



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

## **“Facta sum masculus”**

**La sessualizzazione del corpo martirizzato nel  
Cinquecento veneziano**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Valentina Sapienza

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Stefano Riccioni

**Laureando**

Gianmarco Prete

Matricola 871585

**Anno accademico**

2022/2023

*“Дано мне тело — что мне делать с ним,*

*Таким единым и таким моим?”*

Mi è stato dato un corpo. Cosa dovrei farne io di questo dono,

così unico e così mio?

Osip Mandel'stam, *Ottanta Poesie*, 1909

*“Political power [...] entails the power of self-description.”*

Il potere politico [...] reca in sé la capacità di descriversi.

Elaine Scarry, *The Body in Pain*, 1985

*“S'il est vrai que nous n'avons sur les femmes qu'un pouvoir tyrannique, il ne l'est pas moins qu'elles ont sur nous un empire naturel: celui de la beauté, à qui rien ne résiste. Le nôtre n'est pas de tous les pays; mais celui de la beauté est universel. Pourquoi aurions-nous donc un privilège? Est-ce parce que nous sommes les plus forts? Mais c'est une véritable injustice. Nous employons toutes sortes de moyens pour leur abattre le courage; les forces seraient égales si l'éducation l'était aussi.”*

Se è vero che il solo potere che esercitiamo sulle donne è tirannico, è altrettanto vero che il loro dominio su di noi è naturale: quello della bellezza, al quale nulla resiste. Il nostro potere non esiste in tutti i paesi, mentre quello della bellezza è universale. Perché dunque dovremmo avere un privilegio? Forse perché siamo i più forti? Ma è una vera ingiustizia. Impieghiamo ogni mezzo per mortificare il loro coraggio. Le loro forze sarebbero uguali (alle nostre) se anche l'istruzione lo fosse.

Montesquieu, *Le Lettere Persiane*, 1721

*A mia nonna, mia mamma e mia sorella*

## INDICE

<i>PER UN'INTRODUZIONE ALL'ALTERITÀ FEMMINILE NEL MARTIRIO</i> .....	5
<i>CAPITOLO PRIMO – IL MARTIRIO: la bella morte</i> .....	11
1.1. Il concetto di “martire”: tra etimologia, <i>Imitatio Christi</i> e interpretazione .....	13
1.2. Il “martirio femminile”: Perpetua e Felicità, il “facta sum masculus” e l’inferiorità biologica come assunto filosofico .....	17
1.3. L’evoluzione della spiritualità femminile tra Medioevo e Rinascimento: mistiche visioni, segmentazioni urbane e riferimenti culturali della martire nella <i>Legenda Aurea</i> .....	23
<i>CAPITOLO SECONDO – LA NUDITÀ DELLE MARTIRI: tra sessualità e sovversione</i> .....	34
2.1: Il seno di Agata e Lucia: tra erotismo e nutrimento .....	41
2.2: Santa Caterina d’Alessandria: la nudità gloriosa .....	77
2.3: La “femminilizzazione” del corpo martirizzato: un confronto semantico tra Sebastiano e Cristina .....	105
<i>IN CONCLUSIONE: ULTIME RIFLESSIONI</i> .....	139
<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	147
<i>LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI</i> .....	159
<i>APPARATO ILLUSTRATIVO</i> .....	163
<i>RINGRAZIAMENTI</i> .....	221

## PER UN'INTRODUZIONE ALL'ALTERITÀ FEMMINILE NEL MARTIRIO

Nel descrivere la moltitudine di figure femminili nella pittura di Tiziano, Rona Goffen introduce un concetto fondamentale per comprendere il cuore pulsante di questa tesi. Partendo dalle dottrine alla base dei rapporti intersessuali cinquecenteschi, la studiosa sottolinea quanto fosse perfettamente plausibile, per un italiano del Rinascimento, percepire una donna come ontologicamente inferiore, affine e solo in rarissimi casi superiore a un uomo.<sup>1</sup> Inconcepibile, invece, era svincolarsi da una *weltanschauung* intrisa di restrizioni pregiudizievoli, di immagini stereotipate basate su secoli di assunti misogini e di concettualizzazioni arbitrarie vincolate a precise ideologie, componendo quell'*humus* sostanziale che da Aristotele in poi aveva costituito l'alterità femminile.<sup>2</sup> Victor Stoichita, in questo senso, si affretta a rimarcare che "l'alterità si costruisce sul margine" e che il dominio dell'arte occidentale, culturalmente intriso del fallocentrismo di matrice classica, "coincide, in linea di principio, con l'identità".<sup>3</sup> Quello stesso margine, ricondotto dallo scrittore rumeno alle soggettività non-bianche, può essere qui eminentemente riportato alla donna. L'immagine femminile nell'arte è stata oggetto precipuo di un'infinita varietà di studi, una piccolissima parte dei quali è citata in questa analisi. Allo stesso modo, la condizione femminile nella prima età moderna è stata scandagliata nel profondo da numerosissime specialiste, molte delle quali hanno propugnato con successo coraggiose battaglie contro l'invisibilità associata al loro

---

<sup>1</sup> "A knowledgeable sixteenth-century man, for example, might choose to regard a woman as his moral and intellectual inferior, his equal or even, albeit rarely, his superior." Ved. Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1997, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> "L'Autre se construit en marge. Le domaine de l'art «classique» est, en principe, le Même", mia parafrasi. Con "Même" Stoichita intende il destinatario primario della cultura visuale, l'uomo bianco. Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et "Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes 1453-1789*, Parigi, Hazan, 2014, p. 19.

Sesso. Questo studio, nel tentativo di riallacciarsi a questo universo accademico, muoverà i suoi presupposti ripercorrendo alcune delle teorie più accreditate a cavallo tra gli studi di genere e quelli iconologici, rimanendo ben conscio del dovere di evitare qualsiasi forma di lettura anacronistica attraverso lenti squisitamente contemporanee.

Concentrandosi sul concetto di martirio, *acme* fondante dell'*episteme* della prima cristianità, questa tesi ne rileverà la centralità liturgica, evidenziandone il significato profondo e rimarcandone le estrinsecazioni teologiche. Valente "testimone" del giudizio divino e supremo imitatore del sacrificio di Cristo, il martire si fa modello comportamentale per le comunità cristiane delle origini, diventando metafora del *miles gloriosus* che lietamente si immola per la causa evangelica. Il ruolo delle donne, in questo *nachleben* cristianizzato, è pivotale: tra le prime seguaci delle dottrine di Gesù, le donne aderiscono con entusiasmo alla spettacolarizzazione del martirio, prendendone parte in gran numero e mostrando una spiccata devozione per il suo messaggio. La peculiarità della loro situazione, tuttavia, si inserisce nel paradigma per certi versi alienato e alienante della condizione femminile che caratterizzerà la società occidentale dagli albori della grecità fino all'età moderna. Da un lato, le teorie galeniche che ne postulavano l'inferiorità biologica; dall'altro, una religione che sembrava promuoverne l'eguale dignità spirituale, indipendentemente dalla subordinazione socialmente associata al loro genere. Com'è ovvio, la portata delle categorie sessuali di aristotelica memoria, così influenti per l'evoluzione della filosofia scolastica, unite ai rigurgiti misogini già presenti nella patristica, giustificavano una sistematica esclusione delle donne dalla vita politica e culturale dello stato. L'imperativo categorico femminile, specialmente se espresso nella prima modernità, pareva estinguersi tra due polarità ben precise: il matrimonio, con conseguente dovere procreativo per la prosecuzione della specie, e il velo monacale, reificazione

comportamentale dell'*honestà* muliebre.<sup>4</sup> Il *trait d'union* tra le due esperienze ruotava attorno alla "castità" intesa come preservazione dell'integrità sessuale, virtù ossessivamente reiterata tanto dalle fonti sacre quanto dai manuali secolari: sarà questa la principale lente con cui leggere le immagini qui trattate.<sup>5</sup>

Eppure, proprio a partire dalle prime testimonianze martiriali, il corpo femminile subisce una singolare torsione identitaria, apparentemente dovuta alla condizione di subordinazione impostagli dalle *auctoritates* ecclesiali. Nel tentativo di pervenire alla santità attraverso "la bella morte", la cultura misogina rinascimentale tende a "maschilizzare" progressivamente il corpo della martire attraverso la mortificazione dei propri attributi sessuali, rispondendo sovente più alle aspettative maschili dietro la ritualizzazione del martirio che ai suoi bisogni spirituali più intimi. In un sistema dottrinale che assegnava l'autorità significativa *in primis* al maschio, l'identità femminile appare adeguarsi gradualmente al patriarca, finendo per somatizzarne le istanze anche *in extremis*. Paradossalmente, tuttavia, è proprio nell'inferiorità consustanziale al corpo femminile che finisce per rispecchiarsi, di rimando, l'auto-abbassamento di Dio attraverso l'incarnazione: se il *logos*, supremo regno della razionalità divina, è associato all'uomo, ecco che la corporeità diventa donna, con tutte le conseguenze semantiche del caso.<sup>6</sup> L'enfasi sempre più pervasiva della teologia incarnazionale nelle dispute conciliari si inserisce, infatti, in quella che Gabriella Zarri chiama "femminilizzazione" progressiva della spiritualità tardomedievale, con un concomitante proliferare

---

<sup>4</sup> Volker Hunecke, "Essere nobildonna nella Venezia del Sei e del Settecento" in Susanne Winter (a cura di), *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*, Roma/Venezia, Edizioni di Storia e Letteratura/Centro tedesco di studi veneziani, 2004, pp. 133-56, p. 136; Sara E. Matthews Grieco, Sabina Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze, Morgana, 2001.

<sup>5</sup> Jane Tibbets Schulenburg, *Forgetful of their sex: Female Sanctity and Society, Ca. 500-1100*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 127.

<sup>6</sup> Caroline Walker Bynum, "The Body of Christ in the Later Middle Ages: A reply to Leo Steinberg" in *Renaissance Quarterly* 39, no. 3, 1986, pp. 399-439, p. 423.

di mistiche che hanno fatto del loro corpo strumento precipuo di trascendenza.<sup>7</sup> La polisemanticità dell'esperienza muliebre va quindi inserita in un dibattito quantomai plurale, esemplificato dalla *querelle des femmes*, segno della dicotomica malleabilità del concetto di genere, specialmente se applicato alla cultura del Rinascimento italiano.<sup>8</sup> In questa contraddittorietà esperienziale, riflesso di una preminenza virile collettivamente imposta, che ruolo ha la cultura visuale?

Specchio metodologico, espediente magnificante e sublime strumento intercessore, l'opera d'arte comunica tacitamente ideologie ben precise, sottoponendoci silenziosa a tutta una serie di questioni di natura contestuale. Lo sguardo zeusiano sul corpo femminile, allegoria di perfezione inconsistente e irrealistica, mostra la pervasività del *male gaze* sin dagli albori della teoria artistica. La donna, perpetuo oggetto contemplativo, risulta croce e delizia del soddisfacimento del maschio, avvalorando di fatto il suo dominio in forza di *diktat* estetici da lui stesso concepiti. Le martiri, nelle rappresentazioni pittoriche della Venezia cinquecentesca, assorbono inevitabilmente questo paradigma epistemologico. Spesso sensuali nella loro ammiccante austerità, con lo sguardo anelante verso l'Altissimo, le eroine subiscono silenti indicibili torture, manifestando un'ambiguità anatomica che sembra strizzare l'occhio a un crescente gusto per l'androginia.<sup>9</sup> Languidamente legate a granitiche colonne, superbe nella loro cristica abnegazione, le sante confondono e ammaliano lo spettatore mentre recitano la parte loro imposta dal compendio varraziano. *Exemplum* comportamentale per le donne, intrattenimento voyeuristico per gli uomini: possiamo davvero ridurre l'alterità femminile nell'arte religiosa a questa dicotomia? Selezionando quattro casi studio precisi, questo lavoro cercherà di rispondere a questa domanda. Osservando i modi

---

<sup>7</sup> Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri, "Introduzione" in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. V-XVI, pp. X-XI.

<sup>8</sup> Constance Jordan, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Londra, Cornell University Press, 1990, pp. 134-6.

<sup>9</sup> *Ibid.*

attraverso cui il loro martirio è stato rappresentato, ci si concentrerà in particolare sulla loro crescente “sessualizzazione”, occasione di una più ampia riflessione sulla condizione della donna nella Venezia controriformistica. Attraverso l’esame di opere e trattati coevi, questa analisi intende comprendere fino a che punto la maschilizzazione del corpo martirizzato si sia tradotta, negli esempi qui riportati, in una più compiuta *Imitatio Christi*. L’originale presupposto dell’immagine sacra, come stabilito dai teologi tridentini, era effettivamente soddisfare il fedele nella sua richiesta interceditrice. È plausibile che il martirio femminile, nel tentativo di stimolare lo spettatore ad una più intima identificazione con le sofferenze delle sante, abbia finito per essere mera istanza oggettivante? Fino a che punto la sensualità dei nudi religiosi, parallela a un crescente realismo nella resa soggettiva, ha inficiato il rapporto col divino?

Partendo da Agata, questa tesi ne analizzerà la figura, mantenendo un *focus* specifico sul significato dei suoi seni. Marcatore sessuale dalla pluralità semasiologica, il seno agatiano è occasione per un più preciso commento sul valore della mastectomia in ottica teologica: quale funzione assume la maschilizzazione del suo corpo, eminentemente reificata dalla mortificazione della sua femminilità, se fusa alla sua evidente sessualizzazione? Esiste una relazione tra la spettacolarizzazione delle sue carni umiliate e l’etnia dei suoi carnefici? L’invenzione di Sebastiano del Piombo, in questo senso, verrà sufficientemente scandagliata. Allo stesso modo, profonda attenzione verrà data alla rappresentazione del martirio di Lucia: proseguendo con l’opera di Veronese, questo studio ne sottolineerà infatti il valore propagandistico, partendo dalla sua committenza ecclesiastica. Il seno della santa, nascosto dalle sontuose vesti, risulta significativo proprio perché assente: è ammissibile interpretare la sua figura, ieraticamente inginocchiata in attesa dell’ostia salvifica, come modello comportamentale di sottomissione della propria sessualità? Quale posizione assume questo sacrificio identitario rispetto al nuovo valore attribuito alla santità dai decreti controriformistici? Simile, in questo senso, sarà l’enfasi posta sul corpo di Caterina d’Alessandria, sublimemente trionfante nei teleri di Tintoretto. Fino a che punto siamo in grado di ravvisare nel suo corpo

martirizzato un *alter Christus*? Quale valore assume la sua verginità rispetto al suo supplizio? A quali altre figure sacre è potenzialmente paragonabile? Un approfondimento sui dipinti destinati alla chiesa di Santa Caterina in Cannaregio sarà utile per comprendere il valore della sua figura rispetto al suo contesto di destinazione. Con Cristina da Bolsena come ultimo esempio, questa trattazione si avvierà verso la chiusura attraverso un'iniziale comparazione con Sebastiano. Calco iconografico e *inspiratio* compositiva di molte delle rappresentazioni martiriali successive, la sagittazione del santo narbonese è occasione per interrogarsi sul valore semantico delle sue frecce e sulla strabiliante evoluzione della sua corporeità. Fino a che punto il suo ringiovanimento ha influito sulla rappresentazione delle eroine? Esiste una correlazione tra la femminilizzazione del suo corpo, sintomo di una più profonda e ambigua esaltazione della giovinezza, e quello della sua emula laziale? Possiamo ipotizzare che la rinnovata femminilità del corpo di Cristina sia diretta conseguenza dell'avvento di una nuova religiosità, in cui la somatizzazione del divino, specialmente nell'esperienza spirituale muliebre, pretende un maggiore realismo nella resa anatomica femminile? A questi e ad altri interrogativi tenteremo di rispondere senza alcuna pretesa di esaustività, ma con l'obiettivo franco di riportare l'attenzione sulla complessità delle immagini, mai ridotte a semplici testimoni o peggio illustrazioni di un contesto socio-culturale in cui non avrebbero svolto alcuna parte attiva.

## CAPITOLO PRIMO – IL MARTIRIO: la bella morte

Il Cinquecento fu un periodo di grandi conflitti dottrinali, specialmente in seno agli ambienti ecclesiastici romani. Più volte definito ‘il secolo breve della Chiesa cattolica’, esso fu delimitato, riprendendo la ricostruzione di Adriano Prosperi, dalla convocazione di due concili tra loro diametralmente opposti per spirito e finalità: il concilio di Pisa-Milano del 1511, fortemente voluto da Luigi XII di Francia per limitare le sfere di influenza del papato, e quello ventennale di Trento, volto a rafforzarle in risposta agli sconvolgimenti luterani.<sup>10</sup> La natura polisemica del concetto di martirio e le sue numerose estrinsecazioni pittoriche ben si inseriscono in un contesto così ideologicamente dicotomico. Brad S. Gregory, nel suo studio sui martiri cristiani, sottolinea come gli europei del Cinquecento fossero particolarmente appassionati di letteratura agiografica proprio in forza di un evidente bisogno di modelli comportamentali cui affidarsi nell’incertezza politica dell’epoca, esemplificata in questo senso dalla Riforma e dalle guerre d’Italia.<sup>11</sup> Numerosi furono infatti gli aristocratici volti a commissionare centinaia di dipinti per dare lustro al loro casato attraverso l’edificazione di sontuose cappelle, reificazione urbana del loro rapporto privilegiato coi santi intercessori.<sup>12</sup> Contemporaneamente, membri del clero e confraternite di stampo laico mostrarono un crescente interesse per il reperimento e lo scambio di reliquie martiriali, una vera febbre devozionale che ben si confaceva al rinnovato interesse dei teologi per l’incarnazione di

---

<sup>10</sup> Adriano Prosperi, “La Chiesa di Roma: il papato e la riforma tridentina nel Cinquecento” in Emanuela Prinzivalli, Marina Benedetti, Vincenzo Lavenia (a cura di), *Storia del cristianesimo: III. L’età moderna (secoli XVI – XVIII)*, Roma, Carocci, 2015, pp. 183-212, p. 183.

<sup>11</sup> Brad S. Gregory, *Salvation at Stake: Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999, p. 4.

<sup>12</sup>*Ibid.*

Cristo.<sup>13</sup> Riprendendo Lawrence S. Cunningham, una moderna epistemologia del martirio non può ignorare le sue origini intimamente associate alle dottrine della prima cristianità, anche solo per comprendere “quanto le più recenti interpretazioni del martirio si pongano in contrasto o in continuità rispetto alla tradizione martiriale antica”.<sup>14</sup> Per riuscire a delineare un’evoluzione della figura della martire nel Cinquecento è necessario fare un passo indietro, confrontandone i presupposti teologici con l’inevitabile mutazione semantica che il termine ha subito nel corso delle epoche successive, senza tuttavia tralasciare il forte sostrato misogino facilmente riscontrabile nella resa visuale dell’esperienza femminile di età moderna.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Ved. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, Chicago University Press, 1996, pp. 62-4.

<sup>14</sup> “How more recent understandings of martyrdom stand in contrast to, or, conversely, as a mirror of, the ancient martyr tradition”, mia traduzione. Lawrence S. Cunningham, “On Contemporary Martyrs: Some Recent Literature” in *Theological Studies*, 2002, 63:2, pp. 374-81, p. 375.

<sup>15</sup> Si è scientemente deciso di utilizzare il femminile universale in forza dell’evidente preminenza numerica – ad esclusione di Sebastiano – di corpi martirizzati femminili all’interno di questa analisi.

## 1.1. Il concetto di “martire”: tra etimologia, *Imitatio Christi* e interpretazione

La parola “martire” deriva dal greco *mártiur* (*μάρτυρ*) e include, a livello etimologico, il significato di “testimone”. Come precisato da Bianca Maria Esposito nel suo saggio sull’ambivalenza del concetto di “martirio”, il termine pertiene all’ambito squisitamente giuridico; nel I secolo d.C. veniva abitualmente utilizzato nei processi ordinari senza alcuna delle implicazioni teologiche, o più meramente ideologiche, cui siamo soliti associarlo oggi.<sup>16</sup> La torsione semasiologica identificante la “testimonianza” col sacrificio del fedele è successiva ed è parte di un più grande sovvertimento linguistico riconducibile alla crescente diffusione delle dottrine cristiane tra le classi dirigenti dell’impero.<sup>17</sup> Il resoconto del martirio di Policarpo vescovo di Smirne, datato attorno alla metà del II secolo d.C., è considerato il prototipo letterario del racconto martiriale, con tutte le implicazioni narratologiche del caso. Fa parte degli *Acta Martyrum*, un compendio di storie, spesso cronache, volte a documentare l’arresto, l’interrogatorio e le torture subite da singoli o gruppi di martiri, per poi giustificarne il culto da parte delle neonate comunità ecclesiali (*ἐκκλησίαι*). Marcello La Matina, nel suo studio sulla semiotica del martirio, sottolinea come il *martius* (*μάρτυς*) sia da considerare come “figura composita, nella quale osserviamo il confluire di due caratteri già presenti nella letteratura greca arcaica” tenuti distinti sino all’età ellenistica per poi essere amalgamati dalla gnoseologia cristiana: *l’anér* (*ἄνθρωπος*), “l’uomo divenuto valoroso [...] perché caduto in battaglia” e il

---

<sup>16</sup> Bianca Maria Esposito, “Martirio e testimonianza. L’ambivalenza del concetto cristiano di ‘martirio’” in *Lexia. Rivista di Semiotica 31-2 – La semiotica del martirio*, a cura di Jenni Ponzio, Università di Torino, 2018, pp. 81-102, p. 82.

<sup>17</sup> Marcello La Matina, “μάρτυς – Alcune note preliminari per una semiotica del martirio” in *Lexia. Rivista di Semiotica 31-2 – La semiotica del martirio*, a cura di Jenni Ponzio, Università di Torino, 2018, pp. 57-80, pp. 67-72.

“narratore di gesta”, saggio declamatore di imprese di periclea memoria.<sup>18</sup> Policarpo, in questa narrazione, incarna perfettamente entrambe le istanze: viene infatti presentato come un venerabile uomo dedito alla preghiera che si sottomette valorosamente al martirio in cambio della gloria eterna.<sup>19</sup> Denunciato da un servo sotto tortura, il vescovo viene prontamente arrestato dal capo della polizia di Smirne – non a caso omonimo di Erode – per poi essere condotto dinnanzi al proconsole per il giudizio finale. Condannato prima *ad bestias* e poi al rogo, la sua morte è occasione per il compilatore della *Passio* di reiterare la differenza sostanziale tra il culto di Cristo e quello dei suoi martiri.<sup>20</sup> Rispondendo indirettamente alle accuse di politeismo mossegli dai pagani, il cronachista ribadisce con fermezza come sia ‘Cristo che noi adoriamo quale figlio di Dio, mentre ai martiri siamo giustamente devoti in quanto discepoli e imitatori del Signore [...] per la loro suprema fedeltà verso il proprio re e maestro’.<sup>21</sup> Il martirio si delinea quindi *ab initio* come sommo esempio di *Imitatio Christi* teso, tra le miriadi di interpretazioni coeve, a trasmettere un modello di rettitudine cristiana.

Nel suo testo sul concetto di imitazione nell’ideologia martiriale, Candida R. Moss evidenzia come le pratiche mimetiche connesse al *modus educandi* delle scuole di retorica fossero alla base della dottrina del martirio intesa come emulazione del comportamento di Cristo.<sup>22</sup> In Grecia gli *exempla*

---

<sup>18</sup> *Ivi.*, p. 68.

<sup>19</sup> A.P. Orbán (a cura di), “Martyrium Polycarpi”, trad. di Silvia Ronchey in Antoon A. R. Bastiansen et. al (a cura di), *Atti e passioni dei martiri*, trad. di G. Chiarini, G.A.A. Kortekaas, G. Lanata, S. Ronchey, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1987, pp. 3-31.

<sup>20</sup> Con “*ad bestias*” si intende una delle più popolari condanne cui erano sottoposti i cristiani nella tarda antichità. Nello specifico, lo scontro con animali feroci consumato in anfiteatro sotto i vigili occhi della collettività pagana.

<sup>21</sup> *Ivi.*, p. 27.

<sup>22</sup> Ved. Candida R. Moss, *The Other Christs: Imitating Christ in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 21.

di natura etica erano ampiamente apprezzati come autorevole strumento retorico per lo studio delle vite di individui distintisi in società, proprio in forza della loro natura eminentemente pedagogica.<sup>23</sup> “Attraverso la diretta emulazione di parole e gesta di celebri figure”, continua l’autrice, “era possibile diventare come loro”, contribuendo al benessere della comunità e tramandando comportamenti universalmente percepiti come edificanti.<sup>24</sup> Lo scarto del cristianesimo rispetto al secolarismo di matrice classica, in questo caso, si concretizza nel portare l’*imitatio* alle sue estreme conseguenze: parafrasando nuovamente la studiosa, essendo Cristo il primo, vero martire che abbia scelto di morire per la redenzione di un’umanità perpetuamente attanagliata dall’onta del peccato, egli non può che ispirare i suoi più fidati seguaci attraverso una deliberata ricerca della morte come prova della loro irreprensibile devozione.<sup>25</sup> “Dying for Christ was not just a possibility” rimarca con risolutezza Moss, “it was an obligation”.<sup>26</sup> Nelle narrazioni martiriali riusciamo in effetti a percepire un frenetico anelare al sacrificio come occasione di gioiosa festa: il gladio e le fiere sono accolte con letizia, i martiri bramano il dolore loro inflitto come fortunata occasione per identificarsi appieno con la *Passio* di Gesù e ricevere, di conseguenza, la tanto agognata “corona dell’immortalità”.<sup>27</sup> Negli *Acta* l’imitazione di Cristo assume connotati più che mai inquieti: non sono rari i casi di santi galvanizzati che provocano le bestie per poter essere più facilmente aggrediti, venendo così finalmente liberati dall’insopportabile fardello terreno.

---

<sup>23</sup> Mia traduzione, *Ibid.*

<sup>24</sup> “Through the imitation of the words and deeds of great figures [...] it was possible to become like them”, mia traduzione. *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi.*, p. 23

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> “Martyrium Polycarpi”, p. 29.

Nella *Passione di Perpetua e Felicità*, testimonianza fondamentale per comprendere la specificità narrativa del martirio femminile, Saturnino, uno dei fedeli maggiormente citati nel testo, urla a gran voce di voler “essere esposto non a una ma a tutte le fiere” cosicché la corona risultasse “la più gloriosa possibile”.<sup>28</sup> I gruppi di devoti pronti al martirio vengono costantemente descritti come schiera esultante e radiosa, preparata ad andare in prigione in attesa del tanto ambito supplizio che avrebbe suscitato ludibrio nella platea pagana.<sup>29</sup> Tuttavia, riprendendo l’analisi di Ewa Wipszycka sull’evoluzione della Chiesa nella tarda antichità, le persecuzioni dei martiri ebbero in realtà un profondo impatto sulla diffusione del cristianesimo proprio in forza della pubblica accessibilità delle loro esecuzioni, le quali contribuirono a smuovere l’empatia degli spettatori più sensibili attraverso la loro calcolata spettacolarizzazione.<sup>30</sup> Il cristianesimo delle origini annoverava infatti tra i suoi seguaci persone provenienti dalle più disparate classi sociali, la cui pietà era mossa dalla patetica teatralizzazione delle condanne, ponendosi dunque in aperto contrasto con un crescente laicismo di stato che non riusciva a soddisfare i loro bisogni spirituali. Nondimeno, come sottolineato da Wipszycka, il più cospicuo gruppo dei primi seguaci del Vangelo era primariamente costituito da donne.<sup>31</sup> Diventa quindi interessante delineare la specificità martiriale femminile proprio in forza di questo dato iniziale, muovendo i primi passi verso un universo religioso che, da un lato, interiorizzava appieno la subalternità ontologica della donna mentre, dall’altro, offriva sorprendenti opportunità di sovversione.

---

<sup>28</sup> A.A.R. Bastiaensen (a cura di), “*Passio Perpetuae et Felicitatis*”, trad. di Gioachino Chiarini (107-147) in *Atti e Passioni dei martiri*, p. 141.

<sup>29</sup> *Ivi.*, p. 125.

<sup>30</sup> Ewa Wipszycka, *Storia della Chiesa nella tarda antichità*, trad. di Vera Verdiani, Milano, Mondadori, 2000, p. 65.

<sup>31</sup> *Ibid.*

## 1.2. Il “martirio femminile”: Perpetua e Felicità, il “facta sum masculus” e l’inferiorità biologica come assunto filosofico

La specificità della devozione femminile trova nei testi della prima cristianità molti dei suoi modelli embrionali di comportamento. Il già menzionato *Martirio di Perpetua e Felicità* è, in effetti, il primo caso di racconto autobiografico di una martire pervenutoci dal tempo delle persecuzioni sotto Settimio Severo: l’esecuzione ebbe luogo attorno al 203 d.C. nell’arena di Cartagine, in una provincia, quella dell’Africa, famosa per aver partorito molti degli epigoni più celebri della dottrina di Cristo.<sup>32</sup> Lo studioso Antoon A. R. Bastiaensen, nel suo commento sulla sopracitata testimonianza martiriale, attribuisce l’ipotetica redazione del testo a Tertulliano, uno dei più rispettati apologeti del cristianesimo di III secolo, sottolineando tuttavia come la questione della paternità testuale sia ancora sufficientemente dibattuta.<sup>33</sup> La narrazione del martirio segue uno schema piuttosto comune, il quale verrà spesso ricalcato da Jacopo da Varazze nella descrizione dei martiri femminili della sua *Legenda Aurea*.<sup>34</sup> Perpetua, voce narrante della *Passio*, è una giovane madre di ventidue anni gradevole all’occhio, ben istruita e di buona famiglia: dichiaratasi apertamente cristiana in un’epoca di grandi soprusi, viene inutilmente persuasa dal vecchio padre a rinnegare la sua fede in forza della salvezza promessa dall’apostasia.<sup>35</sup> Per quanto riguarda Felicità, invece, la narratrice ci informa del suo essere una giovanissima donna incinta sul procinto di partorire, moglie di un certo Revocato e caratterizzata, anch’essa, da fede integerrima e animo puro. La cronaca si districa

---

<sup>32</sup> Ved. Elizabeth Castelli, “‘I will make Mary male’: Pieties of the Body and Gender Transformation of Christian Women in Late Antiquity” in Julia Epstein, Kristina Straub (a cura di), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York/Londra, Routledge, 1991, pp. 29-49, pp. 33-4.

<sup>33</sup> A.A.R. Bastiaensen, “Passio Perpetuae et Felicitas”, p. 109.

<sup>34</sup> Ved. Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>35</sup> A.A.R. Bastiaensen, “Passio Perpetuae et Felicitas”, p. 119.

inizialmente in modo quasi analogo rispetto alla già citata *Passio* di Policarpo: le cristiane vengono rinchiusi in prigione, pregano a lungo, ricevono numerose visite dai propri cari e attendono speranzose il supplizio, non senza prefigurarsi eccitate l'insanguinato palcoscenico del loro imminente trapasso. Ciò che colpisce della narrazione di Perpetua, al di là dei vari *topos* letterari dispiegati dal redattore, è un particolare passo concernente una visione che la santa racconta di aver avuto il giorno prima del suo decesso. Immaginandosi pronta ad affrontare un giovane egiziano nell'anfiteatro dove erano solite svolgersi le esecuzioni capitali, la martire, una volta spogliata delle sue vesti con l'aiuto di due assistenti, si ritrova improvvisamente a combattere in un corpo maschile.<sup>36</sup> La locuzione *facta sum masculus*, in questo caso direttamente riferita alla protagonista, permette di focalizzare l'attenzione su un aspetto fondamentale della spiritualità delle donne della tarda antichità.<sup>37</sup> Palinsesto epistemologico alla base della percezione collettiva delle eroine, la "maschilizzazione" delle martiri è probabilmente l'esempio più lampante della pervasività del dettame patriarcale persino nei modelli di rettitudine femminile, segno precipuo di come la mortificazione del corpo muliebre fosse percepita come via privilegiata per pervenire a Dio.

La stessa Margaret Miles, nel suo testo sul significato religioso della nudità femminile nell'Occidente cristiano, dedica un intero capitolo al concetto del *becoming male*, l'idea che per essere considerate degne di santità le donne dovessero obbligatoriamente mutilare qualsiasi attributo che potesse ricondurle, anche indirettamente, alla sfera ontologica della femminilità.<sup>38</sup> Nel vangelo apocrifo di Tommaso le testimonianze in merito sono quantomai sorprendenti: in risposta a Simon Pietro, il quale lo invitava a cacciare Maria dal luogo di assemblea proprio in virtù dell'inferiorità attribuita al

---

<sup>36</sup> A.A.R. Bastiaensen, "Passio Perpetuae et Felicitas", p. 129.

<sup>37</sup> *Ivi.*, p. 128.

<sup>38</sup> Margaret R. Miles, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston, Beacon Press, 1989, p. 64.

suo genere, Gesù afferma di volerla rendere un uomo, ovvero “uno spirito vivo uguale a voi”, dichiarando con risolutezza che “ogni femmina che si fa maschio entrerà nel regno dei cieli”.<sup>39</sup> Allo stesso modo, nel Vangelo di Maria la Madonna si rallegra con gli apostoli della grazia loro offerta dal sacrificio del figlio, invitandoli a lodarne la grandezza, “giacché egli ci ha preparati e fatti uomini”.<sup>40</sup> Sarebbe pleonastico ribadire come la misoginia di queste affermazioni non sia effettivamente riconducibile all’avvento del cristianesimo *stricto sensu* quanto, piuttosto, al già acclimatato substrato misogino della cultura classica, la quale, nonostante i pavidetti avanzamenti di natura economica del tardoantico, persisteva nel relegare le donne a ruoli di mero supporto familiare.<sup>41</sup> Ciò che sorprende, al di là dell’ovvia preminenza semantica del maschile quale paradigma sociale cui ambire per abbracciare appieno l’integrità cristiana, è la sorprendente malleabilità del concetto di genere, specialmente in ottica di una transizione volta, almeno in parte, a sottrarre le devote dalla morsa dell’imperativo procreativo. Allo stesso modo, tuttavia, il *milieu* culturale della prima cristianità, così come quello del tardo Medioevo e dell’alto Rinascimento, era profondamente imbevuto dei dettami categorici dell’aristotelismo, i cui assiomi in termini di differenziazione sessuale ben giustificavano la subalternità biologica della donna rispetto all’uomo in ogni ambito sociale.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Vangelo di Tomaso, [114-5] in Luigi Moraldi (a cura di), *I Vangeli Gnostici: Vangeli di Tomaso, Maria, Verità, Filippo*, Milano, Adelphi, 1984, p. 20.

<sup>40</sup> Vangelo di Maria in Luigi Moraldi (a cura di), *I Vangeli Gnostici: Vangeli di Tomaso, Maria, Verità, Filippo*, Milano, Adelphi, 1984, p. 24.

<sup>41</sup> Ved. Merry E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 82-6.

<sup>42</sup> Partendo dall’interpretazione del concetto di “genere” come modello socialmente costruito di mascolinità e femminilità, siamo in grado di discernere due schemi distinti di epoca classica ed ellenistica: il modello aristotelico, basato su una “polarità sessuale” separante gli uomini dalle donne in base all’ammontare di calore presente nel corpo (la donna, naturalmente “frigida”, doveva sottomettersi al maschio), e il modello galenico, popolarizzato come “monosessuale” da Thomas Laqueur. Implementando la distinzione sessuale

Parafrasando la nozione di “one-sex model” mirabilmente analizzata da Thomas Laqueur nel suo saggio sull’identità sessuale dai greci a Freud, l’anatomia femminile sino alla seconda metà del Settecento era sostanzialmente riconosciuta come parte di un *continuum* che scorgeva nell’uomo il prototipo paradigmatico perfetto; esso inoltre costituiva per le donne un modello e assieme una cartina tornasole della loro insormontabile deficienza biologica.<sup>43</sup> La teoria aristotelica di differenziazione sessuale, fondata sulla quantità di calore corporeo e sull’equilibrio degli umori, identificava le “pudende” femminili come l’equivalente difettoso e poco sviluppato del membro virile: all’utero corrispondeva il pene, alla clitoride il glande e ai testicoli – i famosi *orkeis* (*ορχεις*) di galenica memoria – le ovaie, le quali hanno continuato ad essere prive di una definizione loro propria sino al primo Ottocento.<sup>44</sup> Per Aristotele le donne erano poco più che creature mostruose, “abomini naturali” il cui infausto concepimento veniva ricondotto all’eccessiva giovinezza dei genitori o alla loro sproporzionata differenza d’età.<sup>45</sup> Incubatrici umane prive di anima, le donne si limitavano, per il filosofo, a fornire la “materia” inerte del processo fecondativo, la cui “nobilitazione” veniva propriamente adempiuta dal seme maschile, vero fornitore dello “spirito” inteso come facoltà razionale: solo in queste condizioni il feto poteva svilupparsi secondo il “giusto” corso della natura, in questo caso eminentemente reificata dalla presenza del fallo.<sup>46</sup> Non stupisce quindi che famosi intellettuali come Filone Giudeo, filosofo alessandrino del I secolo

---

aristotelica, Galeno introdusse una gradualità nella quantità di calore presente nel corpo a seconda delle caratteristiche umorali di ciascun individuo, identificando il genere come un *continuum* volto a identificare uomini e donne come parte del medesimo paradigma sessuale. Nel periodo medievale e poi moderno le due teorie vennero spesso fuse in base alle esigenze del singolo trattatista.

<sup>43</sup> Ved. Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, pp. 7-12.

<sup>44</sup> *Ivi.*, p. 8.

<sup>45</sup> Aristotele, *Generation of Animals*, trad. di A. L. Peck, Loeb Classics, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1943, libro IV, parte VI, p. 460.

<sup>46</sup> *Ivi.*, p. 83.

contemporaneo di Gesù, leggessero la Bibbia e altri testi sacri attraverso le lenti dell'aristotelismo più dogmatico, cercando di guidare le donne su come approcciare correttamente la religione e i suoi dettami senza affrancarsi dal pubblico pudore. Per l'intellettuale ebreo il progresso femminile consisteva, quasi esclusivamente, nel "rinunciare al genere femminile a favore di quello maschile, poiché il genere femminile è materiale, corporeo e sensibile, mentre quello maschile è attivo, razionale, immateriale e più affine alla mente e al pensiero".<sup>47</sup> Il pensiero di Filone è fondamentale per comprendere quella che sarà l'eterna dicotomia sessuale alla base del pensiero cristiano: l'uomo, modello esemplare dell'umana compiutezza, rappresenta la razionalità spirituale che può ambire ad un rapporto privilegiato con Dio. La donna, sua versione difettosa e naturalmente propensa al piacere dei sensi, ne materializza le istanze corporee reificandone parallelamente le sue più ancestrali paure. Riprendendo le tesi di Caroline Walker Bynum in risposta a Leo Steinberg sul significato della sessualità di Cristo nella teologia cattolica, è interessante scorgere come la stessa figura di Gesù riuscisse contemporaneamente a inglobare nella sua persona istanze sia maschili che femminili: la sua testa, regno della *ratio* e della trascendenza, era irrimediabilmente collegata al maschile; il suo corpo, volontariamente martoriato per epurare l'umanità dall'onta postlapsaria, diventa invece di pertinenza squisitamente femminile.<sup>48</sup> Paradigma ideologico che, com'è ovvio, giustificava la sistematica esclusione delle donne da ogni ambito politico relegandole all'avvilente claustrofobia domestica, il dogmatismo cristiano poteva tuttavia aprire interessanti varchi di libertà d'azione proprio attraverso una più intima identificazione con le sofferenze dell'Altissimo. La stessa

---

<sup>47</sup> "Giving up of the female gender by changing into the male, since the female gender is material, corporeal, and sense-perceptible and the male is active, rational, incorporeal and more akin to mind and thought", mia traduzione. Ved. Filone Giudeo, *Quaestiones et solutiones in Genesim*, 1.8 citato in Dennis Ronald MacDonald, *There is no Male and Female. The Fate of a Dominical Saying in Paul and Gnosticism in Harvard Dissertations in Religion n.20*, a cura di Margaret R. Miles e Bernadette J. Brooten, Philadelphia, Fortress, 1987, p. 99.

<sup>48</sup> Ved. Caroline Walker Bynum, "The Body of Christ in the Later Middle Ages: A reply to Leo Steinberg", p. 423.

Merry E. Wiesner, nel suo lavoro sulla condizione delle donne in età moderna, riconosce infatti nella religione l'arma più potente cui le donne di ogni classe potevano effettivamente ricorrere per essere autonome, identificando nel conflitto tra le *auctoritates* ecclesiali e la percezione individuale del messaggio evangelico il pilastro perturbatore dell'esperienza religiosa muliebre.<sup>49</sup> L'*imitatio Christi* delle martiri, a partire dal tardo Medioevo, acquisisce dunque significati nuovi, eminentemente nutriti da una ricca schiera di mistiche che hanno fatto della somatizzazione della *Passio* e dell'interpretazione femminile della figura di Cristo un fondamentale strumento di sovversione, schema sostanziale di un modello di santità curiosamente alternativo.

---

<sup>49</sup> Ved. Wiesner, *Women and Gender*, p. 180.

### 1.3: L'evoluzione della spiritualità femminile tra Medioevo e Rinascimento: mistiche visioni, segmentazioni urbane e riferimenti culturali della martire nella *Legenda Aurea*

La cosiddetta "teologia somatica" che tra XII e il XV secolo sembra caratterizzare un paradigma cristiano in forte cambiamento, ci apre le porte ad una più compita analisi dell'evoluzione spirituale delle donne di età moderna.<sup>50</sup> Numerose storiche della cristianità di stampo femminista hanno analizzato la transizione tra Medioevo e Rinascimento, presentando il diffuso proliferare del misticismo come esemplificativo dell'unicità consustanziale della religiosità femminile. Non possiamo in effetti affrancarci dal considerare l'impatto che personalità del calibro di Brigida di Svezia e Caterina da Siena hanno avuto sulla percezione sociale della santità come virtù femminile raggiunta quasi esclusivamente attraverso tribolazioni fisicamente esperibili. Walker Bynum, nella sua analisi sull'evoluzione del corpo muliebre nella storia, sottolinea infatti come la spiritualità tardomedievale, specialmente se associata alle donne, fosse "in particolar modo corporea [...] non solo perché le credenze medievali associavano la femmina alla carne, ma anche perché la teologia e la filosofia naturale vedevano le persone [...] come corpo oltre che come anima".<sup>51</sup> Diventa arduo, in questo senso, spiegare come fossero conciliabili due schemi dottrinali tra loro così in contraddizione in seno ad un ambiente religioso ideologicamente propenso a trattenere le donne ai margini del potere. Da un lato, la costante mortificazione del corpo femminile biologicamente inferiore si associava, come abbiamo visto, a teorie sessuali inestricabilmente unite ad una interpretazione parziale della Genesi biblica. Archetipo mostruoso e specchio ineluttabile del

---

<sup>50</sup> Caroline Walker Bynum, "Corpo femminile e pratica religiosa nel tardo Medioevo" in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 115-156, p. 119.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 117.

destino sociale di ogni donna, per Ambrogio Eva rappresentava il “simbolo della nostra sensibilità”, naturalmente inferiore all’uomo per intelletto e per questo inevitabilmente bisognosa della sua protezione.<sup>52</sup> Reiterando *in perpetuum* l’asserzione della mente come incontrastato regno della razionalità e assieme reificazione anatomica del dominio maschile, il vescovo di Milano leggeva le relazioni umane solo in termini di dominazione e subordinazione, “poiché l’uomo è capo della donna, mentre colui che riteneva di avere un aiuto da parte della donna – in questo caso Adamo, anche lui archetipo primigenio del maschio – cadde per causa della donna”.<sup>53</sup> L’associazione tra femmina e sensibilità – intesa come maggiore propensione alla lascivia e all’emotività – non è casuale: la donna, tra Medioevo e Rinascimento, è semanticamente in movimento tra due poli ontologici, esemplificati in questo senso dalla razionalità, immancabilmente associata al maschio, e dall’alterità, immediatamente percepibile attraverso la sua deformità fisica. Il *Malleus Maleficarum*, il primo, vero manuale quattrocentesco sul riconoscimento delle streghe in Europa, era più che mai irreprensibile sulla questione: la donna era istintivamente più propensa dell’uomo alla promiscuità sessuale e di conseguenza abbisognava di un controllo serrato. A causa di questo difetto congenito, biologicamente comprovato dalla struttura curvilinea della sua anatomia, la femmina era naturalmente seduttrice e tendente all’inganno, dunque più portata, com’è ovvio, alla stregoneria.<sup>54</sup> Il *Malleus Maleficarum*, locus letterario di pivotale importanza come parte integrante della cosiddetta *querelle des femmes*, non fa che condensare polemiche epistemologiche centenarie estrinsecate per secoli tra le mura fallocentriche dell’intelligenza cristiana.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Sant’Ambrogio, *Opere Esegetiche II/I – Il paradiso terrestre / Caino e Abele*, introduzione, traduzione, note e indici di Paolo Siniscalco, Roma, Città Nuova Editrice, 1984, pp. 15-73, p. 159.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 4-25, p. 69.

<sup>54</sup> Ved. Heinrich Kramer, James Sprenger, *The Malleus Maleficarum*, ed. e trad. di Montague Summers, New York, Dover, 1971, pp. 41-44.

<sup>55</sup> Ved. Androniki Dialeti, ‘Defending women, negotiating masculinity in early modern Italy’ in *The Historical Journal*, vol. 54, no. 1, 2011, pp. 1–23, p. 3.

Riprendendo le parole di Miles, “l’autorità e il potere maschile nella sfera pubblica sono strutturalmente costruiti e mantenuti attraverso l’identificazione del corpo femminile come diametralmente opposto e potenzialmente pericoloso per l’uomo”.<sup>56</sup> L’eventuale coinvolgimento della donna nell’evoluzione politico-culturale dello stato doveva quindi necessariamente passare attraverso l’interiorizzazione coercitiva, da parte di ogni Eva, della propria inferiorità, fisicamente comprovata dal rigore aristotelico e riaffermata a gran voce dalle sacre scritture. Adamo, in quanto *lapsus per uxorem* nel giardino edenico, aveva il diritto – e il dovere – di governare ogni ambito culturale associato alla donna, plasmando inevitabilmente la società civile a immagine e somiglianza virile.<sup>57</sup>

Adrian Randolph, nel suo articolo sul rapporto tra donna e spazio religioso, ribadisce come anche l’ambiente ecclesiastico, pregno degli sviluppi categorici della Scolastica, recasse architettonicamente questa atavica divisione sessuale, presentando una ben precisa ripartizione della planimetria sacra.<sup>58</sup> L’egemonia patriarcale su scala civica poneva le donne in una posizione di infrangibile isolamento domestico, violabile solo ed esclusivamente per la frequentazione delle liturgie. In un’epoca in cui il tempo era eminentemente scandito, seguendo il calendario gregoriano, da festività religiose dedicate ai santi, lo spazio ecclesiale reificava l’unica, vera occasione per le donne non solo di ottemperare ai propri doveri spirituali ma anche, più banalmente, di socializzare.<sup>59</sup> Tuttavia, quello stesso spazio era anche – mutuando un’espressione anglofona –

---

<sup>56</sup> “Male power and authority in the public sphere are constructed and maintained by defining the female body as men’s opposite and a potential threat”, mia traduzione. Ved. Miles, *Carnal Knowing*, p. 168.

<sup>57</sup> “Caduto per mano della moglie”, mia traduzione. Ambrogio, 4-25, p. 69.

<sup>58</sup> Adrian Randolph, “Regarding Women in Sacred Space” in Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 17-41, p. 28.

<sup>59</sup> *Ivi.*, p. 17.

strutturalmente “genderizzato”: l’intero edificio era infatti designato per separare fisicamente gli uomini dalle donne durante la celebrazione eucaristica.<sup>60</sup> Questa suddivisione dello spazio era giustificata – com’è ovvio – dalla radicata convinzione che le donne, in quanto naturali ammaliatrici, potessero deviare con lo sguardo l’innocenza degli astanti, fuorviandone indirettamente gli onesti propositi.<sup>61</sup> Randolph sottolinea, in effetti, come la chiesa tardomedievale rappresentasse un *locus* ad altissimo potenziale voyeuristico: il regolare apparire delle donne, nubili o vedove che fossero, alle pubbliche messe era percepito dai numerosi scapoli che popolavano gli edifici di culto come ideale occasione per propugnare il proprio interesse matrimoniale.<sup>62</sup> Il presunto potere nefasto dello sguardo femminile era difatti soggetto privilegiato di un intero genere letterario, quello dell’amor cortese, profondamente imbevuto dei precetti erotizzanti del *De Amore* di Andrea Cappellano.<sup>63</sup> L’uomo, per il religioso francese, era infatti naturalmente soggiogato dalla potenza accentratrice dello sguardo della *domina* e si asserviva, di conseguenza, ad un rapporto erotico strutturalmente impari. Questo schema, ovviamente, non era che una proiezione ideale di una relazione socialmente irrealizzabile, inserita e immaginata attraverso un *lusus* letterario destinato ad un pubblico squisitamente maschile.<sup>64</sup> L’apparente ribaltamento semantico del *female gaze* da medusea tentazione a fittizia sottomissione del maschio non faceva che acuire la concreta necessità, nel mondo reale controllato dal patriarca, di limitarne i presupposti potenziali. La donna poteva

---

<sup>60</sup> Per *gendered* si intende qualsiasi spazio (o nozione) abbia il concetto di “genere” come semanticamente rilevante nella sua analisi strutturale. In questo caso, si parla del fatto che l’architettura ecclesiastica considerava la divisione dello spazio sacro come essenziale alla sua stessa funzione: donne da un lato, uomini dall’altro.

<sup>61</sup> Ved. Randolph, “Regarding Women”, pp. 37-9.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Ved. Joan Kelly, “Did Women Have a Renaissance?” in *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, pp. 19-51, p. 24.

uscire solo per recarsi in chiesa, accompagnata, come si conveniva, da un rappresentante del marito e costretta, sin dagli albori della cristianità, ad indossare il velo per celare la sua chioma, comprovato attributo della sua peccaminosa natura.<sup>65</sup> Il fine ultimo era evitare di indurre in tentazione il maschio, unico detentore del potere attorno al quale la sua vita doveva ineluttabilmente ruotare, traendo così la propria significazione esistenziale solo dal servirlo. Tuttavia, in un periodo in cui profonde trasformazioni sociali – non ultime quelle indotte dalla Controriforma – contribuirono a limitare la libertà delle donne con misure di controllo sempre più serrate, molte religiose assunsero posizioni di potere sorprendentemente rilevanti, ponendosi in diretta opposizione alle granitiche limitazioni loro imposte dall'alto.<sup>66</sup>

Sarebbe infatti storicamente errato postulare che l'ambiente misogino della prima età moderna non presentasse al suo interno figure di donne collettivamente percepite come di grande rilievo. Sara F. Matthews Grieco evidenzia come il Rinascimento sia stato, in realtà, un periodo di enorme produzione artistica volta ad esaltare precisi modelli di santità al femminile.<sup>67</sup> La figura di Maria, donna vergine e madre del Cristo, materializzava in concreto un *exemplum* irraggiungibile di perfezione sessuale. La sua verginità, esaltata sin dagli albori della cristianità come condizione ontologica cui intimamente aspirare, non era un'opzione contemplabile dalle donne povere, la cui scarsa dote non consentiva di entrare facilmente in convento. Al contrario, la maternità di Maria permetteva una facile identificazione da parte di una più consistente fetta della popolazione femminile, la cui esperienza procreativa, vissuta come imperativo biologico cui era impossibile

---

<sup>65</sup> Miles, *Carnal Knowing*, p. 49.

<sup>66</sup> Ved. Gabriella Zarri, "Dalla Profezia alla Disciplina (1450-1650)" in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 177-225, p. 181.

<sup>67</sup> Ved. Sara F. Matthews Grieco, "Modelli di santità femminile nell'Italia del Rinascimento e della Controriforma" in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 303-325, p. 305.

sottrarsi, necessitava di una più concreta referente. Nel suo saggio sulle varie rappresentazioni di Sant'Agata nella storia dell'arte occidentale, Martha Easton sottolinea come nel culto dei santi di età tardomedievale vi fosse un preciso bisogno di esorcizzare le principali paure dell'epoca, come la guerra, la peste e altri tipi di patologie.<sup>68</sup> D'altro canto, questo interesse collettivo giustificava la necessità per molte corporazioni di designare alcune martiri come protettrici di varie professioni, sempre che lo svolgimento delle stesse fosse idealmente collegato ad un episodio delle loro agiografie. Santa Caterina d'Alessandria divenne quindi la protettrice dei fabbricanti di ruote, Santa Apollonia dei dentisti, Santa Lucia degli oculisti e Santa Margherita delle partorienti.<sup>69</sup> Allo stesso modo, un'altra interessantissima figura assunse grande rilevanza tra il Trecento e il Cinquecento, quella di Maria di Magdala. Attraverso gli scritti di Caterina da Siena, siamo immediatamente resi partecipi di una attenta revisione della leggenda della Maddalena, la quale, da semplice prostituta pentita e simbolo dell'unica redenzione possibile per un genere atavicamente dannato, diventa *apostola apostolorum*.<sup>70</sup> È sorprendente come in un periodo di profonde fratture religiose come quello di età moderna, il protagonismo spirituale femminile sia riuscito ad emergere attraverso molteplici strumenti. Le stesse Lucetta Scaraffia e Gabriella Zarri, riferendosi alla crescente partecipazione delle donne ai movimenti clericali a partire dal XI secolo, parlano infatti di "femminilizzazione" della vita religiosa, eminentemente espressa attraverso una singolare

---

<sup>68</sup> Ved. Martha Easton, "SAINT AGATHA AND THE SANCTIFICATION OF SEXUAL VIOLENCE" in *Studies in Iconography*, vol. 16, 1994, pp. 83–118, pp. 85-7.

<sup>69</sup> Ved. Jacqueline Marie Musacchio, "Imaginative conceptions in Renaissance Italy" in Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 42-60, pp. 56-7.

<sup>70</sup> 'L'Apostola tra (degli) apostoli'. Ved. Unn Falkeid, "Constructing Female Authority: Birgitta of Sweden, Catherine of Siena, and the Two Marys" in Maria H. Oen e Unn Falkeid (a cura di), *Sanctity and Female Authorship: Birgitta of Sweden & Catherine of Siena*, New York/London, Routledge, 2020, pp. 54-73, p. 55. Il termine viene anche usato come epiteto della Maddalena nella agiografia a lei dedicata da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*.

diffusione di mistiche in tutta Europa.<sup>71</sup> Kari Elisabeth Børresen, nel suo studio sulla componente femminile nell'evoluzione della dottrina cristiana, sottolinea dal canto suo come dal Medioevo in poi vi sia un cambiamento di paradigma dottrinale fondamentale per comprendere quanto ogni santa fosse inevitabilmente associata alla corporeità e, come conseguenza semantica, alla nudità.<sup>72</sup> Se l'asimmetria di genere consustanziale alla creazione poneva la femminilità in un insormontabile stato di deficienza biologica, quella stessa debolezza poteva effettivamente rispecchiare l'auto-abbassamento di Dio all'ontosa condizione umana attraverso l'incarnazione di Cristo.<sup>73</sup> Seguendo questo ragionamento, le fragili donne potevano concretamente agire come precipui strumenti di manifestazione della potenza divina, anticipando, in questo senso, i salvifici effetti della redenzione.<sup>74</sup> Considerata l'intrinseca contraddittorietà del concetto di femminilità in età moderna, è necessario chiedersi quali fossero le narrative più diffuse attraverso le quali tale poliedrica nozione veniva perpetuata. La duecentesca *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, opera popolarissima in tutta Europa per più di tre secoli, è senza dubbio un ricettacolo essenziale non solo per comprendere quali fossero le sante più venerate dell'epoca, ma anche quale tipo di comportamento femminile fosse ritenuto il più consono da imitare.

*Magnum opus* della spiritualità medievale e pilastro ispiratore della maggior parte delle sacre rappresentazioni dei maestri rinascimentali, la *Legenda Aurea* si presenta come compendio e rielaborazione di testi agiografici di tradizione precedente, prontamente associati a ricorrenze religiose scandite lungo tutto l'anno liturgico.<sup>75</sup> Alacremenente demonizzata dai riformisti seicenteschi

---

<sup>71</sup> Ved. Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri, "Introduzione", pp. X-XI.

<sup>72</sup> Ved. Kari Elisabeth Børresen, pp. 147-9.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Ved. Alessandro Vitale Brovarone, "Introduzione" in Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone (a cura di), Torino, Einaudi, 1993, pp. VII-XL, pp. XX-XXIII.

e identificata come emblematica di una spiritualità tendente al magico, l'opera di Varazze nasce come raccolta di supporto e integrazione alle omelie sacerdotali.<sup>76</sup> Il fine era non solo permettere agli ecclesiastici di arricchire le proprie messe con dettagli accattivanti ma anche controllare efficacemente i canali di diffusione dei racconti, contribuendo alla loro popolarità nell'immaginario collettivo. Jacopo da Varazze, famoso per esser stato arcivescovo di Genova e reggente della provincia ecclesiastica di Lombardia, compone il testo nel 1265 dopo decenni di attento studio, ispirandosi a celebri antecedenti quali l'*Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum* di Jean de Mailly e l'*Epilogus in gesta sanctorum* di Bartolomeo da Trento. L'opera manoscritta, successivamente ristampata più di ottanta volte in latino e sessantanove in volgare, divenne particolarmente celebre negli ultimi decenni del Quattrocento, diffondendosi in tutta Europa e superando ogni altro compendio del genere per fama e utilizzo.<sup>77</sup> Richiamandosi alla necessità tutta aristotelica di sistematizzare lo scibile cristiano, il vescovo genovese suddivide la narrazione in quattro parti corrispondenti alle quattro epoche della storia dell'uomo: la deviazione, il rinnovamento, la riconciliazione e la peregrinazione. L'autore ne delinea le fonti e ne spiega la ripartizione, così da essere immediatamente intellegibile tanto per i laici quanto per gli ecclesiastici.<sup>78</sup> Essendo l'autore un domenicano, non bisogna stupirsi della sua intima necessità di propugnare istanze a lui care, non ultima quella di arricchire la raccolta con santi del proprio ordine, come Pietro da Verona, in un'ottica di perpetua competizione coi francescani. La stessa Caterina da Siena, la quale entrò nel terz'ordine domenicano delle 'mantellate' da giovanissima, era stata più volte strumentalizzata in questo senso. Gábor Klanicszay, nel suo saggio sulla somatizzazione del contatto divino nel misticismo medievale, sottolinea come le stimmate di Caterina fossero state ripetutamente oggetto

---

<sup>76</sup> Ved. Eamon Duffy, "Introduction to the 2012 edition" in Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, a cura di Eamon Duffy, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. XI-XX, p. XI.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 3.

di dibattito per contrastare efficacemente l'asserzione secondo cui Francesco d'Assisi ne fosse l'unico, vero detentore.<sup>79</sup> Tenendo dunque presente non solo i dibattiti interni agli ordini mendicanti ma anche il *milieu* socio-culturale con il quale Jacopo da Varazze si interfacciava quotidianamente, risulta interessante delineare la struttura narrativa dei racconti al femminile della sua *Legenda*. Considerando i casi specifici di Agata, Lucia, Caterina d'Alessandria e Cristina, i resoconti varazziani si assomigliano un po' tutti.<sup>80</sup> La martire è quasi sempre di nobile famiglia, molto bella, decisamente giovane e chiaramente vergine. Generalmente promessa sposa ad un virgulto di buona famiglia, l'eroina rifiuta il matrimonio per dedicare la propria vita a Cristo: la sua tenacia virginale viene costantemente ostacolata dalle autorità pagane, le quali predispongono orrende torture per indurla invano all'apostasia. La santa, risoluta nel suo imperativo spirituale, sopporta serafica ogni supplizio sino al lieto concludersi della storia, generalmente terminante con la rovina dei persecutori e la sua finale canonizzazione.

Sorprendente, all'interno del resoconto, è l'atteggiamento delle eroine dinanzi alle autorità patriarcali. Opponendosi ad una dottrina che almeno tecnicamente le avrebbe volute silenziose e remissive, le fanciulle rispondono a tono ai loro vessatori, deridendoli con ironia e dileggiandone i costumi. Arrivano persino, emulando quasi pedissequamente i martiri degli *Acta*, a incitarne la crudeltà per ottenere una più lauta ricompensa nel regno dei cieli, rifiutando sdegnose facili scappatoie e fughe indegne. In un ambiente rinascimentale sempre più animato da crescenti dibattiti protofemministi, questa dissociazione semantica, specchio evidente di un universo fortemente misogino, ci porta a riflettere sull'opportunità che ci possa essere una resa pittorica più

---

<sup>79</sup> Ved. Gábor Klaniczay, "The Mystical Pregnancy of Birgitta and the Invisible Stigmata of Catherine: Bodily Signs of Supernatural Communication in the Lives of the Two Mystics" in Maria H. Oen e Unn Falkeid (a cura di), *Sanctity and Female Authorship: Birgitta of Sweden & Catherine of Siena*, New York/London, Routledge, 2020, pp. 159-178, p. 163.

<sup>80</sup> Ved. Alain Boureau, *La légende dorée – Le système narratif de Jacques de Voragine*, Parigi, Cerf, 1984, pp. 171-82.

che mai alternativa del corpo delle martiri, specialmente nelle opere di grandi artisti di età moderna.<sup>81</sup> Riprendendo Michael Baxandall nelle sue considerazioni sul *period eye* quattrocentesco, “alcuni degli strumenti mentali con cui un uomo organizza la sua esperienza visiva possono variare, e buona parte di questi strumenti sono relativi al dato culturale”, ovvero all’ambiente sociale in cui si è mosso e ha fatto esperienza del mondo.<sup>82</sup> Seguendo questo *modus cogitandi*, specialmente nel suo lavoro sulla rappresentazione del seno come specchio della condizione femminile, anche Margaret R. Miles ha spesso sottolineato l’importanza del contesto, evidenziando come dalla metà del Quattrocento in poi ad un crescente realismo nella resa anatomica femminile corrispondesse un certo erotismo oggettivante.<sup>83</sup> L’autrice parla della nascita della pornografia come sintomatica della graduale esclusione delle donne dalla vita cittadina proprio in forza dell’imposta sessualizzazione dei loro corpi.<sup>84</sup> Nella transizione da un seno come *locus* nutritivo di ispirazione mariana a uno anatomico di matrice secolare, Miles scorge una progressiva identificazione del corpo femminile

---

<sup>81</sup> Per “protofemminismo” si fa riferimento alla *querelle des femmes*, dibattito secolare tenutosi in Europa tra il Quattrocento e il Settecento concernente la reale “natura” delle donne e la loro eventuale partecipazione alla vita pubblica dello stato. Formalmente introdotta nel primo decennio del Quattrocento dalla franco-veneziana Christine de Pizan col suo *Livre de la Cité des Dames* in risposta al boccaccesco *De mulieribus claris* di metà Trecento, la *Querelle* vide opporsi, da un lato, fautori di un ancora più sostenuto isolamento sociale, e dall’altro i sostenitori di un parziale cambiamento del loro status civico. Va sottolineato che i primi, veri trattati volti a mettere in dubbio il sistema relegante le donne ad una condizione di inferiorità risalgono all’inizio del XVII secolo. Tra gli esempi più celebri del *milieu* veneziano, *La nobiltà e l’eccellenza delle donne* di Lucrezia Marinella (in risposta al misogino *Dei donneschi difetti* del ravennate Giuseppe Passi del 1599) e *Il merito delle donne* di Moderata Fonte, entrambi di inizio Seicento.

<sup>82</sup> Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, a cura di Maria Pia e Piergiorgio Dragone, Torino, Einaudi, 1978, p. 51.

<sup>83</sup> “An erotic response is always contextual; whether an image is considered arousing, erotic or pornographic is determined by the viewer’s socialization. [...] It [la pornografia] provided images that facilitated women’s exclusion from social life, encouraging men to think of women as sexual objects rather than subjects of their own abilities and desires” in Margaret R. Miles, *A complex delight: the secularization of the breast, 1350-1750*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2008, pp. 126-9.

<sup>84</sup> *Ibid.*

come puro oggetto di intrattenimento maschile.<sup>85</sup> Allo stesso modo, quel medesimo realismo iconografico poteva sorprendentemente stimolare “l’attrazione degli spettatori per le figure sante”, minandone tuttavia il messaggio religioso e giustificandone la repressione.<sup>86</sup> Lo scacco tra l’ispirazione spirituale potenzialmente indotta dal soggetto martiriale e la crescente erotizzazione connessa al nudo sarà l’oggetto principale del prossimo capitolo.

---

<sup>85</sup> “The loss of the female breast as site and symbol of religious meaning was a significant moment in a gradual shift within Christianity, from the affirmation of bodies – both male and female – as essentially engaged in religious commitment, to the female body as object and spectacle” in Miles, *A complex delight*, p. 135.

<sup>86</sup> L’autrice fa esplicito riferimento ad una delle ultime sessioni del Concilio di Trento, specificamente quella del 3 dicembre 1563, in cui venne promulgato il decreto “*Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*” in cui si rubricavano le caratteristiche di accettabilità di un’eventuale rappresentazione sacra. Ogni riferimento iconografico al nudo, indipendentemente dalle volontà dell’artista nell’usarlo come mezzo espressivo, venne inevitabilmente bollato come inappropriato: da questo riusciamo facilmente a comprendere l’immediata censura dei nudi michelangioteschi nella Cappella Sistina da parte di Daniele da Volterra come sintomatica di questa rinnovata ondata iconoclasta. “By the mid-fifteenth century, heightened realism simultaneously stimulated viewers’ attraction to saintly figures and threatened to collapse that attraction into the erotic”, mia traduzione. Miles, *A complex delight*, p. 10.

## CAPITOLO SECONDO – LA NUDITÀ DELLE MARTIRI: tra sessualità e sovversione

La questione della nudità femminile nelle “storie” martiriali non può esimersi dal considerare non solo l’evoluzione della rappresentazione del corpo nudo nella storia ma, soprattutto, la sua effettiva interpretazione legata al corrente concetto di genere. Nel suo testo sulla nudità nella cristianità delle origini, Miles sottolinea come l’interesse dei primi autori degli *Acta* nei confronti della nudità muliebre corrispondesse a una più generale attenzione della romanità tardoantica verso il corpo femminile.<sup>87</sup> Il battesimo, in origine effettuato in età adulta, imponeva in effetti che le donne si spogliassero davanti all’intera comunità ed entrassero nella fonte senza veli, reificando il volontario abbandono della loro *persona* – nell’accezione squisitamente latina del termine – nata e cresciuta in ambiente secolare.<sup>88</sup> Sin dagli albori della ritualità cristiana, nonostante la speranzosa accezione libertaria delle lettere paoline sull’uguaglianza dei sessi dinnanzi a Dio, la sottomissione delle donne restava socialmente esperibile: le donne si battezzavano per ultime, dopo bambini e uomini, e non potevano a loro volta praticare il rito su altre donne.<sup>89</sup> Allo stesso modo, la nudità femminile acquisiva molteplici accezioni inestricabilmente legate non solo alla visione della donna in società ma anche al suo contributo nei confronti del proseguimento della specie. Per la sociologa Frigga Haug, esponente di spicco del femminismo tedesco di terza ondata, rendersi soggetto partendo dal

---

<sup>87</sup> Ved. Miles, *Carnal Knowing*, pp. 57-9.

<sup>88</sup> *Ivi.*, pp. 44-8.

<sup>89</sup> “Non esiste Giudeo né Greco, non esiste schiavo né libero, non esiste maschio e femmina, perché tutti voi siete uno solo in Cristo Gesù”, Paolo di Tarso, Lettera ai Galati, 3,28 in Giuseppe Ricciotti (a cura di), *Gli Atti degli Apostoli-Le Lettere di San Paolo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958, p. 454.

<sup>90</sup>Miles, *Carnal Knowing*, pp. 44-8.

proprio corpo è una forma di sviluppo sociale tipicamente femminile.<sup>91</sup> Secondo Haug, infatti, la “soggettivazione” delle donne in una società patriarcale ruota necessariamente attorno a due elementi essenziali: il controllo della propria sessualità e l'acquisizione delle necessarie competenze atte a suscitare il desiderio del maschio.<sup>92</sup> Jill Burke, nel suo saggio sul nudo rinascimentale italiano, riprende questo stesso schema adattandolo all'Italia cinquecentesca.<sup>93</sup> Parlando dell'aumento esponenziale di soggetti raffiguranti nudi femminili nel mercato artistico rinascimentale, Burke ne analizza lo scheletro ideologico ed estetico, arrivando a postulare come qualsiasi rappresentazione pittorica muliebre fosse inestricabilmente connessa all'imperante *male gaze* della nascente figura del *connoisseur*.<sup>94</sup> La stessa Marcia Pointon, riferendosi al nudo femminile contemporaneo, evidenzia come la raffigurazione del corpo delle donne fosse spesso strumento per palesare processi cerebrali maschili, in questo caso estrinsecati attraverso un'evidente dissociazione tra un'atavica misoginia sostenuta dalle *auctoritates* e una costante oggettivazione mossa dal desiderio.<sup>95</sup> La nudità femminile era percepita come socialmente pericolosa e il suo controllo era di fatto ritenuto un affare di stato. Parafrasando le parole di Burke, il governo cittadino era tenuto ad assicurare che le donne non inducessero i cittadini in tentazione attraverso l'esposizione

---

<sup>91</sup> Ved. Frigga Haug, *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*, trad. di Erika Carter, Londra, Verso, 1987, p. 277.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Ved. Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, New Haven/London, Yale University Press, 2018, pp. 147-56.

<sup>94</sup> Per *connoisseur* si intende il colto fruitore dell'opera d'arte, solitamente un nobile mecenate o un facoltoso borghese. *Ibid.*, p. 78.

<sup>95</sup> Ved. Marcia R. Pointon, *Naked authority: The Body in Western Painting 1830-1908*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

fraudolenta delle loro carni, rispecchiando in questo senso il sopramenzionato commento di Randolph sul potere seduttorio dello sguardo femminile.<sup>96</sup>

Il voyeurismo maschile, specialmente se praticato attraverso dipinti di donne nude, divenne un *topos* popolare della letteratura di età moderna.<sup>97</sup> Bernardino da Siena, attivo nella prima metà Quattrocento, aveva spesso ammonito la platea femminile nei suoi infuocati sermoni sull'importanza del pudore. Nel suggerire di celare quanto più possibile le loro grazie, il monaco francescano sottolineava come l'esposizione delle stesse potesse facilmente eccitare non solo uomini maldisposti ma anche – com'è ovvio – altre donne.<sup>98</sup> In un'epoca in cui la nudità maschile veniva spesso associata ad Adamo ed esemplificava, attraverso l'assenza di vesti come ovvi marcatori sociali, le infinite potenzialità umane, la nudità femminile veniva forzatamente incastonata nel campo immaginifico di una sessualità ingorda, convenientemente associata solo alle donne e per questo da monitorare attentamente.<sup>99</sup> Geraldine A. Johnson, nel suo saggio sulla scultura pubblica, evidenzia un generale cambiamento di attitudine nei confronti della percezione del corpo delle donne anche nella statuaria rinascimentale, sottolineando come a un crescente

---

<sup>96</sup> "The control of women's nudity was a civic concern – not just about protecting individual morality but about ensuring the virtue of the state itself through protecting its male citizens from the temptation of women's bare flesh". Ved. Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 50.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>98</sup> "Imperò che tal cosa è lecita a toccare, che non è lecita a mirare [...] Donna, non volere mai consentire: inanzi morire che lassarti vedere", Bernardino da Siena citato nelle note del saggio di Franco Mormando. Ved. Franco Mormando, "'Nudus nudum Christum sequi': The Franciscans and Differing Interpretations of Male Nakedness in Fifteenth-Century Italy" in Edelgard E. DuBruck e Barbara I. Gusick (a cura di), *Fifteenth-Century Studies*, Rochester, NY, Camden House, 2008, pp. 171-197, pp. 187 e 197; "se una donna di voi si spogliasse innuda [...] a quanti uomini e donne credi che venisse tentazione? Io ti dico solo per vedere; a molti e molti", Bernardino da Siena, *Prediche volgari*, 138-9 citato in *Ead.*, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago, Chicago University Press, 1999, p. 118.

<sup>99</sup> "Their original nakedness is a sign of their subsequent achievement in creating civilization". Ved. Jill Burke, "Nakedness and Other Peoples: Rethinking the Italian Renaissance Nude" in *Art History*, 36(4), 2013, pp. 714-739, p. 719.

confinamento domestico corrispondesse lo spostamento dei pochi esempi scultorei femminili interpretabili come 'positivi'.<sup>100</sup> Nel contesto della Firenze medicea, l'autrice vede infatti nell'allontanamento della *Giuditta* donatelliana (fig.1) dal centro della piazza della Signoria, con la conseguente sostituzione con il *David* michelangiotesco, un cambio di prospettiva piuttosto manifesto.<sup>101</sup> Pur essendo velata e vestita, l'eroina biblica non era ritenuta degna di occupare una posizione così rilevante nel tessuto urbano a causa della sua esplicita autonomia d'azione, sintomatica di una espressione di genere pericolosamente alternativa.<sup>102</sup> Nella sua icastica risolutezza contrapposta all'umiliante sottomissione del maschio le autorità fiorentine leggevano un pericoloso modello di sovversione, eminentemente reificato dalla preminenza strutturale del soggetto femminile, materializzazione tangibile del prototipo della *virago*.<sup>103</sup> Jacob Burckhardt, nella sua celeberrima opera sulla civiltà rinascimentale italiana, sottolinea in effetti come il vanto maggiore per le donne cinquecentesche fosse "avere mente ed animo veramente virili", essendo il

---

<sup>100</sup> Ved. Geraldine A. Johnson, "Idol or Ideal? The Power and Potency of Female Public Sculpture" in Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 222-45, pp. 233-44.

<sup>101</sup> "As seen in the case of Donatello's Judith, even a fully clothed woman with an impeccable biblical pedigree could be perceived by some contemporary male viewers as threatening", in *Ivi*, p. 233.

<sup>102</sup> Ved. Elena Ciletti, "Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith" in Marilyn Migiel, Juliana Schiesari (a cura di), *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca/Londra, Cornell University Press, 1991, pp. 35-70, p. 68.

<sup>103</sup> Robert Klein e Henri Zerner riassumo nel loro testo sull'arte italiana tutta una serie di fonti dirette, tradotte in inglese, concernenti il riposizionamento della *Giuditta* donatelliana e la sua conseguente sostituzione. Nella fattispecie, tale "Messer Francesco, Araldo del Palazzo", chiamato il 25 gennaio 1503 dai rappresentanti dell'Opera del Duomo a fornire la sua opinione sul *locus* più appropriato dove posizionare il *David* michelangiotesco, suggerisce di porla al posto della *Giuditta*, essendo la stessa "presagio oscuro, e non adatto al luogo [...] non è infatti appropriato che la donna uccida il maschio; e, soprattutto, questa statua è stata eretta sotto cattivi auspici, dato che da allora tutto è andato continuamente di male in peggio. Anche Pisa è andata perduta" (mia traduzione). È evidente l'associazione diretta tra emancipazione femminile e rovina collettiva dovuta alla sovversione, anche potenziale, dell'ordine patriarcale. Citazione presa da Robert Klein, Henri Zerner (a cura di), *Italian Art, 1500-1600: sources and documents*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1966, p. 41.

titolo di *virago*, come rimarcato dallo studioso, universalmente percepito come vera e propria lode.<sup>104</sup> Eppure, l'eccezionalità della donna virile in questione non poteva costituire un modello esemplare ma solo una momentanea anomalia volta a riconfermare l'egemonia maschile, specialmente se pubblicamente esperibile nel tessuto urbano.<sup>105</sup> Parafrasando la storica femminista Natalie Zemon Davis, l'eventuale transizione da un genere all'altro nell'Europa della prima modernità presupponeva sempre e comunque il rafforzamento delle strutture gerarchiche patriarcali proprio in forza dell'eccezionalità della transizione stessa.<sup>106</sup> Attraverso opere farsesche e riti socialmente codificati, le inversioni di genere nel Rinascimento potevano "fornire un'espressione e una valvola di sicurezza per i conflitti all'interno del sistema" ma non ne mettevano in discussione la struttura, non essendoci reale intenzione di modificarla in forza di un'eventuale e utopistica parità sessuale.<sup>107</sup> La "maschilizzazione" dello spazio pubblico, concretizzata dalle enormi proporzioni del colosso michelangiolesco al posto dell'inquietante *virago*, mostrava quindi quanto differente fosse percepito il nudo maschile a livello collettivo, specialmente se associato alla resilienza dello stato patriarcale rispetto alle avversità della storia. Da un lato, infatti, l'esponentiale crescita della popolarità dei nudi maschili nei circoli rinascimentali era dovuta alla possibilità per gli artisti di poter competere ad armi pari coi grandi antenati del passato. Dall'altro, quella stessa voga rifletteva di rimando la singolarità epistemologica del nudo femminile, non essendo quest'ultimo

---

<sup>104</sup> Per *virago* si intende una donna dal portamento e dalle qualità socialmente percepite come virili. Il termine deriva dal latino *vir* (uomo) con l'aggiunta del suffisso *-ago* per renderlo declinabile al femminile nella terza declinazione latina (*virago, viraginis*). Ved. Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, ed. a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni Editore, 1955, p. 650.

<sup>105</sup> Ved. Ciletti, "Patriarchal Ideology", p. 66.

<sup>106</sup> Ved. Natalie Zemon Davis, "Women on Top" in Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays by Natalie Zemon Davis*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1986, pp. 124-51, p. 130.

<sup>107</sup> "They can clarify the structure by the process of reversing it. They can provide an expression of, and a safety valve for, conflicts within the system. They can correct and relieve the system when it has become authoritarian. But, so it is argued, they do not question the basic order of the society itself". *Ibid.*

coralmente celebrato con la stessa energia di quello virile e rimanendo riservato, di fatto, ad ambienti più ristretti.<sup>108</sup>

La sessualizzazione del corpo muliebre finiva dunque per essere un obbligo metodologico: non vi era possibilità effettiva di affrancarsene perché qualsiasi tipo di discorso, anche quando apparentemente a favore di un miglioramento della condizione femminile, rifletteva un soddisfacimento estetico – e sessuale – puramente maschile. Le stesse teorie artistiche cinquecentesche si trovavano nella paradossale condizione di dover determinare come costruire un corpo femminile canonicamente perfetto, nonostante più di sette secoli di dibattiti misogini che ne postulavano la sostanziale deformità. Riprendendo Burke, gli artisti e gli scrittori italiani di età moderna avevano prontamente stabilito dei criteri estetici atti a misurare con precisione la bellezza delle forme femminili.<sup>109</sup> Nondimeno, attraverso l'identificazione di quest'ultima come attributo precipuo e destino sociale di ogni donna, essi ne proiettavano il potenziale raggiungimento solo nell'ideale dimensione delle loro più remote fantasie. Se da una parte, in quanto incontrastato regno della creatività maschile, l'arte dettava parametri irrealistici per giudicare la bellezza femminile, dall'altra faceva in modo che ogni donna tentasse di abbracciarli come propria *ratio essendi*. La principale funzione del corpo femminile – specialmente se nudo – consisteva dunque non solo nel soddisfare gli appetiti sessuali del maschio, ma anche nell'ispirarne l'estro creativo.<sup>110</sup> Risulta quindi curioso chiarire come una concezione del nudo femminile così erotizzata potesse coniugarsi alla rappresentazione delle martiri, tenendo conto della loro funzione pedagogica

---

<sup>108</sup> Ved. Burke, *The Italian Renaissance Nude*, pp. 78, 125.

<sup>109</sup> "In an attempt to square the circle of being simultaneously disgusted by and attracted to women, male Italian writers created art and poetry that established criteria they could use to judge the beauty of the female form" in Ivi., p. 157.

<sup>110</sup> "These images promote the idea that the main function of women's bodies is their ability to evoke male pleasure and, through this, elicit male inspiration" in Ivi., p. 147.

espressa in uno dei pochi spazi accessibili alle donne, quello ecclesiale. È infatti essenziale comprendere come il *pattern* narrativo del racconto martiriale, attraverso la narrazione delle torture inflitte, fosse perlopiù focalizzato sulla descrizione a tratti pornografica di specifiche parti del corpo femminile, nutrendo un *climax* retorico che senza dubbio rivela molti degli interessi della platea maschile verso cui le agiografie erano primariamente indirizzate.<sup>111</sup> In questo senso, una compita analisi di pochi ed emblematici casi di nudi religiosi potrà esserci utile per scandagliare vari aspetti della condizione della donna nell'Italia cinquecentesca, senza dimenticare l'importanza del contesto in cui le opere sono state realizzate.

---

<sup>111</sup> Parlando di Agata e delle eroine cristiane, Martha Easton sottolinea come la scelta di rappresentare molte delle martiri completamente nude fosse dovuta al crescente interesse della classe dei *litterati* religiosi, perlopiù maschi, nei confronti del corpo femminile: "since many liturgical manuscripts were used primarily by men, might this representation of the half-naked saint have been one of the only acceptable ways for a monastic audience to view the female body? [...] For some Medieval male viewers respect and esteem for St. Agatha and her suffering probably vied with an interest in her body and the sadistic, voyeuristic potential in her torture scene. Agatha becomes a conflation of sacrificial victim and sexual woman. Centuries after martyrdom essentially ended in the orthodox Christian West, texts and images such as those of the Golden Legend fulfilled the popular interest in women's bodies with their graphic depictions of the semi-nude or fully nude bodies of female martyrs and the myriad ways in which they were tortured. Margaret Miles terms this obsessive interest in female anatomy "religious pornography" in Easton, "SAINT AGATHA AND THE SANCTIFICATION OF SEXUAL VIOLENCE", p. 98.

## 2.1: Il seno di Agata e Lucia: tra erotismo e nutrimento

Nell'approccio alla sessualizzazione del corpo martirizzato è quasi impossibile non considerare due sante siciliane inestricabilmente legate dalle rispettive agiografie: Agata e Lucia. Per quanto l'iconografia di Lucia di Siracusa sia universalmente legata agli occhi, complice una leggenda medievale che narra il suo accecamento, la sua *passio* popolarizzata dalla *Legenda Aurea* non contiene alcun riferimento allo sguardo, focalizzandosi piuttosto sulla sua morte per mano di una pugnalata conficcata in gola.<sup>112</sup> Per ciò che concerne Agata, invece, la sua agiografia solitamente corrisponde alle sue iconografie più popolari, con la crudele mastectomia come *apex* narrativo del suo martirio.<sup>113</sup> Le due sante sono connesse non solo dalla simile provenienza geografica ma anche dalle relative *vitae*: Agata, protettrice di Catania, nella narrazione varazziana diventa esempio ispiratore per Lucia, la quale si reca sul suo sepolcro per chiederne l'intercessione a favore di Euticia, l'invecchiata madre oramai malata.<sup>114</sup> Al di là delle similitudini agiografiche, il più sorprendente punto di contatto tra le martiri risulta un filone iconografico che le accomuna proprio attraverso il seno, in questo caso pubblicamente dispiegato durante un frangente delle loro torture. Vengono in mente due precisi esempi pittorici, nello specifico veneti, che ci sono utili per capire come il corpo nudo fosse effettivamente strumentalizzato per propugnare non solo insegnamenti teologici ma, soprattutto in questo senso, squisitamente morali.

---

<sup>112</sup> Nella leggenda in questione Lucia si sarebbe volontariamente accecata, cavandosi gli occhi per poi spedirli su di un piatto d'argento ad uno spasimante troppo invadente. Da questo deriva la riconoscibile iconografia di Lucia, solitamente dipinta o scolpita con in mano un piatto coi suoi occhi ben in vista. Ved. Virginia Brilliant, Frederick Ilchman (a cura di), *Paolo Veronese: A Master and His Workshop in Renaissance Venice*, Londra, Scala, 2012, p. 147.

<sup>113</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, pp. 213-17.

<sup>114</sup> *Ibid.*

### 2.1.1: Il *Martirio di Sant'Agata di Sebastiano del Piombo*

La prima per datazione tra le due opere in esame è il *Martirio di Sant'Agata* di Sebastiano Luciani detto "del Piombo" (fig. 2), datata attorno al 1520 e attualmente conservata agli Uffizi. L'opera rappresenta l'episodio culmine del martirio della santa, in questo caso la torsione dei suoi seni per mano dei galoppini di Quinziano, governatore della Sicilia e principale artefice delle sue torture. Jill Burke, nel suo saggio sull'opera, ne lega l'esecuzione a una sorta di ammonimento politico nei confronti di Ercole Rangone, cardinale bolognese, noto all'epoca per essere di bell'aspetto e dedito a incontri omosessuali.<sup>115</sup> Il committente, papa Leone X de' Medici, era particolarmente vicino al prelado e attraverso il dono dell'opera intendeva forse suggerirgli di dilettersi in perversioni socialmente più accettate, nella fattispecie eterosessuali, rispetto al "nefando peccato" sodomitico.<sup>116</sup> Al di là della mera analisi iconografica volta a richiamare i particolarismi cromatici nonché le evidenti capacità espressive dell'artista, in questo contesto varrà la pena concentrarsi su due ben circostanziati elementi. Da un lato la rappresentazione del corpo di Agata, con riferimento specifico ai seni e al loro possibile significato nella *Weltanschauung* cattolica; dall'altro, l'appartenenza etnica dei carnefici, come dimostra il loro incarnato, quale occasione per introdurre il concetto di alterità nell'arte occidentale, specialmente attraverso l'occhio veneziano del Luciani.

---

<sup>115</sup> "Sebastiano del Piombo's portrayal of a contemporary beauty in the guise of a Venus sculpture [...] an attempt to gain the erotic attention of a man famed for spurning the beauty of women, and perhaps an appeal to Rangone to give in to a "lesser evil" of erotic desire for a female, rather than male, partner" in Jill Burke, "Sex and Spirituality in 1500s Rome: Sebastiano del Piombo's "Martyrdom of Saint Agatha"", *The Art Bulletin*, Vol. 88, N. 3 (Sep., 2006), pp. 482-495, p. 492.

<sup>116</sup> Nefando dal lat. *Nefandus*, composto da ne, negazione, e *fandus*, gerundivo di *fari*, parlare: la sodomia come peccato indicibile. *Ibid.*

La resa artistica delle torture martiriali, soprattutto se unite al corpo femminile, spesso richiama all'occhio contemporaneo dinamiche iconografiche sull'orlo della pornografia.<sup>117</sup> Come sottolineato da Walker Bynum nel suo saggio in risposta a Leo Steinberg, lo sguardo del lettore del ventunesimo secolo è effettivamente portato ad erotizzare il corpo nudo anche perché definisce sé stesso in base alla natura della propria sessualità.<sup>118</sup> Tuttavia, come evidenziato da William Burgwinkle e Cary Howie, l'agiografia e la pornografia sono sempre state storicamente incentrate sulla corporeità in ottica esibizionistica, ricercando attivamente l'attenzione dello spettatore anche attraverso la spettacolarizzazione dei corpi.<sup>119</sup> Effettivamente nel quadro di Sebastiano l'ostentazione della nudità di Agata è direttamente connessa a un imperante *male gaze*: la santa non è solo spogliata e trattenuta dai suoi carnefici ma è vittima dello sguardo oggettivante degli astanti. L'impotenza della donna non riflette la fierezza espressiva dell'Agata varazziana, paladina quasi galvanizzata dalle torture subite, ma si limita a fissare Quinziano, il sadico patriarca, mentre serafico contempla la sua pubblica umiliazione.<sup>120</sup> Il carnefice è ben conscio del valore della verginità come indispensabile *conditio* dell'agognata canonizzazione ed è quasi compiaciuto nel violarla per mezzo dei suoi sottoposti. La studiosa Jane Tibbets Schulenburg ha infatti evidenziato come l'attributo di *virgo intacta*, la perfezione virginale, fosse un prerequisito essenziale nell'epistemologia della santità

---

<sup>117</sup> Ved. William Burgwinkle, Cary Howie, *Sanctity and Pornography in Medieval Culture. On the verge*, Manchester, Manchester University Press, 2011, pp. 34-5.

<sup>118</sup> "Twentieth-century readers and viewers tend to eroticize the body and to define themselves by the nature of their sexuality" in Walker Bynum, "The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg", p. 406.

<sup>119</sup> "Both [hagiography and pornography] are body focused, ostentatious, and attract attention [...] They produce the body as a spectacle" in Burgwinkle, Howie, *Sanctity and Pornography*, p. 8.

<sup>120</sup> "Fra questi tormenti io gioisco come chi riceve una buona notizia, o chi vede ciò che a lungo ha desiderato, o chi trova grandi tesori" in Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 215.

femminile.<sup>121</sup> Le eroine cristiane nel corso della storia avevano ripetutamente ripudiato con successo ogni riferimento alla loro sessualità, negandone la femminilità e trascendendo, di conseguenza, la debolezza socialmente associata al loro genere.<sup>122</sup> Autorevoli trattatisti contemporanei come Juan Luis Vives, celebre umanista spagnolo, avevano spesso chiarito l'importanza pivotale della castità nella formazione di una donna proprio in virtù dell'assenza di un'equità sessuale esperibile in società.<sup>123</sup> Con il suo manuale *De institutione feminae Christianae*, diffuso a partire dal 1523, Vives intendeva infatti impartire alle fanciulle tutta una serie di precetti atti a mantenere intatto il proprio pudore, essenziale per ottenere un contratto matrimoniale vantaggioso. L'umanista è piuttosto esplicito nell'evidenziare le contraddizioni in seno alle aspettative comportamentali che la collettività imponeva sulle donne. Nell'elenco degli attributi socialmente associati ai due generi, egli sottolinea come agli uomini siano richieste molte "qualità", non ultime la saggezza e la capacità di amministrare gli affari, mentre a una donna, di rimando, "nessuno chiede nulla se non la castità", reiterando l'invulnerabilità sessuale come unico paradigma esistenziale riferibile ad una fanciulla "onesta".<sup>124</sup> Secondo l'autore, in effetti, a nessun uomo interessa che una donna sia eloquente o talentuosa, l'importante è che riesca a mantenere intatto

---

<sup>121</sup> "In the making of women saint, the virginal life, the life of sexless perfection, was of paramount importance. Particularly for female saints, the status of *virgo intacta* was nearly a prerequisite for sainthood" in Jane Tibbets Schulenburg, *Forgetful of their sex*, p. 127.

<sup>122</sup> Jane Tibbets Schulenburg, "The Heroics of Virginit: Brides of Christ and Sacrificial Mutilation" in Mary Beth Rose (a cura di), *Women in the Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical Perspectives*, Syracuse, Syracuse University Press, 1986, pp. 29-72, p. 32.

<sup>123</sup> Juan Luis Vives, *The Education of a Christian woman: a sixteenth-century manual*, a cura di Charles Fantazzi, Chicago, Chicago University Press, 2000, p. 85.

<sup>124</sup> "For many things are required of a man: wisdom, eloquence, knowledge of political affairs, talent, memory, some trade to live by, justice, liberality, magnanimity, and other qualities that it would take a long time to rehearse. If some of these are lacking, he seems to have less blame as long as some are present. But in a woman, no one requires eloquence or talent or wisdom or professional skills or administration of the republic or justice or generosity; no one asks anything of her but chastity." *Ibid.*

il suo candore, eminentemente simboleggiato dalla sua corporeità illibata.<sup>125</sup> Qualora questo non avvenisse, per Vives, giuste calamità si abatteranno sulle imperdonabili fedifraghe, ree di aver violato l'unico precetto loro prescritto, essendo la castità, in una donna, "l'equivalente di tutte le virtù".<sup>126</sup> Questo comandamento viene confermato dalle narrazioni dello stesso Jacopo da Varazze, sempre pronto a sottolineare la verginità delle sante persino nei titoli delle rispettive agiografie, ribadendo per bocca di Agata quanto la purezza fosse l'unica via contemplabile per pervenire alla santità.<sup>127</sup> All'interno di questo contesto decisamente sessuofobico, l'autore concentra la sua attenzione sulla mutilazione di una specifica parte del corpo femminile, in questo caso i seni, per sensibilizzare il lettore sulla loro amputazione, portandolo così a identificarsi con le tribolazioni della torturata. Tuttavia, considerato il voyeurismo intrinseco in un dipinto culturalmente maschile come quello di Sebastiano, la figura di Agata finisce per materializzare tutta una serie di contraddizioni connesse alla percezione semantica del seno, mostrando appieno le istanze dicotomiche della condizione femminile di età moderna.

---

<sup>125</sup> L'opinione di Vives si inserisce in un acceso dibattito sulla "formazione femminile" che caratterizzerà l'Europa occidentale dal Rinascimento in poi. L'idea che la donna, nel suo rappresentare poco più di un ornamento nella piramide sociale maschile, dovesse essere educata alla lettura, alla scrittura e alla danza ci porta a comprendere quanto la sua vita dovesse comunque ruotare attorno al compiacimento del marito. Il manuale di Vives, con il suo *focus* sulla castità come sola virtù indispensabile per riuscire a contrarre un buon matrimonio, non rappresenta l'unica posizione e nemmeno la più condivisa. Tuttavia, è comunque fondamentale ribadire come proprio questa virtù fosse condizione imprescindibile nella formazione dell'identità femminile, concetto introiettato ed abbracciato dalla quasi totalità degli intellettuali coinvolti nella più ampia *querelle des femmes*.

<sup>126</sup> "In a woman, chastity is the equivalent of all virtues" in *Ibid.*

<sup>127</sup> Voragine intitola rispettivamente le due *Passio* "Santa Lucia Vergine" e "Sant'Agata Vergine". Inoltre, nella Vita di Agata, l'autore ribadisce l'importanza dell'illibatezza attraverso le parole stesse della santa, la quale ringrazia Cristo poiché nella sua misericordia le ha permesso di "mantenere puro" il suo corpo, allontanando così "l'amore per il mondo" e permettendole di ottenere la gloriosa palma martiriale. Ved. Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, pp. 34-7; pp. 213-7.

Riprendendo l'analisi di Miles sull'interpretazione del seno nell'arte europea, il dipinto di Luciani (fig. 2) si colloca in un'epoca di progressiva laicizzazione delle istituzioni pubbliche.<sup>128</sup> In questo paradigma socioculturale tendente al secolarismo, per l'autrice il seno subisce un graduale dislocamento semantico da un *locus* di ispirazione mariana ad un altro di matrice laica, in questo caso metafora di due delle principali novità culturali di età moderna: la professionalizzazione dell'arte medica e la nascita della pornografia.<sup>129</sup> La stessa Burke, parlando del Cinquecento, sottolinea come lo stesso fosse un periodo di progressiva "erotizzazione della visione", concretizzata non solo dalla sorprendente proliferazione di nudi femminili nei contesti più svariati ma anche dal progressivo realismo della loro resa anatomica.<sup>130</sup> Riprendendo la teoria platonica dello sguardo, popolarizzata da Agostino e poi trasmessa agli studiosi di età medievale, vi era la ferma convinzione che lo spettatore lanciai dei "raggi visuali" invisibili sull'oggetto osservato per "toccarlo" e "comprenderlo" con gli occhi.<sup>131</sup> Dopo averlo introiettato visivamente, il riguardante riceveva di rimando una traccia della fonte della sua contemplazione, cosicché l'oggetto si imprimeva nella sua memoria suscitando le emozioni per cui era stato pensato.<sup>132</sup> Riprendendo

---

<sup>128</sup> Miles, *A complex delight*, p. 83.

<sup>129</sup> "As the cultural authority of Western Europe moved away from competing churches that could no longer claim exclusive and reliable access to truth and toward newly formed secular and political institutions, the breast increasingly lost its religious significance, simultaneously acquiring secular meanings. [...] Changes in the conceptualization of bodies accompanied and interacted with the establishment of professionalized medicine in early modern Western Europe [...] the period during which the breast was eroticized by the circulation of printed illustrative narrative pornography. [...] Pornography was at the center, not the periphery, of early modern culture. It provided images that facilitated women's exclusion from social life, encouraging men to think of women as sexual objects rather than subjects of their own abilities and desires". Ivi, pp. 83, 111, 129.

<sup>130</sup> "Some scholars have argued that the early sixteenth century saw an "erotization of vision", with an exponential growth in imagery that was explicitly created to arouse the viewer sexually". Burke, "Sex and Spirituality in 1500s Rome", p. 482.

<sup>131</sup> Miles, *A complex delight*, p. 8.

<sup>132</sup> "According to this theory, when an object is seen/touched, an imprint of that object moves back up the visual ray to imprint itself on the memory". Ved. *Ibid.*

questa concezione, Miles suppone che il proliferare degli esempi di *Madonna dell'Umiltà* (fig. 3 e 4) a cavallo tra Trecento e Quattrocento fosse direttamente collegato alla necessità, per gli spettatori, di ricevere “nutrimento spirituale” dalla contemplazione della Vergine, aumentando di conseguenza la propria devozione.<sup>133</sup> Per l'autrice, oltre ad essere spiritualmente rifocillati dall'identificazione con il Cristo bambino, gli spettatori potevano “esperire” con lo sguardo il seno della Vergine, assimilandone quello stesso nutrimento destinato in prima istanza a Gesù.<sup>134</sup> Nondimeno, il progressivo avanzamento del realismo nella rappresentazione pittorica del seno, evidentemente collegato al reiterato interesse rinascimentale per l'anatomia dei corpi, poteva essere interpretato come un crescente distacco del soggetto mariano dal suo significato religioso. La stessa Megan Holmes, nel suo saggio sulla *Madonna Lactans*, ribadisce con fermezza come le convenzioni pittoriche nella resa del seno, perfettamente accettabili all'inizio del Quattrocento, fossero viste come sovversive se connesse al graduale avanzare del naturalismo anatomico, semanticamente opposto all'angelica impalpabilità della Vergine.<sup>135</sup> Per alcuni contemporanei, gli schemi compositivi del realismo rinascimentale potevano sminuire l'ordine simbolico del soggetto mariano, incoraggiandone una lettura quantomai “falsata” da potenziali corrispettivi di donne profane a seno scoperto e minacciandone, di rimando, la percezione sacrale nonché l'efficacia devozionale.<sup>136</sup> Come già evidenziato da Hans Belting, prima del Rinascimento le immagini religiose non erano

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>134</sup> “In addition to receiving spiritual nourishment by identification with the infant Christ, they touched the breast and assimilated its nourishment by the act of looking”, *Ibid.*

<sup>135</sup> “The pictorial conventions for rendering the Virgin’s breast that had been perfectly acceptable in the early Quattrocento became too disruptive when a premium was placed on naturalism in the visual arts”, mia parafrasi. Ved. Megan Holmes, “Disrobing the Virgin: The Madonna Lactans in Fifteenth Century Florentine Art” in Sara Matthews Grieco, Geraldine Johnson (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 167-95, p. 178.

<sup>136</sup> “Naturalistic stylistic conventions had the potential to undermine the Christian symbolic order [...] encouraging a reading of Christian sacred signs and symbols in terms of their mundane counterparts [...] threatening their sacred status and ultimately their efficacy within devotional practices”. *Ibid.*

collettivamente apprezzate per il loro eventuale pregio estetico quanto, piuttosto, per la loro capacità di “agire religiosamente” (“act religiously” secondo la traduzione inglese), ovvero confortare, interrogare e sostenere il fedele.<sup>137</sup> Allo stesso modo, per lo studioso, se fino al tardo Medioevo all'immagine religiosa era stata attribuita un'ontologia ad essa peculiare poiché interpretata come concreta manifestazione del divino, dal Quattrocento in poi l'arte si assoggetta progressivamente “alle leggi generali della natura, compresa l'ottica, finendo per essere relegata pressoché interamente al regno della percezione sensoriale”.<sup>138</sup> Come già sottolineato dal testo di Steinberg, dal Medioevo in poi l'Europa occidentale aveva visto una crescita quasi esponenziale della popolarità della teologia incarnazionale, specialmente negli approcci interpretativi alle verità rivelate e al valore del corpo di Cristo. Allo stesso modo, la letteratura connessa al misticismo femminile aveva mostrato un'enfasi nemmeno troppo celata sull'uso di metafore sessualmente esplicite, in particolare nella descrizione di esperienze religiose ineffabili e dalle multiformi potenzialità semasiologiche.<sup>139</sup> All'interno della dottrina cristiana, quindi, le rappresentazioni del seno come simbolo del nutrimento mariano erano inevitabilmente collegate ad una visione del corpo come consustanziale all'impegno religioso: una concezione diametralmente opposta alla sessuofobia normalizzata dal puritanesimo tridentino, il quale aveva contribuito più di ogni altro a spingere il corpo femminile nelle braccia della semantica medico-pornografica.<sup>140</sup> Dalla fine del XV secolo in poi, la maggior parte delle rappresentazioni pittoriche o scultoree del seno si slega

---

<sup>137</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. di Edmund Jephcott, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 390.

<sup>138</sup> “The image formerly had been assigned a special reality and taken literally as a visible manifestation of the sacred person. Now [in the Renaissance] the image was [...] made subject to the general laws of nature, including optics, and so was assigned wholly to the realm of sense perception”. *Ivi*, p. 471.

<sup>139</sup> Miles, *A complex delight*, p. 15.

<sup>140</sup> “Within Christianity, representations of the breast as a religious symbol were tied to an understanding of bodies as being integral to religious commitment”. *Ivi*, p. 25.

progressivamente dal contesto materno. Dalla singola mammella del soggetto mariano apertamente in contrasto col realismo anatomico, si passa gradualmente all'esplicito disvelamento di entrambi i seni, il cui significato era direttamente collegato al contesto di committenza e fruizione dell'opera. Considerate queste premesse, la rappresentazione del martirio di Agata, evidentemente connessa alla natura polisemica del seno, poteva fornire interessanti spunti di riflessione sulla condizione femminile dell'epoca. Bisogna quindi tornare ad osservare l'invenzione di Sebastiano, commentandone le disposizioni creative per poi confrontarle con eventuali precedenti pittorici.

Nella scelta di tagliare orizzontalmente la scena, il pittore ha senza dubbio voluto sfumare le ovvie associazioni tra il martirio della santa e la passione di Cristo. Come già evidenziato all'inizio della nostra analisi, *l'Imitatio Christi* era effettivamente alla base dell'epistemologia martiriale e si manifestava con strategie iconografiche ben precise. Attraverso una scelta compositiva in senso verticale, con la santa legata ad una colonna per evidenziarne la slanciata *silhouette*, Sebastiano avrebbe senza dubbio fatto da eco al corpo di Cristo durante la flagellazione (fig. 5 e 6).<sup>141</sup> La scelta di tagliare parzialmente le gambe focalizzando l'attenzione dello spettatore sul busto – e dunque i seni – della donna appare quindi deliberata. Quello di Agata non era infatti un martirio particolarmente popolare nell'iconografia italiana della prima età moderna. Nei pochi esempi pervenutici la santa è solitamente rappresentata in due modi: da un lato, ci si concentra sull'episodio culmine della sua *passio*, la celebre mastectomia. Dall'altro, si pone enfasi sul suo celebre attributo dei seni mozzati sul piatto, gloriosa metafora del suo trionfo spirituale (fig. 7).<sup>142</sup> Nel quadro in questione (fig.2), Sebastiano sceglie di sovvertire la consueta narrativa iconografica agatiana, anticipandone i presupposti e mostrandola in tutta la sua concitata bellezza mentre attende rassegnata la sua mutilazione. Per Burke, questo cambiamento compositivo aveva come

---

<sup>141</sup> Burke, "Sex and Spirituality in 1500s Rome", p. 483.

<sup>142</sup> *Ivi.*, p. 482.

fine precipuo l'enfatizzazione della bellezza del corpo martiriale, mostrandone i seni ancora intatti e dispiegando al contempo buona parte del petto.<sup>143</sup> Come abbiamo già anticipato, l'intento dell'esplicita rappresentazione delle torture era volto alla necessità, da parte dell'artista, di smuovere la coscienza dello spettatore, portandolo al culmine patetico attraverso un'indotta e sofferta immedesimazione. Di conseguenza, l'aver scelto di inserire una donna pressoché nuda come unico destinatario della pietà dell'astante inevitabilmente modificava le sorti del processo identificativo. Come ribadito dalla stessa studiosa, non v'è dubbio che nell'Italia cinquecentesca l'esposizione dei seni fosse percepita come sessualmente allettante: l'oggettivazione del corpo femminile, parte integrale della cultura maschile dell'epoca, non risparmiava quindi i dipinti religiosi, nemmeno se di committenza papale.<sup>144</sup> La sensualità del corpo della santa poteva richiamare alla mente un altro tipo di opere altamente familiari all'artista: le Veneri tizianesche tipiche del *milieu* pittorico veneziano.<sup>145</sup> Reiterando ancora una volta la silente associazione immaginifica tra il corpo nudo della martire e la sensualità celestiale delle divinità pagane, Sebastiano aggiungeva un tassello alla natura polisemica della corpo femminile in ambito religioso. Analizzando meglio le fonti dell'opera, in effetti, scopriamo che il torso di Agata riprendeva quasi pedissequamente un famoso frammento di una *Venere* antica (fig. 8), all'epoca parte della collezione di Giovanni Ciampolini oggi conservata a Castel Gandolfo.<sup>146</sup> L'associazione tra la dea dei piaceri carnali e una santa universalmente nota per la sua verginità doveva senza dubbio risultare paradossale. Se poi diamo retta all'Aretino, persino il suo viso farebbe diretto riferimento ad una

---

<sup>143</sup> *Ivi.*, p. 483.

<sup>144</sup> "Using a naked woman, rather than a man as that figure, however, changes the experience of identification. There is ample evidence that the sight of women's breasts was considered sexually tempting in this period, and several visual cues would have kindled erotic arousal in a contemporary viewer". *Ivi.*, p. 484.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ivi.*, p. 486.

prostituta romana, cui il Luciani era sentimentalmente legato.<sup>147</sup> Risulta perciò tanto più interessante, al di là del paesaggio veneto retrostante contrapposto alle infernali fonderie sulla destra, rimarcare la natura sorprendentemente mascolina del corpo agatiano.

Essendo consci della misoginia intrinseca alla teoria artistica rinascimentale, particolarmente volta a identificare il corpo maschile come insuperabile canone comparativo, non sorprende che un certo fascino nei confronti dell'androginia potesse effettivamente manifestarsi nella rappresentazione idealizzata di alcune donne.<sup>148</sup> Uno dei principali seguaci di Ficino, Mario Equicola, arcinoto in area veneta, aveva infatti pubblicamente affermato che "il maschio effeminato e la femmina mascolina" fossero "aggraziati praticamente in ogni aspetto".<sup>149</sup> L'androginia si portava dietro tutta una serie di giustificazioni teologiche atte ad elevarla come *status* ontologico ideale: per molti pensatori, non ultimi l'umanista Francesco Zorzi e il medico Paolo Riccio, il fatto che Eva fosse nata dalla costola di Adamo era ragione sufficiente per postulare che l'essere umano originale recasse elementi di entrambi i sessi.<sup>150</sup> Il fascino per l'ermafroditismo, molto popolare anche nella scultura classica, non era di certo sconosciuto a chiunque frequentasse gli ambienti intellettuali romani, all'epoca caratterizzati da una vera e propria febbre collezionistica. Per di più, l'ambiente toscano aveva già prodotto celeberrimi esempi di sincretismi iconografici tendenti all'efebico: il leonardesco

---

<sup>147</sup> Aretino, nei suoi *Ragionamenti*, si lascia andare ad una breve descrizione del rapporto tra Sebastiano del Piombo e la cortigiana in questione, la quale sarebbe stata protagonista di altri suoi dipinti di soggetto religioso: "non gli bastando averla avuta più volte: egli l'ha ritratta per l'angelo, per la Madonna, per la Madalena, per santa Apollonia, per santa Orsola, per santa Lucia e per santa Caterina; e gli ammetto la scusa, perché è bella, ti dico". Pietro Aretino, *I Ragionamenti*, ed. da Aristide Raimondi, Milano, Corbaccio, 1920, p. 166.

<sup>148</sup> Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 135.

<sup>149</sup> "The effeminate male and the manly female are graceful in almost every aspect", mia traduzione, citato in Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 135.

<sup>150</sup> Burke cita l'*Isagoge* di Paolo Ricci del 1509 e il *De Harmonia Mundi* di Francesco Zorzi detto "Francesco Veneto" come fonti concernenti la convinzione che i "primi uomini" avessero caratteristiche comuni a entrambi i sessi. Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 206.

*San Giovanni Battista* (fig. 9), assieme al *David* di Donatello (fig. 10), erano stati più volte oggetto di interesse per la resa femminile delle loro fattezze, sintomatiche di una profonda fascinazione per l'androginia quale caratteristica comune a molti circoli neoplatonici fiorentini.<sup>151</sup> Per di più, ricordando l'ascendente dell'arte michelangiotesca sulla produzione di Sebastiano, non possiamo non notare una certa somiglianza del corpo di Agata con quello di alcune figure della volta della Sistina. Il disegno preparatorio della *Sibilla Libica* (fig. 12), oggi conservato al Metropolitan di New York, mostra uno studio più che mai approfondito su nudi maschili.<sup>152</sup> Questo *quid* virile, intrinseco a molti dei nudi muliebri di ambiente toscano, ci mostra quanto composito e astratto fosse il concetto di armonia se associato all'anatomia femminile. Lo stesso Baldassar Castiglione, nel suo *Libro del Cortegiano*, ne esplicita la natura quasi posticcia per bocca del Conte Ludovico da Canossa. Nel sovvenire l'episodio delle cinque fanciulle di Crotone, ripreso a sua volta dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, Castiglione conferma l'idea che la bellezza canonica fosse il prodotto di un *ensemble* puramente arbitrario. Il pittore Zeusi, giudice "perfettissimo" dell'episodio pliniano, ritaglia dai corpi delle fanciulle calabresi solo quelle parti anatomiche conformi alla sua personale idea di equilibrio, assemblando la propria Venere attraverso la costruzione di una fisicità astratta e basata su fantasie squisitamente maschili.<sup>153</sup> Che valore ha dunque la mascolinità del corpo di Agata in questa costruzione così irrealistica del nudo femminile? Come già menzionato nei capitoli precedenti, la mascolinizzazione del corpo delle devote era spesso finalizzata alla loro conseguente

---

<sup>151</sup> Cristelle L. Baskins, "DONATELLO'S BRONZE 'DAVID': GRILLANDA, GOLIATH, GROOM?", *Studies in Iconography*, vol. 15, 1993, pp. 113–34, p. 115.

<sup>152</sup> Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 135.

<sup>153</sup> Zeusi si reca a Crotone alla ricerca di una donna adatta a fargli da modella per un suo dipinto ritraente Afrodite/Venere. "Non avete voi letto che quelle cinque fanciulle da Crotone, le quali tra l'altre di quel popolo elesse Zeusi pittore per far de tutte cinque una sola figura eccellentissima di bellezza, furono celebrate da molti poeti, come quelle che per belle erano state approvate da colui, che perfettissimo giudizio di bellezza aver dovea?" in Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2017, p. 389.

canonizzazione. La mastectomia, attraverso la rimozione coatta dei seni come sommo attributo di una femminilità matura, poteva effettivamente prestarsi a varie interpretazioni: da un lato, Agata decide scientemente di sopportare le torture perché conscia della gloria derivante dalla rinuncia della propria sessualità.<sup>154</sup> Dall'altro, il suo "essersi fatta maschio", considerati i già menzionati riferimenti teologici alla superiorità dell'uomo rispetto all'atavica debolezza della donna, poteva effettivamente materializzarsi attraverso una fisicità tendente all'androgino. Si potrebbe perfino azzardare un'interpretazione fallica del nodo della sottoveste, riverbero più che conclamato di un altro elemento potenzialmente erotico: il coltello, ammonimento iconografico nei confronti di Rangone e metafora linguistica del rapporto sessuale.<sup>155</sup> Quindi, se da un lato il dipinto di Sebastiano poteva essere quasi cronachisticamente letto come mero invito ad abbandonarsi al piacere eterosessuale, scongiurando di conseguenza la dannazione sodomitica, dall'altro rivela, a livello inconscio ma culturalmente ben presente, una visione del martirio femminile più che mai enigmatica. Facendosi maschio, oltre che ad ambire più propriamente ai cieli, Agata poteva attirare l'empatia di una platea maschile proprio in forza del suo corpo virilizzato.<sup>156</sup> La contemplazione delle sue sofferenze poteva di rimando ispirare anche un crescente pubblico femminile, le cui esperienze in termini di ricezione del divino erano state ripetutamente plasmate da una narrativa teologica intrisa di misticismo e mortificazione sessuale. La cultura patriarcale del Rinascimento vedeva nella

---

<sup>154</sup> "The separation of Agatha's breasts from her body [...] is a process of masculinization that ultimately connotes a state of spiritual grace, attainable by women only if they suppress physical and social indicators that are understood to be manifestations of the female. [...] The removal of her breasts is the most tangible symbol of her becoming male, she is disgendered to gain empathy from her predominately male viewers" in Martha Easton, "SAINT AGATHA AND THE SANCTIFICATION OF SEXUAL VIOLENCE", pp. 103-4.

<sup>155</sup> "If to our eyes a knife may seem an obvious phallic symbol, with sexual metaphors of stabbing or wounding coming to mind, to a contemporary viewer the metaphor would be no less clear: the verb *tagliare* (to cut) in sixteenth-century Italian was used to indicate fornication, particularly in reference to "deflowering" of virgins, both in heterosexual and homosexual encounters" in Burke, *Sex and Spirituality in 1500s Rome*, p. 490.

<sup>156</sup> Easton, p. 104.

*virago* il simbolo della perfezione muliebre: priva dei “donneschi difetti”, atavica condanna biologicamente tangibile agli occhi del patriarca, la donna virilizzata è finalmente meritevole dello sguardo maschile, di cui la martire si fa assieme destinataria e vittima impotente.

Un altro interessante *trait d'union* con il successivo dipinto che questo studio si appresta ad analizzare è l'etnia dei carnefici di Agata. La pelle scura e la barba di Quinziano, in contrasto con la candida purezza dell'incarnato dalla santa, rimandano ad alcune caratteristiche iconografiche solitamente associate al pagano romano e all'infedele musulmano, con tutte le conseguenze semantiche del caso. Riprendendo il saggio di Victor Stoichita sull'immagine dell'alterità nella pittura occidentale, bisogna partire da un presupposto fondamentale nell'analisi della diversità ottomana: l'alterità non è mai un'entità, un dato prestabilito con valenze universalmente applicabili in qualsivoglia contesto, ma un concetto “relativo e congiunturale” che trova nella cultura del soggetto osservante il suo centro.<sup>157</sup> Luciani, cresciuto durante l'apogeo commerciale ed economico della Serenissima, era ben conscio della minaccia turca come consustanziale a numerosi mezzi espressivi della propaganda veneziana. Nonostante l'apice della presenza iconografica islamica in chiave antagonista abbia trovato il suo culmine in concomitanza della battaglia di Lepanto, il turco nella pittura veneziana viene già rilevato nei secoli precedenti.<sup>158</sup> Venezia era notoriamente un crocevia di culture e gli stessi cronachisti stranieri, come il francese Philippe de Comynes, avevano ripetutamente ribadito come la città, all'epoca abitata da quasi duecentomila persone, fosse in gran parte composta da forestieri.<sup>159</sup> L'imperialismo commerciale della Serenissima aveva infatti

---

<sup>157</sup> Victor I. Stoichita, *L'immagine de l'Autre*, p. 36.

<sup>158</sup> Paul H. D. Kaplan, “Black Turks: Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity” in James Gordon Harper, *The Turk and Islam in the Western eye, 1450-1750: visual imagery before orientalism*, Burlington, VT, Ashgate, 2011, pp. 41-66, p. 44.

<sup>159</sup> “La maggior parte della città è abitata da stranieri”, Philippe de Comynes citato in Gaetano Cozzi, Michael Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia. Dalla guerra di Chioggia alla riconquista della terraferma*, Torino, UTET, 1986, p. 148.

inevitabilmente condotto in laguna tutta una serie di comunità provenienti dai più disparati angoli del Mediterraneo. All'inizio del Cinquecento, le battaglie condotte prima dalla lega di Cambrai e poi della Lega Santa avevano mostrato con sufficiente chiarezza la precarietà degli equilibri di potere nel controllo delle rotte mediterranee. Per di più, l'impero ottomano rappresentava la principale potenza musulmana di età moderna e i rapporti diplomatici tra il sultano e Venezia non erano sempre stati necessariamente perniciosi.

Andrea Gritti, prima di indossare l'abito dogale nel 1523, era stato per anni un opulento mercante a Istanbul, convivendo con una donna greca e guidando con successo la vivace comunità veneziana della capitale. Suo figlio Alvise, uno dei quattro avuti dalla sopramenzionata compagna, divenne persino una figura di spicco della corte di Solimano I il Magnifico, evidenziando quanto le necessità economiche potessero obnubilare le presunte divergenze culturali. Questa stessa apertura commerciale nei confronti dei turchi aveva portato Venezia ad inimicarsi molte delle potenze cattoliche dell'epoca, le quali si fecero artefici di numerose campagne propagandistiche atte ad accentuarne il presunto ibridismo culturale, infame istanza della sua insaziabile cupidigia nonché prova della sua imperdonabile infedeltà.<sup>160</sup> Nondimeno, le mire espansionistiche ottomane nel Mediterraneo orientale unite alle continue incursioni sulle coste italiane avevano portato i dogi ad incrinare le proprie relazioni col sultano. Tra le potenze cattoliche, Venezia fu la più feroce nel finanziare una vera e propria guerra mediatica atta a disumanizzare il nemico, giustificandone così l'attacco in ottica civilizzatrice. In questa costruzione polemica dell'alterità islamica, estrinsecata attraverso una miriade di mezzi espressivi, la rappresentazione del "nemico" in vesti orientali all'interno dei cicli religiosi è senza dubbio tra i più confacenti.<sup>161</sup> Nella teoria artistica di Gabriele

---

<sup>160</sup> Kaplan, "Black Turks", p. 53.

<sup>161</sup> "In the epideictic system leaning towards criticism [...] another choice is far more common than dehumanization: having the Turk play the part of the "villain" in the stories presented. This mechanism is

Paleotti, eminentemente codificata nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* del 1582, sotto la categoria di “stipendiarii di Satana” figuravano infatti “imperatori romani, et altri saraceni, mori, vandali, goti et oggi turchi e maumetani pieni di rabbia e sdegno contro di Cristo”.<sup>162</sup> L’idea di raffigurare gli antagonisti degli eroi cristiani come turchi, evidente sin dal Quattrocento, aveva come fine immediato il rimarcare la natura allegorica delle rappresentazioni stesse. Riadattando le storie della prima cristianità sotto vesti contemporanee, gli artisti corroboravano nell’occhio dell’osservatore l’identità semantica tra pagani e musulmani, imprigionando visivamente l’alterità ottomana nel campo semasiologico della barbarie.<sup>163</sup> Sin dalla fine del XV secolo, attraverso eminenti esempi quali *Le Storie di Sant’Orsola* di Vittore Carpaccio (fig. 12), gli spettatori dell’Italia rinascimentale avevano potuto constatare una progressiva identificazione della brutalità degli antichi invasori con l’alterità turca.<sup>164</sup> Nel ciclo di Carpaccio, accanto all’usuale raffigurazione degli unni come soldati biondi di origine settentrionale, figura nel massacro un guerriero afrodiscendente munito di turbante all’orientale (fig. 13), mentre si fa strada nella mischia impugnando un corno e

---

mostly based on the metaphorical identification of the enemy in the narrative with the Ottomans, on whom the negative traits of the former are projected”. Francesco Sorce, “Conflictual Allegories, The image of the Turk as the enemy in Italian Renaissance art” in Michele Bernardini, Alessandro Taddei, *15<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art: Proceedings*, Napoli, Università di Napoli “l’Orientale”, 16-18 settembre 2015, Istituto per l’Oriente C. A. Nallino, 2018, pp. 553-67, p. 554.

<sup>162</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane (Bologna, 1582)*, ristampa anastatica con premessa di Paolo Prodi, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1990, p. 134.

<sup>163</sup> “Clothes, flags, weapons or monuments inconsistent with the narrative, for example, spell the collapse of the internal temporality of the image, thus revealing the allegorical substance of the representation [...] making the events in the painting relevant to the present time” in Francesco Sorce, “Conflictual Allegories”, p. 555.

<sup>164</sup> Parlando dell’episodio del *Martirio dei Pellegrini* per il ciclo della Scuola di Sant’Orsola eseguito dal Carpaccio, Augusto Gentili sottolinea come “chi si soffermava dinnanzi al telero nel 1493 o negli anni successivi non poteva fare a meno di sottrarre il massacro alla leggenda senza tempo di Orsola [...] per proiettarlo nel presente e sovrapporlo ai massacri compiuti dai Turchi – i nuovi barbari, i nuovi infedeli, i nuovi persecutori” in Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 29.

un vessillo militare.<sup>165</sup> Lo stesso Augusto Gentili aveva ribadito quanto “la violenza dei turchi nei confronti delle donne, vergini e maritate, vedove e religiose” fosse “un motivo ricorrente nell’immensa letteratura prodotta in Occidente dalla caduta di Costantinopoli”.<sup>166</sup> Nell’invenzione di Sebastiano, quindi, le figure che circondano Agata sembrano ricalcare tutta una serie di stereotipi iconografici idealmente associabili al turco o più generalmente all’infedele: al di là del colore scuro dell’incarnato, in aperto contrasto con la bianchezza della santa, un altro interessante elemento è infatti costituito dalla barba. Nel suo studio sull’individualità rinascimentale nell’Italia cinquecentesca, Douglas Biow si lascia andare ad una corposa digressione sul significato della barba nella pittura italiana.<sup>167</sup> A lungo identificata come marcatore di differenza tra gli europei ben rasati e i pelosi infedeli, con l’invasione delle Americhe la barba divenne uno dei simboli più tangibili della virilità occidentale, da contrapporre in questo senso alla glabra fisicità dei popoli nativi, nuovi protagonisti dell’epistemologia dell’alterità in chiave imperialista.<sup>168</sup> Nel quadro di Sebastiano, tuttavia, la forma della barba di Quinziano sembra richiamare quella abitualmente associata ai musulmani: ne è un esempio il celeberrimo *Ritratto di Mehmet II* (fig. 14) realizzato nel 1480 dal veneziano Gentile Bellini. Come ci racconta Vasari nella prima edizione delle *Vite*, Luciani aveva iniziato la sua formazione pittorica proprio nella bottega del fratello di Gentile, il più famoso

---

<sup>165</sup> “The point of this figure can only be to equate the antique brutality of the Huns with the modern threat of Islamic rule, specifically that of the Ottomans”, *Ibid.*

<sup>166</sup> Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio*, p. 31.

<sup>167</sup> Douglas Biow, *On the importance of being an individual in Renaissance Italy: Men, their Professions, and Their Beards*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015, pp. 183-6.

<sup>168</sup> L’assenza di peluria sui visi dei nativi americani è oggetto di interesse di decine di cronachisti e intellettuali europei, non ultimo Bartolomé de Las Casas, il quale ne sottolinea la bizzarria in contrapposizione alla fisicità degli spagnoli. L’invasione delle Americhe porterà ad una conseguente ricontestualizzazione semantica del valore iconografico della barba: prima associata all’infedele turco ed ebreo, ora diventa marcatore identitario occidentale in contrapposizione all’aspetto “selvaggio” e “infantile” dei nativi. Ved. Elliott Horowitz, “The New World and the Changing Face of Europe”, *The Sixteenth Century Journal* 28, no. 4 (1997), pp. 1181–1201, p. 1186.

Giovanni, rendendo effettivamente plausibile che tra i vari insegnamenti trasmessigli dal pittore vi fosse anche l'associazione iconografica tra la barba a punta e l'etnia turca.<sup>169</sup> Si potrebbe perfino azzardare l'identificazione del cappello verdastro indossato dal carnefice sulla sinistra con il berretto frigio di persiana memoria, legato al nemico orientale sin dagli albori della classicità: la Frigia, regione che dà nome al copricapo, è ubicata proprio in Anatolia.

Tornando dunque a una più generale interpretazione del quadro di Sebastiano, se da un lato constatiamo la maschilizzazione della santa come ultima istanza del suo volontario cammino verso il martirio, dall'altro notiamo una rappresentazione del nemico secondo gli stereotipi dettami dell'antagonismo turco. In una rappresentazione fortemente dicotomica, i vizi solitamente associati agli orientali, come la lussuria, la superbia o la concupiscenza, vengono qui visivamente reificati da Quinziano.<sup>170</sup> Agata, due volte violata sia dai carnefici dalle fattezze levantine che dall'occhio partecipativo dello spettatore, diventa quindi vittima e simbolo di una dicotomia a più livelli. Da un lato, la contrapposizione tra la violenza delle sue torture e la serafica accettazione del martirio ne risaltano l'ammirevole abnegazione. Dall'altro, l'imperante sguardo maschile estrinsecato dai soldati sul suo sensuale corpo spogliato potrebbe incarnare una più ampia enfasi sulla fantomatica crudeltà del musulmano infedele. Riprendendo il testo di Erin Steuter e Deborah Wills sul valore semantico della propaganda, il significato di questo dipinto potrebbe ben inserirsi in un più profondo discorso complessivo: da una parte, la necessità di ispirare le donne al sacrificio della propria femminilità in quanto ontologicamente peccaminosa; dall'altra, il perpetuare l'immagine

---

<sup>169</sup> "Vennegli volontà d'attendere all'arte della pittura e con Giovanni Bellino allora vecchio fece i principii dell'arte" in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986, p. 863.

<sup>170</sup> Francesco Sorce, "Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte*, 62-63, III serie, Anno XXX-XXXI, Pisa, Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 173-98, p. 173.

degli infedeli come incivili così da giustificarne l'attacco militare in chiave antiturca.<sup>171</sup> In tutto questo, il corpo agatiano risulta forzatamente oggettivato da entrambe le parti: dalla brutalità ottomana che ne viola le carni e dall'ipocrisia patriarcale che ne fa mero strumento propagandistico. La rappresentazione del nemico in vesti orientali ha caratterizzato l'arte italiana per quasi tutto il Cinquecento: il suo culmine, come si è già detto, coinciderà con la battaglia di Lepanto nel 1571. Paolo Veronese, contemporaneo di Sebastiano del Piombo e tra i più proficui pittori della Venezia cinquecentesca, dipingerà per l'occasione un altro martirio femminile anch'esso conservato agli Uffizi: quello di Santa Giustina (fig. 15) del 1573. Patrona di Padova e protettrice della flotta veneziana, il giorno di Santa Giustina coincideva con quello dell'inizio della battaglia stessa: il suo martirio, all'interno delle numerose commissioni connesse all'epico scontro coi turchi, incarnava l'emblema stesso della venezianità in quanto civiltà minacciata dal barbaro.<sup>172</sup> Nel quadro, la santa viene pugnalata al petto da un ottomano afrodiscendente, il cui scuro incarnato contrasta (di nuovo) con la bianchezza della donna, metafora pittorica dell'opposizione tra bene e male.<sup>173</sup> A sinistra, due turchi con turbante osservano il martirio, mentre sulla destra due dignitari veneziani assistono alla scena. In questo quadro, Veronese presenta la doppia faccia dell'alterità musulmana nell'arte

---

<sup>171</sup> "Propaganda is not concerned with disseminating information but with rallying emotion. Information is a distraction from propaganda's fundamental work: it is not intended to enlarge our understanding of complex issues but to narrow it [...] Propaganda's intent is not to educate but to generate and direct emotion, to boil the blood while it narrows the mind. Its most essential task [...] is to ensure that public emotion dominates public discussion" in Erin Steuter, Deborah Wills, *At war with metaphor: media, propaganda and racism in the war of terror*, New York, Lexington Books, 2008, p. 18.

<sup>172</sup> "Justine was a specifically Venetian saint, as her cult had its center in Padua; she was also connected to the Battle of Lepanto, the date of which coincided with her annual feast day. Henceforth she was designated as the patron saint of the Venetian fleet" in Benjamin Paul, "'And the moon has started to bleed': Apocalypticism and Religious Reform in Venetian art at the time of the Battle of Lepanto" in James Gordon Harper, *The Turk and Islam in the Western eye, 1450-1750: visual imagery before orientalism*, Burlington, VT, Ashgate, 2011, pp. 67-94, pp. 69-70.

<sup>173</sup> "The confrontation of the dark-skinned Turk and the pale saint echoes the dichotomy and signifies that the contrast between dark and light constitutes a division between good and evil.", *Ibid.*

occidentale: da un lato, il modello semitico dal naso aquilino ne reifica la componente turca. Dall'altro, la versione nera, sintomatica dell'associazione eurocentrica tra Islam e persone dalla pelle scura, ne rappresenta quella africana.<sup>174</sup> Nel dipinto, l'assenza di un qualsiasi riferimento visuale all'assistenza divina e lo scambio di sguardi tra gli astanti colpiscono lo spettatore: il martirio di Giustina viene usato come pretesto per reiterare visivamente la supremazia veneziana come frutto di una volontà superiore, in questo estrinsecata attraverso una sovversione narrativa. Giustina, da sacra protettrice della flotta lagunare proprio in forza della sua origine padovana, soggiace inerme al compiaciuto sguardo delle autorità veneziane, le quali le concedono la loro protezione in forza della loro consustanziale superiorità, confermata visivamente dallo sguardo stupito dell'assassino. Attraverso questo quadro, Veronese voleva confermare la posizione privilegiata di Venezia rispetto alle altre potenze cattoliche nel disegno divino. Il tutto viene accentuato dalla dicotomica organizzazione dello spazio pittorico, ulteriormente corroborata dalle colonne bianche al centro, le quali separano i giusti sulla destra dai crudeli infedeli sulla sinistra. Alla pugnalata al petto di Giustina fa eco un altro dipinto del Veronese ad esso coevo: il *Martirio e Ultima Comunione di Santa Lucia* (fig. 17) oggi conservato alla National Gallery of Art di Washington: la sua analisi iconologica, unita al già menzionato discorso sull'interpretazione del seno scoperto e la sua sessualizzazione, saranno oggetto del prossimo paragrafo.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Parlando dell'affresco giottesco ritraente "San Francesco che predica davanti al sultano d'Egitto" nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, Kaplan ribadisce: "By the time Giotto has painted his St. Francis [...] it is clear that, from the Western point of view, Muslim identity [...] could have a twofold ethnic manifestation. The rather Semitic types of the Sultan and his holy men at the left of the fresco [...] and the remarkably naturalistic Black African men in between them represent another", in Kaplan, "Black Turks", p. 49.

<sup>175</sup> "Towards the end of his career Veronese developed the composition in the sketchily pointed, and in parts slightly worn, *Late Martyrdom and Last Communion of Saint Lucy* [...] Here too a kneeling saint is stabbed to death in her bosom, her arms outstretched" in Richard Cocks, *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot, Ashgate, 2011, p. 109.

### 2.1.2. *Il Martirio e Ultima Comunione di Santa Lucia* di Paolo Veronese

L'ultimo periodo della produzione pittorica di Paolo Caliari è inestricabilmente connesso non solo all'inarrestabile decadenza della potenza politica di Venezia ma anche ai dettami iconografici della Controriforma cattolica. Adattando le parole di Georges Didi-Huberman sulla religiosità rinascimentale ai dipinti di Veronese, il tardo Cinquecento risulta in effetti un periodo il cui contesto devozionale è strettamente legato a una spiritualità leggendaria.<sup>176</sup> Nel rivaleggiare mimeticamente col "primitivismo" dei riformatori protestanti, il cattolicesimo *post*-tridentino tendeva infatti sempre più "al recupero globale delle figure e dei valori del cristianesimo eroico, quello praticato dai martiri nelle catacombe".<sup>177</sup> Nel dipinto ritraente *Il martirio e l'ultima comunione di Santa Lucia* (fig. 16), realizzato presumibilmente tra il 1585 e il 1586, questa pluralità semasiologica è quasi sfacciata. Secondo lo studioso Peter Humfrey, l'opera era stata affidata a Veronese dalla Compagnia della Croce, facoltosa confraternita di provincia, per decorare la prestigiosa Scuola di Santa Croce dei Battuti di Belluno.<sup>178</sup> Dando per buone le parole di Carlo Ridolfi, che nella sua opera rimarca la committenza bellunese, la Compagnia si era rivolta ai più promettenti pittori dell'epoca per una serie di dieci "passioni" con cui ornare la propria sede: l'obiettivo era riprodurre in terraferma il prestigioso sistema decorativo delle "scuole grandi" veneziane.<sup>179</sup> Dopo le spoliazioni napoleoniche,

---

<sup>176</sup> In questo contesto Didi-Huberman si sta riferendo alla scultura di Santa Cecilia di Stefano Maderno, conservata nell'omonima basilica di Trastevere. Ved. Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna: Saggio sul panneggio caduto*, trad. di Aurelio Pino, Milano, Abscondita, 2013, p. 31.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Peter Humfrey, "The Provenance of Veronese's "Martyrdom of St. Lucy" in Washington", *Arte Veneta – Rivista di storia dell'arte*, Annata XLIII, Venezia, Alfieri, Edizioni d'Arte, 1991, pp. 89-90.

<sup>179</sup> "E per la Compagnia della Croce di Cividale la figura di Santa Lucia". Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Riproduzione facsimile

nel 1814 il dipinto finisce nella collezione del conte bresciano Teodoro Lechi, il quale ne fornisce la prima, diretta testimonianza ai posteri.<sup>180</sup> Come sottolineato da Beverly Louise Brown, i pochi riferimenti espliciti al martirio di Lucia nell'iconografia del dipinto rendono l'opera piuttosto fumosa, considerando anche le confondibili fattezze della fisionomia della protagonista.<sup>181</sup> Non sorprendentemente, infatti, l'opera è stata inventariata per anni come "comunione e martirio d'una santa", finendo per poi essere venduta nel 1827 a un collezionista privato come *Santa Giustina*.<sup>182</sup> Effettivamente, tralasciando momentaneamente il diretto richiamo al martirio siracusano attraverso il carro coi buoi sullo sfondo, Veronese rappresenta Lucia in modo non troppo dissimile dalle altre sue martiri: pugnalata al petto, in ginocchio davanti al sacerdote, vestita con un abito sontuoso e circondata (ancora una volta) dalle architetture palladiane, l'imperturbabile espressione della santa potrebbe essere scambiata con quella di una qualsiasi altra eroina oggetto della propaganda controriformistica.<sup>183</sup> Per di più, l'inconfondibile attributo iconografico di Lucia, il piatto coi suoi occhi, è qui assente, rendendo l'esegesi del dipinto più che mai fraintendibile. La stessa Brown, richiamando l'attenzione sulle migliaia di disegni presenti nella bottega di Veronese al tempo della sua massima popolarità, evidenzia come Paolo e i suoi familiari fossero soliti reiterare

---

della seconda edizione della Tipografia e fonderia Cartallier di Padova del 1837, Ristampa Anastatica, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 2002, p. 52; *Ibid.*

<sup>180</sup> Humfrey, "The Provenance of Veronese's "Martyrdom of S. Lucy" in Washington", p. 89.

<sup>181</sup> "By the time the painting entered the Lechi collection it was no longer clearly identifiable". Ved. Beverly Louise Brown, "Paolo Veronese's The Martyrdom and Last Communion of Saint Lucy", *Venezia Arti – Bollettino di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia*, Roma, Viella, 1988, pp. 61-8, p. 65.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> "Allora Pascasio fece venire dei lenoni e disse loro: «Invitate tutto il popolo, che si diverta con lei, finché non muoia». Quando però la vollero trascinar via, lo Spirito Santo la rese così pesante che nessuno riuscì a smuoverla; allora Pascasio fece aggiungere mille uomini, legandola mani e piedi, a non poterono smuoverla; aggiunte allora agli uomini mille coppie di buoi, ma anche allora la vergine del Signore rimase immobile". Ved. Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 36.

nelle loro opere tutta una serie di pose già codificate nei bozzetti preparatori.<sup>184</sup> Per la studiosa, non essendoci un prototipo visuale diretto cui affidarsi nel rappresentare l'ultima comunione di Lucia come scena principale, Veronese ha semplicemente ripreso la posa della Giustina padovana (fig. 15) riadattandola al dipinto bellunese.<sup>185</sup> L'invenzione di Paolo resta comunque estremamente interessante se collegata, come abbiamo già detto, al contesto sociale e culturale in cui era stata realizzata.

Il martirio di Lucia e la sua ultima comunione rappresentavano, come nel caso di Agata, un sentiero davvero poco battuto nell'arte italiana.<sup>186</sup> Riprendendo il resoconto varraziano, la santa, intransigente nel suo precetto di castità, viene pugnalata alla gola dopo aver affrontato una lunga serie di torture, ostinandosi a rimanere in vita prima di ricevere la tanto agognata ostia.<sup>187</sup> A livello visuale, questa narrazione assume un forte valore simbolico in ottica *post*-tridentina. L'enfasi del Concilio di Trento sulla transustanziazione, in diretta opposizione all'eresia protestante, si materializza proprio nella scelta di rappresentarne le salvifiche istanze negli ultimi momenti della santa, la cui testardaggine nel volerla ricevere *ante mortem* ne riflette l'indispensabilità

---

<sup>184</sup> Beverly Louise Brown, "Replication and the Art of Veronese", *Studies in the History of Art*, 1989, Vol. 20, Symposium Papers VII: RETAINING THE ORIGINAL: Multiple Originals, Copies, and Reproductions (1989), pp. 111-124, p. 119.

<sup>185</sup> "Since Veronese had no prototype for this scene, he invented one by transforming Saint Giustina. Stabbed in the breast, fallen to her knees, and gazing upward toward heaven, Saint Giustina became Saint Lucy.", *Ibid.*

<sup>186</sup> "While variations of this story widely circulated, cycles depicting Saint Lucy's life were rare. Even in Venice where the saint's bones were interred in 1204 in the church of San Giorgio Maggiore, no such cycle existed" in Beverly Louise Brown, "Paolo Veronese's The Martyrdom and Last Communion of Saint Lucy", p. 65.

<sup>187</sup> "Gli amici di Pascasio, vedendolo angustiato, le piantarono una spada in gola, ma non per questo perse la parola [...] Quanto a Lucia, ella non fu mossa dal luogo in cui fu torturata, e non rese il suo spirito finché non vennero i sacerdoti a portare il corpo del Signore. Tutti i presenti risposero *amen* al Signore. In quello stesso luogo fu sepolta, e venne edificata una chiesa." Ved. *ivi*, pp. 36-7.

redentrice.<sup>188</sup> Il messaggio del potere salvifico del corpo di Cristo, la cui promessa di eterna beatitudine poteva essere esaudita solo attraverso l'eucarestia, andava infatti in diretto contrasto con alcuni dei dettami luterani, i quali negavano i presupposti metafisici del sacramento propugnando di rimando la consustanziazione dell'ostia come unica contemplabile nel discorso teologico.<sup>189</sup> La decisione di rappresentare Lucia, santa particolarmente cara al *milieu* spirituale veneto, in questo contesto si collega alla necessità, avvalorata anche dai riformatori tridentini, di ribadire l'importanza delle immagini come esempio e strumento di intercessione per i fedeli – a patto che fossero iconograficamente “oneste”.<sup>190</sup> L'idea dell'utilità delle immagini per istruire e influenzare gli spettatori, uno dei pilastri della futura ideologia controriformista, era stato messo in dubbio dalla “dottrina della giustificazione” di Lutero, la quale promuoveva semmai la loro distruzione in forza della di loro presunta idolatria.<sup>191</sup> In risposta all'iconoclastia protestante, la stessa Caterina de' Medici aveva riunito una commissione per riconciliare cattolici e ugonotti sul tema della santità e sull'opportunità di rappresentarla attraverso il *medium* artistico.<sup>192</sup> Il testo del congresso francese aveva ispirato il celeberrimo decreto tridentino *Della invocazione, della*

---

<sup>188</sup> “She knows that her salvation comes only through the sacraments” in Virginia Brilliant, Frederick Ilchman (a cura di), *Paolo Veronese: a master and his workshop in Renaissance Venice*, Londra, Scala, 2012, p. 148.

<sup>189</sup> La differenza tra transustanziazione e consustanziazione è di natura metafisica: per i cattolici, fautori della transustanziazione, durante il sacramento eucaristico il pane e il vino *diventano* il corpo e il sangue di Cristo, perdendo conseguentemente la loro natura profana; per i protestanti, sostenitori invece della consustanziazione, il pane e il vino mantengono la propria sostanza fisica, divenendo contemporaneamente *anche* corpo e sangue di Cristo. In breve, quindi, per i cattolici è inconcepibile che l'eucarestia abbia natura sia sacra che profana.

<sup>190</sup> “Veronese’s development in the Martyrdom of Saint George, the Martyrdom of St. Justina and Martyrdom and Last Communion of St. Lucy has to be viewed within the context of the Catholic renewal [...] more especially in that of the decree on saints and their images, issued by the Council of Trent in 1563”. Ved. Richard Cocke, *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 109.

<sup>191</sup> Richard Cocke, “Exemplary Lives: Veronese’s representations of martyrdom and the Council of Trent”, *Renaissance Studies*, SEPTEMBER 1996, Vol. 10, No. 3, Conformity and Dissent in Renaissance Venice (SEPTEMBER 1996), pp. 388-404, p. 393.

<sup>192</sup> Ved. Richard Cocke, “Paolo Veronese: Piety and Display”, p. 111.

*venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini* del 1563, influenzando inevitabilmente tutta la successiva produzione pittorica di argomento religioso.<sup>193</sup> L'obiettivo, per i teologi riuniti a Trento, restava convogliare al fedele quei messaggi ritenuti teologicamente imprescindibili attraverso l'arte sacra. I santi, eminenti rappresentanti della grazia divina, non si limitavano ad intercedere per il devoto, come dimostra una serie di invocazioni popolari, ma incarnavano *exempla* comportamentali da imitare nella quotidianità. L'intero compendio culturale di età controriformistica insisteva proprio sulla necessità di smuovere lo spettatore per suscitare la pietà ed il terrore di fronte al soggetto sacro, acuendone di rimando la reverenza. Agostino Valier, vescovo di Verona durante gli anni del Concilio, aveva scritto nel 1574 il *De Rhetorica Ecclesiastica* esattamente per questo motivo: guida pratica per recitare sermoni in modo efficace, l'opera di Valier insisteva proprio sull'importanza del modulare le espressioni facciali e il tono di voce per suscitare emozioni ritenute indispensabili se associate al soggetto sacro.<sup>194</sup> Questo insieme di drammaticità indotta e reazioni convenientemente pilotate è ben riconducibile alle rappresentazioni sacre dell'ultimo Veronese, le cui martiri dovevano senza dubbio ispirare risoluta abnegazione e imperturbabile fede attraverso la loro serafica ieraticità. Lucia, in questo senso, ben sintetizza questo tipo di istanze.

Come già ribadito in precedenza, l'episodio dell'ultima comunione di Lucia, ripreso quasi pedissequamente dalla *Legenda Aurea*, aveva pochissimi antecedenti pittorici, alcuni pressoché sconosciuti allo stesso Caliari. Lucia, particolarmente venerata a Venezia sin dal 1204, quando giunsero le sue spoglie in città, aveva ispirato molte opere d'arte atte a magnificarne l'agiografia. Proprio l'età controriformistica aveva visto una crescita esponenziale della sua popolarità, dovuta

---

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> "Central was the traditional rhetorical demand that the "ecclesiastical orator" move his audience "visibly expressing in both his oratory, facial expressions and tone of voice the emotions appropriate to a given subject-matter", *Ibid.*

in questo senso alla necessità da parte dei teologi di ribadire l'importanza del culto dei santi, sdegnosamente stigmatizzato dai riformisti protestanti come delirio superstizioso.<sup>195</sup> Louise Beverly Brown, nel suo studio sull'opera, sottolinea la rarità iconografica dell'episodio nell'arte italiana, riconoscendo nel particolare del ciclo di affreschi realizzato da Altichiero da Zevio nel 1384 per l'Oratorio padovano di San Giorgio (fig. 17) un papabile precedente per l'invenzione veronese.<sup>196</sup> Il dettaglio in questione, inserito all'interno di una "narrazione continua" tipica delle rappresentazioni agiografiche del tardo Medioevo italiano, è pressoché defilato (fig. 18). Nei funerali di Lucia, l'artista padovano inserisce infatti un altro episodio in sordina: sul margine in alto a sinistra, sotto una loggia quasi fagocitata dalle architetture circostanti, Lucia è raffigurata mentre riceve in ginocchio la sua ultima comunione durante il martirio. Il sangue le scorre copioso dalla gola ormai recisa, evidente segno del suo imminente trapasso; la sua presenza non sembra destare interesse nella folla sottostante, troppo impegnata ad assistere alle pubbliche esequie della santa per accorgersi della sua agonia. L'ecclesiastico che le sta di fronte si scorge a malapena: il momento in questione resta visibilmente isolato rispetto alla magnificenza della cerimonia funebre, vero *acme* dell'*istoria*. Ciò che stupisce, all'interno di una rappresentazione concepita per sottolineare la portata universalistica del suo culto, è il fatto che l'invenzione di Altichiero abbia rappresentato *ex post* un *topos* iconografico vero e proprio, dal quale Veronese ha sicuramente tratto ispirazione. L'unicità del dipinto di Caliari, tuttavia, sta nella differente posizione del pugnale rispetto alla precedente tradizione iconografica: al posto del collo, in effetti, è il seno della vergine a venire

---

<sup>195</sup> Brilliant, Ilchman, *Paolo Veronese – A master and his workshop in Renaissance Venice*, p. 144.

<sup>196</sup> Oltre all'affresco padovano di Altichiero, nel citare le poche opere riconducibili al soggetto del martirio e comunione di Lucia, Brown menziona due predelle toscane dell'ultimo decennio del Quattrocento: una attribuita a Filippino Lippi e conservata nel Museo del Tesoro del Duomo di Prato e l'altra attribuita a Bernardino Fungai oggi conservata presso il New Orleans Museum of Art. Per quanto ammetta il fatto che anche l'invenzione di Veronese unisca in un unico episodio pittorico la comunione e il martirio di Lucia, la studiosa dubita fortemente che Veronese possa aver mai avuto contezza dei due esempi toscani da lei citati. Beverly Louise Brown, "Paolo Veronese's *The Martyrdom and Last Communion of Saint Lucy*", p. 66.

dolcemente trafitto, con tutte le conseguenze semantiche del caso. L'enfasi visuale non è infatti volta a sottolineare la brutalità del suo supplizio ma l'importanza teologica dell'eucarestia, specialmente se assunta *in extremis*. Un'altra fonte cinquecentesca popolarissima all'epoca di Veronese, il compendio agiografico *De Probatis Sanctorum Historiis* del tedesco Lorenzo Surio, ci riporta infatti gli ultimi momenti della vita di Lucia, sottolineandone il trapasso proprio per mano di una pugnalata all'addome.<sup>197</sup> Come spiegare la licenza artistica di Veronese che volontariamente sposta la ferita mortale dal collo della fanciulla al suo petto?

La scena in questione si dispiega in modo alquanto singolare: Lucia, riccamente vestita in rosa, sta in ginocchio dinnanzi al sacerdote che le offre l'ultima comunione. L'inclinazione del capo, la distanza dal corpo di Cristo e le labbra appena dischiuse, segnano il tempo a venire del sacramento. Eppure, il suo carnefice le ha già piantato risoluto un pugnale sui seni. Nonostante il gesto quasi aggraziato, esemplificato dall'indice sollevato, non v'è dubbio sull'esito della vicenda: il sangue che si riversa sulla camiciola bianca e che gocciolerà fino al velo ne è la prova inconfutabile. L'ostia, corpo di Cristo reificato, primeggia comunque rivelandosi fulcro della composizione: è la vera fonte di salvezza per Lucia, come per ogni buon cristiano, perno dello sguardo agognante della vergine conscia della sua imprescindibilità escatologica. Sull'estrema sinistra, quasi defilata, Euticia contempla il trapasso della figlia, mentre sul lato opposto un'inquietante figura vestita di rosso, forse il governatore romano di Siracusa, osserva la scena. La "narrazione continua", presente anche qui come nel precedente di Altichiero, si dispiega attraverso discordanti sfumature cromatiche: in

---

<sup>197</sup> Parlando delle fonti a cui Veronese ha probabilmente fatto riferimento nella composizione del dipinto, Brown cita il *De Probatis Sanctorum Historiis* del tedesco Lorenz Sauer (italianizzato "Lorenzo Surio"), un compendio cinquecentesco di agiografie popolarissimo in Italia. Stampato proprio a Venezia nel 1575, l'opera fa parte di un più copioso gruppo di trattati religiosi finanziati e stampati in laguna proprio in occasione della chiusura di molte delle più famose tipografie "secolari" cittadine, accusate dai censori controriformistici di diffondere contenuti sovversivi ed eretici. Beverly Louise Brown, "Paolo Veronese's *The Martyrdom and Last Communion of Saint Lucy*", p. 66.

primo piano i protagonisti sono resi con colori caldi e pennellate vibranti ed energiche, memori forse dell'ultimo periodo di Tiziano.<sup>198</sup> Sullo sfondo, invece, colori pallidi e velature sottili suggeriscono avvenimenti cronologicamente distanti rispetto alla scena principale. Brown, nel suo saggio sull'organizzazione della bottega di Veronese, spende numerose parole sull'esecuzione del dipinto: l'architettura dai colori pallidi, così come le figure in secondo piano in basso a sinistra, potrebbero esser state eseguite dal fratello Benedetto.<sup>199</sup> Citando Ridolfi, il quale aveva più volte rimarcato le frequenti collaborazioni tra i due fratelli, Brown fa notare la differente esecuzione temporale del gruppo in primo piano rispetto allo sfondo partendo dai raggi-X eseguiti sull'opera.<sup>200</sup> Come sottolineato dalla studiosa, la bottega veronesiana era organizzata in modo non dissimile dagli altri *atelier* attivi in città: la pittura veniva trattata come "affare di famiglia" da eseguire con precisione, così da esser certi di soddisfare le facoltose commissioni dei clienti.<sup>201</sup> La firma di Paolo, estrinsecata attraverso stilemi, colori, pose ed espressioni immediatamente associabili alla sua mano, doveva essere riconoscibile anche in assenza di un più compiuto intervento del maestro: la domanda era molto alta e gli *standard* andavano rispettati.<sup>202</sup> Nel dipinto di Lucia, è decisamente plausibile che il gruppo principale rechi la firma di Paolo. Per le architetture retrostanti, invece, è ugualmente plausibile che un altro membro della famiglia sia intervenuto: i raggi-X dimostrano che non ci sono sovrapposizioni tra le due aree.<sup>203</sup> Come riscontrato da una sua lettera autografa inviata a Giacomo

---

<sup>198</sup> Vittoria Romani, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia: Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Firenze/Milano, E.ducation.it/IlSole24ore, 2007, pp. 304-6.

<sup>199</sup> Beverly Louise Brown, "Replication and the Art of Veronese", p. 113.

<sup>200</sup> *Ivi.*, p. 114.

<sup>201</sup> "In many respects, the organization of the Caliari bottega was no different from that of the traditional Venetian workshop, where painting was practiced as a family endeavor". *Ivi.*, p. 112.

<sup>202</sup> "What was unusual about the bottega was the division of labor and its ability to create "Veroneses" without Paolo's personal intervention". *Ivi.*, p. 113.

<sup>203</sup> *Ivi.*, p. 114.

Contarini in cui descriveva l'organizzazione interna alla bottega, Benedetto si occupava spesso delle architetture, giustificando forse, al di là della necessità cromatica di dare maggior risalto all'episodio in primo piano, le differenti tonalità dello sfondo come traccia della sua mano.<sup>204</sup> Come già accennato, il carro dei buoi sulla sinistra, unico elemento a permetterci l'identificazione di Lucia, si riferisce ad una delle tante torture imposte dal governatore Pascasio ai danni della santa durante il suo martirio. Decisa a preservare la sua illibatezza, Lucia venne infatti condannata ad essere trascinata in un bordello per poi essere violentata dall'intera popolazione siracusana. Eppure, il corpo della santa restò miracolosamente indenne nonostante gli innumerevoli tentativi da parte dei soldati di spostarla. Imperterrito nella sua decisione, Pascasio ordinò quindi di aggiungere mille coppie di buoi ai "virili sforzi" della gioventù siciliana, così da umiliare ulteriormente la fanciulla nel suo trasferimento al lupanare più vicino.<sup>205</sup> Lucia restò comunque immobile, riprendendo le parole di Jacopo da Varazze, non solo "per togliere, a quelli che credono, la paura della sofferenza" ma anche per dimostrare la potenza ineguagliabile della fede in Cristo, contrapposta all'inqualificabile ferocia associata alla *potestas* pagana.<sup>206</sup> Nondimeno, la *Legenda Aurea* è ben chiara sulla posizione del pugnale all'interno del suo martirio: la santa, per il domenicano, venne infatti vigliaccamente ferita alla gola dagli stessi "amici di Pascasio" come vendetta per la di lui pubblica degradazione.<sup>207</sup> Evidente metafora della volontà da parte delle autorità romane di soffocare l'eloquio e conseguentemente l'efficacia evangelica, la pugnalata al collo contrasta semanticamente con

---

<sup>204</sup> *Ivi.*, p. 113.

<sup>205</sup> Ved. Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 36.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> "Gli amici di Pascasio, vedendolo angustiato, le piantarono una spada in gola, ma non per questo perse la parola [...]", *Ibid.*

l'invenzione del Veronese, la quale, ancora una volta, ci induce a considerare il significato del seno nella cultura visuale cinquecentesca.

L'organizzazione spaziale del dipinto è quantomai innovativa: le due diagonali, il cui punto di intersezione è leggermente spostato verso l'alto, dividono l'opera in quattro parti tra loro diseguali. Il focus semantico della scena è spostato in basso a destra: Lucia, inginocchiata dinnanzi al prete, mantiene con una mano il velo dorato che le copre parzialmente il seno, mentre con l'altra fa segno di resa. Immolata per la fede, la santa si abbandona in modo totalizzante al sacramento dell'eucarestia: la distribuzione dei personaggi valorizza questo momento. L'enorme stendardo rosa circondato dai due uomini appena abbozzati sullo sfondo riflette l'elegante colore del suo abito: è uno degli assi con cui frazionare la composizione, aiutandoci a distinguere i tre piani cromatici con cui leggere l'opera. In primissimo piano, lateralmente e all'oscuro, Euticia e il paggetto che mantiene la torcia contemplano la scena: quasi *festaiuoli* alla Baxandall, è plausibile che facciano da intermediari tra lo spettatore e i veri protagonisti della scena.<sup>208</sup> Parafrasando Brilliant, nella maggior parte delle sacre rappresentazioni di Veronese non c'è nessuna figura, protagonista o spettatrice, che ricerchi lo sguardo diretto del pubblico: gli attori esistono nella loro "realtà ermetica", ripresa narrativamente dai dettami evangelici ma filtrata secondo ideologie a lui squisitamente contemporanee.<sup>209</sup> In secondo piano, il gruppo principale è sorprendentemente

---

<sup>208</sup> Nel descrivere il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca, Baxandall introduce la figura del *festaiuolo* come personaggio intermediario tra lo spettatore e i protagonisti del dipinto, a cui è legato in quanto figura secondaria. Il suo compito, per lo studioso, è invitare il fruitore a unirsi "al gruppo di figure che assistono all'evento". Nello specifico, Baxandall si riferisce a personaggi il cui sguardo intercetta direttamente quello dello spettatore. Nell'episodio veronesiano, è plausibile che Euticia e il giovinetto sulla destra facciano semplicemente le veci degli astanti. Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, p. 91.

<sup>209</sup> "In most of Veronese's sacred narratives, not one of the figures, whether protagonist or decorous onlooker, makes eye contact with the viewer. Instead, they exist in their own hermetic reality [...] in which biblical history met contemporary ideals on the latter's terms" in Virginia Brilliant, *Paolo Veronese: a master and his workshop in Renaissance Venice*, p. 138.

addossato verso destra: vestiti alla maniera moderna, come dimostra il celeberrimo compendio di Cesare Vecellio, il gruppo sembra posto in una quinta teatrale, corroborata visivamente dalle ombre, dagli scuri colori sulla destra e dagli scalini rossi in basso a sinistra, marcatori spaziali della “narrazione continua” dell’*istoria*. I protagonisti recitano le loro parti in modo apparentemente più concitato rispetto, per dirla con Brilliant, alla seraficità solitamente associata alle composizioni del primo Veronese.<sup>210</sup> Nonostante la denominazione e il soggetto del dipinto, i quali assegnano a Lucia il titolo di protagonista, nell’invenzione di Veronese a prendersi maggior spazio è comunque un uomo: il carnefice, l’unico con una corporeità muscolare ben definita se confrontata con quella celata dalle vesti della santa, ruota manieristicamente il suo corpo pugnalandolo la martire al petto. I colori del suo abito, dicotomico riflesso di quelli del sacerdote, introducono un interessante chiasmo visuale. Nella leggiadria del portamento sottolineata dall’indice sollevato, quasi appoggiasse il coltello sulle sante carni, il gesto dell’assassino potrebbe essere letto come l’ultima, violenta tentazione del mondo terreno, già reiterata dal retrostante carro bestiale, che cerca di annichilirlo proprio laddove è più esposta: i seni, indubitabile attributo sessuale e segno, in questo caso, della sua inviolata purezza. Di rimando, il sacerdote le offre l’unico piacere per cui valga la pena immolarsi: quello ultraterreno promesso dal sacrificio di Cristo, il cui corpo illibato come il suo candore verginale si materializza nella bianchissima ostia protesa verso il suo viso commosso.

---

<sup>210</sup> Cesare Vecellio elenca tutta una serie di abiti indossati dalle nobildonne veneziane nell’età a lui contemporanea nel compendio *De gli habiti antichi et moderni in diverse parti del mondo*, stampato a Venezia proprio nel 1590. L’abito di Lucia così come quello del paggio rispecchiano lo stile dei veneziani del Cinquecento: lo stesso Vecellio aveva studiato a fondo i dipinti di molti artisti a lui coevi nella compilazione del suo catalogo. Ved. Margaret F. Rosenthal, Ann Rosalind Jones (a cura di), *Clothing of the Renaissance World: Europe, Asia, Africa, the Americas/ Cesare Vecellio’s Habiti Antichi et Moderni*, Londra, Thames & Hudson, 2008, pp. 127-133; nel suo testo su Veronese, Brilliant ribadisce più volte che la particolarità dell’arte veneziana dai tempi di Carpaccio in poi consisteva nell’accentuato realismo dei costumi e delle architetture, quasi fossero i marcatori ideali atti a giustificare la “verità oggettiva” raccontata nel dipinto. Per dirla con le sue parole, “Venetians portrayed everything from fortunate miracles to brutal martyrdoms as serene, detached chronicles in which the eye could grasp the immense variety of the world.” in Virginia Brilliant, *Paolo Veronese: a master and his workshop in Renaissance Venice*, p. 139.

Curioso è il gesto della mano sinistra della santa: di manieristica fortuna anch'esso, sembra quasi che guidi lo spettatore verso il vero centro propulsore del dipinto: l'eucarestia.<sup>211</sup> Citando Humfrey e dando per buone le parole del Ridolfi sull'originale posizione dell'opera, il dipinto della santa doveva essere attorniato da due statue lignee rappresentanti rispettivamente Apollonia e Agata.<sup>212</sup> La particolare posizione del gesto, il contesto della cappella con le due martiri alessandrine e l'importante valenza del seno, ci portano a postulare una probabile interpretazione della composizione veronesiana. Lucia decide scientemente di abbandonare le orrende tentazioni del mondo profano, simboleggiati dal carnefice, rigettando la propria immanenza e donandosi al piacere tutto spirituale della vita eterna. Il sacerdote, nel recare invertiti i colori delle vesti del carnefice, pare rappresentarne l'opposizione epistemologica: alla finta chiarezza del mondo profano, pallida quinta teatrale rafforzata dall'assassino che roteante trattiene *in extremis* la santa alla sbiadita menzogna pagana, si contrappone la vera fede dell'eucarestia, luce del mondo e segno precipuo della rinnovata importanza della ritualità cattolica, così come ribadito dai teologi tridentini.

La scelta di Caliarì potrebbe inoltre esemplificare una più ampia riflessione sulla donna veneziana in età controriformistica, nonché sul ruolo della sessualità femminile all'interno dei dipinti di argomento religioso. Riprendendo Margaret Miles, il clero maschile, principale committente delle opere d'arte di età moderna, era perfettamente conscio che l'accentuato realismo nelle rappresentazioni dei seni avrebbe potuto produrre reazioni non univocamente trascrivibili

---

<sup>211</sup> Il gesto della mano, con l'indice e il medio leggermente aperti, ricorda quello della Maddalena Penitente di Tiziano e dei Ritratti di Dama di Bronzino (in particolare quello conservato a Francoforte). Da sottolineare inoltre il parallelismo tra il gesto della Maddalena degli Uffizi e quello della Lucia veronesiana per ciò che concerne il pudico tentativo di coprire i seni.

<sup>212</sup> Humfrey, "The Provenance of Veronese's "Martyrdom of St. Lucy", p. 90.

all'ambito devozionale.<sup>213</sup> Allo stesso modo, chi contemplava i dipinti sacri era invitato a riprodurre i gesti e gli atteggiamenti, così da introiettarne il messaggio opportunatamente diffuso dalle *auctoritates* ecclesiali, perpetuando quindi, nel caso specifico di Lucia, l'immagine di una donna sottomessa al dominio eucaristico.<sup>214</sup> Nel corso del XVI secolo si assiste a un progressivo slittamento delle rappresentazioni del seno dall'universo mariano connesso al nutrimento ad uno gradualmente più profano relativo all'erotizzazione del corpo muliebre.<sup>215</sup> Una spinta, nel dipinto in questione, volta a trasmettere un modello comportamentale di assoluta sottomissione all'egemonia patriarcale, in questo caso ben esemplificata dalle figure maschili che attorniano la santa: l'anziano sacerdote che le offre l'ostia, il governatore minaccioso che scruta la martire, il carnefice che la assale mentre è protesa verso l'eucarestia e il giovane paggio che illumina la scena con una flebile torcia. Euticia, figura del tutto irrilevante rispetto allo svolgersi della narrazione, sembra personificare l'*alter ego* delle devote che contemplanò il trapasso dell'eroina. Pronte ad assimilarne la condotta esemplare riproducendola nel quotidiano, le spettatrici avrebbero potuto apprendere dal gesto di Lucia non solo l'assoluta abnegazione spirituale ma, soprattutto, l'incommensurabile fermezza nella sua morigeratezza carnale.

Nel dipinto di Veronese Lucia sta evidentemente sacrificando la propria sessualità, reificata in questo senso dal suo seno trafitto e, sorprendentemente, scomparso: la "donna onesta" della Controriforma può trovare la propria salvezza solo in Cristo, consapevole tuttavia di dover abdicare alla sua natura di essere sessuato per poterla *in extremis* ottenere. Ontologicamente propensa al

---

<sup>213</sup> "In Catholic regions the male clergy that commissioned and controlled religious images were aware that the heightened realism of representations of breasts simulated arousal that could not be directed unambiguously to religious meaning" in Margaret Miles, *A complex delight*, p. 10.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>215</sup> "By the end of the fifteenth century painted and sculpted breasts were no longer seen in purely maternal contexts" in *Ibid.*, p. 10.

peccato e per questo inaffidabile nella gestione degli affari pubblici, alle donne cinquecentesche pensate dai riformatori tridentini non restava che assoggettarsi *in toto* al dominio del patriarca, speso, per molte di loro, tra l'imprescindibile imperativo procreativo e l'unica ora di controllata libertà, in questo caso trascorsa tra le serafiche mura della parrocchia più vicina.<sup>216</sup> Bisogna tuttavia essere cauti nell'analizzare queste dinamiche, restando ben consci del fatto che le norme di genere erano socialmente costruite e apertamente condivise dalla quasi totalità della popolazione. Citando Stanley Chojnacki e il suo lavoro sulle donne veneziane, è proprio nella "dialettica tra le norme di genere e i comportamenti direttamente associati al genere stesso che si verifica gran parte di ciò che definiamo cambiamento culturale".<sup>217</sup> Il fascino, in questo senso, sta nel constatare quanto alcune donne – e diversi uomini, beninteso – si siano volontariamente discostati dalle aspettative connesse al loro genere, modificando, almeno parzialmente, le rispettive relazioni con l'altro sesso. Per Chojnacki le donne veneziane mostravano una sorprendente autonomia decisionale proprio nell'ambito domestico in cui erano forzatamente relegate, differenziandosi dalle loro analoghe fiorentine, napoletane o milanesi per una certa indipendenza non solo nella gestione della dote ma anche nella direzione delle politiche matrimoniali. A Venezia il lignaggio nobile femminile era considerato quasi alla stregua di quello maschile, specialmente all'interno dei circoli patrizi, la cui

---

<sup>216</sup> Joan Kelly, parlando dei trattati della *Querelle des femmes*, ribadisce come molti dei pensatori "misogini", nell'abbandonare parte di quello che l'autrice definisce "disdegno clericale nei confronti della sessualità femminile", invocavano le Scritture per corroborare la loro tesi sul "naturale" assoggettamento della donna al marito, giustificandone di rimando il confinamento domestico proprio per la sua inferiorità biologica (e razionale) rispetto all'uomo. Joan Kelly, "Early Feminist Theory and the 'Querelle Des Femmes', 1400-1789." *Signs*, vol. 8, no. 1, 1982, pp. 4–28, p. 12; Adrian Randolph, nel suo saggio sul rapporto tra donne e spazio sacro, ribadisce che la chiesa era uno dei pochi spazi regolarmente aperti alle donne. Adrian Randolph, "Regarding women in sacred space", p. 17.

<sup>217</sup>"It is in this dialectical dynamic between gender norms and gender-interpretable behaviour that much of what we think of as cultural change takes place – change of this kind implied in the complex question of a Renaissance for women", mia traduzione. Stanley Chojnacki, "'The Most Serious Duty': Motherhood, Gender, and Patrician Culture in Renaissance Venice" in Marilyn Migiel, Juliana Schiesari (a cura di), *Refiguring Woman: perspectives on gender and the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, pp. 133-154, p. 134.

frequentazione era imprescindibile per assicurarsi cariche d'alto rango.<sup>218</sup> A metà Cinquecento erano molte le donne facoltose che in virtù anche di una dote sostanziosa, facevano le veci dei mariti nel sovrintendere all'educazione dei figli e progettavano per la progenie importanti alleanze matrimoniali. Dagli anni '30 del Cinquecento in poi, abbiamo persino testimonianze di uomini senza fortuna che vivevano sulle spalle delle più abbienti mogli, sovvertendo almeno in parte l'idea della donna rinascimentale come economicamente passiva e univocamente dipendente dal marito.<sup>219</sup> Il matrimonio, in questo senso, resta il centro propulsore della società veneziana, *mutatis mutandis*, chiaramente: essenziale per le donne, in quanto inserite in un contesto esistenziale che trovava la propria significazione nella procreazione; fondamentale per gli uomini, i quali attraverso unioni vantaggiose potevano ambire a posizioni di spicco all'interno delle gerarchie gentilizie. Lo stesso Veronese aveva dipinto molti soggetti religiosi ritraenti sposalizi, non ultime le celeberrime *Nozze di Cana* (fig. 19), originariamente destinate al refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia e oggi conservate al Louvre. Tornando a Lucia, l'invenzione del pittore mette bene in evidenza l'estrazione sociale della santa, il cui sfarzoso abito dalle rosee sfumature tradisce un'eleganza consustanziale al patriziato lagunare. Nel sacrificio della sua sessualità, è ipotizzabile che il martirio di Lucia potesse anche essere letto, più ecumenicamente, come mero sacrificio della sua corporeità: la mortificazione carnale, specchio riflesso di una più compita riflessione sull'orrenda fallibilità umana, diventa via precipua per abbracciare la trascendenza della vita ascetica, anelando alla morte come liberazione dal peccato e antidoto alla corruzione dell'immanenza. Allo stesso modo, nell'impossibilità di accogliere il velo monacale quale soluzione di continuità all'imperativo

---

<sup>218</sup> "From the late fourteenth century, patricians deepened their class's exclusivism, enacting a steady stream of laws that built an iron curtain of pedigree between themselves and the populace, with the patrician antecedents of a man's mother coming to be regarded as almost as important as those of his father in making valid claim to patrician status" in Ivi., p. 136.

<sup>219</sup> "An act of the Venetian senate in 1535 noted that many men were no longer engaging in productive economic activity but were instead living off their wives' dowries" in Ivi., p. 152.

procreativo socialmente imposto, per le donne cinquecentesche la vita coniugale restava l'unica alternativa significativa accettabile. Ricollegandoci all'importanza dei matrimoni nella *weltanschauung* femminile rinascimentale e legandola alle rappresentazioni martiriali dell'arte di Veronese, viene subito in mente un'altra figura importantissima per l'ideologia controriformista: Caterina d'Alessandria. Il celeberrimo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (fig. 20), originariamente dipinto nel 1575 per l'altare maggiore della chiesa di Santa Caterina di Cannaregio e conservato, dal 1918 in poi, presso le Gallerie dell'Accademia, è una delle opere veronesiane più significative per scandagliare la figura di questa santa così importante per la teologia controriformista. Peculiare, per ciò che concerne questa tela, è non solo la sua iconologia ma anche la storia della sua commissione, la quale, assieme al commento di altri dipinti iconograficamente ad essa collegati, saranno oggetto del prossimo paragrafo.

## 2.2: Santa Caterina d’Alessandria: la nudità gloriosa

### 2.2.1. Il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Veronese per la chiesa di Santa Caterina di Cannaregio

La chiesa di Santa Caterina, celebre soprattutto per i suoi dipinti, faceva originariamente parte di un complesso religioso molto più antico. I primi cenni sull’edificio risalgono al 1274, in occasione del quale un breve apostolico ne aveva espulso i primi inquilini, l’ordine agostiniano dei “Sacchini” – etimologia direttamente legata al tessuto delle loro vesti – affidandone di rimando la sua diretta gestione al trono papale.<sup>220</sup> Nel 1288, dopo un’attenta ricerca sui possibili acquirenti cui assegnare lo stabile, il pontefice Niccolò IV aveva deciso di venderlo a Giovanni Bianco, facoltoso mercante veneziano particolarmente devoto alla causa cattolica, il quale lo cedette di buon grado all’aristocratica Bartolomea Giustiniani per farne un convento.<sup>221</sup> Da allora sino al 1575, anno di commissione del quadro di cui sopra, il complesso cenobitico, noto come Santa Caterina de’ Sacchi – con palese riferimento ai precedenti proprietari – divenne uno dei più rinomati collegi per giovani patrizie in città.<sup>222</sup> Proprio questo era il contesto alla base del dipinto (fig. 20), la cui esecuzione avvenne quasi certamente sotto l’attento controllo di Teodosia Donà, l’aristocratica badessa che gestì il convitto tra il 1567 e il 1592.<sup>223</sup> È particolarmente interessante rimarcare il genere della committente, specialmente considerando il fine ultimo del messaggio intrinseco all’opera: Caterina, vergine e santa, doveva rappresentare l’*exemplum* da imitare soprattutto per le fanciulle in età da

---

<sup>220</sup> Giovanna Nepi Sciré, “Appunti per una storia delle collezioni patriarcali” in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, 15-20, p. 15.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ivi*, pp. 16-8.

<sup>223</sup> Xavier F. Salomon, *Veronese*, Londra, National Gallery Company: distribuito dalla Yale University Press, 2014, p. 131.

marito, la cui castità al di fuori dei doveri procreativi, fulcro significativa della loro stessa esistenza, era quantomai imprescindibile.<sup>224</sup> L'interpretazione di Veronese del famoso episodio del matrimonio mistico di Caterina d'Alessandria, così come raccontato dalla *Legenda Aurea*, reca con sé reminiscenze pittoriche precedenti più che mai manifeste.<sup>225</sup> La posizione della Madonna con bambino sul lato, divenuta poi *standard* in molti dei dipinti di Paolo, deriva dagli insegnamenti di Antonio Badile, suocero e maestro dell'artista, nella cui bottega lo stesso Veronese si era per anni formato.<sup>226</sup> La *Pala dei Signori* (fig. 21), capolavoro badiliano del 1544, ha senza dubbio influenzato le sue invenzioni successive, come dimostra l'organizzazione spaziale della *Pala Giustinian* (fig. 22) del 1550, ancora oggi ben visibile in San Francesco della Vigna. Non bisogna altresì dimenticare l'enorme impatto della tizianesca *Pala Pesaro* (fig. 23), la cui magnificenza espressiva aveva indubitabilmente colpito Caliarì durante il suo soggiorno in laguna. Nel dipinto per il monastero veneziano la santa, sontuosamente vestita come un'aristocratica, è posizionata gerarchicamente più in basso rispetto al Cristo bambino, che le mette l'anello al dito per suggellare, con controriformistica magniloquenza, la loro imperitura unione. Le due colonne sulla sinistra, evidente riferimento all'antico, aiutano ad ordinare lo spazio compositivo, spingendo l'occhio dello spettatore a concentrarsi su ciò che accade al centro dell'invenzione.

---

<sup>224</sup> Ved. Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou Diabliesse: La représentation de la femme au XVIe siècle*, Parigi, Flammarion, 1991, p. 106.

<sup>225</sup> La storia di Santa Caterina d'Alessandria, come quella delle altre eroine qui trattate, viene raccontata da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*. In un frangente raccontato dal vescovo ligure, in attesa della tortura finale che la porterà alla decapitazione, Caterina ha una visione di Cristo che la invita a resistere al dolore inflittole dal tiranno pagano, chiamandola "mia diletta" e "mia sposa". Lei stessa, dibattendo con l'imperatore Massenzio in una delle dispute che la renderanno celebre, ribadisce più volte di essersi "data in sposa a Cristo: lui è la mia gloria, lui è il mio amore, lui la dolcezza e il diletto mio. Né promesse né torture mi potranno distogliere" in Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, pp. 966-9.

<sup>226</sup> Salomon, *Veronese*, p. 134.

Riprendendo Edgar P. Richardson, il matrimonio mistico di Santa Caterina era un soggetto particolarmente popolare nell'arte rinascimentale italiana e poteva riferirsi, in base ai differenti contesti, sia a Caterina d'Alessandria che a Caterina da Siena.<sup>227</sup> Per ciò che concerne la santa alessandrina, la leggenda la voleva figlia del re d'Egitto e dotata, sin da tenera età, di una spiccata attitudine per lo studio e per le scienze: con la morte prematura del padre, la fanciulla divenne regina e venne ripetutamente persuasa dai nobili del suo paese a sposarsi per dare loro un erede.<sup>228</sup> Risoluta nella sua acutezza intellettuale, Caterina rispose loro che avrebbe maritato solo un uomo "talmente nobile da farsi venerare, talmente ricco da superare qualsiasi altro e talmente bello da sovrastare la sua stessa bontà d'animo".<sup>229</sup> Lo sconcerto dei sudditi fu poca cosa rispetto al sogno che l'avrebbe rapita quella notte: la santa vide sé stessa in un sontuoso tempio in cima ad una montagna dove una regina di incomparabile bellezza – la Vergine Maria – le avrebbe presentato il suo sposo nelle fattezze di Gesù Bambino.<sup>230</sup> Poiché non ancora battezzata, la martire venne sdegnosamente rifiutata dal pargolo, il quale ne sottolineò l'ontosa corruzione dovuta alla sua natura pagana.<sup>231</sup> Dopo essersi risvegliata visibilmente turbata dalle parole di Cristo, Caterina venne approcciata da un anziano eremita, convenientemente mandato dalla Madonna, che le avrebbe conferito il battesimo e l'avrebbe istruita sui dettami cristiani; quella notte, visitata di nuovo in sogno da Gesù sotto forma di infante, Caterina l'avrebbe sposato nella corte celeste, circondata

---

<sup>227</sup> Edgar P. Richardson, "The Mystic Marriage of St. Catherine, by Paolo Veronese (Venice, 1528-1588)", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 1946, Vol. 25, No. 1 (1946), pp. 1-5, p. 2.

<sup>228</sup> *Ivi.*, p. 3.

<sup>229</sup> Mia traduzione, *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> "Ce sujet n'est pas un événement réel ou censé tel, mais une vision. Le Fiancé divin est représenté sous le traits de l'Enfant Jesus, dans les bras de sa mère" in Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Tome III, Iconographie des saints, I, A-F*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1958, per la ristampa di Kraus Reprint, Millwood, NY, Kraus Reprint, 1983, p. 268.

dagli angeli e sotto l'attento sguardo di Maria.<sup>232</sup> Ridestatasi dopo l'ascetica visione, Caterina si sarebbe ritrovata al dito lo stesso anello che aveva visto in sogno, segno precipuo della veridicità delle sue nozze mistiche. Per quanto concerne le fonti di questa leggenda, la studiosa Elisa de Halleux ne attribuisce la paternità ad un certo Bungay, traduttore inglese della *Legenda Aurea*, il quale l'avrebbe popolarizzata inserendola nella sua versione della raccolta del 1438.<sup>233</sup> Come per il successivo martirio di Lucia (fig. 16), anche qui Veronese inserisce un riferimento diretto all'eucarestia: l'ostia, poco visibile nell'abbagliante luce celestiale, si confonde in una miriade di putti che, assieme ad angeli più maturi, contemplanò estasiati lo sposalizio.<sup>234</sup> Al centro, due cherubini in volo discendono con fare caotico verso la santa impugnando corona e palma del martirio. Curioso, in tutto questo, è che Caterina una corona la indossi già, in quanto figlia del re Costo: la sua nobiltà, evidentemente incarnata dall'eleganza del suo aspetto, non è solo di sangue ma – come ogni cristiana che si rispetti – d'animo.<sup>235</sup> Il motivo dei tessuti in damasco con raffinati arabeschi richiama l'opulenza del patriziato lagunare, cui tanto Veronese quanto le monache erano più che mai avvezzi. Persino uno dei fratelli di Paolo, Antonio, era un famoso *recamador* e produceva abiti per l'*élite* veneziana: non stupirebbe speculare sull'ipotetica collaborazione dei due per la composizione dell'opera, così come avvenuto per molte delle opere tarde di Caliari. Per di più, i vivaci colori dei drappaggi mettono in risalto la bianchezza della fanciulla, i cui capelli biondi, così tipici delle eroine veronesiane, ne riflettono l'inoppugnabile rettitudine. Citando nuovamente

---

<sup>232</sup> "L'union est symbolisée par un anneau" in Elisa de Halleux, *Iconographie de la Renaissance Italienne*, Parigi, Flammarion, 2004, p. 58.

<sup>233</sup> "Mentionné seulement à partir de 1438, dans la traduction anglaise de la *Légende Dorée* par Bungay" in Ibid; "Ce sujet [...] n'apparaît dans l'art qu'au début du XVe siècle" in Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, p. 268.

<sup>234</sup> "Tumultuous sky, in which the heavenly host bursts with golden light through menacing clouds" in Salomon, *Veronese*, p. 134.

<sup>235</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 963.

Cesare Vecellio, nella sua presentazione dei costumi cinquecenteschi, lo scrittore sottolinea l'ossessione quasi maniacale delle nobildonne veneziane per i capelli biondi: nella descrizione delle spose, Vecellio descrive con precisione l'abitudine delle patrizie di passare intere giornate in altana a schiarirsi i capelli con impacchi maleodoranti, solitamente intrisi di urina, sui quali poi riponevano uno speciale copricapo, la "solana", per riuscire a farli asciugare senza soffrire troppo la calura estiva.<sup>236</sup> Per di più, nel tratteggiare i costumi delle fanciulle in età da marito, Vecellio elenca le ritualità nuziali in voga alla sua epoca: nel menzionare donne elegantemente vestite e musicanti in processione, l'autore sottolinea l'assenza di acconciature elaborate – i capelli, per le neo-spose, andavano portati sciolti e adornati con trecce – e la sovrabbondanza di gioielli, specialmente le perle, che le distinguevano dalle cortigiane a cui erano vietate per legge.<sup>237</sup> Queste istanze culturali sono perfettamente riscontrabili nell'invenzione di Veronese: nel dipinto, così come nell'esposizione pseudo-antropologica di Vecellio, Caterina si avvicina a Cristo accompagnata dai suonatori in festa. Il blu del suo abito riflette i cromatismi del cielo, vero regno della beatitudine dove si appresta a recarsi, mentre il mantello dorato si confonde col biondo della sua chioma. Le perle, simbolo dell'Immacolata Concezione e della rigenerazione del mondo grazie all'avvento di Gesù, reiterano l'importanza della sua visione: lo sposalizio non è che un'allegoria dell'incontro tra Cristo e l'anima redenta che, dopo un periodo di confusa peregrinazione, abbraccia la vera fede in un'unione totalizzante.<sup>238</sup> Il roseo drappeggio sulle colonne in alto richiama la veste indossata dalla Vergine: approcciando la corte celeste, Caterina sta prendendo il posto di Maria come regina e sposa di Cristo. Il dipinto suggella l'evento quasi fosse un passaggio di testimone e gli angeli in volo,

---

<sup>236</sup> Margaret F. Rosenthal, Ann Rosalind Jones (a cura di), *Clothing of the Renaissance World: Europe, Asia, Africa, the Americas/ Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni*, p. 197.

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>238</sup> "La perla è il simbolo dell'illuminazione, della rinascita spirituale e dell'Immacolata Concezione di Maria" in Francesca Zennaro in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, p. 100.

anch'essi caratterizzati da ali azzurre come il cielo, recano la corona dell'immortalità rimarcandone la solennità. I sudditi, perlopiù costituiti da creature celesti, contemplano la scena nascondendosi dietro le colonne o concentrandosi sulle partiture della melodia. La mano di Caterina, simile a quella di Lucia, mostra l'indice e il medio ben separati mentre porge l'anulare al Bambin Gesù, coadiuvata nell'atto da una figura angelica adombrata e in apprensione. Altro punto interessante, nell'osservazione del dipinto, è la posizione della mano destra di Maria: richiamando l'argomentazione di Leo Steinberg sulla sessualità di Cristo, questa *ostentatio genitalium* è potenzialmente funzionale alla narrazione martiriale.<sup>239</sup> Comprovandone l'umanità attraverso i suoi genitali, Maria sta sottolineando il valore dell'incarnazione di Cristo come volontaria sottomissione alla fallibilità mortale: la sua *Passio, exemplum* supremo di tutti i martiri, è necessaria per liberare l'umanità dall'onta del peccato originale. Maria sembra quasi offrire a Caterina suo figlio come prova della sua umana fragilità: in quanto donna e in quanto mortale, Caterina è ontologicamente propensa al peccato ma attraverso la pratica ascetica, la castità e il susseguente martirio potrà abbracciare la salvezza, l'eterna redenzione che assumerà le sembianze di un tempio celestiale dove potrà raggiungere, elegantemente vestita da vera patrizia, il suo trono come sposa di Cristo. La struttura architettonica della composizione ricorda, a grandi linee, la *Presentazione di Maria al tempio* di Tintoretto per la Chiesa veneziana della Madonna dell'Orto (fig. 23), specialmente per i motivi floreali sulle alzate delle scale e per la loro struttura semicircolare. Anche lì, come per Caterina, vi è un'iniziazione femminile.

Esaltato da Sansovino, Ridolfi e Boschini per la chiarezza espressiva e per l'evidente profusione cromatica, il dipinto cateriniano di Veronese era destinato all'altare maggiore della chiesa dedicata

---

<sup>239</sup> Steinberg analizza una serie di Madonne con bambino mostranti il medesimo gesto di Maria che, con le dita, indica o tocca i genitali di Cristo per evidenziarne l'umanità: come abbiamo già detto, per Steinberg il gesto mariano rappresenta uno dei modi attraverso cui la teologia incarnazionale ebbe maggiore risonanza. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, pp. 24-45.

alla santa, fulcro ideale di un ciclo di sei tele eseguite da Tintoretto e bottega attorno al 1585.<sup>240</sup> A differenza delle pale d'altare, le quali si rifacevano, per Francesca Zennaro, a una "visione contemplativa" di modelli religiosi mistico-medievali volti ad esaltare l'elemento leggendario, i teleri tintoretiani rispondevano alle nuove esigenze pedagogico-catechetiche promosse dalla Controriforma.<sup>241</sup> Gli *exempla* di santità post-tridentina, cercando di affrancarsi dall'obsoleta tradizione agiografica inestricabilmente legata al mitico, vengono qui reinterpretati in ottica cristocentrica: Caterina, come tutti i martiri, diventa eroina da seguire proprio in quanto emulatrice della passione di Cristo. La sua intercessione è la speranza prima dei fedeli che a lei si rivolgevano in preghiera: il culto della martire, specialmente a Venezia, era popolarissimo in tutte le classi sociali sin dagli inizi del 1100.<sup>242</sup> Proprio dal 1307, come decretato dal doge Pietro Gradenigo, la santa doveva essere pubblicamente celebrata con una sontuosa festa di palazzo da tenere ogni 25 novembre: dopo la sospensione di tutte le occupazioni, l'intera comunità cittadina era invitata a prendere parte alla grande messa celebrata in suo onore a San Marco.<sup>243</sup> Come ribadito da Richardson, Caterina era notoriamente la patrona dell'istruzione, della filosofia e della scienza,

---

<sup>240</sup>"Ivi presso è l'antico monastero di Santa Caterina, la cui palla maggiore di nobile pittura, fù opera di Paolo Veronese" in Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, ristampa dell'edizione del 1663, Venezia, Filippi, 1968, p. 173; "Lenti lire soavissime sinfonie [...], onde l'occhio, da sì dilettevoli oggetti rapito, gode un saggio della beatitudine celeste, gratie particolari, che furono concesse al pennello di Paolo" in Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte*, pp. 48-9; "Pomposa Caterina inzenochiada [...] se puol dir che 'l pitor per fare 'sti efeti, oro l'habia impastà, perle e rubini, e safiri più che fini, e diamanti purissimi e perfeti" in Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Riproduzione facsimile dell'edizione "In Venetia per li Baba, 1660" di 600 esemplari numerati, Ristampa Anastatica, Venezia, Filippi, 1965, p. 331; Alessandra Zamperini, *Paolo Veronese*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale Editore, 2013, p. 242.

<sup>241</sup> Francesca Zennaro, "Jacopo Tintoretto e le *Storie di santa Caterina*" in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, pp. 27-9, p. 27.

<sup>242</sup> Antonio Niero, "Per il culto veneziano della megalomartire santa Caterina d'Alessandria" in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, pp. 33-7, p. 33.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 34.

rendendo consequenziale la sua intercessione a favore degli studenti e dei colleghi.<sup>244</sup> Questo potrebbe essere uno dei motivi dietro la facoltosa committenza dei sei teleri tintoretiani, i quali vennero posizionati sui lati della cappella maggiore della chiesa omonima secondo quello che Francesca Zennaro definisce un “programma iconografico circolare”.<sup>245</sup> Partendo dalla pala di Veronese, principio cronologico dell’iniziazione della santa, il ciclo proseguiva concettualmente coi teleri di Tintoretto e si concludeva, di nuovo, col dipinto veronesiano, finale realizzazione della sua mistica visione.

### 2.2.2. Il ciclo di Santa Caterina di Tintoretto

Rispetto all’elegante ieraticità della pala di Veronese, nei teleri di Tintoretto la santa, per la prima volta, irrompe con tutta la sua fisicità attraverso una sua personalissima “storia”: la sua passione, solitamente accennata dai segni premonitori delle torture, è qui vissuta in carne e ossa. Robusti seleziona sei particolari episodi all’interno dell’agiografia della santa proprio per rimarcare la rispondenza con quella di Cristo: la sua abnegazione durante i supplizi e l’incrollabile retorica del suo proselitismo la rendono testimone ideale del sacrificio cristiano. Tintoretto collaborerà spesso col figlio Domenico nella realizzazione delle sei tele, e in particolare per le scene raffiguranti *La Fustigazione* (fig. 25), *Caterina rinchiusa nelle prigioni* (fig. 26) e il *Supplizio delle ruote* (fig. 27). Questa selezione è dovuta alla nudità della santa e al valore assunto dalla sua fisicità nel contesto conventuale.

---

<sup>244</sup> Richardson, “The Mystic Marriage of Saint Catherine, by Paolo Veronese”, p. 2.

<sup>245</sup> Francesca Zennaro, “Jacopo Tintoretto e le Storie di santa Caterina” in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, pp. 27-30, p. 30.

Riprendendo il discorso sull'assimilazione cristica della agiografia cateriniana, notiamo la peculiarità del primo dipinto qui citato: la fustigazione, a primo impatto, ci rimanda pressoché subito alle celebrate flagellazioni di Tintoretto, non ultima quella oggi conservata al Kunsthistorisches di Vienna (fig. 28). La dinamica pittorica appare quasi specchiata: Caterina è manieristicamente legata ad una colonna, volgendo lo sguardo e le membra ferite verso Massenzio. Nella flagellazione viennese, Cristo assume la medesima posa, con l'unica differenza delle mani invisibili e la rotazione del suo corpo verso sinistra. Uno dei fustigatori a sinistra della santa, quello in basso vestito di arancio, riprende quasi pedissequamente il torturatore muscoloso alla destra di Cristo. Attraverso numerosi esercizi di stile atti a evidenziare la qualità del suo disegno anatomico, Tintoretto ha qui scientemente deciso di adoperare un'iconografia immediatamente riconoscibile per rimarcare, anche agli spettatori più disattenti, la chiara associazione con Cristo. Persino El Greco, uno dei più grandi ammiratori di Jacopo durante il suo soggiorno veneziano, sembra utilizzare una posizione molto simile nella realizzazione di un altro celebre martirio, quello di Sebastiano (fig. 29), per la cattedrale spagnola di Palencia.<sup>246</sup> La posa, potenzialmente remore del Sebastiano del Polittico Averoldi di Tiziano (fig. 30), potrebbe aver ispirato entrambi gli artisti nella resa pittorica delle rispettive *passio*, con tutte le conseguenze semantiche del caso. È infatti la stessa Zennaro, nel suo saggio sulla serie pittorica, ad associare il corpo androgino della santa a Sebastiano e a Cristo, ribadendo quanto fosse difficile discernere, specialmente nelle popolari stampe dedicate alla santa, il suo corpo muliebre da quello di Gesù.<sup>247</sup> In quest'ultimo esemplare conservato in Marciana (fig. 31), rappresentante proprio la flagellazione, il fisico di Caterina non ha alcun attributo specifico che

---

<sup>246</sup> José Álvarez Lopera, "Sobre Tintoretto y el Greco" in Miguel Falomir (a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, 26-27 febbraio 2007, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 77-83.

<sup>247</sup> Francesca Zennaro in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, p. 96.

rimandi alla sua vita, è legato ad una croce e, soprattutto, ha caratteristiche indisputabilmente maschili. L'invenzione di Tintoretto risente di questo paradigma semantico, popolarissimo nel *milieu* intellettuale veneziano dell'epoca. Pietro Aretino, uno dei *maître à penser* più in voga in laguna, aveva scritto tra il 1540 e il 1543 una celebre agiografia dedicata alla santa, sottolineandone non solo la castità ma, non sorprendentemente, la virilità.<sup>248</sup> Le sue descrizioni dispiegano infatti le già sufficientemente discusse antinomie dell'epoca sulla contraddittorietà intrinseca alla condizione femminile. Da un lato, l'esaltazione della verginità attraverso reiterati epiteti come "la calda, la umile, la fedele, la religiosa, la pia, la pura e la semplice" ne palesano l'usuale paradigma misogino volto al controllo – nonché alla repressione – della sua identità sessuale.<sup>249</sup> Dall'altro, riprendendo il già menzionato concetto della *virago*, ne magnifica "lo ardore della virilità", mettendone in risalto la sopraggiunta maschilità proprio in forza del suo scontro con Massenzio. Caterina si fa uomo proprio perché osa sfidare apertamente le *auctoritates* pagane: la sua è una sfida ad uno *status quo* incapace di concepire che una donna possa umiliare un uomo mantenendo, nel contempo, la propria immagine femminile inalterata.<sup>250</sup> Come per le altre eroine di cui si è fatto menzione, non è concepibile che Caterina sfidi il patriarca – pagano o cristiano che sia – senza trovare la morte: la promessa paradisiaca è la *ratio essendi* del suo martirio proprio perché è l'unica cui aggrapparsi durante le sue tribolazioni. Leggendo il dipinto attraverso la descrizione dell'Aretino, possiamo ipotizzare che la scena arrivi ad assumere le fattezze di uno stupro: durante le sevizie, Caterina viene brutalmente spogliata dai "vili carnefici" che, abbagliati dalla verginale purezza delle sue candide carni, cercano di violare "tutto quello che a lei e in lei non era lecito di toccare, né di vedere".<sup>251</sup> Il

---

<sup>248</sup> Ved. Pietro Aretino, *Le Vite dei Santi: Santa Caterina Vergine, San Tommaso d'Aquino, 1540-1543*, a cura di Flavia Santin, Roma, Bonacci Editore, 1977, pp. 27-173.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 151.

panneggio al centro del quadro – “utensile patetico”, per dirla con Warburg – rievoca lo *status* sociale della santa, separando visivamente la fanciulla da Massenzio, anch’egli riccamente vestito e sorprendentemente imberbe.<sup>252</sup> L’organizzazione spaziale è molto dinamica: tracciando delle diagonali a sinistra della santa, al centro del quadro e a sinistra di Massenzio, notiamo come tutto converga verso la corona posta al centro dello spazio pittorico. Così come nel martirio veronesiano (fig. 16), anche in questo quadro è evidente la collaborazione tra maestro e bottega, nella fattispecie rappresentata dal figlio Domenico e tipica delle ultime composizioni di Jacopo. Le figure maschili attorno alla santa, vestite con colori caldi tendenti al rosso, si dimenano in torsioni quasi affettate, la cui irregolarità serpentinata strizza l’occhio a un certo manierismo. Caterina appare placata dai crudeli macellai che le mortificano le carni con numerosi strumenti di tortura, dalle catene unciniate alle fruste dentellate. Osservandone soddisfatto le sevizie, l’imperatore indica col dito qualcosa al di fuori del quadro: da quel che sappiamo, Massenzio parte poco dopo aver predisposto le torture. È plausibile, tenendo fede alla storia, che stia semplicemente impartendo gli ultimi ordini ai suoi soldati. Più concretamente, tuttavia, è probabile che guidi lo spettatore verso gli altri teleri (fig. 26-27), prosecuzione ideale del percorso di formazione che le opere avrebbero dovuto promuovere.

Francesca Zennaro, nel commentare l’opera (fig. 25), sottolinea nuovamente quanto il corpo della fanciulla abbia “ben poco di femminile”, coi “seni acerbi” che ne mitigano l’identità “ulteriormente occultata dal panno che ne nasconde il sesso” il quale, beninteso, sembra assumere tra le pieghe una connotazione fallica.<sup>253</sup> La studiosa riconduce la mancata accentuazione della femminilità della santa al contesto di destinazione dell’opera: un nudo muliebre particolarmente esplicito sarebbe

---

<sup>252</sup> Didi-Huberman, nel suo saggio sulle ninfe e sul panneggio caduto, cita Warburg e la sua definizione del panneggio rinascimentale come “utensile patetico”, *locus* convergente di tutta una serie di istanze antropologiche inserite all’interno delle dinamiche pittoriche, di cui il tessuto si fa “superficie sensibile”. Ved. Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna: Saggio sul panneggio caduto*, pp. 23-4.

<sup>253</sup> Francesca Zennaro, p. 96.

stato, a suo dire, inconcepibile in un convento, specialmente considerando la pervasività della morale sessuofobica dell'epoca.<sup>254</sup> Seguendo il suo ragionamento, la raffigurazione della santa svestita è qui concessa solo in quanto necessaria alla sua umiliazione carnale. Allo stesso modo, tuttavia, si potrebbe postulare che la sua androginia derivi non solo dalla necessità tutta controriformistica di perpetuare *l'Imitatio Christi*, ma anche dall'esigenza di associare qualità caratteriali ritenute squisitamente maschili a un corpo tendente al virile. Ricollegandoci al sopramenzionato discorso di Burgwinkle e Howie sulla connessione tra pornografia e agiografia, è altrettanto ammissibile che il dipinto mostri una certa spettacolarizzazione voyeuristica delle torture della santa, giocando, per così dire, sulla singolare ambiguità dei suoi attributi fisici. Come Agata e Lucia, anche Caterina è vittima di un imperante *male gaze* estrinsecato attraverso il movimento circolare dei carnefici attorno al pilastro al quale è languidamente legata.<sup>255</sup> Da un lato, infatti, la vergine è metaforicamente spogliata delle sue vesti profane in quanto simbolo della vera fede, quella post-tridentina, che disdegna la caduca mondanità dei beni terreni ed esalta, di rimando, la scarnificata semplicità della dottrina evangelica. Caterina, nello splendore del suo maschile eroismo, diventa "colonna" portante del rinnovato valore attribuito alla santità, proprio in quanto *virago* imprescindibilmente casta. Dall'altro, come in molti martiri a lei affini, le sue torture sembrano obbligatoriamente passare attraverso la sessualizzazione forzata del suo corpo. Caterina, nell'opera tintoretiana, è sia oggetto di intrattenimento maschile che monito esperienziale per le collegiali: la sua rettitudine rimane intatta nonostante la violazione della sua purezza proprio perché vittima di una coercizione forzata. I suoi presupposti di remissiva castità sono immutati e la sua mascolinità, resa evidente dal concitato confronto col patriarca, è dovuta solo alla temporanea difficoltà del momento. La donna che si fa *virago* non può restare in vita perché la sua alterità, per

---

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> William Burgwinkle, Cary Howie, *Sanctity and Pornography in Medieval Culture*, pp. 34-5.

quanto encomiabile a livello teorico, viola il paradigma comportamentale universalmente associato al suo sesso. L'insegnamento da trarre dalla sua *passio*, dunque, se da un lato ne esalta la rarità delle doti intellettuali – Jacopo da Varazze stesso ne sottolinea più volte la straordinaria eloquenza – dall'altro ne punisce quasi inconsciamente l'imperdonabile alterità.<sup>256</sup> Per le giovani patrizie Caterina è assieme *exemplum* e *monitum*: una donna da imitare per l'inscalfibile morigeratezza dei costumi ma anche da temere per l'inusuale eccezionalità delle sue doti. Nell'evidenziare la crudezza del suo martirio in un universo pagano incapace di cogliere l'incommensurabile potere del messaggio evangelico, la morte della *virago* potrebbe di rimando anche alludere alla pena che attende qualsiasi donna osi sfidare gli equilibri di genere all'interno del sistema patriarcale, pur magnificamente spettacolarizzati dalla propaganda cattolica. Nondimeno, si potrebbe addurre un'ulteriore comparazione tra il corpo della santa e quello di un'altra donna, questa volta pagana, universalmente nota per aver assunto fattezze molto simili: Andromeda. La posa di Caterina richiama, a livello iconografico, quella dell'eroina ovidiana rappresentata sia da Tiziano, nella "poesia" per Filippo II di Spagna del 1554 (fig. 32), che da Veronese, nel dipinto del 1578 oggi conservato a Rennes (fig. 33). Il telerò tintoretiano viene effettivamente fatto risalire al 1550, nonostante la datazione dell'intero ciclo, nonché dell'effettiva esecuzione autografa, resti controversa. Se dovessimo dare per plausibile questo paragone, un'eventuale interpretazione potrebbe avere i seguenti connotati: così come Andromeda, vittima del mostro marino inviato da Poseidone, viene salvata da Perseo, così Caterina è vittima dell'altrettanto mostruosa ferocia pagana. Proprio come la principessa etiope, Caterina è legata mani e piedi: per Cecil Gould parte dell'invenzione tizianesca è plausibilmente ispirata all'opera di Michelangelo.<sup>257</sup> Uno dei disegni

---

<sup>256</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 969.

<sup>257</sup> Il disegno michelangiolesco in questione è "W54" conservato al British Museum. "Evidently Titian had been riled up by Roman criticism of his draughtmanship and set out to refute it. In addition to taking up the Central

preparatori per un *Cristo Risorto* degli anni Trenta del Cinquecento (fig. 34), oggi conservato al British Museum, potrebbe esser stato visto dal maestro veneto durante i suoi soggiorni romani: la posa, sebbene invertita, sembra richiamare quella di Andromeda.<sup>258</sup> L'*Imitatio Christi* potrebbe quindi aver accomunato – anche se in modo indiretto – i due maestri veneziani. Tuttavia, per Caterina non potrà esserci nessun mortale pronto a liberarla dall'oppressione pagana. L'unico uomo che la salverà, infatti, non è di questo mondo: Cristo, lo sposo celeste, le promette un'eternità di beatitudine proprio in forza del suo sacrificio. La convergenza delle diagonali compositive verso la corona evidenzia questo concetto: se nei primi due teleri, datati egualmente attorno agli anni Cinquanta (fig. 35-36), Caterina viene raffigurata sontuosamente vestita e ingioiellata mentre dibatte sicura con Massenzio e i saggi, nella *Fustigazione* la presenza della corona in primissimo piano, coi lussuosi drappaggi principeschi immediatamente retrostanti, ci ricorda il valore della tortura nell'ottica del significato complessivo del ciclo. Caterina ha compreso di dover abbandonare la sua *persona* profana per poter ambire all'unione con Cristo: la sua umiliazione fisica è funzionale all'obiettivo finale, medicina amara ma necessaria per rigettare l'evidente meschinità dei beni terreni, specialmente se paragonati all'incommensurabilità del paradiso dei giusti. Nella tela successiva, eseguita anch'essa probabilmente con l'ausilio di Domenico, questo concetto è reiterato, se possibile, ancora più platealmente attraverso l'organizzazione compositiva dello spazio pittorico.

Nel telero che ritrae *Caterina rinchiusa nelle prigioni* (fig. 27), l'importanza pivotale dell'eucarestia, già reiterata con Veronese, assume qui un valore sostanziale. L'episodio segue pedissequamente

---

Italian draughtmanship he may well have felt the need for guidance, whether from that quarter or another, in the iconography of mythological subjects.[...] Faced, therefore, with an entirely new subject for the next in the series, the Perseus and Andromeda, it would not be surprising had he again sought from Central Italian art" in Cecil Gould, "The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie." *The Burlington Magazine*, vol. 105, no. 720, 1963, pp. 112–17, p. 114.

<sup>258</sup> *Ibid.*

quello della *Fustigazione*: Caterina, dopo aver esperito le torture messe in atto dalla crudeltà di Massenzio, si ritrova rinchiusa in prigione per dodici giorni, senza possibilità di nutrirsi o abbeverarsi. Nel bel mezzo della notte, la vergine viene raggiunta dall'imperatrice Faustina, moglie di Massenzio: affascinata dalla fama della santa, la donna era curiosa di incontrarla *de visu* per scandagliarne la natura salvifica. Accanto all'imperatrice prostrata dinnanzi alla fanciulla, tre ancelle ne sorreggono il lungo mantello. In basso a destra, Porfirio, il capo dei soldati di Massenzio, giace inginocchiato in contemplazione della magnificenza della santa: anch'egli, come i duecento militi a lui sottoposti, si convertirà al cristianesimo grazie al convincente proselitismo della vergine. Attorno alla donna nuda, due angeli si prendono cura delle salvifiche ferite: mentre uno le mantiene il busto sollevato, l'altro le medica dolcemente il braccio ancora sanguinante pur rimanendo in volo. La scena è piuttosto singolare: ricalcando, ancora una volta, l'importanza dell'*Imitatio Christi*, Tintoretto rappresenta Caterina con le braccia spalancate, quasi fosse crocifissa. La sua posa è desunta pressoché direttamente da un altro episodio dipinto dal Robusti, quello della *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 37) oggi conservato in una collezione privata londinese, quasi che anche lei, proprio come Lazzaro, reificasse il potere redentore di Cristo con il suo risveglio spirituale.<sup>259</sup> Anche questo telero presenta un dinamismo notevole e, non casualmente, inverte la direzione degli assi compositivi del precedente: gli attori sono posizionati in modo da convogliare l'attenzione verso il paniere sacro. Vertice superiore del triangolo che ha il gruppo di Caterina e quello dell'imperatrice come lati, lo spirito santo in forma di colomba reca con sé un cesto con pane e vino: il Signore, consapevole delle tribolazioni esperite dalla santa in suo nome, le invia il cibo divino per nutrirla durante i giorni di indotta inedia. È quasi pleonastico rimarcare la diretta connessione semantica tra il pane benedetto e il corpo di Cristo, fulcro dottrinale della transustanziazione controriformista.

---

<sup>259</sup> Rodolfo Pallucchini, "Una nuova 'Resurrezione di Lazzaro' di Jacopo Tintoretto" in *Arte Veneta – Rivista di storia dell'arte*, Annata XXXI, Venezia, Alfieri, Edizioni d'Arte, 1977, pp. 95-103.

Caterina, dopo aver sopportato i soprusi dell'eresia pagana, viene curata e nutrita da Cristo, del quale essa stessa si fa sposa e messaggera. Riprendendo Walker Bynum, la spiritualità femminile, specialmente dal tardo Medioevo in poi, era incontrovertibilmente legata alla corporeità attraverso una prodigiosa proliferazione di mistiche, non ultima l'omonima Caterina da Siena, che tanto aveva segnato l'immaginario collettivo del cattolicesimo italiano.<sup>260</sup> La martire alessandrina, ancora nuda dinnanzi all'imperatrice, apre le braccia in segno di resa all'imperscrutabile disegno divino, rispetto alla quale essa stessa è pedina e simbolo. La trama luministica della pittura di Jacopo risulta qui ancora più drammatica: la scena sembra desunta direttamente da un dramma teatrale e lo spettatore si rende conto a fatica della natura notturna dell'evento; la luce scaturita dall'aureola della santa contribuisce a illuminare i personaggi che la circondano. Mirabile è la resa pittorica dell'armatura di Porfirio e, soprattutto, dell'abito di Faustina, le cui perle incastonate nel monile del suo mantello ricalcano le stesse indossate da Caterina in un altro quadro della serie, quello della *Disputa con i Dottori* (fig. 36). Una perla è perfino incastonata nel seno della donna: come abbiamo già visto con lo sposalizio di Veronese, le perle sono simbolo di redenzione, quella stessa rinascita che il mondo avrebbe vissuto grazie al sacrificio di Cristo.<sup>261</sup> Il rosso della veste dell'imperatrice ricalca quello dei calzoni di Porfirio: la sottoveste della sovrana, con arabeschi floreali su sfondo dorato, riprende quasi pedissequamente i motivi dell'armatura di Massenzio nella *Fustigazione*: simboli del paganesimo che si sottomette volontariamente alla supremazia della vera fede, i due rappresentanti dell'autorità pagana accolgono il nudo sacrificio di Caterina con umile sottomissione. Lodevole, in questo senso, è il particolare dell'elmo del soldato sul quale si rispecchia l'altra finestra della cella, quasi memore di un virtuosismo luministico di gusto fiammingo. Chissà che il pittore non

---

<sup>260</sup> Ved. Caroline Walker Bynum, "Corpo femminile e pratica religiosa nel tardo Medioevo", p. 119.

<sup>261</sup> Francesco Zennaro in Gianmatteo Caputo, *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, p. 100.

si sia cimentato in una sperimentazione ottica dopo aver visto *l'Autoritratto entro uno specchio convesso* di Parmigianino (fig. 38), presente a Venezia nella collezione di Alessandro Vittoria sin dagli anni Sessanta del Cinquecento. *Faustina*, dopo aver “visto la luce” grazie all’incontro con la santa nelle segrete del suo palazzo, si convertirà immediatamente al cristianesimo, recando nel suo seno il frutto maturo della salvezza: Cristo che, come una perla celata dalla diffidente conchiglia, ha bisogno di abnegazione e sacrificio per rivelarsi nel pieno del suo splendore. Ad accompagnare la sovrana nella sua conversione ci sono tre donne, anch’esse elegantemente vestite, ricondotte da Zennaro al seguito femminile di Sant’Elena nel dipinto tintoretiano *dell’Invenzione della Croce* (fig. 39), oggi conservato nella chiesa veneziana di Santa Maria Mater Domini.<sup>262</sup> Così come Elena assicura l’autenticità della croce, simbolo primigenio del sacrificio di Cristo, così Faustina è rinfrancata sulla bontà del proselitismo di Caterina attraverso la visione del suo corpo, anch’esso curiosamente posto a forma di croce sulla sinistra della composizione. Il corpo cateriniano si fa esso stesso eucarestia attraverso la sua candida nudità, la cui bianchezza si riflette nell’abito dismesso al centro del triangolo del dipinto. La corona in basso si nota a malapena: Caterina ha ufficialmente abbandonato per sempre le sue vesti profane e si prepara, con cristico sacrificio, al suo supplizio più celebre. L’episodio del *Supplizio delle ruote* (fig. 27) conclude la nostra analisi del ciclo tintoretiano, rappresentandone, non a caso, il culmine narratologico.<sup>263</sup>

Parafrasando le parole di Pierluigi De Vecchi, nonostante la datazione dell’intero ciclo sia piuttosto controversa, è plausibile ricondurre questo dipinto alla terribilità delle tarde composizioni di

---

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> Il ciclo si conclude ufficialmente col telero “*La Decollazione ovvero il martirio finale*”, datato 1585-90 circa. La decisione di non considerarlo all’interno di questa analisi è strettamente legata alla necessità di trattare i dipinti dove la santa è raffigurata nuda.

Jacopo.<sup>264</sup> La santa viene rappresentata al centro della composizione tra enormi ingranaggi semi-distrutti: la ruota, celeberrimo simbolo del suo martirio, è grandiosamente spezzata. Secondo la leggenda, contrariato dopo aver ritrovato Caterina perfettamente in salute nonostante il suo ordine di farla morire d'inedia, Massenzio decide di farla suppliziare tra due enormi ingranaggi dentati.<sup>265</sup> Tintoretto, nell'opera in questione, sceglie di rilanciare con una nuova e più crudele tortura: così come è riuscita a convincere, grazie alla sua impareggiabile retorica, i cinquanta saggi convocati dal patriarca per tentare di umiliarla, anche qui Caterina mira a convertire il resto della comunità alessandrina alla vera fede. Nella concitazione martiriale, Caterina prega Dio affinché le mandi un segno che possa dimostrare l'impareggiabile protezione di cui gode. Dio, di tutta risposta, le invia un angelo – lo si vede in alto a destra – che spezza le ruote e la libera dalla morsa dell'orrenda tortura. Secondo la leggenda, la distruzione delle ruote comportò la morte di quattromila pagani, ivi accorsi per contribuire alle sevizie poiché fomentati dall'acrimonia dell'imperatore.<sup>266</sup> Tintoretto, tuttavia, decide scientemente di non rappresentare gli effetti del prodigio con esattezza narratologica: nel quadro non ci sono tracce della moltitudine idolatra annichilita dalla furia divina né del disappunto del regnante. Da un lato, in basso a sinistra, vediamo la singola testa di un pagano con un copricapo bianco: si potrebbe postulare, così come per il martirio di Agata, un'ipotetica rappresentazione di un musulmano. Alessandria d'Egitto, dopo tutto, era una delle città simbolo dell'alterità islamica: è da lì che il corpo di San Marco venne trafugato dai veneziani proprio "per salvarlo" dalla profanazione degli infedeli. A sentire David Rosand, nonostante una delle critiche mossegli più frequentemente dal *milieu* veneziano fosse proprio l'eccessiva fretta nella realizzazione dei teleri, il pennello di Tintoretto poteva vantarsi di una sublime capacità

---

<sup>264</sup> Pierluigi De Vecchi, "Invenzioni sceniche e iconografia del miracolo nella pittura di Jacopo Tintoretto" in *L'arte*, n.17, 1971, pp. 101-32, p. 125.

<sup>265</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, pp. 968-9.

<sup>266</sup> *Ibid.*

naturalistica, la quale, beninteso, operava su diversi livelli di lettura: non ultimo, quello soprannaturale.<sup>267</sup> È proprio il trascendente ad essere consustanziale al cuore pulsante dell'opera: in assenza di elementi architettonici, così frequenti invece nella pittura di Veronese, Tintoretto estrinseca un "non-luogo".<sup>268</sup> L'artista abbandona l'intento narrativo solitamente associato alla "pittura di *istoria*" tanto cara alla tradizione veneziana, per darsi alla "pura visione": un grandioso fascio di luce avvolge la prescelta in tutto il suo splendore, travolgendo il suo corpo con scenografica teatralità.<sup>269</sup> La sua figura, resa baluginante dai riflessi incandescenti, non ha alcuna connotazione sessuale: l'androginità della sua fisionomia ricorda, ancora una volta, un giovanissimo Sebastiano nel fiore della sua giovinezza. I suoi lunghi capelli, associabili al martire narbonense, potrebbero tuttavia essere ricondotti anche a Maria Egiziaca e alla Maddalena, le cui agiografie ci riportano ancora una volta in Oriente. Nell'analizzare i diversi significati delle pettinature femminili all'interno del paradigma culturale della prima cristianità, Miles sottolinea come i capelli sciolti fossero

---

<sup>267</sup> "The *confratelli* of the scuole, Tintoretto's major patrons, presumably responded to other qualities of his art, especially to its naturalism, which we might think of as a paradox or contradiction. Yet that naturalism operated on several levels, including the supernatural. It was precisely his fantastic brushwork that enabled Tintoretto to give spectral reality to the demons [...]" in David Rosand, "Tintoretto and Veronese: Style, Personality, Class" in Miguel Falomir (a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, 26-27 febbraio 2007, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 72-6, p. 74.

<sup>268</sup> Questa espressione rievoca quella utilizzata dall'antropologo francese Marc Augé per designare una serie di spazi contemporanei, dai mezzi pubblici ai supermercati, caratterizzati da un crescente anonimato che li ha progressivamente svuotati della loro stessa identità in contrapposizione con i "luoghi antropologici", noti per la loro forte identità sociale e/o storica. In questo caso per "non-luogo" si intende invece un luogo volontariamente privo di connotazione spazio-temporale. Nell'esempio del telero di Tintoretto, non siamo in grado di collocare la santa in nessuno spazio particolare: questa scelta è riconducibile alla natura miracolosa dell'evento stesso, la quale non necessita delle stesse coordinate in cui è tradizionalmente costretta l'azione umana perché, per sua stessa natura, li supera entrando nel trascendentale.

<sup>269</sup> Francesca Zennaro in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, p. 104.

solitamente associati alla verginità.<sup>270</sup> La leggenda di Maria Egiziaca, anch'essa alessandrina come Caterina, viene fatta risalire agli scritti del monaco palestinese Sofronio di Gerusalemme, i quali, rimaneggiati da Paolo Diacono e da autori medievali successivi, giunsero all'orecchio di Jacopo da Varazze che ne popolarizzò poi la vita.<sup>271</sup> Protettrice delle prostitute, la figura di Maria Egiziaca si sarebbe poi fusa, in età medievale, con quella della Maddalena, la cui agiografia la rendeva particolarmente malleabile a livello iconografico.<sup>272</sup> Nell'analizzare la "figura composita" di Maria Maddalena/Maria Egiziaca, Daniel Arasse ricostruisce i motivi dietro l'associazione iconografica tra la santa e i suoi lunghi capelli biondi, attributo che lui stesso definisce squisitamente "femminile".<sup>273</sup> Se da un lato, come ribadito da Miles, l'epistemologia del cristianesimo delle origini riconduceva i capelli sciolti alle *puellae*, marcatore evidente della loro purezza, dall'altro, seguendo l'argomentazione di Arasse, potevano denotare una natura lasciva e propensa al peccato.<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> "Hair was arranged in accordance with a woman's sexual status—long and flowing if the woman was a virgin or bound on the head in a chignon if the woman was married. By adopting the prescribed style, a woman announced her willingness to be defined by her sexual status in the social order. In Roman culture the loosened hair of women who would normally have had bound or veiled hair had quite specific meanings. In Roman funerals it was customary for female mourners to loosen their hair and remove all signs of wealth and dignity, a rejection of the marks of social placement and prestige" in Margaret Miles, *Carnal Knowing*, p. 49.

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>272</sup> La leggenda di Maria Egiziaca, prostituta pentita che si sarebbe rifugiata nel deserto nutrendosi delle sue lacrime. Daniel Arasse, nel capitolo sulla figura della Maddalena del suo *On n'y voit rien*, confronta le due donne, ricostruendo la leggenda della Maddalena e la ragione del suo attributo iconografico: "Madeleine, elle, c'est à ses cheveux qu'on la reconnaît. D'accord, il y a aussi Marie qui a beaucoup de cheveux. Pas l'Autre, la Grande, l'Immaculée. Non. Je parle de Marie l'Égyptienne. Mais, justement, celle-là, c'est un clone ; elle aussi, une pute convertie qui renonce à baiser et, pour être plus sûre, s'en va dans le désert" in Daniel Arasse, *On n'y voit rien: descriptions*, Parigi, Gallimard, 2006, p. 130.

<sup>273</sup> "Parce que, franchement, ces cheveux, ce n'est pas un attribut comme un autre. Ou alors, il faudrait dire qu'ils sont ses attributs. Vous voyez ce que je veux dire? Ses attributs; comme les hommes ont les leurs, virils. Ses cheveux, ce seraient ses attributs féminins. Vous avez remarqué qu'il n'y avait pas d'équivalent à viril pour les femmes ? Féminin, c'est comme masculin; et femelle, c'est comme mâle. Mais, pour viril, rien. Vous ne me direz pas que c'est par hasard! Je n'insiste pas mais je n'en pense pas moins. C'est pour ça que j'ai dit que c'étaient ses attributs féminins », *Ivi*, p. 131.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 154.

Parafrasando lo studioso francese, una donna coi capelli sciolti e non raccolti in un'acconciatura socialmente accettabile era inevitabilmente collegata ad uno stile di vita sregolato, potenzialmente sovversivo se confrontato coi rigidi dettami dell'*honestà* femminile.<sup>275</sup> Per Arasse, il senso della figura "inventata" della Maddalena, seguendo il racconto che ne fa da Varazze, era di fornire alle donne un *exemplum* mediano tra l'irraggiungibile perfezione della Vergine e l'onta atavica di Eva.<sup>276</sup> Maddalena, prostituta pentita votata completamente alla causa cristiana, poteva personificare il cammino di ogni donna: ontologicamente dissoluta in quanto figlia di Eva, la femmina poteva ambire alla redenzione unendosi spiritualmente a Cristo e rigettando la sua sessualità. In questo senso, vale la pena menzionare la versione dell'episodio cateriniano delle ruote di Gaudenzio Ferrari (fig. 40): realizzata negli anni Cinquanta del Cinquecento per decorare la cappella Gallarati nella chiesa milanese di Sant'Angelo, l'opera, rigidamente divisa in tre parti, mostra Caterina in primissimo piano tra le ruote dentate mentre prega Dio affinché la salvi. Rispetto all'arrangiamento tintorettiano, l'invenzione di Gaudenzio appare compositamente più tradizionale, ma ciò che conta ai fini del discorso è la fisicità della santa: i suoi lunghi capelli biondi, attributo ontologicamente femminile, le coprono i seni nudi risaltandone, di rimando, la loro proibita rotondità. La Caterina di Ferrari sembra una Maddalena penitente che alza gli occhi al cielo in attesa dell'aiuto celeste, eminentemente rappresentato dall'angelo di Dio che discende in volo per liberarla dal supplizio. L'abbagliante dinamismo del telero di Tintoretto, se da un lato potrebbe richiamare la Caterina di Gaudenzio per i lunghi capelli biondi e la nudità – per quanto la santa milanese risulti spiccatamente più sensuale – dall'altro appare conferirle visibilmente più potere.<sup>277</sup> La sua mitigata femminilità, potenzialmente richiamata dal fianco sporgente sulla destra, potrebbe essere ulteriormente

---

<sup>275</sup> "Une femme qui sortait en cheveux, c'est qu'elle n'avait pas mis son chapeau. Et une femme qui fait désordre, ça veut dire qu'elle mène une vie désordonnée", Ibid.

<sup>276</sup> *Ivi*, pp. 151-2.

<sup>277</sup> Nello specifico, si cercava di rendere in italiano il termine inglese *agency*.

comprovata dalla corda attorno al suo busto. Ipotetico elemento da associare al funzionamento delle ruote – così come le catene attorno alle braccia – il cordone richiama il “cinto verginale”, inequivocabile simbolo di castità e metafora, d’altra parte, di quella che Jean de Marconville aveva definito la “principessa di ogni virtù” muliebre.<sup>278</sup> Come abbiamo già detto, Tintoretto non rappresenta l’episodio con accuratezza filologica (e il confronto con la versione di Ferrari lo dimostra): la sua volontà è mostrare l’evento miracoloso della distruzione delle ruote come pretesto per magnificare l’eccezionalità della santa e soprattutto del potere divino che le è riservato. Sul lato sinistro, un cavaliere è appena visibile mentre fugge dalla furia divina col suo cavallo bianco: il richiamo al destriero di *San Giorgio e il drago* (fig. 41), tela del 1558 oggi alla National Gallery di Londra, è immediato. La luce fa da prospettiva in uno scenario apocalittico che nulla ha a che vedere con l’elegante realismo di Caliari: Caterina è nuda, benedetta dalla potenza divina che la eleva al di sopra di ogni presenza profana. Le ruote, evidentemente ingigantite per acuire la spettacolarità del momento, sembrano ancora girare grazie agli effetti luministici del tinteggio di Jacopo. Gli stessi assi compositivi del dipinto guidano l’occhio sulla loro gargantuesca struttura: facendo quasi da eco al precedente discorso sul carnefice della Lucia veronesiana, gli enormi ingranaggi, simboli di un paganesimo propenso ad annichilire la vera fede, vengono platealmente distrutti dall’intervento divino. La santa, metafora vivente della redenzione di ogni buon cristiano, viene avvolta dalla luce celeste proprio perché ne rappresenta la diretta diramazione. L’angelo venuto a soccorrerla si confonde nel bagliore ultraterreno, contribuendo a riverberarne i raggi su ogni elemento del quadro: il drappeggio rosso e il viso appena abbozzato dell’uomo sull’estrema destra richiamano timidamente la carneficina riportata delle fonti. Per di più, le vesti scarlatte delle sparute vittime ci rammentano cromaticamente quelle dei carnefici della *Flagellazione*: il collegamento visuale è

---

<sup>278</sup> *Ibid*; “Chasteté en la femme est princesse de toutes les autres vertus”, *mia traduzione*. Jean de Marconville, *De la bonté et mauvaisté des femmes*, Parigi, 1563 citato in Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou Diablesse*, p. 106.

quantomai diretto e la reciprocità dei teleri nello spazio architettonico della chiesa ne rafforza il confronto. Dopo indicibili sofferenze, l'eroina cristiana trionfa sul male grazie al suo inoppugnabile credo: gli infedeli, pagani o musulmani che siano, sono destinati a soccombere a causa della loro stessa fallibilità, eminentemente simboleggiata dalle enormi ruote di loro stessa fattura. Caterina, magnifica nella sua pudica nudità, risplende sicura nel suo trionfo cristiano: le mani giunte, segno di preghiera e di sottomissione al Signore, la caratterizzano ulteriormente come prescelta, liberandola dalle catene delle meschinità umane, simbolicamente spezzate attorno ai suoi bicipiti, che quasi si confondono tra i suoi capelli biondi nell'infervorata luce dell'amore divino. Ciò che conta, nel dipinto, è rimarcare il valore intrinseco della santità incarnata dalla donna: consacrata per la sua castità e benedetta per la sua eloquenza, Caterina personifica le istanze del cattolicesimo militante di fine Cinquecento attraverso la sua fisicità virile, a immagine e somiglianza del suo stesso sposo. Ripetutamente seviziata per la sua abnegazione e umiliata per il suo rifiuto di una vita di piaceri, la santa è rappresentata nella sua glorificazione corporea proprio come un'eroina sopravvissuta a un'enorme battaglia – potenzialmente, non a caso, contro le eresie. Caterina non presenta alcun segno visibile della violenza subita e non è mai stata, di rimando, così radiante in tutto il suo sovrumano splendore. Il suo candore, simbolo della grazia divina, si fa metafora della purezza che le educande avrebbero dovuto serbare, verbo significante della nuova vita da intraprendere una volta lasciato il convento. Grazie all'intervento divino, Caterina si libera dalle catene dell'oppressione in quanto *alter Christus*, emancipandosi dal peccato originale – e dalla lascivia convenzionalmente associata al suo sesso – di cui comunque è portatrice, proprio come le novizie volte ad osservarne le gesta.

Non più eterna Eva, Caterina approda alla santità gettando le sue vesti terrene, letterarie e metaforiche. La sua *Imitatio Christi*, più di ogni altro elemento, la avvicina programmaticamente alla propaganda controriformista: la redenzione è possibile attraverso l'attenta emulazione della *passio* cristica, la quale si manifesta, per una donna, nella rinuncia al proprio sesso. Giacché a partire

dall'età tardomedievale la religiosità femminile trovava nella corporeità il suo attributo ontologico, l'assimilazione delle donne al proprio corpo ne rendeva consequenziale la mortificazione, rituale necessario e schizofrenica metafora della loro volontà di affrancarsi dal mondo, pervenendo così all'agognata estasi del sacro.<sup>279</sup> La donna, nell'epistemologia cinquecentesca, è il suo sesso: la violazione della sua fisicità, specialmente attraverso mezzi artistici particolarmente espliciti, ne rivela la tendenza tutta maschile al possesso e al godimento del suo corpo inerme, anche mediante il tacito potere dello sguardo. Nel caso del ciclo tintoretiano, tuttavia, la committenza e il pubblico del convento sembrano mettere in dubbio questa teoria. Non possiamo non considerare quanto la cultura patriarcale si serva proprio delle donne per tramandare dinamiche sociali che ne determinano l'oppressione, specialmente attraverso la costrizione domestica. Riprendendo le parole di Margaret Miles, il dominio maschile e la subordinazione femminile sono caratteristici di società in cui gli uomini sono gli unici a plasmare lo spazio pubblico, indipendentemente dal singolo intervento femminile.<sup>280</sup> Michel Foucault, nel suo discorso sulla forza, afferma che la coesione sociale di uno stesso spazio non necessita di una coercizione collettivamente imposta proprio perché il "potere forte" – quello maschile – attrae già di suo, promuovendo comportamenti necessari al mantenimento dello *status quo* patriarcale.<sup>281</sup> Per la sua stessa autoconservazione, quell'*humus* culturale sessista necessita di attitudini e leggende per giustificarne i presupposti: qui interviene l'arte, specialmente se religiosa, per sintetizzare gli interessi delle classi dominanti e perpetuarne i valori a livello collettivo, cosicché lo spettatore possa introiettarli e diffonderli a sua volta. Non bisogna dimenticare, beninteso, che queste stesse categorizzazioni, interiorizzate dalla

---

<sup>279</sup> Caroline Walker Bynum, "Corpo femminile e pratica religiosa nel tardo Medioevo", p. 119.

<sup>280</sup> "Male dominance and female subordination are characteristic of societies in which men design and administer the public sphere" in Margaret R. Miles, *Carnal Knowing*, p. 119.

<sup>281</sup> "The cohesive force of strong societies is not achieved by the coercion of behavior and belief; rather, 'strong power', as Michel Foucault has argued, effectively attracts people to the beliefs and behavior necessary for the maintenance of society" in Michel Foucault citato in *Ibid.*

maggior parte degli artisti dell'epoca, non erano pedissequamente seguite come *diktat* inoppugnabili. Si tratta, soprattutto, di interpretazioni postume: la personalità del singolo artista si discostava sovente dalle ideologie del suo committente ed è interessante comprendere fino a che punto questa sovversione riuscisse ad emergere sotto forme creative. La badessa Teodosia Donà, una delle plausibili committenti del ciclo tintoretiano e della pala del Veronese, gestiva un collegio dove le giovani patrizie venivano educate a diventare delle brave mogli. Per quanto, come abbiamo già detto, le donne veneziane fossero riuscite – specialmente da metà Cinquecento – a riservarsi uno spazio di discreta autonomia nella gestione delle politiche matrimoniali ed ereditarie, il loro potere restava inserito in un paradigma sociale che riconosceva autorità solo al maschio.<sup>282</sup> Per le donne di buona famiglia i percorsi ammissibili in società restavano due: il matrimonio e, ironia della sorte, il velo. Caterina incarna, in un modo o nell'altro, entrambe le istanze: sposa di Cristo convintamente illibata, la martire si sottrae al dominio di un patriarca per ricadere inevitabilmente sotto l'egida – e il dettame – dell'altro. Il suo sacrificio glorifica la mortificazione del suo corpo per una buona causa, quella controriformista, promuovendo di rimando l'idea che l'integrità, per una donna, debba inevitabilmente equivalere all'assoluta castità. Nel caso in cui questo precetto fosse violato, per una qualsivoglia ragione, ecco che per ricondurlo all'universo semantico del patriarca la maschilizzazione risulta necessaria: *l'Imitatio Christi* e *l'Imitatio Sebastiani* diventano i mezzi visuali attraverso cui l'eccezionalità femminile, specialmente se nuda, viene normalizzata. Caterina dovrà essere emulata dalle novizie proprio perché casta anche se maritata: citando Matthews Grieco, la

---

<sup>282</sup> “In other words, in various circumstances male authority might be mitigated, and perhaps rendered almost trivial, by the fact that women [...] may have a good deal of informal influence and power. While acknowledging male authority, women may direct it to their own interests, and in terms of actual choices and decisions [...] the power exercised by women may have considerable and systematic effect. [...] But it is necessary to remember that while authority legitimates the use of power, it does not exhaust it” in Michelle Zimbalist Rosaldo, “Women, Culture and Society: A Theoretical Overview” in Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere (a cura di), *Women, Culture and Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974, pp. 17-42, p. 21.

verginità era da sempre considerata superiore al matrimonio proprio perché “circondata del prestigio di una tradizione cristiana risalente ai Padri della Chiesa e perpetuata dal clero celibe del Medioevo”, incarnando “la purezza dell'umanità prima dell'onta del peccato originale”.<sup>283</sup> Se il sacrificio di Cristo aveva formalmente liberato l'umanità dalla macchia del peccato, ecco che l'eterna vergogna continua ad attanagliare la natura femminile. Per Miles, più di ogni altro personaggio biblico, Eva aveva contribuito all'idea tutta maschile della “donna” come entità costituita di stereotipi misogini dai quali dedurre tutta una serie di ruoli sociali.<sup>284</sup> La proliferazione degli altari martiriali cinquecenteschi, unita alla maschilizzazione delle eroine, risulta quindi particolarmente calzante se ricondotta ad un confronto di genere tra esempi pittorici femminili e maschili.<sup>285</sup>

Come ribadito da Zennaro, nel telero della *Fustigazione* (fig. 25) Caterina è associabile visivamente non solo a Cristo ma, com'è evidente, a Sebastiano: questa similitudine non è del tutto casuale.<sup>286</sup> Attraverso un'attenta analisi degli altari rinascimentali, Patricia Meilman identifica in Sebastiano il modello dei dipinti martiriali di età moderna.<sup>287</sup> Inequivocabilmente assimilato a Cristo da un punto di vista iconografico, Sebastiano, specialmente in Italia centrale, divenne presto il simbolo della

---

<sup>283</sup> “Entourée de prestige par une tradition chrétienne héritée des Pères de l'Èglise et prolongée par le clergé célibataire du Moyen Age, la verginité était toujours considérée [...] comme supérieure au mariage dans la mesure où elle incarnait la pureté de l'humanité avant la souillure du péché originel”, mia traduzione. Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou Diablesse: La représentation de la femme au XVIe siècle*, Parigi, Flammarion, 1991, p. 106.

<sup>284</sup> Eve, more than any other scriptural character, was the basis for a fictional figure of “woman” that allowed men to feel that they understood both the “nature” of actual women and appropriate male roles and responsibilities in relation to women” in Miles, *Carnal Knowing*, p. 119.

<sup>285</sup> Patricia Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 32.

<sup>286</sup> Francesca Zennaro in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, p. 96.

<sup>287</sup> Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, p. 38.

tendenza interceditrice dei santi in tempo di malattia. L'epidemia della peste, unita a quella sifilitica del 1490, aveva portato milioni di persone a cercare rifugio nella trascendenza di un santo miracolosamente sopravvissuto al martirio.<sup>288</sup> Come già anticipato con Mario Equicola e il fascino dell'ermafroditismo nell'estetica dei circoli neoplatonici, la ripresa dell'ideale greco della *kalogagathia* (καλοκαγαθία) aveva portato un determinato tipo di fisicità tendente all'efebico ad essere progressivamente estetizzata a livello artistico.<sup>289</sup> Dagli inizi dell'età moderna sino alla Controriforma, la rappresentazione di Sebastiano sembra mutare verso una progressiva femminilizzazione delle sue carni: ringiovanito, il santo mostra attributi fisici che lo allontanano dai suoi primi esempi iconografici, non ultimo il mosaico a lui dedicato in San Pietro in Vincoli (fig. 42). Col passare dei decenni, l'eroe assume pose sempre più languide, con frecce decrescenti e un corpo dalla fisicità sessualmente ambigua. Riprendendo Karim Ressouni-Demigneaux, Sebastiano non era l'unico martire ad aver sopportato il supplizio degli arcieri: Cristina di Bolsena, tra gli altri, era famosa per aver patito la stessa sorte.<sup>290</sup> Nondimeno, come ribadito dallo studioso, all'alba del XIV secolo le frecce sebastianee erano oramai divenute "nei testi come nelle immagini, un elemento iconografico necessario alla sua raffigurazione, a sua volta legata all'intercessione" tanto agognata dai fedeli.<sup>291</sup> Il martirio di Cristina, d'altro canto, pare non raggiungere la popolarità pressoché ecumenica associata al suo emulo virile. È interessante, per quanto possibile, confrontare due esempi cinquecenteschi veneti che la ritraggono durante le sue torture, opere nello specifico della

---

<sup>288</sup> "That Sebastian was able to overcome his trial by arrows made him a fitting choice as intercessor for the faithful to whom the plague was a mortal threat" in Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, p. 39.

<sup>289</sup> Il discorso è stato già parzialmente affrontato nel capitolo su Agata, p. 41 di questa tesi. Mario Equicola citato in Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 135.

<sup>290</sup> Karim Ressouni-Demigneaux, "La vita "immaginata" di San Sebastiano" in Xavier F. Salomon, Piero Boccardo, *Guido Reni: Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 16-31, p. 19.

<sup>291</sup> *Ibid.*

bottega di Veronese (fig. 37) e di Jacopo Palma il Giovane (fig. 38), così da comprendere fino a che punto *l'Imitatio Sebastiani* possa aver influito sulla loro composizione. Effettivamente, la maschilizzazione delle eroine nude appare subire una curiosa torsione semasiologica agli inizi del Seicento. È ipotizzabile che la sopraggiunta femminilità di Sebastiano, *exemplum* iconografico delle nudità martiriali dal Quattrocento in poi, possa aver legittimato, di rimando, la femminilità dell'eroina laziale? Fino a che punto questo sdoganamento si traduce nell'ulteriore sessualizzazione del suo corpo?

## 2.3: La “femminilizzazione” del corpo martirizzato: un confronto semantico tra Sebastiano e Cristina

### 2.3.1: Sebastiano e le frecce: le origini di un martirio estatico

La popolarità di Sebastiano nella cultura visuale del Rinascimento non smette mai di sorprendere: le immagini del suo corpo nudo, voluttuosamente legato a una colonna mentre subisce serafico il supplizio delle frecce, è pressoché onnipresente in tutta Italia.<sup>292</sup> La leggenda del martire narbonese, associata per lungo tempo alla peste, riflette molte delle istanze religiose del Cinquecento ed è necessario scandagliarla in tutta la sua complessità, così da comprenderne i presupposti per un confronto sensato con la sua emula laziale. Seguendo l’argomentazione di Karim Ressouni-Demigneaux sull’evoluzione del suo culto, Sebastiano – così come la Maddalena – rappresenta un *exemplum* di “immagine composita”, la cui *Passio*, dettagliatamente descritta da numerosi agiografi, non è che un’invenzione connessa alla necessità di un’*imago* verso cui convogliare preghiere e preoccupazioni di un’età carica di incertezze.<sup>293</sup>

La prima testimonianza che abbiamo sul santo risale al IV secolo d.C., nello specifico della *Depositio Martyrium* del 354 d.C., dove un certo venerabile uomo di nome Sebastiano è effettivamente

---

<sup>292</sup> Bette Talvacchia, “The Double Life of St. Sebastian in Renaissance Art” in Julia L. Hairston, Walter Stephens (a cura di), *The Body in Early Modern Italy*, Baltimora, John Hopkins University Press, 2010, pp. 226-48, p. 230.

<sup>293</sup> “Sembra certo che sia esistito un uomo di nome Sebastiano, sepolto e onorato nelle catacombe. Tutto il resnonon è altro che leggenda, un “romanzo faticosamente elaborato” che narra le vicende certamente immaginarie, ma utili ad uno scopo ben preciso: nel concedere al santo il privilegio di un’esistenza fittizia, gli si è letteralmente ridata la vita [...] un’*imago* nel senso originale del termine, cioè un ritratto” in Karim Ressouni-Demigneaux, “La vita “immaginata” di San Sebastiano” in Xavier F. Salomon, Piero Boccardo, *Guido Reni: Il tormento e l’estasi. I San Sebastiano a confronto*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 16-31, pp. 17-8.

menzionato tra i martiri sepolti nelle catacombe.<sup>294</sup> La *Passio* alla base del suo culto, invece, è del V secolo d.C. ed è stata erroneamente attribuita per molto tempo ad Ambrogio: il gesuita Hippolyte Delehaye ha infatti dimostrato l'inconsistenza storica sulla base dell'evidente distanza temporale con la *Dispositio*, evidenziando come la Chiesa dell'epoca, dopo aver finalmente vinto la battaglia col paganesimo, sentisse la necessità di rimarcare il proprio trionfo attraverso leggende volte a sottolinearne la provvidenzialità.<sup>295</sup> La fonte più usata per le rappresentazioni visuali del santo resta comunque la *Legenda varraziana*: nella sua *XXIII vita*, il domenicano racconta le imprese del martire con pittoresca profusione di dettagli.<sup>296</sup> Sebastiano viene presentato come il preferito tra i soldati di Diocleziano e Massimiano i quali, in forza della loro predilezione, gli affidano la guida di un intero battaglione imperiale.<sup>297</sup> "Cristiano esemplare", Sebastiano sfrutta sovente la sua posizione "per poter confortare le anime dei cristiani che vedeva cedere ai tormenti": seguendo il resoconto, il santo passava infatti il suo tempo a cercare di convertire i suoi sottoposti, persuadendoli al martirio in forza della promessa paradisiaca.<sup>298</sup> Colto sul fatto, con grande sconcerto dei *principes* a lui devoti, il martire viene condannato al celeberrimo supplizio delle frecce, venendo crudelmente legato e sevizato dagli arcieri del suo stesso corpo militare al centro del Campo Marzio.<sup>299</sup> Ancora agonizzante e coperto di dardi, Sebastiano viene miracolosamente salvato dalla grazia divina,

---

<sup>294</sup> "The earliest documentation of Sebastian's cult is his inclusion in the *Depositio Martyrium* of AD 354, which lists the martyrs' anniversaries observed by the Roman Church: 'XIII kal. feb. Fabiani in Callisti et Sebastiani in Catacumbas' in Louise Marshall, "Reading the body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces of St Sebastian in Renaissance Art" in Bernard J. Miur (a cura di), *Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion*, Exeter, University of Exeter Press, 2002, pp. 237-72, p. 239.

<sup>295</sup> Hippolyte Delehaye citato in Ressouni-Demigneaux, "La vita "immaginata" di San Sebastiano", p. 17.

<sup>296</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, pp. 134-9.

<sup>297</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>298</sup> *Ivi*, pp. 136-7.

<sup>299</sup> *Ivi.*, p. 138.

decidendo di affrontare gli imperatori *de visu* per evidenziare la loro crudele contraddittorietà.<sup>300</sup> Frustato e torturato a morte per aver osato umiliarli, il martire appare infine in sogno a Lucina, matrona particolarmente religiosa, affinché recuperi il suo cadavere gettato nella *cloaca maxima* per dargli degna sepoltura accanto alle tombe degli apostoli.<sup>301</sup>

La devozione verso Sebastiano era inizialmente legata alla sua esclusiva natura di martire: come abbiamo già evidenziato, il mosaico a lui dedicato nella chiesa romana di San Pietro in Vincoli (fig. 42) lo mostra come un anziano signore vestito da dignitario imperiale. Non c'è alcun riferimento alle frecce né al sensuale corpo di un giovane apollineo. Come spiegare una trasformazione iconografica così drastica? Le ragioni dietro la metamorfosi della sua immagine sono molteplici. Parafrasando la studiosa Bette Talvacchia, l'iconografia della sagittazione deriva dai martirologi del primo Medioevo, dove tuttavia non venne privilegiata rispetto ad altri episodi della sua *Passio*.<sup>302</sup> Il *focus* della popolarità del santo risiedeva piuttosto nella sua agiografia, ovvero nell'essere "morto e risorto" proprio come Cristo: il suo decesso per fustigazione sembra non riscuotere lo stesso successo nella cultura visuale rispetto al suo "primo", incompiuto martirio coi dardi. Qual è dunque il collegamento con la preminenza iconica delle frecce? Per Ressouni-Demigneux è una pura questione di ripetizione.<sup>303</sup> Prima del 1348, data di arrivo della peste bubbonica in Europa, l'iconografia della sagittazione non aveva avuto lo stesso impatto poi cristallizzato a livello collettivo dalla pervasività del flagello pestifero. Nel suo saggio sulle liturgie connesse al culto di Sebastiano, lo studioso francese sottolinea infatti come nei testi religiosi altomedioevali vi fosse già la spinta ad intrecciare un rapporto più intimo coi martiri, i quali venivano complimentati più per la loro bontà

---

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> Bette Talvacchia, "The Double Life of St Sebastian in Renaissance Art", p. 231.

<sup>303</sup> Ressouni-Demigneux, "La vita "immaginata" di San Sebastiano", p. 19.

d'animo che per qualità estetiche.<sup>304</sup> Nel caso specifico di Sebastiano, prima dell'epidemia vi erano pochissimi riferimenti al suo aspetto: il santo veniva esaltato come *miles Christi* che intrepido ristabilisce la supremazia della vera fede, con particolare enfasi sulla costanza nelle tribolazioni martiriali, ma non c'era alcuna descrizione approfondita della sua corporeità.<sup>305</sup> Tutte le parti del suo martirio, nei cerimoniali medievali, apparivano liturgicamente fondamentali perché ciascuna di esse simboleggiava qualcosa di utile al messaggio evangelico: nel caso specifico della sagittazione, per dirla con Ressouni-Demigneux, il fatto che il santo non fosse morto sotto le frecce era "la preuve de l'élection du saint et de la puissance de Dieu".<sup>306</sup> A cosa dobbiamo, quindi, il rimando alla peste, vera base semasiologica della personalità di Sebastiano? Bisogna tornare indietro nel tempo e fare riferimento ai poemi omerici.

Nel primo libro dell'Iliade, Omero (o chi per lui) inizia il canto *in medias res* con un riferimento alla pestilenza che imperversava nell'accampamento acheo dopo giorni di battaglia: Apollo, il dio arciere, si era infatti vendicato sui greci per l'affronto subito da Agamennone, il quale aveva rapito Criseide, sua sacerdotessa, scatenando la sua ira.<sup>307</sup> L'idea della freccia pestilenziale, così come altri rimandi alla classicità, venne letteralmente trafugata dalla cultura cristiana, la quale la interiorizzò progressivamente come il segno precipuo dell'ira divina nei confronti di un'ecumene dissoluta e mancante. Il collegamento semantico ebbe quindi grande fortuna e lo scarto, attraverso la

---

<sup>304</sup> "Les antiphonaires wisigothiques témoignaient d'un rapport plus intime aux martyrs, que l'on "complimente pour leur bonheur", à qui l'on demande en personne d'intercéder en notre faveur" in Karim Ressouni-Demigneux, "La personnalité de saint Sebastien: exploration du fonds euhologique médiéval et renaissant, du I<sup>ve</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle", in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, vol. 114, n.1, 2002, pp. 557-79, p. 560.

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> *Ivi*, p. 561.

<sup>307</sup> "Ma chi degli dèi li spinse a contrastare con violenza? Fu il figlio di Latona e di Zeus. Era lui in collera con il re supremo, e fece sorgere per il campo una pestilenza maligna, perivano via via i combattenti" in Omero, *Iliade*, versione in prosa a cura di Giuseppe Tonna, Milano, Garzanti, 2011, p. 68.

popolarizzazione quasi ossessiva della figura di Sebastiano nella cultura visuale del XIV secolo, è pressoché consequenziale. Paolo Diacono, citato da Jacopo da Varazze alla fine della *Passio* in questione, è il primo a segnalare storicamente le capacità profilattiche dell'intercessione sebastiana per bloccare il contagio: nel sesto libro della sua *Historia Langobardorum*, lo storico friulano parla di una devastante pestilenza che aveva seguito due eclissi, una lunare e una solare, tormentando per tutta l'estate sia Roma che Pavia.<sup>308</sup> Dopo aver descritto la desolazione urbana della capitale longobarda, oramai priva di abitanti perché decimati dalla furia del flagello, Diacono racconta infatti che "ad un tale fu data la rivelazione che quella peste non sarebbe cessata prima che si fosse eretto un altare a San Sebastiano martire."<sup>309</sup> La traslazione delle sue reliquie da Roma a Pavia, con la conseguente consacrazione dell'altare al santo, fece miracolosamente cessare il contagio, contribuendo all'identificazione di Sebastiano come figura sacra cui votarsi nei tempi di peste.<sup>310</sup> Ora, come abbiamo già anticipato, sia Cristoforo che Cristina, e ancora Sebastiano, erano agiograficamente legati al supplizio delle frecce: per Ressouni-Demigneux, il fatto che l'iconografia sagittante sia stata col tempo assimilata solo all'ultimo è semplicemente dovuto ad una sua costante riproposizione pittorica che, con l'imperversare sempre più massiccio della pestilenza, si è progressivamente stabilizzata nell'inconscio collettivo dei committenti.<sup>311</sup> Per Louise Marshall, tuttavia, l'iconografia delle frecce è insufficiente a spiegare l'associazione tra il santo e la peste: alla base dell'ideologia martiriale, come per tutte le eroine finora analizzate, vi era sempre e comunque

---

<sup>308</sup> È plausibile che lo scrittore si riferisca alla peste romana del 680 d.C. Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, a cura di Italo Pin, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, p. 151.

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> "Vennero portate da Roma le reliquie del beato martire Sebastiano, e, non appena nella basilica fu consacrato l'altare, la peste cessò" in *Ibid.*

<sup>311</sup> Ressouni-Demigneux, "La vita "immaginata" di San Sebastiano", pp. 19-20.

*l'Imitatio Christi*.<sup>312</sup> Sebastiano, specialmente nelle pale quattrocentesche, rappresenta probabilmente la forma più immediata di *alter Christus*.<sup>313</sup> Risorto come il Salvatore e sopravvissuto alla sagittazione, dimostrando così di poter sfidare la morte grazie alla sua incrollabile fede, Sebastiano reificava tutta una serie di istanze parallele al sacrificio di Cristo. La sua *ostentatio vulnerum*, nella lirica forma del suo corpo trafitto, è necessaria a trasmettere allo spettatore il messaggio salvifico del suo granitico credo. Un'analisi dell'evoluzione iconografica di Sebastiano, dal tardo Medioevo in poi, deve necessariamente tenere in conto del concomitante sviluppo della sua figura da uomo maturo e barbato, pressoché identico a Cristo, a giovane efebo dalle languide pose.

Con l'introduzione della pala d'altare come strumento essenziale per creare corrispondenze visuali col rito della transustanziazione, le sacre immagini dovettero obbligatoriamente adeguarsi non solo alla presenza fisica del corpo di Cristo durante la liturgia ma anche alle nuove disposizioni dello spazio religioso.<sup>314</sup> Seguendo l'analisi di Marshall, la rinnovata enfasi duecentesca sull'eucarestia, influenzando il contenuto delle pale poi posizionate sull'altare durante la messa, le associava concettualmente alla trasformazione dell'ostia benedetta nel vero corpo di Cristo davanti all'occhio attento del fedele, portando a compimento il mistero dell'incarnazione.<sup>315</sup> Il fatto che tra il Duecento e il Quattrocento la maggior parte delle pale avesse come tipo iconografico prediletto una sacra conversazione, con la Vergine con bambino quale protagonista assoluta, sembra collegarsi

---

<sup>312</sup> Marshall, "Reading the Body of a Plague Saint", pp. 245-7.

<sup>313</sup> "Raised on a pole high above his tormentors, Sebastian is demonstratively assimilated to the crucified Christ" in Louise Marshall, "Reading the Body of a Plague Saint", p. 246.

<sup>314</sup> Il quarto Concilio Lateranense del 1215, tra le altre proposizioni, aveva introdotto il termine "transustanziazione". *Ivi.*, p. 241.

<sup>315</sup> "It is the liturgical function which determines the imagery of the altarpiece. The transformation of the consecrated Host into the very body of Christ was directly visualized in the representation of the enthroned Virgin and Child, by far the most popular subject for altarpieces throughout the Renaissance". *Ibid.*

alla necessità iconica di rapportare il sacramento dell'eucarestia a Gesù bambino, inizio e fine del mistico dogma.<sup>316</sup> Considerata l'utilità del soggetto cristico in ottica di questa nuova finalità liturgica, non stupisce che le sacre conversazioni mariane detenessero il podio come rappresentazioni più popolari da parte dei committenti ecclesiastici. Nondimeno, nell'analisi dell'evoluzione delle pale d'altare veneziane, Peter Humfrey sottolinea la difficoltà nel definire programmaticamente la differenza tra le pale "iconiche", in cui la preminenza semantica della Madonna con bambino risulta manifesta, e quelle "narrative", dove lo svolgimento di uno o più episodi della vita di un santo – o di Cristo, beninteso – tende ad occupare l'intera superficie pittorica.<sup>317</sup> Per lo studioso, tuttavia, Venezia rappresenta un'eccezione rispetto al resto d'Italia proprio per la specificità del loro soggetto: citando le sue stesse parole, "la pratica del collocare in primo piano un santo al posto della Vergine in una pala d'altare è stata occasionalmente interpretata dalla critica contemporanea come caratteristica squisitamente veneziana", nonostante anche Humfrey sia portato ad ammettere, a livello generale, che a Venezia "le pale narrative erano comunque minoritarie rispetto al loro corrispettivo iconico".<sup>318</sup> All'interno di questa pratica artistica, poi diventata pressoché canonica da fine Quattrocento in poi, Sebastiano occupa un posto di rilievo: nel grande disegno divino, le pale narrative potevano infatti stimolare la religiosità dello spettatore proprio attraverso

---

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> "If one of the essential characteristics of the *sacra conversazione* is that it occupies the unified field of the *pala*, another is that – in contrast to the narrative subjects that became increasingly common in Venetian altarpieces from the beginning of the sixteenth century – it retains the timeless, iconic character of the traditional polyptych. [...] Sometimes the iconic and narrative modes appear to merge entirely [...] Yet because the borderline between icon and narrative cannot always be drawn sharply does not mean that we should conclude that there is no distinction between the two modes." In Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 13-5.

<sup>318</sup> "The practice of placing a saint rather than the Virgin in the place of honour in an altarpiece has occasionally been noted in modern criticism as characteristically Venetian, but it has perhaps not been fully realised quite how common the practice was [...] narrative themes as their main subject were still very much in the minority compared with those with iconic subjects", mia traduzione. *Ivi*, p. 65.

la sua partecipazione immaginativa: la figura del santo preso a frecciate subisce una metamorfosi visuale proprio a partire dalla metà del XIV secolo.

Dal 1348 in poi, dopo una prima ondata pestilenziale che aveva sconvolto la popolazione europea, Sebastiano sembra esperire una trasformazione estetica abbastanza repentina. Partendo dal polittico di fine Trecento attribuito Giovanni del Biondo (fig. 43), identificato dalla critica come uno dei primi esempi di questa mutazione, Sebastiano non è più il venerabile uomo vestito da funzionario imperiale che si osserva a San Pietro in Vincoli. Nella pala fiorentina, il santo è raffigurato come un uomo barbuto pressoché identico a Cristo. Quest'ultimo lo benedice dalla cornice immediatamente sovrastante, quasi stesse rassicurando lo spettatore sulla bontà del suo sacrificio in forza della futura redenzione paradisiaca. Nudo e ricoperto di frecce, "quasi un riccio" secondo la descrizione varraziana, Sebastiano subisce in silenzio il suo supplizio inscenando la Crocifissione e adducendo, nel mentre, la sua personalissima variazione sagittante.<sup>319</sup> Le frecce della sua *Passio* giungono dal basso, dove un gruppo di arcieri vestiti all'orientale si diletta nel torturarlo: il collegamento semantico tra gli infedeli, metafora delle torture mondane alle quali era ricondotto il flagello pestifero come punizione divina, e l'abnegazione del santo doveva senza dubbio impressionare lo spettatore. Nel suo studio sulle pale d'altare rinascimentali, Patricia Meilman sottolinea l'importanza attribuita a Sebastiano in quanto santo intercessore: in forza della sua *Imitatio Christi*, resa con precisione filologica almeno fino alla prima metà Quattrocento, Sebastiano divenne vero e proprio *exemplum* per la rappresentazione di tutte le successive pale d'altare martiriali, le quali divennero comuni, riprendendo le parole della studiosa, solo dopo la popolarizzazione della sua sagittazione.<sup>320</sup> Richiamando la precedente argomentazione di Humfrey,

---

<sup>319</sup> Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 77-8; Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 138.

<sup>320</sup> "Only after the martyrdom of Sebastian became commonplace as the main subject of an altarpiece were martyrdoms of other saints rendered" in Meilman, *Titian and the altarpiece in Renaissance Venice*, p. 38.

nel suo studio Meilman compara tutta una serie di affreschi e pale d'altare sebastianee, situando anch'essa – come Arasse – il punto di svolta dell'evoluzione iconografica verso la metà del XV secolo.<sup>321</sup> Citando due opere di Benozzo Gozzoli conservate a San Gimignano (fig. 44-45), una rappresentante Sebastiano come intercessore e l'altra la sagittazione, Gozzoli reitera due tematiche fondamentali. Nel primo dipinto, realizzato per la chiesa di Sant'Agostino nel 1464, Sebastiano giace solennemente vestito al centro della composizione: attorniato dalla popolazione inginocchiata e divisa per sesso che ne richiede l'intervento salvifico, il santo è raffigurato con le mani giunte in segno di preghiera mentre riceve la corona del martirio da una schiera angelica.<sup>322</sup> Dio, cinto dalle sfere celesti sull'estremità in alto, impugna un'enorme freccia, evidente attributo pestifero, pronto a scagliarla sulla popolazione come punizione per la sua sdegnosa empietà; sia Cristo che la Madonna, posizionati su una nuvola leggermente più in basso, indicano la popolazione civile svolgendo anch'essi il ruolo di intercessori. Commentando l'evoluzione della figura del santo, la stessa Marshall ha più volte sottolineato che la tradizionale formula iconica – e non narrativa – del martire raffigurato piuttosto staticamente con in mano il suo attributo non appagava più i bisogni religiosi dell'epoca.<sup>323</sup> Per il fedele, infatti, non era più soddisfacente che il martire, come qualsiasi altro suo emulo, fosse ritratto al centro della composizione mentre impugnava passivamente il suo dardo: era necessario che la sua figura dialogasse col bisogno intercessore dello spettatore, che ne richiedeva disperatamente l'intervento per essere risparmiato dal contagio.<sup>324</sup> Questo spiega, di rimando, l'altra composizione di Gozzoli (fig. 44), conservata nella Collegiata di San Gimignano e

---

<sup>321</sup> *Ivi.*, pp. 44-5.

<sup>322</sup> *Ibid.*

<sup>323</sup> Marshall, "Reading the Body of a Plague Saint", p. 245.

<sup>324</sup> "For worshippers determined to obtain effective heavenly defense against the plague, it was no longer sufficient to show Sebastian like other saints, passively holding the instrument of his martyrdom. Instead, he must be *seen* to be actively protecting his devotees" in *Ibid.*

realizzata un anno dopo: Sebastiano è nuovamente raffigurato al centro della scena mentre, similmente alla versione di Giovanni del Biondo, viene ricoperto di dardi; il paesaggio retrostante, con dolci pendii intervallati da cipressi, riprende la campagna toscana, contribuendo ad attualizzare la scena. Sebastiano In questa composizione è diretto intermediario tra il fedele e Cristo, che in alto insieme alla Vergine ne contempla il supplizio. Immediatamente al di sotto, quattro angeli discendono verso il santo per recargli l'agognata corona del martirio. Ancora più in basso, un piccolissimo *trompe l'œil* riproduce la Crocifissione, rimarcando la similarità tra il martirio del narbonese, non a caso rappresentato in modo pressoché identico a Cristo, e le tribolazioni del figlio di Dio. Tuttavia, la modifica più significativa dell'iconografia sebastiana ai fini del nostro ragionamento sul subitaneo ringiovanimento del suo corpo avverrà quasi simultaneamente alle invenzioni di Gozzoli.

Nel suo studio sul corpo di Sebastiano, Daniel Arasse identifica nel periodo tra il 1440 e il 1450 il fulcro temporale della metamorfosi più sorprendente dell'iconografia del martire.<sup>325</sup> Decennio tra i peggiori per l'imperversare della peste in Italia, per Arasse il culto di Sebastiano, oltre a connettersi con "l'explosion de la peste à travers l'Europe", va letto nella "double instance – collective et privée – du corps chrétien".<sup>326</sup> La relazione tra il corpo di Sebastiano e quello del fedele era infatti duplice: da un lato, in quanto parte di un *corpus* devozionale, l'intercessione sebastiana – nella forma di quello che Arasse definisce il suo *corps particulier* – si esprimeva attraverso l'effettiva protezione dalla peste.<sup>327</sup> Dall'altro, per mezzo del suo *corps singulier*, il soccorso di Sebastiano poteva

---

<sup>325</sup> Daniel Arasse, "Le corps fictif de Sébastien et le coup d'oeil d'Antonello" in Daniel Arasse, *Désir sacré et profane: Le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, edito a cura di Maurice Brock, Parigi, Les Editions du Regard, 2005, pp. 79-96, pp. 82-3.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> "Par la monstration publique de sa foi, tout un *populus* « fait corps » (social) pour obtenir à la foi la pénitence des ses individus particuliers et la rémission collective des fléaux divins" in *Ibid.*

assolvere il singolo dai suoi stessi peccati, eminentemente ricondotti al tenore della violenza del flagello.<sup>328</sup> Riprendendo Ressouni-Demigneux, “all’avvicinarsi del XV secolo sarebbe stata l’incorruttibilità della carne ad essere glorificata sopra ogni cosa”, esaltando di rimando la bellezza del corpo del santo e facendo progressivamente decadere la preminenza delle frecce.<sup>329</sup> Così come Arasse, anche Ressouni-Demigneux concorda infatti sul Quattrocento come punto di partenza per la nuova iconografia: menzionando il *Polittico della Misericordia* (fig. 46) di Piero della Francesca e il *Polittico del Giudizio Universale* di Rogier van der Weyden (fig. 47), lo studioso evidenzia come Sebastiano apparisse sorprendentemente svecchiato e imberbe, con pochissime frecce a trafiggere le sue morbide carni in un contrapposto memore della statuaria antica.<sup>330</sup> Per Marshall, questo ringiovanimento tendente all’androgino non era riconducibile solo al crescente interesse per la classicità tipico di una certa tradizione visuale di età moderna.<sup>331</sup> L’arte nordica, specialmente quella tedesca di IX e X secolo, aveva già rappresentato Sebastiano come giovane efebo in numerose istanze.<sup>332</sup> La studiosa riconduce piuttosto la radice di questa subitanea trasformazione ad una popolare leggenda francese legata alle sue reliquie, in parte conservate presso l’abbazia di San Medardo a Soissons, nel nord del paese.<sup>333</sup> Appellandosi alle presunte origini galliche del santo, i benedettini francesi avevano infatti fortemente desiderato un frammento del suo corpo martirizzato così da poterne ottenere l’intercessione con maggiore efficacia, aumentando di rimando la popolarità del loro monastero nei cammini di pellegrinaggio. Seguendo una cronaca

---

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> Ressouni-Demigneux, “La vita “immaginata” di San Sebastiano”, p. 23.

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> Marshall, “Reading the Body of a Plague Saint”, p. 246.

<sup>332</sup> Marshall cita una pagina del cosiddetto “Salterio di Stoccarda” (Stoccarda, Wuerttembergische Landesbibliothek, Biblia folio 23) come prova della presenza dell’iconografia medievale di Sebastiano come efebo nella cultura figurativa nordica.

<sup>333</sup> *Ibid.*

redatta da un certo Odilone, monaco dell'abbazia di Soissons nel X secolo, Sebastiano era apparso in sogno a un confratello, redarguendolo perché aveva osato dubitare della veridicità delle sue reliquie ivi giunte da Roma.<sup>334</sup> Lontano dall'usuale virilità associata al suo corpo nei secoli precedenti, Sebastiano appare al religioso come *vir quidam ephebus eurythmiam*, ovvero con le fattezze di un elegante efebo.<sup>335</sup> Ora, che gli artisti del Rinascimento italiano abbiano fatto convergere i bisogni estetizzanti di una risoluta *aemulatio* nei confronti della statuaria di età greco-romana con quelli spirituali di intercessione pestilenziale, è fuori da ogni dubbio. Dalla seconda metà del Quattrocento, la rappresentazione ringiovanita di Sebastiano divenne pressoché canonica, superando di gran lunga il suo corrispettivo maturo per numero e fama. Da un lato, citando Luba Freeman, gli artisti italiani sembravano sentire la necessità di inserire numerosi riferimenti all'antichità classica per intercettare il nuovo pubblico di *connaisseur* che dominava il mercato artistico: i vari Sebastiani di Mantegna ne sono prova manifesta.<sup>336</sup> Dall'altro, il corpo di Sebastiano poteva essere usato dai maestri rinascimentali non solo per dimostrare le loro abilità in termini di disegno anatomico ma anche per stimolare ulteriormente nello spettatore un processo di immaginazione produttiva. Nell'analizzare quest'ultimo aspetto, è utile rifarsi al filosofo Jacques Darriulat: attraverso quella che i tedeschi chiamano *Kontemplative Versenkung*, l'immersione contemplativa, in età moderna si era fermamente convinti che l'osservazione del corpo di Sebastiano – come quello di altri santi, ovviamente – potesse produrre effetti benefici sul corpo dell'osservatore.<sup>337</sup> Se, come abbiamo visto con Miles per ciò che concerneva il seno mariano, era

---

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> Luba Freeman, "Saint Sebastian in Veneto Painting: The "Signals" Addressed to "Learned" Spectators", *Venezia Cinquecento – Studi di storia dell'arte e della cultura*, anno VIII, n.15, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 5-20, p. 7.

<sup>337</sup> Ved. Jacques Darriulat, *Sebastien le Renaissant: sur le martyre de saint Sebastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Parigi, Lagune, 1998, pp. 41-66.

possibile esperire visivamente un'opera d'arte traendone nutrimento, grazie a una disposizione d'animo ben precisa, la contemplazione del corpo nudo del martire, sempre più bello e misteriosamente indenne al supplizio delle frecce, poteva effettivamente assicurare la preservazione della salute del devoto.<sup>338</sup> Lo splendore del corpo del santo, nella sua sensuale torsione verso il divino, poteva per di più simboleggiare la straordinaria armonia fisica associata alla santità, *exemplum* e ricompensa verso cui il fedele avrebbe dovuto tendere nell'affrancarsi dalle meschinità terrene. Dunque, oltre ad essere eletto terreno di confronto tra i grandi maestri, la rappresentazione efebica del corpo di Sebastiano rispondeva direttamente a un bisogno spirituale collettivo che, riprendendo le parole di Lomazzo, lo voleva "nudo, bello, affascinante" in contrasto alla devastazione della peste.<sup>339</sup> Così come la resurrezione di Cristo aveva confutato l'infallibilità della morte, anche Sebastiano, sopravvissuto alla sagittazione con un corpo visibilmente in salute, poteva restituire speranza al fedele impaurito. Per dirla con Marshall, attraverso la contemplazione del corpo apollineo di Sebastiano, il fedele poteva idealmente sperimentare anticipatamente – almeno per un momento – il vero significato della salvezza promessa dal messaggio evangelico.<sup>340</sup>

Gli esempi pittorici, in questo senso, sono infiniti: Arasse si focalizza sul *Sebastiano* di Antonello da Messina (fig. 48) del 1478, oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, sottolineandone sia le peculiarità stilistiche che il valore "profilattico".<sup>341</sup> Da inserire in un contesto pittorico dove l'attenzione verso il santo doveva essere originariamente mediata da una statua di Sant'Antonio – o San Rocco, le fonti sono discordi – e un pannello con San Cristoforo, il *Sebastiano* di Antonello rappresenta un modello

---

<sup>338</sup> Miles, *A complex delight*, p. 9.

<sup>339</sup> Lomazzo citato in Ressouni-Demigneux, "La vita "immaginata" di San Sebastiano", p. 28.

<sup>340</sup> Marshall, "Reading the Body of a Plague Saint", p. 242.

<sup>341</sup> Daniel Arasse, "A propos du Saint Sébastien de Dresde – Iconographie, Culture et Dévotion" in Daniel Arasse, *Désir sacré et profane: Le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, edito a cura di Maurice Brock, Parigi, Les Editions du Regard, 2005, pp. 53-78.

in termini di formule iconografiche innovative da tenere in forte considerazione rispetto ai suoi emuli successivi.<sup>342</sup> Tenendo conto, come già detto, dello spazio virtuale non unificato con cui lo spettatore doveva interfacciarsi – Antonello, attraverso l’architettura sullo sfondo, ne puntualizza il posizionamento laterale – la centralità della figura solitaria del santo, verso cui confluiscono tutti gli assi compositivi, ne risalta le qualità anatomiche. Focalizzandosi sulle cinque frecce sul suo corpo, Arasse rimanda la precisa numerologia alle cinque piaghe di Cristo e alle cinque lettere della parola “amore”, vero motivo dietro la sua scelta di sottoporsi alle tribolazioni della Passione.<sup>343</sup> *L’Imitatio Christi* resta alla base della rappresentazione anche nel dipinto del pittore siciliano, con tutte le conseguenze devozionali del caso. Il fatto che i dardi siano rappresentati in prospettiva, con le ombre che scendono dolci sul corpo atletico del martire, è funzionale ad annullarne il realismo: annichilendone la violenza visiva, questa scelta compositiva permette allo spettatore di focalizzarsi sulla sua anatomia. Per Arasse, la scelta di porre il santo al centro dell’area urbana è un mezzo per ampliare la distanza tra lo spettatore dinnanzi al trittico e lo spazio ideale interno al dipinto.<sup>344</sup> Il formato, infatti, non consente lo sviluppo dell’architettura dietro la figura, vietando di rimando l’estensione verso “il davanti”: se allargassimo la superficie spaziale dell’opera, Sebastiano ne risulterebbe inevitabilmente rimpicciolito.<sup>345</sup> L’invenzione di Antonello ne monumentalizza quindi la fisicità, dotando il santo di quella *conditio* che è consustanziale al suo culto: Sebastiano subisce la sagittazione mentre sta nello spazio urbano perché così può proteggerlo dalla virulenza delle frecce

---

<sup>342</sup> “Tuttavia, in origine, questa tavola costituiva il pannello laterale sinistro di un trittico veneziano la cui parte centrale era occupata da una statua di Sant’Antonio, realizzata da un altro autore, mentre il pannello destro, anch’esso di Antonello e oggi perduto, raffigurava un San Cristoforo” in Ressouni-Demigneux, “La vita “immaginata” di San Sebastiano”, p. 25.

<sup>343</sup> “Ce chiffre évoque, bien sûr, les cinq plaies du Christ, [...] comme les cinq lettres du mot AMORE” in Arasse, “Le corps fictif de Sébastien”, p. 60; p. 75.

<sup>344</sup> *Ivi.*, pp. 61-2.

<sup>345</sup> *Ivi.*, p. 63.

pestilenziali. La differenziazione tra il pavimento su cui il martire poggia i nudi piedi e la città retrostante è ulteriormente rafforzata dalle vestigia classiche in basso sulla destra, visibili nelle fattezze del toro di una colonna e di un fusto spezzato, ovvi richiami al trionfo della cristianità sul paganesimo. Sulla città retrostante, i cui assi prospettici vengono rafforzati dai contorni dei tetti degli edifici, dalla lancia del soldato addormentato sull'estrema sinistra e dalle linee precise del pavimento, la vita scorre tranquilla. Sebastiano ha ottemperato al suo compito di scudo: assumendosi la responsabilità delle frecce pestifere, Sebastiano intercede con successo, risparmiando la vita dei fedeli attraverso il vigore del suo corpo nudo. La quotidianità dello spazio urbano, le cui fattezze ricordano incredibilmente Venezia, è oramai salva. La vera peculiarità del dipinto, al di là degli accorgimenti stilistici atti a magnificarne la funzione religiosa, è data dalla sua *venustà*: riprendendo Arasse, “cette jouissance de la peinture, «ce vain plaisir» traditionnellement dénoncé”.<sup>346</sup> La bellezza venusiana del Sebastiano di Antonello, più che mai distante dalla seria ieraticità degli esempi toscani precedenti – nella fattispecie, del Biondo e Gozzoli – è giustificata da una ben voluta irregolarità prospettica, la quale deriva da una scelta ideologica precisa. Per Arasse, Antonello interpreta la prospettiva come *perspicuitas*, ovvero come tecnica atta a costruire un “lieu merveilleux”, o meglio ancora, un “lieu paradisiaque”.<sup>347</sup> Non importa che il palazzo sulla destra non mostri corrispondenza tra il portale e il balcone d'onore, che i due tappeti dai motivi ortogonali siano tra loro rispettivamente in opposizione e che i caminetti abbiano dimensioni differenti. È il corpo di Sebastiano a diventare fuga ideale e fulcro compositivo dello sguardo dello spettatore, travalicando la semantica della prospettiva quattrocentesca e assorbendo valenze spesso contraddittorie. Lo stesso David Rosand sottolinea che il santo, nel suo essere usato come

---

<sup>346</sup> *Ivi.*, pp. 68-9.

<sup>347</sup> *Ibid.*

strumento per esperire la nudità maschile, poteva ispirare pensieri erotici “proprio come una Venere nuda distesa o una Maddalena penitente esibita” allo sguardo dello spettatore.<sup>348</sup>

La virilità di Sebastiano, sempre meno evidente in moltissimi esempi veneti, è sintomatica di una fluidità consustanziale alla mascolinità rinascimentale.<sup>349</sup> Vengono in mente, per il Quattrocento, il Sebastiano dell'*Allegoria Sacra* di Giovanni Bellini (fig. 49) dell'ultimo decennio del secolo, quello di Cima da Conegliano (fig. 50) conservato a Strasburgo, nonché i tre celeberrimi di Mantegna (fig. 51-52-53). Una menzione speciale, in questo senso, va riservata al pregiato esemplare di Liberale da Verona per la chiesa anconetana di San Domenico (fig. 54): i rimandi visuali al *Sebastiano* di Antonello sono quantomai evidenti, specialmente per la monumentalità della figura e per la colonna spezzata sulla destra. Il bel santo, legato a un albero secco nel bel mezzo di un affollato canale, espone seraficamente le sue carni apollinee mentre offre il suo sguardo assorto all'Altissimo. Il suo sacrificio irrompe con magniloquenza nella quotidianità lagunare e tutti i cittadini sembrano esserne colpiti: una schiera di donne dalle acconciature eccentriche si espone dai balconi dei sontuosi palazzi, spesso prigionie dorata della loro restrizione: pare quasi di riuscire a discernerne i bisbigli mentre contemplano stupite lo svolgersi del prodigio. Sulla sinistra, una gondola interrompe il suo giro e i passeggeri, evidentemente distratti dall'eccezionalità dell'evento, ruotano il capo per comprenderne gli effetti. Un cielo azzurro con nuvole sfumate di mantegnesca memoria fa da sfondo alla delicata intercessione sebastiana: la singolarità dell'invenzione di Liberale, coadiuvata

---

<sup>348</sup> “He [Sebastian] also offered himself as the occasion for the representation of the male nude, and, as surely as a reclining nude Venus – or an exposed penitent Magdalen – such a figure could inspire thoughts of this world”, mia traduzione. David Rosand, “Titian’s Saint Sebastians”, *Artibus et Historiae*, vol. 15, no. 30, 1994, pp. 23–39, p. 29.

<sup>349</sup> “Renaissance notions of masculinity and male sexuality were both fluid and overdetermined, emphatically drawn in terms of gender roles but more open in terms of desire. Homosociality and homoerotics were co-existing, mutually informing and yet not always overlapping” in Patricia Simons, “Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture” in Joanna Woodall (a cura di), *Portraiture: facing the subject*, Manchester, Manchester University Press, pp. 29-51, p. 31.

dalle provocanti forme del sudario dell'eroe, è data anche dalla resa quasi documentaristica del paesaggio veneziano, in cui l'irruenza del martirio si fa pretesto per scandagliare la *varietas* sociale della Serenissima. Anche nel Cinquecento, beninteso, quasi tutti i maestri veneziani si sono cimentati nell'impresa sebastiana e in molti di loro siamo in grado di riconoscere un certo gusto per l'androginia. Rosand, nel suo lavoro su Tiziano, si lascia andare a una lunga digressione sugli esemplari eseguiti dal pittore nel corso della sua lunga carriera: per le istanze anatomiche di tipo efebico, una menzione speciale merita la *Pala di San Nicolò ai Frari* (fig. 55) del 1526 conservata ai Musei Vaticani. Defilato sull'estrema destra rispetto alla composizione, il martire è l'unico della schiera dei santi al di sotto della Madonna in gloria ad essere pressoché nudo.<sup>350</sup> Nella sua posa, Sebastiano mostra una corporeità quantomai adolescenziale, la cui naturalezza venne esaltata tanto dallo scettico Vasari, il quale ne rimarcò il realismo, quanto da Ludovico Dolce, che ne sottolineò la "bellissima forma con una tinta di carne così simile alla vera, che non par dipinto, ma vivo".<sup>351</sup> Lontano dalla prominente virilità muscolare dell'emulo bresciano (fig. 30), l'esemplare di San Nicolò si mostra seraficamente distratto rispetto allo svolgersi della scena. Come tutte le figure presenti, Sebastiano è lì per accogliere le preghiere del fedele: la precisa distinzione spaziale, rimarcata dalle linee compositive che separano i santi intercessori dalla Madonna sul trono celeste, contribuisce alla particolarità dell'invenzione. Sebastiano sembra essere il più vicino allo spettatore, quasi ne accogliesse per primo le disperate orazioni: la sua posa, risolutamente "anticlassica", per Rosand viene desunta da un altro emulo tizianesco, nello specifico quello del San Marco in Trono (fig. 56) della 1510.<sup>352</sup> Entrambi risalgono ai primi due decenni del Cinquecento, quando l'artista si stava affacciando sul mercato artistico veneziano: la posa nel dipinto per San Nicolò (fig. 55) si distingue

---

<sup>350</sup> David Rosand, "Titian's Saint Sebastians", pp. 23-5.

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 27.

dal precedente per una rilassatezza che scioglie, almeno in parte, la rigidità posturale dell'altra invenzione. La muscolatura del Sebastiano della Salute viene mitigata nell'esemplare di San Nicolò da forme decisamente più ingentilite, dove il ventre del santo quasi tende al pingue, metafora di un corpo che è lì per riflettere la speranzosa immaginazione dello spettatore che ne richiede l'intercessione. Interessante, in questo senso, è il confronto con un altro Sebastiano tizianesco, quello conservato all'Ermitage (fig. 57), del suo ultimo periodo. Solitario, legato a un albero e circondato da una natura dalle fattezze confuse, sublime sintesi dei turbamenti dell'ultimo Tiziano, Sebastiano si staglia glorioso al centro della composizione. Il suo sguardo si rivolge all'Altissimo ricercandone l'intervento mentre cinque frecce – curiosamente simili al numero scelto da Antonello – gli perforano il busto. La posa, risolutamente classica, lo avvicina alle fattezze di un soldato romano, la cui secolare ieraticità è confermata dai sandali che, per Rosand, sono desunti direttamente dall'*Apollo del Belvedere* (fig. 58).<sup>353</sup> Lontano dalla serafica gioventù del Sebastiano di San Nicolò, l'esemplare russo parla di una religiosità angosciata che, per quanto abbia le fattezze di un possente atleta, sembra elaborare un tormento spirituale più profondo, riverberato nell'oscurità crepuscolare del paesaggio retrostante.

Un'altra opera interessante per l'iconografia efebica di Sebastiano nell'area veneta è la *Pala di San Gottardo* (fig. 59) di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, oggi conservata presso il Museo Civico di Pordenone.<sup>354</sup> Datata 1525, la pala mostra il santo sulla sinistra della composizione, con San Gottardo in trono e San Rocco sulla destra. Richiamando alla lontana la belliniana *Pala di San Giobbe* (fig. 60), specialmente per gli angioletti musicanti posti sotto al trono dedicatario, l'invenzione del friulano ci mostra Sebastiano non solo sorprendentemente giovane ma pressoché

---

<sup>353</sup> *Ivi.*, p. 37.

<sup>354</sup> Caterina Furlan in Gilberto Ganzer (a cura di), *Il museo civico d'arte di Pordenone*, Vicenza, Terra Ferma, 2001, p. 91.

privo di frecce: l'unico dardo, direttamente piantato sul cuore, funziona quale mero attributo iconografico per riconoscere quello che, facendo astrazione del contesto, potremmo altrimenti scambiare per un dio pagano. La sua posa, molto simile a quella del Sebastiano tizianesco (fig. 55), risalta la floridezza giovanile, riproponendola tuttavia attraverso una muscolatura leggermente più definita, acuita dalle linee dell'addome, del bicipite e del deltoide sinistro. I suoi genitali, furbamente celati da un sudario semitrasparente, ne risultano altresì messi in risalto, richiamando cromaticamente sia il drappeggio verde attorno al braccio di Rocco che parte della sontuosa veste di Gottardo. Come per il Sebastiano dell'Ermitage (fig. 57), anche l'esemplare pordenonese rivolge gli occhi al cielo: è l'unico a farlo, mentre gli altri due protagonisti della composizione sembrano ricercare il contatto diretto con lo spettatore. Che stia già cercando l'intercessione divina essendo notoriamente il più celebre tra i santi del trio? Lo stesso Rosand sottolinea quanto l'artista friulano fosse rimasto impressionato dal realismo anatomico del Sebastiano di San Nicolò, tanto da evidenziare la sorprendente naturalezza con cui il maestro aveva posto "carne e non colori" nella composizione delle sue nudità.<sup>355</sup> Il carisma del fisico ringiovanito di Sebastiano, comune a tutti gli artisti di area veneta, divenne non solo occasione per dispiegare le loro reiterate capacità mimetiche, ma anche *locus* significativo di un fascino collettivo nei confronti della giovinezza, le cui sinestesie lasciavano spazio a cambi di prospettive talvolta contraddittori.

Per Patricia Simons, l'attrattività del corpo maschile "femminilizzato" risiedeva proprio nella sua associazione alle gioie dell'adolescenza: fase preparatoria all'età adulta, la prima gioventù veniva estetizzata attraverso opportuni paragoni con figure mitologiche - l'associazione tra Sebastiano e Apollo, in questo senso, calza a pennello.<sup>356</sup> Il confine tra omoerotismo e omosocialità era labile proprio perché i modelli figurativi maschili, tra i quali Sebastiano occupava senza dubbio un posto

---

<sup>355</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>356</sup> Patricia Simons, "Homosexuality and erotics in Italian Renaissance portraiture", p. 41.

d'onore, non sempre rispettavano le aspettative sociali contemporanee relative a un'anacronistica idea di mascolinità.<sup>357</sup> Il fatto che Sebastiano sia stato spesso strumentalizzato per speculare sull'ipotetica omosessualità dell'artista – o del committente – dice molto sulla necessità tutta contemporanea di forzare il passato in categorie che hanno senso solo in un discorso *a posteriori*. È quasi pleonastico riconoscere che una parte del pubblico virile apprezzasse la figura di Sebastiano da un punto di vista squisitamente erotico: lo storico Michael Rocke, nel suo testo sull'omosessualità nella Firenze del Quattrocento, ha approfondito la cultura virile nell'Italia della prima modernità, mostrando la pervasività della sodomia maschile a livello sociale senza tuttavia postularne una normalizzazione a livello collettivo.<sup>358</sup> La moderna terminologia sessuale sarebbe risultata incomprensibile agli italiani dell'epoca proprio perché l'orientamento sessuale come categoria sociale è un'invenzione della contemporaneità: riprendendo l'argomentazione di Rocke, nonostante la sodomia fosse evidentemente diffusa, non abbiamo alcuna testimonianza di un'identità collettiva "omosessuale", secondo la lettura esclusivamente contemporanea del termine.<sup>359</sup> Postulare, quindi, che l'ossessiva produzione dei nudi sebastianeï fosse il prodotto di una celata cultura omoerotica è più che mai anacronistico, per non dire intellettualmente disonesto. Più ragionevole, in questo senso, è evidenziare che il corpo ringiovanito del santo poteva essere inserito in un più ampio discorso sulla bellezza anatomica, la quale, come abbiamo visto, veniva per

---

<sup>357</sup> "Renaissance standards of ideal masculinity and male beauty did not always match twentieth-century expectations", lvi, p. 42.

<sup>358</sup> Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 11.

<sup>359</sup> "Italians of the Renaissance would have found current beliefs about homosexuality and heterosexuality as well as much of modern sexual experience foreign indeed [...] People of the Middle Ages and early modern period lacked the words to convey the precise equivalents of the current "homosexuality" as a distinct category of erotic experience or "homosexual" as a person or a sexual identity. These words were coined only in the late nineteenth century, and only filtered slowly and unevenly into popular use. The terms "sodomy" and "sodomite," which were standard in the religious and juridical language of premodern Europe for conveying same-sex relations, might however seem to work as substitutes" in *Ibid.*

definizione primariamente riferita al corpo femminile. Elizabeth Cropper evidenzia compuntamente l'ipocrisia di questa associazione semantica, relazionandosi nello specifico ai ritratti rinascimentali.<sup>360</sup> Riferendosi ai numerosi esempi di ritratti femminili anonimi, la studiosa britannica evidenzia come gli stessi fossero spesso liberamente interpretati come rappresentazioni della bellezza ideale: lo stesso non avveniva, invece, per i loro corrispettivi maschili.<sup>361</sup> La "femminilizzazione" di Sebastiano è ideologicamente connessa ad un'idea di *venustà* che la cultura artistica rinascimentale riferiva primariamente a un universo alternativo a quello che il patriarcato assegnava al maschio. Con questo non si sta negando che un uomo potesse essere ricondotto a quella stessa dimensione estetizzante, ma si sta sottolineando quanto la bellezza, come qualità intrinseca e come categoria epistemologica, fosse maggiormente riferita alle donne rispetto agli uomini, proprio perché l'identità femminile di età moderna trovava sovente la propria significazione a partire dal proprio corpo. In che modo, allora, la sagittazione dell'efebico Sebastiano ha influito su quella di Cristina?

### 2.3.2. Cristina di Bolsena: la femminilità ritrovata?

Altra eroina particolarmente venerata in Italia durante l'epoca rinascimentale, Cristina da Bolsena rappresenta l'ultima martire di questa analisi. "Megalomartire" come Caterina d'Alessandria,

---

<sup>360</sup> "Many portraits of unknown beautiful women are now characterized as representations of ideal beauty in which the question of identity is immaterial. No unidentified male portrait, on the other hand, is ever said to be a beautiful representation made for its own sake. Support for the theory that many images of women are not truly portraits, to be considered in relation to an individual sitter, but rather unproblematic objects made for simple delectation" in Elizabeth Cropper, "The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture" in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, Chicago University Press, 1986, pp. 175-190, p. 178.

<sup>361</sup> *Ibid.*

l'agiografia di Cristina riportata da Jacopo da Varazze ricalca molti dei supplizi delle altre sante, confermando potenzialmente l'idea che il domenicano avesse una visione quantomai univoca del sacrificio femminile da reiterare in più istanze.<sup>362</sup> Come tutte le sue emule, Cristina è "di rango elevatissimo", bellissima e naturalmente corteggiata da moltissimi uomini.<sup>363</sup> Anch'essa, come le altre, è figlia di pagani che tentano inutilmente di persuaderla a sacrificare agli idoli: il padre Urbano sembra perniciosamente propenso alla causa, tentando in tutti i modi di convincerla a venerare gli altri dei e ricevendo, di rimando, parole cariche di sdegno.<sup>364</sup> Come Sebastiano, anche Cristina distrugge i feticci paterni per dimostrarne l'inconcludenza. Come Caterina, anch'essa viene costretta al supplizio delle ruote, che vengono prontamente incendiate per acuirne la sadica efficacia. Come nel racconto cateriniano, anche per Cristina l'intervento divino non tarda ad arrivare, falciando niente meno che millecinquecento pagani. Cristo in persona si scomoda per lei e discende dal cielo per battezzarla, dopo che la spietatezza pagana le aveva legato un macigno al collo per affogarla in mare. Un esempio veneziano di quest'ultimo episodio è riconoscibile nella pala di *Santa Cristina* di Vincenzo Catena (fig. 61), oggi conservato nella chiesa di Santa Maria Mater Domini. Statica meditazione sul martirio che quasi assopisce la componente narrativa, il dipinto raffigura Cristina subito dopo aver ricevuto la benedizione di Cristo.<sup>365</sup> Inginocchiata e sospesa sulle acque che dovevano ucciderla, la santa è attorniata da una schiera di angeli che la assistono durante il rito. Accanto a Cristo, inginocchiato su una nuvola, un cherubino trattiene la bianca veste del battesimo, evidente richiamo visuale alla purezza virgine gelosamente serbata dalla santa. Sulla sinistra, un angioletto tiene in mano uno degli attributi del martirio, il masso, il cui cappio sottile

---

<sup>362</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, pp. 530-2.

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> Meilman, *Titian and the altarpiece in Renaissance Venice*, p. 51.

corre lungo il busto della fanciulla fino al delicato collo. Come Sebastiano, anche Cristina è sopravvissuta alla morte, e come il santo narbonese anche lei è inizialmente raffigurata in vari momenti del suo martirio. La *Pala di Santa Cristina* di Lorenzo Lotto (fig. 62), realizzata per la chiesa di Santa Cristina a Quinto di Treviso agli inizi del Cinquecento, la mostra sulla sinistra con entrambi gli attributi martiriali in mano. I tormenti di Cristina, com'è ovvio, non finiscono qui: sevizata e rinchiusa in una culla intrisa di pece bollente, la santa viene ulteriormente umiliata attraverso la spettacolarizzazione del suo corpo mortificato. Priva di capelli – il giudice pagano glieli fa tagliare, segno manifesto dell'importanza del sacrificio della chioma femminile per ottenere la santità – la martire viene gettata in un forno, dove rimane pressoché indenne per cinque giorni. Successivamente, le vengono aizzati contro sei serpenti, i quali le si attorcigliano mansueti attorno alle candide carni per coprirne le vergogne.<sup>366</sup> Proprio come Cristo – di cui reca, non a caso, il nome – Cristina arriva financo a resuscitare un morto, venendo punita con la celebre glossectomia per l'oltraggio inflitto al governatore. Come sottolineato da John Anson, in età moderna la mutilazione della bocca è stata spesso interpretata come metafora della tentata violazione del corpo femminile.<sup>367</sup> Seguendo le teorie galeniche, infatti, la bocca era spesso associata ai genitali femminili e la lingua, in particolare, è stata sovente paragonata alla clitoride.<sup>368</sup> Nel racconto varraziano, il fatto che Cristina prenda in mano la propria lingua mozzata per scagliarla sulla faccia del suo carnefice, finendo per giunta con l'accecarlo, assume le fattezze di una rivalse. Proprio come Agata, Cristina subisce una mastectomia, giungendo alla tanto agognata sagittazione solo *in extremis*:

---

<sup>366</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 532.

<sup>367</sup> Riferendosi alla mutilazione dei seni e di altre parti del corpo femminile per parlare del sadismo di alcune torture femminili, Anson parla di "euphemism for the pre-execution defloration of virgins". John Anson, "The Female Transvestite in Early Monasticism: The Origin and Development of a Motif" in *Viator*, 5, 1974, pp. 1-32, p. 27.

<sup>368</sup> Galeno, *On the Usefulness of the Parts of the Body (De usu partium)*, tradotto da Margared Tallmadge May, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 2; 622-623; 658-659; 660-661; Carla Mazzi, "Sins of the Tongue in Early Modern England", *Modern Language Studies*, 28, 1998, pp. 93-124, p. 101.

oramai esausto perché incapace di convincerla all'abiura, il giudice le fa scagliare addosso tre frecce, due "vicine al cuore e una nel fianco", che finalmente la uccidono, liberandola per sempre dal fardello terreno.<sup>369</sup>

Nello scandagliare i numerosi esempi figurativi del martirio di Cristina, in questo contesto concentreremo la nostra attenzione su due opere: la *Flagellazione di Cristina*, attribuita alla bottega di Paolo Veronese (più precisamente, al figlio Carletto) e il *Martirio di Santa Cristina* di Palma il Giovane, oggi conservato al Museo degli Eremitani di Padova. La motivazione di una così ristretta scelta è collegata non solo alla nudità della santa ma anche, come già evidenziato, all'evidente legame con Sebastiano.

Per quanto concerne il primo dipinto (fig. 63), le fonti sembrano concordare sulla paternità di Carlo Caliari.<sup>370</sup> Conservato nel Museo di Torcello, l'opera faceva parte di un ciclo di nove tele dedicate alla santa e commissionate per la chiesa di Sant'Antonio dal monastero torcellano omonimo. Nato come cenobio benedettino maschile, il complesso si era infatti progressivamente allargato per ospitare, dal Duecento in poi, altre comunità monacali da Venezia e dintorni, compresa una comunità di monache originarie dell'isola di Ammiana.<sup>371</sup> Così come per la chiesa di Santa Caterina a Cannaregio, anche i dipinti della chiesa di Torcello, un tempo riccamente decorata, furono ripartiti tra diverse collezioni museali subito dopo la soppressione napoleonica dell'ordine: una parte della decorazione originale, tra cui il dipinto in analisi, è esposta al Museo di Torcello dal 1929.<sup>372</sup> Luciana

---

<sup>369</sup> Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p. 532.

<sup>370</sup> Terisio Pignatti, *Veronese*, Venezia, Alfieri, 1976, p. 210; Luciana Crosato Larcher, "L'opera completa del Veronese", *Arte Veneta: rivista di storia dell'arte*, annata XXII, Venezia, Alfieri, Edizioni d'Arte, 1968, pp. 220-4, p. 223.

<sup>371</sup> Gabriele Mazzucco, *Monasteri benedettini nella laguna di Venezia*, Venezia, Arsenale, 1983, p. 83.

<sup>372</sup> Giulia Fogolari, Renato Polacco, Giovanna Sciré Nepi, Guido Zattera (a cura di), *Museo di Torcello: Sezione medioevale e moderna*, Venezia, Tipo-Litografia Armena, p. 121.

Crosato Larcher, nel commentare i teleri, attribuisce l'esecuzione del ciclo alla collaborazione tra Benedetto, fratello di Paolo, e il figlio Carletto, evidenziando la peculiarità del funzionamento della bottega. Come si è già accennato, l'arte di Paolo Veronese è stata spesso segnata da un'intensa collaborazione con i suoi familiari. Sin da quello che Terisio Pignatti definisce "l'episodio fondamentale dell'attività di Paolo Veronese", ovvero la decorazione della chiesa veneziana di San Sebastiano, la partecipazione di Benedetto era cosa nota.<sup>373</sup> Per quanto concerne la produzione di Carletto, invece, la bibliografia è leggermente più ampia: esaltato dal Ridolfi come *enfant prodige* sulle orme del padre, la morte precoce del giovane pittore nel 1596 aveva troncato *ex abrupto* la sua promettente carriera.<sup>374</sup> Rodolfo Pallucchini, nell'analizzare l'opera pittorica di Caliarì, identifica nel 1573 l'anno di svolta della "grande attività veronesiana", evidenziando come Paolo abbia progressivamente fatto ricorso sempre più alla collaborazione dei familiari per il sempre crescente numero di commissioni da dover soddisfare.<sup>375</sup> Le *Storie di Santa Cristina* sono infatti cronologicamente ricondotte all'ultimo decennio del Cinquecento, negli ultimi anni di attività del maestro, a cui va certamente ricondotta l'*inventio*.<sup>376</sup> La bottega di Veronese, come tutte le emule a Venezia, era altamente gerarchizzata: vera e propria impresa a gestione familiare, l'*atelier* dei Caliarì era specializzato in soggetti religiosi – Arasse parla della frequente commissione di Annunciazioni – e il lavoro tra i membri della "dinastia" pittorica era ripartito in maniera piuttosto

---

<sup>373</sup> Terisio Pignatti, *Veronese*, p. 39.

<sup>374</sup> "Carlo dunque, benché invida morte il togliesse nel fiore degli anni, giunse nondimeno a produrre effetti eccellenti dell'ingegno [...] E così avvenne a Carlo, che per tale effetto diede nell'itisia, morendo d'anni ventisei, il 1596. E s'egli fosse lungamente vissuto, avrebbe senza dubbio emulato la gloria del padre, avendo in quegli anni giovanili così ben dipinto; ma fu ad un tratto rapito al mondo e alla pittura" in Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte*, pp. 82-8; Luciana Crosato Larcher, "Per Carletto Caliarì", *Arte Veneta: rivista di storia dell'arte*, annata XXI, Venezia, Alfieri, Edizioni d'Arte, 1967, pp. 108-24, p. 108.

<sup>375</sup> Rodolfo Pallucchini, *Veronese*, Milano, Mondadori, 1984, p. 110.

<sup>376</sup> David Rosand, "Veronese and Company: Artistic Production in a Venetian Workshop", in Stephen W. Clayton and Edward F. Weeks (a cura di), *Veronese and His Studio in North American Collections*, Birmingham, Alabama, Birmingham Museum of Art, 1972, pp. 5-10, p. 6.

puntuale per garantire ai dipinti quella “qualità” associata alla firma di Paolo.<sup>377</sup> La stessa Crosato Larcher, nel suo studio su Carletto, sottolinea che “la bottega di Paolo Veronese ebbe un’attività pratica, artigianale, più che un intendimento di scuola [...] per cui non troviamo tra i pittori che la frequentarono i veraci continuatori dell’arte del grande colorista, ma soltanto degli aiuti e degli imitatori”.<sup>378</sup> Per la studiosa, ripercorrendo le testimonianze di Ridolfi e Boschini, Carlo Caliari si era quasi certamente formato tra la bottega paterna e quella di Jacopo Bassano, trovando nel figlio di quest’ultimo, Francesco, un punto di riferimento per ciò che concerneva il gusto naturalistico e il preziosismo dei dettagli.<sup>379</sup> La pittura di Carletto, quindi, pare oscillare tra due poli creativi intimamente diversi: *l’imitatio* del colorismo materico di Paolo e gli apporti della bottega bassanesca nascosti spesso sotto l’etichetta “*Haeredes Pauli*”, tentativo evidente di mantenere viva *l’allure* creativa del padre nell’ottica di un più sicuro successo commerciale.<sup>380</sup>

La pala che qui ci interessa non ha riscosso grande attenzione da parte della critica. Si potrà tuttavia osservare senza timore di essere smentiti che la disposizione dello spazio è decisamente singolare: la santa è legata completamente nuda, in modo alquanto blando, alla colonna. La struttura architettonica tesse gli assi compositivi, dividendo lo spazio pittorico riservato agli astanti sulla sinistra da quello della martire sulla destra. La sua fisicità, a differenza della Caterina della *Fustigazione* tintoretiana (fig. 25), mostra un’anatomia decisamente femminile: la rotondità dei seni, evidenziata dalla posa in scorcio, ricalca quella dei fianchi ben rimarcati dal cinturino attorno alla vita. Attornata da quattro carnefici dalla sordida fisionomia, Cristina viene martoriata dinnanzi

---

<sup>377</sup> Daniel Arasse, “Les annonces de Véronèse ou l’Atelier de la dévotion” in Massimo Gemin (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale Editrice, 1990, pp. 204-13, p. 208.

<sup>378</sup> Crosato Larcher, “Per Carletto Caliari”, p. 108.

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> *Ibid.*

a una fitta folla maschile, la quale non esita ad esibire il suo intrusivo *male gaze* sulle sue carni umiliate. Ai piedi di quello che pare un tribunale, chiaro riferimento ad uno degli episodi varraziani, un mendicante osserva sornione i piedi di Cristina, mentre il resto della platea è concentrata a godersi l'infuato spettacolo.<sup>381</sup> Una schiera di soldati sulle retrovie, identificabili dalle lance e dagli elmi luccicanti, non si sottrae alla contemplazione dell'evento. Un po' più avanti, al di sotto del ginocchio della santa, un uomo appare persino annoiato mentre osserva il carnefice prospiciente appoggiando il gomito sulla pietra con fare assonnato. In primo piano, un uomo nudo, altro potenziale mendicante, giace supino accanto ad altri personaggi non meglio identificati, apparentemente poco interessati alla scena. Il colore del cielo, tendente al rosato, ci suggerisce il crepuscolo come momento prescelto per l'ambientazione dell'episodio. Le considerazioni interpretative da fare in merito all'opera sono molteplici. Il dipinto recepisce senza dubbio la lezione veronesiana in numerosi punti: le gambe del carnefice sulla sinistra della santa e il braccio di quello alla sua destra riprendono quasi pedissequamente la fisicità del pugnalatore della Lucia di Washington (fig. 16). Persino il colore delle loro vesti appare corrispondente all'equivalente nordamericano. La posizione di Cristina, languidamente legata alla colonna, sembra specularmente rispecchiare quella del Sebastiano della pala della *Madonna in gloria coi santi* della chiesa veronesiana di Dorsoduro (fig. 64). Più volte rimarcata come cuore pulsante dell'*opus* di Paolo, la decorazione della chiesa di San Sebastiano doveva senza dubbio rappresentare un furbo *exemplum* da imitare per sottolineare l'autenticità dell'*inventio* paterna.<sup>382</sup> La pala di Carlo differisce da quella del maestro, tuttavia, per tutto il resto: al di là dell'assenza delle frecce, il fulcro dello spazio dipinto da Paolo, per dirla con Augusto Gentili, "insiste sull'asse centrale che connette visivamente [...] la

---

<sup>381</sup> "Egli decise allora di trascinare la figlia davanti al tribunale [...] ordinò che le si strappassero le carni con gli uncini e le si facessero a pezzi le tenere membra" in Jacopo da Voragine, *Legenda Aurea*, p. 531.

<sup>382</sup> Terisio Pignatti, *Veronese*, p. 39.

figura di Sebastiano con quella di Maria, assisa su un trono di nubi".<sup>383</sup> Il senso dell'invenzione, per lo studioso, era esaltare la Chiesa come *Ecclesia triumphans*, rimarcandone di rimando la gloria tramite il posizionamento delle chiavi di San Pietro sul piedistallo angolare ai piedi del martire.<sup>384</sup> Oltre ai flagellatori, i quali ricalcano i bastonatori dell'affresco sulla parete sinistra della chiesa (fig. 65), un altro possibile richiamo alla chiesa dei monaci Gerolamini potrebbe essere la bandiera rossa impugnata dal soldato sull'estrema sinistra. Simile al drappo del *Trionfo di Mardocheo* (fig. 66) sul soffitto della navata centrale di San Sebastiano, la bandiera, sulla quale si intravede un'aquila a due teste sormontata da una corona, potrebbe far riferimento all'Impero, con conseguente rimando alla causa controriformista. Tanto quanto il vessillo del delegato alla destra del sovrano persiano nelle *Storie di Ester*, anche il soldato di Torcello sembra rimarcare l'antitesi tra la purezza del corpo nudo della santa, metafora della vera fede, e il barbaro luterano che osserva diletto le sue sevizie. I luterani, come abbiamo già detto, rigettavano con sdegno il culto dei santi come delirio superstizioso: è plausibile che il martirio di Cristina sia qui metafora della potenziale devastazione della Riforma ai danni della ritualità cattolica, già sufficientemente epurata come la santa dai decreti tridentini. La natura esemplare della martire viene infatti rimarcata dalla corda dorata attorno al suo busto: come Santa Caterina trionfante (fig. 27), anche Cristina sembra indossare il "cinto verginale", manifestazione visibile della sua castità e allegoria, quindi, della rinnovata purezza della Chiesa *post*-tridentina. Questo aspetto riflette, dato il contesto monacale di destinazione del dipinto, l'ontologia esemplare associata alla sua figura, la cui risoluta verginità rispecchiava – e

---

<sup>383</sup> Augusto Gentili, Michele di Monte, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 27.

<sup>384</sup> La famiglia di Cataruzza Cornaro aveva acquisito diritto di sepoltura nella cappella maggiore: i santi che attorniano Sebastiano portano i nomi degli altri membri della sua famiglia (Giovanni, Pietro, Francesco, Caterina e forse Elisabetta). Era usanza di molte famiglie patrizie finanziare la costruzione delle cappelle all'interno delle chiese cittadine, arredandole e decorandole con opere di artisti di loro scelta, contribuendo così alle spese per la fabbrica. Il fine era, chiaramente, ottenere favori a livello spirituale dati dalla consapevolezza dell'annuale messa celebrata in loro suffragio. *Ivi*, pp. 5, 27.

ammoniva, beninteso – quella delle monache di Sant’Antonio.<sup>385</sup> Come abbiamo già rimarcato, l’abilità pittorica di Carlo oscilla tra i due poli artistici veronesiani e bassaneschi: nell’opera in questione, l’*inventio* di Paolo sembra essere tuttavia preponderante, considerato anche l’enorme repertorio di pose codificate dai disegni paterni, costantemente riutilizzati per la produzione delle opere più tarde.<sup>386</sup> L’arrivo quattrocentesco delle reliquie di Cristina, poi trasferite a San Francesco della Vigna, senza dubbio acuivano nello spettatore quell’immedesimazione contemplativa che abbiamo già contestualizzato con Sebastiano, congiungendo spiritualmente la vera presenza *in loco* della martire con il suo prolungamento figurativo. Il corpo della santa, così platealmente spettacolarizzato in quanto bersaglio dello sguardo dello spettatore – di cui gli astanti sono l’*alter ego* – sembra allontanarsi dall’idea della maschilizzazione forzata associata al martirio femminile. La spiritualità di età moderna stava infatti appropinquandosi verso una nuova era, dove il corpo muliebre, specialmente se costretto in una cella monacale, esperiva il divino in modi alternativi, non senza celati riferimenti sessuali ed estatici.<sup>387</sup> Personalità come Teresa d’Ávila e Maria Maddalena de’ Pazzi, successivamente interpretate come isteriche dalle istanze positiviste di fine Ottocento, avevano a lungo sperimentato un nuovo modo di intendere il rapporto col divino proprio a partire dal proprio corpo, finendo, quasi ironicamente, per riappropriarsene sottraendolo progressivamente al patriarca.<sup>388</sup> A questo proposito, la femminilità giunonica della Cristina di Palma il Giovane (fig. 67), quasi anticipando istanze di là da venire, ci guida verso la conclusione di

---

<sup>385</sup> Mazzucco, *Monasteri benedettini nella laguna di Venezia*, Venezia, p. 83.

<sup>386</sup> Beverly Louise Brown, “Replication and the Art of Veronese”, p. 119.

<sup>387</sup> Sara F. Matthews Grieco, “Modelli di santità femminile nell’Italia del Rinascimento e della Controriforma”, pp. 314-22.

<sup>388</sup> Genevieve Warwick, “Bernini (1598–1680): Sculpting Sainthood.” *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 104, no. 416, 2015, pp. 444-55, p. 451; Josephus Hahn, *Les phénomènes hystériques et les révélations de Sainte Thérèse*, Bruxelles, Alfred Vromant, 1883, p. 136.

questa lunga analisi, con un breve commento sulla sua corporeità come sintomatica di un profondo cambiamento culturale.

Datato da Stefania Mason Rinaldi attorno al 1610-15, il *Martirio di Santa Cristina* di Jacopo Palma il Giovane rappresenta un chiaro esempio della produzione tarda del pittore.<sup>389</sup> Proveniente dalla collezione Capodilista, il dipinto venne originariamente realizzato per la cappelletta di San Sebastiano presso il Santuario delle Sette Chiese di Monselice. All'artista erano state commissionate sei tele di santi, tra cui una sagittazione di Sebastiano, col quale Cristina doveva presumibilmente dialogare.<sup>390</sup> Davide Banzato, nel commentare l'opera, la declassa come manieristicamente scontata, riconoscendo comunque "qualche momento notevole [...] nella definizione luminosa della Santa, il cui tipo di corpo e fisionomia sono assai ricorrenti nella produzione dell'artista".<sup>391</sup> Il dipinto, nella sua "ordinarietà", è stato quindi ignorato dalla critica come mero documento dell'attività avanzata del pittore, le cui pennellate tradivano, a dire degli storiografi, la pigra fossilizzazione di uno stile economicamente redditizio.<sup>392</sup> Nella sua monografia dedicata al pittore, Mason Rinaldi sottolinea come la morte dei tre grandi maestri del colore avesse favorito la sua rapida ascesa.<sup>393</sup> Negretti si era infatti solo parzialmente formato attraverso il tradizionale percorso di apprendistato in bottega, preferendo emulare sia "la grande maniera" del Cinquecento veneziano

---

<sup>389</sup> Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane: L'opera completa*, Milano, Alfieri, 1984, p. 99.

<sup>390</sup> *Ibid.*; Roberto Valandro, "Tra devozione e pietà popolare. Il santuario delle Sette Chiese di Monselice" in Antonio Diano, Lionello Puppi (a cura di), *Tra monti sacri, 'sacri monti' e santuari: il caso veneto*, Padova, il Poligrafo, 2006, pp. 147-162.

<sup>391</sup> Davide Banzato (a cura di), *La Quadreria Emo Capodilista*, Milano, Mondadori, 1988, p. 85.

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> "Cauto dunque, ma anche il massimo artista in Venezia per un cinquantennio circa e il Boschini (1674) nella sua *Istruzione* gli riconosce questo ruolo di capofila" in Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, p. 28.

che la statuaria antica, opportunatamente studiata tra Urbino e Roma.<sup>394</sup> Per dirla con Ridolfi, la sua iniziazione alla pittura si era perlopiù estrinsecata attraverso la copia delle “molte eccellenti pitture della città”.<sup>395</sup> Questa genesi alternativa, unita alla fortunata assenza di un “rivale di livello”, potrebbe forse spiegare una certa stasi stilistica dell’ultimo periodo dell’artista, il quale si era scientemente trincerato dietro una tradizione pittorica da collegare a doppio filo con la complicata situazione politica della Venezia *post-Lepanto*.<sup>396</sup> Le necessità di riassetto collettivo dovute alla perdita di Cipro, unite all’imperversare della peste nonché alla sopraggiunta crisi economica, avevano infatti portato la Serenissima a chiudersi in sé stessa nell’esaltazione del suo glorioso passato.<sup>397</sup> Allo stesso modo, l’avvento di una nuova religiosità, imbevuta di dettami controriformistici ma estremamente diffidente nei confronti del Papato – la “guerra dell’interdetto” di Paolo V del 1606 lo dimostra – aveva portato ad una subitanea interruzione dei rapporti culturali con Roma, centro propulsore delle novità artistiche.<sup>398</sup> Se la popolarità dei dipinti di Palma il Giovane era alle stelle – ne è la prova la loro diffusione capillare in tutto l’Adriatico veneziano, dalla Dalmazia alla Puglia – il suo bisogno di rinnovamento era tutto sommato modesto, dominando come faceva il mercato lagunare con la mera riproposizione di stilemi universalmente apprezzati.<sup>399</sup> È plausibile, quindi, che la cristallizzazione del suo stile vada ricondotta, come sostiene Mason Rinaldi, ad una

---

<sup>394</sup> Valentina Sapienza, ““Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri”: riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento” in Carlo Corsato, Bernard Aikema (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l’Italia e l’Europa, 1600 ca.*, Treviso, Zel Edizioni, 2013, pp. 22-37, pp. 23-5.

<sup>395</sup> Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell’arte*, p. 379.

<sup>396</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, p. 28.

<sup>397</sup> *Ibid.*

<sup>398</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>399</sup> *Ibid.*

potenziale indolenza creativa.<sup>400</sup> Il dipinto in questione, tuttavia, pone degli interrogativi semantici da approfondire: se è vero che il Concilio di Trento aveva progressivamente censurato i nudi appellandosi alla “decenza” come valore consustanziale all’opera d’arte, è anche ammissibile che l’arte dell’ultimo Palma, specialmente se connessa ai martiri, alterni registri sensuali e devozionali, lasciando sottintendere una certa libertà espressiva. Parafrasando la studiosa, la fine del Cinquecento aveva visto, per la prima volta, l’apparizione di immagini particolarmente violente nella resa pittorica dei supplizi martiriali, rivelando un nuovo modo di rapportarsi al dolore che tradiva, di rimando, la necessità di un rapporto più intimo col soggetto religioso.<sup>401</sup> Il fatto che la *Santa Cristina* (fig. 66) derivi da una committenza ecclesiastica rafforza la tesi della studiosa, la quale ricollega questa rinnovata esigenza di esplicitare gli orrori del martirio ad un rinnovato interesse per la veridicità agiografica, progressivamente comprensibile a un pubblico sempre più colto.<sup>402</sup> Cosa cogliamo di questa nuova epistemologia spirituale nella rappresentazione della santa laziale?

Come il *Sebastiano* di Antonello, Cristina appare qui nuda a figura intera in un dipinto di formato verticale. È legata a una colonna, proprio come la versione torcellana di Carletto, e si contorce manieristicamente mentre subisce il supplizio delle frecce. La rappresentazione di Palma non è filologicamente corretta: la *Legenda Aurea* parla di tre dardi, due nel cuore e una nel fianco; il pittore ne raffigura invece quattro, evitando scientemente che essi colpiscano gli attributi femminili della santa. Il suo corpo nudo è estremamente sensuale, coi seni ben visibili, il ventre in scorcio e le gambe in contrapposto. I lunghi capelli biondi, memori di un gusto che richiama l’iconografia della Maddalena, acuiscono l’erotismo della composizione. La colonna, leggermente sbilanciata verso destra, contribuisce a stabilizzare le diagonali dell’invenzione: come per il pannello antonelliano,

---

<sup>400</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, p. 52.

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>402</sup> *Ibid.*

anche qui il formato ascensionale dell'opera acuisce la monumentalità della martire. Il suo viso non è sofferente: i suoi occhi, offuscati dall'ombra delle tempie, sembrano direzionati verso la palma del martirio in basso. Immediatamente al di sotto, un'enorme pietra grigia con un cappio, primo attributo del martirio, reca la firma dell'artista. Sulla sinistra, ai piedi della santa, fa capolino una freccia non scoccata a richiamare il supplizio finale. Sull'estrema destra, un'enorme finestra si apre su di un paesaggio costiero: in primo piano, un albero spezzato e morente; dietro, più defilato, un altro albero appare invece rigoglioso. Le interpretazioni plausibili dell'invenzione di Palma sono molteplici. Il corpo della santa è illuminato da destra: l'ombra delle sue candide carni, sinuose nella loro estrema agonia, lo dimostra. La freccia del martirio punta verso quella stessa luce, quasi ne stesse suggerendo il senso ultimo: Dio, vera luce del mondo, illumina Cristina nel suo momento più arduo, ricompensandola con la gloria eterna della santità. La martire gli si offre completamente nuda: non mostra alcun interesse nei confronti delle amenità mondane, eminentemente simboleggiate dalle vesti gettate ai suoi piedi. Come la Caterina della *Fustigazione* (fig. 25), Cristina si fa "colonna" della vera fede controriformistica, sacrificando sé stessa attraverso il suo corpo per testimoniare una religiosità luminosamente nuova. I due alberi visibili sulla destra potrebbero proprio simboleggiare questo cambio di prospettiva: quello secco, *alter ego* del suo corpo mortale verso cui tende la gamba sinistra leggermente rialzata, ne materializza il prospiciente trapasso. Il secondo, celato sulla destra, quasi si confonde nel paesaggio edenico sullo sfondo, materializzandone la ricompensa eternatrice. Non c'è resurrezione senza morte: come un albero sempre verde, la santa avrà accesso alla resurrezione dei giusti proprio perché ha deciso di affrancarsi dalla sua prigionia mortale per abbracciare l'amore di Dio. *L'Imitatio Sebastiani*, nel dipinto, si limita alla nudità del suo corpo, alle frecce conficcate nelle sue carni e al sudario attorno alla vita. I dardi, così come il nodo che le copre i genitali, sembrano richiamare attributi fallici: il fatto che la santa raggiunga l'estasi del divino attraverso la morte per sagittazione è senza dubbio curioso. La descrizione della transverberazione di Teresa d'Ávila è qui decisamente calzante: la religiosa

cinquecentesca, nel delineare l'episodio, racconta dell'apparizione al suo fianco di un bellissimo angelo con in mano una freccia dorata dalla punta infuocata.<sup>403</sup> Proseguendo il racconto, la mistica riferisce come il cherubino le abbia conficcato più volte il dardo incandescente nel cuore, penetrandola fino alle viscere. "Quando la estrasse" continua la santa "sentii che le portava con sé, lasciandomi completamente sopraffatta dal grande amore di Dio. Il dolore fu così forte che mi fece emettere diversi gemiti. La dolcezza provocata da questo dolore intenso è così estrema che non è plausibile desiderare che cessi, né l'anima potrebbe mai accontentarsi di altro che di Dio. Non si tratta di un dolore fisico, ma spirituale, anche se il corpo fa la sua parte, anche considerevole".<sup>404</sup> Questa corrispondenza tra corpo e anima, nonché tra trascendenza e immanenza, è assolutamente presente nel dipinto di Palma così come in quello di Carletto: la sadica estasi delle sante a cavallo tra i due secoli quasi preannuncia gli sviluppi del misticismo di età barocca. La femminilizzazione del corpo martirizzato di Cristina, per quanto imperitura vittima dello sguardo maschile, ritrova uno spiraglio di luce proprio nella riappropriazione della sua fisicità violata che diviene strumento di godimento. Attraverso il dispiegamento del suo corpo nudo, Cristina si fa portavoce di nuova idea di spiritualità, la cui preminenza corporale, anziché restare occasione esclusiva del diletto estetico del maschio, inaugura una nuova era di una più sovversiva religiosità al femminile.

---

<sup>403</sup> Teresa d'Ávila, *The Life of Teresa of Ávila by Herself*, edito e tradotto da J. M. Cohen, Londra, Penguin, 1988, pp. 374-5.

Allison Peers (New York: Image Books Doubleday, 1991), pp. 174-5.

<sup>404</sup> "In his hands I saw a great golden spear, and at the iron tip there appeared to be a point of fire. This he plunged into my heart several times so that it penetrated to my entrails. When he pulled it out, I felt that he took them with it, and left me utterly consumed by the great love of God. The pain was so severe that it made me utter several moans. The sweetness caused by this intense pain is so extreme that one cannot possibly wish it to cease, nor is one's soul then content with anything but God. This is not a physical, but a spiritual pain, though the body has some share in it – even a considerable share", mia traduzione, *Ibid.*

## IN CONCLUSIONE: ULTIME RIFLESSIONI

La genesi di questa tesi nasce dall'esigenza di scandagliare lo speciale rapporto tra le immagini sacre e il loro contesto, desumendone non solo particolarismi stilistici, necessari a discernere le diverse firme artistiche, ma più profonde riflessioni sul bisogno tutto umano di rappresentare il mondo. La studiosa Elaine Scarry, concludendo il suo lavoro sul rapporto tra corpo e dolore, si lascia andare ad un'affermazione molto significativa, specialmente se rapportata al contenuto di questa analisi: "political power [...] entails the power of self-description".<sup>405</sup> La consapevolezza che il racconto – nel senso più onnicomprensivo del termine - sulle donne e i loro corpi sia stato primariamente condotto da uomini, come spesso accade ancora oggi, non ha mai smesso di guidare la bussola di questa ricerca. Se da un lato si è cercato di rimarcare la sorprendente misoginia alla base di molte delle ideologie consustanziali alla cultura occidentale, dall'altro si è voluto rilevare sovversioni e contestualizzazioni alternative, segno precipuo dello stacco, a volte abnorme e spesso sottile, tra i massimi sistemi propugnati dalle *auctoritates* e la realtà quotidiana del singolo individuo. La contraddittorietà epistemologica della teoria artistica rinascimentale, nel suo postulare un corpo femminile perfetto in un paradigma ideologico che ne perpetuava la deformità ontologica, non fa che acuire il fascino delle immagini delle eroine, specialmente nel loro momentaneo distanziarsi dal *diktat* patriarcale per promuovere una scelta diversa. Se è vero che la particolarità delle martiri, nella loro subitanea virilità, riconfermava l'egemonia maschile proprio per la loro eccezionalità, dall'altro poteva indirettamente reificare un'alternativa possibile ad un destino già scritto, un *exemplum* comportamentale che parlava di assertività, eloquenza, abnegazione e autodeterminazione. La *virgo intacta*, nel suo affrancarsi dal mondo della sessualità controllata dal

---

<sup>405</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain: the making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 279.

maschio, poteva trovare nella trascendenza il suo porto sicuro, ultima istanza di un rapporto col divino che annullava, almeno in parte, le troppo terrene gerarchie cui era costretta a sottostare. Attraverso l'osservazione delle opere di Luciani, Veronese e Tintoretto, questa tesi ha cercato di mostrare fino a che punto la maschilizzazione del corpo della martire sia stata più o meno riconducibile alla sua sessualizzazione. Se l'oggettivazione della donna si fa sovente obbligo metodologico rispetto a qualsiasi tipo di discorso estetico – proprio per il maschilismo intrinseco alla cultura moderna – è comunque doveroso ricordare la radice antica della sua riduzione a categoria sessuale. Il martirio, la morte esemplare che si fa bella, prevede sin dall'inizio le donne come coprotagoniste dei teatrali supplizi. Perpetua che si fa maschio, tuttavia, se da un lato mostra la pervasività del dogma sessista persino nei modelli di integrità femminile, dall'altro poteva paradossalmente liberare la donna da tutte le aspettative sociali associate al suo sesso. Per dirla con Margaret Miles, la maschilizzazione del corpo martirizzato permetteva alla donna di rigettare l'oppressione delle convenzioni secolari legate al suo genere, abbracciando un'identità religiosa che, almeno spiritualmente, la socializzava come uomo, riscattandola in parte dalla sua forzata stereotipizzazione.<sup>406</sup> Fino a che punto questa istanza era però consapevole negli artisti e nel pubblico fruitore? Riprendendo il discorso di Belting, il compito precipuo delle immagini prerinascimentali ruotava infatti attorno all'*act religiously*, la necessità di convogliare l'intercessione divina verso lo spettatore in preghiera.<sup>407</sup> L'importanza "profilattica" della figura di Sebastiano, in questo senso, risulta calzante: nelle sue rappresentazioni il fedele cercava sollievo dalle tribolazioni del quotidiano e l'estro del singolo artista, visceralmente legato alla reazione che il naturalismo del suo pennello poteva suscitare, doveva tenere conto del suo sguardo. In ambito

---

<sup>406</sup> ""Becoming male" removed the female body from the realm of secular social and sexual arrangements and made it the ally of the religious self, no longer to be defined by, or associated with, the biological or social functions of women's bodies" in Miles, *Carnal Knowing*, p. 62.

<sup>407</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence*, p. 390.

controriformistico, questa istanza interceditrice viene confermata dal celebre decreto “*Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*” del 1563, in cui accanto al valore cultuale delle immagini ne viene rimarcato quello didattico.<sup>408</sup> Fondamentale, per lo spettatore, era infatti modellare la propria esistenza su quella dei santi e l’opera dell’artista, pena il rifiuto dei suoi dipinti, doveva risolutamente rigettare qualsiasi riferimento che potesse insozzare l’immaginazione. Parafrasando le parole dei teologi tridentini, il pittore doveva affrancarsi da “ogni ricerca di guadagno” e da “ogni riferimento alla lascivia” così da non pervertire la propria invenzione con una troppo procace *venustas*.<sup>409</sup> Fino a che punto il dettame ecclesiastico è stato rispettato nelle rappresentazioni martiriali femminili finora analizzate?

Per quanto concerne l’Agata di Sebastiano del Piombo, il dipinto è precedente al provvedimento e ci parla di un’atmosfera sicuramente più rilassata in termini di dicotomiche commistioni iconografiche: il paragone, quindi, non sussiste. La committenza papale per Ercole Rangone in ottica anti-sodomitica e i rimandi iconografici alla Venere Ciampolini, ai disegni preparatori per la Flagellazione di Cristo e persino a una delle amanti dell’artista ci confermano la natura eminentemente zeusiana dello sguardo di Luciani. Agata è un pretesto, un *locus* dove far convergere più istanze, non ultima quella anti-ottomana: il suo corpo è puro strumento del maschio, che fa convergere il suo occhio in modo violento sulla sua sofferente fisicità. I rimandi alla sessualizzazione delle sue tribolazioni, dalla metafora carnale del coltello ai seni messi in risalto dagli strumenti di tortura, coesistono con quelli relativi alla sua maschilizzazione, rimarcati dalla forma fallica del sudario e dalla muscolatura tendente al virile. Sebastiano non si preoccupa di limitare l’evidente

---

<sup>408</sup> Rev. Henry J. Schroeder (a cura di), *The Canons and Decrees of the Council of Trent*, testo latino con traduzione inglese, Saint Louis, Herder Book Co., 1941, pp. 483-5.

<sup>409</sup> “Omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia viretur, ita ut procaci venustate imagines non pigantur nec ornentur”, *Ibid.*

licenziosità della sua composizione: il dipinto è stato concepito *ab initio* come mero dono privato e non c'è alcuna ragione per censurare eccessivamente il suo genio.

Diverso è il discorso per gli esempi di Veronese e Tintoretto, entrambi realizzati dopo la chiusura del Concilio. Per quanto concerne Caliari, abbiamo già menzionato l'importanza della Controriforma nelle invenzioni del suo ultimo periodo: Santa Lucia, lontana dalla serafica atmosfera di una Venezia al suo *apex* politico, sembra incarnare il nuovo ruolo della donna previsto dai dettami *post-tridentini*. Inginocchiata a favore dell'ostia salvifica, la santa rigetta sdegnosa le meschinità mondane per donarsi completamente a Cristo. Adattando le parole di Didi-Huberman alla composizione veronesiana, *l'Imitatio Christi* di Lucia non implica solo il suo "vestire il sangue", eloquente *signum* del suo martirio a sua volta rimarcato dalle gocce rubizze sulla camicia, ma anche il "vestire l'oscuro".<sup>410</sup> Suntuosamente abbigliata come una patrizia veneziana, Lucia si affranca dai falsi idoli per rivolgersi ad un'oscurità solo apparente, reificata dalle ombre che attorniano il sacerdote sulla destra. Il corpo di Cristo, vera luce del mondo, è l'unica salvezza possibile: il resto è una pallida scena teatrale dalla luminosità opaca, segno precipuo che la vita terrena, parafrasando Calderón de la Barca, non è che un sogno, un fugace intermezzo tra l'avvilente illusorietà delle vanità mondane e un'eternità di beatitudine celeste. Il dipinto non reca alcuna "venustà" di pagana memoria e la femminilità della santa è appena accennata dal suo timido petto. Lucia sacrifica la sua identità sessuale proprio perché la sua virtù, come reiterato dalle fonti sacre e dai manuali comportamentali, risiede nella castità: la sua abnegazione, confermata dal suo sguardo concitato verso l'eucarestia, la porta ad ignorare le tentazioni profane in forza della redenzione ultraterrena.

---

<sup>410</sup> Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta: Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad. da Marta Grazioli, Milano, Mondadori, 2008, pp. 85-6.

Per quanto concerne Caterina d'Alessandria, invece, il discorso si complica. Non possiamo non tenere conto delle controversie sulla datazione e sulla committenza del ciclo tintoretiano. Allo stesso modo, siamo consci dell'assoluta peculiarità del monastero di Santa Caterina dei Sacchi: come spesso accadeva nei conventi veneziani, infatti, le monache trovavano nella clausura un sorprendente spazio di libertà, arrivando persino a scegliere la strada del velo per sfuggire, almeno in parte, al controllo maschile.<sup>411</sup> Quasi confermando l'equivalenza ideale tra lo sposalizio di Caterina, l'unica tra le martiri ad avere questo privilegio, e lo *status* elitario di molte delle novizie di Cannaregio, l'invenzione di Veronese veste la promessa claustrale di lussuosa magniloquenza, simbolo di un'unione totalizzante col divino proiettata in un tempio paradisiaco dalle sontuose architetture: specchio ideale della chiesa di Santa Caterina? I tre teleri di Tintoretto, invece, riportano in auge la nudità martiriale dandogli un significato quantomai sorprendente. Nella *Fustigazione*, si è sottolineata l'ambiguità del corpo della santa, verso le cui vesti simbolicamente gettate convergono gli assi compositivi dell'invenzione. La martire subisce le torture di Massenzio e dei suoi sottoposti mentre giace manieristicamente legata ad una colonna: la sua fisicità tendente all'androgino richiama quella di Cristo e la sua posa, languidamente contorta su sé stessa, ricorda quella di Andromeda. Dicotomica metafora sia della *virago* che subisce con risolutezza gli orrori della *Passio* che della principessa in attesa dell'eroe, il telero rappresenta la presa di coscienza da parte di Caterina della necessità di rigettare il suo *status* secolare in forza di un bene superiore: un

---

<sup>411</sup> Roberto Zago, "Il monastero e la chiesa di Santa Caterina de' Sacchis: le voci di monache e laici" in Rocco Fiano (a cura di), *La chiesa e il monastero di Santa Caterina a Venezia: storia, arte e devozione dal XIII al XIX secolo*, Venezia, Grafiche Veneziane, 2023, pp. 75-158, p. 94. A questo proposito, Manola Zanchettin ha descritto in modo esaustivo le evidenti contraddittorietà tra la regola monastica imposta dalle autorità ecclesiastiche e l'effettiva vita condotta dalle novizie del monastero cateriniano. La menzione di lauti banchetti, feste e carnevalate mostra quanto la condotta delle monache fosse tutt'altro che ovvia e riconducibile ad un'obbligata sottomissione al patriarca. Manola Zanchettin, "Storie di donne nella Venezia del Cinquecento. Ipotesi interpretative di alcuni dipinti del ciclo di santa Caterina di Giacomo, Domenico Tintoretto e bottega", tesi di laurea magistrale con relatrice Valentina Sapienza, Università Ca' Foscari di Venezia, 2021.

tacito richiamo al reiterato classicismo delle monache di Cannaregio? Nella tela successiva, quella di *Caterina nelle prigioni*, si è evidenziato ancora una volta l'importanza controriformistica assegnata all'eucarestia: lo Spirito Santo, sotto forma di colomba, reca sulla scena il paniere sacro, punto di convergenza degli assi compositivi e vertice ideale dello spazio pittorico. Caterina, con le braccia aperte in segno di cristica rassegnazione, mostra a Faustina e Porfirio la natura salvifica del messaggio evangelico. Le sue vesti profane, riproposte al centro della composizione, rimarcano l'avvenuto cambio di prospettiva: la martire ha compreso la necessità di convertire il suo popolo alla vera fede, le cui istanze, ripulite da ogni orpello superstizioso, si riflettono nella scarnificata bianchezza delle sue carni. Nell'episodio del *Martirio delle ruote*, culmine patetico del ciclo, la terribilità delle ultime invenzioni di Jacopo fa da eco alla spettacolarità della scena: investita dall'infuocata luce divina, Caterina si fa simbolo di un cattolicesimo oramai militante. Premiata per la sua fedeltà, sorretta nella sua dedizione, la martire trionfa tra incommensurabili ruote gargantuesche: la strage dei pagani è appena visibile perché ciò che conta è magnificare il suo corpo benedetto tra gli ingranaggi infernali. Liberata dalle catene dell'oppressione, allegoria delle cupidigie mortali, la casta Caterina domina gloriosa la composizione, facendosi metafora più che mai assordante dell'inoppugnabile potenza divina sull'empia ecumene. Il suo corpo, immerso nella sinestesia divina, reca dicotomici aspetti di una sessualità enigmatica che, da un lato, rimanda ad altri prototipi muliebri, non ultima la Maddalena, e dall'altro ne mitiga la femminilità, la cui identità anatomica viene sapientemente celata dalle possenti braccia in preghiera.

Dopo averne discusso i presupposti semantici del ciclo tintoretiano, questa tesi si è quindi spostata sulla contrapposizione tra Sebastiano e Cristina. Prototipo esemplare di tutti le rappresentazioni martiriali, Sebastiano è sicuramente uno dei santi più affascinanti da analizzare in termini di nudità maschile. Universalmente adorato come intercessore, a partire dal Quattrocento il martire inizia a mostrare una fisicità tendente all'efebico, segno precipuo del fascino tutto neoplatonico nei confronti dell'androginia. Al ringiovanimento delle sue carni, istanza femminilizzante che strizza

l'occhio ad un certo omoerotismo, sembra corrispondere un cambiamento del suo culto: la sua sagittazione, fondamentale per difendere il fedele dal flagello pestifero, diventa mero alibi per dispiegare le abilità disegnative del singolo artista, la cui abilità mimetica doveva materializzarsi in un corpo eroico e in salute. Sommo *alter Christus* dalle languide pose, Sebastiano diventa anch'egli pretesto creativo per sublimare dicotomiche istanze culturali, a metà tra un *nachleben* di pagana memoria e un difensore leggendario della vera fede. La sua femminilizzazione può avere influenzato la rappresentazione delle martiri? Nel caso di Cristina, è plausibile. Vittima anch'essa di una sagittazione come Sebastiano, la santa laziale non riscuote però lo stesso successo in termini di popolarità iconografica. I due casi studio qui analizzati, dall'episodio della *Fustigazione* di Carletto Caliori per le *Storie* torcellane al singolo pannello di Palma il Giovane, la mostrano in pose anatomicamente realistiche che sembrano rispecchiare una nuova sensibilità religiosa. Nel caso del primo, l'analisi della composizione ha evidenziato la paternità di Paolo per l'*inventio*, con costanti riferimenti all'*opus* del tardo Veronese per quanto concerne le pose dei carnefici. Si è inoltre sottolineato il collegamento iconografico con le *Storie di San Sebastiano* e di *Ester* per la chiesa di Dorsoduro, mostrando come la santa superficialmente legata alla colonna e il soldato recante il vessillo imperiale possano aver trovato nel Sebastiano dell'altare maggiore e nel portabandiera di Mardocheo un precedente iconico. La santa, come la Caterina tintoretiana, reca il cinto verginale mentre giace attorniata da una folla maschile: la spettacolarizzazione del suo corpo mutilato viene acuita dal loro sguardo intrusivo, diventando metafora di un più generale scontro culturale coi luterani. Nell'invenzione di Palma, invece, notiamo il convergere di più istanze iconografiche: sensualmente legata ad una colonna, Cristina sfoggia la giunonica anatomia di una Venere veneta mentre si dimena con voluttà davanti all'invisibile carnefice. Le sue frecce evitano scientemente i suoi marcatori femminili, vistosamente magnificati dal suo sinuoso contrapposto: i seni ben in vista, i fianchi prosperosi e i lunghi capelli biondi parlano di una sessualità non più repressa ma strumentalizzata a favore del divino. I due alberi, la posizione degli attributi e gli abiti gettati a terra

parlano di una santa che comprende la necessità delle tribolazioni martiriali per raggiungere la salvezza celeste. La maschilizzazione per lei non sussiste perché la sua essenza spirituale è tutt'uno con la sua sessualità: in un universo epistemologico profondamente patriarcale, Cristina si prende gioco della sua alterità femminile partendo proprio dal suo corpo umiliato, sublime metafora di una somatizzazione spirituale che si fa estatica istanza di una più sovversiva riappropriazione identitaria.

## BIBLIOGRAFIA

### **FONTI ANTICHE EDITE (IN ORDINE CRONOLOGICO – ANTE 1900)**

Omero, *Iliade*, versione in prosa di Giuseppe Tonna, Milano, Garzanti, 2011.

Aristotele, *Generation of Animals*, trad. di A. L. Peck, Loeb Classics, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1943.

Galeno, *On the Usefulness of the Parts of the Body (De usu partium)*, tradotto da Margared Tallmadge May, Ithaca, Cornell University Press, 1968.

Giuseppe Ricciotti (a cura di), *Gli Atti degli Apostoli-Le Lettere di San Paolo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958.

Antoon A. R. Bastiansen et. al (a cura di), *Atti e passioni dei martiri*, trad. di G. Chiarini, G.A.A. Kortekaas, G. Lanata, S. Ronchey, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1987.

Sant'Ambrogio, *Opere Esecutive II/I – Il paradiso terrestre / Caino e Abele*, introduzione, traduzione, note e indici di Paolo Siniscalco, Roma, Città Nuova Editrice, 1984.

Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, a cura di Italo Pin, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990.

Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995.

Heinrich Kramer, James Sprenger, *The Malleus Maleficarum*, ed. e trad. di Montague Summers, New York, Dover, 1971.

Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2017.

Pietro Aretino, *I Ragionamenti*, ed. a cura di Aristide Raimondi, Milano, Corbaccio, 1920.

Pietro Aretino, *Le Vite dei Santi: Santa Caterina Vergine, San Tommaso d'Aquino, 1540-1543*, a cura di Flavia Santin, Roma, Bonacci Editore, 1977.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986.

Rev. Henry J. Schroeder (a cura di), *The Canons and Decrees of the Council of Trent*, ristampa con aggiunte dell'edizione del 1941, Charlotte, North Carolina, TAN Books, 1978.

Teresa d'Ávila, *The Life of Teresa of Ávila by Herself*, edito e tradotto da J. M. Cohen, Londra, Penguin, 1988.

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane (Bologna, 1582)*, ristampa anastatica con premessa di Paolo Prodi, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1990.

Margaret F. Rosenthal, Ann Rosalind Jones (a cura di), *Clothing of the Renaissance World: Europe, Asia, Africa, the Americas/ Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni*, Londra, Thames & Hudson, 2008.

Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Riproduzione facsimile della seconda edizione della Tipografia e fonderia Cartallier di Padova del 1837, Ristampa Anastatica, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 2002.

Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Riproduzione facsimile dell'edizione "In Venetia per li Baba, 1660" di 600 esemplari numerati, Ristampa Anastatica, Venezia, Filippi, 1965.

Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, ed. a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni Editore, 1955.

Josephus Hahn, *Les phénomènes hystériques et les révélations de Sainte Thérèse*, Bruxelles, Alfred Vromant, 1883.

## **FONTI CONTEMPORANEE IN ORDINE ALFABETICO**

### **A**

John Anson, "The Female Transvestite in Early Monasticism: The Origin and Development of a Motif" in *Viator*, 5, 1974, pp. 1-32.

Daniel Arasse, "Les annonces de Véronèse ou l'Atelier de la dévotion" in Massimo Gemin (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale Editrice, 1990, pp. 204-13.

Daniel Arasse, "A propos du Saint Sébastien de Dresde – Iconographie, Culture et Dévotion" in Daniel Arasse, *Désir sacré et profane: Le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, edizione a cura di Maurice Brock, Parigi, Les Editions du Regard, 2005, pp. 53-78.

Daniel Arasse, "Le corps fictif de Sébastien et le coup d'oeil d'Antonello" in Daniel Arasse, *Désir sacré et profane: Le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, edito a cura di Maurice Brock, Parigi, Les Editions du Regard, 2005, pp. 79-96.

Daniel Arasse, *On n'y voit rien: descriptions*, Parigi, Gallimard, 2006.

## B

Davide Banzato (a cura di), *La Quadreria Emo Capodilista*, Milano, Mondadori, 1988.

Cristelle L. Baskins, "DONATELLO'S BRONZE 'DAVID': GRILLANDA, GOLIATH, GROOM?", *Studies in Iconography*, vol. 15, 1993, pp. 113–34, p. 115.

Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di Maria Pia e Piergiorgio Dragone, Torino, Einaudi, 1978.

Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. di Edmund Jephcott, Chicago, Chicago University Press, 1994.

Douglas Biow, *On the importance of being an individual in Renaissance Italy: Men, their Professions, and Their Beards*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.

Kari Elisabeth Børresen, *Le Madri della Chiesa – Il Medioevo*, trad. di Liliana Lanzarini, Napoli, D'Auria Editore, 1993.

Alain Boureau, *La légende dorée – Le système narratif de Jacques de Voragine*, Parigi, Cerf, 1984.

Virginia Brilliant, Frederick Ilchman (a cura di), *Paolo Veronese: A Master and His Workshop in Renaissance Venice*, Londra, Scala, 2012.

Alessandro Vitale Brovarone, "Introduzione" in Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone (a cura di), Torino, Einaudi, 1993, pp. VII-XL.

Beverly Louise Brown, "Paolo Veronese's The Martyrdom and Last Communion of Saint Lucy", *Venezia Arti – Bollettino di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia*, Roma, Viella, 1988, pp. 61-8.

Beverly Louise Brown, "Replication and the Art of Veronese", *Studies in the History of Art*, 1989, Vol. 20, Symposium Papers VII: RETAINING THE ORIGINAL: Multiple Originals, Copies, and Reproductions (1989), pp. 111-124.

Jill Burke, "Sex and Spirituality in 1500s Rome: Sebastiano del Piombo's "Martyrdom of Saint

Agatha", *The Art Bulletin*, Vol. 88, N. 3 (Sept. 2006), pp. 482-495.

Jill Burke, "Nakedness and Other Peoples: Rethinking the Italian Renaissance Nude" in *Art History*, 36(4), 2013, pp. 714-739.

Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, New Haven/London, Yale University Press, 2018.

William Burgwinkle, Cary Howie, *Sanctity and Pornography in Medieval Culture. On the verge*, Manchester, Manchester University Press, 2011.

Caroline Walker Bynum, "The Body of Christ in the Later Middle Ages: A reply to Leo Steinberg" in *Renaissance Quarterly* 39, no. 3, 1986, pp. 399-439.

Caroline Walker Bynum, "Corpo femminile e pratica religiosa nel tardo Medioevo" in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 115-156.

## C

Elizabeth Castelli, "I will make Mary male': Pieties of the Body and Gender Transformation of Christian Women in Late Antiquity" in Julia Epstein, Kristina Straub (a cura di), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York/Londra, Routledge, 1991, pp. 29-49.

Stanley Chojnacki, "'The Most Serious Duty': Motherhood, Gender, and Patrician Culture in Renaissance Venice" in Marilyn Migiel, Juliana Schiesari, *Refiguring Woman: perspectives on gender and the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, pp. 133-154.

Elena Ciletti, "Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith" in Marilyn Migiel, Juliana Schiesari (a cura di), *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca/Londra, Cornell University Press, 1991, pp. 35-70.

Richard Cocke, "Exemplary Lives: Veronese's representations of martyrdom and the Council of Trent", *Renaissance Studies*, SEPTEMBER 1996, Vol. 10, No. 3, Conformity and Dissent in Renaissance Venice (SEPTEMBER 1996), pp. 388-404.

Richard Cocke, *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot, Ashgate, 2001.

Gaetano Cozzi, Michael Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia. Dalla guerra di Chioggia alla riconquista della terraferma*, Torino, UTET, 1986.

Elizabeth Cropper, "The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture" in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance:*

*The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, Chicago University Press, 1986, pp. 175-190.

Lawrence S. Cunningham, "On Contemporary Martyrs: Some Recent Literature" in *Theological Studies*, 2002, 63:2, pp. 374-81.

## D

Jacques Darriulat, *Sébastien le Renaissant : sur le martyre de saint Sebastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Parigi, Lagune, 1998.

Natalie Zemon Davis, "Women on Top" in Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays by Natalie Zemon Davis*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1986, pp. 124-51.

Pierluigi De Vecchi, "Invenzioni sceniche e iconografia del miracolo nella pittura di Jacopo Tintoretto" in *L'arte*, n.17, 1971, pp. 101-32.

Karim Ressouni-Demigneux, "La personnalité de saint Sebastien: exploration du fonds euhologique médiéval et renaissant, du I<sup>ve</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle", in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, vol. 114, n.1, 2002, pp. 557-79.

Karim Ressouni-Demigneaux, "La vita "immaginata" di San Sebastiano" in Xavier F. Salomon, Piero Boccardo, *Guido Reni: Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 16-31.

Androniki Dialeti, 'Defending women, negotiating masculinity in early modern Italy' in *The Historical Journal*, vol. 54, no. 1, 2011, pp. 1–23.

Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta: Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad. da Marta Grazioli, Milano, Mondadori, 2008.

Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna: Saggio sul panneggio caduto*, trad. di Aurelio Pino, Milano, Abscondita, 2013.

Eamon Duffy, "Introduction to the 2012 edition" in Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, a cura di Eamon Duffy, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. XI-XX.

## E

Martha Easton, "SAINT AGATHA AND THE SANCTIFICATION OF SEXUAL VIOLENCE" in *Studies in Iconography*, vol. 16, 1994, pp. 83–118.

Bianca Maria Esposito, "Martirio e testimonianza. L'ambivalenza del concetto cristiano di 'martirio'" in *Lexia. Rivista di Semiotica* 31-2 – *La semiotica del martirio*, a cura di Jenni Ponzo, Università di Torino, 2018, pp. 81-102.

## F

Unn Falkeid, "Constructing Female Authority: Birgitta of Sweden, Catherine of Siena, and the Two Marys" in Maria H. Oen e Unn Falkeid (a cura di), *Sanctity and Female Authorship: Birgitta of Sweden & Catherine of Siena*, New York/London, Routledge, 2020, pp. 54-73.

Luba Freeman, "Saint Sebastian in Veneto Painting: The "Signals" Addressed to "Learned" Spectators", *Venezia Cinquecento – Studi di storia dell'arte e della cultura*, anno VIII, n.15, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 5-20.

## G

Augusto Gentili, Michele di Monte, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia, Marsilio, 2005.

Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia, Marsilio, 2006.

Brad S. Gregory, *Salvation at Stake: Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou Diabliesse: La représentation de la femme au XVIe siècle*, Parigi, Flammarion, 1991.

Sara F. Matthews Grieco, "Modelli di santità femminile nell'Italia del Rinascimento e della Controriforma" in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 303-325.

Sara E. Matthews Grieco, Sabina Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze, Morgana, 2001.

Rona Goffen, *Titian's women*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1997.

Cecil Gould, "The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie." *The Burlington Magazine*, vol. 105, no. 720, 1963, pp. 112–17.

## H

Frigga Haug, *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*, trad. di Erika Carter, Londra, Verso, 1987.

Megan Holmes, "Disrobing the Virgin: The Madonna Lactans in Fifteenth Century Florentine Art" in Sara Matthews Grieco, Geraldine Johnson (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 167-95.

Elliott Horowitz, "The New World and the Changing Face of Europe", *The Sixteenth Century Journal* 28, no. 4 (1997), pp. 1181-1201.

Peter Humfrey, "The Provenance of Veronese's "Martyrdom of St. Lucy" in Washington", *Arte Veneta – Rivista di storia dell'arte*, Annata XLIII, Venezia, Alfieri, Edizioni d'Arte, 1991, pp. 89-90.

Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 1993.

Volker Hunecke, "Essere nobildonna nella Venezia del Sei e del Settecento" in Susanne Winter (a cura di), *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*, Roma/Venezia, Edizioni di Storia e Letteratura/Centro tedesco di studi veneziani, 2004, pp. 133-56.

## J

Geraldine A. Johnson, "Idol or Ideal? The Power and Potency of Female Public Sculpture" in Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 222-45.

Constance Jordan, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Londra, Cornell University Press, 1990.

## K

Paul H. D. Kaplan, "Black Turks: Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity" in James Gordon Harper, *The Turk and Islam in the Western eye, 1450-1750: visual imagery before orientalism*, Burlington, VT, Ashgate, 2011, pp. 41-66.

Joan Kelly, "Early Feminist Theory and the 'Querelle Des Femmes', 1400-1789." *Signs*, vol. 8, no. 1, 1982, pp. 4-28.

Joan Kelly, "Did Women Have a Renaissance?" in *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, pp. 19-51.

Gábor Klaniczay, "The Mystical Pregnancy of Birgitta and the Invisible Stigmata of Catherine: Bodily Signs of Supernatural Communication in the Lives of the Two Mystics" in Maria H. Oen e Unn Falkeid (a cura di), *Sanctity and Female Authorship: Birgitta of Sweden & Catherine of Siena*, New York/London, Routledge, 2020, pp. 159-178.

Robert Klein, Henri Zerner (a cura di), *Italian Art, 1500-1600: sources and documents*, Englewood Cliffs, N.J, Prentice-Hall, 1966.

## L

Marcello La Matina, “μάρτυς – Alcune note preliminari per una semiotica del martirio” in *Lexia. Rivista di Semiotica* 31-2 – *La semiotica del martirio*, a cura di Jenni Ponzo, Università di Torino, 2018.

Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992.

Luciana Crosato Larcher, “Per Carletto Caliarì”, *Arte Veneta: rivista di storia dell’arte*, annata XXI, Venezia, Alfieri, Edizioni d’Arte, 1967, pp. 108-24.

Luciana Crosato Larcher, “L’opera completa del Veronese”, *Arte Veneta: rivista di storia dell’arte*, annata XXII, Venezia, Alfieri, Edizioni d’Arte, 1968, pp. 220-4.

José Álvarez Lopera, “Sobre Tintoretto y el Greco” in Miguel Falomir (a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, 26-27 febbraio 2007, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 77-83.

## M

Louise Marshall, “Reading the body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces of St Sebastian in Renaissance Art” in Bernard J. Miur (a cura di), *Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion*, Exeter, University of Exeter Press, 2002, pp. 237-72.

Carla Mazzio, “Sins of the Tongue in Early Modern England”, *Modern Language Studies*, 28, 1998, pp. 93-124.

Gabriele Mazzucco, *Monasteri benedettini nella laguna di Venezia*, Venezia, 1983.

Patricia Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951.

Margaret R. Miles, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston, Beacon Press, 1989.

Margaret R. Miles, *A complex delight: the secularization of the breast, 1350-1750*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2008.

Luigi Moraldi (a cura di), *I Vangeli Gnostici: Vangeli di Tomaso, Maria, Verità, Filippo*, Milano, Adelphi, 1984.

Franco Mormando, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago, Chicago University Press, 1999.

Franco Mormando, "'Nudus nudum Christum sequi': The Franciscans and Differing Interpretations of Male Nakedness in Fifteenth Century Italy" in Edelgard E. DuBruck e Barbara I. Gusick (a cura di), *Fifteenth-Century Studies*, Rochester, NY, Camden House, 2008, pp. 171-197.

Candida R. Moss, *The Other Christs: Imitating Christ in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

Jacqueline Marie Musacchio, "Imaginative conceptions in Renaissance Italy" in Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 42-60.

## **N**

Antonio Niero, "Per il culto veneziano della megalomartire santa Caterina d'Alessandria" in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, pp. 33-7.

## **P**

Rodolfo Pallucchini, "Una nuova 'Resurrezione di Lazzaro' di Jacopo Tintoretto" in *Arte Veneta – Rivista di storia dell'arte*, Annata XXXI, Venezia, Alfieri, Edizioni d'Arte, 1977, pp. 95-103.

Rodolfo Pallucchini, *Veronese*, Milano, Mondadori, 1984.

Benjamin Paul, "'And the moon has started to bleed': Apocalypticism and Religious Reform in Venetian art at the time of the Battle of Lepanto" in James Gordon Harper, *The Turk and Islam in the Western eye, 1450-1750: visual imagery before orientalism*, Burlington, VT, Ashgate, 2011, pp. 67-94.

Terisio Pignatti, *Veronese*, Venezia, Alfieri, 1976.

Marcia R. Pointon, *Naked authority: The Body in Western Painting 1830-1908*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Adriano Prosperi, "La Chiesa di Roma: il papato e la riforma tridentina nel Cinquecento" in Emanuela Prinzivalli, Marina Benedetti, Vincenzo Lavenia (a cura di), *Storia del cristianesimo: III. L'età moderna (secoli XVI – XVIII)*, Roma, Carocci, 2015, pp. 183-212.

## R

Adrian Randolph, "Regarding Women in Sacred Space" in Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 17-41.

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Tome III, Iconographie des saints, I, A-F*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1958, per la ristampa di Kraus Reprint, Millwood, NY, Kraus Reprint, 1983.

Edgar P. Richardson, "The Mystic Marriage of St. Catherine, by Paolo Veronese (Venice, 1528-1588)", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 1946, Vol. 25, No. 1 (1946), pp. 1-5.

Stefania Mason Rinaldi, "Paintings by Palma il Giovane in British Collections", trad. di Anthony M. Sutton, *Apollo: The magazine of the arts*, November, 1979, pp. 396-400.

Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane: L'opera completa*, Milano, Alfieri, 1984.

Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Michelle Zimbalist Rosaldo, "Women, Culture and Society: A Theoretical Overview" in Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere (a cura di), *Women, Culture and Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974, pp. 17-42.

David Rosand, "Veronese and Company: Artistic Production in a Venetian Workshop", in Stephen W. Clayton and Edward F. Weeks (a cura di), *Veronese and His Studio in North American Collections*, Birmingham, Alabama, Birmingham Museum of Art, 1972, pp. 5-10.

David Rosand, "Titian's Saint Sebastians", *Artibus et Historiae*, vol. 15, no. 30, 1994, pp. 23–39.

David Rosand, "Tintoretto and Veronese: Style, Personality, Class" in Miguel Falomir (a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, 26-27 febbraio 2007, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 72-6.

Vittoria Romani, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia: Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Firenze/Milano, E.education.it/ILSole24ore, 2007.

## S

Xavier F. Salomon, *Veronese*, Londra, National Gallery Company: distribuito dalla Yale University Press, 2014.

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, ristampa dell'edizione del 1663, Venezia, Filippi, 1968.

Valentina Sapienza, ““Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri”: riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento” in Carlo Corsato, Bernard Aikema (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, Treviso, Zel Edizioni, 2013, pp. 22-37.

Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri, “Introduzione” in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. V-XVI.

Elaine Scarry, *The Body in Pain: the making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 279.

Giovanna Nepi Sciré, “Appunti per una storia delle collezioni patriarcali” in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, pp. 15-20.

Jane Tibbets Schulenburg, *Forgetful of their sex: Female Sanctity and Society, Ca. 500-1100*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

Patricia Simons, “Homosexuality and erotics in Italian Renaissance portraiture” in Joanna Woodall (a cura di), *Portraiture: facing the subject*, Manchester, Manchester University Press, pp. 29-51.

Francesco Sorce, “Conflictual Allegories, The image of the Turk as the enemy in Italian Renaissance art” in Michele Bernardini, Alessandro Taddei, 15th International Congress of Turkish Art: Proceedings, Napoli, Università di Napoli “l'Orientale”, 16-18 settembre 2015, Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 2018, pp. 553-67.

Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, Chicago University Press, 1996.

Erin Steuter, Deborah Wills, *At war with metaphor: media, propaganda and racism in the war of terror*, New York, Lexington Books, 2008.

Victor I. Stoichita, *L'immagine de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et “Gitans” dans l'art occidental des Temps modernes 1453-1789*, Parigi, Hazan, 2014.

## T

Bette Talvacchia, "The Double Life of St. Sebastian in Renaissance Art" in Julia L. Hairston, Walter Stephens (a cura di), *The Body in Early Modern Italy*, Baltimora, John Hopkins University Press, 2010, pp. 226-48.

## V

Roberto Valandro, "Tra devozione e pietà popolare. Il santuario delle Sette Chiese di Monselice" in Antonio Diano, Lionello Puppi (a cura di), *Tra monti sacri, 'sacri monti' e santuari: il caso veneto*, Padova, il Poligrafo, 2006, pp. 147-162.

## W

Genevieve Warwick, "Bernini (1598–1680): Sculpting Sainthood." *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 104, no. 416, 2015, pp. 444-55.

Merry E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Ewa Wipszycka, *Storia della Chiesa nella tarda antichità*, trad. di Vera Verdiani, Milano, Mondadori, 2000.

## Z

Roberto Zago, "Il monastero e la chiesa di Santa Caterina de' Sacchis: le voci di monache e laici" in Rocco Fiano (a cura di), *La chiesa e il monastero di Santa Caterina a Venezia: storia, arte e devozione dal XIII al XIX secolo*, Venezia, Grafiche Veneziane, 2023, pp. 75-158.

Alessandra Zamperini, *Paolo Veronese*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale Editore, 2013.

Gabriella Zarri, "Dalla Profezia alla Disciplina (1450-1650)" in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri (a cura di), *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 177-225.

Francesca Zennaro, "Jacopo Tintoretto e le *Storie di santa Caterina*" in Gianmatteo Caputo (a cura di), *Tintoretto: Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, Milano, Skira, 2005, pp. 27-30.

## LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1: Donatello, Giuditta e Oloferne, 1453-7, Palazzo Vecchio, Firenze

Fig. 2: Sebastiano del Piombo, Martirio di Sant'Agata, olio su tavola, 1520, Uffizi, Firenze

Fig. 3: Ambrogio Lorenzetti, Madonna del latte, tempera su tela, 1325-48, Museo d'arte diocesana, Siena

Fig. 4: Bartolomeo Vivarini, Madonna del latte, 1450 ca, Louvre, Parigi

Fig. 5: Sebastiano del Piombo, Flagellazione di Cristo, 1524, San Pietro in Montorio, Roma

Fig. 6: Sebastiano del Piombo, Flagellazione di Cristo: particolare del busto

Fig. 7: Piero della Francesca, Polittico di Sant'Antonio, 1467-9, Galleria nazionale dell'Umbria, Perugia, riquadro con medaglione di Sant'Agata

Fig. 8: Michelangelo, disegno del torso di una Venere antica, 1520, W43, British Library, Londra

Fig. 9: Leonardo da Vinci, San Giovanni Battista, 1508-13, Louvre, Parigi

Fig. 10: Donatello, David, 1440, Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Fig. 11: Michelangelo, disegno con studi per la Sibilla Libica, 1511 ca, MET, New York

Fig. 12: Vittore Carpaccio, Martirio e Funerale di Sant'Orsola, 1490-5, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Fig. 13: Vittore Carpaccio, Martirio e Funerale di Sant'Orsola, particolare del guerriero africano con turbante

Fig. 14: Gentile Bellini (attrib.), Ritratto di Mehmet II, 1480, National Gallery, Londra

Fig. 15: Paolo Veronese, Martirio di Santa Giustina, 1570-5 ca, Uffizi, Firenze

Fig. 16: Paolo Veronese, Martirio e Ultima comunione di Santa Lucia, 1585-6, National Gallery of Art, Washington, DC

Fig. 17: Altichiero da Zevio, Storie di Santa Lucia, Funerali di Lucia, 1379-83, Oratorio di San Giorgio, Padova

Fig. 18: Altichiero da Zevio, Storie di Santa Lucia, particolare della comunione e martirio di Lucia nella scena dei funerali

Fig. 19: Paolo Veronese, Nozze di Cana, 1563, Louvre, Parigi

Fig. 20: Paolo Veronese, Matrimonio mistico di Santa Caterina, 1575 ca, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Fig. 21: Antonio Badile, Madonna di Piazza dei Signori, 1544, Verona, Museo di Castelvecchio

Fig. 22: Paolo Veronese, Pala Giustinian, 1551, San Francesco della Vigna, Venezia

Fig. 23: Tiziano, Pala Pesaro, 1519-26, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

Fig. 24: Tintoretto, Presentazione della Vergine al Tempio, 1551-6, Chiesa della Madonna dell'Orto, Venezia

Fig. 25: Tintoretto e bottega, La fustigazione di Santa Caterina, 1550 ca, Palazzo Patriarcale, Venezia

Fig. 26: Tintoretto e bottega, Caterina rinchiusa nelle prigioni, 1585-90, Palazzo Patriarcale, Venezia

Fig. 27: Tintoretto e bottega, il Supplizio delle ruote, 1585-90, Palazzo Patriarcale, Venezia

Fig. 28: Tintoretto e bottega, Fustigazione di Cristo, 1585-90, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Fig. 29: El Greco, San Sebastiano, 1577-8, Cattedrale, Palencia, Spagna

Fig. 30: Tiziano, Polittico Averoldi, 1520-2, Collegiata dei santi Nazaro e Celso, Brescia, riquadro di Sebastiano sulla destra

Fig. 31: Martirio di Sana Caterina, xilografia tratta dalla Rappresentazione di Santa Caterina, BNM Rari 499.20

Fig. 32: Tiziano, Perseo e Andromeda, 1554-6 ca, Wallace Collection, Londra

Fig. 33: Veronese, Perseo che soccorre Andromeda, 1580 ca, Musée des Beaux-Arts, Rennes

Fig. 34: Michelangelo, Studi per un Cristo Risorto, 1532-3, W54, British Museum, Londra

Fig. 35: Tintoretto e bottega, Caterina davanti a Massenzio, 1550 ca, Palazzo Patriarcale, Venezia

Fig. 36: Tintoretto e bottega, La disputa con I dottori, 1550 ca, Palazzo Patriarcale, Venezia

Fig. 37: Tintoretto, Resurrezione di Lazzaro, 1550-70 ca, collezione privata, Londra

Fig. 38: Parmigianino, Autoritratto entro uno specchio convesso, 1524 ca, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Fig. 39: Tintoretto, Invenzione della Croce, 1561-2, Santa Maria Mater Domini, Venezia, particolare delle tre donne sulla destra

Fig. 40: Gaudenzio Ferrari, Martirio di Santa Caterina, 1540-3, Pinacoteca di Brera, Milano

Fig. 41: Tintoretto, San Giorgio e il Drago, 1560 ca, National Gallery, Londra

- Fig. 42: Mosaicista anonimo, San Sebastiano, VII secolo, Basilica di San Pietro in Vincoli, Roma
- Fig. 43: Giovanni del Biondo (attrib.), Trittico di San Sebastiano, 1370-5, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze
- Fig. 44: Benozzo Gozzoli, San Sebastiano come intercessore, 1464, Chiesa di Sant'Agostino, San Gimignano
- Fig. 45: Benozzo Gozzoli, Sagittazione di San Sebastiano, Collegiata di Santa Maria Assunta, San Gimignano
- Fig. 46: Piero della Francesca, Polittico della Misericordia, 1445-62, Museo Civico, San Sepolcro
- Fig. 47: Rogier van der Weyden, Polittico del Giudizio Universale, 1443-51, Hôtel-Dieu, Beaune, particolare degli scomparti chiudibili con Sebastiano
- Fig. 48: Antonello da Messina, San Sebastiano, 1478-9, Gemäldegalerie, Dresda
- Fig. 49: Giovanni Bellini, Allegoria Sacra, 1490 ca, Uffizi, Firenze, particolare di Sebastiano
- Fig. 50: Cima da Conegliano, San Sebastiano, 1503 ca, Musée des Beaux-Arts, Strasburgo
- Fig. 51: Andrea Mantegna, San Sebastiano, 1478-80, Louvre, Parigi
- Fig. 52: Andrea Mantegna, San Sebastiano, 14567, Kunsthistorisches Museum, Vienna
- Fig. 53: Andrea Mantegna, San Sebastiano, 1506, Galleria Franchetti presso la Ca' d'Oro, Venezia
- Fig. 54: Liberale da Verona, San Sebastiano, 1490 ca, Pinacoteca di Brera, Milano
- Fig. 55: Tiziano, Madonna con il Bambino in gloria e Santi (Pala di San Nicolò ai Frari), 1522-6, Musei Vaticani, Roma
- Fig. 56: Tiziano, San Marco in trono, 1510-1, Basilica di Santa Maria della Salute, Venezia
- Fig. 57: Tiziano, San Sebastiano, 1570-2, Ermitage, San Pietroburgo
- Fig. 58: Leocare (copia romana in marmo), Apollo del Belvedere, II secolo d.C., Musei Vaticani, Roma
- Fig. 59: Giovanni Antonio de' Sacchis detto Il Pordenone, Pala di San Gottardo, 1525, Pordenone, Museo Civico d'Arte
- Fig. 60: Giovanni Bellini, Pala di San Giobbe, 1478 ca, Gallerie dell'Accademia, Venezia
- Fig. 61: Vincenzo Catena, Pala di Santa Cristina, 1520 ca, Santa Maria Mater Domini, Venezia
- Fig. 62: Lorenzo Lotto, Pala di Santa Cristina al Tiverone, 1504-6, Chiesa di Santa Cristina, Quinto di Treviso, particolare di Cristina e Pietro

Fig. 63: Paolo Veronese (Carletto & bottega), Flagellazione di Cristina, 1590 ca, Museo Provinciale, Torcello

Fig. 64: Paolo Veronese, Madonna in gloria con santi, 1560-2, Chiesa di San Sebastiano, Venezia

Fig. 65: Paolo Veronese, particolare dell'affresco dei bastonatori, 1558, Chiesa di San Sebastiano, Venezia

Fig. 66: Paolo Veronese, particolare del trionfo di Mardocheo, 1556, Chiesa di San Sebastiano, Venezia

Fig. 67: Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, Santa Cristina, 1610-5, Museo degli Eremitani, Padova

APPARATO ILLUSTRATIVO



**FIG. 1: DONATELLO, GIUDITTA E OLOFERNE, 1453-7, PALAZZO VECCHIO, FIRENZE**

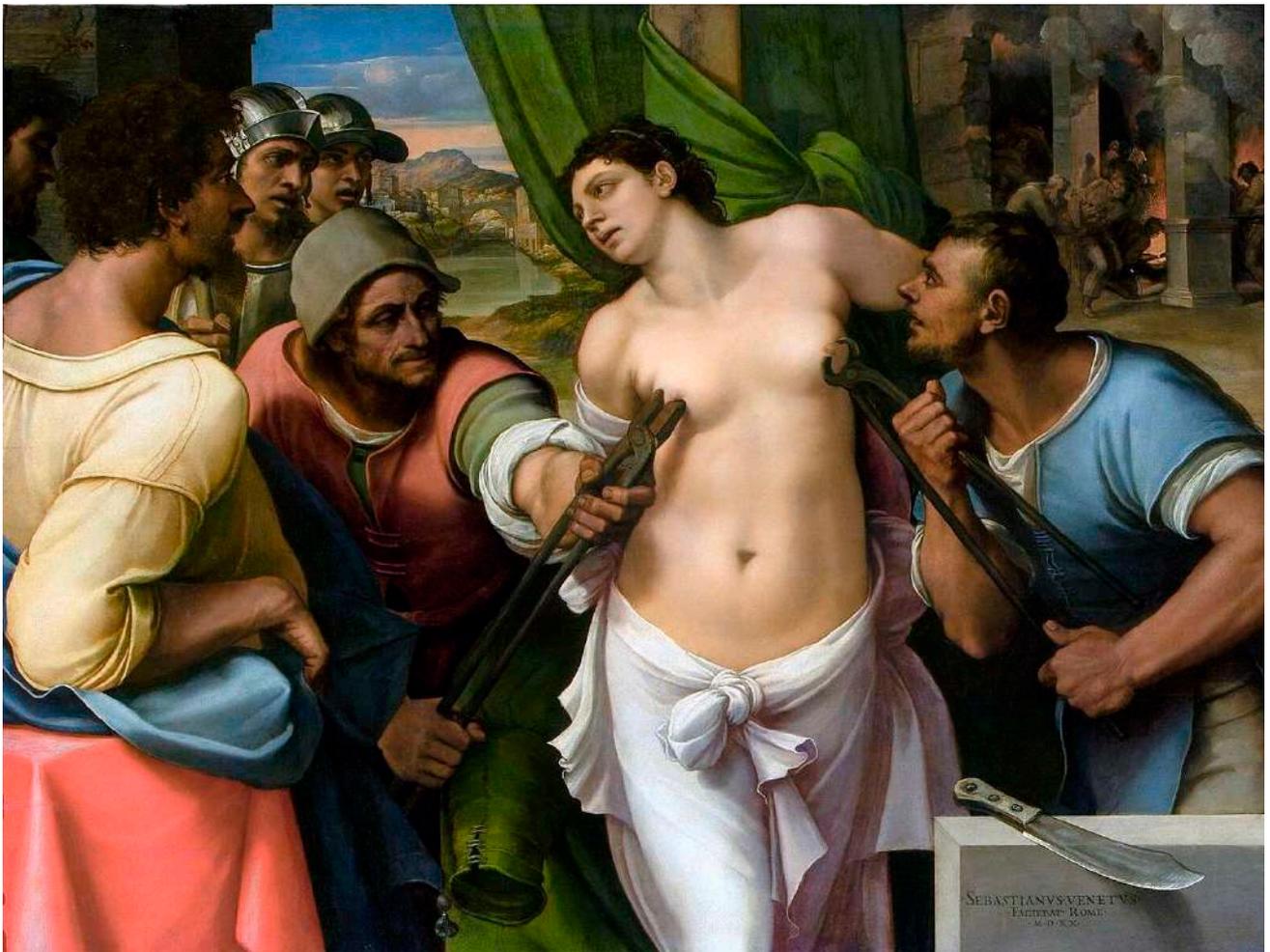


FIG. 2: SEBASTIANO DEL PIOMBO, MARTIRIO DI SANT'AGATA, 1520, UFFIZI, FIRENZE



**FIG. 3: AMBROGIO LORENZETTI, MADONNA DEL LATTE, 1325-48, MUSEO D'ARTE DIOCESANA, SIENA**



**FIG. 4: BARTOLOMEO VIVARINI, MADONNA DEL LATTE, 1450 CA, LOUVRE, PARIGI**

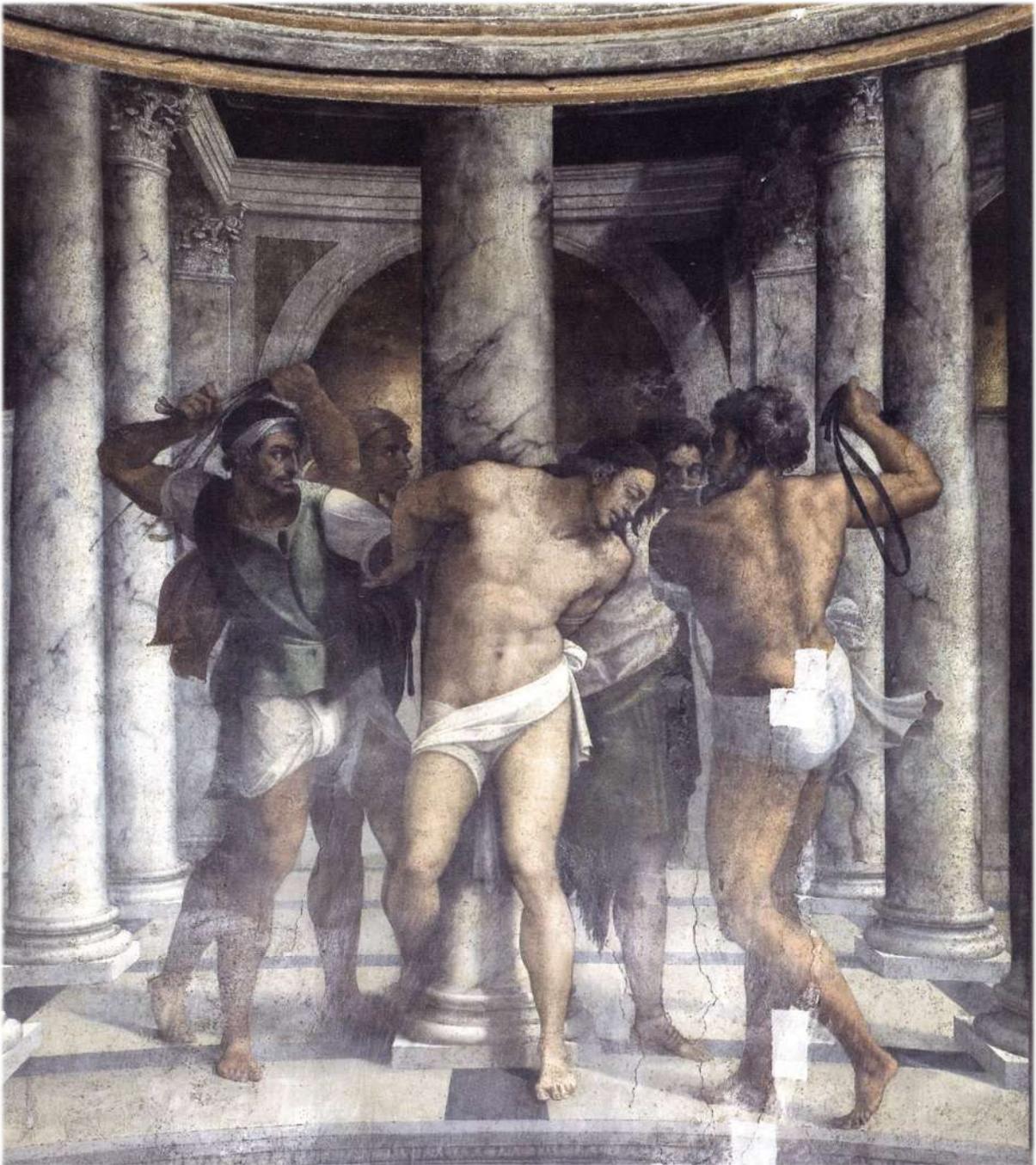


FIG. 5: SEBASTIANO DEL PIOMBO, FLAGELLAZIONE DI CRISTO, 1524, SAN PIETRO IN MONTORIO, ROMA



**FIG. 6: SEBASTIANO DEL PIOMBO, FLAGELLAZIONE DI CRISTO: PARTICOLARE DEL BUSTO**



**FIG. 7: PIERO DELLA FRANCESCA, POLITTICO DI SANT'ANTONIO, 1467-9, GALLERIA NAZIONALE DELL'UMBRIA, PERUGIA, RIQUADRO CON SANT'AGATA**



**FIG. 8: MICHELANGELO, DISEGNO DEL TORSO DI UNA VENERE ANTICA, 1520, W43, BRITISH LIBRARY, LONDRA**



FIG. 9: LEONARDO DA VINCI, SAN GIOVANNI BATTISTA, 1508-13, LOUVRE, PARIGI

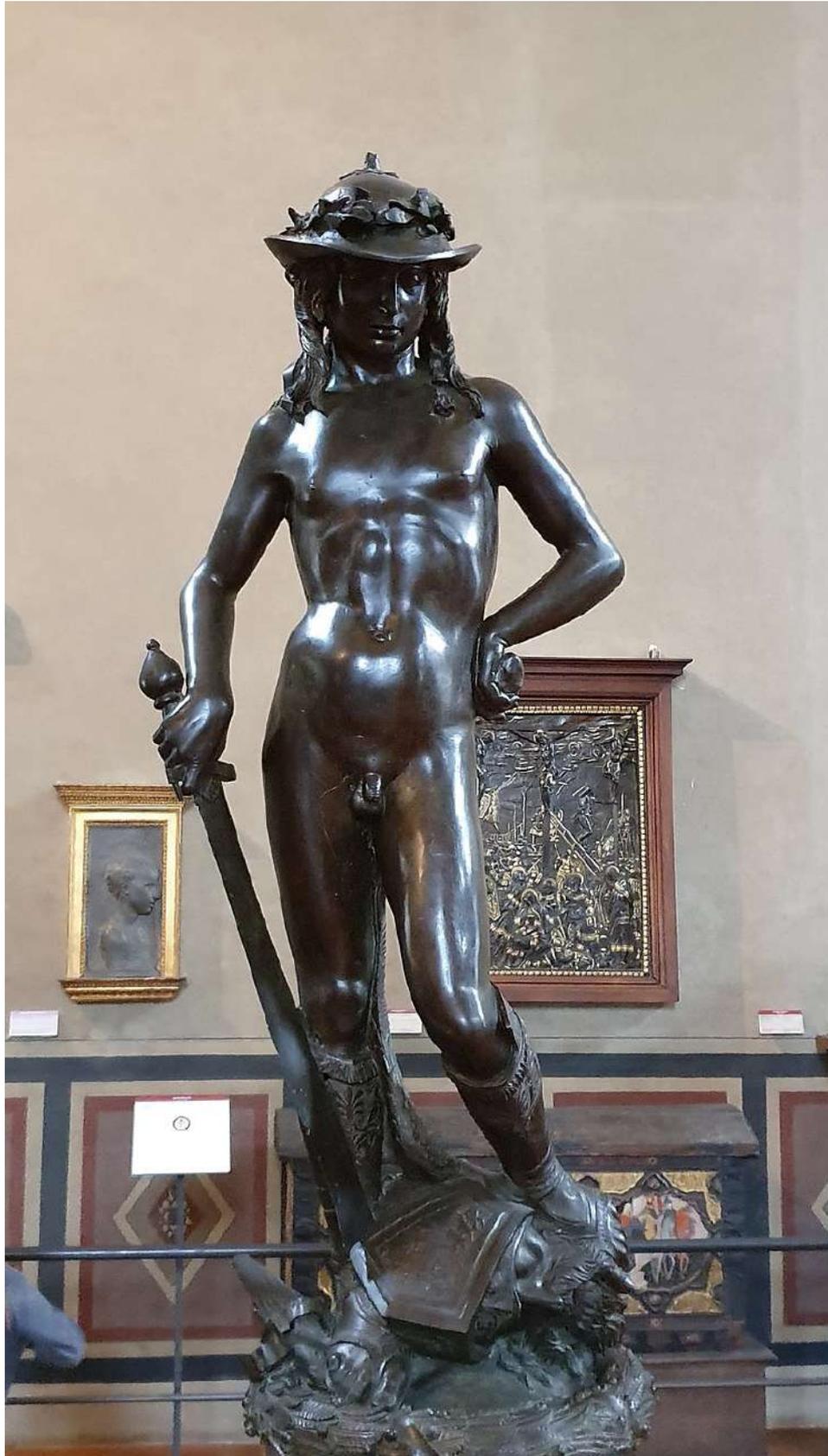


FIG. 10: DONATELLO, DAVID, 1440, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO, FIRENZE



FIG. 11: MICHELANGELO, DISEGNO CON STUDI PER LA SIBILLA LIBICA, 1511 CA, N. 241972, MET, NEW YORK



FIG. 12: VITTORE CARPACCIO, MARTIRIO E FUNERALE DI SANT'ORSOLA, 1490-5, GALLERIE DELL'ACCADEMIA, VENEZIA

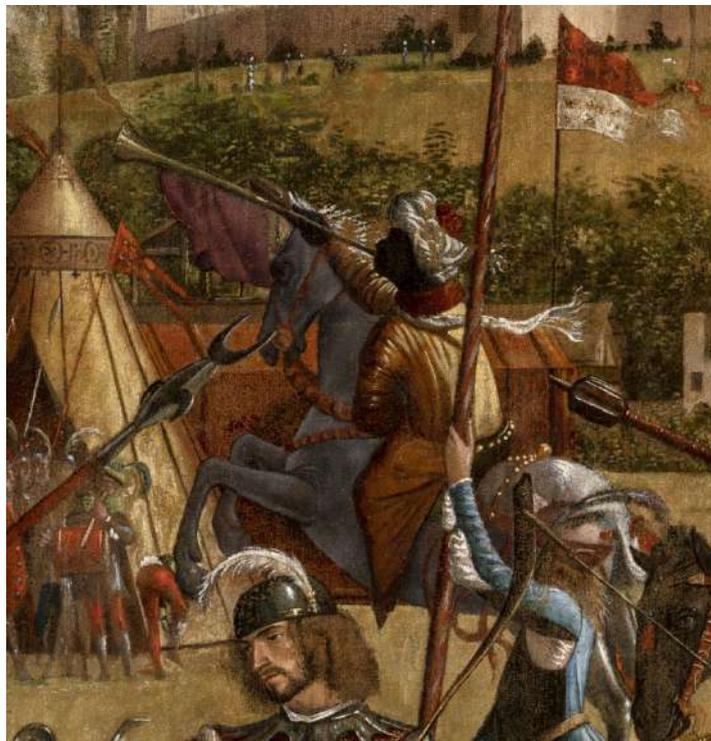


FIG. 13: VITTORE CARPACCIO, MARTIRIO E FUNERALE DI SANT'ORSOLA, PARTICOLARE DEL GUERRIERO AFRICANO CON TURBANTE



**FIG. 14: GENTILE BELLINI (ATTRIB.), RITRATTO DI MEHMET II,  
1480, NATIONAL GALLERY, LONDRA**



FIG. 15: PAOLO VERONESE, MARTIRIO DI SANTA GIUSTINA, 1570-5 CA, UFFIZI, FIRENZE



FIG. 16: PAOLO VERONESE, MARTIRIO E ULTIMA COMUNIONE DI SANTA LUCIA, 1585-6, NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, DC



**FIG. 17: ALTICHIERO DA ZEVIO, STORIE DI SANTA LUCIA, FUNERALI DI LUCIA, 1379-83, ORATORIO DI SAN GIORGIO, PADOVA**



**FIG. 18: ALTICHIERO DA ZEVIO, STORIE DI SANTA LUCIA, PARTICOLARE DELLA COMUNIONE E MARTIRIO DI LUCIA**



FIG. 19: PAOLO VERONESE, NOZZE DI CANA, 1563, LOUVRE, PARIGI



FIG. 20: PAOLO VERONESE, MATRIMONIO MISTICO DI SANTA CATERINA, 1575 CA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA, VENEZIA



**FIG. 21: ANTONIO BADILE, MADONNA DI PIAZZA DEI SIGNORI, 1544, VERONA, MUSEO DI CASTELVECCHIO**



**FIG. 22: PAOLO VERONESE, PALA GIUSTINIANA, 1551, SAN FRANCESCO DELLA VIGNA, VENEZIA**



FIG. 23: TIZIANO, PALA PESARO, 1519-26, BASILICA DI SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI, VENEZIA



**FIG. 24: TINTORETTO, PRESENTAZIONE DELLA VERGINE AL TEMPPIO, 1551-6, CHIESA DELLA MADONNA DELL'ORTO, VENEZIA**



FIG. 25: TINTORETTO E BOTTEGA, LA FUSTIGAZIONE DI SANTA CATERINA, 1550 CA, PALAZZO PATRIARCALE, VENEZIA



FIG. 26: TINTORETTO E BOTTEGA, CATERINA RINCHIUSA NELLE PRIGIONI, 1585-90, PALAZZO PATRIARCALE, VENEZIA



FIG. 27: TINTORETTO E BOTTEGA, IL SUPPLIZIO DELLE RUOTE, 1585-90, PALAZZO PATRIARCALE, VENEZIA

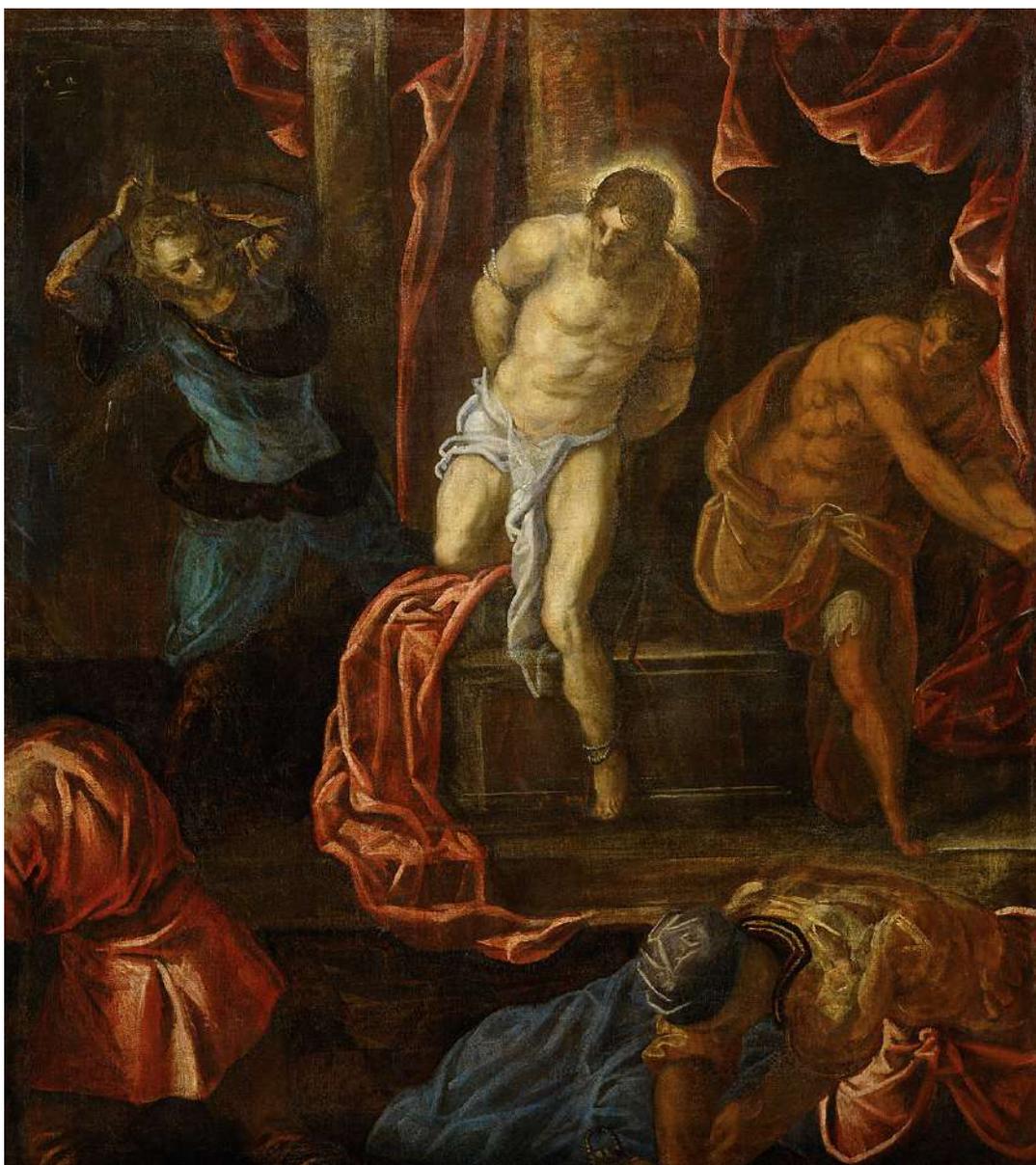


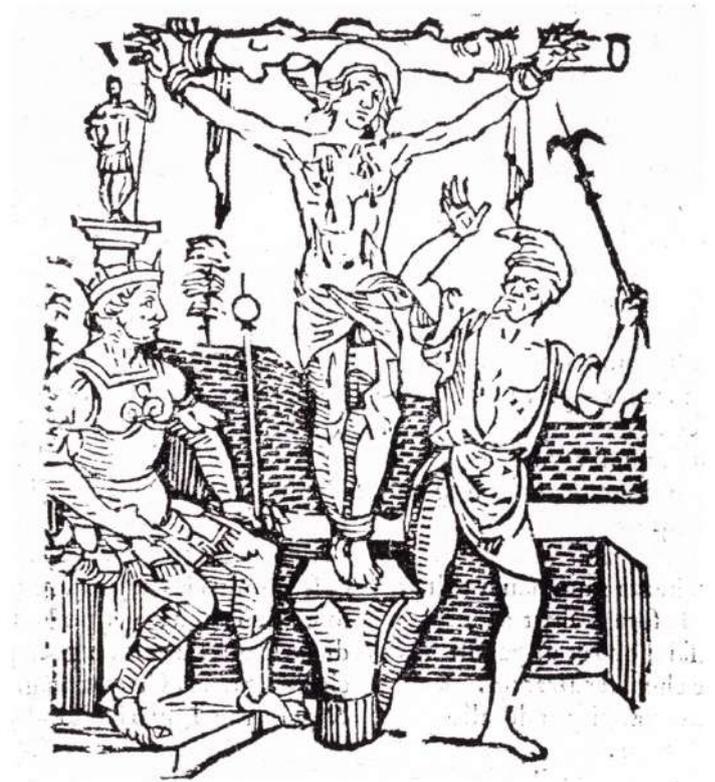
FIG. 28: TINTORETTO E BOTTEGA, FUSTIGAZIONE DI CRISTO, 1585-90, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA



FIG. 29: EL GRECO, SAN SEBASTIANO, 1577-8, CATTEDRALE, PALENCIA, SPAGNA



**FIG. 30: TIZIANO, POLITTICO AVEROLDI, 1520-2, COLLEGIATA DEI SANTI NAZARO E CELSO, BRESCIA, RIQUADRO DI SEBASTIANO SULLA DESTRA**



**FIG. 31: MARTIRIO DI SANTA CATERINA, XILOGRAFIA TRATTA DALLA RAPPRESENTAZIONE DI SANTA CATERINA, BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, RARI 499.20**



FIG. 32: TIZIANO, PERSEO E ANDROMEDA, 1554-6 CA, WALLACE COLLECTION, LONDRA



FIG. 33: VERONESE, PERSEO CHE SOCCORRE ANDROMEDA, 1580 CA, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, RENNES



**FIG. 34: MICHELANGELO, STUDI PER UN CRISTO RISORTO, 1532-3, W54,  
BRITISH MUSEUM, LONDRA**



FIG. 35: TINTORETTO E BOTTEGA, CATERINA DAVANTI A MASSENZIO, 1550 CA, PALAZZO PATRIARCALE, VENEZIA



FIG. 36: TINTORETTO E BOTTEGA, LA DISPUTA CON I DOTTORI, 1550 CA, PALAZZO PATRIARCALE, VENEZIA



FIG. 37: TINTORETTO, RESURREZIONE DI LAZZARO, 1550-70 CA, COLLEZIONE PRIVATA, LONDRA



**FIG. 38: PARMIGIANINO, AUTORITRATTO ENTRO UNO SPECCHIO CONVESSO, 1524 CA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA**



**FIG. 39: TINTORETTO, INVENZIONE DELLA CROCE, 1561-2, CHIESA DI SANTA MARIA MATER DOMINI, VENEZIA, PARTICOLARE DELLE TRE DONNE SULLA DESTRA**



FIG. 40: GAUDENZIO FERRARI, MARTIRIO DI SANTA CATERINA, 1540-3, PINACOTECA DI BRERA, MILANO



FIG. 41: TINTORETTO, SAN GIORGIO E IL DRAGO, 1560 CA, NATIONAL GALLERY, LONDRA



FIG. 42: MOSAICISTA ANONIMO, SAN SEBASTIANO, VII SECOLO, BASILICA DI SAN PIETRO IN VINCOLI, ROMA



FIG. 43: GIOVANNI DEL BIONDO (ATTRIB.), TRITTICO DI SAN SEBASTIANO, 1370-5, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO, FIRENZE



FIG. 44: BENOZZO GOZZOLI, SAN SEBASTIANO  
COME INTERCESSORE, 1464, CHIESA DI  
SANT'AGOSTINO, SAN GIMIGNANO



FIG. 45: BENOZZO GOZZOLI, SAGITTAZIONE DI SAN SEBASTIANO,  
COLLEGIATA DI SANTA MARIA ASSUNTA, SAN GIMIGNANO



FIG. 46: PIERO DELLA FRANCESCA, POLITTICO DELLA MISERICORDIA, 1445-62, MUSEO CIVICO, SAN SEPOLCRO

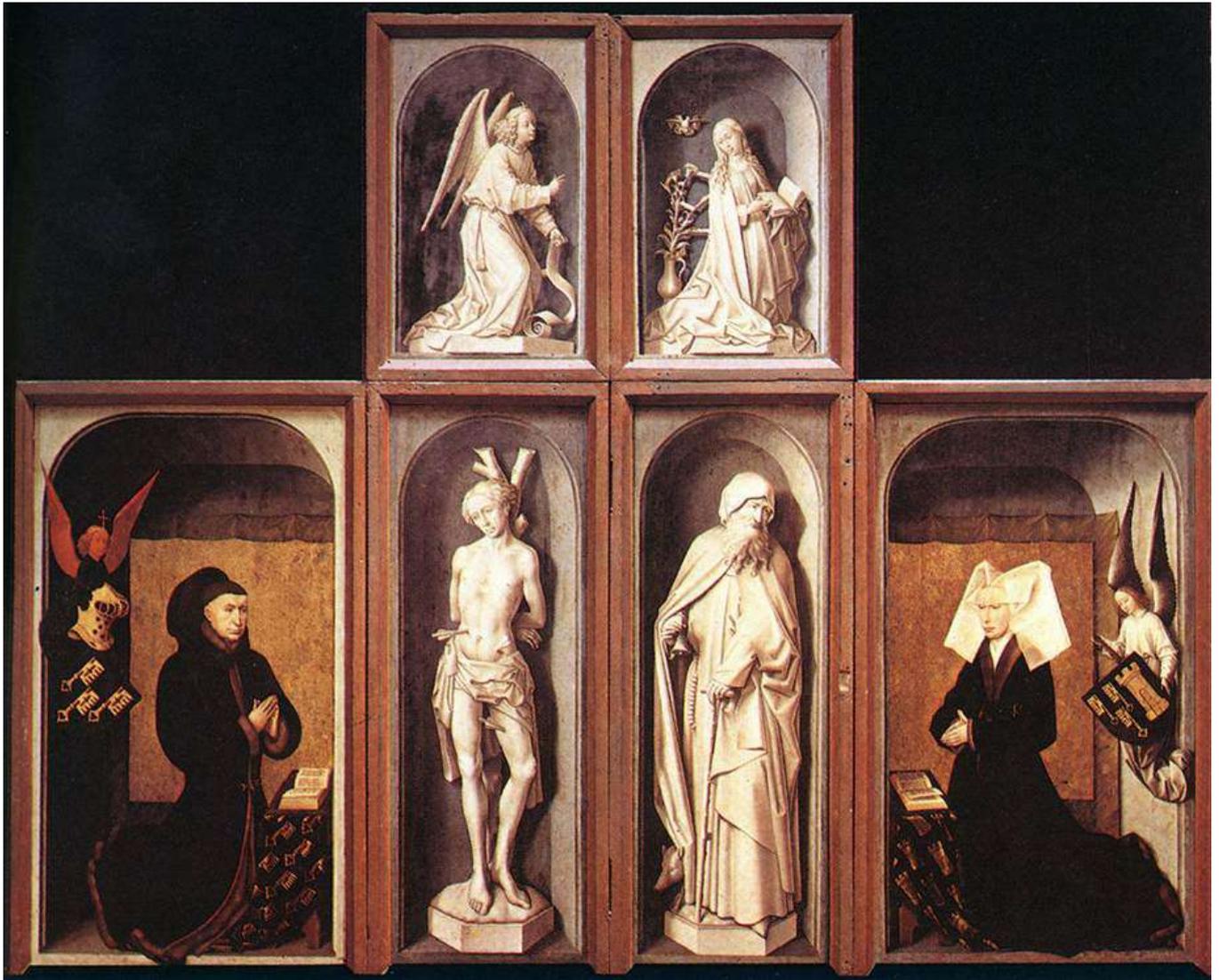


FIG. 47: ROGIER VAN DER WEYDEN, POLITTICO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE, 1443-51, HÔTEL-DIEU, BEAUNE, PARTICOLARE DEGLI SCOMPARTI CHIUDIBILI



FIG. 48: ANTONELLO DA MESSINA, SAN SEBASTIANO, 1478-9,  
GEMÄLDEGALERIE, DRESDA

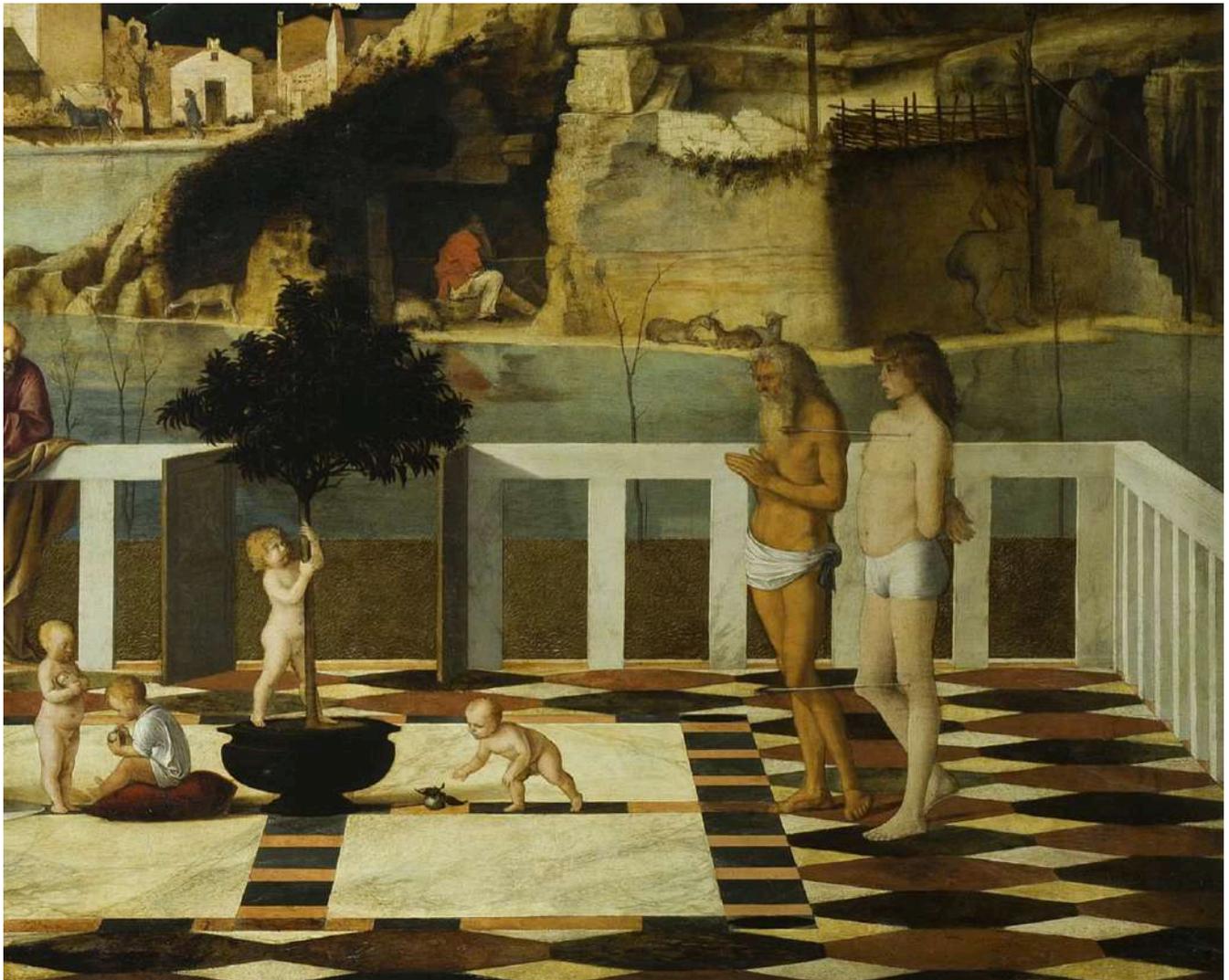


FIG. 49: GIOVANNI BELLINI, ALLEGORIA SACRA, 1490 CA, UFFIZI, FIRENZE, PARTICOLARE DI SEBASTIANO



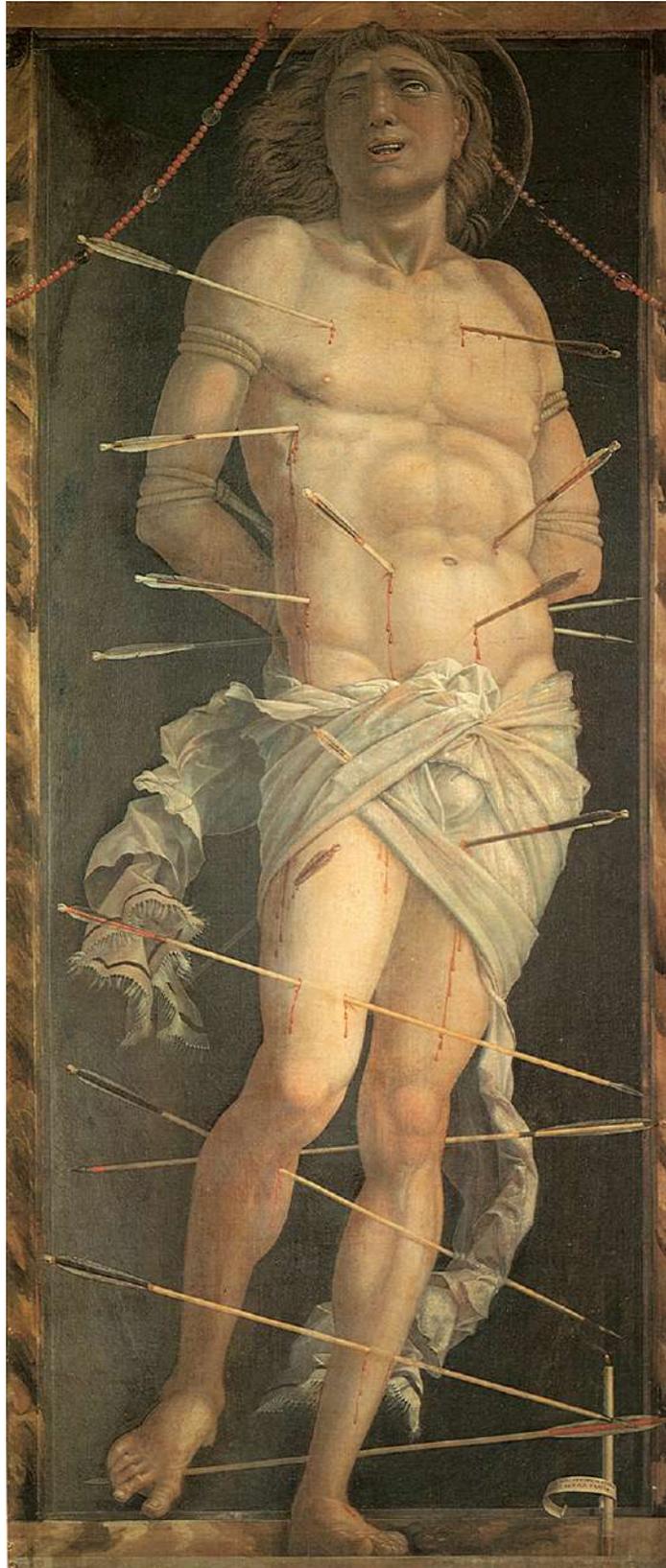
**FIG. 50: CIMA DA CONEGLIANO, SAN SEBASTIANO, 1503 CA,  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, STRASBURGO**



FIG. 51: ANDREA MANTEGNA, SAN SEBASTIANO, 1478-80, LOUVRE, PARIGI



FIG. 52: ANDREA MANTEGNA, SAN SEBASTIANO, 1456-7,  
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA



**FIG. 53: ANDREA MANTEGNA, SAN SEBASTIANO, 1506, GALLERIA FRANCHETTI PRESSO LA CA' D'ORO, VENEZIA**



FIG. 54: LIBERALE DA VERONA, SAN SEBASTIANO, 1490 CA, PINACOTECA DI BRERA, MILANO



FIG. 55: TIZIANO, MADONNA CON IL BAMBINO IN GLORIA E SANTI (PALA DI SAN NICOLÒ AI FRARI), 1522-6, MUSEI VATICANI, ROMA

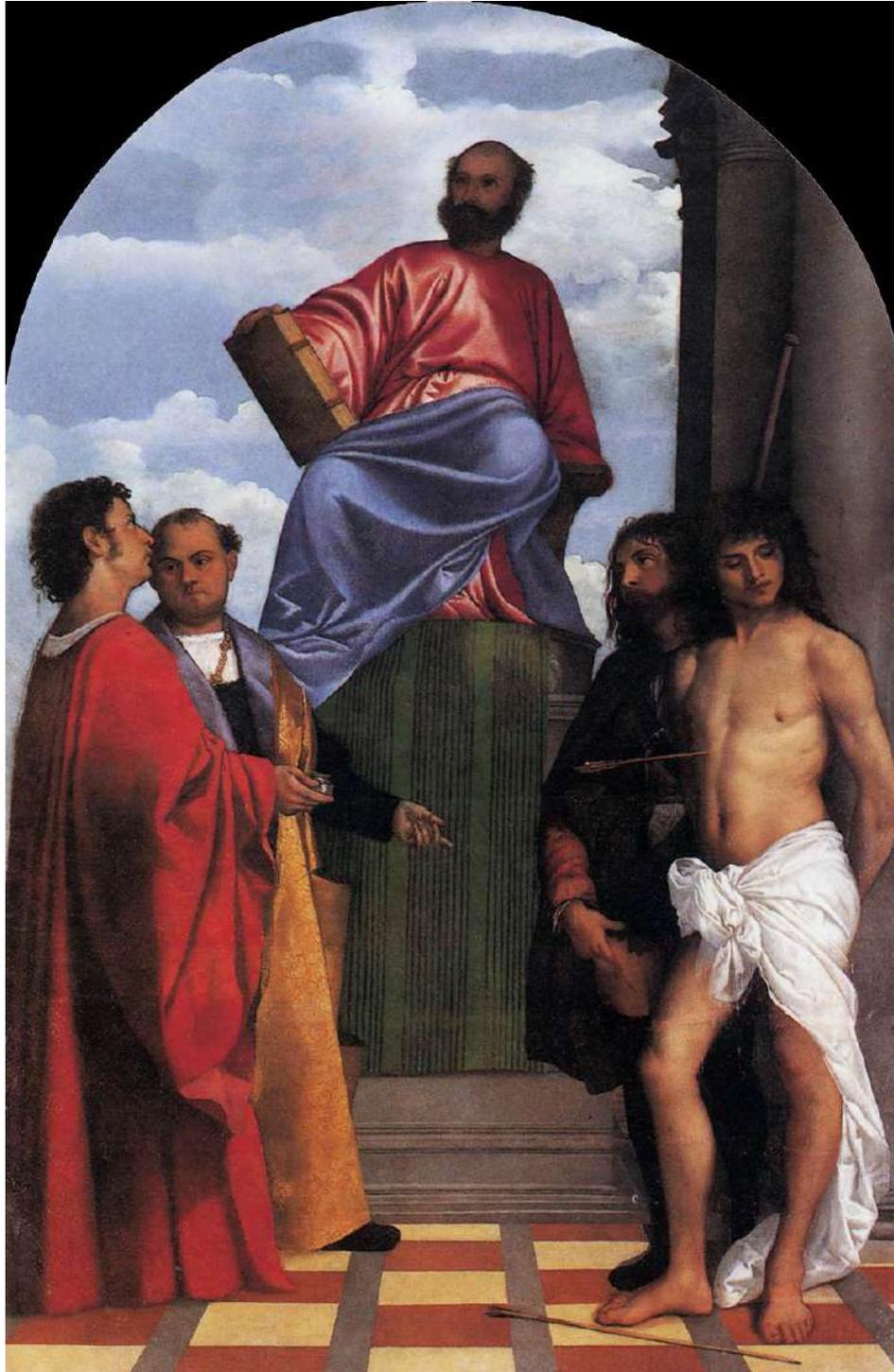


FIG. 56: TIZIANO, SAN MARCO IN TRONO, 1510-1, BASILICA DI SANTA MARIA DELLA SALUTE, VENEZIA

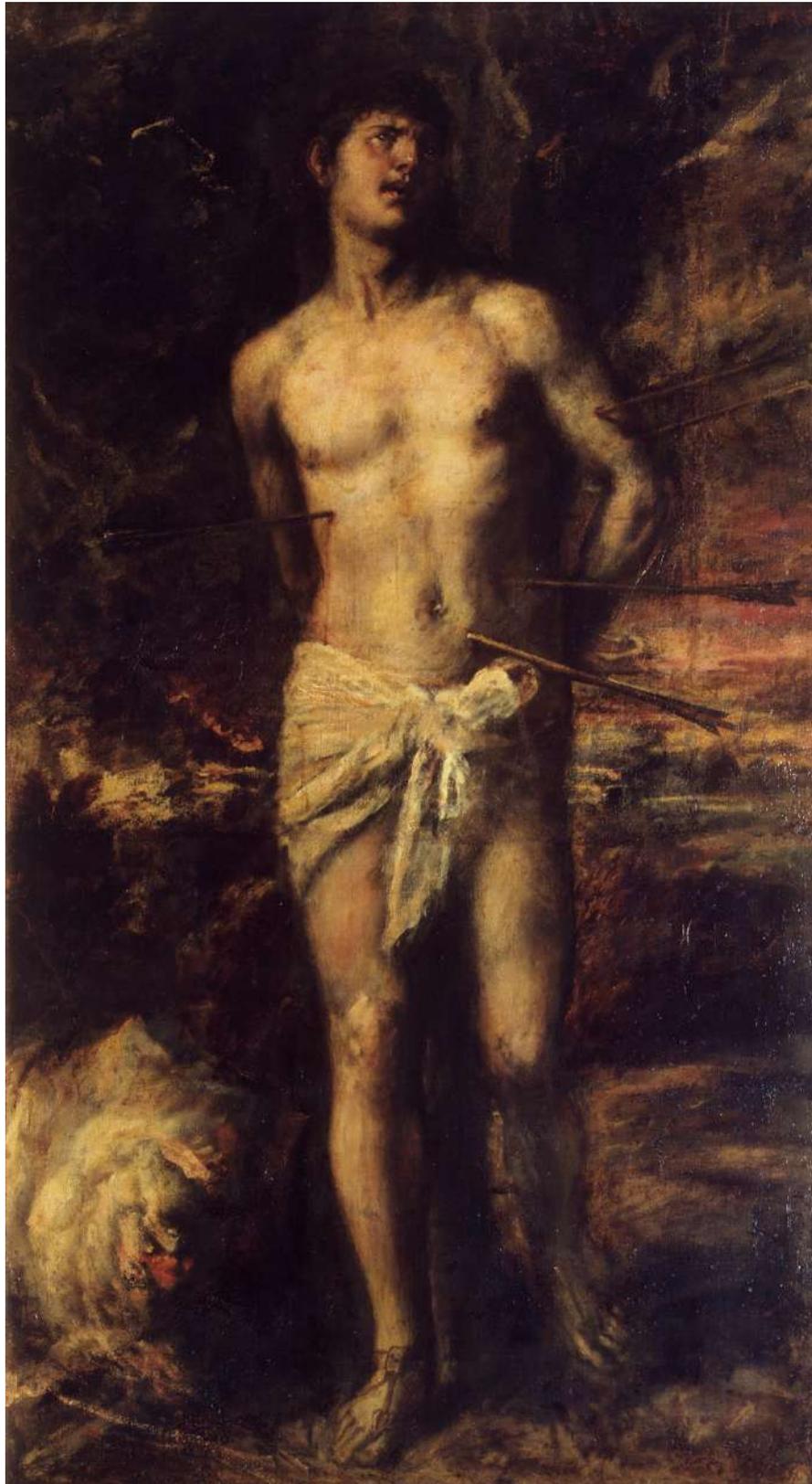


FIG. 57: TIZIANO, SAN SEBASTIANO, 1570-2, ERMITAGE, SAN PIETROBURGO



**FIG. 58: LEOCARE (COPIA ROMANA IN MARMO), APOLLO DEL BELVEDERE, II SECOLO D.C., MUSEI VATICANI, ROMA**



FIG. 59: GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS DETTO IL PORDENONE, PALA DI SAN GOTTARDO, 1525, PORDENONE, MUSEO CIVICO D'ARTE



FIG. 60: GIOVANNI BELLINI, PALA DI SAN GIOBBE, 1478 CA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA, VENEZIA



**FIG. 61: VINCENZO CATENA, PALA DI SANTA CRISTINA, 1520 CA, CHIESA DI SANTA MARIA MATER DOMINI, VENEZIA**

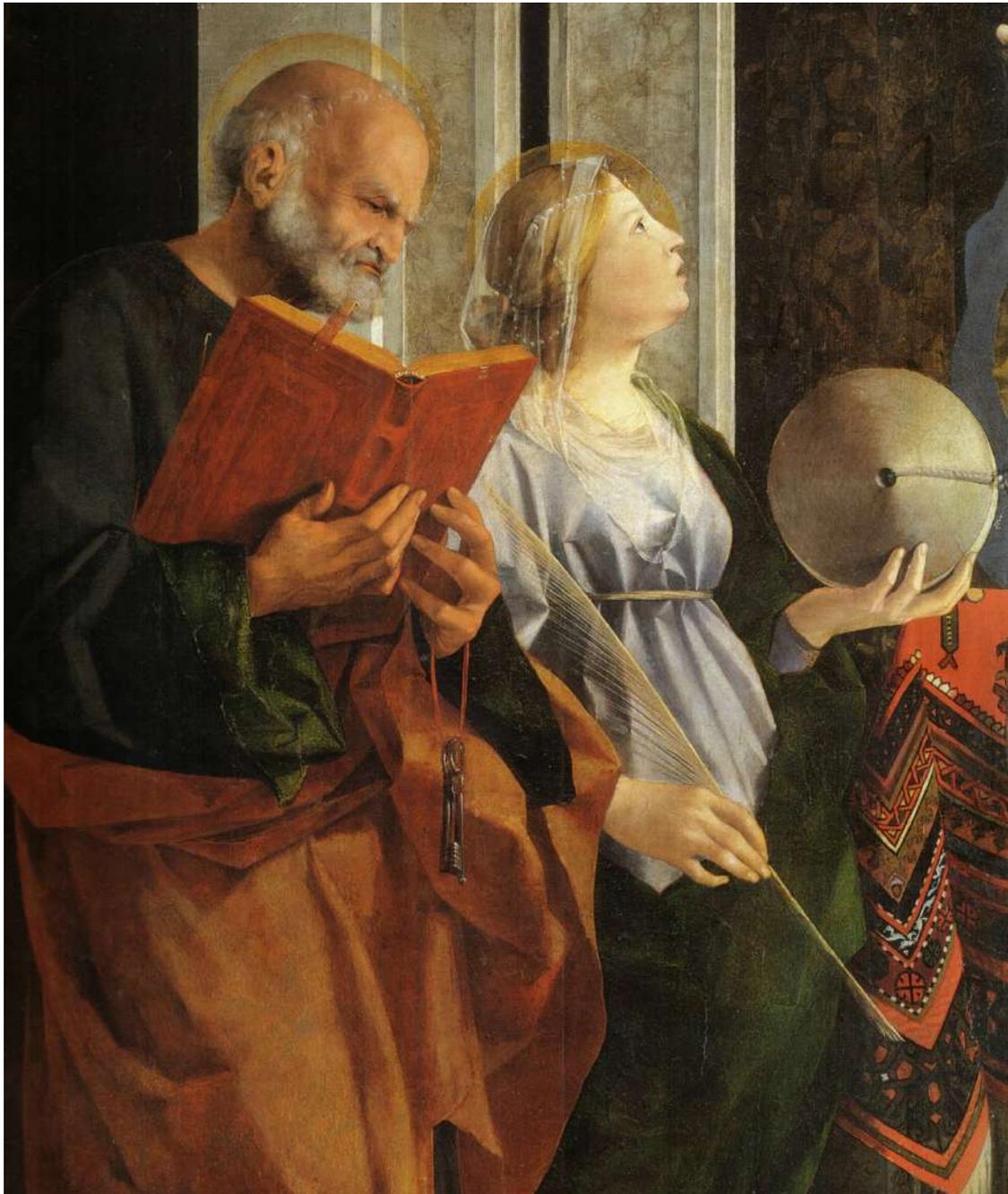


FIG. 62: LORENZO LOTTO, PALA DI SANTA CRISTINA AL TIVERONE, 1504-6, CHIESA DI SANTA CRISTINA, QUINTO DI TREVISO, PARTICOLARE DI CRISTINA E PIETRO



**FIG. 63: PAOLO VERONESE (CARLETTO & BOTTEGA), FLAGELLAZIONE DI CRISTINA, 1590 CA, MUSEO PROVINCIALE, TORCELLO**



**FIG. 64: PAOLO VERONESE, MADONNA IN GLORIA CON SANTI, 1560-2, CHIESA DI SAN SEBASTIANO, VENEZIA**

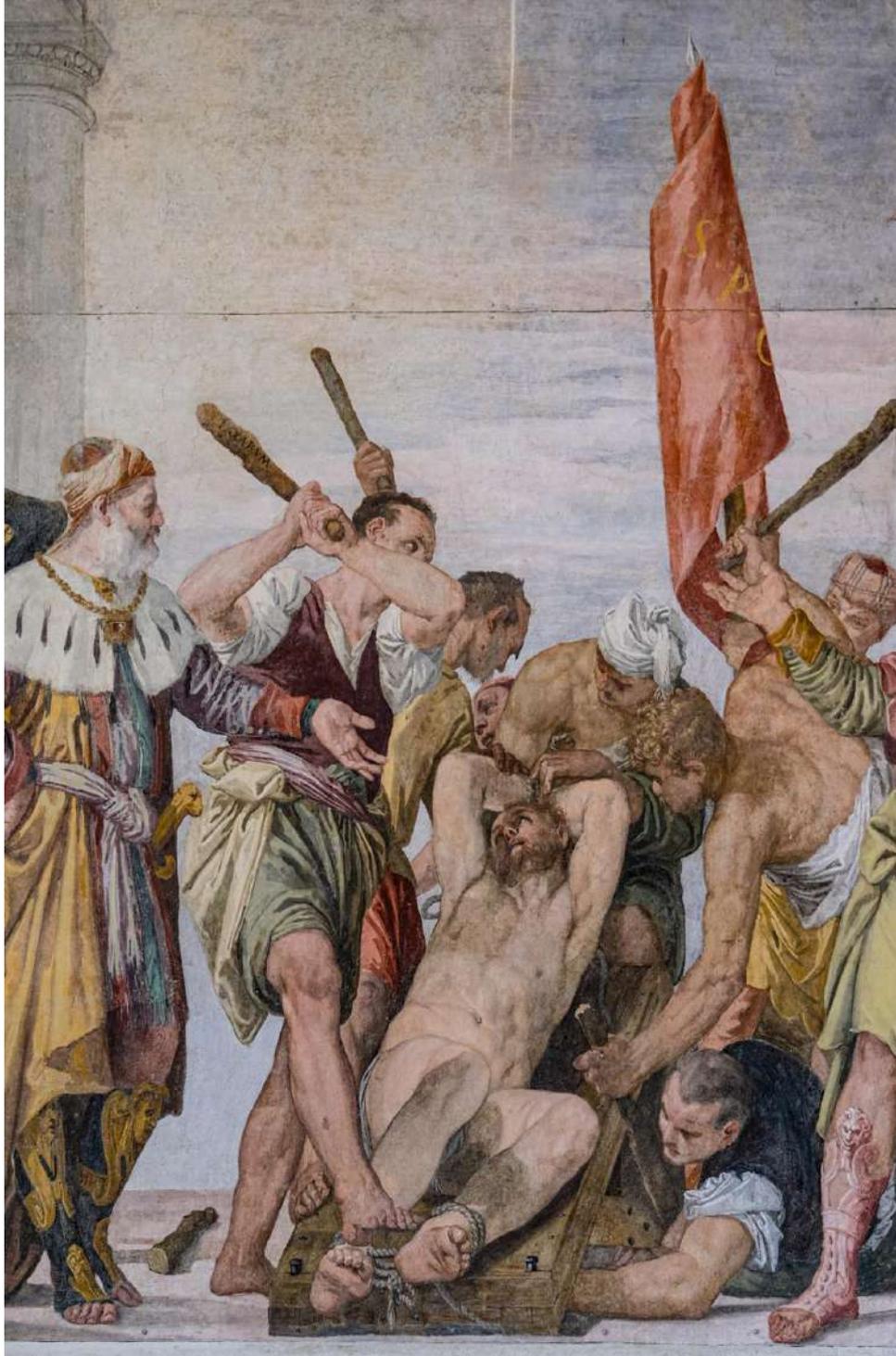


FIG. 65: PAOLO VERONESE, PARTICOLARE DELL’AFFRESCO DEI BASTONATORI SULLA PARETE SINISTRA, 1558, CHIESA DI SAN SEBASTIANO, VENEZIA



FIG. 66: PAOLO VERONESE, PARTICOLARE DEL TRIONFO DI MARDOCHEO, 1556,  
CHIESA DI SAN SEBASTIANO, VENEZIA



**FIG. 67: JACOPO NEGRETTI DETTO PALMA IL GIOVANE, SANTA CRISTINA, 1610-5, MUSEO DEGLI EREMITANI, PADOVA**

## RINGRAZIAMENTI

I bilanci sono spesso perniciosi: è pressoché impossibile riassumere nove mesi di sinestesie emotive in una singola pagina. Questa tesi è inestricabilmente legata alla mia evoluzione individuale e tutte le persone che ho incontrato nel corso di quest'anno, in un modo o nell'altro, hanno contribuito alla sua genesi. Ringrazio dal profondo del mio cuore la mia relatrice, la Professoressa Valentina Sapienza, senza il cui apporto umano questa analisi non avrebbe mai visto la luce. Le sue stimolanti lezioni e il suo guizzo creativo hanno guidato da lontano la bussola di questo studio: le sarò sempre infinitamente grato per la stima e l'affetto dimostratimi, nonostante il tempismo imponesse ben più urgenti necessità.

Ringrazio i miei genitori, senza il cui infinito appoggio non sarei qui: l'abnegazione di mia madre, per avermi incessantemente spinto nelle mie ricerche; la fiducia di mio padre, per avermi ripetuto di sognare in grande. Ringrazio mia sorella per essermi stata accanto, spesso anche a distanza, con il suo smisurato amore fraterno. Ringrazio mio nonno Domenico, la cui sterminata passione per l'arte è stata per me imperitura fonte di ispirazione. Ringrazio mia nonna Margherita, la cui commovente umanità ha sempre nutrito ogni mio gesto. Ringrazio mia zia Atuccia per le conversazioni corroboranti e gli utili consigli: a volte un occhio esterno è curiosamente utile per guardarsi con obiettività.

Ringrazio tutti i miei meravigliosi amici, balsamo inesorabile della mia tranquillità. Isa, collega di studio e di vita, per la sua commovente franchezza, la sua indomabile comprensione e per i finocchi più buoni che abbia mai mangiato. Alix, amica sincera e brillante studiosa, per l'incommensurabile disponibilità nell'ascoltare le mie idee e nel propormene di nuove. Alessandra, coinquilina da anni e sorella per scelta, per avermi donato luce e comprensione nei momenti più bui. Agnese, per l'enorme affetto dimostratomi negli anni con sorriso contagioso e deliziosa ingenuità. Adriana, magnifica compagna di emozioni, per la sorprendente complicità e la pungente ironia. Flavia, cuore sensibile, per la premurosa delicatezza e l'affinità intellettuale. Alessio, per la sua infinita generosità e la piacevole compagnia tra Milano e la campagna veneta. Rebecca, amica leale, per avermi sempre accolto a braccia aperte tra Parigi e Torino. Sofia, anima autentica, per aver compreso le mie contraddizioni ogni singola volta. Sara, per avermi soccorso più volte con risoluta concretezza nel suo soggiorno. Pietro, compare di saudade, per gli incantevoli discorsi sull'architettura e sui sentimenti. Betta e Alice, essenza della mia Venezia, per aver scelto di esserci in tutti questi anni di

dicotomiche peregrinazioni. Alessio, Pierpaolo, Peppe e Mariachiara, fratelli di calce bianca e di ulivi, per esser stati spazio sicuro e abbracci accoglienti. Silvia e Manuela, splendide ragazze di vita, per continuare ad essere risolutamente casa, malgrado la distanza e gli anni. Il gruppo di Sherocco, gioioso intervallo estivo, per avermi donato smisurate occasioni di crescita personale.

Ringrazio la BAUM e la Fondazione Cini, senza le cui risorse bibliografiche non avrei mai potuto scrivere questa tesi: molti dei miei più cari amici (e delle cotte più durature) li ho incontrati proprio tra quei corridoi.

Ringrazio infine Venezia, sublime conforto, nettare del mio spirito e luce dei miei occhi, per aver sorretto i miei perpetui affanni con placida malinconia: se oggi sono quello che sono, lo devo grazie e soprattutto a lei.