



DALL'ICONOLOGIA AL GENDER

Giornata di studi
in onore di Rona Goffen

a cura di
Costanza Barbieri

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER



lermArte
documenti

20

DALL'ICONOLOGIA AL GENDER
GIORNATA DI STUDI IN ONORE DI RONA GOFFEN

a cura di
Costanza Barbieri

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Dall'Iconologia al Gender
Giornata di studi in onore di Rona Goffen
(a cura di Costanza Barbieri)

© Copyright 2018 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 - 00193 Roma
<http://www.lerma.it>
lerma@lerma.it

Progetto grafico:
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

L'Editore rimane a disposizione degli aventi diritto che non ha potuto rintracciare

Dall'Iconologia al Gender. Giornata di studi in onore di Rona
Goffen / Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2018 - 174
p.: ill.; 24 cm. - (LermArte; 20)

ISBN cartaceo: 978-88-913-1661-5
ISBN digitale: 978-88-913-1663-9

CDD 701.0202

1. Visual Studies - Iconologia - Iconografia - Gender
Giovanni Bellini
Masaccio
Tiziano
Bernini

SOMMARIO

PRESENTAZIONE	
TIZIANA D'ACCHILLE	VII
INTRODUZIONE	
COSTANZA BARBIERI	IX
GIOVANNA NEPI SCIRÉ	
<i>Le donne di Tiziano</i>	1
AUGUSTO GENTILI	
<i>Rona Goffen e l'iconologia contestuale</i>	15
DANIELE FERRARA	
<i>Giovanni Bellini e Rona Goffen.</i>	
<i>Immagine sacra, ritratto, paesaggio, rituale civico</i>	27
MONICA GRASSO	
<i>Peccatori diversi: Adamo, Eva, Michelangelo</i>	43
HARULA ECONOMOPOULOS	
<i>Le due Veneri pronube e l'apologia plutarchea del matrimonio</i>	
<i>nell'Amor Sacro e Profano di Tiziano</i>	61
COSTANZA BARBIERI	
<i>Tiziano, Lucrezia, e la bellezza violata dal potere</i>	111
TOD A. MARDER	
<i>Heavenly Bodies I: A Pair of Early Figural Drawings by Bernini</i>	
<i>and the Role of Classical Antiquity in His Work</i>	125
RONA GOFFEN. BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	141
REFERENZE FOTOGRAFICHE	145
PROFILO DEGLI AUTORI	149

PRESENTAZIONE

La giornata di studi su Rona Goffen appartiene alla stagione di produzione artistica iniziata alla fine del 2013, quando l'Accademia di belle Arti di Roma ha avviato un percorso di ricerca che ha visto gli studi storico-artistici accompagnare le diverse e varie iniziative espositive (mostre, performance, etc.) in una sinergia che davvero rispecchia la natura della didattica in Accademia e nelle Istituzioni dell'Alta Formazione in generale. In particolare, l'approccio trasversale che una studiosa come Rona Goffen ha impresso alla propria ricerca elaborando un metodo di iconologia cosiddetta 'contestuale', ossia legata indissolubilmente al contesto storico, sociale e antropologico-culturale, ben si adatta a quella particolare natura dell'apprendimento della storia e delle teorie dell'arte in Accademia, caratterizzata dal 'fare' arte da parte degli stessi discenti, che guardano così con occhi diversi e forse maggiormente consapevoli le contraddizioni e gli inevitabili ostacoli generati dalla produzione e dalla ricerca artistica.

La giornata di studi dedicata a Rona Goffen, ideata e organizzata da Costanza Barbieri, si è svolta il 13 febbraio 2015 e ha visto una serie di partecipazioni e contributi di rilievo: Tod Marder, della Rutgers University, Augusto Gentili, dell'Università Ca' Foscari, Giovanna Nepi Sciré, già Soprintendente Speciale per il Polo Museale Veneziano, Daniele Ferrara, Direttore del Polo Museale del Veneto, Harula Economopoulos, dell'Accademia di Belle Arti di L'Aquila, Monica Grasso, dell'Università di Urbino, e Cecilia Casorati, dell'Accademia di Belle Arti di Roma.

Il metodo del quale Rona Goffen, studiosa americana, è stata pionieristica protagonista, riflette dunque in qualche modo la trasversalità che caratterizza l'insegnamento e la natura della Storia dell'Arte in Accademia, così come l'ampia categoria che oggi comprende i cosiddetti 'gender studies', ha visto l'opera di Rona Goffen rappresentare un contributo sostanziale e innovativo.

Devo per questa iniziativa ringraziare ancora la professoressa Costanza Barbieri, storica dell'arte moderna, le cui ultime ricerche nel campo della Storia dell'arte veneta hanno rappresentato un contributo essenziale per la realizzazione, tra gli altri, di eventi considerevoli come la fondamentale mostra "Sebastiano e Michelangelo" alla National Gallery di Londra.

Per la verità alcune tra le ultime ricerche di Costanza Barbieri, quando applicate a temi come, ad esempio, la pronunciata mascolinità delle donne michelangiolesche, hanno tracciato la strada per considerazioni e conclusioni tanto inaspettate quanto profondamente coerenti, e sostanzialmente comprovanti l'efficacia del metodo in questione. Con questo non si desidera proclamare l'infallibilità dell'iconologia contestuale, quanto la sua estrema serietà e attendibilità, pur nella sua estrema difficoltà applicativa come metodo d'indagine della Storia dell'arte e, in particolare della lettura dell'immagine.

In questo senso, l'iconologia contestuale non è un metodo facile né accessibile a tutti gli studiosi. Per la sua stessa natura, necessita di un bagaglio culturale, di una versatilità in differenti discipline e, non ultima, di una spregiudicata curiosità, non sempre riscontrabili nell'approccio di tanti studiosi. Il raffronto e l'analisi delle fonti, lo studio della storia, dei documenti, del collezionismo e della storia delle idee, rappresentano quel corredo ideale dal quale l'iconologia contestuale attinge e trae linfa vitale. Proprio per queste ragioni e per molte altre è una metodologia complessa, richiede lunghi tempi di studio e collazione delle fonti, e pertanto si qualifica come sostanzialmente diversa e lontana anni luce dalle logiche *blockbuster* di metodologie più popolari e diffuse, soprattutto negli ultimi due decenni.

Ritengo che le iniziative come quella dedicata a Rona Goffen siano solo l'inizio di un dialogo accademico nuovo e più orientato all'interdisciplinarietà rispetto al passato, un dialogo accademico potenzialmente foriero di energie propulsive, tanto necessarie oggi alla Storia dell'arte, che auspicabilmente possa essere di arricchimento alla comunità scientifica e che veda finalmente riunite le arti nella loro interezza e nella loro immensa e complessa bellezza.

Tiziana D'Acchille
Direttrice dell'Accademia di Belle Arti di Roma

INTRODUZIONE

COSTANZA BARBIERI

Rona Goffen, Board of Governors Professor of Art History a Rutgers, l'Università dello Stato del New Jersey, è prematuramente scomparsa l'otto settembre 2004, a 60 anni, nel pieno della sua attività di ricerca. Gli esiti profondamente innovativi dei suoi studi, frutto di una continua sperimentazione e di un proficuo dialogo fra storia delle idee e storia dell'arte, hanno inaugurato inedite prospettive d'indagine nella cultura visiva del Rinascimento.

Trovare le parole giuste per ricordarla, nell'occasione del decennale, mi è particolarmente difficile, perché al rimpianto per la perdita della figura d'intellettuale e di brillante studiosa, si mescola un sentimento di grande vuoto e il coinvolgimento personale per la profonda riconoscenza verso colei che, durante il mio corso di dottorato a Rutgers, è stata la tutor più entusiasta, generosa e incoraggiante che si potesse desiderare. A Tiziana D'Acchille, direttrice dell'Accademia di Belle Arti di Roma, che ha sostenuto e promosso l'iniziativa di questa Giornata di studi, va tutta la mia più sincera gratitudine.

Con uno sguardo sempre originale, un metodo rigoroso basato sulla ricerca documentaria, Rona Goffen ha aperto nuovi percorsi con una rara capacità di penetrazione dei linguaggi visivi, a partire dal saggio esemplare sulla visione e le immagini sacre frutto della sua tesi di dottorato (*Icon and vision: the half-length Madonnas of Giovanni Bellini*, 1974); con la monografia su Bellini (*Giovanni Bellini*, 1989); con l'indagine sulla committenza e il francescanesimo nella basilica dei Frari a Venezia (*Piety and Patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian, and the Franciscans*, 1986); con le ricerche/incursioni in ambito fiorentino (*Spirituality in conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, 1988 e *Masaccio's Trinity*, 1998); con la sperimentazione sui *gender studies* confluita nel volume su Tiziano (*Titian's Women*, 1997); per finire con il volume sulla rivalità degli artisti del Rinascimento (*Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, 2002), solo per citare alcune pietre miliari della sua produzione scientifica¹.

È una vera fortuna che gli autori di questa raccolta di studi in suo onore, pubblicati negli atti del convegno a lei dedicato dall'Accademia di Belle Arti di Roma, abbiano contribuito autonomamente – senza che fosse preordinato! – a illustrare i principali filoni della sua ricerca, effetto di una ideale e telepatica sinergia che mi solleva da un grande impegno cui non avrei potuto assolvere. I miei ringraziamenti vanno a Giovanna Nepi

¹ Per una bibliografia essenziale di Rona Goffen rimando agli apparati in appendice al presente volume.

Sciré, per l'accurata disamina dello studio più rivoluzionario di Rona, *Titian's Women*, ancora di difficile digestione da parte di molti studiosi del settore; ad Augusto Gentili, per la lucida sintesi critica sulle novità introdotte dalla studiosa americana, in grado di tessere una trama complessa d'intrecci sociali, familiari, politici e religiosi quale necessario contesto di riferimento all'interpretazione delle immagini; a Daniele Ferrara, per aver approfondito i temi analizzati dalla monografia su Giovanni Bellini, altro caposaldo degli studi di Rona, e aver fugato i dubbi sulla validità delle sue ipotesi di ricostruzione sulla funzione delle pale d'altare pubbliche e private, sul paesaggio e sulla ritrattistica ufficiale a Venezia.

Anche gli altri autori hanno sviluppato argomenti che scaturiscono dalle ricerche della Goffen: Monica Grasso, nel riprendere il filone dei *gender studies* rinnovato da Rona con il suo saggio sulla cappella Brancacci e sul confronto fra gli affreschi di Masaccio e Masolino, chiarisce i rispettivi ruoli di Adamo e Eva in merito al peccato originale e nel piano divino di salvezza; Harula Economopoulos esamina un classico della tradizione degli studi iconologici e della storiografia tizianesca come *l'Amor Sacro e Profano* della Galleria Borghese, proprio a partire dal tema nuziale che Goffen aveva rivendicato con forza e restituito all'interpretazione dell'opera, ora arricchita dai contenuti mitografici attinenti alle due Veneri in chiave matrimoniale.

Chi scrive analizza ancora una volta i rapporti fra politica, sesso e potere in relazione alla *Lucrezia* di Tiziano del Fitzwilliam Museum di Cambridge, aggiungendo un ulteriore tassello alla lettura comparata delle varie versioni tizianesche, per le quali Rona aveva svelato un significato ben più complesso, di quanto finora riconosciuto, grazie alle interpretazioni rinascimentali dei testi classici.

Tod Marder, che allarga il campo all'ambito cronologico seicentesco con lo studio sulla genesi berniniana del *Ratto di Proserpina*, affronta argomenti che Rona ha spesso frequentato, come il Paragone con l'antico, e che avrebbe molto apprezzato date le implicazioni di genere per la voluta antitesi del contrasto fra un morbido corpo femminile e un vigoroso corpo maschile, allo stesso tempo artificio retorico e virtuosismo tecnico.

I contributi presenti in questa raccolta di studi testimoniano, ognuno da una prospettiva diversa e complementare, la varietà dei temi trattati dalla studiosa americana, ripercorrendo e sviluppando alcuni momenti centrali delle sue ricerche, oppure misurandosi con argomenti analoghi e giungendo a risultati altrettanto inediti; complessivamente dimostrano in vario modo la validità del suo metodo e l'originalità della sua visione.

Una visione talmente originale che, nell'ultima fase delle sue ricerche, si è scontrata con l'*establishment* di uno dei settori più tradizionalisti fra tutte le discipline storiche, solitamente ostile a innovazioni di metodo e a radicali cambi di prospettiva; come storica dell'arte e delle idee, sensibile alle stimolanti novità della cultura delle 'differenze', aveva sistematicamente applicato il metodo di indagine messo a punto dagli *Women Studies* adattandolo, con le dovute varianti, alla società del Cinquecento veneziano nel discusso *Titian's Women* del 1997.

La Rona Goffen che ho conosciuto a Rutgers nel 1994, era già proiettata a intrecciare l'iconologia contestuale e la storia dell'arte tradizionale con un approccio critico sul significato di genere, indagando con passione la ritrattistica rinascimentale e il nudo femminile attraverso i nuovi modelli teorici che le femministe angloamericane applicavano

alla critica della letteratura di età elisabettiana o a quella della grande produzione cinematografica hollywoodiana². Un metodo entusiasmante e spiazzante, con pregi e difetti, ma con il vantaggio di provocare una maggiore consapevolezza: lo sguardo (e le sue implicazioni) merita la stessa attenzione dell'oggetto cui ci rivolgiamo. Per me fu un radicale cambiamento, che tuttavia non m'impediva di capire che si trattava di valutare, con nuovi strumenti d'indagine, il ruolo delle figure femminili nella produzione di immagini di un preciso ambito culturale. Era un 'mix' ideale perché, in fondo, a questo esercizio di approfondimento ero già stata formata dagli studi con Augusto Gentili, altro esponente, insieme a Rona, del metodo della critica contestuale, anzi, dell'iconologia contestuale, appropriata definizione coniata da Gentili stesso. Temi tizianeschi e veneziani su cui noi gentiliani avevamo già imparato ad affilare le armi e che si integravano perfettamente alle ricerche rivoluzionarie di Rona.

Gli autori di questo volume hanno dato il giusto rilievo alle principali questioni della storiografia dell'arte veneziana affrontate da Goffen, e sarebbe ripetitivo enumerarle in questa sede; può invece presentare qualche utilità mettere in luce alcune delle premesse critiche sulle quali si basa il metodo di indagine *gender*, che Rona utilizza sempre con un taglio contestuale, in relazione ad aspetti storici, sociali e culturali.

Diversamente dagli studi artistici *gender-oriented* in Italia, volti a esaminare la produzione delle donne artiste sul modello del celebre *Artemisia Gentileschi* di Mary D. Garrard³, Goffen adotta una visione molto più radicale del problema, e in *Titian's Women* affronta a tutto campo la rappresentazione del femminile, indagando la condizione matrimoniale e la storia sociale delle donne veneziane, all'interno di una più generale storia della sessualità, declinata attraverso l'identità di genere. Per interpretare questa complessità Goffen attinge a un ampio repertorio di studi e fonti, dalla psicanalisi lacaniana a Michel Foucault⁴, dalla trattatistica sulla medicina del Rinascimento alla mistica e alla teologia, dalla letteratura delle corti alla critica e alla storiografia dell'arte. Ne emerge un sistema omogeneo, con una struttura ricorrente suoi ruoli di genere, che stupisce per la sua diacronica continuità.

Premessa necessaria ai fondamenti classici, filosofici e medici dell'immaginario visivo dei secoli XV e XVI, è l'indagine compiuta da Ian Mclean sulla concezione pan-culturale dell'inferiorità della donna nel Rinascimento⁵. La nozione del femminile è sempre stata

² Su cinema e femminismo rimando al classico volume di L. MULVEY, *Visual and other pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989; si veda inoltre M. HANSEN, *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.

³ MARY D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1989.

⁴ È d'obbligo, in questo ambito, il riferimento alla triade di M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976; *L'usage des plaisirs*, Paris, 1984; *Le souci de soi*, Paris 1984.

⁵ I. MCLEAN, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980. Si veda inoltre S.B. ORTNER, *Is Female to Male as Nature to Culture?*, in *Women, Culture, and Society*, a cura di MICHELLE ZIMBALIST ROSALDO, LOUISE LAMPHERE. Stanford, Stanford University Press, 1974, pp. 67-87, in particolare p. 67 sulla definizione della subalternità della donna come fatto pan-culturale.

contrapposta a quella del maschile, e di conseguenza allineata con altri opposti. Questi opposti, più gerarchici che simmetrici, sono stati messi in relazione l'un l'altro già dai Pitagorici e sistematizzati nella *Metafisica* di Aristotele⁶:

maschile	femminile
definito	indefinito
dispari	pari
singolare	plurale
destra	sinistra
quadrato	ovale
diritto	curvo
luce	ombra
bene	male

In queste contrapposizioni non c'è alcuna classificazione delle differenti qualità degli opposti; né l'allineamento fra maschile-definito-dispari-singolare-destra, risulta giustificato da ragionamenti o evidenze empiriche. Ciò nonostante, nel Rinascimento, questa serie di opposti era conosciuta e adottata non solo attraverso Aristotele, che nel *De Natura Animalium* descrive la donna come *animal occasionatum*, o *[quasi]mas laesus*, cioè un maschio imperfetto, malriuscito, ma anche attraverso il *corpus* di Ippocrate, all'interno del quale questa struttura era implicita. Queste nozioni varcano l'età antica per approdare senza soluzione di continuità al Medioevo e al Rinascimento, integrandosi perfettamente con la tradizione biblica, la patristica e la scolastica⁷.

Secondo Mclean, nel Cinquecento, i luoghi comuni relativi alla fondamentale nozione dell'inferiorità della donna sono ugualmente affermati in due testi autorevoli e indipendenti, rappresentativi della cultura del tempo e in circolazione nel primo decennio del secolo: si tratta del *Trattato sulle leggi matrimoniali* del giurista francese André Tiraqueau, e del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione. In entrambi i casi, i modelli normativi sono le autorità e i concetti ereditati dall'antichità sulla tradizionale concezione della donna, e sulla fatale connessione fra *mater* e materia. Mentre la forma è dotata di un principio interno, associata al seme maschile che attribuisce i caratteri costitutivi dell'essere nell'atto generativo, la materia, associata al femminile, non ha proprietà specifiche, è qualcosa d'informe che necessita di un principio esterno per essere generata⁸. I Greci, che per primi sistematizzarono questo concetto, sembrano averlo dedotto dall'analogia fra la natura e l'arte: lo scultore, quando crea una statua, impone la forma sulla materia.

In analogia con le coppie bipolari aristoteliche, il femminile sta al maschile come la materia alla forma, ma anche come il colore al disegno. Le teorie artistiche del Rinasci-

⁶ I. MCLEAN, *The Renaissance Notion of Woman*, cit., fa riferimento a G.E.R. LLOYD, *Polarity and analogy: two types of argumentation in early Greek thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

⁷ MCLEAN, *The Renaissance Notion of Woman*, cit., pp. 6-27.

⁸ IDEM, pp. 3-5, 30-33. Si veda inoltre E. C. ELLIOTT, *On the Understanding of Color in Painting*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16, 1958, pp. 453-470

mento riflettono un sistema di pensiero che può essere interpretato alla luce della gerarchia fra i generi: il ruolo superiore della forma e del disegno è universalmente riconosciuto perché associato all'elemento maschile, a contrasto con la materia e il colore, in posizione subalterna perché femminili. L'obiettivo è quella regolata armonia che prevede che il colore (la materia della pittura) venga assoggettato alla forma⁹: finché è subordinato al disegno, il colore contribuisce con il suo splendore alla gloria dell'invenzione; la materialità del colore, tuttavia, può anche oscurare il disegno, prevaricare e usurpare l'idea originaria dell'artista¹⁰. Giorgio Vasari, ad esempio, condanna la pratica diffusa fra i pittori veneziani di nascondere, attraverso il fascino del colore, la loro mancanza di conoscenza del disegno¹¹.

La retorica dei generi ottempera a un compito molto preciso: i teorici dell'arte del Cinquecento, basandosi sui luoghi comuni della femminilità in relazione al rapporto disegno/colore, relegavano quest'ultimo in una posizione subalterna 'femminilizzandolo'.

Questo schema interpretativo ha ricadute molto interessanti sulla storia della critica d'arte e sulle immagini tizianesche, che Goffen rilegge basandosi non su letture anacronistiche, ma su parametri pienamente in uso nel Rinascimento. Dipingere a fresco era considerata una tecnica virile, mentre dipingere a olio uno stile da effeminati, come dimostra la violenta reazione di Michelangelo alla proposta di Sebastiano del Piombo di usare quella tecnica per il *Giudizio Universale*: "disse che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donne e da persone agiate e infingarde, come Fra Bastiano"¹².

I veneziani, a partire da Giorgione, non solo prediligevano l'olio all'affresco, ma anche il colore al disegno; Tiziano, nella sua maturità, porta a estreme conseguenze la poetica dei valori cromatici, dove la forma è dissolta nella materia pittorica e la pennellata prende il sopravvento sul disegno¹³.

Le novità che Rona Goffen ha saputo innescare in una tradizione storiografica secolare fossilizzata sul dibattito disegno/colore, hanno portato a ripensare la materia della pittura come ordinata a sua volta secondo differenze di genere, a rinforzare i *topoi* dell'arte ve-

⁹ ARMENINI in P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento, IX Colore*, Torino, Einaudi, 1979 (rist. 1971), pp. 2273-2275.

¹⁰ Aristotele, nella *Poetica* (1450b), considerava una tela imbrattata di colori inferiore a un bel disegno: "Un'altra prova è il fatto che i principianti riescono prima a produrre qualcosa di preciso nell'elocuzione e nei caratteri che non a mettere assieme le azioni, come è il caso di quasi tutti i poeti primitivi. E dunque principio e quasi anima della tragedia è il racconto, mentre i caratteri vengono in secondo luogo (qualcosa di simile succede anche nella pittura; giacché se qualcuno stendesse alla rinfusa i colori più belli, non procurerebbe tanto piacere quanto chi disegnasse in bianco un'immagine)".

¹¹ L'argomento viene ampiamente analizzato da P. REILLY, *The taming of the blue: writing out color in Italian Renaissance theory*, in *The expanding discourse. Feminism and art history*, a cura di NORMA BROUDE e MARY D. GARRARD, New York, Icon Editions, 1992, pp. 86-99.

¹² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1568, a cura di GAETANO MILANESI, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885, vol. V, p. 584.

¹³ ELLIOTT, *On the Understanding of Color in Painting*, cit. a nota 8.

neziana: in Tiziano la natura, il colore, la bellezza femminile, sono calamitati dai modelli culturali di riferimento. Tiziano è per eccellenza l'artefice della bellezza muliebre e, in quanto maestro della supremazia del colore sul disegno e della tecnica a olio, è polarizzato sui temi del femminile, così come Michelangelo, maestro del disegno e della scultura, è polarizzato sui temi del maschile.

Nell'interpretare gli opulenti nudi femminili tizianeschi, i ritratti di fanciulla e le "poesie" ispirate alle mitografie ovidiane, il corto circuito avviene non solo in virtù della presenza delle protagoniste femminili, ma soprattutto nell'analogia fra stile cromatico e caratteristiche 'femminili'. In questa chiave Tiziano assume, secondo Goffen, una nuova forza espressiva, ed è riconosciuto e celebrato come il più affermato e sapiente pittore della natura e della bellezza proprio grazie alla retorica dei generi. Quando Paolo Pino, nei suoi *Dialoghi*, illustra come "la natura possi da sé produr una bella femina" in analogia fra questa e l'arte della pittura, descrive un ideale femminile che trova compiuta rispondenza nei ritratti e nelle 'Belle' di Tiziano, definito 'lo dio della pittura' per quanto riguarda il colore:

Par a me ch'un corpo femminile, a esser perfettamente bello, non bisogna che la natura sia nel produrlo impedita, e che la materia sia ben disposta di qualità e quantità; che sia generata in buona congiunzione delle sette stelle e sotto benigno influxo di queste seconde cause, d'equal complessione in propria porzione; che gli umori superficiali siano temperati di modo che da loro si causi una carne delicata, senza macula, lucida e candida; che l'età non aggiugnia alli trentacinque anni, ma più partecipi dell'acerbo che del maturo, non debilitata dal coito, non pasuta, non arida; che le membra corrispondano insieme; con i capelli lunghi, sottili et aurei, le guancie uguali, la bocca retta, le labra di puro sangue e picciole, i denti candidi et uguali, l'orecchie nel suo termine, il qual è da la punta del naso insin alla coda dell'occhio, e sian basse; la gola rotonda e liscia, il petto ampio e morbido, le poppe sode e divise, le braccia ispedite, le mani delicate con le dita distese, alquanto diminuite negli estremi con ugnie più lunghe che larghe, il corpo poco rilevato e sodo, le coscie affusate e marmoree¹⁴.

Per lo storiografo veneziano Marco Boschini, Tiziano è in grado d'infondere vita alle sue figure attraverso i colori, come se aggiungesse sangue alla materia pittorica. L'evidente analogia fra colore e funzioni vitali sottolinea ancora meglio il parallelismo fra il colore e il femminile, tra le capacità di animare e dare vita e la natura procreatrice del femminile¹⁵, giustapposte al disegno e al maschile, come qualità più astratte e ideali, in una visione dell'arte formulata secondo differenze di genere e dove l'artefice/creatore ordina la materia e il colore secondo un disegno e una forma prestabiliti. Il linguaggio stesso della critica d'arte è plasmato sulle differenze di genere, come ha opportunamente rilevato David Summers in un saggio illuminante, intitolato *Form and Gender*: è lo stesso Vasari che contrasta il fare 'virile' della tecnica a fresco al colorire morbido e sensuale, in altre parole 'femminile', della tecnica a olio¹⁶.

¹⁴ P. PINO, *Dialogo di Pittura*, 1548, pp. 102-103, in www.memofonte.it

¹⁵ Sulla controversia disegno/colore nel Rinascimento rimando a REILLY, *The taming of the blue*, cit. a n. 11.

¹⁶ D. SUMMERS, *Form and Gender*, in *Visual Culture, Images and Interpretations*, a cura di NORMAN BRYSON, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1994, pp. 384-411.

L'analogia voluta e ricercata da Tiziano nel creare un parallelo fra i suoi dipinti ispirati alle *Metamorfosi* e le 'poesie', in termini oraziani, ci deve suggerire che, come nel mito classico, la polivalenza semantica delle sue immagini fosse implicita, e richiedesse appropriate decodificazioni per entrare nella profondità di senso che intendeva comunicare. Fra questi livelli, oltre ai consueti strumenti iconografici e iconologici, Rona suggerisce di cogliere un aspetto ulteriore che qualifica e comunica i valori culturali, sociali, e antropologici del ruolo della donna nella società del tempo, contrapposto, o complementare, a quello dell'uomo. Madri, mogli, figlie, fidanzate e vedove, oppure bellissime fanciulle senza un'identità accertata, richiedono apposite chiavi interpretative per poter essere comprese e comunicare i loro messaggi. Quadri matrimoniali come *L'Amor Sacro e Profano*, le *Tre età dell'uomo* e la *Venere d'Urbino*, assumono nuovi significati in relazione ai ruoli femminili, tenendo conto di abitudini e convenzioni familiari, della legislazione sulle doti, sulle eredità, sull'abbigliamento, e tutto ciò che riguarda la sessualità e la fertilità femminili, ambito questo indagato nella storia della società veneziana da Stanley Chojnacki e Guido Ruggero, che Goffen prende a modelli di riferimento¹⁷.

Come risolvere tuttavia il dilemma iconografico rappresentato dalle 'Belle' ritratte da Tiziano, che non sembrano mostrare una reale identità sociale, non essendo ritratti ufficiali e convenzionali?

Titian's Women è una *summa* delle riflessioni sulle figure femminili realizzate da uno dei più celebrati specialisti del colore e della resa pittorica degli incarnati, così vividi e naturali da apparire non ritratti, ma figure in carne e ossa, *flesh-and-blood*, come direbbe Rona. Da questa tangibile fisicità sono scaturiti moltissimi aneddoti, di registro variabile, dalle assonanze pornografiche con i *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino, al confronto fra la *Venere d'Urbino* e la *Danae* di Capodimonte con la quale Tiziano aveva superato sé stesso e reso la prima – a detta di Monsignor Della Casa – quasi una "monaca teatina", di fronte al prepotente erotismo della seconda. Se per alcuni studiosi è facile proiettare su un'avvenente e seduttiva fanciulla lo sguardo contemporaneo, e considerarla, come fa Charles Hope, una *pin up* del Cinquecento¹⁸, Goffen sottolinea invece come i destinatari di queste opere potessero decifrare più livelli semantici in un semplice nudo di donna o in una bella fanciulla, al di là e non in contrasto con la loro valenza erotica: da Venere mitologica a sposa ideale, da talismano per la generazione e la concezione di figli sani e belli, a metafora dell'abilità del pittore/demiurgo in grado di creare una bellezza ideale¹⁹. Valenze simboliche che non escludono affatto il primo e più naturale significato:

¹⁷ G. RUGGIERO, *The boundaries of Eros: sex crime and sexuality in Renaissance Venice*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1985; ID., *Binding Passions. Tales of Magic Marriage, and Power at the End of the Renaissance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993 e S. CHOJNACKI, *Women and men in Renaissance Venice: twelve essays on patrician society*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

¹⁸ C. HOPE, *Problems in Interpretation in Titian's Erotic Paintings*, in *Tiziano e Venezia*. Convegno Internazionale di Studi (Venezia 1976), Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 111-124. V. anche ID., *Titian*, London, Jupiter Books, 1980, pp. 149-151.

¹⁹ GOFFEN 1997, pp. 146-159, in particolare p. 155.

quello di una donna attraente e sensuale che reciproca lo sguardo e instaura un *feeling* con l'osservatore²⁰.

Esiste inoltre un registro più alto per guardare alle medesime opere: nella gara ideale del Paragone fra Arte e Natura, grazie alle sue 'poesie' sulla bellezza femminile, Tiziano vince e supera la realtà stessa, come testimonia il suo motto "*Natura potentior Ars*"²¹.

Il femminile assume così valori simbolici che, per traslato, alludono alla venustà della stessa pittura. L'episodio notissimo di Apelle che ottiene in dono da Alessandro Magno la sua amante, Campaspe, come riconoscimento per la sua bravura nel ritrarla, istituisce il primo e più illustre paragone tra l'artificio della pittura e la bellezza naturale, e sancisce la vittoria del primo sulla seconda²².

Il ritratto dell'amata è un genere che nella tradizione poetica costituiva un altro modello di riferimento per il pittore: nella descrizione analitica degli elementi caratterizzanti il canone breve della bellezza femminile, la gara fra la penna e il pennello prevedeva una fronte candida, capelli d'oro, occhi splendenti, collo d'avorio, braccia lattee, bocca come un bocciolo, come ci ha insegnato Giovanni Pozzi²³ e in accordo con il motto oraziano dell'"*ut pictura poesis*".

Non credo però che le donne di Tiziano possano suggerire la superiorità del femminile sul maschile come conseguenza della priorità del colore rispetto al disegno, secondo quanto conclude Rona sullo stile 'femminile' del cadorino²⁴. Sembra più probabile che Tiziano rivendicasse la propria eccellenza nel plasmare la materia e domare il colore fino al punto di ingannare i sensi e conquistare il primato sulla natura. Bisogna riconoscere, tuttavia, una certa attenzione al *maternage*, dato che l'impresa scelta da Tiziano e associata al motto *Natura potentior Ars* rappresenta un'orsa che lecca il suo cucciolo appena nato per liberarlo dall'ammasso indistinto in cui l'aveva partorito e conferirgli forma e identità, giusta la credenza tramandata da Plinio (fig. 1): un Pigmalion al femminile che merita attenzione come metafora della creazione artistica²⁵.

È invece pienamente condivisibile la riflessione sulle qualità affettive ed emozionali delle protagoniste femminili dei dipinti di Tiziano, con le quali evidentemente simpatizza comunicando qualità psicologiche e presenza fisica di rara e coinvolgente intensità.

²⁰ Il tema della *Venere di Urbino* è ripreso e discusso da più punti di vista e con i contributi di diversi autori in *Titian's Venus of Urbino*, a cura di RONA GOFFEN, Cambridge, Cambridge University Press 1997.

²¹ Vedi più oltre, alla nota 25.

²² PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, 35.79-97.

²³ G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

²⁴ GOFFEN 1997, p. 10.

²⁵ Per l'impresa scelta da Tiziano che associa il motto *Natura potentior Ars* all'immagine dell'orsa (Battista Pittoni, *Imprese di diversi principi*, Venezia 1562) si veda il riferimento in GOFFEN 1997 p. 237 dallo studio di E. PANOFKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*. Prefazione di Augusto Gentili, Venezia, Marsilio, 1992 (ed. originale New York 1969). Per una recente discussione in T. NICHOLS, *Titian and the end of the Venetian Renaissance*, London, Reaktion Books, 2013, pp. 118-119.

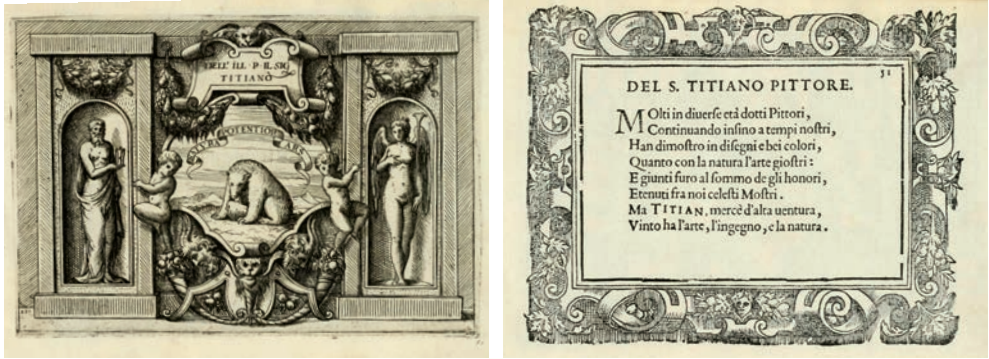


Fig. 1. Da Battista Pittoni, *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et hvomini letterati et illustri: con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*, Venezia 1562, cc. 50, 51.

Anche in altri studi Goffen dedica ampio spazio alla ritrattistica nell'ottica del *gender*: in questo ambito le categorie di genere appaiono antitetiche per via di principi radicati in una cultura millenaria, ove tanto i modelli normativi, quanto le deviazioni da questi ultimi, ricalcano schemi dettati da convenzioni culturali di cui siamo scarsamente consapevoli. Dovremmo invece interrogarci sui condizionamenti che subiamo in rapporto alle differenze fra i due sessi come causa, e non come conseguenza del nostro sguardo²⁶.

Goffen interpreta i ritratti femminili alla luce di queste premesse: la *Lucrezia* di Lorenzo Lotto (Londra, National Gallery), ad esempio, è raffigurata come una donna mascolina, dal movimento 'gagliardo', perché la sua ispiratrice, la Lucrezia romana, è stata in grado di tramutarsi da soggetto passivo, vittima di violenza, a soggetto attivo, che assume come sue decisioni che per la legge romana spettavano alla patria potestà. La virtù dell'eroina romana è assunta a modello ispiratore per la sposa veneziana, che sarà altrettanto virtuosa e fedele alla sua casata²⁷.

Mascolina può anche essere la Vergine, e Rona sceglie due esempi illustri, Leonardo e Michelangelo; ma in quest'ultimo caso la mascolinità riveste un significato del tutto differente, perché la Madonna del Tondo Doni rivela una 'gagliardia' attraverso l'atletica postura e le braccia muscolose da suggerire che siamo di fronte non a un'ambiguità di genere, ma a una donna di virili virtù²⁸.

²⁶ Sul tema dello sguardo maschile come portatore di significato, e con conseguenti ricardute simboliche non solo per la critica cinematografica ma anche sulle arti visive in generale, si veda il classico di E.A. KAPLAN, *Is the Gaze Male?*, in *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, a cura di ANN SNITOW, CHRISTINE STANSELL, SHARON THOMPSON, New York, Monthly Review Press, 1983, pp. 309-327.

²⁷ R. GOFFEN, *Lotto's Lucretia*, in *Renaissance Quarterly*, 52, 1999, 3, pp. 742-781, pubblicato in italiano con alcune varianti come *La Lucrezia di Lorenzo Lotto*, in *Venezia Cinquecento*, 10, 2000 (2001), 20, pp. 95-135.

²⁸ R. GOFFEN, *Mary's Motherhood according to Leonardo and Michelangelo*, in *Artibus et historiae*, 20, 1999, 40, pp. 35-69: 51-52.

In effetti alcuni esempi della ritrattistica femminile fra Quattro e Cinquecento violano le convenzioni per istituire nuove forme di rappresentazione: dal primo ritratto femminile che rompe la tradizione del profilo, cioè la rivoluzionaria *Ginevra Benci* di Leonardo ora a Washington, che per prima fissa negli occhi il suo ritrattista²⁹, fino alla *Laura* di Giorgione di Vienna, con il primo seno scoperto della storia dell'arte senza il metaforico manto del mito e delle giustificazioni all'antica. Partendo da queste premesse, Goffen riscontra un capovolgimento delle consuetudini della visione del femminile, dove la ritrattistica amplia il suo raggio d'azione espressiva in chiave simbolica e allegorica. La 'finzione della posa'³⁰ – o, per dirla con Roland Barthes, la performance della ritrattata³¹ – rivela una *mise-en-scène* specificamente orchestrata per il committente/destinatario, come per la *Flora* di Palazzo Pitti³², o per la *Venere d'Urbino*³³, che inaugurano una nuova stagione del rapporto fra pittore, modella, fruitore, anche se nei contenuti ancora ben lontana dall'*Olympia* di Manet. D'altra parte, grazie a un infaticabile lavoro d'archivio, Goffen è anche in grado di scoprire che, ne *l'Amor Sacro e Profano* di Tiziano della Galleria Borghese, perfino i dati materiali e archivistici di un corredo per la sposa si concretizzano nell'immagine dipinta.³⁴

L'universo della rappresentazione femminile in ambito veneziano trova nel volume *Titian's Women* una compiuta indagine che, attraverso una prospettiva storica e contestuale, costituisce un primo esperimento organico sul tema *gender* applicato alle immagini di Tiziano. La domanda che ci dobbiamo porre è la seguente: siamo di fronte a un nuovo campo semantico? Il riferimento agli *Women studies* ha creato nuove griglie metodologiche che aggiungono un elemento ulteriore che amplifica e problematizza la polivalenza di senso, esemplificata nel celebre motto *a picture is worth a thousand words*. Spiace dover riconoscere che in un orizzonte di studi in cui prevale l'analisi formale nella storia dell'arte, e dove la stessa iconologia è vista con sospetto perché troppo interdisciplinare, una nuova prospettiva antropologica e culturale sia stata malvista e malrecepita, e il tema *gender* nemmeno riconosciuto come un nuovo approccio all'interpretazione³⁵.

²⁹ M.D. GARRARD, *Leonardo da Vinci, female portraits, female nature*, in *The expanding discourse.*, cit., 1992, pp. 60-85.

³⁰ H. BERGER, *Fictions of the pose: facing the gaze of early modern portraiture*, in *Representations*, 46, 1994, pp. 87-120: 94

³¹ Si veda R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 12-17.

³² R. GOFFEN, *Titian's Women*, cit., 1997, pp. 72-77.

³³ EAD., *Sex, Space and Social History in Titian Venus of Urbino*, ed. by Rona Goffen, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 63-90.

³⁴ EAD., *La donna nell'arte di Tiziano e nella società veneta del primo Cinquecento: due mogli, due madri e alcune fantasie*, in *Tiziano: Amor Sacro e Amor Profano*, Catalogo della mostra a cura di MARIA GRAZIA BERNARDINI, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 marzo - 22 maggio 1995, Milano, Electa, 1995, pp. 141-153.

³⁵ Si veda, ad esempio, la recensione a *Titian's Women* di L. PARTRIDGE (in *Renaissance Quarterly*, 52, 1999, pp. 521-522), che giudica il volume "important but flawed" e lamenta l'assenza di letture in chiave cristiana—a mio parere una forzatura o senz'altro poco convincenti se applicate alla *Venere d'Urbino* o alla *Danae*—dimostrando di non aver colto la portata e il senso di un approccio inedito.

La scelta di Tiziano come modello ideale di questo approccio è obbligata per più di un motivo: per la sensualità delle sue 'Belle' e per la sensualità del colore. Il colore rossotiziano, infatti, è indissolubilmente legato a un tipo di bellezza muliebre dai lunghi capelli sciolti, ideata e perfezionata dall'autore nel corso della sua lunga carriera. Nessuno stupore, quindi, che nell'immaginario visivo si associno e si sovrappongano figure femminili dal fascino sensuale, al pennello di Tiziano, celebrato entusiasticamente come l'artefice in grado di veicolare con straordinaria immediatezza la presenza palpitante ed erotica di protagoniste così veridiche da ingannare i sensi. Alla luce delle novità dei *gender studies*, Rona non avrebbe potuto misurarsi con il *topos* della letteratura veneziana senza sperimentare nuovi approcci metodologici per l'interpretazione delle figure femminili di Tiziano, aprendo la strada a infinite altre letture.

La riflessione sulla nozione del femminile, pur con le difficoltà connaturate a un metodo pionieristico e innovativo, suggerisce che la ricerca in questo campo può offrire un nuovo punto di vista – così come per la rappresentazione del maschile – per comprendere le immagini del Rinascimento nella consapevolezza che la sessualità, al di là della fisiologia, è anche una costruzione sociale e culturale. Da questa inedita prospettiva lo sguardo coraggioso di Rona Goffen ha rivelato un orizzonte che più di ogni altro consente di tracciare una linea trasversale fra il Rinascimento e la contemporaneità.