferrato dai pirati alla nave su cui viaggia. La premorienza del marito costringe la pittrice ad affrontare l'ostilità della famiglia di quest'ultimo, che non vuole restituire i beni da lei apportati in dote. Ma Sofonisba è uno spirito indomito e con consapevolezza, umorismo e tanta voglia di vivere si prepara a prendersi la sua rivincita. Dopo un 'anno di delusioni, la pittrice decide di lasciare, per sempre, la Sicilia e si imbarca alla volta della Spagna, ma il maltempo la obbliga a sbarcare, con tutti i suoi beni, a Livorno

Isabella, Clara, Eugenia, Micaela



- Da qui, in attesa di riprendere il viaggio, si trasferisce, provvisoriamente, a Pisa, dove cogliendo tutti di sorpresa e contro il volere della sua famiglia e della corte spagnola, convola in seconde nozze con il genovese **Orazio Lomellini**, un capitano di nave, molto più giovane di lei, incontrato durante il viaggio. Con lui, dopo una lunga luna di miele, si trasferisce prima a Genova e poi a Palermo dove rimarrà fino alla morte. Questa volta la Sicilia si presenta agli occhi della pittrice sotto una nuova luce: un mondo magico di cui coglie con grande gioia i colori ed il clima culturale. Si accorge di non essere più una dama di corte costretta a rispettare regole e tempi, ma di poter godere la sua vita in libertà e creatività.

Gli ultimi anni della sua vita sono ricchi di gratificazioni sia sul piano personale che su quello artistico: è innamorata, ha una ricca committenza e frequenta pittori stimolanti ed importanti, come **Luca Cambiaso**, **Bernardo Castello** ed il fratello di questi, **Giovanni Battista**, detto il **Genovese**

- Tra i suoi estimatori figurano il sovrano spagnolo **Filippo III**, che succeduto al padre nel 1598, le rinnova l'apprezzamento per le sue opere, la **famiglia Farnese e Federigo Borromeo**. Un anno prima della morte, la pittrice, ormai novantenne e quasi cieca, ha il privilegio di ricevere la visita dell'illustre pittore **Anton Van Dyck**, che rimane così affascinato dallo spessore psicologico della donna da annotare le loro conversazioni nel suo "taccuino italiano". Sofonisba è stata, sicuramente, **una donna sui generis per l'epoca in cui ha vissuto, ma anche una grande artista che, con i suoi capolavori dotati di immutato fascino, ha dato molto alla cultura artistica femminile.**

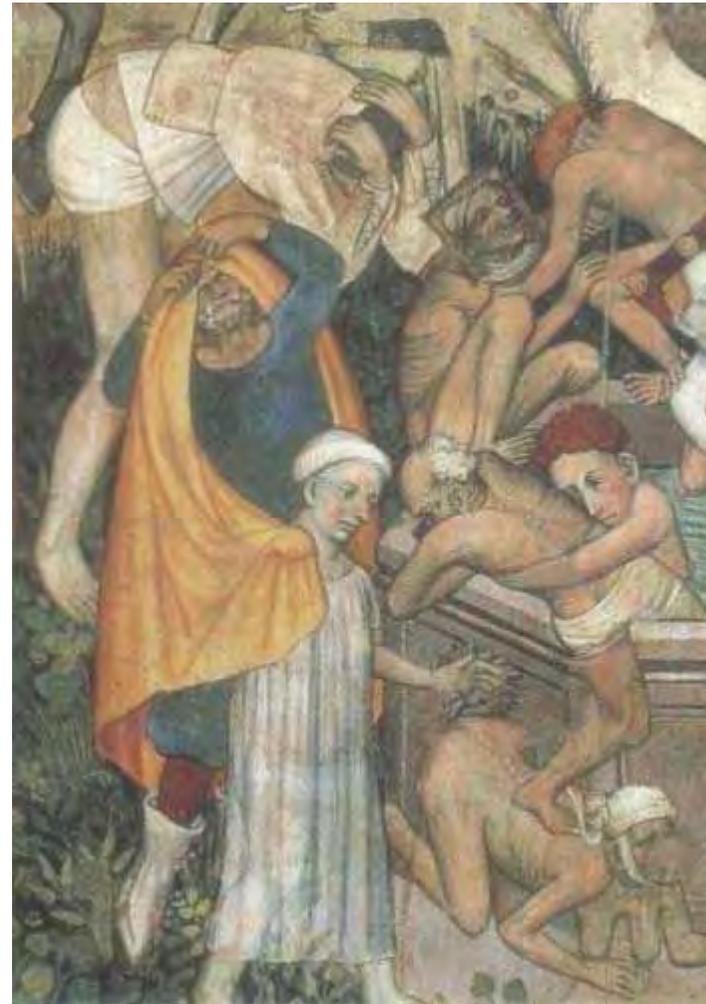
**Vestiario femminile medievale:
cenni storici
(1350-1420)**

I vari capi di vestiario

- Nel medioevo il vestiario era formato da diversi strati, che variavano nella tipologia di tessuto, nello spessore e nel numero a seconda della ricchezza e della posizione sociale della persona che li indossava. Sia gli uomini che le donne di condizione elevata, infatti, portavano tanto in estate quanto in inverno fino a cinque strati di vesti, mentre chi era povero indossava al massimo la camicia, una tunica e il mantello, quando era molto freddo.

L'indumento principale era la **camicia**, ovvero l'equivalente dell'odierna biancheria intima; per quel che riguardava le donne, essa consisteva in un largo camicione che arrivava più o meno a metà polpaccio

- *Fontana della giovinezza*
castello della Manta , Saluzzo (CN), prima metà
sec. XV (particolare)



- Già all'inizio del Duecento, quindi, le maniche furono semplicemente unite al resto dell'abito con nastri o bottoni. Osservando le miniature e gli affreschi di fine trecento-inizio quattrocento si nota però che tale soluzione non viene enfatizzata attraverso bottoni-gioiello o nastri sgargianti come avverrà nei secoli successivi, ma piuttosto dissimulata o solo sottolineata dalla passamaneria .

Nelle classi sociali elevate la gonnella poteva già essere di stoffa più pregiata – velluto, seta, fustagno – , ma nei ceti inferiori essa era probabilmente di panno di lana o canapone.

Anche i contadini sapevano che l'abito è un segno di distinzione sociale e amavano, appena era loro possibile, vestirsi nei giorni di festa di panni colorati e ornati. Non di rado perciò troviamo nei corredi femminili anche meno forniti una cintura decorata o un paio di maniche dal bel tessuto. Nel lavoro, però, si indossava il minimo indispensabile: i contadini rappresentati intenti nei campi indossano solo una camicia e una tunica trattenuta da una cintura e semplici brache, mentre le donne sono raffigurate in camicia e guarnello

- Al di sopra, lasciando intravedere la camicia al collo e agli spacchi delle maniche, veniva indossata una tunica che assume diverse denominazioni a seconda dei luoghi, ma che possiamo indicare col nome usato più di frequente, ovvero **gonnella** .
- Il termine indica indifferentemente il capo maschile e femminile. Nel caso delle donne, essa era lunga fino ai piedi, stretta in vita e nelle maniche, larga e abbondante nella parte inferiore; era di solito sfoderata e aveva sovente le maniche staccabili, a causa della difficoltà di realizzare il giromanica
- . E' famoso l'aneddoto di fine Trecento su Santa Caterina che voleva rivestire un povero (in realtà Cristo stesso) assai insistente, il quale non si accontentò di calzebraghe e tunica, ma chiese per giunta un paio di maniche, per andar via 'veramente rivestito' .



,

- *S. Francesco sposa madonna poverta'* (particolare)
Domenico Veneziano sec. XV

- Un'idea precisa di ciò che si intendeva per 'povero' può essere suggerita da un dipinto di Domenico Veneziano, in cui San Francesco sposa la Povertà, personificata da una donna in misere vesti: la camicia stracciata e dagli orli irregolari, una gonnella insufficiente a coprirla dignitosamente, uno straccio per cingerle la vita, i piedi nudi (ma i capelli pudicamente coperti da un canovaccio!).

- Al contrario, in altre rappresentazioni i contadini o i popolani di città indossano vesti semplici, ma dignitose e rifinite. Al di sopra della gonnella le persone più agiate potevano aggiungere diversi strati. Infatti, alla camicia e alla gonnella (o gamurra) si potevano sovrapporre:

la **cotta**, che, pur se affine alla gonnella, è però una veste di maggiore importanza, anche per la ricchezza del tessuto. Spesso nelle miniature di fine Trecento si nota il gioco della manica della gonnella che spunta da sotto la manica della cotta, più corta e ampia, nonché di colore contrastante, talvolta lasciando intravedere leziose file di bottoni;

- *Fanciulle con pavoni*
miniatura da Tacuinum sanitatis, 1380 ca



- la **guarnacca** (o supertunicale), che si porta sulla gonnella, o su gonnella e cotta, quando si esce di casa. Sovente è aperta sul fianco con finestrelle per lasciare intravedere la snellezza della vita. Le maniche mancano o sono aperte e corte, quasi a formare una piccola pellegrina.

S. Giorgio e la principessa (particolare)
miniatura da ofiziolo, 1380 ca



- *Il ritorno di Maria*
Bartolo di Fredi, 1383-88



Le guarnacche sono solitamente molto ornate ed assortite alla gonnella. I modelli più modesti sono confezionati in panno

- il **mantello**, lungo fino ai piedi, per le stagioni più calde era foderato in seta, mentre, per l'inverno, di vaio o di ermellino. Era solitamente agganciato con un fermaglio sul mezzo davanti, oppure poteva avere un cordone con piccole nappe. Un mantello più corto era il *rocco*.

In questo modo si arrivava a totalizzare i cinque strati di vesti che costituivano l'insieme invernale più completo e importante. Gonnella, guarnacca e mantello costituivano un insieme detto 'roba'.

Sopra alla gonnella, o sopra gonnella e cotta, poteva essere indossata la **pellanda** : ampie e lunghe, diffuse nel primo Quattrocento anche fuori d'Italia, le pellande erano adottate sia dalle donne sia dagli uomini e in particolare da quanti, per età o per dignità della posizione politica o sociale occupata, non ritenevano opportuno indossare vesti corte o aderenti. Si trattava quindi di un capo elaborato, riservato a persone di elevata estrazione sociale, da portare con o senza cintura, con o senza cappuccio, ma generalmente arricchito da maniche decorate e da strascico quando a portarlo era una donna. Di solito, sopra alla pellanda non veniva indossato il mantello, essendo già un capo bastantemente pesante e impegnativo.

- *Mese di giugno* (particolare)
affreschi di Torre Aquila, Castello del
Buonconsiglio, Trento, 1400 ca

-



Cambiamenti ed evoluzioni nel vestiario nobiliare femminile (1300-1420 ca)

- Osservazione preliminare da farsi è che, già dall'inizio del Trecento, ma sicuramente anche in precedenza, la moda, pur con marginali differenze fra le varie zone – i colori e i disegni delle stoffe, il tipo di tessuto, gli accessori dell'abbigliamento e così via – si sviluppò uniformemente e sincronicamente in tutta l'area dell'Europa occidentale.

È nel vestiario maschile che, nel Trecento, avviene il maggiore cambiamento nel gusto e nelle fogge degli abiti, tanto da dividere nettamente le giovani dalle passate generazioni: iniziano infatti ad usarsi corte giubbe imbottite sopra calzebrage attillate che non nascondono le forme, mentre gli uomini maturi o anziani continuano ad utilizzare vesti lunghe fino ai piedi.

- Osservando, però, varie rappresentazioni – miniature, dipinti, affreschi ... - dall'inizio del Trecento fino ai primi del Quattrocento, si nota che anche nel vestiario femminile, pur mantenendo in generale una foggia costante (vita alta, attillatura nel busto, grande quantità di stoffa nella parte inferiore della veste) avviene una continua evoluzione, rilevabile da tanti piccoli particolari.

- - All'inizio del Trecento, la manica della cotta è notevolmente più corta (arriva all'altezza del gomito) rispetto alla sottostante, ed è inoltre piuttosto attillata, ma allungata nella parte inferiore (in alcuni casi, creando un lembo di stoffa svolazzante). Cotta e gonnella appaiono però essere dello stesso colore e tessuto.
 - In alcune località (ad es. in Toscana) si realizzano capi, sia maschili che femminili, **in due colori differenti divisi longitudinalmente**.
 - L'area toscana tra l'altro si caratterizza per un gusto particolare nelle vesti femminili che, invece di alzare la vita sotto il seno, **la fa scendere più in basso, ponendo la cintura quasi sulle anche, in modo da sottolineare la leggera prominente del ventre** (cfr. i noti *Affreschi del Buon Governo* nel Palazzo Pubblico a Siena).

*Effetti del buongoverno: fanciulle che
danzano (particolare)*

Ambrogio Lorenzetti, Palazzo pubblico di
Siena, 1319-1348



- Sappiamo che dal Trecento le scarpe, ma soprattutto le borse, spesso non erano più fatte di cuoio, ma di seta.

- **Verso la metà del secolo** inizia l'uso di diversificare cromaticamente la cotta e la gonnella, che vengono realizzate non solo in colori diversi, ma possibilmente fortemente contrastati (rosso-blu, blu-rosa, verde-bianco...). La manica della cotta, che a volte viene ripiegata per evidenziarne la foderatura, è più corta e più ampia della sottostante, che è invece molto attillata e spesso decorata da bottoni.

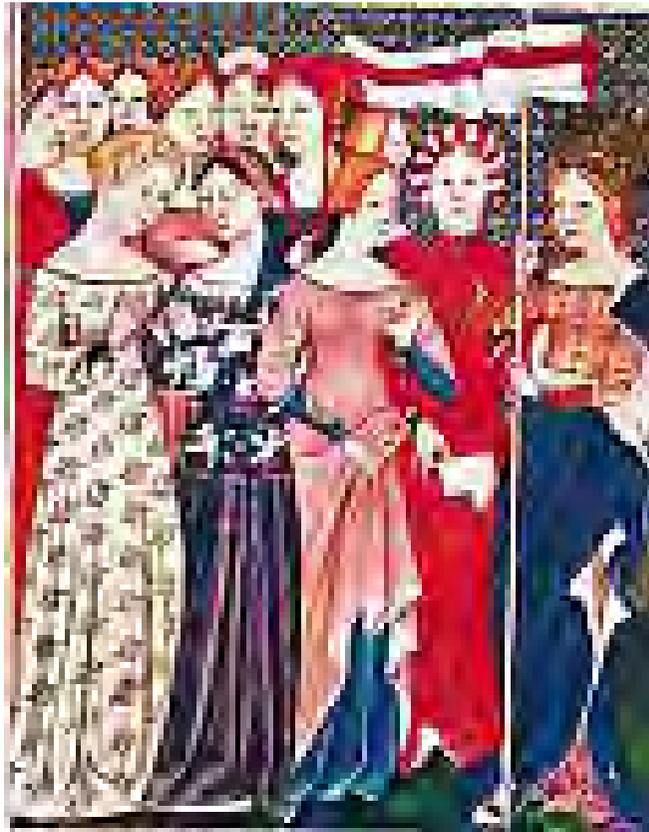
- Si afferma inoltre la moda di acconciare i lunghi capelli in due bande, avvolte in nastri o reticelle di perle – le terzolle o gli intrecciatoi –, in modo da incorniciare il viso, passando sopra le orecchie e incrociandosi sopra la testa.

- Le scarpe sono in tessuto prezioso – calze solate – dalla caratteristica forma a punta e vengono sovente realizzate in rosso.

Negli anni '70-'80 del secolo è inoltre in voga l'uso della scollatura da spalla a spalla, molto criticata dai predicatori perché assai accentuata.

- *Sant'Orsola e le compagne*
miniatura da ofiziolo, 1380 ca

-



- **Tra fine Trecento e il primo ventennio del Quattrocento** la moda diventa assai 'estrosa', ampliando a dismisura le maniche della cotta – o pellanda – frastagliandole e adornandole, dotando la veste di lunghi strascichi, senza quasi più far emergere il vestito sottostante.
- Si dice che siano state "le mogli dei mercanti fiorentini, genovesi e veneziani, che qualche volta viaggiavano al seguito dei mariti, a importare dalla Francia la moda delle maniche larghissime avendo a cuore l'interesse dei mariti, che ben sapevano quante braccia di tessuto fossero necessarie per la confezione di esse".

- *Mese di maggio* (particolare)
affreschi di Torre Aquila, Castello del
Buonconsiglio, Trento, 1400 ca



- È in questo periodo che i capelli acconciati in bande sulla testa lasciano il posto alla loro ideale prosecuzione, **il balzo o torcolo**, un 'tubo' di stoffa colorata, non necessariamente in *pendant* con il vestito, che in alcune occasioni 'contiene' i capelli raccolti, mentre più frequentemente ne è ormai distaccato e viene semplicemente appoggiato sul capo.
- Si tratta di una acconciatura tipicamente italiana.
- Col proseguire del Quattrocento il balzo assumerà dimensioni sempre maggiori.

- A partire **dai primi del Quattrocento** inizieranno fra l'altro ad usarsi le maniche tagliate dette 'ad ali', lunghe fino ai piedi, facendo emergere nuovamente la manica sottostante, sovente sbuffata nella lunghezza del braccio, ma attillata con tutta una fila di bottoni all'altezza del polso

- *La nascita della vergine* (particolare)
Paolo Uccello, Cattedrale di Prato, prima
metà del sec. XV



- *Santa Caterina*

Antonio da Monteregale, Chiesa di S.

Maria della Montà, Molini di Triora, 1435



Per tutto il sec. XIV grande importanza venne tributata ad alcuni accessori, come, ad esempio, la cintura, spesso in metallo prezioso o perlomeno ricamata in oro o in argento. Al contrario, a partire dal Quattrocento le cinture iniziarono a essere assai semplici, talvolta riducendosi a fasce di stoffa morbida.

- Il mestiere del tintore: i colori

L'attività dei tintori si applicava sia alla produzione di stoffe indigena che a quella straniera; riguardava sete, lini, cotone e impiegava materie tintorie che provenivano d'oltremare, come l'indaco, il brasile, la porpora, ma anche reperibili nella penisola italiana come il guado, la robbia, lo scotano, lo zafferano e l'oricella.

- La clientela che aveva maggiori disponibilità economiche si orientava prevalentemente verso **i rossi accesi e i blu intensi**, mentre il verde nelle sue varie *nuances* – a partire dal *festichino* che era la più chiara, e i biavi, cioè gli azzurri, erano i colori più richiesti in un'ampia area sociale composta da persone di condizione non sempre agiata.
- La gamma degli azzurri comprendeva il vivace *perso*, l'*alessandrino*, ovvero un turchino cupo, il più chiaro *sbiadato* e l'*aerino*, ancor più delicato.
- **L'azzurro era inoltre il colore dominante nell'ambito dei 'fornimenti' da letto e molto usato per vesti e complementi. A determinare l'affermazione delle tinte azzurre contribuì, oltre a un cambio nel gusto, anche il fatto che alla metà del Trecento la produzione di guado, con cui si producevano tali sfumature, divenne cospicua e consentiva di rispondere senza difficoltà alla domanda crescente di panni tinti in questo colore.**

- **Assai richiesto era anche il verde, mentre colore per antonomasia delle stoffe fu, per secoli, **il rosso**, che nella tonalità più intensa poteva essere definito *scarlatto, grana o chermes* (cremisi); altra tonalità era il *paonazzo*, più violaceo.**
- **Il rosso caratterizzava le vesti per le occasioni importanti, ma anche gli accessori e gli ornamenti: l'iconografia prova come le scarpe, tanto maschili quanto femminili, fossero frequentemente di tale colore. Ma il rosso dominava anche negli interni delle case, decorate con arazzi e tappeti arricchiti da tali *nuances*. Il ricorso all'uno o altro colore distingueva ricchi, meno ricchi, popolani e miserabili, assegnando a questi ultimi le tonalità bigie e conferendo spicco al privilegio dei primi grazie agli scarlatti e ai paonazzi delle loro vesti. Insomma, i rossi erano colori da ricchi o da giorni di festa.**
- **Al contrario, colore non molto amato era il giallo, spesso utilizzato per bollare categorie di marginalizzati – a seconda del luogo, ebrei o meretrici. Ciò non era sempre vero, e non mancano esempi di vestiario o parte di esso – magari le maniche o le calzebraghe – in tale tinta, ma pare che il giallo e il bruno non piacessero semplicemente perché trovati brutti .**
- **Il nero era un colore difficile da ottenere; proprio per questo motivo, mano a mano che si affinavano le tecniche per renderlo durevole, esso si affermò alla fine del Medioevo – nel Quattrocento inoltrato – come colore assai pregiato, da utilizzare nelle occasioni più importanti, compresi ... i matrimoni.**

Abbigliamento femminile

- Il fatto che nel [Rinascimento](#) le donne iniziarono ad acquisire una posizione sociale più importante, si manifestò anche nell'abbigliamento, che iniziò a differenziarsi maggiormente da quello maschile. Per questo periodo, si può parlare di una vera e propria rivoluzione estetica; le donne acquistarono un linguaggio espressivo del tutto nuovo, che si manifestò nell'abbigliamento, nella cura del corpo e nel comportamento.
-
- Tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'età moderna, i canoni della bellezza femminile cambiarono radicalmente.
-

- Se prima del Rinascimento l'ideale del corpo femminile era stato quello della donna pallida, magra e con il seno piccolo, con l'aumento del divario economico tra classi ricche e classi povere, le dame a manifestarono la propria superiorità di **status** anche attraverso il loro fisico.
- Si passò quindi ad un'ideale di donna grassoccia, con i fianchi larghi ed il seno procace, che si distinguesse nettamente dalle emaciate e denutrite donne delle classi subalterne. Questo cambiamento fu dovuto anche ad un miglioramento delle abitudini alimentari dei ricchi.

"Ritratto di Gentildonna in veste di Lucrezia" di Lorenzo Lotto, 1533



- Le vesti, lunghe e voluminose, misero in evidenza la vita, stretta dal busto, e scoprirono il seno, nelle ampie scollature. Il petto, incipriato ed imbellettato, divenne, con la sua abbondanza, un indice preciso di delicatezza e "morbidezza", qualità fondamentali di una dama.
- L'ampiezza delle scollature variava comunque a seconda dell'età della dama.
- Le stoffe si arricchirono notevolmente, comparvero sete e velluti molto spessi, a volte intarsiati con oro o argento. Poiché molto pesanti, queste stoffe erano tagliate in modo da non interferire troppo con la libertà dei movimenti delle dame.
-

Giovane dama rinascimentale con abito finemente lavorato



- Le maniche persero molta della loro ampiezza, divenendo più aderenti, ma anche più lunghe, tanto che a volte venivano ripiegate all'indietro. Il polsino arrivava fino alla punta delle dita, dalla parte del dorso della mano, e sotto invece si apriva a "V" a partire dal polso, in modo da lasciare liberi i palmi delle mani.
- Lo strascico dei vestiti rimase solo nelle grandi occasioni cerimoniali, in cui era sorretto dalle damigelle.

- I vestiti erano spesso composti da due lembi, uno dietro ed uno davanti. La parte anteriore del vestito era composta da due strisce di stoffa che si riunivano all'altezza del costato, e sopra erano tenute insieme da nastri abbottonati. Anche lateralmente le due metà del vestito erano unite da laccetti, che lasciavano intravedere la biancheria candida delle signore.

Giovane dama in abito da casa



DONNA TRA STORIA e ATTUALITA'

- In questo tempo in cui "apparentemente" sembra che l'evoluzione della donna abbia raggiunto il suo culmine e che i diritti ed i doveri di parità tra uomo e donna sono stati raggiunti, confermati e legiferati dalla società italiana, adesso ci si potrebbe interrogare su cosa potrebbe mancare ancora.
Esiste tutt'oggi la necessità di richiamare l'attenzione sulla questione femminile: che cosa di fatto ancora discrimina?
Sembra che ci sia un'unica risposta: il costume, l'atteggiamento quotidiano, un progetto educativo che ancora non tiene conto neppure di quei cambiamenti che la legge impone, preconcetti peraltro duri a morire; un prendere in considerazione la donna come persona, come partecipe della comunità secondo modelli superati dalle proposte della società civile, impone una nuova riflessione

LA DONNA NELLA SOCIETA' PREISTORICA

- Nella storia dei tempi, ardua è stata l'esistenza della donna dalla preistoria ai giorni nostri. Probabilmente è stata la donna a "scoprire" l'agricoltura, dato che nella storia preistorica (come presso i primitivi di oggi) era compito delle donne cercare, raccogliere e portare all'accampamento i frutti spontanei: questi infatti, insieme con il latte e la carne, costituivano la base alimentare della tribù. Possiamo quindi supporre che, durante le operazioni quotidiane della pulizia e della preparazione del cibo, alcuni semi siano caduti nei pressi dell'accampamento, dando vita a nuove pianticelle: tale fenomeno, naturalmente, dovette ripetersi numerose volte, prima che il suo "messaggio" venisse afferrato. Poi, un giorno, una donna più attenta delle altre ne comprese il significato e l'importanza: quelle pianticelle potevano essere seminate a piacere in un campo a portata di mano e avevano la "capacità" di moltiplicarsi ogni anno.

- Ben presto, accanto alla carne, alle larve, ai vermi ed ai frutti spontanei, comparve sulla mensa dei primitivi anche il pane; forse ancora una volta furono proprio le donne ad "inventare" questo nuovo prezioso alimento. A questo punto è facile concludere che, siccome le donne controllavano le tecniche della rivoluzione agricola verificatasi durante l'età neolitica, la società prei-storica era di tipo matriarcale: in essa, cioè, "dominavano" le donne (dal latino "mater" madre). Ma quando gli uomini scoprirono che il bestiame allevato poteva essere impiegato nel lavoro dei campi, assunsero la direzione dei lavori agricoli e dei prodotti che ne derivavano, relegando le loro compagne ad un ruolo che per lunghi secoli fu considerato "inferiore": alla famiglia matriarcale venne così a sostituirsi la famiglia patriarcale (dal latino "pater" padre).

-

LA DONNA NEL MEDIO EVO

- Le condizioni della donna nella società medioevale non erano certo invidiabili; ce lo fa capire questa affermazione di San Tommaso d'Aquino, che pure fu uno dei maggiori filosofi cristiani del 1200: "La donna è soggetta all'uomo a causa della debolezza della sua natura, che riguarda il suo corpo come pure la sua anima." Come se tutto ciò non bastasse, alcuni "intellettuali" del tempo discutevano "dottamente" su un problema che oggi può farci soltanto sorridere: la donna era dotata di un'anima come l'uomo, oppure ne era priva come gli animali? Se poi pensiamo alle numerosissime "streghe" che venivano condannate al rogo perché si credeva che avessero ottenuto dei poteri maligni e soprannaturali in seguito ad un patto stretto col demonio, il panorama non potrebbe essere più desolante. Eppure, nonostante quei pregiudizi diffusi e ricorrenti, che per ovvie ragioni non possiamo che respingere, nella vita di tutti i giorni le cose non andavano poi così male per le donne.

- Infatti, se era vero che la legge consentiva al marito di battere la moglie "per una buona ragione", era altrettanto vero che le donne del Medio Evo svolgevano numerose attività a fianco degli uomini o anche per conto proprio, dall'agricoltura, al commercio ed all'artigianato.

Nell'aristocrazia e, in genere, nelle classi più abbienti, la posizione sociale della donna era di tutto rispetto; erano le donne, ad esempio, le destinatarie e le protagoniste assolute della poesia amorosa composta e recitata dai trovatori.

Esaminando le vicende delle antiche civiltà, siamo giunti a delle conclusioni poco allegre: quasi sempre, anche presso i popoli che diedero i più alti contributi alla civiltà, la donna era tenuta in condizioni di inferiorità.

Anche nella società longobarda le donne avevano tutte le ragioni per lamentarsi: non solo erano tenute alle famose "tre obbedienze" (al padre, al marito ed al figlio), ma dovevano anche dipendere dal fratello, dal cognato o, in mancanza d'altro, dal Duca o dallo stesso Re! Erano "deboli" insomma, e bisognose di protezione e guida per tutta la vita.

-

LA DONNA NEL RINASCIMENTO

- Una delle caratteristiche del Rinascimento fu l'“emergere” della donna. Alle ragazze di “buona famiglia” si insegnava l'arte di curare la futura famiglia; dovevano ricevere una completa educazione, e fino a pochi giorni dalle nozze subivano una specie di clausura durante la quale veniva loro impartita un'istruzione pari a quella degli uomini dello stesso ceto sociale. Le donne colte fondavano delle Accademie dove si discutevano argomenti di cultura. Numerose donne, soprattutto in Italia ma anche nel resto dell'Europa, divennero famose in vari campi, a cominciare da quello letterario; ne elenchiamo alcune: Costanza Varano, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Alessandra Strozzi, Gaspara Stampa, Isabella Morra

- Isabella Morra nacque nel 1521 nel castello di Favale da nobile e potente famiglia. Con suo padre e con suo fratello Scipione, la fanciulla cominciò gli studi letterari. Ma era il tempo della rivalità in Italia fra Carlo V e Francesco I, e il barone dovette andare in esilio a Parigi portando con sé Scipione. Isabella, rimasta con la madre e con gli altri fratelli, dei tangheri, nel castello isolato, consumò la sua adole-scenza ad aspettare invano dal padre un messaggio che la portasse in Francia e l'introducesse alla brillante corte del Re.

Ha una speranza, tuttavia. Nel non lontano castello di Bollita (oggi Nova Siri), viveva un gentiluomo spagnolo, Don Diego Sandoval de Castro, governatore di Cosenza, anche lui poeta. Ma un giorno che Don Diego le aveva inviato attraverso il precettore dei Morra un'epistola o altre poesie, i fratelli di Isabella intercettarono la lettera, uccisero il messaggero, pugnarono la sorella e tesero al gentiluomo un'imboscata mortale. Nel dramma di questa poetessa, assassinata a venticinque anni, sussiste il dramma dell'intero Sud.

-

STORIA DEI GIORNI NOSTRI

- La scoperta della radioattività è attribuita al fisico Henri Becquerel che la individuò nel 1896. Due anni dopo, Pierre e Marie Curie scoprirono il radio. I Curie ottennero nel 1903 il Premio Nobel per la fisica. Dopo la morte di Pierre, sua moglie fu incaricata a succedergli nell'insegnamento alla Sorbona. Marie Curie riuscì nel 1910 ad isolare il radio metallico, cioè allo stato puro. Questa importante scoperta le valse nel 1911 il Premio Nobel per la chimica. Questa donna eccezionale, oltre che una grande scienziata, fu, tra le pareti domestiche, una donna semplice, una madre attenta ed affettuosa. Soltanto con la rivoluzione industriale la donna si affiancò all'uomo nel lavoro fuori casa, adibita a compiti di scarsa responsabilità. Il lavoro femminile, per molto tempo, fu mal retribuito rispetto a quello maschile. Durante la Prima Guerra Mondiale la donna sostituì in parte l'uomo impegnato al fronte e diede prova in fabbrica di saper assolvere compiti di notevole impegno. Con l'avvento della dittatura fascista, il lavoro femminile fu in tutti i modi boicottato. Il diritto al lavoro per le donne venne addirittura negato per legge. Il ruolo che il regime assegnò alla donna era quello di fare figli, molti figli, per il rinvigorismento e l'accrescimento della stirpe. Nonostante questa battuta d'arresto, la donna lavoratrice è andata acquistando, dalla caduta del fascismo ad oggi, una sempre più viva coscienza della propria dignità, dimostrando in ogni campo qualità intellettuali e operative diverse, ma non certo inferiori a quelle dell'uomo. Dopo la caduta del fascismo, il quale aveva arrestato anche il movimento di emancipazione femminile, il problema si ripropone in tutta la sua urgenza con la proclamazione della repubblica, ed un primo risultato si ottenne nel 1945 quando un decreto di Umberto di Savoia concesse alle donne il diritto di voto.
-

Conclusione:

- “E' tempo per tutti di tornare alla madre, tornare a sapere che siamo nati tutti da una donna, che non è Dio ma una donna in carne ed ossa che con il suo amore ci insegna ad amare e con la sua morte ci insegna a morire e niente più ci promette e niente più ci dà. Solo così forse torneremo a sapere di quante cose abbiamo veramente bisogno. E solo da questa conoscenza riguadagnata che ci possiamo ridomandare chi siamo, che cosa vogliamo. Da qui potremo riguadagnare l'orrore per la catena di montaggio, per il lavoro notturno, per le condizioni estreme in cui tante creature sono costrette a vivere senza finalmente poter pensare che il denaro sia l'unico rimedio possibile.” (Alessandra Bacchelli)
-

DIRITTO DI FAMIGLIA

- Con la riforma del diritto di famiglia del 1975 è stata abolita la figura del capofamiglia e la donna e l'uomo hanno pari diritti e doveri. La famiglia è uno dei luoghi in cui è più difficile far valere i propri diritti per i legami affettivi tra le persone: è importante capire che ognuno ha dei diritti e dei doveri come persona che vanno rispettati. Ogni decisione che riguardi la coppia ed i figli va, ad esempio, presa di comune accordo, senza prevaricazioni (dove abitare, come educare i figli, ecc.). Non sussiste più il capofamiglia e la potestà spetta ad entrambi i coniugi e non più solo al padre. Tra i coniugi c'è quindi una completa parità. E' importante che le donne conoscano i loro diritti per poterli esercitare anche se incontrano resistenza all'interno della famiglia. Per questo è importante non confondere gli affetti con i diritti.
-

LAVORO E PARITÀ

- '•
•
• Donne e uomini hanno diritto a parità di trattamento e di possibilità nel lavoro. Questo vuol dire che le donne non devono diventare come gli uomini per lavorare. In base alla legge di parità (n.903/77) le donne hanno diritto a non essere penalizzate a causa del sesso. La legge si applica a tutti i dipendenti, donne e uomini.
- In questo momento in cui parrebbe che di grandi battaglie non ce ne siano da fare, esiste una battaglia più raffinata che è quella di avanzare delle ipotesi di presenza e di costruzione del tutto nuove, di una costruzione della relazione uomo-donna all'interno della Famiglia, all'interno della Società, all'interno della Chiesa, che ci permetta veramente di essere in pienezza, non perché lo vogliamo, ma proprio perché il mondo lo consideriamo come dice la "mulieris dignitatem" "maschi e femmine Dio li creò", il mondo non è né maschile né femminile ma di tutti e due. Nei programmi futuri, come prospettiva, ci sarà quello di un incontro meditato tra tutte le donne per fare il punto della situazione sui grandi problemi che ci muovono e ci devono vedere protagoniste.
L'altro sarebbe quello di portare avanti alcuni discorsi, come la differenza sessuale, che possono originare dei modi diversi di porsi delle donne.
C'è ancora uno scavo culturale da fare: bisogna guardare alle giovani generazioni che rischiano di non avere dei piani di formazione che tengano conto di questa storia, di questi anni vissuti e di questi cambiamenti.
Due considerazioni ci sembrano importanti da ribadire:
le donne, lungo il percorso della loro evoluzione si sono scavate cunicoli con fatica, pur di arrivare ad affermarsi come persone e come identità soggettive, ed anche se lunga rimane la strada da percorrere per scoprire una precisa identità, non verrà meno il loro entusiasmo ed il loro impegno.
Per questo le donne hanno ancora bisogno di ritrovarsi per riaffermare la loro presenza e confrontarsi con esperienze che vivono ogni giorno.
-

IL RINASCIMENTO

(1300-1500)

- Nella storia socio-economica predomina la figura del **mercante**, nel quadro di un equilibrio economico tra città e campagna e di tensioni sociali essenzialmente agrarie.

Se il Rinascimento, con i caratteri ora accennati, è, nell'accezione generale del termine, un fenomeno europeo, le sue radici sono indiscutibilmente italiane e più precisamente fiorentine. E' infatti nel primo Umanesimo fiorentino, che si afferma il primato della vita attiva su quella contemplativa e si nega al dotto il diritto alla solitudine, imponendogli, al contrario, di vivere e operare nella società.

- Dalla fine del sec. XIV alla seconda metà del XVI, si ha in Italia una grande fioritura della vita culturale e delle manifestazioni artistico-letterarie, che ha preso nella storia il nome di Rinascimento. Il termine, usato per la prima volta dal Vasari, indica l'idea di trovarsi all'inizio di una nuova epoca di rigenerazione dell'umanità.

In politica si afferma l'onnipotenza della monarchia, in netto contrasto con il precedente feudalesimo e con le successive forme di sovranità popolare (comuni; signorie).

Usi & Costumi dal Rinascimento all'età Barocca



- L'attenzione dell'alta società di quel tempo era polarizzata da donne che si servivano della loro bellezza per sedurre uomini potenti, della loro cultura e del loro spirito per raccogliere intorno a sé gli uomini più colti e raffinati, e della loro influenza per complicare con i loro intrighi la vita, già travagliata, di allora.
- Il matrimonio, invece che nascere dalla stima e dall'amore dei due coniugi, era quasi sempre frutto dell'egoismo e dall'interesse dei genitori. E il matrimonio d'amore, quando avveniva, era un puro caso. Le ragazze destinate al matrimonio dovevano assoggettarsi alla scelta fatta dai genitori e potevano ritenersi fortunate quando potevano vedere il futuro sposo da solo. Una volta sposate poi, dovevano vivere completamente sottomesse al marito. Non importava se circondate da sospetti o gelosie, esse dovevano solo occuparsi del buon andamento della casa, del benessere del marito e di allevare una dozzina di figli, molti dei quali le venivano spesso strappati dalla morte ancora in tenerissima età

- Se poi il fatto di far sposare le fanciulle contro la loro volontà, di privarle di ogni tipo di formazione culturale e morale, portava le fanciulle all'infedeltà, le si chiudeva in convento senza vocazione, facendo sì che i conventi di monache (solo a Padova ce n'erano 26) brulicassero di Gertrudi manzoniane.
- Il lavoro femminile si svolgeva solo all'interno della casa e, al contrario di quanto si possa credere era tutt'altro che leggero. I compiti della donna erano l'assistenza dei familiari anziani o malati, la direzione della servitù quando c'era, la cura e l'educazione dei figli e tutto ciò che ha a che fare con l'alimentazione e il benessere materiale.

- Alle più povere toccava anche il trasporto dell'acqua, la raccolta della legna e dello sterco, l'allevamento degli animali domestici, la cura dell'orto e la raccolta dei prodotti del bosco. Il lavoro femminile è comunque guardato e giudicato male, in quanto diminuisce il prestigio della donna e di conseguenza anche del marito. Nei ceti più poveri è accettato (ma si tratta comunque di un ripiego) solo quando è finalizzato a costruire la dote della ragazza.

- La Chiesa indica il ruolo che spetta alla donna all'interno della famiglia. Per la Chiesa protestante la madre non deve solo insegnare ai figli i buoni costumi, ma può assumere anche il ruolo di padrona della casa in mancanza del padre, mentre per i cattolici la sua funzione principale è quella di educatrice, intesa come figura che insegna e tramanda ai figli i valori morali e spirituali, l'insegnamento religioso, le credenze popolari e un'istruzione elementare che permetta di leggere e scrivere. Quanto alle figlie è responsabile di quasi tutto il patrimonio di conoscenze che le farà spose sottomesse ed obbedi

- La Chiesa è responsabile dell'educazione delle ragazze di buona famiglia che vengono educate nei conventi, alle quali vengono insegnate la lettura e la scrittura, alcune nozioni di aritmetica e il cucito. Un'educazione diversa rispetto agli uomini, che imparano anche la filosofia e le lingue classiche, che le porta quindi ad un sapere limitato.



- Le ragazze che non possono permettersi l'educazione in convento, vengono educate o da congregazioni sempre più numerose che si occupano proprio di questo, o semplicemente leggendo quotidianamente la Bibbia. La Chiesa offre alcuni spazi di intervento alle donne non solo attraverso l'approfondimento dell'istruzione femminile, ma anche per mezzo della beneficenza, delle istituzioni e del sistema di relazioni che le sono connesse. Tutta la rete di impegni con la Chiesa costituisce però per la donna solo un'alternativa all'attività domestica. Nei conventi intanto la clausura si fa sempre più stretta. Si cerca di risaldare la vita comunitaria, di allentare i rapporti familiari, di limitare i commerci con l'esterno e i rapporti con le case religiose maschili.

- Con la maggiore articolazione della società la vita si fa meno austera e le dame possono finalmente dedicarsi alle raffinatezze dello spirito e al rituale degli incontri. I luoghi privilegiati di questa vita sono il teatro, la sala da ballo e il salotto. Il teatro non è solo un luogo dove assistere ad uno spettacolo, ma diventa luogo nel quale sfoggiare i segni del proprio ceto sociale. Nei salotti è la conversazione a passare in primo piano; i primi salotti nascono a Parigi, dove una piccolissima minoranza di donne ha cultura, intelligenza e sufficiente libertà.

- La smania del lusso prese tutte le donne indistintamente. Al capriccio degli uomini per gli addobbi, gli ori, tutto ciò che era appariscente, la donna rispose coprendosi di drappi ricamati d'oro e d'argento, di pellicce e di costosi gioielli. Lo sfarzo nel vestire toccò limiti tali che nel 1619 fu promulgata una legge che proibiva alle donne l'oro e l'argento nei drappi e ogni sorta di pelliccia di valore, e che limitava i gioielli e addirittura i bottoni d'oro, che non potevano essere più di quaranta

Il lavoro femminile

- Se nelle classi abbienti era previsto che le donne sarebbero dipese economicamente dagli uomini, ci si aspettava che le donne delle classi lavoratrici si mantenessero da sole, sia prima che dopo il matrimonio. Non ci si poteva infatti aspettare che gli uomini delle classi povere, sia in qualità di padri che di mariti, potessero provvedere da soli al fabbisogno di tutta la famiglia.
Nonostante questo onere, però, la società non si aspettava che le donne potessero, o dovessero, vivere in uno stato di completa indipendenza.

- Per questo motivo, una donna poteva essere pagata meno per il suo lavoro, perché si riteneva che, in ogni caso, un uomo avrebbe provveduto a lei. Le donne lavoratrici, non ancora sposate, dovevano quindi partecipare alle spese familiari. Se non riuscivano a trovare un lavoro abbastanza remunerativo, potevano andare a vivere con famiglia del loro datore di lavoro, il quale scalava dal loro stipendio il corrispettivo dovuto al loro mantenimento. In questo modo una donna, non solo risparmiava alla sua famiglia l'onere del proprio mantenimento, ma si impegnava ad accumulare la dote e ad attirare, con la sua abilità lavorativa, un futuro marito

- La società si impegnava infatti ad instillare nelle bambine, fin dalla più tenera età, l'idea che il matrimonio avrebbe fornito loro rifugio e aiuto, cosa che portava circa l'ottanta per cento delle ragazze di campagna a lasciare la casa, a malapena dodicenni, per iniziare ad accumulare la dote. Dai successi raggiunti in campo lavorativo, dipendeva il futuro della giovane donna. Le ragazze di bassa estrazione, oltre alle qualità tipiche delle donne, come saper filare e cucire, dovevano anche acquisire una specializzazione lavorativa.
- I lavori più ambiti, per chi viveva in campagna, erano quelli di servitrici nelle grandi fattorie, perché permettevano alle ragazze di restare vicine alle loro famiglie e di non cambiare radicalmente il proprio stile di vita.

- Chi non riusciva a trovare lavoro in campagna, doveva spostarsi in città. Bisogna considerare che città significava spesso il più vicino borgo, da circa cinquemila abitanti, in cui le giovani potevano trovare, con maggiore facilità, un impiego come donne di fatica. Questi lavori variavano nella quantità delle mansioni da svolgere, che comunque erano tutte pesanti, come lavare la biancheria, svuotare le latrine, pulire la casa e cucinare. Le ragazze provenienti da famiglie notoriamente oneste, o quelle che avevano maggiori contatti, potevano aspirare a posti di servitù più alti, come domestiche o servitrici personali. La quantità di servitrici in una casa era un indice di **status** (Posizione di un individuo in una struttura sociale) sociale, ed era uno dei primi lussi, che una famiglia in ascesa economica, si concedeva.
- Le giovani donne che vivevano in zone industriali o commerciali, potevano invece trovare un'occupazione come tessitrici, o se provenienti da famiglie di artigiani, curare alcuni aspetti della produzione.

La famiglia: Rinascimento

- La struttura della famiglia, durante il [Rinascimento](#), non mutò di molto rispetto alle epoche precedenti. Il padre di famiglia era sempre l'autorità principale, ed il regime casalingo era piuttosto austero. Il pater familias gestiva praticamente tutta la sua discendenza, infatti, case permettendo, più generazioni coabitavano sotto lo stesso tetto, governate dall'autorità del [patriarca](#), unico padrone di tutti i beni familiari e della loro destinazione dopo la propria morte. La famiglia, così compattata, somigliava molto alla **gens** (famiglia, casata nobile) latina

- Se il diritto di vita e di morte sui figli era stato abolito già dal Medioevo, leggi, costumi ed opinione pubblica acconsentivano ancora all'uccisione della moglie adultera, mentre il marito poteva tenere più concubine in casa o frequentare con assiduità le cortigiane. I figli nati al di fuori del matrimonio erano poi sempre più numerosi, tanto che si passò da 1 su 120, nel 1420, ad 1 su 12, alla fine del XVI secolo!

Il marito aveva inoltre il diritto di bastonare la propria moglie ed i propri figli in qualsiasi circostanza, e poteva anche appellarsi alla forza pubblica per domare un figlio troppo esuberante, facendolo "riflettere" in carcere.

- I figli che andavano contro l'autorità paterna, ad esempio sposandosi senza approvazione, venivano inoltre esclusi dalla famiglia, perdendo ogni forma di diritto, e tutto il patrimonio, ad essa legati.

Le testimonianze letterarie del tempo non riportano solo cronache di tirannia domestica, ma anche molte scene familiari ricche di intimità e tenerezza.

I figli maschi, come nei periodi precedenti, raggiunta la giusta età, venivano affiancati da un insegnante privato o da un maestro pagato dal comune

- Se il figlio si dimostrava di belle speranze, riceveva dal genitore il beneficio dell'emancipazione economica, grazie alla quale poteva disporre di una parte del patrimonio familiare e soprattutto della libertà d'azione, cosa che implicava la capacità legale di governare la propria vita e i propri affari.
- La maggior parte delle ragazze continuò ad essere tenuta all'oscuro di ogni nozione, ma, grande innovazione del periodo, le giovani donne, provenienti da famiglie ricche, si avvicinarono all'istruzione. E' infatti in questo periodo, che compaiono le prime [testimonianze letterarie italiane al femminile](#).

-

- UMANESIMO

- Alessandra Macinghi

- StrozziAntonia

- PulciCassandra

- FedeleIsotta

- NogarolaLaura

- CeretaLucrezia detta Imperia

- S. Caterina da Siena

Le donne nella società: il Rinascimento

- L'entrata nel mondo di una bambina, anche nel [Rinascimento](#), non suscitava la gioia che accompagnava la nascita di un maschio. Se la conseguenza della nascita di un erede maschio comportava, a volte, anche il condono di debiti, o la concessione della grazia ai prigionieri, il tutto condito da festeggiamenti sfarzosi, una figlia regalava sempre una certa preoccupazione ai genitori. Una femmina, non solo non perpetuava il nome della famiglia, ma doveva essere allevata al riparo dalle tentazioni pericolose, e doveva essere accasata, con tutto il peso economico che questo significava.
- Educazione femminile

Educazione femminile

- Come abbiamo notato in precedenza, l'educazione femminile fu una vera e propria innovazione di questo periodo, anche se la maggioranza la riteneva ancora una cosa non necessaria, o addirittura dannosa! Sin dall'infanzia le bimbe venivano sorvegliate, perché non avessero troppi contatti con i servi o gli schiavi, persone poco raccomandabili. Per evitare questo tipo di inconvenienti, erano mandate in convento, dove potevano studiare e stare al riparo dalle cattive compagnie, fino agli undici-dodici anni. Uscite dal convento, le ragazze erano pronte ad imparare i loro doveri di donne, per divenire delle perfette spose, sotto la guida materna.

- Innanzi tutto, dovevano avere una conformazione fisica adatta alla procreazione di numerosi figli, ed essere sane, in modo da dare al marito eredi forti e robusti. Oltre alle caratteristiche fisiche, dovevano anche possedere delle precise qualità morali. La perfetta sposa era: pulita negli abiti e nel corpo, discreta, modesta e, soprattutto, onesta. Doveva rispettare ed ubbidire ai suoi parenti, cosa che lasciava supporre che sarebbe stata fedele nel matrimonio; doveva saper filare, cucire e accudire un'abitazione. Le

- Le caratteristiche qui elencate, non dovevano essere tipiche solo della futura sposa, ma anche di tutte le donne della sua famiglia, poiché si riteneva che "quale la famiglia, tale la figlia!".

Gli anziani del futuro marito indagavano, quindi, sugli ascendenti delle giovani pretendenti al matrimonio, inoltravano le ragazze allo sposo, e questi sceglieva la sua consorte, non sulle basi di un presunto amore, bensì vagliando i vantaggi di un'alleanza con una famiglia, piuttosto che con un'altra

Matrimonio

- Una volta sposata, la moglie aveva il compito di procreare, restando chiaramente fedele al marito, doveva vegliare sulla famiglia e, in assenza del coniuge, gestire la casa. Limitandosi, però, alle funzioni di governante, poiché solo il marito aveva il diritto di amministrare il patrimonio familiare.

In teoria, la sposa non aveva nessun diritto di chiedere al marito come impiegasse il tempo che non passava con lei, né doveva sapere quale attività questi svolgesse, tanto meno poteva immischiarsi dei suoi affari. Come in passato, inoltre, non aveva il diritto di uscire di casa non accompagnata, e poteva solo affacciarsi dal balcone, ma mantenendo sempre un atteggiamento dignitoso e grave, di modo che i vicini non potessero pensare male

Una cortigiana " di Paris Bordone



- Non doveva neanche truccarsi con nessun tipo di cosmetico, perché questo era indizio di malcostume e poteva attirare i "cacciatori di gonnelle". Queste erano le direttive del tempo, che non prevedevano nessun tipo di distrazione, tranne forse qualche festa familiare ogni tanto (matrimoni o battesimi).
Chiaramente queste direttive si riferivano ad un ideale, che non veniva necessariamente applicato alla regola. E' anzi facile dedurre, che i costumi, in pratica, fossero ben diversi. Alcune testimonianze storiche ci riferiscono, infatti, di donne che si occupavano degli affari del marito, o che passavano ore a chiacchierare dal balcone con le proprie amiche, oppure, di mogli tranquillamente imbellettate

- In realtà la condizione delle donne del XV secolo cambiò molto, rispetto ai periodi precedenti ([comuni: donne nella società](#)), e non smise di evolversi, verso una maggiore liberalizzazione della donna nella società italiana. Non che le donne non rimanessero ancora confinate nella casa familiare, ma vi fu un progressivo miglioramento della condizione femminile, anche se le più libere erano ancora le cortigiane.
- **La vita pubblica**
- Vi fu poi un aumento dei matrimoni per amore, ed una maggiore valorizzazione della figura femminile nell'arte, cosa probabilmente dovuta ad una più assidua partecipazione delle donne alla vita sociale.

- Pur restando politicamente, ed economicamente, ancora fortemente soggette agli uomini, si propagò un modello di socialità **filo-femminile** (a favore delle donne), grazie alla diffusione delle corti, che influì progressivamente sulla vita italiana. La donna era sempre, principalmente, una fonte di piacere per l'uomo, ma le dame rinascimentali iniziarono a intuire quali fossero le molte delle libertà degli uomini, e si incamminarono in un processo di lento, ma progressivo, ampliamento della loro funzione sociale. Sono, infatti, di questo periodo anche alcune lunghe e noiose dissertazioni sull'eguaglianza dei sessi, che ci testimoniano come qualcosa avesse cominciato a muoversi, e come si stesse avvicinando la necessità di riconsiderare il concetto di donna, e del suo posto nella società

La figura della madre

- Anche il periodo successivo al Medioevo, conosciuto come Rinascimento, celebrato da letterati e artisti come l'epoca della "rinascita", dopo le catene imposte al pensiero dal Medioevo, non vede, nei ceti sociali medio-bassi, la figura della donna rivalutata.
- Se nei ceti sociali alti la donna può cominciare a godere di un minimo di autonomia confermata dalla possibilità di studiare e di condurre una vita più autonoma, sempre nei limiti imposti dalla morale comune, nei ceti più bassi la sua condizione è sempre di netta subordinazione alla figura maschile.

-
- Domestica che serve il pranzo con bambini che mangiano separati dai genitori.
-





- Raffaello, Madonna con il Bambino e San Giovannino (Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti)

- Infatti è considerata sempre e solo in relazione al suo rapporto con un uomo, ella è figlia, sorella moglie e madre. Il matrimonio è la tappa culminante nella vita di una ragazza, e per raggiungere tale scopo non esita ad andare a lavorare lontano dalla sua famiglia di origine, magari al servizio di una famiglia benestante, pur di mettere insieme la dote elemento necessario, in tutti ceti sociali, per contrarre il matrimonio.

Il lavoro femminile si diffonde rapidamente, anche se non è accompagnato dall'aumento di autonomia, infatti una donna lavora prima di contrarre matrimonio, ma raramente dopo, a meno che la famiglia non versi in condizioni economiche disperate, e anche in questo caso non è lei a gestire il guadagno del suo lavoro, ma il marito

- Lo scopo del matrimonio è ovviamente, anche in questo periodo, la procreazione. E' opinione generale degli studiosi, che con presupposti igienico - sanitari così precari, la maternità fosse una condizione negativa. Nonostante ciò, nessuna donna vuole sottrarsi a questo compito che il più delle volte mette in pericolo la sua stessa vita oltre a quella del nascituro.
- Donna appartenente alla nobiltà con figlioletto
- Il padre, in linea di massima, non ha con il bambino nessun tipo di rapporto, tantomeno di natura affettiva. Le cure del piccolo sono demandate esclusivamente alla madre, che nei ceti sociali più alti ricorre alla balia.

- Donna appartenente alla nobiltà con figlioletto



- La nascita di bambini deformati o la loro morte prematura continua ad essere interpretata come un castigo per la madre che si è macchiata di chissà quali colpe segrete, la cui esistenza viene svelata proprio dall'incapacità di generare un figlio sano o forte abbastanza da sopravvivere.
- Sappiamo benissimo che la mortalità infantile è sempre stata altissima fino agli inizi del nostro secolo, a causa delle cattive condizioni igieniche in cui vivevano questi nuclei familiari molto numerosi, delle malattie impossibili da sconfiggere, dalla cattiva nutrizione. Per le conoscenze dell'epoca, ovviamente, tutte queste cognizioni igienico - sanitarie erano impensabili, per cui la colpa della morte di tanti bambini, ricadeva su coloro a cui erano affidati, cioè sulle madri.

- La maternità, quindi, era considerata ancora come la funzione principale delle donne, ma anche come un mezzo per operare su di loro un controllo costante, il ruolo della madre, con risvolti sacri, come era inteso nel medioevo, perde di importanza, alle donne non resta che rassegnarsi a ricoprire un ruolo subordinato di moglie al servizio della procreazione.

-

L'età Moderna

- Anche nell'età moderna, la donna è essenzialmente sposa e madre, ed ha per questo dei doveri ben precisi che non può trascurare: fare figli ed allattarli.
- Se nelle epoche precedenti la vita monastica, o comunque votata alla religione e alla castità, appariva desiderabile al pari dell'essere una buona madre, nel **secolo dei lumi** ('700 o illuminismo), fortemente anticlericale, la negazione forzata di quello che è la naturale funzione della donna, cioè la procreazione, diventa inopportuna.

La buona madre (Norimberga, Museo Nazionale



- Difficilmente si concepisce una donna che non sia sposata e che non abbia figli, questa visione ristretta dei compiti femminili, perennemente incentrati sulla cura dei figli e del marito, della casa e dei vari doveri ad essa connessi, determina una sorta di schiavitù domestica a cui è difficile sfuggire, e fa della maternità una funzione sociale in cui la donna trova la sua unica dimensione.
- Questa visione delle incombenze femminili piuttosto angusta, nonostante il periodo di grande respiro intellettuale, quale è stato l'Illuminismo, ci offre un'ulteriore conferma che la donna è confinata entro limiti invalicabili in cui l'esaltazione del ruolo di genitrice è solo un mezzo per evitare che ella si occupi di questioni per le quali il suo intelletto non è ritenuto adatto.

- Luis Binet, Famiglia numerosa
- (Parigi, Biblioteca Nazionale)



- Nonostante tutto, però, alcune fanciulle, di buona famiglia vivono una condizione personale più felice, e se nei ceti medio - bassi la donna è ancora considerata per la sua capacità generativa, negli ambienti nobili, più illuminati, conquista più autonomia, infatti si moltiplicano le donne intellettuali e non è raro incontrare ereditiere che fanno dei loro salotti dei centri di cultura alla moda.



- Intellettuale illuminista nel suo studio
(Stoccolma, Museo Nazionale)



- La prima donna italiana a prendere la penna con intenti letterari fu Compiuta Donzella, una musca fiorentina del 1200, di cui ci restano tre sonetti.
Da Compiuta ad oggi, molte grandi donne italiane si sono avvicinate alla scrittura, ognuna per un motivo e con un intento differente. I risultati sono stati i più disparati.
- Vi presentiamo, in questo percorso, le biografie di alcune tra le scrittrici italiane più significative, nella speranza che, attraverso le loro vite, spesso difficili, e le loro opere, sia possibile comprendere anche le diverse fasi che ha attraversato, nel tempo, la società italiana

- 1450 – 1500
- Lucrezia detta Imperia
Vittoria Colonna
Tullia d'Aragona
Chiara Matraini
Laura Battiferri Amannati
Veronica Franco
Isabella di Morra
- **1530-1550**
- Olympia Morata Moderata Fonte
Isabella Andreini
Lucrezia

Abbigliamento femminile

- Il fatto che nel [Rinascimento](#) le donne iniziarono ad acquisire una posizione sociale più importante, si manifestò anche nell'abbigliamento, che iniziò a differenziarsi maggiormente da quello maschile. Per questo periodo, si può parlare di una vera e propria rivoluzione estetica; le donne acquistarono un linguaggio espressivo del tutto nuovo, che si manifestò nell'abbigliamento, nella cura del corpo e nel comportamento.
-
- Tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'età moderna, i canoni della bellezza femminile cambiarono radicalmente.
- Se prima del Rinascimento l'ideale del corpo femminile era stato quello della donna pallida, magra e con il seno piccolo, con l'aumento del divario economico tra classi ricche e classi povere, le dame a manifestarono la propria superiorità di **status** anche attraverso il loro fisico.
- Si passò quindi ad un'ideale di donna grassoccia, con i fianchi larghi ed il seno procace, che si distinguesse nettamente dalle emaciate e denutrite donne delle classi [subalterne](#). Questo cambiamento fu dovuto anche ad un miglioramento delle abitudini alimentari dei ricchi.
-

"Ritratto di Gentildonna in veste di Lucrezia" di Lorenzo Lotto, 1533



- Le vesti, lunghe e voluminose, misero in evidenza la vita, stretta dal busto, e scoprirono il seno, nelle ampie scollature. Il petto, incipriato ed imbellettato, divenne, con la sua abbondanza, un indice preciso di delicatezza e "morbidezza", qualità fondamentali di una dama.
- L'ampiezza delle scollature variava comunque a seconda dell'età della dama.
- Le stoffe si arricchirono notevolmente, comparvero sete e velluti molto spessi, a volte intarsiati con oro o argento. Poiché molto pesanti, queste stoffe erano tagliate in modo da non interferire troppo con la libertà dei movimenti delle dame.
-

Giovane dama rinascimentale con abito finemente lavorato



- Le maniche persero molta della loro ampiezza, divenendo più aderenti, ma anche più lunghe, tanto che a volte venivano ripiegate all'indietro. Il polsino arrivava fino alla punta delle dita, dalla parte del dorso della mano, e sotto invece si apriva a "V" a partire dal polso, in modo da lasciare liberi i palmi delle mani.
- Lo strascico dei vestiti rimase solo nelle grandi occasioni cerimoniali, in cui era sorretto dalle damigelle.

- I vestiti erano spesso composti da due lembi, uno dietro ed uno davanti. La parte anteriore del vestito era composta da due strisce di stoffa che si riunivano all'altezza del costato, e sopra erano tenute insieme da nastri abbottonati. Anche lateralmente le due metà del vestito erano unite da laccetti, che lasciavano intravedere la biancheria candida delle signore.

- Le dame ricche evidenziavano, infatti, il loro distacco dalla plebe anche attraverso la pulizia ed il candore della loro biancheria. Questa traspariva nelle scollature, nelle gonne e nelle attaccature delle maniche di alcuni vestiti, nei quali i bottoncini che tenevano le maniche unite al corpo del vestito, lasciavano degli spazi tali da intravedere il candore delle camicette.
- I vestiti, così stretti intorno al busto, e ampi fino ai piedi, erano cuciti in modo da formare molte pieghe longitudinali, che rendevano il vestito morbido e comodo.
-

Giovane dama in abito da casa





Il Cinquecento

Nel 1506, ad inizio secolo, Lucas Cranach il vecchio, sensibile interprete della pittura rinascimentale tedesca, ritorna sul tema di Venere ed Adone, già trattato altre volte, ma in questa tela, conservata a Roma nella Galleria Borghese, si esprime ad un livello qualitativo mai più raggiunto. L'iconografia è tratta dal mondo pagano, una miniera inesauribile per gli artisti ansiosi di sovrapporre alla narrazione il motivo del nudo, che prima di Cranach nella pittura tedesca era stato affrontato soltanto dal Durer.

- Nei primi anni del XVI secolo l'ideale di bellezza era legato ai principi di proporzione ed armonia, certamente infranti dall'artista, che ci offre una Venere anticonformista, dalle gambe lunghissime e slanciate e dal corpo impudicamente esposto, mentre un velo ai limiti della trasparenza e leziosamente tenuto dalla dea tra le mani accentua maggiormente lo splendido corpo, al quale fa da corona un elegante cappello, calzato con spavalderia.

Il seno, appena accennato e pur solenne, gotico, di vichinga altezzosità risplende nel biancore dell'incarnato porcellanato ed ammicca maliziosamente l'osservatore, incurante dello sguardo innocente dell'amorino, che ai suoi piedi le reca in dono un favo di dolcissimo miele

- Il pensiero della morte è il segno tangibile dello scorrere del tempo e della caducità della bellezza femminile; ogni seno rigoglioso è destinato ad avvizzire e a divenire polvere. I seguaci della reincarnazione possono, anzi debbono credere, che i seni più belli dopo la morte continueranno a vivere in un fiore dai colori smaglianti o in una farfalla dalle ali iridescenti e via via in forme sempre più delicate ed evanescenti, fino a giungere alla perfezione per l'eternità, definitivo archetipo della femminile bellezza. Per i cattolici lo spettacolo della resurrezione della carne sarà memorabile, perchè le donne risusciteranno nude con i loro seni creati ex novo, pulsanti e desiderosi di nuova vita.

Il tema della vanitas ebbe successo nella cultura nord europea e parimenti la rappresentazione delle tre età della vita. La transitorietà della bellezza fu un tema ispirativo per gli artisti amanti del gusto del macabro e del tragico, in particolare nelle città di osservanza protestante. Non potevano certo sparire dopo aver riempito di gioia e di inquietudine gli uomini ed infatti risorgono imperiosi e seducenti come mai lo furono.

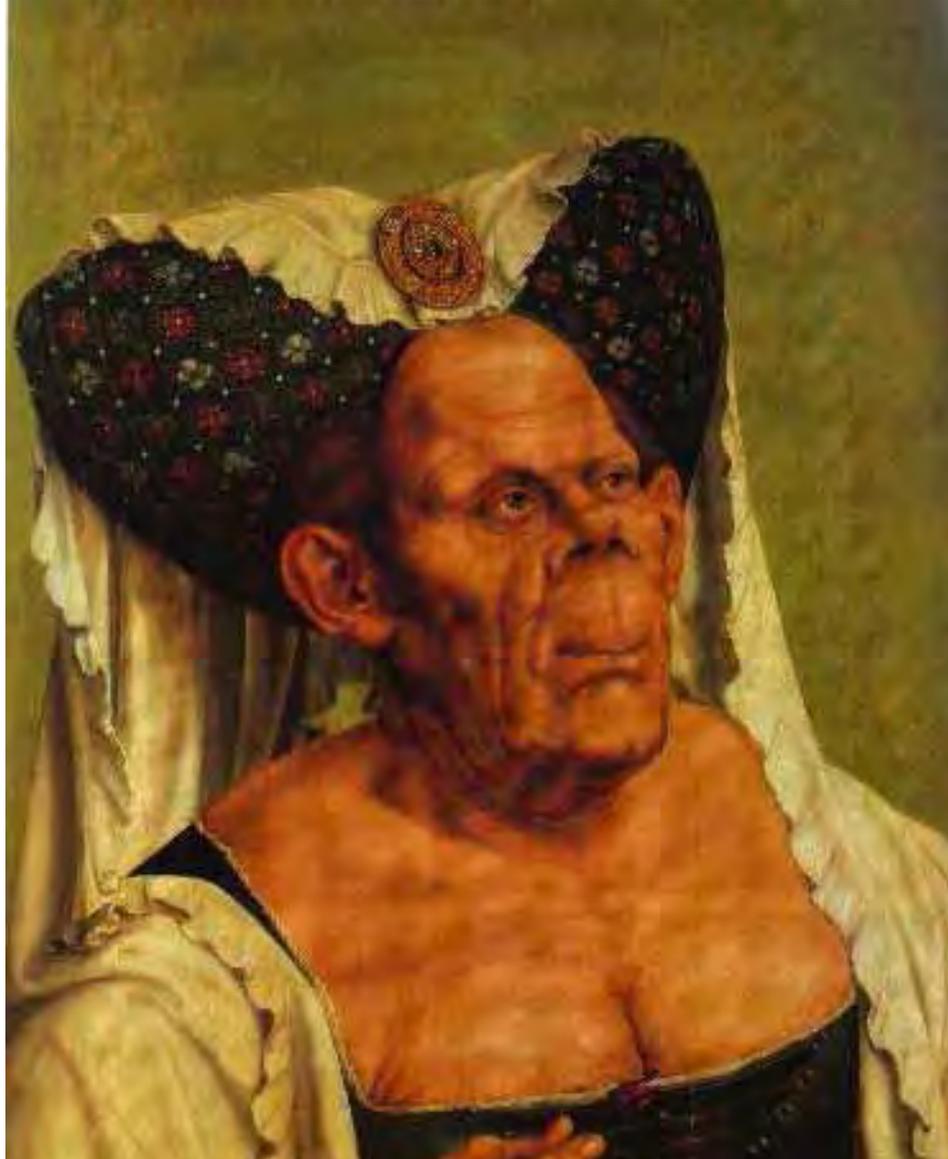
- **Hans Baldung Grien**, originario dell'Alsazia, tra i principali esponenti del Rinascimento tedesco, intorno al 1510, ci offre un esempio eloquente di questa iconografia in alcuni suoi dipinti che inducono ad una meditata riflessione:
- nelle Tre età della donna e la Morte del Kunsthistorisches di Vienna e del Prado , ai quali fa stridente contrasto la gioiosa rappresentazione delle Tre Grazie , sempre nella pinacoteca spagnola, dove ogni pensiero di morte è lontanissimo e le delicate fanciulle sono tutte prese a gioire dei piaceri della vita; viceversa nelle altre due tavole lo scorrere inesorabile del tempo è magistralmente rappresentato dall'evoluzione dei seni: solenni e maestosi, allegri e spensierati nella giovinezza, disarticolati e flaccidi, rattrappiti e pessimisti, oltre che tristemente pendenti nella vecchiaia, lisci, freddi, violacei quelli della morte, mentre i grani di sabbia nella clessidra scandiscono la caducità del nostro destino







Quentin Metsys



- Del 1513 è il ritratto della Regina di Tunisi (033), attribuito a Quentin Metsys e conservato a Londra nella National Gallery. Espressione di un grottesco portato all' esasperazione si rifà ad uno schema compositivo molto diffuso nelle Fiandre sul finire del XV secolo.
- La vecchia raffigurata dal volto raccapricciante e dal capo ingentilito da un'imponente cuffia, veste un corpetto che le preme le zinne avvizzite, provocando un allucinante effetto wonderbra, che avrebbe eccitato forse la fantasia visionaria di Fellini, ma che, fissata anche per pochi minuti, è in grado di provocare un duraturo abbassamento della libido in qualsiasi maschio degno di questo nome.

- Anche se una regina di Tunisi vissuta in quegli anni era nota per la sua bruttezza leggendaria, è molto improbabile che il dipinto riprenda la sua reale fisionomia, perchè il quadro si ispira ad un disegno di Leonardo di qualche anno precedente, conservato nel castello di Windsor. Il sommo artista nutriva un insaziabile interesse verso i visi bizzarri e quando ne incontrava uno per strada non se lo faceva sfuggire e ne traeva subito un disegno, perchè era intento ad elaborare un sistema di proporzioni corporee ideali. Il Metsys è un artista in miracoloso equilibrio tra la sensibilità fiamminga ed il nuovo spirito del Rinascimento e nel dipinto in esame, più che una caricatura, siamo certi che ha voluto tramandare ai posteri un dispettoso capriccio della natura

- L'occhio spietato dell'osservatore cade sul petto rattrappito della donna, che l'eleganza degli abiti non riesce a celare, anzi pone in risalto. I seni delle vecchie sono il segno più crudele dello scorrere del tempo, anche se la signora in questione doveva essere ributtante anche da giovane, ma forse si faceva forte di un seno prosperoso, di larghe misure e di larghe vedute, che con opportune precauzioni, quali l'aiuto di un provvidenziale cuscino sul volto nel momento culminante, poteva far dimenticare le fattezze repellenti del volto.

G. Bellini



- I seni delle vecchie producono un'invincibile malinconia ed a tutti gli uomini rincresce di vederli flaccidi e tristi, pendenti e spenti, ballottanti o miseramente riassorbiti. Una deriva senza speranza che ci fa maledire il cammino inesorabile delle lancette dell'orologio. Giovanni Bellini raramente ha trattato soggetti profani ed una delle pochissime eccezioni è costituita dalla tavola , conservata al Kunsthistorisches museum di Vienna, eseguita nel 1515, quando l'artista aveva più di ottanta anni.

- Nella gamma cromatica e nella libertà della pennellata è palpabile l'influsso del Giorgione, scomparso giovanissimo da pochi anni e che era stato un suo allievo. Senza rimanere abbagliato dalla sfolgorante nudità esibita con naturalezza, il Bellini crea un perfetto equilibrio tra la figura della fanciulla ed il paesaggio sullo sfondo, caldo e sensuale il primo, freddo e di un nitore cristallino il secondo, mentre le tonalità gialle e azzurrine del paesaggio collimano con i riflessi dorati del corpo voluttuoso e col colore del fazzoletto che raccoglie con garbo i capelli. L'ombra densa dell'interno si risolve nella vibrante luminosità del panorama prealpino intravisto alla finestra.

- Lo specchio nel quale la ragazza si ammira, un motivo carico di significati allegorici, riflette a sua volta l'immagine sull'altro specchio posto sul muro: un inseguimento tra realtà e fantasia.

Gli specchi, se sono molto antichi, hanno riflesso nelle camere di toeletta tanti seni, belli e brutti ed hanno memoria delle immagini appena velate da una punta di malinconia.

La fanciulla del quadro di Bellini sembra appartenere a quella categoria di donne che trascorrono allo specchio ore ad ammirarsi con compiacimento ed i loro seni hanno acquistato quell'orgoglio derivato da una così lunga contemplazione. I seni affilati nel gelo degli specchi sono freddi ed implacabili, perfidi ed acuminati e sono destinati a travolgere ogni ostacolo ed a conquistare ogni cuore





- Nel Festino degli dei, oggi a Washington alla National Gallery, eseguito nel secondo decennio per il camerino dell'alabastro di Alfonso I d'Este, il Bellini giganteggiò da par suo nella tavolozza, solare, un vero trionfo di colori per la gioia degli occhi e dello spirito.
- Il soggetto, derivato dai Fasti di Ovidio, viene trattato con toni pacati e con la massima cura nei particolari, resi con un'attenzione quasi fiamminga. Il duca non rimase però completamente soddisfatto del lavoro dell'anziano maestro e chiamò Tiziano al capezzale del dipinto per rendere più drammatico il paesaggio sullo sfondo, con le rocce a strapiombo ed i folti arbusti.

- Ma in particolare chiese al più giovane pittore di rendere più erotiche alcune figure femminili, che il Bellini aveva dipinto troppo pudiche per un tema profano e godereccio. Tiziano dovette così realizzare un lavoro contrario a quello richiesto a Daniele da Volterra, più noto come brachettone. Infatti l'artista toscano dovette ricoprire le troppo disinvolute anatomie michelangiottesche dalla furia oscurantista della Chiesa, in un periodo di sessuofobia acuta, mentre Tiziano dovette spogliare (035 - 036) le fanciulle dipinte dal Bellini e per incrementarne la seduzione giocò la sua carta vincente, esponendone i seni giovani e prelibati, in bella mostra tra vesti discinte e scollature abissali



- Intorno al 1515 possiamo collocare l'esecuzione dell'intrigante e misteriosa Maddalena, di collezione privata svizzera, che Carlo Pedretti, massimo esperto di Leonardo, attribuisce alla mano del sommo maestro, aiutato in parte da un suo allievo, il Giampietrino.

Senza entrare nel merito dell'autografia, bisogna tenere conto dello straordinario paesaggio prealpino che si apre alle spalle della figura in primo piano, con la linea dell'orizzonte che passa a livello degli occhi, esattamente in linea con la prospettiva pittorica postulata dallo stesso Leonardo.

- La nostra attenzione cade sul seno, magistralmente esposto, la grande meraviglia del pentimento di Maria Maddalena, più commovente delle sue lacrime, la grande offerta della sua contrizione. La veste, rosso fuoco, si scosta come un sipario e la delicata tulle viene tenuta sapientemente lontana, che nulla celi, ed ecco i fiori della realtà, la più pura e sacra delle forme mai creata, affiorano allo sguardo, coperti semplicemente da una timida collanina con un medaglione che, beato tra le beatitudini, si posiziona nel baricentro della voluttà.
Non vi è alcun dubbio che in essi l'universo intero si è voluto rappresentare; essi sono a un tempo eterei e materiali e come materia sono la più nobile che possa esistere.



- Più o meno coeva è la Leda ed il cigno del museo di Filadelfia, copia da Leonardo di un originale perduto, eseguita da un ignoto allievo di buon livello, il quale rivisita il mito di Leda, figlia di re Testio e moglie del re di Sparta Tindaro, un sovrano così scettico sulla fedeltà delle donne da far legare nel suo palazzo i piedi della statua di Venere. Leda non seppe resistere alle profferte amorose di un cigno dal lungo quanto turgido collo, sotto le cui spoglie si celava Giove in persona, il quale, mentre la giovinetta giocava innocentemente sulla riva del fiume Eurota, si avventò su di lei e la possedette più volte, dando luogo ad un progenie plurigemellare; nacquero infatti da quella poderosa coniugio Castore e Polluce, oltre ad Elena e Clitennestra.

- Il mito di Leda ed il cigno assurge a simbolo della penetrazione del divino nell'umano, a favola accattivante della bella e della bestia, ad esaltazione del potere di seduzione dell'animalità, che crea non repulsione, ma attrazione.

Il bianco pennuto, dopo averla lusingata con la sua bellezza e con il suo collo flessuoso, che si intrufolava dappertutto provocando brividi di inconsueto godimento, accompagnati da grida di paura e sospiri di delizia, vinse il timore reverenziale della fanciulla ad un accoppiamento innaturale e poté godere delle sue grazie.

- Il dipinto focalizza il contatto ravvicinato tra l'opulenta fanciulla ansiosa di attirare verso il suo seno lo sfrontato animale, mentre due amorini osservano sconcertati il temerario reciproco corteggiamento. Sullo sfondo un serafico panorama che si distende placidamente, quasi a stemperare la palpitante sensualità della scena intrisa da un erotismo piccante. Leda è di una bellezza perfetta ma fredda ed è anni luce distante dalle rappresentazioni cariche di sensualità che infonderanno al corpo femminile i pittori veneziani. La fanciulla si fa baluardo dei suoi seni fieri e granitici, voluminosi e tondi, che sfidano senza timore l'assalto animalesco con la grazia di una preziosa corazza cesellata dal più nobile degli artefici, come protetta da uno scudo da regina di tutte le donne ammaliata dal desiderio e sicure del proprio petto, che sembra, nell'inconsueto incontro, giungere quasi all'ebollizione, evento che si verifica unicamente nelle solitudini ardenti delle donne.



- Il Cinquecento inaugura la spettacolare serie delle Veneri nude con la più sensuale e misteriosa delle creazioni del Giorgione, il quale, nel 1509, ci fa dono dell'immagine immortale di una placida fanciulla che sogna e ci fa sognare
- . Il quadro, conservato nella Gemaldegalerie di Dresda, ci mostra la novella Venere, dalle forme tornite ed appetibili, immersa in un ampio e tranquillo paesaggio, con il corpo ignudo spavaldamente esposto, ad eccezione del pube, dove poggia guardingo il palmo della mano.
Il volto sereno, senza ombra di turbamento, irradia una serena beatitudine, mentre la ragazza è teneramente abbandonata nel sonno e si identifica con la calma serafica della natura circostante, ma sembra felice di poter essere contemplata, orgogliosa del suo seno sapientemente offerto, grazie al braccio poggiato con astuzia dietro la testa, che amplifica ed innalza i carnosì pomi dorati con le deliziose ciliegine



- Pochi anni prima, nel 1506, Giorgione ci aveva fornito uno dei primi esempi di ritratto di donna dal seno scoperto pregno come tutti i suoi dipinti di sottintesi e simbolismi.
- Il quadro, oggi al Kunsthistorisches museum di Vienna, raffigura una giovane circondata da rami di alloro, chiaro riferimento al nome Laura, che scosta delicatamente la camicetta, facendo intravedere un seno appena accennato. La donna certamente non è una cortigiana, né una poetessa d'alto lignaggio, come si era supposto in passato proponendo il nome di Vittoria Colonna, bensì trattasi quasi certamente di un ritratto di una futura sposa eseguito poco prima del matrimonio.
- Nel Cinquecento mostrare un seno non era considerato disdicevole ed anzi un'immagine del genere, dal vivo o sulla tela, era accolta con gioia senza falsi ed inutili moralismi; soltanto a partire dall'Ottocento un torace nudo femminile provocava turbamenti e nevrosi e veniva interpretato come segno di lussuria ed è solo da quel periodo che i critici hanno ritenuto di identificare in questo genere di rappresentazioni, tanto in voga a Venezia, immagini di cortigiane.
- Nella tela in esame il committente, un nobile o quanto meno un possidente, fu fiero di presentare la moglie attraverso l'opera di un celebre artista, che potesse immortalarne le attrattive fisiche coniugate alla virtù ed alla castità.

- Con questa chiave di lettura la pianta può essere interpretata come simbolo di virtù, mentre il velo che cinge il collo è un segno del futuro matrimonio. Esporre una sola mammella poteva inoltre essere un richiamo al mito delle Amazzoni, che secondo un'antica leggenda accettavano di congiungersi agli uomini solo per fini riproduttivi e non per meri desideri sessuali, consuetudine che avrebbe reso felice la regina Vittoria di Inghilterra ed in ogni caso, poiché secondo la morale familiare dell'epoca la procreazione era lecitamente consentita solo nel matrimonio, un chiaro riferimento alle caste abitudini sessuali delle terribili guerriere costituiva un viatico di fedeltà ineccepibile per la futura sposa.
- Esporre un seno significava sottolineare l'offerta d'amore con un simbolo legato alla fecondità, porta privilegiata dell'animo e del cuore; tenere l'altro coperto non rappresentava un'antitesi tra virtù e desiderio, bensì l'armonia tra erotismo esposto ed erotismo vissuto, sintesi felice che si realizza soltanto nel matrimonio.
- Il committente del celebre ritratto del Giorgione non ha avuto alcuna remora a tramandare ai posteri le fattezze anatomiche della futura sposa ed il suo vero volto, differenziandosi da altri nubendi più timorosi e timorati, i quali ritenendo sconveniente raffigurare la propria amata in vesti discinte ed in pose sensuali, preferivano che il pittore riproducesse delle sembianze standardizzate, potendo alludere al suo matrimonio attraverso una immagine idealizzata.



- Alla Venere del Giorgione fa eco la Venere del Tiziano, tra i capolavori dell'artista, realizzata nel 1538 e conservata a Firenze nella Galleria degli Uffizi.
- Uno splendore di carni sanamente nude ed un anelito a fissare per l'eternità un archetipo di bellezza fisica femminile, in un periodo storico impregnato di un simbolismo neoplatonico, che affonda le sue radici in una rilettura ficiniana della mitologia. Non più l'ideale divinizzato del Botticelli, che, succube dei deliranti sermoni del Savonarola, ritiene che la bellezza risplenda tanto più luminosamente quanto più si avvicina alla bellezza divina, bensì l'esaltazione di una donna vera, libera ed appagata, resa con colori vividi, ambrati.
- Una dorata e morbida beatitudine, folgorata da improvvise accensioni di luce e penetranti bagliori, che il malizioso pennello del pittore imprime nella tela con felicità. Lo sguardo languido sembra invitare lo spettatore a godere, con la vista e la più sfrenata fantasia del giovane corpo, nel quale due piccoli seni rifulgono come due boccioli di rosa, impalpabili ed esposti con orgoglio all'ammirazione.
- Il triangolo acuto che va dai capezzoli alla base del collo della Venere di Giorgione diviene equilatero in Tiziano, quasi a dischiudere l'armonia sonnolenta della fanciulla, che intende trasmettere la sensazione dell'attesa, se non addirittura dell'eccitazione sessuale.



- Tiziano, insuperato ritrattista, si confrontò più volte col nudo femminile, creando archetipi immortali, come, nel Bacchanale (042) del Prado, la figura di Arianna, ebbra di vino, dormiente nella sua luminosa nudità spudoratamente offerta, immagine radiosa alla quale si ispirarono molteplici artisti, tra cui lo stesso Giordano, mentre nel centro della composizione, sono presenti due ragazze assai leggiadre, l'una bruna e l'altra bionda.
- Quest'ultima è Violante, la figlia di Palma il Vecchio, della quale Tiziano era pazzamente innamorato.
- La fanciulla regge nella destra un flauto ed un foglio pentagrammato con una canzone che inneggia alle poderose ubriacature: "Chi beve e non ribeve, non sa bere". Tiziano pur di lasciare una traccia duratura della sua passione, con sfrontatezza, appone la sua firma nella scollatura della fanciulla, segno indelebile dell'eternità dell'amore.

Paris Bordone



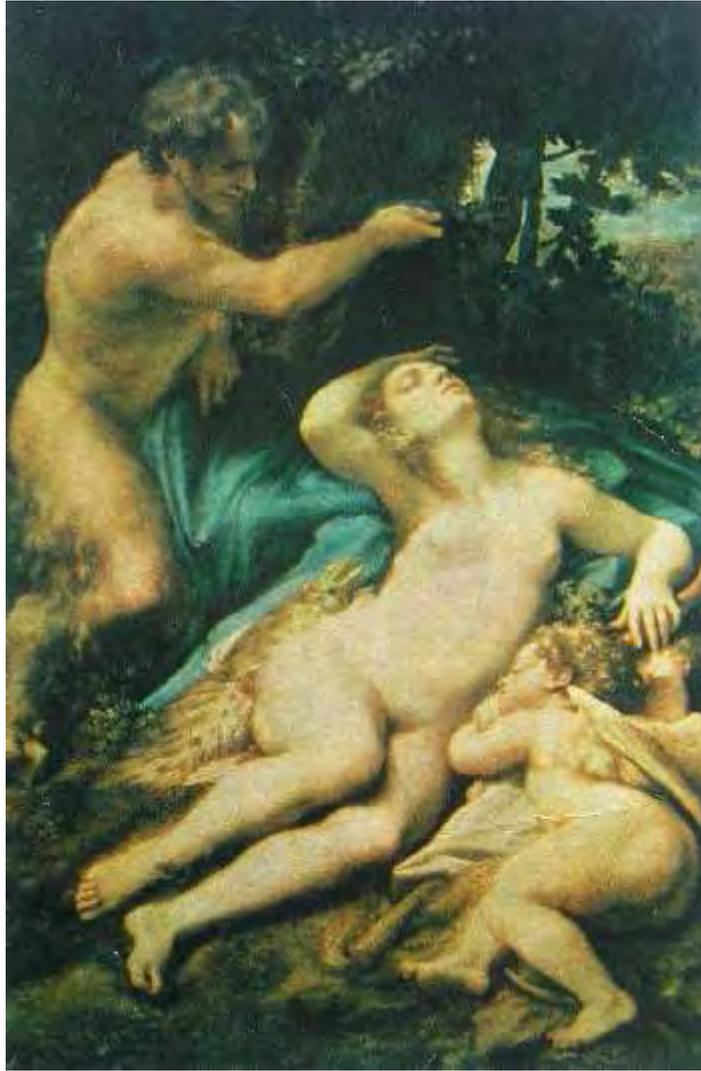
- Anche il tema biblico interessò la sua fertile fantasia come nella tela, sempre al , in cui sono raffigurati i nostri primi antenati alle prese con la tentazione. Nel quadro possiamo ammirare il serrato contrasto tra le forme rudi e virili del corpo di Adamo e quelle dolci e femminee di Eva, intenta a cogliere con la mano sinistra la mela fatale, che un bimbo con la coda di serpente gli porge.
- La figura di Adamo, sorpreso per la decisione di Eva, ha la solida rozzezza del selvaggio, mentre quella di Eva ci appare traboccante di fecondità, con l'ampio bacino ed i dolci seni verso i quali Adamo rivolge la sua mano alla ricerca del piacere e dell'essenza primordiale della vita, che sente vibrare nella calda morbidezza delle carni, ben espressa in un caldo accordo di toni dorati e porporini.
- Paris Bordon, artista nato a Treviso si forma a Venezia nella suggestione di Tiziano e della produzione del maestro predilige quel nutrito filone di ritratti femminili, molto richiesto dalla committenza, che decretò un lusinghiero successo a quella miriade di fanciulle, allettanti e sensuali, nelle loro vesti sgargianti, ma sempre un po' discinte ad offrire, senza ombra di allusioni o complessi simbolismi, il seno come epicentro della seduzione. Sono cortigiane o gentildonne, poco importa, ma soprattutto sembrano fremere di voluttà.

Correggio



- Un esempio di questo prototipo ci è dato dal Ritratto di giovane donna delle Gallerie Canesso di Parigi, nel quale possiamo ammirare un modello stereotipato, dalle lunghe chiome biondo rossastre legate in interminabili trecce punteggiate da perle, con un volto efebico, dal quale è assente ogni perversità così come ogni inquietudine, con il tenero incarnato di un biancore da sfidare l'alabastro e le stoffe cangianti che scintillano come smalti. Il volto della fanciulla è ripreso con una sensibilità così vicina al gusto moderno da indurci a pensare, se non ci soccorressero i dati storici e le considerazioni formali, di trovarci davanti ad una creazione di un pittore preraffaelita o addirittura ad un'invenzione della fantasia di Delvaux.
- La fanciulla senza falsi pudori ci offre alla vista uno sferico seno dall'areola appena percettibile, mentre, con sapiente abilità, ci tiene nascosto l'altro, in tal modo l'esibizione prevale sull'astuto calcolo, il piacere degli occhi sulle emozioni del cuore e la calda sensualità accende lentamente la miccia dell'erotismo. Mostrare un seno e tenere nascosto l'altro non risponde più, come abbiamo visto in Giorgione, a complessi significati allegorici, bensì ad un'astuzia tutta femminile di stimolare il desiderio attraverso la più sfrenata fantasia.
 - **Il Correggio** svolge quasi tutta la sua attività a Parma ed è universalmente apprezzato per la delicatezza del suo pennello, che sa coniugare con rara perizia una trepida dolcezza di sensi in forme di classica armonia.
- Le sue donne nude, dalla pelle vellutata, sono calme e serafiche e si offrono alla contemplazione in pose seducenti e nell'abbandono più completo, come nel caso di Antiope, che si fa ammirare da Giove nello splendore del suo giovane corpo nudo senza esitazioni e senza falsi pudori.

•



- Il dipinto , collocabile cronologicamente al II decennio del secolo è conservato al Louvre ed è interpretato da alcuni critici come **Venere e Cupido** sorpresi da un satiro.
- Esso è tra le più felici espressioni dell'elegante sensualità dell'artista, il quale ambienta la scena nell'ombra trasparente di un boschetto, con il flessuoso corpo di Antiope in sboccio come un fiore che apra gioioso la sua corolla, pronta al rito dell'amore.

La tavolozza è pervasa da una luminosità calda e struggente, mentre negli scorci dei corpi si insinuano ombre finissime ed inquiete segno ineludibile di una nuova sensibilità che prelude l'immaginazione barocca.

La testa rovesciata ed il braccio rialzato pongono in evidenza i seni morbidi e carezzevoli, dolci come un frutto da gustare, freschi come acqua di roccia, sferici, piccoli, leggiadri, fibrillanti, che già pregustano le dolci carezze e le gioie dell'amplesso.

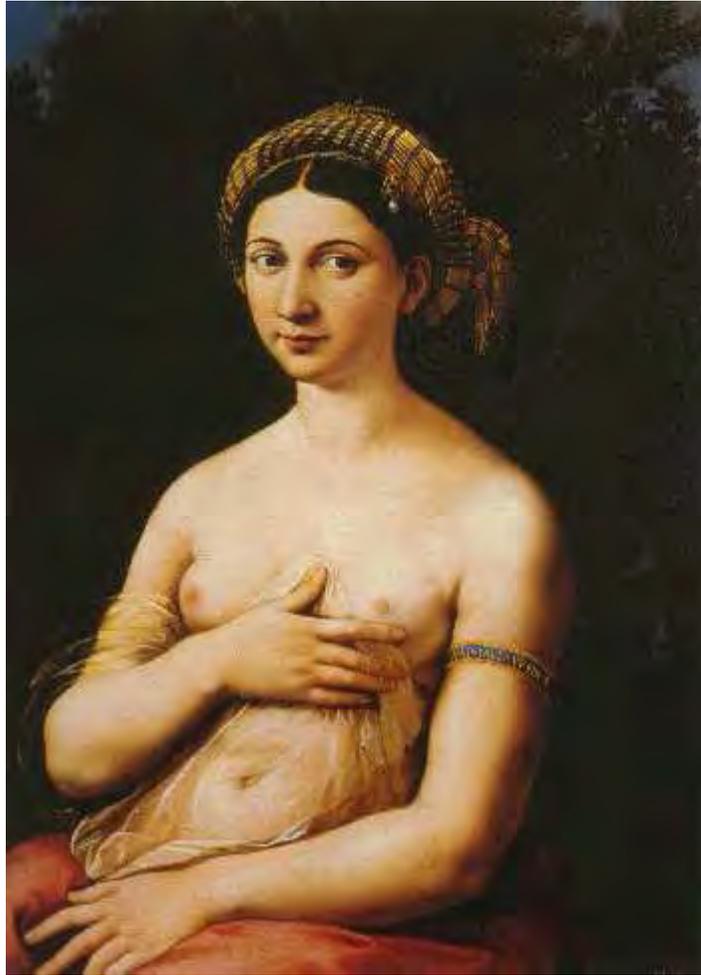
Tintoretto



- Tintoretto fu grande ritrattista di vegliardi, ma, nello stesso tempo, fu appassionato cantore della bellezza femminile, in grado di materializzare magistralmente i seni delle sue contemporanee e farli apparire cose vere e pulsanti e non fittizie e vane rappresentazioni. E possiamo accorgercene nel dipinto della Dama che si scopre il seno del Prado, nel quale il dolce attributo risplende in tutta la sua delicatezza in una fredda gamma di colori, in cui predomina delicato e soave il grigio perla.

- L'artista si impegna in una accurata ricerca dei vari toni dell'incarnato con una precisione di esecuzione della carnagione femminile e dei capelli che rasenta la perfezione. Alcuni critici hanno ritenuto di identificare nella donna la celebre cortigiana Veronica Franco, ma noi crediamo che si tratti dell'amante del pittore, seguendo il parere di Gomez de la Serna, al quale cediamo volentieri la parola: "I seni più veri dell'Arte sono quelli di Tintoretto, quando dipingeva la sua amata con un seno di fuori e con una fogliolina verde di gelso tra il seno e il corpetto, onde ne derivasse più freschezza e rilievo. Non voleva il Tintoretto perder tempo a contemplare la sua bella completamente vestita in quelle pose per i suoi numerosi ritratti. Ma per non perdere la gioia degli occhi, le tirava fuori un seno, un seno opulento, rustico ed esuberante, e glielo metteva al fresco; lasciandolo poi al fresco per l'eternità. - Eccoti un anticipo della mia amata, con il suo tipo di donna che si vede, che solo ha una missione da compiere concedersi- pare che ti dica. Il seno più naturale dell'arte è questo della bella del Tintoretto, che nelle sale del museo del Prado mostra il suo seno d'ambra imbrunita dall'odor delle vernici e dall'insistenza dei pennelli.

- Sotto il sole di Madrid, per lunghi anni, questo seno è divenuto maturo, più bello, accumulando l'ottimismo delle mattinate, indipendente da ogni cosa di questo mondo, giacché nulla conta per lui la morte del re o quella del critico d'arte. Il museo spalanca porte e finestre tutte le mattine con quel medesimo ottimismo dell'arte. Quale conforto mi ha dato nei giorni in cui credevo di morire...- ma se il museo riaprirà oggi le robuste persiane di ferro alla luce serena e libera dei musei! - dicevo a me stesso in quei giorni. E rimanevo tranquillo disposto a morire rassegnato. Di tutta quella luce tiepida e zuccherina delle mattine s'è riempito il seno dell'amata del Tintoretto; seno come la fruttiera della sala da pranzo in cui vi sia sempre della frutta fresca”.



- Nel 1520, il principe dei pittori, il divino Raffaello, trasferisce il seno della sua musa amante dalla caducità della carne all'immortalità della tela, così che noi, miracolo dell'Arte e dell'Amore, a distanza di secoli possiamo ancora ammirarlo, anche ora che è divenuto polvere e potranno goderne per sempre altri occhi ed altre menti, fino a quando tra gli uomini sarà vivo il gusto del bello. La ragazza romana, Margherita, figlia di un fornaio, da cui l'appellativo del celebre dipinto: la Fornarina (047), aveva già posato per alcune delle più incantevoli Madonne di Raffaello, ma l'artista, sentendo approssimarsi la morte, che lo ghermì a soli 37 anni, volle lasciare ai posteri l'immagine di un seno indimenticabile, che delineò lentamente, accarezzandolo col pennello con un sentimento sincero di affetto e partecipazione. Nel ritratto volle inserire un dettaglio rivelatore, firmandosi sul nastrino che stringe il braccio carnosetto dell'amante seminuda. L'acconciatura accurata dei capelli, fermati da una perla, contrasta con la quasi nudità, esibita con un sorriso dolce e un po' imbarazzato, appena velata da un tulle trasparente, mentre con la mano destra la fanciulla sembra offrire il frutto del suo seno all'incantato osservatore, un bocconcino prelibato come due sorbetti di crema dalle puntine di fragola, dal sapore del miele e dalla consistenza del marmo.



- A metà secolo, nell'arco di pochi anni, vediamo all'opera sul tema del nudo femminile alcuni degli artisti più illustri, da Palma il Vecchio al Bronzino, fino allo stesso Raffaello.

Il primo divise con Giorgione e Tiziano l'onore e l'onere di modernizzare e rigenerare l'arte veneziana, portando a saturazione alcuni temi del primo Cinquecento. Le sue donne sono creature floride, matronali, fulgide e ci appaiono sempre come se si trovassero davanti ad uno specchio, in contemplazione soddisfatta e vana di se stesse, bandiere senza anima di una bellezza rigogliosa. Nel Ritratto di donna discinta (048) del museo Poldi Pezzoli di Milano l'artista entra in sintonia con le esuberanti forme anatomiche della modella, nell'abbondanza delle straripanti chiome biondo rossastro, delle morbide carni, delle soffici vesti, che lambiscono il seno e pare vogliano accarezzarlo. I capelli, foltissimi, sono di quel biondo tiziano che vira verso il rosso, una tonalità di colore di gran moda a Venezia in quegli anni, ottenuta grazie a raffinate quanto segrete tinture. La donna sembra voglia rappresentare solo se stessa in un delirio di narcisismo e desidera l'ammirazione delle sue curve opulente. Il seno, con malcelata malizia, diventa il punto focale della composizione con la camicetta che scopre e nasconde nello stesso tempo, eccitando l'occhio incantato dell'osservatore. Sembra quasi che faccia suo il suggerimento che Pietro Aretino mette in bocca nei Dialoghi all'esperta cortigiana Nanna, la quale, mentre istruisce la sua allieva su come mostrarsi per catturare l'attenzione degli uomini, le raccomanda vivamente “ di tenere le pocce in seno facendone più carestia che non ne fanno dovizia alcune le quali par che le vogliano gittar via col farle saltar fuori del petto e del vestimento



- fig.49
- Il Bronzino fu un abile manierista e seppe interpretare perfettamente il gusto di un'aristocrazia vuota, circondata di fasto e di apparenza. I suoi personaggi erano studiati più nelle pose che nelle fisionomie e nei suoi ritratti, realizzati con una tavolozza fredda e disincantata, mescolava con rara abilità il soggetto mitologico con complesse allegorie, come nel suo capolavoro: un'Allegoria di Venere (049) conservata alla National Gallery di Londra, un inno pagano, un cantico solenne all'amore lussurioso ed al pieno soddisfacimento dei sensi.
La tela, databile al 1545 e destinata a Francesco I di Francia, è impregnata di un profondo simbolismo variamente interpretato dagli studiosi, ma, al di là dei sottintesi, prorompente è la carica di viva sensualità che gronda dal ritmico articolarsi delle spettacolari anatomie, che si intrecciano soggiogate dal desiderio, spinto fino agli estremi di un irrefrenabile erotismo.
Il ritmo narrativo è filtrato dal frigido intellettualismo che sottende alla sottile dialettica del sentimento amoroso, cara alle dissertazioni pseudo filosofiche del Cinquecento, ma la forza erotica che promana potente dalla tela, vince ogni vana discussione allegorica, con il corpo della dea che anela a fondersi con l'irresistibile Cupido dal culetto protrudente, abile titillatore di zone erogene.
Attorno al seno di Venere, ambiguamente abbracciata al suo stesso figlio, si compie il rito della seduzione e della più perfida lussuria, con il capezzolo turgido, eccitato dalla palpitante carezza del Cupido, il quale cerca nel bacio divino il premio per la sua consumata perizia di seduttore.
I corpi di un incarnato lucente, porcellanato sono fissati per l'eternità in una raffinatissima sintesi scultorea, che bene esprime l'acme della voluttà.
Un insuperato capolavoro dell'erotismo e della potente carica di seduzione del più fascinioso attributo femminile.

- Il popolino napoletano l'ha sempre chiamata affettuosamente la fontana delle zizze (050), per l'acqua che nei secoli sgorgava copiosa dai capezzoli delle graziose mammelle della splendida sirena alata che domina il monumento. Rintracciare oggi questa fontana, sita in una stradina limitrofa all'università, è impresa ardua, perchè gli stessi abitanti della zona non ne conoscono esattamente l'ubicazione, dal titolare del bar al parcheggiatore abusivo, dalla vasciaiola al garzone della spesa, tutti vagamente ne hanno sentito parlare, ma poi indirizzano erroneamente verso la vicina fontana sita in piazzetta Grande archivio. Il motivo dell'equivoco è banale, tutti quando riferiscono di averne sentito parlare si confondono con le zizze, ma quelle vere, non quelle eterne ed impassibili dell'omonima fontana, la cui memoria storica è andata smarrita.

La costruzione della fontana si perde nella notte dei tempi, infatti il Celano la colloca nel 1139, mentre la Platea delle acque del 1498 ci informa che da tempo in quel luogo sorgeva una fontanina alimentata dalle acque del pozzo di san Marcellino, ma è con don Pedro da Toledo, il benemerito vicerè di Napoli, che il monumento prende la forma attuale, probabilmente ad opera dell'architetto Giovanni Merliano. Al centro della composizione è rappresentato il Vesuvio eruttante alla cui furia devastatrice si oppone il latte mellifluido secreto dalle generose mammelle della sirena, come si evinceva chiaramente da una scritta, citata dalle fonti e da tempo scomparsa: indelebilmente il Dna dei napoletani.

- Attivo nella seconda metà del secolo Giovanni Stradano, nome umanistico del pittore fiammingo Jan Van Der Straet, inserisce nel filone del manierismo di matrice vasariana soluzioni di luce e di colori prettamente nordiche. Viaggiò a lungo per l'Europa, da Napoli fin nelle Fiandre. Il suo universo iconografico, la qualità della sua pittura e la straordinaria inventiva come disegnatore, furono di fondamentale importanza per la diffusione e la divulgazione di tematiche religiose Deum Vesuvii siren incendia mulcet, a significare che la bellezza di Napoli, ben rappresentata dalla sinuosa Partenope è l'unica forza che può opporsi alle fiamme iraconde dello scontroso vulcano. Una idrica e pettoruta grazia ammaliatrice potente almeno quanto il carisma di san Gennaro. La sirena, archetipo eterno della femminile bellezza, creatura fascinosa dalla potente seduzione, evoca con il suo prorompente seno nudo una pacata sensazione di tranquillità e ci trascina indietro nel tempo a temi ed immagini del mondo pagano, un imprinting genetico che ha marcato, letterarie e scientifiche in tutta Europa.





- Nel suo più famoso quadro, l'Allegoria dell'Amor sacro e dell'Amor profano (051) ospitato al Louvre, si riconoscono le due anime che compongono i suoi modi pittorici, debitori della tradizione fiamminga quanto al manierismo fiorentino. I colori sono algidi, la posa dei due protagonisti leziosa, la situazione intrigante.

La fanciulla scopre la grazia virginale del suo seno fiorentino scrollandosi abilmente la sottile e trasparente veste che la ricopre, quindi porta la mano sul seno e lo strizza dolcemente, come ad offrirne il nettare al giovanotto, che la guarda con serie intenzioni di passare a vie di fatto. Gli sguardi, complici, si incrociano maliziosamente e sembra che l'intesa sia oramai raggiunta, con l'inevitabile ed auspicata vittoria dell'amore profano sull'amore sacro.

Francois Clouet, figlio di Jean e successore del padre come pittore di corte nel 1541, fu portatore di una cultura italianizzante, dalla quale traspare la conoscenza di Leonardo, di Tiziano e dei manieristi fiorentini, vincolata da un'applicazione meticolosa al particolare naturalistico di sapore fiammingo. Rimase inoltre influenzato dalla scuola di Fontainebleau, formata da artisti italiani chiamati in Francia dal re. Lavorò a lungo, prima con Francesco I e poi con Enrico II e Carlo IX.



- Nella Dama al bagno (052), eseguita forse nel 1571 e conservata alla National Gallery di Washington, l'identità della figura principale, rappresentata in una scena di bagno in un interno, non è certa, ma si è propensi ad identificarla con Diana di Poitiers, favorita di Francesco I ed in seguito ereditata come amante da Enrico II. La maniera di trattare il delicato incarnato della giovane donna è indicativo del modo di guardare dell'artista all'arte italiana, specie nel purismo classicista, prezioso ma freddo e compassato del nudo femminile. Il Clouet si ispira al mito di Venere, intriso da allegorie letterarie e culturali oggi di difficile interpretazione. Il garofano nella mano destra può simboleggiare un pegno d'amore, la balia dal petto straripante può alludere ad abbondanza e fecondità, mentre l'immagine dell'unicorno alle spalle della serva sullo sfondo è un chiaro richiamo alla castità della giovane.
Il seno, radioso e soave, della fanciulla inquadrata in una vera e propria quinta teatrale con tanto di sipario, risplende su quello prospero e pregno di latte della balia in secondo piano, una allusione forse al contrasto tra seno verginale e puerperale. Il volto è molto bello, ma non è la sua fronte, né il suo sorriso, né i suoi occhi ad attirarci, bensì la soave dolcezza dei suoi seni, nei quali il segreto più recondito della materia s'è consolidato come in nessuna altra forma. Nella contemplazione serena dei due carezzevoli emisferi vana e lontana ci appare la sfera terrestre, mentre la fantasia può correre a briglia sciolta tra i sentieri della pura immaginazione. Bartholomeus Spranger, chiamato a Praga alla corte di Rodolfo II, si trovò al centro di un ambiente colto e raffinato dove le esperienze del manierismo francese ed italiano furono sublimate in un elegante eclettismo. I suoi dipinti, storie mitologiche tinte di un erotismo elegante, furono sempre definiti con rara eleganza e grondavano di una sensualità morbosa. Le sue frizzanti allegorie, derivate da un'attenta lettura delle Metamorfosi di Ovidio, furono prive di originalità, ma concorsero a far pervenire in Austria ed in Boemia la morbida sinuosità delle forme del Parmigianino e la vibrante sensualità del Correggio, contribuendo alla diffusione del manierismo internazionale.

Joseph Heintz



- Vulcano e Maia è un piccolo ma prezioso esempio della morbosa sensualità dell'artista, in grado di trasformare il racconto mitologico in ardita scena d'amore. Realizzato nel 1590 ed oggi al Kunsthistorisches di Vienna, il quadro ci descrive con maliziosità un preliminare con il dio del fuoco, ardente di desiderio, che accarezza dolcemente il seno della ninfa. Il perno della narrazione ruota intorno al corpo sinuoso della giovane fanciulla e trasuda un caldo erotismo, accentuato dall'acceso cromatismo dei drappeggi e dalla freschezza della frutta in primo piano. L'incarnato burroso della ninfa risalta nel contrasto con la carnagione rubizza di Vulcano, reso paonazzo dall'eccitazione ed i seni magnifici, ritti, di ineguagliabile splendore costituiscono il viatico irresistibile per l'imminente amplesso. Seni che non dicono frottole, rotondi, bianchissimi, dispensatori di felicità e nello stesso tempo dolci e rassicuranti, densi e diafani. Joseph Heintz, nativo di Basilea, dapprima seguace di Holbein, divenne poi pittore di corte dell'imperatore Rodolfo II a Praga e le sue opere sono affini a quelle dello Spranger e del von Aachen. Si mosse nell'ambito del manierismo internazionale, rivisitando il Correggio, il Parmigianino ed i pittori veneti. I suoi dipinti, anche se non sempre esenti da qualche accademismo, si fanno apprezzare per la fluidità della linea e per le tonalità del colore. I temi mitologici furono la sua fonte di ispirazione, intrisi però da una sottile vena di erotismo e con una tavolozza calda e luminosa.

Venere addormentata



- Nella Venere addormentata eseguita nell'ultimo decennio del secolo e conservata al Kunsthistorisches museum di Vienna, Heintz ci offre la perfezione di un corpo nudo, in apparente abbandono, dalla carnagione levigata e dall'abbagliante biancore, sapientemente esaltato dal giallo dell'oro e dalle perle intrecciate in un ricercato e preziosissimo gioiello, che sottolinea, con insidiosa insistenza, la provocante nudità esibita con malcelato compiacimento.
- Dal dipinto trasuda un erotismo gelido, estremamente studiato, che rammenta le tele di Baldung Grien.
- Un ornamento originale è lo spinther, un pesante bracciale posto sopra un fazzoletto, mentre avvolgente e completamente adiacente è l'altro preziosissimo gioiello, che accarezza dolcemente senza sfiorarlo il seno della fanciulla, certamente la favorita di un ricco signore.
- I seni, preziosi più dei gioielli che cercano di imbrigliarli, sono così teneri e graziosi e si innalzano audaci come cuspidi, da emettere un canto melodioso; infatti ogni seno, quando è così delicato come quello della Venere assopita, possiede una particolare vibrazione musicale ed il suono, delizioso, possiede sempre una diversa nota culminante.



- Il secolo si chiude con uno dei ritratti in cui il simbolismo legato al seno della donna è portato all'apice. Poco prima del 1595 a Fontainebleau un ignoto artista della celebre scuola eponima realizza due enigmatici nudi di donna, oggi al Louvre, ripresi quasi specularmente .
- Le due fanciulle sono Gabriella d'Estrees e la sorella, duchessa di Villars, immerse, secondo l'uso dell'epoca, in un bagno comune, che funziona anche da quinta teatrale con tanto di sipario di velluto rosso aperto ai lati. I seni delle due sorelle dialogano piacevolmente e sono circondati da un'arcana atmosfera carica di simbolismi, come simbolico è il gesto della sorella minore che tocca il capezzolo di Gabriella, secondo i critici più benevoli, che guardano l'anello tra le dita della donna, alludendo all'auspicato matrimonio con Enrico IV, mentre i più maliziosi interpretano il gesto come un richiamo all'imminente maternità della nobildonna, che tra non molto, infatti, darà alla luce il duca di Vendome, bastardo del re; e la conferma della seconda ipotesi è data dalla cameriera che, sullo sfondo, è intenta alla preparazione del corredo.

Ad un osservatore moderno la scena richiama anche quel sottofondo inconscio di latente omosessualità che spesso, tra sorelle o cugine, o nel chiuso ambiente dei collegi, faceva la sua timida apparizione e quale raffinatezza maggiore che stimolare il capezzolo, fulcro e punto di partenza del piacere.

Il tema del bagno o della toilette ebbe molto successo in quegli anni e non solo nella scuola di Fontainebleau, sull'onda del prestigio di un'opera attribuita a Leonardo: la versione nuda della Gioconda, della quale tanto si è favoleggiato, ma purtroppo tra gli esemplari giunti fino a noi solo un disegno conservato a Chantilly, sembra essere vicino alla tecnica dell'insuperato genio. L'iconografia era il pretesto per ritrarre una donna nuda a mezzo busto per la felicità visiva del committente, che spesso voleva immortalare le grazie di una favorita.



- Un'altra tela della scuola di Fontainebleau utilizza il tema tanto diffuso, si tratta di una Signora alla toilette del museo di Digione, l'immagine di una bella donna della nobiltà francese intenta alla scelta dei gioielli, i cui colori rifulgono sul caldo incarnato del suo seno, espresso con una tavolozza vivida e vivace, ben lontana dalla carnagione fredda di Gabriella d'Estress, a conferma del pennello di un diverso pittore. La carica di sottile erotismo che promana dalla figura è accentuata dal gesto misurato delle mani e dalla ripetizione del volto nello specchio dalla preziosa cornice.
- Uno scialle impalpabile copre parzialmente le delicate fattezze della giovane signora, la quale arpeggia con calma serafica tra i suoi gioielli, tra i quali ha scelto un anello, probabile richiamo ad un agognato matrimonio. Anche se il nome della donna non ci è noto ed altresì ci sfuggono i sottili simbolismi che sottendono alla composizione e dei quali abbiamo perso la chiave di interpretazione, non occorre di più al nostro gusto di moderni per delibare il delicato erotismo che trasale da questa ieratica figura.
-