



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Donne ritratte a Venezia nel
Quattrocento e primo Cinquecento.
Da assenti giustificate a spose
allegoriche**

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Ch. Prof.ssa Martina Frank

Correlatore

Ch. Prof.ssa Adelisa Malena

Laureanda

Mariangela Gallo

Matricola 826180

Anno Accademico

2012 / 2013

A Marina e Stefano,

*per avermi inconsapevolmente fornito ogni strumento, per avermi guidata senza mai
intromettersi, per aver fatto dell'inesperienza un'arma vincente.*

Ogni obiettivo raggiunto e che raggiungerò è per voi e grazie a voi.

Venezia Quattrocento

Incapace di cambiare e allo stesso tempo di non rinnovarsi, durante questo secolo Venezia si esprime in tutto il suo vanitoso splendore. Ogni sua peculiarità emerge con prepotenza, ogni sua caratteristica è esasperata all'ennesima potenza.

Autrice di un sistema politico senza eguali, si crogiola nella sua idea di perfezione confortata da millenni di storia fortunata. Paga solo di se stessa, fonda una struttura sociale che fa del senso civico la chiave di volta della sua longevità e dell'autocompiacimento un vero e proprio modo di essere.

Venezia risplende unita in un'Italia dagli assetti precari, nelle mani di un patriziato controverso, conservatore e sempre uguale a se stesso. Per questo in arte, in architettura e letteratura si circonda dei simboli della sua gloria, dando vita ad un mito di eccellenza, atto a giustificare la sua immutabilità. Venezia è talmente deliziata e compiaciuta di sé che ogni desiderio di novità si tramuta in appagamento del proprio essere.

Ma, come osserva Pallucchini, «il conservatorismo di Venezia non fu statico» e la città è un ininterrotto costruire e creare. La Repubblica accetta il nuovo, purché si adegui al suo spirito originario, quello da cui la Serenissima è nata e da cui trae la sua linfa vitale.

Abituata al silenzio della solitudine, Venezia vive solo grazie a se stessa e ai suoi commerci; non le interessa il resto d'Italia e non se ne cura per secoli. Quando però, voltandosi per un istante, lo sguardo si posa sulla la Terraferma, tutto cambia.

La scoperta di nuovi territori porta a Venezia nuovi stimoli e nuovi obiettivi. Al di là del suo naso esistono persone e città sconosciute e le nuove culture, gradualmente, lentamente, si faranno conoscere ed apprezzare. Certo, Venezia rimane *La Dominante*. Così fiera, orgogliosa da scatenare le antipatie di mezza Europa. Ma invidia o antipatia che sia, l'essersi avvicinata al malato gioco di poteri Italiano le costa parecchio. Pur rifiutandosi di contemplare la miseria, ora vi deve fare i conti. Sconfitta in guerra, sfumato il monopolio commerciale, consumata dalle pesti, certamente non affronta i primi decenni del XVI secolo nel migliore dei modi. Di pari passo all'entrata sua nella vita vera, quella fatta di guerre e sconfitte, nemici da battere e scelte da considerare, Venezia si rifugia in un rinnovato mito di eccellenza che tra Gasparo Contarini, Sansovino, le allegorie del Veronese e tutta l'iconografia della Repubblica regalano alla città un'aura di ostinata perfezione.

Il percorso artistico veneziano durante il Quattrocento è la perfetta traduzione di questo atteggiamento. Inizialmente rifugiata nella sua tradizione un po' gotica e un po' bizantina, un

po' italiana e un po' orientale, quindi tutta veneziana, si apre gradualmente alle novità, adattando i nuovi gusti giunti in laguna ed incontrati nelle nuove terre, alla sua personalità.

Una volta assimilata e modellata su di sé la nuova arte, può finalmente esprimere il suo carattere attraverso gli artisti che ne fanno la città più celebrata, ammirata e studiata del XVI secolo.

Peccato che l'apice della fortuna artistica arrivi in corrispondenza di quei fallimenti politici che costringono Venezia ad un radicale cambiamento: smetterla di non considerare la sconfitta, di sentirsi sola e unica protetta dal suo mare.

I tragici eventi che colpiscono la Serenissima all'inizio del XVI secolo giocano un ruolo principe nella rivoluzione culturale che coinvolge la città. Essa si accende così intensamente, dando i natali ad una serie così stupefacente di talenti, anche a causa (o forse per merito) di quest'ultima, enorme, goccia che fa traboccare il vaso.

Gli avvenimenti di inizio Cinquecento costringono Venezia a spostare il paraocchi. Come conseguenza di un percorso già intrapreso nel secolo precedente, quando dal mare ha volto il suo sguardo anche alla terra scoprendo nuovi luoghi e soprattutto un nuovo atteggiamento, la sconfitta inflitta alla Repubblica ad Agnadello scuote definitivamente la città dal suo isolamento. Non è ancora disposta a lasciare il titolo di Eletta, di nuova Gerusalemme, ma le nuove consapevolezze segnano profondamente la città. Non esiste solo lei e sono Stati più potenti che decidono gli andamenti Europei.

Dall'esterno sembra che non le importi. Pare concepirsi ed autorappresentarsi sempre come il baluardo della Cristianità, fondata il giorno dell'annunciazione, giusta e longeva come nessun'altra. Traspare però un'insicurezza latente e quel velo di tristezza di chi ostenta magnificenza perché sa di averla persa si legge tra l'apoteosi di allegorie, simboli, celebrazioni e cerimonie che tentano di far rimanere Venezia sul podio della perfezione.

La realtà è sicuramente molto differente dall'immagine proposta. Ma che questo sia quello che con tutta se stessa ha voluto credere e far credere al mondo, si legge chiaro in ogni cosa che questi secoli ci hanno lasciato.

Fulcro di questo smisurato orgoglio è la struttura politica della Serenissima. La grande fierezza delle proprie istituzioni, storia e cittadini trapela dalle immagini e dalle parole. E' un orgoglio così smisurato ed una fede talmente cieca da fagocitare al suo interno ogni espressione artistica per più di un secolo.

Non esistono sconfitte, pesti o disastri che possano scalfire questa totale fiducia nel proprio ordinamento politico, considerato l'emblema della perfezione sociale e motivo della longevità della città.

Il dominio degli uomini come soggetti ritratti si spiega nel monopolio della politica che a Venezia determina ogni scelta, decisione, atteggiamento. Il XV secolo è animato da conquiste e abbondanza, impeto e prestigio fondato su delicati equilibri politici gestiti, come è ovvio, dagli uomini.

«Il Leone marciano è terrore dei malvagi; e per i buoni non è semplice simbolo, ma segno di salvezza e libertà»¹.

L'arte assolve il suo compito di rappresentare la società che la crea, così la Repubblica si concentra affinché ogni sua immagine corrisponda all'idea che ha di sé.

I dipinti, gli abiti, le architetture, le feste sono lo specchio fedele in cui Venezia si riflette e non lascia posto a null'altro che non sia il suo amor proprio.

Che ruolo hanno le donne in tutto questo? A che scopo la Serenissima dovrebbe inquinare il suo aspetto di mitico Stato, universalmente riconosciuto per la stabilità del suo governo e la qualità della sua classe politica, lasciando che le donne entrino nelle sue rappresentazioni? Nessuno. Perciò non lo fa. Così, i ritratti di donne si incontrano raramente nei dipinti del Quattrocento e, anche durante il Cinquecento, prevarranno personificazioni, figure mitologiche, dee, sante, ma le vere donne, quelle dotate di nome e cognome, ritratte, impiegheranno del tempo per inserirsi nel tessuto artistico cittadino.

¹ Così scrive Lorenzo de Monacis, in M. Poppi, *Un'orazione del cronista Lorenzo de Monacis per il millenario di Venezia (1421)*, in «Studi veneziani», IX (1967), p. 494.

Un po' di Storia

Il 1297, data dell'evento oggi denominato Serrata del Maggior Consiglio², segna l'avvio del lento processo di definizione della società veneziana che diede inizio al procedimento di chiusura sociale attraverso il quale si formò una nobiltà che coincideva con lo Stato³.

Modificando la procedura per l'elezione dei membri del Maggior Consiglio e trasformandola in un privilegio ereditario, si crea un legame giuridico tra stato sociale e potere politico che porta alla formazione di una classe dirigente che affonda le sue radici nella famiglia.

Le conseguenze effettive di questa cristallizzazione politica si manifestarono gradualmente, in particolare a partire dal XV secolo, dando vita a una classe cui principale caratteristica non era il monopolio delle ricchezze, ma il monopolio dello Stato e la sua chiusura⁴.

Il decreto del 1297 e quelli successivi⁵ stabilivano che fosse la casata, attraverso la discendenza legittima, a determinare l'accesso al Maggior Consiglio dei giovani patrizi. In questo modo sia la *casata* che il *ramo* divennero i protagonisti di un intricato sistema di

² Per il profilo della situazione veneziana mi sono basata sui testi: R. Cessi, *Politica ed economia veneziana del Trecento. Saggi*, Roma 1952; G. Cracco, *Società e Stato nel Medioevo veneziano (secoli XII-XIV)*, Firenze 1967; F. C. Lane, *Storia di Venezia*; G. Cracco, *Patriziato e oligarchia a Venezia nel Tre-Quattrocento*, in S. Bertelli, N. Rubinstein, C. Hugh Smith (a cura di), *Florence and Venice: comparisons and relations*, vol. I, Firenze 1979, pp. 71-98; O. Logan, *Venezia. Cultura e società 1470-1790*; Roma 1980; R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze 1981; R. Finlay, *La politica nella Venezia del Rinascimento*; Milano 1982; G. Cozzi, *Politica, società, istituzioni*; in G. Cozzi, M. Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia. Dalla guerra di Chioggia alla riconquista della terraferma*, Torino 1986, pp. 3-271; G. Cozzi, M. Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia. Dalla guerra di Choggia alla riconquista della Terraferma*, Torino 1986; G. Cracco, *Un altro mondo. Venezia nel Medioevo. Dal secolo XI al secolo XII*, Torino 1986; E. Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia 1988; R. C. Mueller, *Espressioni di status sociale a Venezia dopo la 'serrata' del Maggior Consiglio*, in AA.VV., *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 53-61; D. Romano, *Patrizi e popolani. La società veneziana nel Trecento*; Bologna 1993; S. Chojnacki, *Social identity in Renaissance Venice: the second Serrata*, in «Renaissance Studies», VIII/4 (1994), pp. 341-358; G. Gullino, *Tra pace e guerra. Le forme del potere: il patriziato*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, Roma 1996, pp. 379-414; S. Chojnacki, *La formazione della nobiltà dopo la Serrata*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato Patrizio*, Roma 1997, pp. 641-725; M. Caravale, *Le istituzioni della Repubblica*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato Patrizio*, Roma 1997, pp. 299-364; E. Rubini, *Giustizia Veneta*, Venezia 2003; E. Concina, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia 2006.

³ L'immagine è di S. Collodo, *Temi e caratteri della cronachistica veneziana in volgare del Tre-Quattrocento (Enrico Dandolo)*, in «Studi veneziani», IX (1968), p. 147.

⁴ L'ingresso al Maggior Consiglio venne eccezionalmente aperto dopo la vittoriosa Guerra di Chioggia (1381), a trenta famiglie sorteggiate tra quelle che si erano distinte durante la guerra per sopperire alla scomparsa di ben 44 casate a causa del conflitto e della pestilenza del 1360-61. G. Gullino, *Tra pace e guerra...cit.*, p. 381. Tale avvenimento comportò grossi sconvolgimenti negli equilibri politici raggiunti.

⁵ S. Chojnacki, *La formazione...cit.*, pp. 648-651.

alleanze, favori e strategie⁶ che attribuiscono al matrimonio un'importanza fondamentale come strumento politico per eccellenza.

Nel 1506 si istituì l'apertura del libro delle nascite, comunemente chiamato *Il libro d'oro* e vent'anni dopo, nel 1526, si aprì il registro dei "matrimoni" stabilendo di fatto che, al di fuori del contesto familiare inteso come *ramo*, un individuo non aveva alcun potere⁷.

Con lo scopo di impedire l'ingresso al Maggior Consiglio a coloro che non avevano i requisiti necessari, nel 1414 lo Stato iniziò a registrare i nomi di tutti i maschi che avevano compiuto 18 anni idonei a partecipare al sorteggio per entrare nel Maggior Consiglio prima degli usuali 25 anni⁸.

Contemporaneamente al processo di definizione della nobiltà, anche l'appartenenza alla classe dei cittadini⁹ divenne più esclusiva. Con la legge del 1305 si aumentò il periodo di residenza necessario per richiedere la naturalizzazione veneziana da dieci a quindici anni per i privilegi *de intus* e a venticinque anni per quelli *de extra*¹⁰.

Vi erano poi i *cives originari*, nati a Venezia da genitori veneziani che componevano l'amministrazione di Venezia. La gestione diretta dello Stato era di monopolio del patriziato, ma ai cittadini originari spettavano gli spazi nella burocrazia e nei ministeri.

La classe politica governa lo Stato come un bene patrimoniale e il potere viene trasmesso come fosse un lascito ereditario, di famiglia in famiglia¹¹.

La famiglia è quindi la sorgente del potere del patriziato e il canale di sviluppo dei cittadini originari. Attraverso la discendenza si stabiliscono diritti e doveri dei veneziani, i privilegi di cui potranno godere e la posizione che occuperanno nella società.

A fronte di ciò non stupisce che nel periodo in questione domini una forte preoccupazione di esibire la propria genealogia e il diritto di appartenere per nascita ad un determinato gruppo. Sarà proprio questo desiderio ad influenzare la ritrattistica per più di un secolo.

⁶ D. Raines, *Entre rameau et branche. Deux modèles du comportement familial du patriciat vénitien*, in A. Bellavitis, L. Casella, D. Raines (a cura di), *Construire les liens de famille dans l'Europe moderne*, Rouen 2013, pp. 125-152.

⁷ Si veda S. Chojnacki, *Identity and Ideology in Renaissance Venice. The Third Serrata*, in J. Martin, D. Romano (a cura di), *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State*, Baltimora-Londra, 2000, pp.263-294.

⁸ S. Chojnacki, *Political Adulthood in Fifteenth-Century Venice*, in «America Historical Review», XCI (1989), pp. 791-810.

⁹ Il diritto di cittadinanza comprendeva il diritto di proprietà senza restrizioni e il diritto di commerciare sia all'interno che all'esterno della città appropriandosi dell'intero profitto. M. Caravale, *Le istituzioni...cit.*, p. 305.

¹⁰ I cittadini *de intus* potevano commerciare all'interno della città, quelli *de extra* anche all'estero, senza però superare in quantità di merce commerciabile, la cifra pari al loro contributo allo Stato. In G. Cozzi, *Politica...cit.*, p. 133.

¹¹ A. Fontana, *Civitas Metaphysica*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 30 agosto – 30 novembre 1997, Venezia 1997, p. 50.

Nell'introduzione al secondo volume della *Storia di Venezia*, Cracco¹² illustra i risultati della serrata ipotizzando per un attimo la vittoria di Tiepolo¹³. Se questo avesse vinto, probabilmente a Venezia sarebbe nata una signoria in cui i cittadini sarebbero stati ridotti a sudditi, simile a quelle della Terraferma, la cui stabilità non è mai duratura. Lo Stato veneziano non schiacciò la nobiltà come furono costrette a fare le signorie in tempo di crisi¹⁴, ma la trasformò nell'esclusivo gruppo del patriziato. In più, invece di soffocare il popolo, lo mobilitò al suo servizio così questo rispose con fedeltà e patriottismo. Il suo obiettivo era il vantaggio di tutti e, forse, fu proprio questo il segreto della sua longevità¹⁵.

A Venezia vi fu la volontà comune di organizzare un potere politico in cui, al di sopra di qualsiasi autorità, vi fosse l'interesse collettivo che, in primo luogo, corrispondeva all'interesse del gruppo patrizio del Maggior Consiglio, ma era costruito in modo da conciliare quelli degli altri gruppi della città, anche se in modo subordinato.

Nonostante i giusti ridimensionamenti di questo contesto collaborativo e precocemente democratico ad una realtà molto più pratica¹⁶, stando alla storia Venezia è riuscita più di altri Stati a mantenere una stabilità per secoli e ciò è stato anche grazie alla sua struttura politica e alla sua abilità a coinvolgere tutti i veneziani all'interno di un comune senso di orgoglio e protezione nei confronti della città stessa. E' stata in grado di farsi accettare dai cittadini e ancora più abile è stata a modellare nel tempo un'idea mitica di sé su cui ha fondato parte della propria forza.

Ampio spazio è stato dedicato dagli storici all'analisi del mito di Venezia¹⁷ che presenta la città come modello ideale capace di conseguire la piena concordia e armonia tra i cittadini

¹² G. Cracco, *L'età del comune*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. II, *L'età del comune*, Roma 1995, pp. 1-30.

¹³ Sulla fallita congiura del 1310 si vedano: G. Gullino, *Quando la Terraferma volle conquistare Venezia: la congiura di Baiamonte Tiepolo*, in «Archivio Veneto», CXLI (2010), pp. 5-12; N. Vanzan Marchini (a cura di), *La congiura imperfetta di Baiamonte Tiepolo*, Atti di due Convegni di Studi, Venezia 2010, Sommacampagna 2011.

¹⁴ In merito si veda G. Chittolini (a cura di), *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello Stato del Rinascimento*; Bologna 1979.

¹⁵ G. Cracco, *L'età...cit.*, pp. 27-28.

¹⁶ In merito si vedano D. E. Queller, *Il patriziato veneziano. Realtà contro mito*, Roma 1987; G. Ortalli, *Terra di San Marco: tra mito e realtà*, in AA.VV., *Venezia e le istituzioni di Terraferma*, Bergamo 1988, pp. 11-13; G. Benzoni, *Venezia, ossia il mito modulato*, in «Studi veneziani», XIX (1990), pp. 15-36; G. Benzoni, *Venezia: tra realtà e mito*, in «Studi veneziani», XLV (2003), pp. 15-26.

¹⁷ Le indagini sul mito di Venezia sono numerose e raccolgono diversi argomenti, politici, sociali, economici e culturali. Per una panoramica generale si vedano: G. Fasoli, *Nascita di un mito*, in AA.VV., *Studi in onore di Gioacchino Volpe*, I, Firenze 1958, pp. 445-479; F. Gaeta, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, in «Bibliothèque de Humanisme et Renaissance», XXIII (1961), pp. 58-75; R. Pecchioli, *Il 'mito' di Venezia e la crisi fiorentina intorno al 1500*, in «Studi Storici», III (1962), pp. 451-492; F. Gaeta, *L'idea di Venezia*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. 3/I, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp. 565-641; G. Ortalli, *Venezia, il mito, i sudditi. Due casi di gestione della leggenda tra Medioevo ed Età Moderna*, in AA.VV., *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 81-95; E.

proprio mentre tutti gli altri Comuni italiani erano scossi da lotte. Si celebra la stabilità del governo lagunare e la libertà che Venezia difende contro i predomini esterni e contro ogni tentativo interno di affermazione individuale a scapito del bene comune.

Molto si è discusso anche sulla data della sua nascita. Gaeta ritiene che una formulazione definitiva sia avvenuta successivamente alla crisi del 1509¹⁸; per Chabod il mito raggiunge la sua massima diffusione dopo il 1530 «parallelamente [...] allo scemare della potenza effettiva»¹⁹; la Fasoli, ritiene che esso sia in vita già dalla seconda metà del XIII secolo²⁰ nelle parole di Martino da Canal²¹ «In quella bella città [...] potete trovare gentiluomini in grande quantità, vecchi e adulti e giovinetti, la cui nobiltà merita grande elogio»²².

E' effettivamente vero che in molti cantano le lodi della città lagunare già molto prima del 1509. Nei primi anni del XIV secolo, Enrico da Rimini compose *De quattuor virtutibus*²³, una sorta di manuale morale per il patriziato veneziano in cui non manca di esaltare il sistema costituzionale qui in auge.

Durante la seconda metà del Trecento, il doge Andrea Dandolo ci offre una cronaca della storia e del mondo sociale veneziano in cui elogia le eccezionali origini della città, il modello della giustizia, i governanti giudiziosi, la perfezione morale dei dogi e il popolo fedele che non disobbedisce mai²⁴.

Il Petrarca²⁵, abile cantore delle virtù di Venezia, è anche lui tra i primi fautori del mito della città «sopra solidi marmi fondata ma sopra più solide basi di civile concordia ferma e

Crouzet Pavan, *Immagini di un mito* in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento: politica e cultura*, Roma 1996, pp. 579-601; R. Finlay, *The Immortal Republic: the myth of Venice during the Italian Wars (1494-1530)*, in «The Sixteenth Century Journal», XL (1999), pp. 931-944.

¹⁸ F. Gaeta, *Alcune...cit.*, p. 63.

¹⁹ F. Chabod, *Venezia nella politica italiana ed europea del Cinquecento*, in AA.VV., *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze 1958, p. 48.

²⁰ G. Fasoli, *Nascita...cit.*, p. 464.

²¹ Martino da Canal scrisse tra il 1265 e il 1275 *Les estoires de Venise*. In tale cronaca l'autore canta le lodi di Venezia, unita e solida mentre nelle altre città si susseguono guerre e ribellioni. E' stato pubblicato con il titolo *Les estoires de Venise. Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a cura di A. Limentani, Firenze 1972. Si vedano anche F. Gaeta, *Alcune...cit.*, pp. 58-75; G. Fasoli, *Nascita...cit.*, pp. 445-479; R. Pecchioli, *Il mito...cit.*, pp.451-492; G. Cracco, *Società...cit.*, pp.265-290.

²² Martino da Canal, *Les estoires...cit.*, pp. 2-5.

²³ Il testo di Enrico da Rimini è pubblicato in D. Robey, J. Law, *The Venetian myth and the «Republica Veneta» of Pier Paolo Vergerio*, in «Rinascimento», XV (1975), pp. 54-56.

²⁴ La cronaca di Andrea Dandolo, *Andreae Danduli chronica (aa. 46-1280 d. C.) per extensum descripta*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, è stata pubblicata a cura di E. Pastorello, Bologna 1938-1942 e 1958. Si veda anche G. Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, in A. Pertusi (a cura di), *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Firenze 1970, pp. 127-268 e G. Cracco, *Società...cit.*, pp. 401-404.

²⁵ Si veda L. Lazzarini, *Francesco Petrarca e il primo umanesimo a Venezia*, in V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze 1963, pp. 63-92.

immobile, e, meglio che dal mare ond'è cinta, dalla prudente sapienza dei figli suoi munita è fatta sicura»²⁶.

Nel secolo successivo Lorenzo de Monacis scrive *De gestis, moribus et nobilitatis civitatis venetiarum* in cui attribuisce il merito della longevità veneziana alle leggi contro i tentativi di tirannide²⁷.

Qualche decennio dopo troviamo Bernardo Giustiniani²⁸ e i *Rerum Venetarum ad urbe condita libri XXXIII* di Marc'Antonio Coccio Sabellico²⁹.

E' anche vero che la storiografia veneziana assume un nuovo slancio nel XVI secolo. Dopo l'espansione in Terraferma e la sconfitta del 1509, nuovi toni colorano le pagine degli autori di scritti politici. La priorità è ripristinare il prestigio di Venezia. Probabilmente il ruolo più rilevante nella diffusione di questa immagine della Repubblica lo riveste Gasparo Contarini³⁰, attivo poco dopo la crisi di inizio secolo e fondamentale per la trasformazione del sentimento di sconfitta in orgoglio per essersi così rapidamente risollevari.

Fu in particolare durante questo secolo che grandi scrittori fecero in modo che il mito non solo sopravvivesse ma si rafforzasse. Tra questi Pietro Bembo, nominato storiografo ufficiale nel 1530, e Francesco Sansovino che celebra e rende celebre in tutta Europa il governo della città, affidato ai migliori cittadini che per amor di patria sacrificano i propri interessi per il bene dello Stato.

Venezia è diventata la Repubblica Veneta, si è estesa a comprendere nuovi territori in cui ha bisogno di radicare l'idea di orgoglio e gratitudine per essere parte di questa grande Repubblica³¹.

²⁶ F. Petrarca, *Le Senili*, a cura di G. Martellotti, Torino 1976, IV, pp. 51-53.

²⁷ Su Lorenzo de Monacis: M. Poppi, *Ricerche sulla vita e cultura del notaio e cronista veneziano Lorenzo de Monacis, cancelliere cretese*, in «Studi veneziani», IX (1967), pp. 153-186; A. Pertusi, *Gli inizi della storiografia umanistica nel Quattrocento*, in A. Pertusi (a cura di), *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Firenze 1970, pp. 277-286, 289, 295, 304; F. Gaeta, *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi, *Storia della cultura veneta*, vol. 3/III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1981, p.17.

²⁸ Su Bernardo Giustiniani: P. H. Labalme, *Bernardo Giustiniani: a Venetian of the Quattrocento*, Roma 1969; A. Pertusi, *Gli inizi...cit.*, pp. 306-319.

²⁹ Su Sabellico: A. Pertusi, *Gli inizi...cit.*, pp. 319-331; F. Gilbert, *Biondo, Sabellico and the beginnings of Venetian official historiography*, in J. G. Rowe-W. H. Stockdale (a cura di), *Florilegium Historiale. Essays presented to Wallace K. Ferguson*, Toronto 1971, pp. 275-293.

³⁰ Su Gasparo Contarini: G. Fragnito, *Cultura umanistica e riforma religiosa: Il «De officio viri boni ac probi episcopi» di Gasparo Contarini*, in «Studi veneziani», IX (1969), pp. 75-189; F. Gilbert, *Religion and Politics in the Thought of Gasparo Contarini*, in Id., *History. Choice and Commitment*, Londra 1977, pp. 247-267; E. G. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*, in Id., *History. Choice and Commitment*, Londra 1977, pp. 247-267.

³¹ Sulla propaganda veneziana in Terraferma: S. Zamperetti, *Immagini di Venezia in Terraferma: nel '500 e nel primo '600*, in G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. VI, *Dal Rinascimento al Barocco*, Roma 1994, pp. 925-942.

Questa perfezione, così come era descritta dagli storici coevi, non poteva corrispondere completamente alla realtà, è ovvio. Che il mito di Venezia sia più un'abile operazione politica della nobiltà piuttosto che una realtà? E' già stato messo in luce che all'interno del patriziato non esistevano né perfetta coesione né uguale ripartizione dei poteri, ma che vi fossero frequenti dissidi, brogli, scontri tra famiglie e violazioni dell'ordine³².

Pur condividendo i giusti ridimensionamenti del mito veneziano, è mio parere che il consenso raggiunto da Venezia e soprattutto la stabilità e la durata di questo consenso non possano essere solo il risultato di un'efficace manipolazione, ma dipendano da fatti reali e dalla qualità del sistema posto in essere.

Ad ogni modo, è questo un tema di grande complessità che non può essere affrontato in questa sede. Ciò che è rilevante ai fini del nostro discorso è che Venezia ha interesse a promuovere un'immagine di sé che corrisponde al mito e uno dei principali modi di divulgazione di un'immagine è la pittura.

La Repubblica è molto incline all'autoglorificazione. Nella vita pubblica si succedono in continuazione cerimonie spettacolari e fortemente simboliche³³ tanto che nella Repubblica di Venezia si contano il maggior numero di processioni e cortei d'Europa³⁴.

L'immagine della Serenissima viene plasmata attraverso ogni processione, corteo, immagine, scultura, scritto e architettura. Tutto è inserito nel preciso disegno di autoproclamazione a città esemplare.

Qui non c'è spazio per il culto della personalità e i ritratti, massima espressione personale attraverso l'immagine, vengono sapientemente inseriti all'interno di questa logica collettiva. L'unico obiettivo proclamato dalla Serenissima è il bene comune³⁵. A nessuno era permesso autocelebrare se stesso, nemmeno al doge. A questo veniva eseguito un ritratto ufficiale che sarebbe stato esposto a Palazzo Ducale, ma solamente dopo la morte del doge. Nessuna immagine dogale poteva essere esibita in alcuna sala del Palazzo finché questo era in vita in quanto avrebbe implicato un'offesa allo Stato e una minaccia all'istituzione pubblica. I ritratti dogali fungono da memoria della lunga storia di Venezia. Non hanno alcuna intenzione di celebrare il doge raffigurato in quanto tale, ma ciò che questo rappresenta e, soprattutto, si

³² G. Cracco, *Un altro mondo...cit.*, p. 113; S. Chojnacki, *In search of the Venetian Patriariate: Families and Factions in the Fourteenth Century*, in J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973; D. E. Queller, *Il patriziato...cit.*; G. Ortalli, *Terra...cit.*, pp.34-36.

³³ Sull'argomento E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma 1984; L. Urban, *Processioni e feste dogali*, Vicenza 1998.

³⁴ L. Urban, *Processioni...cit.*, p. 21.

³⁵ R. Finlay, *La politica...cit.*, p. 29.

celebra la lunga serie continua e senza interruzioni di dogi, testimonianza della longevità della Repubblica³⁶.

Le arti figurative, come la storiografia, sono quindi strettamente funzionali al consolidamento e al mantenimento di un'immagine di Venezia gloriosa e longeva, modello di buon governo, libertà e giustizia³⁷.

Già nei primi decenni del XV secolo l'immagine di Venezia può considerarsi completamente costruita. Questa operazione di mistificazione della città ha creato un elaborato schema raffigurativo in cui non c'è spazio per gli individui. Si raffigurano i rappresentanti di una famiglia e della città in quanto testimoni di un potere, non in quanto personalità singole. E, dato che lo spazio pubblico è riservato agli uomini, un'intrusione dell'intimo spazio femminile sarebbe come ledere questo raffinato disegno.

Il ritratto, più di altri generi pittorici, si dimostra il veicolo più adatto ad esaudire il crescente bisogno di esibire le proprie origini, motivo di vanto in quanto unico criterio di accesso alle sfere di potere. Questi ritratti, tangibili testimonianze di un privilegio, raffigurano un soggetto in quanto membro di un clan familiare e rappresentante della Serenissima, non come singolo individuo.

Essendo il cittadino Venezia e Venezia i suoi cittadini, i ritratti di questi devono rispondere a precisi criteri e combaciare con l'immagine che la città ha e vuole trasmettere di se stessa.

Vasari descrive questa fissazione dei veneziani per il ritratto associandola a Giovanni Bellini che si era fatto «un gran nome [...] e per che e' si era dato ritratti al naturale, introdusse una usanza in quella città che gli era niente di grado, si faceva fare o da lui o da altri il suo ritratto, come appare per tutte le case veneziane che son tutte piene di quegli, e vi si vede per infinito in quarta generazione i discendenti nella pittura»³⁸. A Vasari appare insolita questa estrema attenzione del patriziato verso il lignaggio familiare, trova esagerata questa esposizione di ritratti addirittura sino alla quarta generazione. Ben più inserito in quest'ottica è invece il Michiel che trent'anni prima, nelle sue descrizioni, aggiunge il nome del raffigurato in un ritratto e altre informazioni genealogiche ogni volta che gli è possibile. Michiel è lui stesso un patrizio veneziano e da per scontato che questo tipo di informazioni fossero di interesse primario mentre agli occhi del Vasari appaiono una stravaganza tutta veneziana.

Il raffinato schema politico veneziano si affida tanto alle immagini quanto alle parole.

³⁶ U. Franzoi, *L'iconografia dogale*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, p. 287.

³⁷ Si veda R. MacKenney, *Arti e Stato a Venezia tra tardo Medioevo e '600*, in «Studi veneziani», V (1981), pp. 127-143.

³⁸ G. 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 L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, pp. 437.

I modi in cui Venezia si rappresenta alimentando il mito di se stessa sono ampiamente conosciuti³⁹ e ci permettono di intuire a quali standard dovessero attenersi i ritratti dei figli della Serenissima. Se nelle immagini Venezia è paragonata alla Vergine Maria, i veneziani non potevano certo vanificare questa secolare analogia raffigurandosi in momenti e posizioni che non esprimessero al massimo la loro dignità, sobrietà ed orgoglio.

In primo luogo Venezia si identifica proprio con la Vergine Maria. Ella non è solo la protettrice della città, ma si fonde nella sua rappresentazione allegorica.

Di importanza fondamentale per questa mitica assimilazione della Serenissima con Maria Vergine, è il fatto che la tradizione vuole che la città fosse stata fondata il 25 marzo, giorno dell'Annunciazione, ulteriore conferma delle origini divine della Repubblica.

«Venezia fo comenzata a edificar del 421, adi 25 Marzo in zorno di Venere [...] nel qual zorno ut divinae testantur literea fu formato il primo homo Adam nel principio del mondo per la mano di Dio; ancora in ditto la Verzene Maria fo annunciata dall' angelo Cabriel, et etiam il fiol de Dio, Christo Giesù nel suo immacolato ventre miracolose introe»⁴⁰.

Così scriveva Marin Sanudo e scrissero anche molti altri⁴¹ legittimando per secoli il sacro paragone.

La quasi completamente distrutta *Incoronazione della Vergine davanti alle gerarchie celesti* del Guariento⁴² (fig. 1) commissionata dal doge Marco Corner per la decorazione della sala del Maggior Consiglio, raffigura la Vergine in trono con Cristo che la incorona, circondata dai quattro evangelisti, dalla tutti e nove i cori angelici rigorosamente ordinati, poi San Paolo, il Battista, Adamo ed Eva, gli apostoli e i martiri. Alle estremità due edicole distinte l'una con l'arcangelo Gabriele e l'altra con la Vergine Annunciata che rimanda alla data della fondazione della città. Con il trono della Vergine posto dietro al palco in cui prendeva posto il doge e le file di santi e le schiere angeliche che corrispondevano alle file formate dai membri

³⁹ Sulla rappresentazione della Repubblica di Venezia si vedano: S. Sinding-Larsen, *L'immagine della Repubblica di Venezia*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi, Venezia, Palazzo Ducale luglio – ottobre 1980, Venezia 1980, pp. 40-49; W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987; W. Wolters, *L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative*, in G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. VI, *Dal Rinascimento al Barocco*, Roma 1994, pp. 469-513; E. Crouzet Pavan, *Immagini...cit.*, pp. 579-601.

⁴⁰ M. Sanudo, *De origine, situ et magistrati bus urbis Venetae, ovvero la città di Venezia (1493-1530)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Milano 1980, pp. 12-13

⁴¹ Tra i più importanti narratori ricordiamo il padovano Jacopo Dondi con il *Liber partium consilii magnifice comunitatis Padue* in V. Lazzarini, *Il preteso documento della fondazione di Venezia e la cronaca del medico Jacopo Dondi*, Venezia 1916, pp. 1264-1265 e Bernardo Giustiniani con il *De origine urbis gentisque Venetorum historiae*, in P. H. Labalme, *Bernardo Giustiniani...cit.*, pp. 247-304.

⁴²Sul Guariento si veda F. Flores D'Arcais, *Guariento*; Venezia 1974, sul *Paradiso* in particolare pp. 72-73.

del Maggior Consiglio, l'affresco dimostra espliciti intenti autocelebrativi e si presenta come una vera e propria glorificazione della città.

Il trittico di Jacobello del Fiore⁴³ denominato *Trittico della Giustizia* (fig. 2) rappresenta l'insieme delle mitiche analogie prodotte da Venezia durante il Trecento. In origine era posizionato nell'aula del magistrato del Proprio a Palazzo Ducale e aveva quindi natura ufficiale. Se poi consideriamo il periodo e l'ambiente in cui fu elaborato, il significato del dipinto si fa ancora più pregno implicazioni politiche. Siamo nel 1421, anno della celebrazione del millenario della città, siamo negli anni dell'espansione della Serenissima verso la Terraferma, anni del massimo splendore, orgoglio e quindi celebrazione.

In trono, in posizione centrale, la Vergine a cui Gabriele si rivolge con il giglio, nel suo ruolo di annunciatore. Dall'altra parte Michele con la bilancia, il guardiano della giustizia divina. La Vergine in questo caso ha una triplice identità. Oltre ad essere l'Annunciata, essa è la Giustizia fornita di spada e bilancia e, ovviamente, la bionda Venezia affiancata dai due leoni. L'associazione alla Giustizia è l'altra secolare identificazione utilizzata da Venezia, ovvio veicolo per affermare le perfezioni del proprio Governo.

La decorazione di Palazzo Ducale dopo gli incendi del 1574 e 1577 raccoglie queste immagini e le affianca alle rappresentazioni di dei dell'antichità in una proliferazione di simboli ed allegorie mirate a dipingere una Venezia Santa Repubblica, cui fondamento è la fede, cui storia è gloriosa, cui principio è la giustizia.

La personificazione di Venezia del Veronese (fig. 3), accompagnata dal leone alato, omaggiata con rami di ulivo dalla Pace e con spada e bilancia dalla Giustizia, solenne in trono con corona, veste broccata, manto di ermellino e uno scettro con una croce sulla sommità, sintetizza in una sola immagine l'ideale di se stessa diffuso dalla Repubblica.

Le raffigurazioni della città, esprimono la chiara intenzione politica di elevazione a luogo e società ideale. Tale intenzione si riscontra in ogni testo o raffigurazione della città e di conseguenza, dei suoi abitanti.

Anche i ritratti dei cittadini veneziani dovevano quindi esprimere i valori su cui si fondava la Serenissima, la sua grandezza e solidità. Per quanto riguarda invece i ritratti delle loro madri, consorti e sorelle ci troviamo di fronte ad un vuoto. L'immagine a Venezia è talmente fusa col complesso gioco politico dello Stato, che non è possibile trovare uno spazio per chi a questo gioco non partecipa.

⁴³ Su Jacobello del Fiore si veda I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell'arte veneta: Jacobello ed Ercole del Fiore*, Milano 1989.

La politica estera e l'espansione verso la Terraferma: coltivar el mar e lassar star la terra

Gran parte delle peculiari caratteristiche di Venezia trovano origine nella sua posizione geografica. Isolata dal resto d'Italia e accessibile solo dal mare, essa per lungo tempo non necessitò di nessun'altra protezione di difesa. Non riconoscendo alcun altro potere sopra di sé, rimase estranea alle lotte politiche durante tutto il Medioevo. La sua è una condizione unica all'interno del quadro politico italiano, caratterizzata da una lunga indipendenza che ne determinò il diritto, il governo e i processi sociali.

Con ordinamenti così solidi, un'unità basata sul comune interesse di mantenere la stabilità raggiunta e quindi conservare la propria indipendenza, è ovvio che il problema dell'espansione verso la Terraferma⁴⁴ creò non pochi disaccordi all'interno della classe dirigente. Il cancelliere veneziano Raffaino de' Caresini, nella seconda metà del Trecento dichiarò «esser cosa propria del Venexia a coltivar el mar e lassar star la terra»⁴⁵. Secondo la componente più tradizionale, concentrarsi verso la Terraferma avrebbe distolto la città dai ben più importanti affari per mare. Infatti, nonostante gli imminenti pericoli dovuti all'avanzamento visconteo, i dubbi riguardo all'espansione verso l'interno rimangono. I veneziani erano profondamente convinti che l'origine del proprio potere risiedesse nel mare e che un'intrusione nei complicati avvenimenti italiani avrebbe alterato ogni equilibrio raggiunto. Ma l'espansione è inevitabile così, con l'arrivo del nuovo secolo, la Repubblica inizia il processo di conquista che la porterà al totale sconvolgimento della sua secolare stabilità.

⁴⁴ L'origine dello Stato di Terraferma ha radici più antiche che richiederebbero un'analisi degli avvenimenti a partire dal XIII secolo. Sulla presenza veneziana in Terraferma prima del XV secolo: G. Cracco, *Società...cit.*; J. E. Law, *Rapporti di Venezia con le provincie di Terraferma*, in AA. VV., *Componenti storiche, artistiche e culturali di Venezia nei secoli XIII-XIV*, Venezia 1981, pp. 78-85; G. M. Varanini, *Venezia e l'entroterra (1300 circa-1420)*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1999, pp. 159-236. Sull'espansione in Terraferma dal XV secolo: A. Ventura, *Il Dominio di Venezia nel Quattrocento*, in AA. VV., *Florence and Venice Comparisons and Relations*, Firenze 1979, pp. 167-190; A. Tagliaferri, *Ordinamento amministrativo dello stato di Terraferma*, in AA. VV., *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, Atti del Convegno di Studi, Trieste 23-24 ottobre 1980, Varese 1981, pp. 15-43; G. Gullino, *La politica veneziana di espansione in Terraferma*, in AA. VV., *Il primo dominio veneziano a Verona*, Atti del Convegno di Studi, Verona 16-17 settembre 1988, Verona 1991, pp. 7-16; M. E. Mallett, *La conquista della Terraferma*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento: politica e cultura*, Roma 1996, pp. 181-244; G. Cozzi, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia 1997; G. M. Varanini, *Centro e periferia dello stato regionale. Costanti e variabili nel rapporto tra Venezia e le città di Terraferma nel Quattrocento*, in AA. VV., *Società, economia, istituzioni. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, vol. I, *Istituzioni ed economia*, Verona 2002, pp. 75-98; I. Cacciavillani, *Lo Stato da Terra della Serenissima*, Padova 2007; I. Cacciavillani, *Venezia e la Terraferma*, Padova 2008.

⁴⁵ La famosa frase è citata in diversi testi. Io mi sono rifatta a V. Lazzarini, *Antiche leggi venete intorno ai proprietari nella Terraferma*, «Nuovo Archivio Veneto», XXXVIII (1919), p. 19 e G. Cozzi, M. Knapton, *Storia...cit.*, p. 15.

Sebbene fu proprio sotto il suo dogado che la Repubblica iniziò la lunga espansione in Terraferma, il doge Tommaso Mocenigo, eletto nel 1414, fu sempre contrario allo spostamento degli obiettivi dal mare alla terra e i suoi ammonimenti, pronunciati in letto di morte, sui rischi che sarebbero derivati dall'eccessivo interesse verso la Terraferma e dall'elezione di Francesco Foscari, furono la realistica premonizione di ciò che accadde dopo. Nel maggio 1404 Vicenza si concede a Venezia; nel giugno 1405 Verona si arrende e dopo diciotto mesi di assedio, il 19 novembre 1405, le truppe della Serenissima entrano a Padova. In meno di due anni il dominio territoriale della Repubblica si estende dalle rive occidentali della laguna alle sponde del Mincio.

Venezia è per natura una potenza marittima che trova il suo naturale prolungamento nello *Stato da Mar*⁴⁶, ma durante il corso del Due e del Trecento potenti signorie come i Carraresi, i Visconti e gli Scaligeri costruirono domini sempre più ampi nelle zone a ridosso della Serenissima. Diventa sempre più necessario per Venezia assicurarsi strade accessibili, rotte commerciali sicure, terrestri e soprattutto fluviali e disporre di un territorio adeguatamente ampio ai fini della difesa militare. Dalla conquista della Terraferma dipende la sicurezza dello Stato e la sua prosperità economica.

La guerra di Chioggia ha sicuramente un ruolo fondamentale nel mutamento dell'atteggiamento veneziano verso la Terraferma⁴⁷ infatti l'alleanza dei Genovesi, eterni rivali sul mare, con i Padovani costituì il primo pericolo a cui Venezia dovette far fronte negli ultimi mille anni. La sottile striscia di terre palustri che costituiva il confine Ovest della Repubblica si rivelò in tutta la sua inadeguatezza e Venezia fu costretta a rivalutare la sua natura.

Angelo Ventura ritiene che lo sbarco genovese a Chioggia fu per Venezia un trauma paragonabile solo ad Agnadello⁴⁸ e in effetti questo avvenimento segna per la Serenissima l'inizio del più rivoluzionario cambiamento a cui dovette rapportarsi sino a quel momento: rivedere il secolare atteggiamento isolazionista e lanciarsi in quel turbinio di giochi politici e militari che animavano l'Italia settentrionale della seconda metà del Trecento.

Superate la conseguenza della Guerra di Chioggia, in breve tempo la Repubblica si procura un vasto territorio tra *Dedizioni* e conquiste dando vita ad uno *Stato da Terra* disomogeneo e discontinuo che le costò diverse accuse di aspirazione a monarchia d'Italia.

⁴⁶ Sui possedimenti veneziani nel Levante si veda B. Arbel, *Colonie d'oltremare*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. V, *Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma 1996, pp. 947-985.

⁴⁷ I. Cacciavillani, *Venezia...cit.*, pp. 24-28.

⁴⁸ A. Ventura, *Il Dominio...cit.*, p. 171.

Ma agli occhi dei veneziani contemporanei queste dedizioni non dovevano apparire come i frutti di una politica espansionistica, bensì come un atto di difesa preventivo contro le offensive dei Visconti, una soluzione obbligata per assicurarsi il controllo delle vie commerciali⁴⁹. Una scelta necessaria e completamente giustificata in un'ottica di mantenimento dei propri privilegi.

Gli storici coevi trovano ancora una volta le risposte a questo cambiamento inserendolo all'interno del mito della Repubblica. Lorenzo de Monacis, ad esempio, racconta l'evento come un atto di difesa verso le popolazioni oppresse della Terraferma⁵⁰. Bernardo Giustinian riferisce che Venezia intervenne con l'espansione esclusivamente per garantire la libertà di questi luoghi⁵¹. Il Sabellico difende la politica espansionistica della Serenissima, intrapresa solo per cause esterne e sempre guidata dal suo desiderio di pace⁵².

Quello che si crea è un panorama complesso in cui, oltre ai centri cittadini più importanti come Padova o Verona, numerosi centri minori e signorie rurali punteggiano il panorama. Ciascun luogo, dotato dei propri ordinamenti, gode di particolari rapporti con la *Dominante* che, come linea generale, decide di optare per una politica relativamente tollerante. Si sovrappose alla situazione preesistente cercando di cambiarla il meno possibile, per non turbare gli equilibri locali e rispondendo sempre affermativamente alle richieste di mantenimento delle politiche già in essere, pur riservandosi la facoltà di correggerle qualora ce ne fosse stata necessità⁵³.

Alla nobiltà locale viene lasciato ampio spazio nell'amministrazione delle città, unico modo per Venezia per gestire un territorio così ampio e per distogliere le nobili famiglie della Terraferma da qualsiasi pretesa politica all'interno dello Stato.

⁴⁹ G. Gullino, *La politica...cit.*, p. 9.

⁵⁰ A. Menniti Ippolito, *Le dedizioni e lo stato regionale. Osservazioni sul caso veneto*, in «Archivio Veneto», CXXVII (1987), p. 10 e M. Casini, *Fra città-stato e stato regionale: riflessioni politiche sulla Repubblica di Venezia in età moderna*, in «Studi veneziani», XLIV (2002), p. 3.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Considerazioni generali in C. G. Mor, *Problemi organizzativi e politica veneziana nei riguardi dei nuovi acquisiti di Terraferma*, in V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze 1963, pp. 1-10. La tendenza a mantenere i regimi istituzionali preesistenti fu caratteristica di tutto il periodo di espansione delle signorie dell'Italia Centro-Settentrionale, P. J. Jones, *La storia economica. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XIV*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. II, *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVII*, Torino 1974, pp. 1798-1799.

Anche per questo motivo, dal punto di vista economico e politico permarrà sempre una disomogeneità tra la *Dominante* e i territori sudditi⁵⁴, malgrado alcuni tentativi di imprimere all'insieme un carattere di unità.

Fin dalle prime conquiste infatti, Venezia dimostrò una certa volontà di integrazione decretando prima per i cittadini di Padova e successivamente di altre città, che si sarebbero dovuti considerare veneziani *de intrus*⁵⁵. D'altra parte, la Terraferma permane un collage di Stati provenienti da esperienze diverse e il distacco tra queste e la *Dominante* impedì un'integrazione omogenea.

Ovviamente la Repubblica si preoccupò di gestire la politica estera, l'organizzazione militare e la riscossione delle imposte e provvide ad inviare due rettori nei centri maggiori, uno solo in quelli minori, un podestà con il compito di esercitare la giustizia e un capitano a capo delle milizie⁵⁶.

I rettori, nobili veneziani, erano i rappresentanti del Governo e disponevano quindi di ampi poteri. Il capitano si occupava di tutte le questioni militari e un podestà era addetto al mantenimento dell'ordine pubblico. In pratica, però, i rettori facevano ampio affidamento agli organi comunali e sul ceto dirigente locale, preoccupati di evitare qualsiasi complicazione derivante dal malcontento dei cittadini di Terraferma. Non era infatti pensabile escludere la dirigenza locale senza provocare insurrezioni. Esasperare le preesistenti ostilità sarebbe stato molto pericoloso, in particolare in un momento di crisi internazionale come quello a cui Venezia andava incontro alla fine del Quattrocento⁵⁷.

Nonostante ciò, lo sforzo accentratore della Repubblica fu notevole e riuscì a ridurre solide oligarchie cittadine ad amministrazione locale e a trasformare le strutture dei Comuni avvicinandole al sistema aristocratico veneziano⁵⁸.

Dopo il 1404 Venezia non è più solo *Stato da Mar*, non è più solo una Città Stato, ma è la Repubblica Veneta, fatta della terra e dell'acqua cui poggia rispettivamente le zampe anteriori e posteriori il leone marciano.

L'espansione verso la Terraferma segna il più decisivo cambio di mentalità affrontato dai Veneziani, un cambiamento che intacca il senso dello spazio e del tempo fino a quel momento scandito dai commerci verso il Levante ed ora per sempre modificato⁵⁹.

⁵⁴ Sui limiti strutturali della politica intrapresa da Venezia verso la Terraferma, M. Berengo, *Il problema politico-sociale di Venezia e della sua Terraferma*, in AA.VV., *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, pp. 79-82.

⁵⁵ G. Gullino, *La politica...* cit., p.11.

⁵⁶ G. Gullino, *Storia della Repubblica Veneta*, Brescia 2010, p. 64.

⁵⁷ Cfr., *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1993, pp. 39-52.

⁵⁸ *Ivi*, p. 48.

Nonostante il nuovo vivo interesse verso Ovest, ciò che succede a Est non ha comunque minore rilevanza, anzi.

I commerci con il Levante continuano ad essere di primaria importanza⁶⁰ e la caduta di Costantinopoli⁶¹, pur essendo un avvenimento prevedibile, rimane un evento epocale. La Serenissima, come il resto d'Europa, ne è giustamente spaventata. E' caduta l'ultima barriera che separa Venezia dai Turchi. Stimolati da questo timore, gli Stati italiani chiudono nell'aprile 1454 la Pace di Lodi e si uniscono in una lega che per un paio di decenni concede una relativa tranquillità.

Durante il Quattrocento Venezia è all'apice della sua forza. E' orgogliosa e piena di energie, guarda a nuovi luoghi e continua ad occuparsi dei vecchi mantenendo una precisa struttura gerarchica sia all'interno che all'esterno della città. Il suo mito non ha mai avuto tanta ragione di essere come in questo momento. La città stessa è in espansione. E' un enorme cantiere a cielo aperto in cui il legno diventa pietra e la terra battuta delle *calli* diventa di *masegni*. Si toccano i 50.000 abitanti e la Serenissima sembra tanto invincibile quanto stupefacente grazie ai suoi palazzi, le botteghe, le cerimonie e i commerci.

Nel 1500, proprio allo scadere del secolo, la veduta di Jacopo de' Barbari⁶² (fig. 4) riproduce la città all'apice della sua potenza mercantile, con Nettuno e Mercurio che ne simboleggiano la forza e i successi.

Tutto ciò non durerà e, seppur molto gradualmente, la potenza veneziana inizia un lento declino.

Il mito magistralmente costruito terrà in piedi l'idea di una città ineguagliabile ancora a lungo, ma i fatti raccontano che anche Venezia commette degli errori che si pagano a caro prezzo.

Verso Oriente la potenza navale ottomana si manifesta in tutta la sua pericolosità durante la guerra del 1463-1479 che apre la strada ad un periodo di battaglie dagli esiti alterni. La

⁵⁹ Si veda a riguardo il saggio di A. Tenenti, *The Sense of Space and Time in the Venetian World of the Fifteenth and Sixteenth Century*, in J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 17-46.

⁶⁰ Sull'argomento E. Ashtor, *Levant Trade in Later Middle Ages*, New York 1983. In particolar modo la documentazione archivistica riportata dimostra l'assoluta prevalenza dei traffici con il Levante.

⁶¹ Un'ampia letteratura si è occupata dell'analisi dei motivi e delle conseguenze che ebbe la caduta di Costantinopoli. Tra i testi: A. Pertusi (a cura di), *La caduta di Costantinopoli. L'eco nel mondo*, Milano 1976; A. Pertusi (a cura di), *La caduta di Costantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei*, Milano 1976; A. Pertusi, *Fine di Bisanzio e fine del mondo: significato e ruolo storico delle profezie sulla caduta di Costantinopoli in Oriente e in Occidente*, Roma 1988; R. Crowley, *1453. La caduta di Costantinopoli*, Milano 2008; A. Esch, *29 giugno 1433. La notizia della caduta di Costantinopoli arriva a Venezia*, in U. Israel (a cura di), *Venezia. I giorni della storia*, Roma 2011, pp. 123-145.

⁶² Si vedano: J. Schulz, *Jacopo de Barbari's view of Venice. Map Making, city views and moralized geography before the year 1500*, in «Art Bulletin», LX (1978), pp. 425-474; M. Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1850)*, Venezia 1982, pp. 40-45.

perdita di Negroponte⁶³ e la complicata pace del 1479⁶⁴ sono i primi segnali di un arretramento veneziano nel Levante, lento quanto inesorabile

Dalla parte opposta, la creazione dello *Stato da Terra* ebbe anche altre conseguenze, soprattutto nelle relazioni con gli altri Stati della Penisola. I successi della Serenissima generarono rancori e invidie tutto attorno a lei.

«Voi Veneziani havete un gran torto havendo 'l più bel stato d'Italia, a no vi concentrar e turbar la paise e 'l stato d'altri. Se sapeste la mala volontà che tutti universalmente hanno contra de voi, vi si rizzeriano i capelli e lasceresti viver ogn'uno nel suo stato [...] Avete un bel stato e maggiore entrata che potenza d'Italia; no la sbaragliatedubius est eventus belli »⁶⁵. L'antipatia si tramuterà in odio finché, nel 1509, Venezia si rese conto di avere davvero tutto il mondo contro.

La fine del Quattrocento e l'inizio Cinquecento. La goccia che fa traboccare il vaso

«Vogliono apparire cristiani di fronte al mondo, mentre in realtà non pensano mai a Dio ad eccezione dello Stato, che considerano una divinità [...] Per un veneziano, è giusto ciò che è buono per lo Stato, è pio ciò che accresce l'impero [...] Voi pensate che la vostra Repubblica durerà per sempre. Essa non durerà per sempre [...]»⁶⁶.

Così parla nel 1461 papa Pio II, l'umanista Enea Silvio Piccolomini che, effettivamente, ha inquadrato la Serenissima.

Il risentimento verso la Repubblica, così forte che pare invulnerabile, assume toni sempre più accesi di pari passo all'espansione veneziana verso la Terraferma.

Verso fine secolo la situazione in Italia appare davvero complessa e la discesa di Carlo VIII, nel 1494, segna la fine di quell'equilibrio raggiunto con la Pace di Lodi dando inizio ad un lungo periodo di guerre in tutta Europa.

⁶³ Negroponte, piazza commerciale di primaria importanza, viene assediata dal sultano all'inizio del 1470 e il 12 luglio gli ottomani entrano nella città. In G. Cozzi, M. Knapton, *Storia...cit.*, pp. 57-61.

⁶⁴ La pace con i turchi, tanto voluta dai veneziani, sancisce il predominio di Maometto II sui mari e sulle terre dell'antica Romania. *Ivi*, p. 60.

⁶⁵ Cit. in A. Tenenti, *The sense...cit.*, p. 38, nota 5, da Domenico Malipiero, *Annali veneti dall'anno 1457 al 1500*, edizione del 1843, pp. 216-218.

⁶⁶ In G. Gullino, *La politica...cit.*, p. 7.

Anche la Repubblica vi partecipa traendone qualche temporaneo beneficio in Lombardia, in Puglia e in Romagna, fatti che aumentano il malumore nei suoi riguardi sino ad arrivare alla Lega di Cambrai e all'infausta battaglia di Agnadello⁶⁷.

Già prima dello sventurato giorno, una nuova guerra contro i Turchi (1499-1503), pur concludendosi con un accordo di pace, sancisce perdite dolorose per la Repubblica⁶⁸. A ciò si aggiungono le notizie riguardanti la circumnavigazione dell'Africa da parte dei Portoghesi che erano arrivati a Lisbona con bagagli carichi di spezie proprio mentre Venezia veniva a sapere da Alessandria d'Egitto che non sarebbero più giunte spezie perché le barche che dovevano portarle erano state affondate dagli stessi Portoghesi⁶⁹.

Le conseguenze delle sconfitte subite non sono immediate e dopo i terribili momenti vissuti durante l'assedio degli Stati alleati nella Lega di Cambrai, il recupero fu rapido tanto che in pochi anni Venezia riuscì a ricostruire il suo *Stato da Terra*. E' una ripresa principalmente morale in cui sorprende la coesione e la ferma volontà di superare il momento di crisi, ma una svolta è ormai avvenuta. Venezia ha toccato l'apice della magnificenza e una graduale parabola discendente si profila per la Serenissima.

Questo periodo, oltre ad essere teatro di grandi eventi politici e sociali che modificano la posizione di Venezia negli equilibri internazionali, per la gente che li visse furono soprattutto anni di carestie, pesti e devastazioni.

In città la peste arriva con più frequenza di un raffreddore. Nel 1477-78, 1484-85, 1498, 1502-4, 1506 e 1510. A questo si aggiungono le carestie del 1478, del 1496-8 e del 1503-5⁷⁰. Aggiungiamo ancora una grande siccità nel 1497, terremoti nel 1495 e 1505, un incendio a Palazzo Ducale nel 1493, uno alla Scuola di S. Marco nel 1485, al fondaco dei Tedeschi nel 1505 e all'Arsenale nel 1509. Le conseguenze sull'economia sono ovviamente pesanti, proprio mentre le spese militari raggiungono costi altissimi, così le autorità decidono di diminuire gli stipendi, applicare nuovi dazi e imposte.

⁶⁷ Sulla Lega di Cambrai si vedano: I. Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello Stato veneziano*, Napoli 1974; A. Lenci, *Il leone, l'aquila e la gatta. Venezia e la Lega di Cambrai. Guerra e fortificazioni dalla battaglia di Agnadello all'assedio di Padova del 1509*, Padova 2002; M. Meschini, *La battaglia di Agnadello*, Bergamo 2009. Per un'analisi delle ripercussioni della battaglia di Agnadello: A. Ventura, *Nobiltà e popolo...cit.*, in particolar modo il capitolo IV, *Agitazioni e sommosse nella crisi dello Stato veneziano (1509-1517)*, pp. 121-187.

⁶⁸ Alla fine della trattativa di pace la Serenissima cede Modone e Corone, si impegna a pagare al sultano 500 ducati all'anno per l'isola di Zante e in cambio riceve garanzie di libertà per i suoi mercanti, la possibilità di tenere un balio a Costantinopoli e le isole di Cefalonia e Zante. In G. Cozzi, M. Knapton, *Storia...cit.*, pp. 83-86.

⁶⁹ A riguardo si veda il saggio di G. Luzzatto, *La decadenza di Venezia dopo le scoperte geografiche nella tradizione e nella realtà*, in «Archivio Veneto», CV (1954), pp. 161-182.

⁷⁰ Si veda A. Zitelli, R. J. Palmer, *Le teorie mediche sulla peste ed il contesto veneziano*, in *Venezia e la peste: 1348-1797*, catalogo della mostra a cura di R. J. Palmer, Venezia, Palazzo Ducale 1979-1980, Venezia 1979, pp. 26-27

I complicati eventi di inizio del secolo vengono discussi dai protagonisti della cultura veneziana inserendoli nel più ampio e antico problema dell'antitesi terra-mare. Andera Mocenigo, ad esempio, nel *Bellum Cameracense* (1525), descrive gli avvenimenti intercorsi tra il 1509 e il 1517 dilungandosi in una iniziale digressione sulle origini della città. Individua un momento di svolta con l'elezione di Francesco Foscari che tradisce lo spirito veneziano, prima fedele al mare da cui è giunta gran parte della sua fortuna. I Turchi riuscirono ad ampliare i loro domini mentre la Repubblica si lasciava distrarre dai possedimenti terrestri⁷¹.

Un legame tra espansione in Terraferma e gli avvenimenti che portano alla sconfitta di Agnadello è riconosciuto anche da Girolamo Priuli. Secondo il Priuli il mare rappresenta l'origine della gloria veneziana, mentre i domini di terra sono un luogo dove ricercano effimere ricchezze coloro che si sono discostati dalla tradizione che ha reso la Serenissima ciò che è⁷². Le nuove ricchezze hanno alterato il senso dello spazio di Venezia, distogliendo la classe dirigente dai propri compiti⁷³.

La situazione è sicuramente difficile, ma collocata all'interno dell'ampio orizzonte che costituisce la storia di Venezia, viene letto come un momento sfortunato all'interno di secoli di prosperità.

Pietro Bembo nella sua *Historia* parla dell'espansione in Terraferma come una risposta alle richieste delle città di ricevere protezione dalla minacce esterne⁷⁴.

Il tema dell'eroismo dimostrato dalla Repubblica durante le imprese belliche in risposta all'appello delle province oppresse da nemici esterni è espresso nelle allegorie sul soffitto della Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale, realizzate dopo l'incendio del 1577⁷⁵. Palma il Giovane raffigura Venezia, incoronata dalla Vittoria, che trionfa sulle province assoggettate; Tintoretto presenta la province stesse che si concedono a avendo riconosciuto la supremazia della Repubblica; Veronese celebra Venezia Regina insignita della corona imperiale, salutata dalle nazioni governate come forza pacificatrice e garante della libertà (fig. 5). Anche la sconfitta in guerra diventa un mezzo per promuovere l'immagine mitica di Venezia e la sconfitta diviene un nuovo motivo di vanto per merito del coraggio dimostrato e l'immediata ripresa.

⁷¹ M. Casini, *Fra città-stato...*cit., pp. 3-4.

⁷² *Ivi*, p. 4.

⁷³ A. Tenenti, *The sense...*cit., pp. 21-22.

⁷⁴ M. Casini, *Fra città-stato...*cit., pp. 4-5.

⁷⁵ Si vedano: S. Sinding-Larsen, *L'immagine...*cit., pp. 40-49; W. Wolters, *Storia e politica...*cit.; W. Wolters, *L'autocelebrazione...*cit., pp. 469-513.

Subito dopo il trauma di Agnadello, un sentimento di fiducia verso il futuro viene sapientemente promosso e la sfortunata congiuntura di eventi diventa per i veneziani un'ulteriore ragione di attaccamento verso la propria città.

Innegabile, però, che qualcosa stia cambiando.

Non è più la fase dell'espansione, ma quella dell'oculato mantenimento dell'equilibrio. Venezia è più matura, meno spavalda e il mito, prontamente riveduto e sistemato, continuerà a giocare un ruolo fondamentale fino all'ultimo e anche dopo. Ora più di prima Venezia ha bisogno di promuovere un'immagine di stabilità per rimediare al colpo che gli avvenimenti di inizio secolo hanno inflitto alla sua figura⁷⁶.

Il trittico dell'*Annunciazione* (fig. 6) che Bonifacio de' Pitati dipinse dopo il 1540 nel palazzo dei Camerlenghi a Rialto e oggi alle Gallerie dell'Accademia, rappresenta ancora una volta la Repubblica in tutto il suo splendore. Ai due lati l'angelo e la Vergine e nello spazio centrale il Padre Eterno in volo sulle nuvole al di sopra di una veduta di Piazza San Marco, cuore della città.

Venezia Vergine, nuova Gerusalemme, fondata il giorno dell'Annunciazione e della creazione di Adamo ed Eva, è da sempre e per sempre in una posizione unica e privilegiata, direttamente sotto la custodia di Dio.

Il mito quindi non muore ma si rigenera, come negli scritti di Gasparo Contarini che nel suo trattato *De magistrati bus et republica Ventorum*⁷⁷, considerato il testo principe della letteratura politica su Venezia⁷⁸, elogia il modo in cui la Serenissima riuscì a far fronte alle difficoltà derivanti dalla sconfitta grazie al suo equilibrato governo in cui monarchia (il doge), aristocrazia (il Senato) e la democrazia (il Maggior Consiglio) sono le armoniche parti di un tutt'uno⁷⁹.

La Repubblica di San Marco viene presentata da Contarini come lo Stato perfetto in senso assoluto, in cui la calibrata combinazione degli elementi aveva permesso alla città di rimanere inviolata per più di mille anni⁸⁰.

⁷⁶ In G. Benzoni, *Parole per dirlo (e figure per tacerlo)*, in G. Gullino (a cura di), *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 15-16 ottobre 2009, Venezia 2011, pp. 229-336, un'accurata analisi delle conseguenze nella mentalità veneziana della sconfitta di Agnadello.

⁷⁷ Per la datazione dell'opera si veda F. Gilbert, *The date...*cit., pp. 172-184. Qui si data l'inizio della stesura del testo nel 1521 probabilmente a seguito di un incontro tra Contarini e Thomas More a Bruges. A. Ventura in *Scrittori politici...*cit., pp. 549-553 ritiene che Contarini abbia semplicemente letto l'*Utopia* di More, ipotesi sostenuta anche da F. Gaeta, *L'idea...*cit., p. 632.

⁷⁸ In F. Gaeta, *L'idea...*cit., p. 632.

⁷⁹ *Ivi*, p. 633 da Gasparo Contarini, *Opera*, 1571, p. 269.

⁸⁰ Un esauriente commento sul significato dell'opera di Contarini in F. Gaeta, *L'idea...*cit., pp. 632-641.

Dopo il recupero, la crisi del 1509 diventa per i veneziani un'ulteriore riprova del corretto funzionamento dei propri ordinamenti e della protezione che Dio continuava a riservare alla Repubblica.

I veneziani non smettono di celebrare nelle arti e nella storiografia la loro gloriosa città alla quale rimangono tenacemente fedeli. Incapaci di considerare la propria decadenza, decidono semplicemente di far finta che nulla sia cambiato.

Qualcosa però è cambiato e, pur sforzandosi di ignorarlo, la velata sensazione che un'intera epoca fosse al tramonto si fa strada. L'epoca della politica di espansione è terminata e si ripiega verso una cauta neutralità atta a conservare l'integrità dello Stato. Inconsciamente consapevoli che gli equilibri politici si stabiliscono altrove capiscono che è necessario sacrificare ogni ambizione territoriale per conservare i privilegi.

Il risultato è un nuovo orientamento del mito che se prima si focalizzava soprattutto sull'eccezionalità del sito, la libertà e l'uguaglianza raggiunte, ora tende a concentrarsi sui i motivi della longevità e della continuità dello Stato⁸¹.

Un evento così straordinario come la crisi del 1509, ebbe ripercussioni non solo nelle successive scelte politiche, ma nella totalità del sentire veneziano.

Venezia non è più e non sarà mai più quella di prima, non tanto perché ritrae le sue ambizioni espansionistiche, ma perché è costretta a proporsi e pensarsi diversamente⁸². Lo Stato marciano è costretto a un'autocritica che coinvolge l'intero sistema politico dato che a Venezia, come non esiste la celebrazione del singolo vincitore, non esiste la flagellazione del colpevole individuale. L'implicita ammissione di colpa conduce ad una riformulazione dei propositi che rimodelli la fiducia che i cittadini ripongono nello Stato attorno a nuovi valori. La pace, così come descritta dal Veronese, è il frutto della sapienza della Repubblica che sublima l'umiliazione in virtù perché non importa quante volte rasenti la fine, ciò che conta è che Venezia è eterna.

Politica nella cultura, religione nella politica

L'impegno politico e civile guida i veneziani in ogni loro scelta, anche artistica e culturale. L'impostazione morale della Serenissima determina i motivi distintivi propri di ogni corrente

⁸¹ A. Mazzacane, *Lo Stato e il dominio nei giuristi veneti durante il «Secolo della Terraferma»*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. 3/1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp. 621-622.

⁸² G. Benzoni, *Parole...cit.*, p. 284.

e pensiero che nasce, arriva o semplicemente transita per la laguna. Anche l'Umanesimo⁸³ si impregna qui di quelle interferenze politiche e sociali alla base di ogni sentire e agire veneziano. Il pensiero dominante della Serenissima differisce soprattutto da quel trionfo e centralità dell'individuo evidenziati dalla storiografia romantica come caratteristiche proprie dell'Umanesimo.

A Venezia domina la coesione sociale, più del culto della personalità. Qui non si concepisce l'individuo in quanto singolo, ma in quanto membro della comunità, ingranaggio di un sistema collettivo inteso come corpo unitario che fa riferimento al patriziato. Ogni individuo assume valore proprio in quanto elemento della società e la società fonda la sua forza sull'interesse comune, arginando ogni esaltazione individuale come nemica della Repubblica⁸⁴.

Non esiste la personalità individuale e l'intera società si identifica come una «personalità collettiva»⁸⁵ così anche la cultura è una cultura di gruppo, manifestazione della classe dirigente, protagonista politica, religiosa ed economica della Serenissima.

Essere un umanista significa a Venezia essere un patrizio.

Le scelte politiche influenzano profondamente i movimenti culturali, soprattutto il nuovo interesse verso la Terraferma, non più solo verso l'Oriente, determina radicali cambiamenti. Difatti le annessioni di Verona e Padova portarono maestri e personalità venete e non, quali Guarino e Palla Strozzi⁸⁶, in laguna. Le espressioni caratteristiche della cultura umanistica di questi luoghi iniziarono a gravitare in ambiente veneziano. Lo Studio patavino diventa l'università ufficiale della Serenissima e la presenza dei veneziani in città diverse dalla loro favorì la circolazione delle idee. Pietro Bembo, ad esempio, durante le sue due ambascerie a Firenze, partecipò attivamente alla vita intellettuale fiorentina diventando amico di Marsilio Ficino, Poliziano e Landino⁸⁷.

Altra caratteristica fondamentale dell'Umanesimo veneziano, oltre alla sua determinazione politica, è il suo indirizzo fortemente religioso. Per uno Stato che si vanta di essere nato sotto

⁸³ Sull'Umanesimo a Venezia: V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Firenze 1963; A. Pallucchini (a cura di), *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Firenze 1981; M. L. King, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento. La Cultura Umanistica a Servizio della Repubblica*, Roma 1989; V. Branca, *Umanesimo veneziano fra Barbaro e Bembo*, in AA. VV., *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 4-6 novembre 1993, Venezia 1996, pp. 9-42; V. Branca, *La Sapienza Civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*, Firenze 1997; G. Nepi Scirè, *La pittura del Nord e l'Umanesimo veneziano*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 57-59

⁸⁴ Cfr. V. Branca, *Umanesimo veneziano...cit.*, p. 11.

⁸⁵ M. L. King, *Umanesimo...cit.*, p. 137.

⁸⁶ In esilio a Padova dal 1434 sino alla sua morte nel 1462.

⁸⁷ M. L. King, *Umanesimo...cit.*, p. 31.

il segno della divina Provvidenza, la religiosità è la caratteristica fondamentale di tutti coloro che sono preposti al governo. Come baluardo della lotta cristiana contro l'Islam, sarebbe stata inconcepibile per Venezia una forma laica o pagana di cultura.

I protagonisti della vita politica ed economica veneziana sono anche personalità religiose ed esponenti dell'Umanesimo tanto da poter parlare di Umanesimo patrizio⁸⁸.

Gli studi umanistici acquistano una funzione educativa all'interno del processo di formazione dei giovani nobili destinati a tenere un giorno le redini della Repubblica. Le arti liberali diventano, quindi, uno strumento attraverso il quale la classe dirigente forma i propri successori, uno strumento del e per il patriziato⁸⁹.

Come nella cultura si inseriscono motivi politici, nella politica si inseriscono elementi religiosi creando un legame tra tutti gli aspetti fondamentali che regolano la società e la sua immagine. Il centro di tutto è sempre la città, punto focale al quale tutto si riferisce e al quale tutto si deve rapportare. Cultura, politica e religione si adattano al mito marciano e al contempo forniscono nuove giustificazioni allo sviluppo del mito.

⁸⁸ V. Branca, *Umanesimo veneziano...cit.*, p. 13.

⁸⁹ Il tema dell'importanza dell'educazione per i giovani patrizi è trattato dal Sabellico nell'orazione *De usu philosophiae* in *Opera*, dal Negri nel *De aristocratia*, da Francesco Pisani in *Oratio de universa philosophiae ornamentis*. M. L. King, *Umanesimo...cit.*, pp. 41-43 e note.

Donna

La storia della situazione femminile⁹⁰ è un tema abituato a rapportarsi con le assenze. In una storia fatta dagli uomini, le donne faticano a trovare un luogo al di fuori delle mura domestiche o dei conventi in cui agire come individui.

«Le donne appartengono ad un gruppo sociale distinto»⁹¹ e per questa ragione lo studio della storia in rapporto ai mutamenti della condizione femminile è in grado di svelare aspetti sociali, culturali e anche politici che lo studio della storia tradizionale, ossia quella fatta dagli uomini, non racconta.

Le donne sono secolarmente divise in base al loro rapporto con la verginità⁹²: le vergini dedicate a Dio; le donne sposate, che si sposteranno o vedove non più vergini per procreare figli legittimi.

Sposa di Cristo o Sposa di uomini, ciò che identifica una donna è il suo rapporto con il sesso maschile. La condizione di sposa, infatti, prevede la soggezione della moglie al marito e il suo inserimento all'interno di un circuito protetto, politicamente e socialmente definito⁹³.

La sua dipendenza dal sesso definisce tutte le possibilità di azione delle donne che, normalmente, seguono il percorso figlia - madre - vedova.

Un soggetto iconografico diffuso in tutta l'Europa occidentale è la rappresentazione nota come *Le età della vita*, un'immagine che solitamente raffigura entrambi i sessi e che scandisce le varie fasi della vita che si succedono⁹⁴.

Prendiamo ad esempio un'incisione di Cristofano Bertelli, datata 1582 (fig. 7), che illustra il percorso di crescita femminile così come si pretendeva fosse durante tutto il Rinascimento⁹⁵.

⁹⁰ Numerosi gli studi che hanno affrontato lo studio della condizione femminile. Per una panoramica generale della storia delle donne nel Medioevo e nel Rinascimento si rimanda ai seguenti volumi: D. Baker, *Medieval women*, Oxford 1978; J. Kelly, *Women, history and theory. The essays of Joan Kelly*, Chicago-Londra 1984; G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente*, vol. 2, *Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Roma-Bari 1990; A. Guiducci, *Il Medioevo inquieto: storia delle donne dall' VIII al XV secolo*, Firenze 1990; G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente*, vol. 3, *Dal Rinascimento all'età Moderna*, a cura di N. Zemon Davis, A. Farge, Roma-Bari 1991; M. L. King, *Le donne nel Rinascimento*, Roma 1991; O. Niccoli (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Roma 1991; D. Herlihy, *Women, Family and Society in Medieval Europe*, Oxford 1995; S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (a cura di), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 1999; M. E. Wiesner, *Le donne nell'Europa moderna, 1500-1750*, Torino, 2003.

⁹¹ G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne...cit.*, p. 6.

⁹² Cfr. M. L. King, *Le donne...cit.*, p. 28.

⁹³ G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2000, pp. 7-35.

⁹⁴ Sul tema S. Seidel-Menchi, *La fanciulla e la clessidra*, in S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (a cura di), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 1999, pp. 105-155.

La scala prefigura una promettente salita ed una meno felice discesa verso la vecchiaia, momento in cui la donna sarà giudicata in base alla sua condotta. Coi che avrà rispettato i suoi doveri sarà guidata in Paradiso, invece quella che sarà uscita dal giusto cammino verrà trascinata negli Inferi da crudeli demoni.

Come in un manuale di comportamento, l'autore dedica un commento ad ogni passaggio della vita della donna. Dalla culla si passa all'adolescenza in cui la figura regge un cuscino per fare i merletti, forse il suo corredo nuziale dato che guarda la donna posizionata sul gradino più alto che regge una torcia e corrisponde al pavone, simbolo di Giunone e del matrimonio. Sul gradino successivo la donna è già madre, come la chiocchia che alleva i suoi pulcini sotto di lei. Ha ora raggiunto il culmine della sua vita e con ulivo e alloro trionfa sul gradino più alto della scala, ma presto la discesa ha inizio e la neo-madre cede il posto a una più matura signora che regge delle chiavi e un borsellino, rimandi della gestione domestica. La tartaruga su cui poggia il piede è un'ulteriore riprova dell'allusione alle abilità casalinghe in quanto l'animale porta perennemente sul dorso una casa⁹⁶. Sul gradino successivo la donna è diventata vedova, infatti il capo chino è coperto da un velo scuro e una freccia spezzata giace caduta dall'arco, segno di una perdita di forza. La vedova guarda al gradino inferiore dove, ancora più vecchia, regge il rosario finché incontra il Creatore, seduta accanto alla sua bara e sopra ad un'oca, come la vecchia considerata una bestia sciocca ed associata alla morte in quanto servita tradizionalmente il primo novembre⁹⁷.

Indissolubilmente legata alla sua verginità, garanzia di purezza e quindi di prole legittima, la donna deve stare molto attenta a preservarsi illibata.

Dato che «l'onore sessuale di una donna non era soltanto suo, io direi neppure soprattutto suo; era legato ad un calcolo più complesso, che coinvolgeva anche la sua famiglia e gli uomini che la dominavano»⁹⁸, le figlie venivano attentamente controllate visto che, se la giovane fosse stata violata fuori dal matrimonio, avrebbe portato disonore e vergogna a tutta la famiglia.

Quando l'onore era perduto si poteva cercare di recuperare almeno in parte attraverso un matrimonio o un pagamento in denaro che avrebbe rimpinguato la dote della fanciulla, dandole una speranza in più di trovar marito.

⁹⁵ Per l'analisi completa dell'opera: P. Murphy, *Il ciclo di vita femminile: norme comportamentali e pratiche di vita*, in S. F. Matthews Grieco, S. Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagini delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze 2001, p. 19-24.

⁹⁶ *Ivi*, p. 20.

⁹⁷ *Ivi*, p. 21.

⁹⁸ G. Ruggiero, «Più che la vita caro»: onore, matrimonio e reputazione femminile nel tardo Rinascimento, in «Quaderni storici», LXVI/3 (1987), p. 756.

Il nobile veneziano Francesco da Mosto, nel 1496 convinse la figlia di Alessandro Barbaro ad avere un rapporto sessuale con lui con la promessa (non mantenuta) di sposarla. Denunciata la cosa, il Senato stabilì che questi avrebbe dovuto sposarla entro un mese o pagare 1500 ducati per la sua dote⁹⁹.

Avere una figlia femmina era un bel problema. Bisognava fornirle una dote e preservarne la purezza fino al matrimonio.

Ma era proprio attraverso i matrimoni che si stabilivano legami e alleanze con altre famiglie, un aspetto molto importante soprattutto tra le classi sociali più elevate. L'importanza di una figlia era collegata proprio alla sua funzione di futura sposa e madre e fin da piccolissima veniva educata e plasmata come tale. Una donna non è mai considerata come libero individuo, ma come mezzo per raggiungere lo scopo primario ossia una successione dinastica e, magari, un'alleanza fortunata con un'importante famiglia.

L'arte non manca di documentare, con una grande varietà di immagini, ogni momento della vita di una donna, denotando l'importanza che si attribuiva ai ritmi femminili. Molte di queste raffigurazioni, probabilmente, agivano come monito, come linee guida che una donna dal giusto senso del dovere avrebbe dovuto rispettare.

La vita di una donna iniziava quindi con l'adolescenza, quando la fanciulla, non ancora del tutto cresciuta, è già un'incubatrice di virtù femminili: modestia, obbedienza, castità, così come indicato nei numerosi trattati sull'educazione dei fanciulli¹⁰⁰.

La stessa Maria Vergine fanciulla è utilizzata come modello per le giovani donne, dipinta mentre cuce, abilità richiesta alla future signore dell'alta società forse per iniziarle alla preparazione del corredo nuziale¹⁰¹ (figg. 8, 9).

Arrivata ad una certa età, ossia attorno ai 16 anni, la ragazza veniva data in sposa, il più significativo rito di passaggio nella vita di una donna.

Ogni momento della vita era anche caratterizzato da un tipo di abbigliamento preciso. Nel *De habitis antichi e moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio¹⁰², viene raffigurato il passaggio

⁹⁹ G. Ruggiero, *I confini dell'eros. Crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, Venezia 1988, p. 44.

¹⁰⁰ Tra i trattati, il modello fu il testo di Erasmo da Rotterdam *Della institutione de' fanciulli come di buon hora si debbono ammaestrare alle virtù et alle lettere*, tradotto in italiano volgare nel 1545. Altri trattati sono il *De educatione liberorum et eorum claris moribus*. Libri VI di Maffeo Vegio, pubblicato nel 1491; il *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* di Pier Paolo Vergerio; i *Tre libri sull'educazione cristiana de i figliuoli* di Silvio Antoniano; *La institutione di una fanciulla nata nobilmente* di Giovanni Michele Bruto, del 1555. Si veda E. Garin, *L'educazione in Europa 1400-1600. Problemi e programmi*, Roma-Bari 1976.

¹⁰¹ Cfr. C. P. Murphy, *Il ciclo...*cit., p. 23.

¹⁰² C. Vecellio, *Abiti e costumi a Venezia*, a cura di D. De Bastiani, 2 voll., Vittorio Veneto 2011.

di una giovane da fanciulla promessa sposa, a moglie, a vedova. La fanciulla da marito, come attributo ha un fiore dato che ancora deve essere colta¹⁰³ (fig. 10) la ragazza fidanzata, invece, nasconde il viso sotto un pesante velo¹⁰⁴ (fig. 11) che potrà spostare solo dopo che le nozze avranno avuto luogo. Ora attraverso l'elegante vestiti, la curata acconciatura e i preziosi gioielli (fig. 12), deve esibire le ricchezze e soprattutto lo *status* del marito¹⁰⁵.

Con la nascita del primo figlio, la moglie diventa una madre.

Alcune immagini raffigurano la gravidanza, le doglie e i dolori del parto o il momento del concepimento (fig. 13), ma più spesso l'iconografia ricorre ai soggetti religiosi per promuovere l'importanza di generare figli.

La venuta al mondo della Vergine e di san Giovanni Battista¹⁰⁶ sono le nascite sacre più comunemente utilizzate per appalesare la solennità del momento (figg. 14, 15). Subito dopo la nascita, numerose *Madonna Lactans*¹⁰⁷ (fig. 16) promuovono l'allattamento materno, normalmente considerata un'attività salutare per il bambino e quanto mai necessaria dato che questo fu il modo in cui fu nutrito Gesù Bambino.

Nonostante questa potente analogia, spesso le madri decidevano di mettere i figli a balia, a volte per mancanza di latte, più spesso perché i rapporti sessuali durante l'allattamento erano vietati e la necessità di generare molte figli esigeva l'interruzione di questa pratica.

L'arte è un mezzo molto eloquente per spiegare alle donne quale fosse il giusto modo di comportarsi, in alcuni casi cercando di influire direttamente sul loro pensiero. Oltre a mostrare loro cosa avrebbero dovuto fare, ossia sposarsi, generare molti figli ed allattarli, poneva chiari ammonimenti su cosa non dovevano assolutamente fare. L'adulterio (quello scoperto, ovviamente), era una delle sciagure più grandi che potessero accadere ad un marito e a tutta la sua famiglia, una gravissima lesione del proprio onore in quanto si poteva mettere in dubbio la legittimità dei suoi figli, della sua discendenza. Oltre a controllare le mogli facendole sorvegliare da parenti e domestici, numerosi trattati si dilungano nell'importanza

¹⁰³ C. Vecellio, *Abiti...cit.*, p. 107.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 138.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 139.

¹⁰⁶ Sull'iconografia e il rituale del parto nel Rinascimento J. M. Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven-Londra 1999.

¹⁰⁷ Sull'immagine della *Madonna Lactans*: M. Miles, *The Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance*, in S. Suleiman (a cura di), *The Female Body in Western Culture*, Cambridge 1986, pp. 193-208; M. Holmes, *Disrobing the Virgin: the Madonna Lactans in Fifteenth-Century Florence*, in G. A. Johnson, S. F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 2001, pp. 167-195.

della fedeltà per una sposa¹⁰⁸ e anche le immagini non mancano dato che «quanto maggior valore si attribuisce al controllo sociale, tanto maggiore è l'importanza dei simboli del controllo del corpo»¹⁰⁹.

Il quadro *Cristo e l'Adultera* di Nicolò de' Barbari (fig. 17) è un chiaro esempio di come si cercasse di disciplinare la coscienza femminile anche attraverso le immagini¹¹⁰.

Gesù, in posizione centrale, volge la testa a sinistra, verso un uomo in toga nera, l'accusatore e con la mano destra indica una giovane donna, l'adultera, con i polsi legati e gli occhi rivolti in basso. In secondo piano un fariseo, con lo scialle bianco da cerimonia, e due giudei. La cosa più sorprendente, che non compare in nessun altro quadro con questo tema, è che in veste di accusatore vi sia un Avogadore di Comun¹¹¹. Non ha la stola rossa come d'uso a quel tempo, ma la toga nera e le maniche ducali con la fodera di *ormesin*, esplicitano la sua carica¹¹².

Che la giovane sia l'accusata lo dichiara la grossa corda che ne lega le mani, ma tutto il resto ci riconduce all'immagine di una donna casta: i capelli biondi coperti da un velo bianco secondo il costume delle donne maritate, il vestito semplice con la camicia candida «senza alcuna macchia di vizio»¹¹³, le perle simbolo di castità e purezza, l'atteggiamento sottomesso. E' molto diversa dall'adultera di Rocco Marconi (fig. 18) dove la pettinatura scompigliata e i bottoni aperti sullo scollo della camicia in disordine ne chiariscono il peccato. Qui, però, Gesù rivolge un gesto di perdono alla donna colpevole, mentre il Cristo del de' Barbari ammonisce l'adultera con tono accusatore non mostrando alcun segno di misericordia.

Il dipinto proviene da un palazzo privato, precisamente quello di Alvise Mocenigo a San Samuele e venne richiesto probabilmente da Tommaso di Leonardo che nel 1504 sposava Lucrezia Marcello di Alvise¹¹⁴. Commissionato subito dopo il matrimonio, se non proprio in occasione di questo, il dipinto era il veicolo di un chiaro messaggio. Si ammonivano le

¹⁰⁸ Si veda A. Chemello, *L'«Institution delle donne» di Lodovico Dolce ossia l'«insegnar virtù et honesti costumi alla Donna»*, in E. Riondato (a cura di), *Trattati scientifici del Veneto fra il XV e XVI secolo*, Vicenza, 1985, pp. 124-127; D. Hacke, *Women, Sex and Marriage in Early Modern Venice*, Aldershot 2004, p. 205.

¹⁰⁹ M. Douglas, *I simboli naturali. Esplorazioni in cosmologia*, Torino 1979, p. 8.

¹¹⁰ Per una descrizione dettagliata dell'opera S. Engel, *Disciplinare le donne attraverso la pittura: Cristo e l'Adultera di Nicolò de' Barbari*, in A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona 2012, pp. 31-42.

¹¹¹ *Ivi*, p. 32.

¹¹² Cfr. G. Grevembroch, *Gli abiti de Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venezia 1981, vol. 1, n. 17.

¹¹³ Cit. in S. Engel, *Disciplinare...cit.*, p. 35 da S. Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, Venezia 1565, p. 28v.

¹¹⁴ S. Engel in *Disciplinare...cit.*, ricostruisce la storia del dipinto di cui si ha una prima notizia in un inventario del 1691 di Alvise II.

giovani donne sposate a non cadere in peccati che le avrebbero condotte al pubblico disonore cercando di istruirle ad una vita virtuosa, unica garanzia di una discendenza incontaminata.

La parte felice della vita della donna termina con l'educazione dei figli, dopodiché la scala scende verso la vedovanza e verso la vecchiaia.

Il ritratto di Vittoria Colonna nel frontespizio di varie edizioni delle sue *Rime* (fig. 19) riassume l'atteggiamento corretto che doveva assumere una vedova. Vestita con l'abito vedovile, rivolta verso il crocifisso con lo sguardo distolto dal mondo e unicamente verso Dio, ha accettato la morte del marito e si prepara ad accogliere la propria. Le vedove devono quindi avere un'attitudine devota e contemplativa in preparazione alla vecchiaia e alla morte.

L'altra categoria di donne definite in base al loro rapporto con la verginità comprende le prostitute.

Gli studi riguardanti la storia della prostituzione, che inizia quando inizia la storia dell'uomo, si soffermano prevalentemente sull'analisi nel fenomeno nei tempi Antichi o a partire dal Cinquecento, tralasciando spesso il lungo periodo cosiddetto Medievale¹¹⁵.

Ciò è probabilmente dovuto al fatto che, a differenza di quanto avvenne nei secoli successivi, durante il Medioevo non si amava discutere di prostitute «ad eccezione degli uomini di Chiesa, sempre preoccupati dei peccati della carne»¹¹⁶.

Dato che, da un punto di vista teologico, gli unici rapporti sessuali ammessi erano quelli praticati all'interno del matrimonio e finalizzati al concepimento, la Chiesa ha dovuto trovare altri modi per giustificare la prostituzione, non riuscendo ad arginarla.

Nel tentativo di risolvere il problema, la prostituzione viene assunta come una necessità sociale impiegando per questo la frase di sant'Agostino «la donna pubblica è nella società ciò che la sentina è in mare, e la cloaca nel palazzo. Togli la cloaca, e l'intero palazzo ne sarà infettato»¹¹⁷. Un male necessario quindi, che scongiura il pericolo di crimini peggiori quali la sodomia o l'adulterio.

¹¹⁵ Sulla storia della prostituzione: R. Canosa, I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia: dal Quattrocento alla fine del Settecento*, Roma 1989; M. S. Mazzi, *Prostitute e leoni nella Firenze del Quattrocento*, Milano 1991; J. Rossiaud, *La prostituzione nel Medioevo*, Bari 1995; G. Scarabello, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia dal XIII al XVII secolo*, Venezia 2006.

¹¹⁶ M. S. Mazzi, *Prostitute...cit.*, p. 3.

¹¹⁷ La frase di sant'Agostino è estratta dal *De Ordine*, II, IV, 12 ed è citata da J. Rossiaud, *La prostituzione...cit.*, p. 104.

Tra il XIV e il XV secolo vige l'idea secondo cui il rapporto consenziente di due persone libere da vincoli coniugali non era un peccato così grave¹¹⁸ e, comunque, il peccato era principalmente della donna, lussuriosa *per natura* che con il suo corpo provocava l'uomo inducendolo al peccato.

Per san Tommaso «un peccato è tanto meno colpevole quanto più si è spinti a commetterlo»¹¹⁹, quindi più la meretrice era bella, più diminuiva il giudizio dell'uomo e quindi la sua colpa.

Il commercio del sesso è una pratica fiorente e talvolta profondamente radicata proprio nell'immaginario stesso della città, come nel caso di Venezia.

L'arte testimonia il ruolo di queste donne nella società e dimostra quanto le cortigiane, lungi dall'essere considerate solamente per le loro prestazioni, godessero di fama e ammirazione, come la celeberrima Veronica Franco¹²⁰. Cortigiana per eccellenza, talmente famosa da essere cercata anche da Enrico III in viaggio a Venezia nel 1593, Veronica Franco è il più noto esempio di ciò che a Venezia era molto più di un lavoro.

Pian piano le cose sono gradualmente cambiate, ma analizzando la storia dal punto di vista femminile, alcuni storici, come l'americana Joan Kelly¹²¹, scorgono un'inversione di rotta all'inizio dell'età moderna, sostenendo che la situazione della donna in questo periodo peggiori rispetto ai secoli precedenti.

La storica, in aperta polemica con alcune affermazioni di Burckhardt in *Civiltà del Rinascimento in Italia*¹²², sostiene che durante il Rinascimento si arcuiscono le disparità tra i due sessi e maggiori poteri maschili corrispondano a minore libertà per il genere femminile. Alla domanda che dà il titolo al saggio «Did women have a Renaissance?» risponde in modo decisamente negativo¹²³.

Si assiste davvero ad un impoverimento del ruolo sociale femminile durante il Rinascimento?

¹¹⁸ Cfr. L. Ferrante, *Il valore del corpo*, in A. Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma-Bari 1996, pp. 210-213.

¹¹⁹ La frase di san Tommaso, Ia, IIae, q. 73, art. 6 è citata da J. Rossiaud, *La prostituzione...cit.*, p.107.

¹²⁰ Tra gli studi riguardanti Veronica Franco: A. Zorzi, *Cortigiana Veneziana: Veronica Franco e i suoi Poeti*, Milano 1986; M. Diberti Leigh, *Veronica Franco: donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*, Ivrea 1988; V. Palumbo, *Veronica Franco: la cortigiana poetessa*, Villorba 2011.

¹²¹ J. Kelly, *Did women have a Renaissance?*, in J. Kelly, *Women, history and theory. The essays of Joan Kelly*, Chicago-Londra 1984, pp. 19-50. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta all'interno di R. Bridenbath, C. Koonz (a cura di), *Becoming Visible: Women in European History*, New York 1977, pp. 137-164. Oggi è reperibile anche online.

¹²² J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di E. Garin, Roma 1994.

¹²³ La domanda ha stimolato anche altri studiosi alla medesima riflessione. Si vedano da D. Herlihy, *Did women have a Renaissance? A Reconsideration*, in «Medieval and Renaissance Studies», XIII (1985), pp. 1-22; O. Niccoli, *Rinascimento...cit.*, in particolare l'introduzione.

Silvana Vecchio nel suo studio all'interno del volume *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*¹²⁴, riprendendo la tesi di Joan Kelly, nota come questa sia confermata dagli scritti sulla famiglia che grande fortuna hanno dal Quattrocento.

Nel 1403, il domenicano Giovanni Dominici scrive per Bartolomea degli Alberti *La regola del governo di cura familiare*¹²⁵. Sulla linea del Dominici molti altri religiosi scrissero manuali sulla vita familiare in cui si delineavano quali fossero gli opportuni comportamenti e i doveri di una donna. Tra questi sant'Antonino, arcivescovo di Firenze, che nel 1450 scrive per Dianora Tornabuoni l'*Opera a ben vivere*¹²⁶ e il Francescano Cherubino da Spoleto che, sempre nel 1450, scrive *Regole della vita matrimoniale*¹²⁷.

Non solo letteratura religiosa, ma il dibattito sulla famiglia trova vasta eco anche nella produzione umanistica. Ricordiamo *Vita civile*¹²⁸ scritto da Matteo Palmieri tra il 1431 e il 1438 e *I libri della famiglia*¹²⁹ di Leon Battista Alberti, forse il più fortunato trattato sull'argomento.

In tutta questa trattatistica, sia quella religiosa che quella laica, la figura centrale resta quella del marito a cui la moglie deve rispetto e obbedienza. Alla donna spetta il compito di mettere al mondo un buon numero di figli, sani, forti e maschi per perpetuare il lignaggio e la gestione delle attività domestiche quotidiane, ma solo dopo che sarà stata attentamente istruita a riguardo. Per quanto riguarda l'educazione dei figli, rimane l'idea che la donna non abbia nulla da insegnare, quindi spetta al padre il compito di formare la prole mentre alla madre spettano le funzioni puramente naturali di nutrimento e cura.

Analizzando questa letteratura, scorge un impoverimento del ruolo della donna anche in quello che è tradizionalmente stato il suo unico campo d'azione, la famiglia.

I suoi compiti rimangono strettamente legati alla casa e alla famiglia, ma anche nella gestione di questa si trova di fronte a limitazioni che prima non aveva¹³⁰.

Nonostante non vi siano dubbi sulle disparità tra i generi che caratterizzano non solo questo periodo, ma tutta la storia, nella reale vita quotidiana in cui i mariti passavano fuori casa gran parte della giornata tra commerci, politica e relazioni sociali, le mogli, che passavano a casa

¹²⁴ S. Vecchio, *La buona moglie*, in G. Duby, M. Perrot, *Storia...cit.*, vol. 2, pp. 129-165.

¹²⁵ B. G. Dominici, *La regola del governo di cura familiare*, a cura di P. Bargellini, Firenze 1927

¹²⁶ Sant'Antonino, *Opera a ben vivere di Sant'Antonino dell'ordine dei predicatori, arcivescovo di Firenze, scritta a Dianora Tornabuoni ne' Soderinia*, a cura di L. Ferretti, Firenze 1923.

¹²⁷ Cherubino da Siena, *Regole della vita matrimoniale di frate Cherubino da Siena*, cura di C. Negroni, F. Zambrini, Bologna 1969.

¹²⁸ M. Palmieri, *Vita civile*, a cura di G. Belloni, Firenze 1982.

¹²⁹ L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino 1969.

¹³⁰ S. Vecchio, *La buona...cit.*, pp. 155-157.

quasi tutto il loro tempo, erano probabilmente le vere artefici della gestione domestica e dell'educazione della prole.

David Herlihy ha evidenziato che anche durante il Rinascimento era la madre che si occupava in prima persona dell'educazione dei figli¹³¹; Margaret L. King nota come nelle classi sociali elevate le madri si occupassero dei figli sino all'età adulta¹³² e Chojnacki analizza alcune nobili vedove veneziane del XV secolo che si occupavano dell'iscrizione dei figli alle liste degli eleggibili alle varie cariche politiche e sviluppavano per questi una rete di rapporti politici per promuoverli¹³³.

Le donne si sono sempre occupate dei figli e continuano a farlo anche nel XV secolo. Alcuni trattati non sono sufficienti per cambiare questa secolare, biologica attitudine.

Alla domanda *Did women have a Renaissance?* Io vorrei rispondere di sì, le donne hanno avuto il loro Rinascimento, diverso da quello maschile. Esse hanno avuto ogni periodi storico, ma lo hanno avuto da gruppo sociale distinto a sé stante. Hanno vissuto una storia parallela a quella tradizionale fatta dagli uomini, regolata da ritmi e conquiste diverse, più silenziose, più pazienti, ma non meno importanti e forse più eloquenti. Attraverso la lettura della storia femminile è possibile capire i cambiamenti in atto in tutta la storia, ma attraverso la sola lettura di quella maschile è più complesso riuscire a individuare gli avvenimenti nel mondo delle donne.

Essere donna a Venezia

L'assenza di donne nell'iconografia repubblicana come soggetti attivi non è collegato ad una considerazione sociale differente rispetto a quella assegnata alla donna nel resto d'Italia¹³⁴.

¹³¹ D. Herlihy, *Did women...*cit., pp. 122-124.

¹³² M. L. King, *Le donne...*cit., pp. 24-25.

¹³³ S. Chojnacki, *Kinship Ties and Young Patricians in Fifteenth Century Venice*, in «Renaissance Quarterly», XXXVIII (1985), pp. 240-270.

¹³⁴ Per il quadro sulla situazione femminile a Venezia si vedano: B. Cecchetti, *La donna nel Medioevo a Venezia*, in «Archivio Veneto», XXXI (1886), pp. 33-69; S. Chojnacki, *Patrician women in the early Renaissance Venice*, in «Studies on the Renaissance», XXI (1974), pp. 176-203; S. Chojnacki, *La posizione della donna a Venezia nel Cinquecento*, in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 27 settembre – 1 ottobre 1976, Vicenza 1980, pp. 65-70; S. Chojnacki, *Marriage legislation and patrician society in the 15th century Venice*, in B.S. Bachrac, D. Nicholas (a cura di), *Law, custom and social fabric in Medieval Europe*, Kalamazoo 1990, pp. 163-184; L. Guzzetti, *Le donne a Venezia nel XIV: uno studio sulla loro presenza nella società e nella famiglia*, in «Studi veneziani», XXXV (1998), pp. 15-88; S. Chojnacki, *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimora-Londra 2000; L. Guzzetti, *Dowries in Fourteenth-century Venice*, in «Renaissance Studies», XVI/4 (2002), pp. 430-473; S. Datta, *Women and men in*

Essa si giustifica in particolar modo nella funzione che l'immagine riveste per la Serenissima. Venezia è orgogliosa della propria struttura politica attorno alla quale ha costruito il mito a cui è stato precedentemente accennato. Ogni raffigurazione della Serenissima, e quindi dei suoi abitanti, rafforza un'immagine della città modellata da esigenze di propaganda. Non si vuole fotografare la realtà, ma diffonderne e tramandarne una sola una piccola porzione che, privata con cura di ogni difetto o discrepanza, sia lo specchio ideale di una società vanitosa che vuole vedersi e vuole che gli altri la vedano perfetta

Al di là dell'immagine, però, la particolare costruzione civile veneziana, il significato politico della famiglia e lo stretto legame che vi è tra appartenenza a determinati rami famigliari e accesso al potere influenza il ruolo che riveste la donna, in particolare nel suo essere moglie.

Figlia, moglie, vedova tra dote, matrimoni e testamenti

A Venezia, come nel resto d'Europa, la gestione politica dello Stato è un compito prettamente maschile, ed è qui affidato ai membri del gruppo privilegiato del patriziato.

Come prima cosa bisogna considerare che la famiglia era considerata patrizia, non la persona. Una famiglia patrizia a Venezia è quella i cui membri maschi avevano diritto a sedere al Maggior Consiglio e le donne che nascevano in questa famiglia erano anch'esse patrizie.

Le informazioni pervenuteci riguardo le signore che abitavano a Venezia attorno al XV non sono molte e tra gli strumenti più utili vi sono sicuramente i testamenti.

Linda Guzzetti, nel suo studio sulla presenza delle donne nella società veneziana del Trecento¹³⁵, mette in luce, attraverso l'analisi dei testamenti, che le donne costituivano la maggioranza delle persone testanti dimostrando così che queste avevano una presenza non trascurabile nella vita economica veneziana.

Per spiegare ciò bisogna ricordare che il diritto consuetudinario veneto riconosceva alle donne piena libertà testamentaria, indipendentemente dal loro stato civile. In questo modo il testamento era per le donne uno dei pochi modi attraverso cui esprimere la propria volontà, permettendo anche alle signore sposate di disporre dei propri beni, cosa che non era loro possibile in vita. Per questo motivo molte donne facevano testamento, modificandolo anche

early modern Venice, Aldershot 2003; D. Hacke, *Women...cit.*; F. Ambrosini, *Voci e presenze femminili in terra veneta tra il XIV e il XVIII secolo*, in «Studi veneziani», L (2005), pp. 257-266.

¹³⁵ L. Guzzetti, *Le donne...cit.*, è parte della tesi di dottorato della studiosa pubblicata con il titolo *Venezianische Vermächtnisse. Die soziale und wirtschaftliche Situation Von Frauen im Spiegel spätmittelaltlicher Testamente*, Stoccarda 1998.

più volte, man mano che il nucleo familiare si allargava¹³⁶. Per quanto riguarda la stesura del testamento, le signore godevano di una certa libertà come si evince da una legge del 1474 che vietava al marito di essere presente al momento della stesura del testamento della moglie, evitando quindi che questa potesse venirne influenzata¹³⁷.

Dai testamenti delle signore appartenenti alle classi sociali più disagiate si deduce che, come sempre accade, anche a Venezia erano le donne non nobili che godevano di maggiori libertà¹³⁸ anche se chiamare *libertà* i doveri imposti dalla povertà, suona alquanto forzato.

Più per necessità che per indole femminista dei coniugi popolari, queste prendevano parte attivamente alla vita economica: serve, venditrici ambulanti, tessitrici che si muovevano nella città per svolgere commissioni di vario genere.

Alle donne appartenenti alla nobiltà e al ceto cittadino si chiedeva invece di rimanere in casa e muoversi solamente se c'era un valido motivo per farlo e, nel caso, era buon costume farsi accompagnare. Un buon motivo poteva essere, ad esempio, la visita ad un parente o la partecipazione ad una attività religiosa, ma in genere era preferibile che le signore svolgessero la loro vita all'interno delle mura domestiche. Era preferibile, ma nella realtà cosa avveniva?

Nella famosa *Processione in Piazza San Marco* (fig. 20) commissionato a Gentile Bellini dalla Scuola di S. Giovanni Evangelista, notiamo che le signore sono ordinatamente disposte alle finestre dei balconi. Relegate nella loro dimensione domestica, completano l'appropriata immagine pubblica che la Scuola Grande dava di sé e di Venezia (fig. 21).

Nel mosaico della chiesa di S. Marco (fig. 22) risalente al XIII che raffigura il ritrovamento delle reliquie del Santo, riconosciamo il doge, il clero e il popolo in preghiera. Tra le persone del popolo molte donne, alcune con bambini, proprio in una rappresentazione ufficiale della città.

Da questo confronto non si vuole evincere che nel Duecento le donne avessero più libertà di movimento rispetto al Quattrocento, ma che contemporaneamente allo sviluppo del mito di Venezia, le donne scompaiono dalle rappresentazioni ufficiali della città non essendo parte al settore più caratterizzante, quello politico.

A meno di non volersi lasciar coinvolgere dal fascino del mito veneziano, bisogna constatare che, nonostante le immense disuguaglianze tra uomini e donne, quest'ultime esistevano, si

¹³⁶ L. Guzzetti, *Le donne...cit.*, pp. 16-19

¹³⁷ Cfr. A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Introduzione*, in *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*.

¹³⁸ In D. Romano, *Gender and urban geography of Renaissance Venice*, in «Journal of Social History», XXIII (1989), pp. 339-353 l'autore tratta il tema della caratterizzazione degli spazi cittadini secondo l'appartenenza alla classe sociale e al genere.

muovevano, agivano. Anzi, in alcuni ambiti godevano di più possibilità rispetto alle fanciulle di altri luoghi italiani.

A Venezia, infatti, lo *ius proprium* si discosta in alcuni punti dallo *ius commune* che qui non aveva vigore di legge.

Secondo il diritto romano alle figlie spettava solamente la dote dall'eredità del padre, elargita al momento del matrimonio, mentre l'eredità alla morte del genitore spettava ai figli maschi, ai fratelli o altri parenti designati in caso questi non ci fossero, ma comunque non alle figlie¹³⁹.

A Venezia, invece, secondo gli Statuti del 1242 del doge Jacopo Tiepolo, il padre doveva fornire la figlia di una dote e poi, alla morte del padre, i suoi beni si dovevano dividere tra figli e figlie non ancora dotate riservando i beni mobili alle femmine e gli immobili ai maschi. Quelle già provviste di una dote, però, se ritenevano che questa non fosse sufficiente, potevano richiedere di entrare anche nella successione dei beni. Nel caso non vi fossero figli maschi, le femmine diventavano eredi di tutti i beni paterni, mobili e immobili. Inoltre, tutti i figli, maschi e femmine, erano eredi in ugual misura dei beni della madre¹⁴⁰.

Ciò fu particolarmente importante durante il Quattrocento, quando aumentò il valore delle doti¹⁴¹ in quanto offriva la possibilità alle donne di trasmettere i loro beni alle figlie sia tramite testamento che senza¹⁴².

A partire dal XVI secolo, le leggi suntuarie che riguardano il valore della dote diventano molto più frequenti. Una legge del 1420 fissa come limite massimo per le doti delle figlie nobili la cifra di 1600 ducati, 2000 per quelle di non nobili che sposavano un patrizio¹⁴³. Nel 1505 il Senato ne fissa il limite a 3000 ducati, quota che fu portata a 4000 ducati nel 1535 e a 5000 nel 1551 con un'ammenda di accompagnamento verso questa «dannosa usanza» che «alli padri apportava danno grande, e all'universal male satisfattione e pessimo esempio»¹⁴⁴. L'ultima legge sulla dote è del 1644 e ne fissa il valore massimo a 20.000 ducati¹⁴⁵.

¹³⁹ A. Bellavitis, *La dote a Venezia tra Medioevo e prima Età moderna*, in A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Spazi...cit.*, p. 5.

¹⁴⁰ L. Guzzetti, *Le donne...cit.*, p. 6; A. Bellavitis, *La dote...cit.*, p. 6. Sulle norme successorie a Venezia si veda anche R. Cessi (a cura di), *Gli statuti veneziani di Jacopo Tiepolo del 1242 e le loro glosse*, Venezia 1938

¹⁴¹ Sulle cause dell'aumento del valore delle doti si veda S. Chojnacki, *Dowries and Kinsmen*, in Id., *Women ad men...cit.*, pp. 132-152.

¹⁴² S. Chojnacki, *La formazione della nobiltà dopo la Serrata*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1997, pp. 682-691.

¹⁴³ Sulla legge del 1420 si veda I. Chabot, *Ricchezze femminili e parentela nel Rinascimento. Riflessioni intorno ai contesti veneziani e fiorentini*, in «Quaderni storici», CXVIII/I (2005), pp. 203-229.

¹⁴⁴ G. Bistort, *Il magistrato alle Pompe nella Repubblica de Venezia. Studio storico*, in *Miscellanea di Storia Veneta* edita per la cura della R. Deputazione Veneta di Storia Patria, III/5, Venezia 1912, p. 112.

¹⁴⁵ A. Bellavitis, *La dote...cit.*, p. 7.

Questi limiti non erano sempre rispettati e il Sanudo nei suoi *Diarii* ci racconta, ad esempio, che nel 1521 una sorella di Gasparo Contarini sposò Marco Dandolo con una dote di 8000 ducati¹⁴⁶, che Lorenzo Cappello fornì sua figlia di una dote di 15000 ducati per il matrimonio con Francesco Soranzo¹⁴⁷ e che il procuratore Francesco Priuli diede a sua figlia 10000 ducati per il matrimonio con Alvise Badoer nel 1532¹⁴⁸.

Aumentando il valore della dote¹⁴⁹ aumentava anche l'influenza economica delle donne che acquistavano importanza all'interno delle strategie matrimoniali. Questo fatto, considerando che già dalla fine del XIII secolo a Venezia è molto difficile, se non impossibile, innalzare il proprio livello sociale, fa sì che le donne siano l'unico mezzo attraverso cui scalare i gradini della gerarchia sociale. Sia che una donna sposasse un uomo di ceto superiore, sia il contrario, essendo la famiglia un unico corpo compatto, da un matrimonio fortunato ricavava vantaggi l'intero nucleo familiare.

Il valore della dote non corrisponde solo ad una somma di denaro, ma soprattutto al potere politico che si ottiene attraverso la sua elargizione e dietro ogni matrimonio vi è una complessa serie di calcoli finalizzata ad ottenere il maggior vantaggio.

Il matrimonio è un modo per creare alleanze e allargare il clan familiare, renderlo più influente. La donna quindi, è di primaria importanza in quanto è lo strumento per concludere tali accordi. Ma proprio in quanto strumento è un oggetto passivo della trattativa. Essa riflette il potere economico e politico della sua famiglia, non ha un proprio potere.

Gli uomini, oltre ad occuparsi della dote delle proprie figlie, si preoccupavano anche di quella di sorelle e nipoti in quanto assicurarsi che ogni donna avesse un buon matrimonio era l'unico modo per gestire l'evolversi di questo grande centro strategico che è la famiglia. Nicolò di Giovanni di Morosini, ad esempio, nel 1416 donò dei soldi ai suoi fratelli affinché aumentassero le doti delle loro figlie¹⁵⁰.

Il matrimonio si inserisce in un accurato disegno politico studiato per mantenere e aumentare l'influenza di una famiglia, ma il successo di tali strategie culminano attraverso la nascita di nuovi eredi.

¹⁴⁶ M. Sanudo, *I diarii di Marino Sanuto, 1496-1533*, a cura di R. Fulin, 1903, vol. XXX, p. 29.

¹⁴⁷ *Ivi*, vol. LVI, p. 92.

¹⁴⁸ *Ivi*, vol. XXIII, p. 540.

¹⁴⁹ Gli studi sulla funzione della dote femminile sono numerosi. Per gli aspetti giuridici, M. Bellomo, *Ricerche sui rapporti patrimoniali tra coniugi. Contributo alla storia della famiglia medievale*, Milano 1961; per una panoramica italiana, G. Calvi, I. Chabot (a cura di), *Le ricchezze delle donne. Diritti patrimoniali e poteri familiari in Italia (XII-XIX)*, Torino 1998; per il caso veneziano: S. Chojnacki, *Riprendersi la dote: Venezia 1360-1530*, in S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (a cura di), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 1999, pp. 461-492; S. Chojnacki, *Women and men...cit.*, cap. IV; L. Guzzetti, *Dowries...cit.*; A. Bellavitis, *La dote...cit.*, e relativi riferimenti bibliografici;

¹⁵⁰ S. Chojnacki, *Dowries...cit.*, pp. 594-595.

Francesco Barbaro, nella sua analisi in difesa del matrimonio nel trattato *De re uxoria*¹⁵¹, dedica molto spazio ai criteri che un giovane nobile avrebbe dovuto seguire nella la scelta della consorte¹⁵². Affinché la discendenza fosse pura, la decisione doveva ricadere su una giovane di pari o superiore ceto sociale, dato che sarà la nobiltà della donna più di quelle dell'uomo a determinare lo *status* dei figli. Richiama a questo punto la legge Romana secondo la quale un bambino nato da madre libera e padre schiavo, era considerato libero e ritorna addirittura sino al tempo di dei ed eroi, considerati tali solo se per madre avevano una dea¹⁵³.

Fatta la scelta, la futura moglie doveva essere adeguatamente istruita riguardo i suoi futuri doveri, attraverso il cui assolvimento avrebbe mantenuto intatto l'onore della famiglia e si sarebbe garantita il rispetto di questa. Come prima cosa, ella doveva amare il marito a cui era sottomessa. Per questo motivo raccomanda la scelta di una moglie giovane, più facilmente malleabile¹⁵⁴. La sposa avrebbe dovuto sopportare rispettosamente i comportamenti del marito, mantenendosi sempre controllata e sobria. Vengono sconsigliati vestiti e gesti eccessivi, risate rumorose, parole di troppo. Per quanto riguarda le gestione domestica, ella si sarebbe dovuta occupare della servitù e, soprattutto, della cura dei figli.

Barbaro comprende molto bene l'idea vigente di matrimonio. Essa è un'istituzione per formare alleanze e creare discendenze e, come tale, è la spina dorsale della Repubblica identificata nel suo patriziato.

In linea di principio, alla morte del marito la moglie tornava ad avere il possesso della sua dote, ma non nella sua interezza. Una legge del 1420 stabilisce che ne venga restituito alla vedova un terzo, valore che doveva corrispondere al corredo, ossia l'insieme di abiti e oggetti personali della sposa¹⁵⁵. Di conseguenza, anche l'età degli sposi svolge un ruolo nella scelta di contrarre matrimonio

Stanley Chojnacki ha dimostrato che all'inizio del Quattrocento, i giovani patrizi si sposavano a circa 26-27 anni per arrivare a 33-34 a fine secolo¹⁵⁶. Per quanto riguarda le donne, non si hanno dati specifici, ma stando ai testamenti a inizio secolo l'età doveva essere circa di 14-15 anni, 17-18 a fine secolo. L'ipotesi sostenuta da Anna Bellavitis è che la differenza di età tra i coniugi fosse direttamente legata al ceto: più si saliva nella gerarchia sociale più la differenza

¹⁵¹ F. Barbaro, *De re uxoria liber in partes duas*, a cura di A. Gnesotto, Padova 1915.

¹⁵² Sul tema si veda M. L. King, *Caldiera and the Barbaros on Marriage and the Family*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», VI (1976), pp. 19-50 e C. Fenu, *Res uxoria e res publica: il potere in dote tra auctores, giurisprudenza e attualità veneziana nel "De re uxoria" di Francesco Barbaro*, Udine 2011.

¹⁵³ M. L. King, *Umanesimo...cit.*, p. 141.

¹⁵⁴ F. Barbaro, *De re uxoria...cit.*, p. 37.

¹⁵⁵ A. Bellavitis, *La dote...cit.*, p. 9.

¹⁵⁶ S. Chojnacki, *Women and men...cit.*, pp. 78-80.

di età aumentava e, di conseguenza, aumentava la possibilità per la donna di rimanere vedova¹⁵⁷.

Secondo gli statuti, entro un anno e un giorno dalla morte del marito, la vedova doveva presentare la domanda di restituzione e, a 30 anni dalla morte del consorte, poteva chiedere la restituzione dell'intero ammontare della dote. In quest'ultimo caso, quindi dopo la completa restituzione di tutti i beni dotali, la vedova non poteva più usufruire dei beni del marito, del quale smetteva anche di usare il cognome¹⁵⁸.

Una volta recuperate le sue ricchezze, in parte o integralmente, la vedova poteva decidere di disporne come meglio credeva attraverso il suo testamento¹⁵⁹. Così, su 50 testamenti di donne della famiglia Morosini redatti tra il 1305 e il 1450, ben 28 figlie su 40 ricevettero lasciti in eredità da parte delle madri¹⁶⁰.

Finché erano sposate, le donne non potevano amministrare i beni che costituivano la loro dote in quanto era completamente affidata al marito, ma questo non riguardava i beni extradotali. Anche durante il matrimonio potevano quindi disporre dei beni al di fuori della dote e, anche se il più delle volte questa porzione di beni era una minima parte rispetto alla porzione dotale, ciò dimostra che gli statuti veneziani riconoscevano anche alle donne sposate un'individualità separata da quella del marito.

Il matrimonio è inteso a Venezia secondo gli stessi criteri delle altre società italiane e quindi pianificato in base ad esigenze politiche ed economiche. Qui, però, l'esistenza politica di un uomo dipende esclusivamente dalla sua famiglia e dall'influenza politica dipende il potere.

Per quanto sia complesso definire il matrimonio in tutte le sue sfaccettature sociali, le strategie che vi sono alla base di una scelta e i fattori considerati per raggiungere il maggior vantaggio, ciò che appare chiaro è cosa non è contemplato tra i motivi della scelta di un consorte, ossia l'amore.

Delle voci isolate, che con il tempo diverranno sempre meno isolate, si scorgono però nel panorama. Il già citato *De re uxoria* critica la smania patrizia nei confronti della dote dimostrando con esempi come dei matrimoni contratti con ragazze povere ma virtuose fossero solidi e felici¹⁶¹. Seppur indirettamente si profila l'idea che il matrimonio dovesse essere una

¹⁵⁷ A. Bellavitis, *La dote...cit.*, p. 11.

¹⁵⁸ Sulle procedure di restituzione della dote S. Chojnacki, *Women and men...cit.*, cap. IV; L. Guzzetti, *Dowries...cit.*, pp. 430-473.

¹⁵⁹ S. Chojnacki, *La posizione...cit.*, p. 69.

¹⁶⁰ S. Chojnacki, *Patrician...cit.*, p. 190.

¹⁶¹ G. Cozzi, *La donna, L'amore e Tiziano*, AA.VV., *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 27 settembre – 1 ottobre 1976, Vicenza 1980, p. 51.

scelta libera e dettata dall'amore reciproco e quindi la donna da oggetto passivo di una scelta imposta si tramuta in inconsapevole protagonista della decisione.

Attorno al 1510, il cancellier grande Luigi Dardano scrive un piccolo libricino intitolato *La bella e la dotta difesa della donna*¹⁶² in cui si descrive il matrimonio prolifico quello in cui i due coniugi si amano liberamente.

Nel 1499 lo stampatore Aldo Manuzio pubblica in volgare la *Hypnerotomachia Poliphili*¹⁶³ di Francesco Colonna in cui viene celebrato l'amore dei due protagonisti, Polifilo e Polia.

Nel 1505 Pietro Bembo pubblica, sempre presso Aldo Manuzio, *Gli Asolani*¹⁶⁴ con cui il discorso sull'amore e sulla bellezza acquista una nuova, potente energia.

La crescente contaminazione tra arte figurativa e poesia, il rinnovato interesse verso l'Amore, la Bellezza, l'Armonia entrano, attraverso uno scambio reciproco, nella storia sociale e culturale a Venezia e non solo. L'idea di matrimonio d'amore si fa spazio nella rigida mentalità dinastica cinquecentesca, ma lungi dall'essere una caratteristica valutata nella scelta del consorte, l'amore rimarrà ancora a lungo una felice casualità riservata a pochi sposi fortunati.

Queste contaminazioni amorose all'interno dell'idea di matrimonio sono il frutto del progressivo mutamento all'interno della società veneziana che deriva dall'apertura dei suoi orizzonti verso l'Italia. Gli influssi che giungono dalle altre regioni e le nuove consapevolezze, acquisite a seguito dell'espansione in Terraferma e delle sconfitte in guerra, affettano l'intero modo in cui la società percepisce se stessa. La rigida struttura familiare e statale veneziana, pur non cessando di esistere, subisce un danno di immagine e alcuni iniziano a percepirla come un vestito ormai troppo stretto. Questo disagio, almeno inizialmente, invece di sfociare in aperti dissensi e riorganizzazioni politiche, trapela nella più percettiva sfera culturale influenzando la letteratura, la musica, l'arte con concetti che, pur prendendo spunto dalle fonti antiche che sempre legittimano la validità di un pensiero, si adattano alla situazione contemporanea modellando l'idea di famiglia attorno a quella di autodeterminazione ed influenzando di conseguenza anche la percezione del ruolo femminile. La libertà all'interno della scelta matrimoniale non è contemplata nella realtà patrizia e tale situazione non è in procinto di cambiare a breve. Ma l'ingresso di tali concetti nello strato culturale veneziano, porta a nuove immagini tra cui quelle femminili che iniziano a comparire con più frequenza proprio dai prime decenni del XVI secolo in poi.

¹⁶² Uscita postuma nel 1554 per mano del nipote e con dedica al doge Francesco Venier. *Ibidem*.

¹⁶³ F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi, L. A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1964.

¹⁶⁴ P. Bembo, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze 1991.

Madri di casate

Consideriamo ora la donna in base al suo ruolo principale, strettamente legato e vincolato al ruolo di moglie, ossia quello di madre.

La fertilità, come è logico, è la chiave della longevità di una famiglia, non solo a Venezia ma in tutto il mondo.

Lo stesso Dante, riguardo i matrimoni improduttivi nella sua Firenze del Duecento, ci dice che lasciavano le case «vuote di famiglie»¹⁶⁵.

Il protagonista di *Della Famiglia* di Leon Battista Alberti è molto preoccupato per la sopravvivenza della propria casata ed esclama «Ah! Quante si veggono oggi famiglie cadute e ruinate! [...] Delle quali tutte famiglie non solo la magnificenza e amplitudine, ma gli uomini, né solo gli uomini sono scemati e diminuiti, ma più el nome stesso, la memoria di loro»¹⁶⁶.

Francesco Barbaro, nel suo *De re uxoria*, identifica lo scopo del matrimonio nella conservazione della purezza della stirpe e del privilegio familiare. Egli sostiene che la capacità di procreare sia un aspetto fondamentale da considerare durante la scelta della consorte. Altro aspetto indispensabile è la nobiltà della futura moglie in quanto determinerà lo *status* della prole. Queste signore virtuose dagli alti natali trasmetteranno la loro superiorità morale alla prole mentre i bambini nati da unioni illegittime, proibite o passionali saranno a loro volta destinati a peccare. I figli seguiranno l'esempio dei genitori così la scelta di una moglie e futura madre adeguata è indispensabile per avere una prole geneticamente predisposta ad essere degni cittadini veneziani¹⁶⁷. L'analisi sul matrimonio di Francesco Barbaro, fin dalle prime pagine, si delinea come un intervento in favore del principio di discendenza¹⁶⁸. Le donne devono generare figli, meglio se maschi. Esistono per questo scopo ed è quindi loro dovere dare alla luce decine di figli.

Per fare qualche esempio veneziano, tra il '300 ed il '600 le donne dei Donà in ogni generazione raggiunsero una media di dodici figli a testa¹⁶⁹ e nel XV secolo la moglie di Francesco Marcello diede alla luce ben 26 figli¹⁷⁰.

La gravidanza è vissuta come un privilegio, una garanzia per la sopravvivenza della famiglia e veniva pertanto festeggiata. Venezia è maestra di celebrazioni e di certo non poteva non trovare trionfali modi per celebrare questo momento chiave della vita di una famiglia.

¹⁶⁵ Cit. in M. L. King, *Le donne...cit.*, p 5 da Dante, *Paradiso*, XV, 106-108.

¹⁶⁶ In L. B. Alberti, *I libri...cit.*, pp. 3-4. Cit. in M. L. King, *Le donne...cit.*, p. 5.

¹⁶⁷ M. L. King, *Umanesimo...cit.*, pp. 138-141.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 139.

¹⁶⁹ In J. C. Davis, *Una famiglia veneziana e la conservazione della ricchezza. I Donà dal '500 al '900*, p. 63.

¹⁷⁰ M. L. King, *Le donne...cit.*, p. 6.

Il canonico Pietro Casola descrive la stanza di una neo mamma Dolfin nel 1494¹⁷¹. Qui trova addoppi del valore di 2000 ducati e le donne che assistevano la puerpera indossavano gioielli del valore di almeno 10000 ducati. La partorientente diventava per un breve periodo il fulcro dell'interesse anche perché, molto più spesso di oggi, le madri, i neonati o entrambi morivano. Anche nel caso in cui madre e figlio scampassero a infezioni, febbri e complicazioni varie la probabilità che le donne vedessero morire i figli in giovane età a causa di epidemie, mancanza di igiene, febbri o altro era davvero alta. Dei ventisei figli dati alla luce da Magdalucia Marcello, la moglie di Francesco Marcello, solo tredici sopravvissero sino all'età adulta¹⁷². Se sommiamo l'altissima percentuale di mortalità infantile all'importanza che in questo periodo storico riveste la discendenza, ne risulta l'immenso valore che riveste la maternità. Non era solo una questione ideologica, ma un fatto di sopravvivenza. Se fossero venuti a mancare i figli la famiglia sarebbe scomparsa e con essa tutti i significati che questa ricopre. E' interessante notare che in un primo momento l'identità della madre non era considerata nella determinazione dell'idoneità di un candidato al Maggior Consiglio. Solo nel 1422 la legge promulgata per formalizzare l'insieme di requisiti per accedere al Maggior Consiglio sanciva che anche l'identità della madre doveva essere provata attraverso l'inserimento in un apposito registro¹⁷³. Fino a tale data era sufficiente il nome paterno per giustificare l'appartenenza del nascituro ad un determinato gruppo.

La prostituta e la monaca

Avendo le donne da tempo immemore capito che il sesso per gli uomini è un affare emozionale e non razionale, utilizzano tale differenza a proprio vantaggio (o svantaggio, ma questo è un altro discorso) offrendo il proprio corpo in cambio di un pagamento.

Anche a Venezia, appurato che la prostituzione non solo esiste, ma è un mercato fiorente, si legifera, a partire dal Duecento¹⁷⁴, con l'intento di contenere e circoscrivere il fenomeno.

¹⁷¹ In A. J. Schutte, «Trionfo delle donne»: tematiche di rovesciamento dei ruoli nella Firenze rinascimentale, in «Quaderni storici», XLIV (1980), p. 487.

¹⁷² M. L. King, *Le donne...*cit., p. 9.

¹⁷³ V. Crescenzi, *Esse de Maiori Consilio. Legittimità civile e legittimazione politica nella Repubblica di Venezia (secc. XIII-XVI)*, Roma 1996, pp. 370-373.

¹⁷⁴ I primi interventi in merito alla regolazione della prostituzione risalgono al 1228 quando il governo intima due fratelli di dare sfratto da una loro casa ad un certo Angelo Bernardo che qui aveva organizzato un bordello. Nel 1266 si interviene intimando tutti i proprietari di case di Venezia di sfrattare le meretrici e non affittare più a queste. In G. Lorenzi, *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica*, Venezia 1870-1872, pp. 181-182.

Dopo la serrata e lungo tutto il Trecento, si assiste, parallelamente allo sviluppo di Venezia come città, anche all'aumento del meretricio tanto che un tentativo di riduzione del fenomeno appariva impossibile.

Quel che non si può arginare, in qualche modo bisogna giustificare. Si ricorre quindi al già citato sant'Agostino e a san Tommaso, il quale esprime concetti simili sostenendo che non era peccato per i governanti accettare le meretrici nei loro Stati le quali, come un pozzo nero, sono sgradevoli quanto necessarie¹⁷⁵.

Nonostante la portata del fenomeno, concentrato prevalentemente nella zona di Rialto, la società post-serrata, nella sua ricerca di ordine per la creazione di un luogo degno del mito di cui è protagonista, tenta dei provvedimenti più radicali per controllare la prostituzione. E' proprio tra la metà del Trecento e gli anni Sessanta del Quattrocento che assistiamo ai tentativi più importanti, quanto meno di delimitazione del fenomeno in un'unica area¹⁷⁶.

L'intento è chiaro. La prostituzione non si può vietare e probabilmente, neppure contenere. Bisogna quindi relegare la riprovevole attività in un luogo il più possibile circoscritto per non inquinare l'immagine di Venezia, tanto retta e tanto pia.

Il cosiddetto luogo si individua nella zona più interna rispetto al Canal Grande di Rialto, nella parrocchia di San Matteo, quartiere già molto vivo per la concentrazione mercantile ed artigiana, che diventa in breve tempo la capitale della prostituzione, del gioco e del vizio con le osterie e gli alberghi a buon mercato. Questo luogo viene denominato Castelletto¹⁷⁷.

Lungo il Quattrocento ci si continua a sforzare per mantenere l'attività all'interno dei confini delimitati, stabilendo che le signore che vi abitavano non potessero lasciarlo durante la notte e che di giorno si muovessero solo lungo alcune strade prestabilite.

Le sanzioni in vigore sono l'ulteriore dimostrazione che l'intento della Repubblica era celare il più possibile il fenomeno. Le ammende vengono inflitte, ad esempio, alle meretrici che praticano in osterie e taverne durante il giorno o che escono dalla zona a loro destinata senza permesso¹⁷⁸.

Venezia, durante il Quattrocento, è un centro urbano sempre più ricco, crocevia di commerci e persone. In rapporto al crescere della domanda, cresce ovviamente anche il numero di prostitute, non più contenibili nei luoghi nei quali si sarebbero volute relegare. Cresce il

¹⁷⁵ G. Scarabello, *Le 'signore' della Repubblica*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990, p. 13.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Sul Castelletto e Rialto, R. Cessi, A. Alberti, *Rialto: l'isola, il ponte, il mercato*, Bologna 1934.

¹⁷⁸ G. Scarabello, *Le 'signore' ...cit.*, p. 14.

numero di prostitute che esercitano in proprio e sempre più spesso si trovano nei bordelli delle osterie, negli alberghi, nelle stufe e in ogni zona della città¹⁷⁹.

Non fu però a causa l'ampliarsi della richiesta che sul finire del secolo l'immagine della prostituta veneziana inizia un radicale cambiamento.

Il XV secolo è stato uno dei momento d'oro nella storia della Repubblica e il mito della Serenissima ha ormai superato i confini nazionali. Come l'arte, i costumi, le cerimonie, anche la prostituzione si adatta a questa immagine di perfezione civile.

Con l'arrivo del nuovo secolo, i cambiamenti che succedono ad Agnadello e quel sentimento estetico nuovo che entra a Venezia sovrapponendosi al senso civico e morale che determinava ogni precedente scelta artistica, cambia radicalmente anche la figura della meretrice.

In questo clima di nascente Rinascimento, la figura della semplice prostituta non si confà più all'immagine diffusa della città. Ecco quindi la cortigiana¹⁸⁰.

Colta e gentile, la nuova prostituta fa del sesso a pagamento una pratica raffinata diventando un'elegante cornice del rinnovato mito di Venezia.

Meretrici sofisticate, esercitano per lo più nei contesti più elevati, partecipano a balli e banchetti, curano la propria pulizia, si dedicano alla cultura attraverso la musica, il canto e la letteratura.

Nonostante il nuovo appellativo, al di là dell'immagine della bella cortigiana candidamente adagiata su lenzuola di seta, lo squallore e i pericoli che investono queste giovani signore non cessano di esistere¹⁸¹. Le malattie in primo luogo, ma anche incontri sbagliati, gravidanze indesiderate e frequenti aborti sono l'altra faccia di una medaglia più amara che dolce.

All'estremo opposto delle cortigiane, considerandole in base al loro rapporto con la verginità, le monache¹⁸².

¹⁷⁹ G. Scarabello, *Le 'signore'...* cit., p. 15.

¹⁸⁰ Sulla figura della cortigiana: R. Casagrande di Villaviera (a cura di), *Le cortigiane veneziane del Cinquecento*, Milano 1968; A. Barzagli, *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*, Verona 1980; G. Masson, *Cortigiane italiane del Rinascimento: passioni d'amore e intrighi politici delle affascinanti donne di piacere del Cinquecento. Un'epoca fastosa di arte e bellezza nella sfrenata lussuria delle corti di dogi, principi e papi*, Roma 1981; E. Volpi, *Storie intime di Venezia Repubblica*, Venezia 1984; L. Lawner, *Le cortigiane: ritratti del Rinascimento*, Milano 1988; F. Pedrocchi, *Iconografia delle cortigiane di Venezia*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Venezia, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio - 16 aprile 1990, Milano 1990, pp. 81-95.

¹⁸¹ Sui pericoli e i disagi delle cortigiane, N. E. Vanzan Marchini, *L'altra faccia dell'amore ovvero i rischi dell'esercizio del piacere*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio - 16 aprile 1990, Milano 1990, pp. 47-56.

¹⁸² Sulla clausura monacale ed i conventi femminili: P. Paschini, *I monasteri femminili in Italia nel Cinquecento*, in Id., *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Padova 1960; G. Zari, *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)*, in G. Chittolini, G. Miccoli (a cura di), *La chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, Torino 1986, pp. 357-429; R. Canosa, *Il velo e il cappuccio. Monacazioni forzate e sessualità*

La situazione della *sponsa Christi*, pur non essendo legalmente legata a nessuna persona fisica, non differisce di molto da quella della moglie tradizionale. Essa rimane *sponsa*, ossia assoggettata ad un uomo, in questo caso Gesù Cristo attraverso la gerarchia ecclesiastica. Pur promettendo ubbidienza alla superiora del monastero, il voto della monaca si estende in crescendo verso i superiori uomini, ai vescovi, al papa e a Dio.

Il rituale dello Sposalizio della Vergine, in occasione dell'annuale visita dogale al monastero delle Vergini, è una testimonianza dell'implicito ruolo di moglie attribuito ad ogni donna e della fusione che avveniva tra politica e religione nella Repubblica.

La cerimonia dello sposalizio della badessa è probabilmente tra le cerimonie più significative e simboliche. Dopo l'elezione da parte delle consorelle, il doge la sposava simbolicamente infilandole all'anulare una fede che la nuova badessa avrebbe portato per tutta la vita¹⁸³.

Le monache, rappresentate dalla badessa, oltre ad essere spiritualmente sposate con Dio, sono donne (agostiniane e patrizie) veneziane e come tali devote alla città nella figura del Doge.

Nel patriziato veneziano ogni nascita di una bambina conduceva al dilemma *moglie* o *monaca*? In base alle possibilità di matrimonio della figlia e dopo attenti calcoli basati sull'aspetto della nascita, il numero di sorelle e la disponibilità economica (considerando anche l'aumento del valore dotale a cui si assiste durante il XV secolo) si prendeva una decisione. In quasi ogni famiglia patrizia era quindi presente una monaca che volente o nolente veniva chiusa in convento¹⁸⁴.

Non solo il matrimonio quindi, ma anche il convento gioca un ruolo nelle strategie familiari essendo la monacazione un avvenimento estremamente frequente nel patriziato e la coscienza di classe che caratterizza questo gruppo sociale si riflette anche all'interno delle mura del convento¹⁸⁵.

Le monache patrizie all'interno dei conventi più aristocratici continuavano a vestire, mangiare, vivere come signore dell'alta società usando talvolta i loro nomi di famiglia, manifestando in tal modo un forte attaccamento all'identità familiare.

nei conventi femminili in Italia tra Quattrocento e Seicento, Roma 1991; L. Scaraffia, G. Zarri (a cura di), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Roma-Bari 1994; G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2000. Sulla situazione veneziana: J. G. Sperling, *Convents and the body politic in late Renaissance Venice*, Londra 1999; M. Laven, *Virgins of Venice: enclosed lives and broken vows in the Renaissance convent*, Londra 2002; M. Laven, *Monache. Vivere in convento nell'età della Controriforma*; Bologna 2004; I. Campagnol, *Penelope in clausura. Lavori femminili nei monasteri veneziani della prima età moderna*, in «Archivio Veneto», XCLIII/3 (2012), pp. 117-126.

¹⁸³ Sullo Sposalizio della badessa Vergine si veda L. Urban, *Processioni e feste dogali*, Vicenza 1998, pp. 202-204.

¹⁸⁴ Si veda M. Laven, *Monache...*cit., pp. 21-36.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 59.

Tra l'idea di convento e la realtà dei fatti vi è molta differenza, proprio come accade per il mito di Venezia. Percepiti come luoghi di castità e devozione, una risorsa spirituale per l'intera città, essi sono in realtà parte dell'intricata rete di collegamenti tra le istituzioni religiose disseminate per tutta la città¹⁸⁶, una ragnatela di legami in cui la politica a determinare rapporti, scelte e avvenimenti.

Sacro e profano sono due aspetti complementari nella città lagunare e la religione corre in soccorso della politica per giustificare ogni scelta veneziana ponendola sotto l'ala protettiva della sacralità.

Qualche anno dopo

Il matrimonio, la famiglia e quindi il ruolo femminile, sono temi gestiti dalla dottrina ecclesiastica, nonostante i significati politici siano molto più rilevanti di quelli religiosi. Il matrimonio rimane un argomento di importanza strategica e patrimoniale in cui la donna funge da mezzo di scambio.

In realtà un lento mutamento nella concezione dell'amore, del matrimonio e quindi della donna, inizia a farsi strada alle soglie del Cinquecento¹⁸⁷. Gli sconvolgimenti religiosi che investono l'Europa durante la prima metà del secolo e che conducono ad una profonda evoluzione della società, portano verso una progressiva insoddisfazione nei confronti degli ordinamenti ecclesiastici e politici ormai ritenuti inadeguati. *Il principe* di Macchiavelli, *l'Utopia* di Tommaso Moro, *l'Institutio principis christiani* di Erasmo da Rotterdam, *il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione¹⁸⁸, le 95 tesi di Lutero e la riforma protestante non sono casuali casi isolati, ma dimostrano una comune necessità di cambiamento che avrà effetti anche sulla visione e sulla posizione della donna all'interno della società e quindi nell'arte.

Venezia non è una città misogina, o almeno non più di altre città nel periodo storico considerato. Il ruolo che assegna alle sue donne è modellato attorno alle sue esigenze politiche e rappresentative. Non vi è una volontà di subordinazione fine a se stessa ma è

¹⁸⁶ Sulle chiese veneziane, la loro funzione e significato all'interno della Repubblica, i rapporti e i ruoli esistenti si veda U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1967.

¹⁸⁷ G. Cozzi, *La donna...* cit., p. 49.

¹⁸⁸ «[...] molte se ne trovano, alle quali i mariti senza causa portano grandissimo odio e le offendono gravemente, talor amando altre donne, talor facendo loro tutti i dispiaceri che sanno immaginare; alcune son dai padri maritate per forza a vecchi, infermi, schifi e stomacosi, che le fan vivere in continua miseria. E se a queste tali fosse licito fare il divorzio e separarsi da quelli co' quali son mal congiunte, non saria forse da comportar loro che amassero altri che 'l marito [...]» da B. Castiglione, *Il Cortegiano*, in C. Cordiè (a cura di), *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, Milano-Napoli 1960, p. 267. Attraverso le parole di messer Federico il Castiglione suggerisce che le donne costrette ad un matrimonio infelice, dovessero avere il diritto di divorziare per allontanarsi da chi non le ama e amare chi le ama.

funzionale alla gestione dello Stato. Così, parallelamente ai cambiamenti che avvengono a livello politico e sociale, muta il ruolo femminile e la sua immagine.

Qualche anno più tardi, Venezia dà i natali a tre scrittrici che sono considerate personaggi cardine nella lotta all'emancipazione femminile: Moderata Fonte, Lucrezia Marinella e Arcangela Tarabotti le quali contribuirono ad una nuova presa di coscienza sulla condizione della donna, proprio nella città lagunare¹⁸⁹.

Pur non essendo, per la rigidità su cui imposta la gestione di tutto l'apparato statale, il luogo più aperto ad una rivoluzione femminista, Venezia fu nei secoli un esempio di come forti contrasti potessero essere superati rendendo possibile la coesistenza tra potere assoluto del patriato e solidarietà sociale. Non si sfociò mai in aperti conflitti sociali interni come in altri stati italiani, dando luogo alla secolare stabilità celebrata dal mito.

La formazione del controverso mito non fu solo propaganda, ma anche uno stimolo allo sviluppo della città anche dal punto di vista sociale e culturale.

Si aggiunga che Venezia era un'arteria vitale per molti commerci, che tollerò l'installarsi di numerose colonie di diverse origini etniche, che favorì la diffusione di diversi costumi e abitudini e già nel XII Venezia si era guadagnata la reputazione di città tollerante ed ospitale.

Altro avvenimento fondamentale al cambiamento della situazione femminile in campo intellettuale nel corso del '500, fu la nascita della moderna tipografia. Agli inizi del XVI secolo Venezia era centro mondiale per la stampa di libri e, oltre a numerosi classici tradotti dal latino e dal greco, si pubblicarono molti testi di letteratura femminile. Solo per fare un esempio, le *Rime* di Vittoria Colonna uscì ben in 15 edizioni solo tra il 1538 e il 1560.

L'aumento dell'alfabetizzazione anche tra gli strati sociali inferiori, che potevano permettersi di acquistare libri ora più economici, rese ancora più allettante l'idea di sviluppare una letteratura donnesca, come veniva chiamata all'epoca.

Le scrittrici, pur non essendo femministe in senso stretto, presero atto delle oppressioni e si applicarono per affermare i loro diritti intellettuali. Rompendo i limiti del dibattito normalmente consentito alle donne con grande forza di linguaggio e analisi, alzano critiche al sistema familiare in vigore, soprattutto all'istituto giuridico della dote, anche ironicamente

¹⁸⁹ Sull'argomento: P. H. Labalme, *Venetian Women on Women: Three Early Modern Feminists*, in «Archivio Veneto», CXVII (1981), pp. 81-109; A. Chemello, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in M. Zancan (a cura di), *Nel cerchio della luna*, Venezia 1983; M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers, *Rewriting the Renaissance: the discourses of sexual difference in early modern Europe*, Chicago 1987, pp.175-90; S. Datta, *La presenza di una coscienza femminista nella Venezia dei primi secoli dell'età moderna*, in «Studi veneziani», XXXII (1996), pp. 105-136; P. Malpezzi Price, *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, Londra 2003; D. Martelli, *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova 2011; G. Scarabello, *Venezia: tre figlie della Repubblica*, Venezia 2013.

come Moderata Fonte in un passaggio del *Il merito delle donne*: «Mirate. Che bella ventura di una donna il maritarsi: perder la robba, perder se stessa e non acquistar nulla se non li figliuoli che danno travaglio e l'imperio d' un' uomo, che domini la sua voglia [...] Basta - disse Corinna - se pur non dessero la dote a i mariti e che essi dotassero le donne, se potria meglio tollerar la lor compagnia, benché essi siano quelli che ad ogni modo vi avrebbero tutti i vantaggi; poiché dando il poco acquisterebbero il molto, acquistando un tal tesoro, qual è la dolce conversazion ed amor sincero di una cara moglie; che questo solo è la dote che basta, poiché tanto vagliono da più di noi»¹⁹⁰.

L'insieme delle circostanze sopra citate unite all'importanza del pensiero di queste autrici, rischioso quanto innovativo, fece in modo che Venezia poté diventare una voce di riferimento nella letteratura femminile, nello sviluppo di una nuova coscienza delle donne e nella lotta verso l'emancipazione.

L'abito

La moda a Venezia, gioca un importante ruolo rappresentativo dato che, proprio come i dipinti, le architetture e le cerimonie, gli abiti sono una manifestazione visibile della città e dei suoi cittadini¹⁹¹.

Gli uomini hanno stili e abiti differenti collegati principalmente al loro ruolo politico mentre, per le donne, la moda è un mondo variegato, fatto di codici e regole da seguire, ma in cui possono prendersi anche alcune libertà. Questi abiti entrano all'interno delle opere d'arte, talvolta come protagonisti su richiesta dei committenti che desideravano essere ritratti con un certo abito, o più in generale come preziosi attributi distintivi dei personaggi dipinti.

In *Il miracolo della Croce* (fig. 23) di Bellini, la regina Cornaro indossa un abito di tessuto dorato con la camicia dal bordo ricamato che fuoriesce a sbuffo dall'apertura della manica. È scollata sul davanti e la sopravveste è tenuta al petto attraverso un incrocio di lacci e

¹⁹⁰ M. Fonte, *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di A. Chemello, Milano 1988, p. 69.

¹⁹¹ Sull'abbigliamento veneziano: G. Grevembroch, *Gli abiti...cit.*; D. Davanzo Poli, *La moda nella Venezia del Palladio*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi, Venezia, Palazzo Ducale luglio - ottobre 1980, Venezia 1980, pp. 219-234; S. M. Newton, *The dress of the Venetians, 1495-152*, Aldershot 1985; A. Vitali, *La moda a Venezia attraverso i secoli: lessico ragionato*, Venezia 1992; D. Davanzo Poli, *L'abbigliamento femminile veneto nel primo Cinquecento*, in *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 marzo - 22 maggio 1995, Milano 1995, pp. 154-160; D. Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Vicenza 2001; C. Vecellio, *Abiti...cit.*

stringhe¹⁹². La giovane donna in primo piano si distingue per l'acconciatura con frangetta arricciata, capelli raccolti in una lunga coda perle come anche le dame sulla sinistra. Perle, gioielli e decori di gusto orientaleggiante abbondano su ogni dama.

L'aspetto curato e appariscente delle signore veneziane non era frutto di una scelta personale dettata da vanità. Non possiamo considerare l'abbigliamento una semplice questione di gusto femminile, ma va inserito all'interno del complesso sistema rappresentativo veneziano, in cui nulla è lasciato al caso.

Gli abiti degli uomini, tutti simili e neri ad eccezione di senatori e magistrati, diventa la quotidiana e visibile riprova dell'appartenenza ad un gruppo e di quella mitica uguaglianza tra tutti i membri delle classi dominanti proposta come caposaldo della Repubblica. Le differenze tra gli abiti maschili danno indicazioni riguardo la posizione politica del soggetto, unica differenza ammettibile tra concittadini.

Nel 1493 Marin Sanudo li descrive così: «Li zentilhomeni da' cittadini, in habito, non sono conosciuti, perhò che tutti vanno vestiti quasi a un modo, eccetto li senatori de le magistrati mentre sono in officio [...] li altri portano sempre , quasi, veste negre, longhe fino a terra, con menege a comedo, berretta negra in testa et becchetto di panno negro, et anco de veluto; et za si portava capuzzi molto grandi; la qual cosa foza fu buttata zoso»¹⁹³.

Le gentildonne, invece «veramente sono de bellissime; vanno con gran pompa, adornate bene di gran zoie et gentilezze, et teste ; et quando vien alcuna signora per veder Venetia, gli vanno incontra con 130 e più donne, adornate et vestite con zioiede grandissimo valor et precio; et tal coladena (che cussi si chiama) porta, de valor da ducati 300 in suso fino a ducati 1000; at anelli in dedo, balassi, diamanti, rubini, safiri, smeraldi, et altre zoie di grandissimo valer. Poche assa' ne son, et non è cussi trista, dirò cussi, et povera donna patritia, che non habbi da ducati 500 in dedo di anelli, senza le perle grosse, che è cosa incredibile a creder; ma vedendo, credette. Et son collari più di cento in la terra, ma precio come ho ditto . Queste nostre donne vanno, mentre sono novizie, vestite con dreza et vesta; poi portano capa negra; tamen ut plurimum, vanno vestite di seta; et za sollevano portar oro, ma, per parte presa nel senato, non poleno; et se non fusse che per la serenissima signoria è provisto a loro appetiti et desiderii, in adornarse si di zoie come di altro, et vien messo ordeni, farebbe cose grandissime. Quando si ritrovano donne insieme, da le moier di dose, fie di dose, cavalliere et dottoresse in fuora, tutte vanno per etade: et questo medemo ordine si serva in le patrii»¹⁹⁴.

¹⁹² D. Davanzo Poli, *Abiti...*cit., p. 57.

¹⁹³ M. Sanudo, *Cronachetta di Marin Sanudo*, a cura di R. Fulin, Venezia 1880, p. 29.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 34.

Orgoglioso della bellezza delle sue compatriote, il Sanudo si concentra nel descriverne i preziosi ornamenti, tanto che la più povera delle patrizie indossa anelli almeno per il valore di 500 ducati.

La principale caratteristica dell'abbigliamento femminile non è, come per gli uomini, l'uniformità. Al contrario esse si abbelliscono con preziose gemme e gioielli talmente costosi che le leggi suntuarie ne dovettero limitare (spesso invano) l'uso.

Come figlie e mogli di nobiluomini, esse riflettono e rappresentano la ricchezza della propria famiglia e quindi della città. Enfatizzano a questo scopo la prima qualità visibile della donna: la bellezza. Ben lungi dall'essere un campo di affermazione personale, l'abito della donna ha come scopo più immediato manifestare la posizione dei suoi uomini e, di conseguenza, essere la vetrina vivente della ricchezza della propria famiglia.

Nonostante ciò, è innegabile che le donne potessero scorgere nell'eleganza delle vesti un mezzo di affermazione sociale al di fuori delle mura domestiche. Un'affermazione sempre vincolata a quella della propria famiglia, ma comunque un modo per esaltare la propria persona e sentirsi valorizzate.

Gestire il lusso

Le leggi suntuarie hanno origine antica e sono una caratteristica propria di tutta l'Europa cristiana, non solo di Venezia¹⁹⁵.

Nel caso specifico di Venezia, la prima legislazione suntuaria venne emessa nel 1299¹⁹⁶ e proibiva alle spose di indossare ornamenti in perle che superassero i 20 soldi di valore, vietava di possedere più di due pellicce e proibiva strascichi di lunghezza superiore a un braccio nelle vesti femminili¹⁹⁷.

Le leggi suntuarie si proponevano di regolare quei settori che più facilmente si prestavano a inopportune ostentazioni e sprechi per contenere lo sfarzo entro limiti accettabili. Oltre

¹⁹⁵ Sulle leggi suntuarie in Italia ed Europa di vedano: M. G. Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze : disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996; C. Kovesi Killerby, *Sumptuary law in Italy. 1200-1500*, New York 2002; A. Campanini, M. G. Muzzarelli (a cura di), *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed età moderna*, Roma 2003. Sulle leggi suntuarie a Venezia: G. Bistort, *Il Magistrato...*cit.; S. Secondi, *Per uno studio delle leggi suntuarie: il consumo di gioielli nella Repubblica di Venezia tra XVI e XVIII secolo*, in P. Pazzi (a cura di), *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, Venezia 1996, vol. I, pp. 18-19; L. Molà, *Leggi suntuarie in veneto*, in M. G. Muzzarelli, A. Campanini (a cura di), *Disciplinare il lusso...*cit., pp. 47-58.

¹⁹⁶ M. G. Muzzarelli, *Gli inganni...*cit., p. 120.

¹⁹⁷ P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, vol. I, *La grandezza*, Bergamo 1910, p. 393.

all'abbigliamento venivano quindi controllati l'arredamento, essendo il palazzo un luogo dove avvenivano importanti eventi sociali, i conviti e le celebrazioni nuziali.

Proprio quest'ultime, assieme agli abiti, sono oggetto di gran parte dei provvedimenti. Lo scopo era, da un lato limitare le spese eccessive, dall'altro contenere il valore delle doti talmente alte da essere, talvolta, anche causa di rinuncia al matrimonio¹⁹⁸.

Il tentativo di limitare tessuti preziosi, ricami d'oro e d'argento, sete e broccati risulta quasi un tentativo inutile nell'ambito degli spozalizi patrizi e le giovani spose trasgrediscono normalmente le leggi suntuarie, come si evince dai racconti del Sanudo.

Il matrimonio, base della società civile e politica veneziana, doveva confarsi all'immagine diffusa della Serenissima e non essere teatro di opulenza e stravaganza. L'ideale sarebbe stato un matrimonio sobrio e religioso, un momento di incontro per le famiglie che avevano stipulato il contratto corredato da un opportuno festeggiamento, ma senza improprie esagerazioni.

Celebrazioni calibrate, ostentazioni controllate, cerimoniali mirati. E anche così che la Repubblica costruisce la sua immagine e pure, anzi soprattutto, il matrimonio deve essere regolato dalle stesse norme.

Questa occasione, però, apice della vita di una donna e solo momento in cui era realmente il punto focale dell'interesse, riveste un'importanza che va anche al di là dei limiti imposti dallo Stato. Il giorno del matrimonio è per una donna qualcosa in più che il risultato di un accordo che porterà ad entrambe le famiglie e al marito dei vantaggi politici o economici. Lei non godrà di tali privilegi se non di riflesso. Solo nel giorno del matrimonio può vedere e vivere i risultati di una vita trascorsa ad aspettare tale momento, solo suo scopo e sua unica aspirazione.

Da una parte, quindi, vi è la Repubblica e il significato che la celebrazione e il matrimonio rivestono sia a livello politico, che sociale che di immagine. Dall'altra ci sono le donne che, pur consapevoli dei meccanismi che regolano lo Stato, non sono parte attiva di tali processi se non per un giorno e, che vi siano o meno restrizioni, sembrano fortemente intenzionate a celebrarlo con ogni sfarzo possibile e a ricevere ogni attenzione, pubblica e privata, non goduta prima.

Molti degli ordinamenti presi dalla Repubblica, non solo in merito al lusso e all'abbigliamento, erano guidati a Venezia dalla forza del suo stesso mito, un'idea così

¹⁹⁸ F. Ambrosini, *Cerimonie, feste, lusso*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. V, *Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma 1996, pp. 502-503.

radicata da influenzare non soltanto la percezione che gli stranieri avevano della città, ma da influire anche nelle decisioni politiche, giuridiche e sociali prese dalla Serenissima.

L'immagine, che sia quella dipinta o quella scritta, quella trasmessa dall'abbigliamento o dalle cerimonie pubbliche, è frutto dell'idea non della realtà. Essa ha il compito di rappresentare il Paese, portare agli occhi sia dei propri cittadini che del resto del mondo la sua parte migliore. Con accurata precisione, Venezia è maestra in ciò veicolando ogni rappresentazione del potere verso questo scopo.

Le donne non rientrano nello schema politico veneziano. Questa esclusione da una parte comporta l'inosservanza di alcune disposizioni, come quelle relative alle celebrazioni matrimoniali in quanto non partecipano del sentire politico, dall'altra porta alla Repubblica il vantaggio di avere il perfetto specchio della ricchezza della città. Le donne, escluse dal gioco e dall'immagine politica, possono, attraverso il loro aspetto e costumi, esaltarne la ricchezza senza contaminarne l'apparenza di secolare luogo di stabilità retto da degni cittadini.

Lusso, bellezza, eleganza dei costumi sono valori frivoli e secondari rispetto all'integrità, alla liberalità, all'onore, alla giustizia di cui sono portatori gli uomini. Di questi valori secondari si fanno carico le donne.

L'abbigliamento maschile e quello femminile, oltre ad avere forme molto differenti, rivestono anche significati differenti e per questo motivo non devono avvenire contaminazioni tra i generi. Girolamo Priuli, nei suoi diari, condanna l'uso di alcuni uomini all'utilizzo di essenze profumate¹⁹⁹. È una condanna all'effeminatezza maschile, colpevoli di un eccessivo avvicinamento agli usi femminili, dai quali dovrebbero invece allontanarsi categoricamente. Le vesti dell'uomo devono rimanere sobrie e formali perché solo così possono essere il giusto specchio per rappresentare i valori repubblicani. In rappresentanza di lusso e ricchezza ci sono le donne.

Indicativo su questo punto è un commento di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico Sforza, a Venezia nel 1493, che ricorda come il doge «aveva gran piacere in mostrarmi li palazzi di questa città et in spectie le damiselle, le quali oltre 130 erano nel bucintoro ornatissime di infinite gioie, stavano a le finestre, tutte ancora loro ben ornate e certo era stupendissima cosa a vedersi»²⁰⁰.

Marc'Antonio Sabellico, nel 1502, parlando dei bellissimi palazzi veneziani, ne descrive i suoi abitanti: «Vedesi nelle donne il medesimo splendore de vestimente il quale sovente è

¹⁹⁹ Si veda l'analisi di G. Cozzi, *La donna...cit.*, pp. 195-198.

²⁰⁰ Episodio citato in M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996, p. 296.

stato ristretto, et non si vede anche essendo in somma modestia la città, di così mediocre condizione femina che non sia d'oro ornata che di collane d'oro di gran peso non porti ornato il collo; ma l'un e l'altro per le leggi (come dicemmo) è vietato. Onde è avvenuto che ogni loro delizia in gemme et perle si veggono et quanto più ornato vengono in pubblico, con gioie et grandi perle danno splendore. L'abito degli uomini nella città è più civile da fuori. Usano da fanciulli fino al piede la veste, et quelle per lo più *nere* [...] L'abito come in libera città è uguale»²⁰¹.

Nella sua descrizione ciò che appare più evidente è la netta differenza di costumi tra uomini e donne. Da un lato ci sono i signori, sobri e tradizionali nelle loro lunghe vesti scure tutte simili, così come avviene, a detta del Sabellico, «in libera città». Dall'altro le signore con lussuosi ornamenti in degna rappresentanza di uno stato ricco e vanitoso.

Solo le donne avrebbero potuto essere lo specchio di tali ricchezze essendo l'ostentazione peccato non da poco per un uomo per definizione dotato di senno e giudizio, ma un vezzo ammissibile per una signora per natura volubile e dai «mobili ingegni»²⁰².

L'opulenza esibita dalle donne, quando inscritta nella liturgia del potere, non è un fatto negativo, ma contribuisce ad enfatizzare lo splendore cerimoniale della Serenissima. Le leggi suntuarie non vogliono in alcun modo eliminare o limitare questo sfarzo bensì circoscriverlo. Per essere accettabile, l'opulenza deve essere finalizzata al bene comune. Diventa inaccettabile nel momento in cui si mostra solo esibizionismo fine a se stesso, espressione di un egocentrismo individuale, che a Venezia non è tollerato.

Il programma pittorico di Palazzo Ducale, ideato dopo gli incendi del 1574 e 1577, ci mostra come venisse concepito questo lusso femminile. Sul soffitto della sala del Maggior Consiglio, oltre a Caterina Cornaro, troviamo un gruppo di nobildonne nell'atto di consegnare i gioielli alla Repubblica²⁰³. Come prima cosa, fedeltà allo Stato.

Ricchezza e bellezza sono due aspetti fondamentali per esprimere la potenza di un paese, ma allo stesso tempo sono considerati, nell'ideologia cristiana, valori superficiali e forvianti che non solo non andrebbero esaltati, ma evitati al fine di coltivare ben più rette qualità.

In realtà in tutta Europa, re, principi ed esponenti ecclesiastici fanno a gara per accumulare più ricchezze ed ostentarle in ogni momento utile. Venezia è stata più accorta e lascia che siano le donne a portarle sotto gli occhi di tutto il mondo. Coltiva con cura la sua immagine di

²⁰¹ M. Sabellico, *Dal sito di Venezia città*, a cura di G. Meneghetti, Venezia 1957, p. 123-124

²⁰² Sansovino descrive l'abito delle donne come «sempre vario e diverso, si come anco son diversi et vari i loro mobili ingegni». In F. Sansovino, *Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venetia*, p. 4.

²⁰³ Sul ciclo pittorico di Palazzo Ducale e sul suo significato: W. Wolters, *L'autocelebrazione...cit.*; W. Wolters, *Storia e politica...cit.*

città ammirata per il proprio longevo governo, per l'integrità e la rettitudine dei cittadini e, allo stesso tempo, per le proprie immense ricchezze.

Donna, immagine e ritratto

Le immagini non trasmettono la realtà quotidiana, ma ne registrano le percezioni e fissano nel tempo quello che si voleva fosse la realtà.

Nel ritratto il committente ha la possibilità di essere raffigurato così come egli vede se stesso e, soprattutto, come vuole che gli altri lo vedano. E' un'autocelebrazione del singolo come parte di una stirpe che, a Venezia, è plasmata dall'immagine imposta dalle aspettative sociali²⁰⁴.

L'assenza femminile nei ritratti non corrisponde ad una reale assenza delle donne nella vita della città, né ad una peggiore considerazione sociale rispetto alle signore di altre città italiane. Anzi, abbiamo potuto constatare che, in alcuni casi, era il contrario.

Le immagini, per Venezia, sono un veicolo fondamentale per esaltare il proprio modello di governo, stabile, longevo e cristiano. Essendo questo governo prerogativa maschile, ecco che agli occhi di un veneziano del XV secolo, risulta non solo inutile, ma inappropriato ritrarre una donna²⁰⁵.

Le donne appartengono all'intima sfera familiare ed il ritratto ha, in questo momento, un significato prettamente politico. Donna e ritratto sono due elementi non conciliabili proprio per il ruolo che svolge l'immagine nella Repubblica e l'esclusione della donna dall'ambito politico, fulcro del mito celebrato, ne determina l'esclusione dall'intero genere.

Ovviamente, il ruolo svolto dalle immagini non determina solo l'assenza di ritratti femminili, ma influenza ogni rappresentazione legata alla città.

La figura della donna, in particolare, è un soggetto attraverso cui leggere alcuni cambiamenti non solo artistici, ma soprattutto storici, in atto in questo periodo a Venezia.

L'assenza nel genere del ritratto durante il XV secolo con la relegazione della figura femminile all'iconografia religiosa o come contorno necessario di una società fertile e la sua progressiva comparsa a partire da fine secolo, dicono molto sui cambiamenti avvenuti nella società veneziana.

Concluso il volontario isolamento dal resto d'Italia con l'espansione in Terraferma, gradualmente la percezione che Venezia ha di sé e del resto del mondo cambia e con essa

²⁰⁴ R. Goffen, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 1999, Milano 1999, p. 115.

²⁰⁵ R. Goffen, *Titian's Women*, Oxford 1997, p. 59.

l'arte. Il trauma di Agnadello scuote ulteriormente questo processo e a poco serve l'immenso impegno celebrativo attraverso i grandiosi programmi iconografici. Qualcosa è cambiato e l'ingresso delle donne come soggetti di ritratti è uno degli indicatori di questo mutamento.

Anche l'influenza della pittura del Nord e l'arrivo di artisti toscani in laguna hanno un ruolo nelle innovazioni del processo artistico veneziano. Si tratta di un insieme di concause politiche, sociali e culturali che fanno del passaggio tra Quattro e Cinquecento un momento in cui cambiamenti maturati durante il corso del secolo iniziano a dare i propri frutti e il ritratto, per la sua valenza prettamente sociologica, è un valido strumento di lettura di tale situazione.

L'arte di ritrarre

«Come l'uomo singolo, l'arte si definisce nel dialogo e nel paragone, e la presenza di un fatto rivoluzionario, costringendola a pronunziarsi, ne porta a galla la profonda natura. A contatto di quel reagente, con le sue accettazioni e le sue repulse, l'arte veneziana conobbe meglio la propria indole e definì la propria fisionomia. Il suo comportamento nella prima metà del Quattrocento condizionò anche i successivi sviluppi; soprattutto a quel mezzo secolo si deve se Venezia è la città che conosciamo, diversa dalle altre città del mondo»²⁰⁶.

Il Quattrocento è effettivamente un secolo decisivo per la storia e l'arte veneziana²⁰⁷ in cui si colgono i frutti dei secoli passati e si pongono le basi per i futuri cambiamenti.

Oltre alle rotte marittime si sono aperte quelle terrestri e un nuovo atteggiamento, in campo artistico e non solo, prende lentamente piede in laguna per dare i suoi frutti soprattutto a partire dal secolo successivo. Salendo verso Nord, gli influssi transalpini destano interesse e si presta attenzione alle novità che giungono da lì. Anche dalla Toscana arrivano nuovi artisti e

²⁰⁶ G. Piovene, *Anacronismo nella Venezia quattrocentesca*. Suggestivo saggio del 1956 in occasione della conferenza *La civiltà veneziana del Quattrocento* presso il Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, pubblicato nel 1957 in AA. VV., *La civiltà veneziana del Quattrocento*, p. 4 e in V. Branca (a cura di), *Storia della civiltà veneziana*, vol. II, *Autunno del Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1979, p. 121.

²⁰⁷ Nell'impossibilità di eseguire in questo luogo una panoramica esauriente degli avvenimenti artistici del Quattrocento veneziano si rimanda ai testi: R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento*, Bologna 1956; R. Pallucchini, *L'arte veneziana del Quattrocento*, in AA. VV., *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Firenze 1957, pp. 149-177; G. Nepi Scirè, *Dal Gotico al Rinascimento*, in S. Bettini, A. Caizzi, P. Carpeggiani, L. Franzoni, G. Lorenzoni, S. Pirovano, L. Puppi, G. Romanelli, G. Scirè Nepi, G. Tagliacarne, F. Zuliani (a cura di), *Veneto*, Venezia 1977, pp. 272-345; M. Lucco, *Venezia fra Quattrocento e Cinquecento*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte II, *Dal Medioevo al Novecento*, vol. I, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 447-477; N. Huse, W. Wolters, *Venezia, l'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Venezia 1989; M. Lucco, *Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. II, Milano 1990, pp. 395-480; E. Merket, *Venezia, 1430-1450*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. I, Milano 1990; C. L. Joost-Gaugier, *La prospettiva rinascimentale nella Venezia del Quattrocento*, in R. Maschio (a cura di), *I tempi di Giorgione*, Roma 1994, pp. 55-60; W. R. Rearick, *La pittura veneta ai tempi di Giorgione*, in R. Maschio (a cura di), *I tempi...cit.*, pp. 9-15.

ciò che si viene a creare a Venezia è un grande insieme di stimoli e suggestioni che la città assimila lentamente, dimostrando interesse pur senza rinunciare alla propria tradizione.

Tra il '25 e il '31 viene a Venezia Paolo Uccello, chiamato dalla Signoria per restaurare i mosaici marciani; tra il '33 e il '34 è in laguna Michelozzo; nel '34 Filippo Lippi lavora a Padova; nel '37 arriva l'Alberti; nel '43 Donatello è a Padova e vi si ferma per dieci anni²⁰⁸.

L'inserimento e la traduzione dei nuovi valori nel tessuto culturale della città è graduale. E' un lento processo di rinnovamento che si può leggere nelle tele dei Bellini, Carpaccio, Lotto, Giorgione. Differenti furono i contatti che ebbe Venezia con i nuovi influssi da quelli che ebbe la Terraferma. Per quest'ultima gli scambi con la Toscana duravano da secoli. C'erano stati Giovanni Pisano e Giotto, mentre Venezia si manteneva più tenacemente ancorata ad un suo stile, più vicino a Bisanzio che all'Occidente²⁰⁹.

Si potrebbe iniziare ora un discorso lungo e articolato sui caratteri e i protagonisti della pittura di Venezia e dell'entroterra da cui però devo prender le distanze e rimandare ai tanti contributi presenti.

Ciò su cui vorrei focalizzarmi è il cambiamento in atto, risultato di una combinazione di eventi che si scontrano e si amalgamano con i caratteri della società veneziana e di come sia possibile leggere questo cambiamento attraverso le immagini femminili.

La raffigurazione della donna è uno specchio della società dato che il ruolo fisico e sociale che le si attribuisce riflettono la natura dell'ambiente circostante²¹⁰.

E' necessario quindi individuare quali sono i fattori che influenzano la forma del ritratto a Venezia e come questi cambino nel corso del secolo. Bisogna individuare le ragioni sociali che regolano questo genere artistico, cosa esso rappresenta all'interno del sistema familiare veneziano e quali sono i motivi storici e sociali che ne determinano le trasformazioni.

L'arte di ritrarre. Idea e funzione

Il termine *ritratto* è un termine generico. L'etimologia deriva da *retraho* (per la parola *ritratto*) ossia *trattenere* e da *protraho* (da cui *portrait*) che significa *tirare fuori*. Già nel XVI secolo il termine è utilizzato nel senso di copia tratto per tratto di qualcosa, con accezione

²⁰⁸ R. Pallucchini, *L'arte...cit.*, p. 207 e G. Nepi Scirè, *Dal Gotico...cit.*, pp. 288-289.

²⁰⁹ G. Fiocco, *L'ingresso del Rinascimento nel Veneto*, in AA. VV., *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia 1956, p. 56.

²¹⁰ C. Corsato, *Sposa, amante, idea sublime: uso e significato del ritratto femminile ai tempi di Tiziano*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, p. 95.

diversa rispetto all'imitazione che da l'immagine di qualcosa²¹¹. Durante il XVII secolo la parola si specializza nel senso preciso di rappresentazione di una figura umana somigliante ad un modello²¹². Tale definizione si fissa nel Dizionario dell'Accademia fiorentina della Crusca che parla di «figura tratta dal naturale»²¹³ definizione che si svincola dal significato etimologico originale e porta la definizione di ritratto nella direzione di un principio di somiglianza, fissato poi da Burckhardt²¹⁴ e che condiziona a lungo i contributi a riguardo. Il *Vocabolario* e successivamente Burckhardt, si riallacciano all'evoluzione della letteratura artistica²¹⁵ in cui il ritratto appare principalmente un mezzo di riconoscimento in quanto propone un'immagine somigliante di un personaggio.

Il primo riferimento è all'Antichità, cui ragionamenti hanno nutrito quelli dei teorici fin dall'inizio del Quattrocento e anche prima.

Plinio il Vecchio, nel XV capitolo del XXXV libro della sua *Storia naturale*, riconosce le origini nella pittura nel ritratto, dato che «il principio della pittura è consistito nel tracciare, grazie a linee, il contorno di un'ombra umana»²¹⁶. La pittura, quindi, inizierebbe proprio con un ritratto.

A Plinio si ricollegano Quintiliano al quale fa riferimento l'Alberti²¹⁷, e Vasari che si riferisce a lui nel proemio delle *Vite*²¹⁸ proponendo l'imitazione del reale come principio da seguire per giungere alla perfezione²¹⁹.

²¹¹ E. Pommier, *Il Ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003, p. 6.

²¹² Cfr. C. Cieri Via, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali I*, Roma 1989, p. 46.

²¹³ *Vocabolario Accademico della Crusca*, Venezia 1612, pp. 729-30.

²¹⁴ J. Burckhardt, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, a cura di C. Cieri Via, D. Pagliaia, Roma 1993.

²¹⁵ Non essendo possibile in questo luogo un percorso approfondito sulle speculazioni teoriche attorno al *ritratto* e sul concetto di *imitazione* mi limiterò ad alcuni accenni utili all'individuazione del significato che esso ricopriva a Venezia e rimando a: L. Grassi, *Lineamenti per una storia del concetto di ritratto*, in «Arte antica e moderna», IV (1961), pp. 477-494; E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, in «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», VII (1966), II, pp. 86-104; E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. V/2, I Documenti, Torino 1973, p. 1035-1094; L. Freedman, *The concept of portraiture in art theory of the Cinquecento*, in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXXII (1987), pp. 63-82; A. Chastel, *Il principio dell'imitazione nel Rinascimento*, in id., *Favole, forme, figura*, Torino 1988; C. Cieri Via, *L'immagine...cit.*; C. Cieri Via, *L'immagine dietro al ritratto*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 9-29; E. Pommier, *Il Ritratto...cit.*, E. Pommier, *Potere del ritratto e ritratto del potere in Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 24-27.

²¹⁶ Cit. in E. Pommiers, *Il Ritratto...cit.*, p. 8 da Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, XV e CLI.

²¹⁷ Leon Battista Alberti in *Della Pictura*, 1435 si riferisce a Quintiliano «i pittori antichi soleano circoscrivere l'ombra al sole et così indipoi si trovo quest'arte cresciuta». Cit. in E. Pommiers, *Il Ritratto...cit.*, p. 9. L'Alberti fa riferimento anche al mito di Narciso come inventore della pittura, cfr. C. Cieri Via, *L'immagine...cit.*, p. 50.

²¹⁸ «[...]quanto ella sia utile e necessaria alla vera imitazione della natura, alla quale chi più si accosta è più perfetto» da G. Vasari, *Le vite...cit.*, pp. 12-13.

Il ritratto si fonda prima di tutto sull'identificazione, ma non è tutto. Esso può trasmettere le caratteristiche e le gesta del soggetto andando oltre il semplice riconoscimento fisico. Vi si può leggere il valore morale, l'impegno politico e sociale, il coraggio o altre virtù.

Questi valori, a cui si aggiunge sempre presente sentimento patriottico, vengono trasmessi dai ritratti, come testimoniato da Plinio che racconta la tradizione di apporre i ritratti dei più grandi esponenti di una famiglia fuori dalla porta come simbolo dei trionfi di questa²²⁰.

Il problema è però più complesso. La percezione è qualcosa di soggettivo e difficile da codificare. Una persona va al di là della sua apparenza e spesso sono proprio le qualità non visibili quelle che caratterizzano maggiormente un individuo e che devono essere inserite nel ritratto.

L'Alberti, nel suo *De Pictura*, insiste sull'importanza per un artista di trovare il giusto equilibrio tra l'*exemplar*, ovvero il modello da ritrarre, e l'*ingenium*, ossia l'intuizione che dà accesso alla conoscenza più profonda²²¹. Riporta il famoso esempio, già utilizzato da Plinio, del pittore Zeusi che per realizzare l'immagine di una donna dalla bellezza ideale, scelse le parti del corpo più belle di cinque fanciulle e le combinò assieme²²². L'aneddoto vuole invitare il pittore a migliorare il soggetto per avvicinarlo all'ideale, pur non perdendo il contatto con la realtà.

L'esempio va interpretato attraverso la filosofia platonica e neoplatonica di cui è impregnata la cultura umanistica. Per Platone, le componenti fondamentali che costituiscono la realtà sono le idee e la materia. Plasmando la materia, le idee si rivelano diventando allo stesso tempo imperfette. Il filosofo deve quindi liberarsi dal peso della materia, associato nel pensiero neoplatonico cristiano alla sofferenza, mentre le idee si ricollegano a Dio²²³. La materia gioca un ruolo ambiguo dato che è necessaria per rivelare le idee, ma al contempo le vizia. Questa ambiguità è particolarmente sentita nelle arti visive che, a differenza della poesia o della filosofia, non possono prescindere dalla materia. Lo stesso Platone, proprio a causa di questa dipendenza delle arti figurative, dubita che esse possano accedere alla verità.

²¹⁹ Cfr. R. Rosenblum, *The origin of painting: a problem in the iconography of romantic classicism*, in «Art Bulletin», XXXIX (1957), p. 279.

²²⁰ «Altri ritratti delle figure più grandi della famiglia erano fuori dalla porta e intorno alla soglia fra le spoglie appese dei nemici, che nemmeno al compratore era lecito schiodare e rimanevano a simbolo del trionfo anche quando mutavano i padroni della casa stessa». Cit. in C. Cieri Via, *L'immagine...cit.*, p. 52 da Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, II, 4-5.

²²¹ A. Buccheri, *Il ritratto: storia e funzione di un genere artistico*, in L. L. Cavalli Sforza (a cura di), *La cultura italiana*, vol. 10, Torino 2010, p. 342.

²²² «Perciò di tutta la gioventù di quella città, scelse cinque le più belle vergini per rappresentare nella pittura quello che di ciascuna era eccellentissimo di donnesca bellezza», In L. B. Alberti, *La Pittura*, edizione del 1547 presso l'editore Gabriel Giolito de Ferrari, a cura di L. Domenichi, 1547, consultabile su <http://books.google.it>, Libro III, p. 40.

²²³ A. Bucchieri, *Il ritratto...cit.*, p. 340.

Lo scopo di Zeusi è rappresentare la bellezza ideale, ma dipingendola non corrompe la purezza originaria dell'ideale?²²⁴.

Artisti come Leon Battista Alberti e Leonardo Da Vinci hanno cercato di svelare il potere conoscitivo dell'arte figurativa, unica disciplina in grado di trasformare in immagini accessibili a tutti anche gli aspetti più nascosti della realtà. I soggetti religiosi, mitologici e storici sono sicuramente più adatti a questo compito di riscatto culturale mentre, per quanto riguarda i ritratti, la questione si complica ulteriormente. Il principio stesso di somiglianza allontana il ritratto dalla sfera universale a cui ambisce la pittura.

Il concetto di ritratto all'interno della cultura veneziana tra Quattro e Cinquecento, viene trasportato all'interno della riflessione sul rapporto fra letteratura, imitazione ed arte. E' in questo periodo, infatti, che artisti e poeti sperimentano i limiti della secolare contrapposizione tra immagine e parola²²⁵.

Fin dai tempi antichi il ritratto pare collocarsi su una linea di confine: esso lenisce il dolore di un'assenza e al contempo lo evidenzia, tutela la memoria e sottolinea la perdita.

Maurizio Bettini nel suo *Il ritratto dell'amante* ha riflettuto su come il ritratto riesca a custodire una parte dell'identità del soggetto essendo «non metafora, ma metonimia sostitutiva [...] non è pura icona, è segno contaminato di un referente [...] è segno macchiato di realtà»²²⁶. Il ritratto va oltre l'immagine, entra nella sfera della filosofia e della poesia essendo parte della più ampia idea di memoria che a sua volta sfocia nei temi della mancanza, della perdita e quindi dell'amore. Il punto di partenza è naturalmente il Petrarca e il suo dittico dedicato al ritratto di Laura dipinto da Simone Martini²²⁷. Evocare l'immagine dell'amata ritratta aiuta a dare una forma alla memoria inaugurando una lunga tradizione di interferenza e reciproci impulsi tra immagine e parola.

Evocare e non imitare. Il discorso dalla lunga tradizione a cui prima si è accennato viene ripreso, in ambito veneziano, dal Bembo.

«Come i volti degli uomini mostrano l'uno la dolcezza dei costumi, un altro l'energia della natura, un altro la fermezza dell'animo, un altro la ricchezza dell'ingegno, un altro la maestà, un altro la bellezza, e l'indole di ciascuno non si riconosce solo dalla forma degli occhi o dei sopraccigli, o della bocca o delle guance, o da qualche qualità di tutte le altre parti, ma

²²⁴ A. Bucchieri, *Il ritratto...* cit, p. 340.

²²⁵ Si vedano: L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma - Bari 2008; F. Pich, *I poeti davanti al ritratto da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.

²²⁶ M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, p. 57.

²²⁷ «Ma certo il mio Simon fu in paradiso/ Onde questa gentil donna si parte/ ivi la vide e la ritrasse in carte/ Per far fede quaggiù del suo bel viso» da F. Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 2004, sonetti LXXVII e LXXVIII.

piuttosto da tutte quante le parti del suo volto e dalle membra; per cui se qualche pittore vuole imitare il volto con i colori è prima costretto a esprimere le singole parti del volto, da cui di vede l'indole stessa»²²⁸.

Un ulteriore e fondamentale elemento di definizione del ritratto è il ruolo che svolge il committente.

Ogni opera d'arte commissionata è il risultato della volontà del cliente e dell'interpretazione dell'artista di tale volontà, ma nel ritratto, in quanto rappresentazione dello stesso committente, della sua sposa o di un'altra persona a lui legata, le richieste da soddisfare aumentano e la libertà dell'artista, di conseguenza, diminuisce. Il criterio di somiglianza è uno dei più importanti e apprezzati anche se l'approccio di Zeusi, ossia migliorare la realtà proprio partendo dalla realtà, talvolta viene preferito, come fece Isabella d'Este.

«Havendovi vui cum l'arte vostra facta assai più bella che non mi ha facta natura, ringratiamovine quanto più potemo»²²⁹ scrive in una lettera del 1511 diretta a Francesco Francia il quale le aveva eseguito quel ritratto²³⁰ che venticinque anni dopo servì come modello anche a Tiziano per il suo *Ritratto di Isabella d'Este* (fig. 24), ancora più dissimile dal vero del quadro del Francia, visto che Isabella in quel momento aveva più di sessant'anni e nel ritratto non ne dimostra più di venti.

Per Isabella e per molti altri esponenti di nobili famiglie, la rappresentanza è più importante della somiglianza. Il ritratto non ha il compito di raffigurarla, ma rappresentare lei e la sua famiglia uscendo dal significato prettamente artistico per entrare in quello politico, sfera in cui si collocano gran parte dei ritratti eseguiti in questo periodo.

Talvolta un ritratto era fatto per la residenza del committente o spesso era un dono e come tale doveva esprimere al meglio tutte le caratteristiche che si volevano trasmettere al destinatario.

Isabella non spinse per un ritratto non somigliante per pura vanità femminile (anche se presumo che vedersi dipinta giovane e bella piuttosto che vecchia e rugosa le arrecasse anche una certa soddisfazione personale). Anche Ludovico Gonzaga reagì con disappunto al suo ritratto eseguito dal Mantegna nella cosiddetta Camera degli Sposi (fig. 25), scrivendo «È

²²⁸ Cit. in L. Bolzoni, *Il cuore...* cit., pp. 127-128 da P. Bembo, *Epistola*, in G. Santangelo (a cura di), *Le epistole «De imitatione»*, Firenze 1954, p. 47. Nel 1513 Bembo pubblica l'epistola *De imitatione* in cui controbatte la tesi di Pico della Mirandola sulla necessità di imitare modelli nella scrittura latina. *Ivi*, pp. 1-19.

²²⁹ Cit. in J. Woods-Marsden, *Ritratto al Naturale: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*, in «Art Journal», XLVI/3 (1987), p. 210.

²³⁰ Si veda S. Hickson, *Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia*, in «Renaissance Studies» XXIII/3 (2009), pp. 288-310.

vero che Andrea è bon maestro in le altre cose, ma nel retrare poria havere più gratia e non fa cussì bene»²³¹.

In effetti il ritratto sottolinea con grande realismo le rughe, il grasso in eccesso e le occhiaie del Gonzaga, ancorandolo saldamente ad una dimensione terrena che non può aspirare ad alcun tipo di idealizzazione.

Del delicato dosaggio tra fisionomia reale del committente e motivi di rappresentanza, fu abile maestro Piero della Francesca. Il suo ritratto di Federico da Montefeltro descrive con dovizia di particolari il volto duro e squadrato del duca accentuandone il naso aquilino, le rughe degli occhi e i difetti dell'incarnato, ma al contempo gli conferisce un'aura regale ed un aspetto gentile grazie alla posizione di profilo, lo sfondo celeste e lo sguardo sognante. Anche il ritratto della moglie risulta caratterizzato, ma meno di quello del marito, proprio perché, in quanto donna, il suo principale attributo era la bellezza, un canone dal quale non si poteva prescindere. Il suo naso è allungato, gli occhi leggermente sporgenti e la corporatura robusta, ma l'incarnato è teso e di un pallore irreali, i capelli biondi e annodati in una ricca acconciatura, abbondano le perle e i diademi caratteristici delle signore di nobile rango (fig. 26).

Come già accennato, la ritrattistica è un genere molto condizionato dai desideri del committente e la libertà interpretativa dell'artista è limitata. Un grande maestro, però, riesce ad esprimere la sua visione artistica e talvolta, il suo personale giudizio sul soggetto raffigurato, pur soddisfacendo tutte le richieste ed inserendo tutti e solo gli elementi richiesti.

Antonello da Messina, attraverso la sua analisi diretta del viso rappresentato di tre quarti e con lo sguardo verso lo spettatore, sperimenta una tendenza introspettiva che gli permette di realizzare volti estremamente eloquenti nonostante un linguaggio molto sintetico. Molti dei suoi ritratti sono volti privi di particolari attributi fisici o simbolici, eppure il primo piano, l'inclinazione dello sguardo e i lievi accenni espressivi ben calibrati, riescono a sottolineare sfumature caratteriali e sensazioni meglio di qualsiasi attributo fisico evidente.

I ritratti di Tiziano, soprattutto quelli di committenti con i quali aveva intercorso relazioni personali, mostrano come sotto un'impostazione formale rigorosamente organizzata possano celarsi dettagli eloquenti riguardo l'opinione che l'autore aveva del soggetto. Esempari in questo senso sono i ritratti dell'Aretino e il ritratto di *Paolo III con i nipoti*²³² (fig. 27). Qui il papa, pur inserito in una composizione elaborata per una sala di rappresentanza, studiata nei gesti e nelle posizioni affinché corrispondesse ai desideri sia del papa che del cardinale

²³¹ In una lettera datata 30 Novembre 1475 cit. in J. Woods-Marsden, *Ritratto...* cit, p. 211.

²³² Per l'analisi completa dell'opera e la sua storia: R. Zapperi, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti*, Torino 1990.

Alessandro Farnese, appare estremamente invecchiato rispetto ai suoi precedenti ritratti dello stesso Tiziano.

Svanita la speranza di essere pagato e scemato l'interesse a mantenere un'immagine del papa che non lasciasse dubbi riguardo la sua morale nonostante le risapute gesta non proprio esemplari raccontate da molti e primo tra tutti l'amico Aretino, Tiziano lascia che la sua personale opinione del pontefice entri nel quadro pur senza contravvenire a nessuna delle richieste. Il viso rugoso ha perso ogni parvenza di vigore e fierezza, il collo scompare nella *mozzetta* e la fronte sotto il *camauro*, gli occhi sono incavati, il naso aguzzo, la barba incolta, la schiena incurvata. Data l'età del pontefice si trattava con tutta probabilità di evidenze reali, ma nel confronto con il ritratto eseguito solo tre anni prima sembrano passate almeno tre decenni. La mano sinistra, che nel precedente ritratto era morbidamente abbandonata sul bracciolo, ora lo stringe tenacemente con la ferma intenzione di non lasciare il potere acquisito²³³.

Pochi ma studiati dettagli possono portare il ritratto molto oltre la semplice somiglianza fino a raccontare un episodio, una storia o un'intera vita in una sola immagine.

L'arte di ritrarre le donne. In Italia e a Venezia

Nella Repubblica di Venezia, il ritratto femminile compare in ritardo a confronto di altri luoghi della penisola. Questa differenza si giustifica nella centralità che riveste l'individuo nella mentalità cortigiana, centralità che a Venezia è trasferita all'intero apparato cittadino. Il signore di Venezia è Venezia stessa, nella figura del doge, dei suoi organi statali e dei suoi cittadini. Sono i gruppi, non i singoli che detengono il potere e il ruolo di un singolo individuo al di fuori del clan a cui appartiene, è nullo.

In una corte è il signore (o principe o sovrano) a detenere il potere che distribuisce ai nobili che ruotano attorno alla sua cerchia²³⁴. Ferrara si identifica negli Estense, Firenze nella famiglia de' Medici, Mantova nei Gonzaga e così via. Venezia si identifica nel doge e nel leone marciano, rappresentanti della città stessa.

²³³ R. Zapperi, *Tiziano...cit.*, p. 94.

²³⁴ Si vedano: G. D'Agostino, *Corti e vita di corte nell'Italia del Rinascimento*; in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 20-23; M. Fantoni, *The City of the Prince: Space and Power*, in M. Fantoni, G. Gorse, M. Smuts (a cura di), *The Politics of Space: European Courts. Ca. 1500-1750*, Roma 2009, pp. 39-58.

I vari signori, principi e monarca, personificazioni dell'autorità, autopromuovono loro stessi ed il loro casato sfruttando l'appoggio delle arti, veicolo per eccellenza dell'ascesa politica e sociale, innegabile manifestazione visibile e perenne riscontro di tale ascesa.

La fastosità delle cerimonie, le trasformazioni che investono gli edifici simbolo della città e le arti figurative rivestono il medesimo ruolo. Il potere della corte nella figura del signore si manifesta in ogni forma visibile, fatto comune anche a Venezia, ma con la determinante differenza che in laguna ciò che viene celebrato è la città stessa.

Il significato del ritratto cambia quindi in relazione al luogo e alla struttura politica di tale luogo. Mentre nelle corti Europee si ritrae un individuo in quanto detentore di un potere, a Venezia si ritrae un individuo in quanto membro di un clan e rappresentante della città. Mancano nei ritratti maschili veneziani elementi sfarzosi che ne sottolineano la ricchezza e lo *status*, ma prevalgono raffigurazione sobrie che ne evidenziano la solidità, la struttura morale e l'onore. Gli attributi presenti si limitano all'abito (indicatore del ruolo politico) e a simboli e stemmi che permettano di identificare il clan familiare. Le donne invece, appartenendo esclusivamente alla sfera privata, non hanno ragione di comparire nei ritratti.

Diversa la situazione dell'immagine femminile in ambiente cortigiano dove, già prima del XVI secolo, si riscontrano numerosi esempi di ritratti femminili.

Tra i fiorentini, in particolar modo dalla seconda metà del XV secolo, vi è l'uso di inserire ritratti di contemporanei all'interno di affreschi. Anche l'Alberti, nel terzo libro del *De pictura*, raccomanda ai pittori di includere i ritratti di concittadini noti nelle scene sacre con lo scopo di catturare l'attenzione dell'osservatore e stimolarne la curiosità²³⁵.

Stando alle parole del Vasari, già Masaccio, negli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine, aveva dato a San Pietro le fattezze di Bartolo di Angiolino Angiolini²³⁶ ed effettivamente negli affreschi del Carmine è presente una grande varietà di volti che inducono a pensare che Masaccio abbia travestito alcuni personaggi contemporanei dai protagonisti della storia sacra rappresentata²³⁷.

Non solo uomini, ma anche donne vengono ritratte all'interno degli affollati affreschi fiorentini. Nella cappella Sassetti, negli affreschi di Domenico Ghirlandaio compaiono entrambi i donatori, il banchiere Francesco Sassetti e la moglie Nera Corsi (fig. 28) rispettivamente nell'angolo destro e sinistro dell'immagine mentre nei riquadri centrali sono

²³⁵ «Se ne l'istoria vi sarà il volto di alcuno huomo conosciuto [...] la faccia conosciuta tira a se gli occhi di tutti i risguardanti». In L. B. Alberti, *De pictura...cit.*, Libro III, pp. 40-41.

²³⁶ «[...]conoscendosi nella testa di quel santo, il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini ritratto di naturale, una terribilità tanto grande che pare che la sola parola manchi a questa figura». G. Vasari, *Le vite...cit.*, p. 270.

²³⁷ Sugli affreschi della Cappella Brancacci: U. Procacci, *Masaccio. La cappella Brancacci*, Firenze 1965.

presenti tutti i figli dei due coniugi. Tutte le figlie sono raggruppate nel primo riquadro raffigurante *Il miracolo della resurrezione del fanciullo* (fig. 29) proprio sopra il ritratto della madre²³⁸. Le cappelle funerarie erano vissute come uno strumento di propaganda e venivano quindi rappresentati tutti i componenti della famiglia, moglie e figlie comprese dato che ciò che viene celebrato qui attraverso l'immagine è proprio il potere individuale di una determinata famiglia.

Immagine e politica sono fortemente connessi non solo a Venezia, ma in tutta Europa. Ciò che cambia è il modo in cui il potere viene concepito e distribuito, differenza fondamentale che si riflette in ogni raffigurazione.

La presenza di marito e moglie accompagnati dalla propria famiglia non è solo una peculiarità fiorentina.

Tra i più celebri ritratti in cui i consorti compaiono assieme vi sono sicuramente i ritratti dei Gonzaga del Mantegna nella Camera degli Sposi, in cui il marchese Ludovico II è seduto in trono con Barbara di Barandeburgo (fig. 30) circondati dalla famiglia e dai membri della corte.

A Milano, nella cosiddetta *Pala Sforzesca*, Ludovico il Moro viene accompagnato dalla moglie Beatrice d'Este e dai due figli (fig. 31).

Ercole de' Roberti, a Bologna al servizio dei Bentivoglio, esegue un doppio ritratto di Giovanni II e della moglie Ginevra Sforza (fig. 32), sorella di Battista Sforza ritratta nel dittico di Piero della Francesca, a cui probabilmente l'artista ferrarese si è ispirato per i suoi ritratti.

Come a Venezia, anche nelle corti italiane si ritraggono ragazze di buona famiglia, novelle o future spose²³⁹. Questi *Ritratti di giovani donne*, nonostante l'identità oggi spesso sconosciuta, mostrano un certo grado di idealizzazione della figura secondo il canone vigente di bellezza. Sono figure verginali (che è ciò che si chiede ad una giovane sposa), dalla pelle candida, la fronte alta, i capelli biondi e le vesti preziose, tutti dettagli che le identificano

²³⁸ Sugli affreschi della Cappella Sassetti: S. Innocenti, *La Cappella Sassetti a Santa Trinita a Firenze*, in AA.VV., *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze 1998.

²³⁹ Si veda: P. Simons, *Portraiture, Portrayal and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women*, in A. Brown (a cura di), *Language and images of Renaissance Italy*, New York 1995, pp. 263-312; S. Weppelmann, *Some Thoughts on Likeness in Italian Early Renaissance Portraits*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012, New York 2011, pp. 64-76.

come prossime spose ritratte nel momento più significativo della loro vita, il passaggio da figlia a moglie²⁴⁰.(figg. 33, 34).

Alcune volte conosciamo (o presumiamo) l'identità di queste signore. Ginevra d'Este venne dipinta da Pisanello attorno al 1434 (fig. 35). Posa di profilo su uno sfondo di aquilegrie (simbolo dell'innocenza mariana e fertilità), garofani (attributo delle promesse spose) e farfalle (un altro simbolo matrimoniale), tutti segnali che sostengono l'ipotesi che si tratti di un ritratto eseguito in occasione del suo matrimonio con Sigismondo Malatesta proprio nel 1434²⁴¹.

A Selvaggia Sassetti, figlia del noto banchiere fiorentino e già inclusa negli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Sassetti, viene dedicato anche un ritratto a mezzo busto, dipinto da Davide Ghirlandaio (fig. 36) in onore del suo matrimonio con Simone d'Amerigo Carneschi²⁴².

Negli stessi anni Domenico Ghirlandaio esegue anche il ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni (fig. 37) già presente negli affreschi della cappella Tornabuoni. Il dipinto venne eseguito in questo caso non per celebrare, ma per commemorare la donna, morta di parto nel 1488.

Attorno al 1475 Sandro Botticelli esegue il ritratto di Esmeralda Brandini (fig. 38). Una decina d'anni più tardi raffigura la giovane dama conservata alla Galleria Palatina (fig. 39) di cui non ci è nota l'identità, ma l'aspetto così distante dall'ideale di bellezza fanno presumere si tratti del ritratto di una donna reale. Anche Simonetta Vespucci fu una donna reale, tanto amata da Giuliano de' Medici, ma la fama della sua bellezza la rende un'icona ideale che va oltre l'identificazione e rende i suoi ritratti la sintesi in cui tutti i canoni di bellezza esistenti vengono riuniti a formare l'immagine di una bella senza uguali (fig. 40).

Tra il 1488 e il 1490 Leonardo da Vinci dipinse Cecilia Gallerani, l'amante di Ludovico Sforza, meglio nota come *Dama con l'ermellino* (fig. 41). L'animale, in greco galè, tradizionale espressione di moderazione e candore, allude al cognome e alle qualità della cortigiana oltre ad essere un simbolo sforzesco e a riferirsi allo stesso Ludovico.

Altri ritratti femminili del maestro ci sono giunti, sui quali a lungo si è discusso e speculato, ancora si ragiona e si formulano ipotesi tra cui la *Ginevra de' Benci*, *La Belle Ferronière*, *La Gioconda*, capolavori che in questa sede ci servono solo a dimostrare come ritrarre donne, sia

²⁴⁰ Si veda D. A. Brown (a cura di), *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art 30 settembre 2001 – 6 gennaio 2002, Princeton 2001, pp. 25-88.

²⁴¹ In L. Ventura, *Pisanello*, in «Arte & Dossier», CXIII (1996), pp. 40-41.

²⁴² K. Christiansen, S. Weppelmann (a cura di), *The Renaissance...cit.*, 117-118.

in compagnia dei consorti che da sole, fosse un'usanza quanto mai comune nelle corti italiane del Quattrocento.

L'arte di ritrarre a Venezia

Lo studio del ritratto può rivelarsi un metodo efficace per delineare non solo il percorso artistico di un particolare luogo, ma anche i mutamenti sociali, politici e storici. Dato il carattere prettamente *sociologico* del ritratto, questo non costituisce solo un mezzo di analisi stilistica, bensì un completo ed efficace specchio dell'intera società da cui viene proposto.

La stessa fortuna che il ritratto riscuote qui²⁴³ è indicatrice di alcuni tratti sociali fondamentali della città. Il modo in cui il potere politico viene tramandato fin dal Trecento, fa di Venezia un luogo in cui l'individuo era sottomesso al clan familiare, e il clan allo Stato²⁴⁴. Il governo è strettamente legato al patriziato e la conseguenza di questo monopolio politico connesso alla genealogia è l'ossessione per il lignaggio. Questo, oltre ad essere registrato nei documenti e celebrato nelle notizie storiche, viene descritto nei ritratti. La ritrattistica è strettamente connessa alla politica. La fioritura del genere corrisponde infatti al periodo post-serrata, in cui il meccanismo politico si consolida e con esso la necessità di esibire le proprie origini.

Il mito marciano, cui sviluppo subisce un'impennata proprio dal XV secolo, successivamente alle conquiste in Terraferma, oltre ad alimentare una cospicua letteratura encomiastica, fornisce un contributo chiave all'evoluzione della ritrattistica individuando nell'immediatezza dell'approccio visivo, la dichiarazione più diretta della dignità patrizia²⁴⁵. L'immagine aristocratica acquista la sua forma tangibile attraverso il ritratto che tramanda nel tempo e attraverso le generazioni l'origine, la memoria e la continuità della famiglia e dello Stato.

²⁴³ Panoramiche generali sul ritratto a Venezia nel XV e XVI secolo in: T. Pignatti, *Il "colore creativo". Il ritratto a Venezia nel Rinascimento*, in G. Fossi (a cura di), *Il Ritratto, gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze 1996, pp. 73-94; P. Burke, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura del Veneto. Il Cinquecento*, II, Milano 1999, pp. 1079-1118; R. Goffen, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 115-131; G. Romanelli, *Il ritratto veneto nel Cinquecento*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 57-61; P. Humfrey, *The Portrait in Fifteenth-Century Venice*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012, New York 2011, pp. 48-63.

²⁴⁴ R. Goffen, *Valicando...cit.*, p. 116.

²⁴⁵ P. Delorenzi, *La galleria di Minerva*, Venezia 2009, p. 11.

Intere stanze delle case veneziane²⁴⁶ vengono dedicate alla celebrazione degli antenati attraverso i ritratti, affiancandoli talvolta a quelli di personalità importanti in una sorta di identificazione visiva. Accanto ai ritratti di famiglia si trovano quelli di dogi, ecclesiastici e personaggi storici che rafforzano la coesione di classe, l'orgoglio di appartenenza non solo alla suddetta famiglia, ma allo Stato marciano²⁴⁷.

La mancanza di figure femminili è un'ulteriore e fondamentale riprova della funzione politica del ritratto. Le donne, in quanto madri, erano ovviamente indispensabili per il perpetuarsi del clan familiare, ma il loro ruolo rimane limitato alla sfera privata, un ambito escluso dalle celebrazioni, sia sotto forma di ritratto che di altri generi pittorici e non.

Il ritratto commemora la grandezza di un casato, non del singolo individuo. E' questa la funzione del mito di Venezia, che argina le inclinazioni individuali a favore delle necessità collettive. Così una presenza femminile, madre reale o potenziale, avrebbe potuto alludere a qualche ambizione dinastica incompatibile con l'idea di Repubblica veneziana. Celebrazione della stirpe in quanto parte dello Stato, non aspirazioni private e "politicamente scorrette"²⁴⁸.

Il ritratto ufficiale e ritratto borghese

La particolare natura della costituzione veneziana, rende nulle gran parte delle usuali formule utilizzate per identificare i ritratti di quei personaggi che ricoprono le più importanti mansioni, a livello governativo o ecclesiastico.

Si utilizza comunemente l'espressione *Ritratto di Stato*²⁴⁹ per definire le immagini dei dignitari di monarchie, quali quella Francese o Spagnola. Queste raffigurazioni di carattere pubblico celebrano il sovrano (o la personalità del caso) come rappresentante della nazione che governa, l'incarnazione del potere temporale, fondamento dell'ordine statale²⁵⁰.

A Venezia la distribuzione del potere è differente. Esso appartiene all'intera classe nobiliare che divide tra i suoi membri diritti e doveri. Si mette al bando l'egoismo individuale, ma si

²⁴⁶ Fino alla seconda metà del Cinquecento le fonti chiamano *casa* indistintamente ogni abitazione. A fine secolo si diffonde il termine *palazzo*. I. Palumbo Fossati, *La casa veneziana*, in G. Toscano, F. Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004, p. 443.

²⁴⁷ I. Palumbo Fossati, *La casa...cit.*, pp. 478-482. Attraverso l'analisi di più di 800 inventari, la Fossati riscontra l'assidua presenza di ritratti nelle case veneziane, non solo patrizie ma dal XVI secolo anche nelle case del popolo agiato.

²⁴⁸ R. Goffen, *Titian's women*, Oxford 1997, p. 59.

²⁴⁹ Sul tema: M. Jenkins, *Il ritratto di Stato*, Roma 1977. La studiosa include nella categoria «le opere che ritraggono persone di grande potere politico o che nelle loro mansioni pubbliche hanno raggiunto risultati eminenti. Loro scopo precipuo non è di ritrarre un individuo in quanto tale, ma di evocare attraverso la sua immagine, i principi astratti che egli rappresenta. Ne consegue che gli esempi più puri della ritrattistica di Stato sono quelli che rappresentano i sovrani o i loro luogotenenti». *Ivi*, pp. 3-4.

²⁵⁰ P. Delorenzo, *La galleria...cit.*, pp. 14-15.

lascia spazio all'orgoglio patrizio anche attraverso forme di celebrazione molto appariscenti. Svincolandosi dall'individuo in quanto tale, a Venezia si celebra dell'intera classe che, in quanto detentrica del potere, si identifica con lo Stato.

Data la inusuale costituzione veneziana, si può forse ricorrere alla definizione di *ritratto ufficiale* o *ritratto di rappresentanza*.

Se durante la prima metà del secolo ci troviamo di fronte soprattutto a ritratti di questo genere, che rappresentano dogi ed alte personalità, la tendenza inizia a cambiare nel secondo Quattrocento.

La seduzione che esercitò la pittura fiamminga a Venezia²⁵¹ e non solo, fu uno stimolo essenziale per l'elaborazione di un particolare tipo di ritratto, quello borghese.

Non solo riservati a regnanti e alle personalità più meritevoli, i ritratti fiamminghi riflettono la composizione della società, dai ministri, ai religiosi e soprattutto la borghesia, ritratti come donatori o raffigurati a mezzo busto²⁵².

Gli scambi avvenuti tra il Nord e Venezia influirono profondamente nello sviluppo artistico della città. Fin dal Trecento, la comunità forestiera più numerosa era quella di lingua germanica, già alla fine del Duecento nel Fondaco dei Tedeschi. Essenziali nei processi commerciali della Serenissima tanto che Gerolamo Priuli, all'inizio del Cinquecento, afferma «tedeschi e veneziani, noi siamo una cosa sola perché antico è il nostro rapporto commerciale»²⁵³.

In laguna non sbarcarono mai i grandi artisti fiamminghi come Van Eyck o Van Der Weyden, ma le loro opere arrivarono molto presto ed ebbero grandissimo eco nel lavoro dei maggiori artisti del Quattrocento, primo tra tutti, Antonello da Messina.

La ritrattistica fiamminga raccoglie al suo interno un grande numero di ritratti femminili che però non ebbero alcuna influenza sulla tendenza al ritratto prettamente maschile della Serenissima.

Van Eyck, nel 1439, ritrae la propria moglie (fig. 42) offrendo molto di più di un ritratto di donna. Nessuna aspirazione dinastica o volontà celebrativa, ma un ritratto eseguito per il

²⁵¹ Sul rapporto tra Fiandre e Venezia: C. Limentani Viridis, *La fortuna dei Fiamminghi a Venezia nel Cinquecento*, in «Arte Veneta», XXXII (1978), pp. 141-146; *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra...cit.; B. Aikema, *Tesori ponentini per la Serenissima: il commercio d'arte fiamminga a Venezia e nel Veneto fra Quattro e Cinquecento*, in E. M. Dal Pozzolo, L. Tedoldi, *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia Settentrionale durante l'Età Moderna*, Vicenza 2003, pp. 35-48.

²⁵² D. Bodart, *Da Jan Van Eyck a Pieter Breugel*, in G. Fossi (a cura di), *Il ritratto. Gli artisti. I modelli. La memoria*, Firenze 1996, p. 30.

²⁵³ Cit. in L. C. Matthew, *Esperienze veneziane di artisti nordici: annotazioni*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra...cit., p. 61.

piacere di ritrarre la propria compagna. Di qualche anno precedente è il celeberrimo *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, i mercanti lucchesi trasferiti a Bruges.

Roger van der Weyden ritrae delle giovani donne di grande intensità come quelle conservate Berlino (fig. 43) e a Washington (fig. 44).

Hugo van der Goes dipinge per la famiglia Portinari il famoso *Trittico* (fig. 45) in cui narra una storia familiare cui protagonisti non sono solo gli uomini ma anche la moglie e i figli. Si tratta dei primi tre dei dieci figli dei coniugi, una femmina e due maschi, in preghiera assieme ai genitori²⁵⁴.

A Venezia lo stile fiammingo passò attraverso il filtro marciano che adatta alla propria natura ogni nuovo influsso inglobandolo all'interno del meccanismo di politica e propaganda proprio del suo modo di essere. In questo modo coglie solo i tratti ad essa più consoni e li rielabora a creare opere originali in cui tendenze nordiche, italiane e bizantine confluiscono portando a risultati completamente nuovi.

L'arte di ritrarre i dogi e le dogaresse

Parlando di *ritratto ufficiale*, primo tra tutti è sicuramente quello del doge.

Il doge è primo cittadino veneziano, principale attore sociale della vita veneziana, baluardo di fede e giustizia, massimo rappresentante della città a cui appartiene. La sua immagine doveva necessariamente essere adeguata a questo importante compito ed essendo il simbolo per eccellenza della Serenissima, i suoi ritratti avevano un forte significato rappresentativo.

Se la volontà del committente è di primaria importanza nelle decisioni relative ad un ritratto da lui commissionato, tale volontà necessita di un esame più approfondito nel caso in cui il committente sia un doge veneziano²⁵⁵. Egli non è un re o un principe rinascimentale che può agire a suo piacimento come mecenate commissionando opere di vario genere che soddisfino il suo gusto e il suo ego. La dimensione politica dell'arte e la funzione rappresentativa del doge impongono un delicato bilanciamento dei segni e dei simboli a lui relativi.

Una disposizione nella Promissione Ducale introdotta con il doge Michele Steno e rinnovata nel 1478 con Giovanni Mocenigo prevede il divieto per il doge entrante di affiggere lo

²⁵⁴ Sul *Trittico Portinari*: H. Konowitz, *Hugo van der Goes's Portinari altarpiece and the Heart of Devotion*, in O. Zorzi Pugliese (a cura di), *Faith and fantasy in the Renaissance: texts, images and religious practices*, Toronto 2009, pp. 269-289.

²⁵⁵ B. Roeck, *Arte per l'anima, arte per lo Stato. Un doge del tardo Quattrocento ed i segni delle immagini*, Venezia 1991, pp. 10-19.

stemma della propria famiglia fuori da Palazzo Ducale, pena la distruzione delle immagini illecite ed un'elevata ammenda²⁵⁶.

Anche il modo in cui il doge doveva essere rappresentato sulle monete era stabilito unicamente dal Maggior Consiglio²⁵⁷ dato che l'immagine del Serenissimo doveva essere studiata affinché si adattasse al suo ruolo di personificazione di Venezia. Il doge «rappresenta il Stato»²⁵⁸ e la sua immagine ne è lo specchio.

L'elaborata scala nel cortile di Palazzo Ducale denominata Scala dei Giganti²⁵⁹, definita da Muraro il «Trono dei Dogi»²⁶⁰ presenta una sfarzosa iconografia tesa ad esaltare la potenza veneziana. Costruita durante il culmine dell'espansione della città in Terraferma, essa celebra con simboli e allegorie la grandezza marciana al cui centro è situato il doge Agostino Barbarigo. Ritratto di profilo in un medaglione, è sorretto da due leoni alati al di sopra dei quali splende il sole della giustizia, celebrato in quanto volto della città e personificazione della sua forza²⁶¹.

Durante il dogado di Marco Cornaro, doge tra il 1365 e il 1368, si prese la decisione di decorare con i ritratti dei dogi le Sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio²⁶².

Ciò che contava non era tramandare la memoria del singolo doge quanto riaffermare continuamente la legittimità della massima istituzione di Venezia.

Incarnazioni fisiche della Repubblica, i dogi si alternano e alla morte di uno, oltre alle normali onoranze funebri, non si porta il lutto in quanto, mentre le monarchie dipendevano dalla sorte dei dinasti, la Repubblica si rigenera continuamente. Quando il maggiordomo, capo del personale dogale, andava ad annunciare la morte del Doge, il Collegio rispondeva che occorreva eleggerne un altro²⁶³. La morte è in secondo piano, ciò che conta è che un nuovo

²⁵⁶ Cit. in S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Roma 1974, p. 133; B. Roeck, *Arte per l'anima...cit.*, p. 11.

²⁵⁷ B. Roeck, *Arte per l'anima...cit.*, p. 11.

²⁵⁸ M. Sanudo, *De origine...cit.*, p. 240.

²⁵⁹ Sulla Scala dei Giganti: M. Muraro, *La scala senza Giganti*, in AA. VV., *Essays in honor of Erwin Panofsky*, vol. I, New York 1961, pp. 350-370.

²⁶⁰ M. Muraro, *La scala...cit.*, p.351.

²⁶¹ B. Roeck, *Arte per l'anima...cit.*, p. 20.

²⁶² Sui ritratti dei dogi nella Sala del Maggior Consiglio: G. Romanelli, *Ritrattistica dogale: ombre, immagini e volti*, in G. Benzoni (a cura di), *I Dogi*, Milano 1982, pp. 125-161; U. Franzoi, *L'iconografia dogale*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, pp. 285-308.

²⁶³ A. Tenenti, *La rappresentazione del potere*, in G. Benzoni (a cura di), *I Dogi*, Milano 1982, pp. 101-106. Sui funerali del doge si veda anche M. Knezevich, *I funerali del doge e i monumenti funebri*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, pp. 193-206.

rappresentante della Repubblica ne venisse ad incarnare i valori. E' morto un doge, ma la Repubblica non morirà mai²⁶⁴.

Solo con Francesco Foscari, deceduto nel 1457, inizia l'usanza di ricordare il defunto doge con cerimonie che duravano tre giorni, mentre prima i funerali dei dogi non erano diversi da quelli in onore di qualsiasi patrizio²⁶⁵.

Le immagini dogali del fregio hanno una funzione di memoria storica, testimonianza visiva della stabilità e della longevità del meccanismo veneziano. Così, mentre negli altri Stati italiani il potere era un fatto molto precario che spesso cambiava ed era necessario cancellare velocemente la memoria del passato per lasciar spazio alla nuova, a Venezia si cerca di lasciare una traccia continua del passato per evidenziarne la longevità.

Poco dopo l'inizio dei lavori, il 16 marzo 1366, il Consiglio dei Dieci deliberò affinché si cancellasse il ritratto di Marin Faliero che dieci anni prima venne accusato di tradimento per aver tentato di instaurare un regime assolutista a Venezia e condannato a morte²⁶⁶.

Il ritratto venne sostituito dal famoso velo, oggi scuro, che cita «Hic est locus Marini Faletro decapitati pro criminibus». A colui che disobbedì i principi su cui si fondava la Repubblica viene negata l'immagine e se ne lega la memoria alla sua condanna. Un chiaro monito per i secoli a venire. Anche se questa assenza scatenò successivamente l'immaginazione e la curiosità di storici e scrittori²⁶⁷, durante gli anni della Repubblica tale censura si dimostrò una decisione accorta. Raffigurare e solo dopo cancellare con dichiarato intento dissuasivo, dimostra una calibrata gestione dell'immagine pubblica.

Nonostante dopo la serrata i compiti del doge furono ridimensionati e divenne più che altro un interprete degli orientamenti dell'esclusivo gruppo dirigente, egli rimane il vertice di una società orgogliosa e autocelebrativa che ha fatto della propria immagine una potente arma politica. L'immagine del doge deve essere adeguata allo splendore della Repubblica e, così come ogni occasione in cui interviene ha il suo preciso cerimoniale²⁶⁸, ogni doge viene ritratto.

²⁶⁴ «Parendo ai padri che non fosse bene, che il gonfalone della città fosse portato sottosopra non essendo però morta la Repubblica» in F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, a cura di G. Martinoni, L. Moretti, Venezia 1968, p. 490 cit. in M. Casini, *I gesti...cit.*, p. 60.

²⁶⁵ M. Knezevich, *I funerali...cit.*, p. 196

²⁶⁶ G. Romanelli, *Ritrattistica dogale...cit.*, p. 133.

²⁶⁷ Maggiore fautore del mito romantico di Martin Falier fu George Byron. Sull'argomento: G. Romanelli, *Il ritratto assente: Marin Falier a Palazzo Ducale*, in R. Zorzi (a cura di), *Le metamorfosi del Ritratto*, Venezia 2002, pp. 51-62.

²⁶⁸ Sulle cerimonie, i costumi e i simboli si vedano: A. Tenenti, *La rappresentazione...cit.*; F. Quirini, *I costumi e i simboli*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo...cit.*, pp. 83-94; M. Foscari Malacrea, *Il doge nelle cerimonie pubbliche*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo...cit.*, pp. 105-192 L. Urban, *Processioni...cit.*

Di Gentile Bellini conosciamo le immagini di Pasquale Malpiero, Niccolò Marcello, Andrea Vendramin, Giovanni Mocenigo, Marco e Agostino Barbarigo (fig. 46). Il doge appare di profilo secondo una convenzione che risale in parte dalla miniatura medievale, in parte dalle medaglie e monete di ispirazione classica, con intenti ovviamente nobilitanti. Espedienti retorici e linguistici gli permettono di sottolineare la resa fisionomica e allo stesso tempo non uscire dalla sfera di sacralità che avvolge sempre e comunque il doge.

Gentile riscuoteva indubbiamente molte simpatie presso i governanti a giudicare dal monopolio di tutte le commissioni per Palazzo Ducale di cui aveva goduto sino quasi al 1480 quando venne mandato a Costantinopoli e il fratello venne assunto al suo posto per finire la decorazione della Sala del Gran Consiglio.

Il quadro votivo del doge Agostino Barbarigo (fig. 47), in carica tra il 1487 e il 1501, è un dipinto peculiare e particolarmente esplicativo del sentire veneziano. Un connubio di immagine ufficiale e devozione privata, politica e pietà cristiana.

Delle composizioni molto simili vennero commissionate anche dai suoi predecessori e successori come dovuti doni al Palazzo, ma a differenza di questi, il dipinto di Bellini fu commissionato dal doge per se stesso. Probabilmente destinato al palazzo di famiglia, è lecito pensare possa essere una copia o una variante di un dipinto donato al Palazzo Ducale dal doge²⁶⁹.

Come altre pitture votive, può essere interpretato come l'imponente trascrizione delle miniature che illustravano il giuramento scritto dei dogi, la *Promissione Ducale*²⁷⁰. Ecco che ufficialità e sacralità si incontrano, una connessione tutta veneziana che raffigura magnificamente la figura del doge così come era sentita dalla Serenissima.

Agostino è in ginocchio alla base del trono e si accinge ad essere benedetto da Cristo, in piedi sulle ginocchia della Madre che guarda verso il doge. Non è un gesto formale ma un benedizione personale che implica la protezione divina. San Marco lo introduce verso la Vergine e il Bambino mentre sant' Agostino, il suo santo onomastico, è dall'altra parte del trono. Non solo pittura votiva, ma glorificazione del rango del doge: lo stemma dei Barbarigo è in bella vista al centro del dipinto e del sacro trono verso il quale Agostino, con l'abito delle occasioni solenni, si protende aiutato dal santo protettore di Venezia. L'abito ducale lo identifica nella sua funzione politica di capo della Repubblica di Venezia, ma i dettagli lo

²⁶⁹ Secondo S. Sinding-Larsen, *Christ...cit.*, pp. 30-42 l'uso di appendere pitture votive dei dogi nelle sale del consiglio del palazzo iniziò con il doge Loredan (1501-1521). La Goffen fa però notare come un pagamento fatto a Bellini il 22 gennaio 1487 per un dipinto eseguito per il doge Marco Barbarigo, fratello e predecessore di Agostino Barbarigo, anticipi di qualche decennio la datazione di inizio di tale usanza. In R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Milano 1990, p. 306.

²⁷⁰ R. Goffen, *Giovanni...cit.*, pp. 97-99.

associano alla divinità. Soprattutto la distribuzione luministica che sottende l'implicita gerarchia spirituale, pone il doge nella stessa sfera luminosa in cui si trovano la Vergine, Cristo e San Marco mentre Agostino, la sua identità di individuo, è letteralmente in ombra²⁷¹.

Ogni uomo è accompagnato dalla sua devota moglie ed il doge non fa eccezione. Accanto a lui, come un'antica first lady²⁷², la dogaressa²⁷³.

In quanto moglie dell'assoluto protagonista veneziano, la sua funzione si intreccia con quella del marito e la sua immagine pubblica rispecchia il suo ruolo rappresentativo. Come regina non aveva un peso politico effettivo. Esse conservano i vantaggi derivati dal peso della famiglia di origine, il valore della dote e di altri patrimoni, ma ciò era possibile per tutte le veneziane di origine patrizia²⁷⁴. La dogaressa è quindi più che altro un' «immagine simbolica priva di potere»²⁷⁵.

Considerando però l'enorme importanza che rivestono l'immagine, il simbolo e la rappresentazione a Venezia, non credo sia corretto affermare che la dogaressa non avesse «alcun peso»²⁷⁶.

Vero è che, deceduto il doge, ogni importanza potesse avere la dogaressa decade e che questa non avesse alcuna influenza politica. Ma fintanto che essa riveste il suo compito di moglie del Serenissimo, la dogaressa, attraverso la sua fastosa cornice coreografica e i suoi pomposi abiti, celebra la ricchezza di Venezia mentre il doge ne rappresenta il glorioso governo.

In quanto donna è parte dell'apparato scenografico veneziano e in quanto moglie del doge tale ruolo rappresentativo è caricato della solennità che si confà a tale ruolo.

Come prima donna della Repubblica, essa deve incarnare i valori e le caratteristiche proprie della donna veneziana.

Una tradizione che inizia con la dogaressa Felicita, moglie di Vitale Michiel (1096-1102) e inserita negli elenchi (non canonici) dei beati veneziani, vuole una dogaressa caritatevole e

²⁷¹ R. Goffen, *Giovanni...cit.*, pp. 97-99.

²⁷² Dorit Raines propone un parallelo tra la dogaressa e le first ladies contemporanee. Pur essendo oggi come ieri rappresentanti dell'immagine del marito più che di loro stesse, oggi, finita la carica del consorte possono proseguire la loro strada, mentre il ruolo della dogaressa è strettamente vincolato al suo ruolo di moglie. In D. Raines, *La dogaressa erudita. Loredana Marcello Mocenigo tra sapere e potere*, in L. Arcangeli, S. Peyronel (a cura di), *Donne di potere nel Rinascimento*, Viella 2009, p. 376.

²⁷³ Sulle dogaresse di Venezia, P. G. Molmenti, *La dogaressa di Venezia*, Torino - Napoli 1887; M. Pasquinucci, O. Premoli Taiti, *La dogaressa*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo...cit.*, pp. 251-284; G. Scarabello, *La dogaressa*, in G. Benzoni (a cura di), *I Dogi...cit.*, pp. 163-182; H. Hurlburt, *The dogaressa of Venice, 1200-1500: wife and icon*, Londra - New York 2006.

²⁷⁴ S. Chojnacki, *La posizione...cit.*, pp. 65-70.

²⁷⁵ M. Pasquinucci, O. Premoli Taiti, *La dogaressa...cit.*, p. 253

²⁷⁶ *Ibidem*.

pia, virtù che vengono assunte dallo Stato veneziano come propri valori anche nelle rappresentazioni della città²⁷⁷.

La dogaresa deve quindi dimostrare il suo animo magnanimo e devoto attraverso lasciti a monasteri, conventi, chiese, ospedali, doni ai carcerati e a fanciulle senza dote.

L'immagine che la dogaresa deve promuovere è un connubio di amore materno e coniugale, fedeltà familiare, religiosa, prudenza e modestia. Ogni più perfetto valore morale cristiano deve trapelare dai suoi atteggiamenti. Lei è l'immagine di ogni altra donna veneziana a cui si associa tutta la popolazione femminile veneziana che vede così pubblicamente appalesate le caratteristiche che ci si aspetta abbia. Come figura femminile pubblica essa deve incarnare la consorte ideale ossia moglie, benefattrice e madre²⁷⁸.

Si andò consolidando la prassi di eleggere uomini non più giovani, sia come garanzia di saggezza, sia per allontanare i rischi collegati a dogadi gestiti troppo a lungo dalla stessa persona, così anche le dogaresse erano donne avanti con l'età, spesso con una vita coniugale alle spalle.

La cerimonia di insediamento della Dogaresa prende forma già alla fine del Duecento, ma è nel Quattrocento, secolo che si apre con Maria Gallina moglie di Michele Steno, che le cerimonie si vanno complicando e arricchendo come specchio dell'acquisita potenza anche verso la Terraferma. Il bucintoro trasportava la dogaresa a Palazzo Ducale con un corteo composto dai consiglieri dogali, gentildonne, i procuratori di San Marco, senatori e il cancellier Grande. Si iniziava con elargizioni di ducati ai canonici come dimostrazione e impegno di benevolenza, poi i rappresentanti delle corporazioni di mestiere con gli stand espositivi delle proprie produzioni invitavano lungo il percorso la dogaresa a fermarsi per mangiare e bere con loro. Intanto la città era un tripudio di balli, canti, campane e un trionfo di tessuti broccati, raso e pietre preziose. Raggiunta la Sala del Maggior Consiglio, la nuova dogaresa concedeva la sua mano al tocco dei consiglieri poi, rimasta sola, incontrava il marito negli appartamenti del Palazzo loro assegnati. Fatta sera lunghe feste con regate, tornei, cacce animavano Venezia²⁷⁹.

Per quanto riguarda la sepoltura è interessante notare che sino alla fine del XV secolo, se la dogaresa moriva dopo il consorte, a questa non spettavano particolari cerimonie. Quando invece nel 1479 Taddea Michiel morì di peste prima di Giovanni Mocenigo, importanti

²⁷⁷ M. Pasquinucci, O. Premoli Taiti, *La dogaresa...cit.*, p. 255.

²⁷⁸ D. Raines, *La dogaresa...cit.*, p. 378-379.

²⁷⁹ Cfr. G. Scarabello, *La dogaresa...cit.*, pp. 174-176.

celebrazioni ebbero luogo. Era un omaggio al doge più che alla dogaressa della quale ci si dimenticava non appena un nuovo Serenissimo era eletto.

Successivamente le cose cambiano e nel Cinquecento anche alle dogaresse decedute dopo i mariti vengono riservati ricchi onori funebri con lunghi cortei e processioni, imbalsamazione del cadavere e vestizione con il corno dogale in testa, esposizione della salma nella Sala del Piovego e, come per il doge, la bara veniva portata da marinai sino alla chiesa dei santi Giovanni e Paolo²⁸⁰.

Nonostante il ruolo puramente simbolico della dogaressa, essa era pure sempre la moglie del primo uomo veneziano e non può non sorprendere che anche di questa figura femminile siano quasi assenti i ritratti.

Tra i primi esempi di ritrattistica dogale in cui compare anche la dogaressa abbiamo la lunetta sopra l'arca sepolcrale dipinta da Paolo Veneziano sulla tomba di Francesco Dandolo presso la basilica di Santa Maria dei Frari (1339) (fig. 48). Qui S. Francesco, santo omonimo del doge, e santa Elisabetta d'Ungheria, omonima della dogaressa Elisabetta Contarini, presentano la coppia alla Madonna con il Bambino. La dogaressa è in abiti religiosi che la identificano nel suo ruolo di esempio universale di virtù cristiana mentre accompagna il marito nell'ultimo viaggio²⁸¹.

Nel mosaico della Crocifissione nel Battistero di San Marco (fig. 49) viene raffigurato doge Andrea Dandolo accompagnato presumibilmente dalla dogaressa e dal Cancelliere ducale. Il doge è riconoscibile grazie all'abito ducale e ricopre il posto più importante, quello sotto la croce. A sinistra troviamo un cancellier grande, probabilmente Benintendi Ravignani (1347-1365) o Nicolò Pistorini (1323-1347)²⁸² mentre la figura sulla destra viene solitamente identificata con la dogaressa anche se l'abbigliamento, pur tenendo conto di un certo grado di stilizzazione, appare maschile, come anche il volto. Tozzi lo identifica come «un personaggio sconosciuto, forse un magistrato»²⁸³ e Molmenti si riferisce ad esso come il cancelliere grande²⁸⁴. Il mosaico ha una grande importanza civica trovandosi proprio nella lunetta sopra l'altare e la presenza della dogaressa in tale contesto appare quanto mai ingiustificata. In oltre l'abito, elemento fortemente caratterizzante, non combacia con gli altri ritratti di dogaresse di cui abbiamo esempio nel XIV secolo. La presenza della moglie del Serenissimo nel contesto

²⁸⁰ G. Scarabello, *La dogaressa...* cit., p. 180.

²⁸¹ D. Pincus, *The tombs of the doges of Venice*, Cambridge 2000, pp. 105-120.

²⁸² P. Fortini Brown, *Committenza e arte di Stato*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato Patrizio*, Roma 1997, p. 800.

²⁸³ R. Tozzi, *I mosaici del Battistero di S. Marco a Venezia e l'arte bizantina*, in «Bollettino d'arte», XXVI (1932-33), p. 426.

²⁸⁴ P. G. Molmenti, *La storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, vol. I, *La grandezza*, Bergamo 1910, p. 169.

di una tomba appare ragionevole essendo questo un momento in cui pubblico e privato si incontrano, un addio del doge e dell'uomo che si fa accompagnare un'ultima volta dalla sua consorte, prudentemente vestita da religiosa. In un contesto prettamente pubblico quale la decorazione del Battistero di San Marco è molto più probabile che ad accompagnare il doge fossero dei magistrati, procuratori o cancellieri.

Un ulteriore mosaico rappresentante doge e dogaresa in occasione della dipartita del primo si trova alla basilica dei santi Giovanni e Paolo in un'arcata sopra l'urna di Michele Morosini (1382) (fig. 50). Qui è raffigurato il Crocifisso ai cui lati, a sinistra vi è la Vergine con S. Michele che presenta il doge, e a destra S. Giovanni Evangelista e S. Giovanni Battista che introduce la dogaresa Cristina Bondumier. Anche in questo caso la dogaresa indossa abiti religiosi e accompagna il marito in questa occasione solenne quanto intima.

Una sola dogaresa fu ritratta nel XV secolo. Si tratta di Giovanna Dandolo, moglie del doge Pasquale Malipiero (1457-62) rappresentata in una medaglia eseguita da Pietro da Fano raffigurante i consorti (fig. 51)²⁸⁵.

La dogaresa Giovanna Dandolo, discendente da una delle famiglie più illustri della Repubblica, è conosciuta come patronessa della stampa e dei merletti. Nonostante non vi sia alcuna prova storica riguardo, il cavallo di spade del mazzo di carte da gioco illustrate dal Palazzi e conservate al museo Correr, rappresenta un'officina tipografica e la scritta *Arte della stampa introdotta a Venetia dalla Dandola dogaresa Malipiero. Vive a stampa immortal Dandol il nome*²⁸⁶. Sappiamo anche che durante il suo dogado, il tipografo Giovanni da Spira giunge a Venezia facendo della città uno dei maggiori centri di stampa.

Fu sempre la dogaresa Dandolo che riunì molte giovani donne del popolo avviandole al lavoro di merlettaie e ricamatrici, lavoro che, oltre a dare mezzi di sostentamento a queste donne, diede inizio alla prestigiosa tradizione del merletto, soprattutto a Burano²⁸⁷.

I ritratti su medaglia con funzione commemorativa iniziarono ad essere riutilizzate nelle corti del Nord Italia all'inizio del XV secolo²⁸⁸ e divennero usuali doni per ambasciatori o altri visitatori stranieri nelle corti di Mantova e Ferrara negli anni quaranta del Quattrocento. Doge

²⁸⁵ In P. Humfrey, *The Portrait in Fifteenth-Century Venice*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra...cit., p. 61 da J. G. Pollard, *Renaissance medals. Italy*, vol. I, Washington 2007, p. 177 e in H. Hurlburt, *The dogaresa...*cit., pp. 106-107.

²⁸⁶ P. Molmenti, *La Dogaresa...*cit., p. 155.

²⁸⁷ G. Scarabello, *La dogaresa...*cit., pp. 163-182, alcune immagini delle Carte del Palazzi con relativo commento.

²⁸⁸ Le prime medaglie di ispirazione classica sembrano essere quelle eseguite a Padova per Francesco Carrara nel 1390. H. S. Hurlburt, *The dogaresa...*cit., p. 243. Sull'utilizzo e il significato delle medaglie in Età Moderna in Italia e a Venezia, P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity*, New Haven 1996, pp. 96-98, 104-105.

Francesco Foscari fu il primo doge ad abbracciare questa usanza a Venezia e Pasquale Malipiero, suo successore, ne seguì il modello.

Questa medaglia, datata 1460 circa, ritrae il doge in un verso e dall'altro la consorte indicandone il nome ed il titolo nell'iscrizione «Inclite Iohanne Alme Urbis Venetiar Ducise». L'autore è identificato in Pietro da Fano, artista attivo soprattutto nella zona di Rimini²⁸⁹.

La dogaresa Malipiero fu una delle sole tre dogaresse veneziane ad apparire in una medaglia e la sola ad apparirvi prima della fine del XVI secolo²⁹⁰.

Contraddicendo il modello che prevede doge e dogaresa separati, per evitare sconvenienti allusioni ad aspirazioni dinastiche, qui i due coniugi sono rappresentati assieme, con abiti simili. Come il marito la dogaresa indossa la veste cerimoniale, attentamente delineata dall'artista soprattutto nel dettaglio broccato o damascato. Il suo volto, come quello del doge, denuncia un aspetto non più giovane anzi, particolarmente segnato dall'età. All'epoca dell'elezione del marito, la dogaresa aveva circa sessant'anni, tre figli e una figlia adulti²⁹¹.

I marcati segni della vecchiaia, oltre ad essere indicatori della saggezza della coppia rappresentante di Venezia, posizionano la donna all'interno del modello di moglie-madre che ha servito la Repubblica prima attraverso la maternità, ed ora attraverso le sue virtù di donna matura al fianco del suo consorte. Non vi può essere alcuna allusione dinastica in questi due volti così segnati dal tempo e che all'epoca dell'effigie avevano già trascorso gran parte della loro vita. La presenza di Giovanna Dandolo, in questo caso, è pienamente giustificata in quanto la dogaresa si pone come modello femminile in rappresentanza di tutte le donne Veneziane, ossia una moglie e una madre che non celebra se stessa ma i valori che incarna.

Tale assimilazione è resa possibile proprio dall'età avanzata che esclude il dubbio di qualsiasi pretesa dinastica. La precedente coppia dogale, Francesco Foscari e la moglie, al momento dell'elezione erano molto più giovani così nel verso della medaglia raffigurante il ritratto del doge è presente un'allegoria di Venezia come giustizia.

Un'altra medaglia, sempre attribuita a Pietro da Fano (fig. 52), raffigura in un verso la dogaresa Malipiero con l'iscrizione prima citata, dell'altro una allegoria con due figure femminili e la frase «Bona Voluntas Vingit Honia»²⁹². Le figure reggono rispettivamente due oggetti che sembrano essere un serpente e un giogo che, in associazione all'iscrizione, potrebbero indicare il controllo e la padronanza (il giogo) sulle tentazioni (il serpente), o

²⁸⁹ Si veda P. Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, Venezia 1998, pp. 38-39.

²⁹⁰ H. S. Hurlburt, *The dogaresa...cit.*, p. 243.

²⁹¹ A. Da Mosto, *I dogi di Venezia*, Firenze 1977, p. 178.

²⁹² H. S. Hurlburt, *The dogaresa...cit.*, p. 244.

essere simbolo di unione e concordia, accezioni simboliche del giogo, attraverso tempo che passa, se si considera il serpente come Uroboro. Il serpente però, in questo caso, non ha forma circolare e la frase associata mi fa protendere verso la prima ipotesi. Il significato completo dell'allegoria potrebbe comunque trovare la sua completezza solo in una terza immagine, magari posizionata sul verso di una medaglia raffigurante il doge Malipiero e da considerare in coppia con questa²⁹³.

Anche se le medaglie con funzione commemorative sono collegate all'idea di imperatore romano, concetto totalmente in contrasto con quello di Repubblica veneziana, esse sono anche il modo più discreto che un doge ha per conservare una memoria personale di sé. Usate probabilmente solo come doni o in circostanze particolari, le medaglie, per la loro circolazione privata e la dimensione contenuta, permettono di non entrare in contrasto con i principi veneziani riguardo la celebrazione individuale.

Nel XVI secolo si contano solo tre dogaresse e di tutte sono note rappresentazioni: Zilia Dandolo (1556-1559), incoronata dopo più di mezzo secolo di assenza di dogaresse, sposa di Lorenzo Priuli; Loredana Marcello (1570-1572), consorte di Alvise I Mocenigo e Morosina Morosini (1595-1605), famosa per la sua bellezza e la fastosa cerimonia di incoronazione, moglie di Marino Grimani²⁹⁴. Di tutte e tre sono note delle rappresentazioni a conferma del nuovo ruolo figurativo che acquista la donna nel corso del XVI secolo (fig. 53).

L'arte di ritrarre patrizi e cittadini

Bellini, probabilmente uno dei più grandi ritrattisti (e non solo) del Quattrocento, ritrae in gran parte suoi compatrioti fornendoci dei perfetti esempi di integerrimi cittadini.

Gli abiti e la posa evidenziano la posizione sociale e quindi politica del soggetto, lo sguardo rivolto altrove e l'assenza di attributi personali come oggetti simbolici o libri denotano la psicologia di questi stessi patrizi che, lungi da volersi fare ritrarre come individui, si raffigurano come membri di una comunità cui secolari valori e regole si esprimono anche attraverso la composizione del ritratto.

L'abito indossato dal giovane del Museo Civico di Padova (fig. 54), lo identifica come senatore. Lo sguardo rivolto a sinistra che lo allontana dallo spettatore equivale ad una

²⁹³ H. S. Hurlburt, *The dogaressa...cit.*, p. 107 e 244-245 per alcune ipotesi interpretative.

²⁹⁴ D. Raines, *La dogaressa...cit.*, p. 381.

soppressione della propria individualità. Nel momento del ritratto il patrizio è la sua classe e la sua classe è lo Stato così, non svelando nulla di se stesso, rivela tutto della sua classe²⁹⁵.

Bellini, artista del patriziato veneziano, ne rappresenta la struttura morale attraverso il contegno delle pose, l'omissione delle mani e di qualsiasi segno di ostentazione. Ecco che il *Ritratto di Patrizio* di Padova non rappresenta l'individuo, ma tutto il suo rango e di conseguenza la sua città.

Da un ritratto di gruppo di Bellini datato 1507 si evince chiaramente questo aspetto della mentalità veneziana (fig. 55). Il doge Leonardo Loredan, già ritratto da Bellini all'inizio del suo incarico, si trova qui tra i suoi senatori, probabilmente suoi parenti. Si tratta di un bene privato della famiglia, identico a quello descritto dal Ridolfi a Ca' Loredan: «In casa Loredana di Santo Stefano conservasi il ritratto del doge Leonardo Loredan posto a sedere a un tavolino e due suoi figlioli ed altri della famiglia intorno che son figure molto vivaci»²⁹⁶.

Il doge, come una Vergine in trono circondata da santi e donatori genuflessi, esegue con la mano destra un gesto di benedizione.

Il Serenissimo, che nella sala del Maggior Consiglio siede proprio sotto *Il Paradiso* del Guariento e i governanti che lo circondano sono trasportati nel modello sacro. Il gruppo, l'esperienza condivisa, la classe riunita attorno alla figura del doge sono elementi fondamentali del governo veneziano. La distribuzione del potere è uno dei motivi del suo lungo successo e ragione che spinge Bellini a creare un ritratto di cinque uomini seduti assieme, tipologia senza precedenti²⁹⁷.

Il Vasari attribuisce proprio a Bellini il merito di aver introdotto l'usanza del ritratto in città²⁹⁸ e nonostante l'affermazione non sia da prendere alla lettera, il contributo del Giambellino a questo genere pittorico è sicuramente rilevante. Il suo successo nella Venezia del secondo '400 è in parte attribuibile alla capacità del maestro di tradurre in immagine i desideri di rappresentazione dell'élite cittadina. Dipinge volti atemporali, distaccati nella postura e nello sguardo diretto fuori dal quadro verso qualcosa di più grande, più importante, donando alla figura un'aura di sacralità in perfetta armonia con il significato che si attribuiva all'essere nobile.

Il *Ritratto di giovane uomo con mazzocchio* (fig. 56) indossa un cappuccio nero che si ipotizza essere un copricapo nobiliare indossato solo dai patrizi appartenenti alle casate più

²⁹⁵ R. Goffen, *Giovanni...cit.*, p. 203.

²⁹⁶ C. Ridolfi, *Le meraviglie...cit.*, vol. I, pp. 96-97.

²⁹⁷ R. Goffen, *Giovanni...cit.*, p. 203.

²⁹⁸ Si veda pag. 12.

antiche²⁹⁹, non più di moda alla fine del XV secolo e probabilmente indossato solo per alludere al nobile lignaggio³⁰⁰.

La moda coeva prevedeva che i nobili indossassero una *bareta* nera come quella indossata dal *Giovane senatore* nel ritratto ai Musei Civici di Padova³⁰¹ (fig. 54) identificato come senatore per la toga rossa, permessa solo a senatori e procuratori della Repubblica³⁰².

Gli altri membri della nobiltà e i cittadini originari indossavano abiti neri e così vengono ritratti da Bellini. Si vedano ad esempio il *Ritratto di Giovane* conservato alla National Gallery di Washington (fig. 57) e il *Ritratto di giovane con zazzera* (fig. 58) al Museo del Louvre.

Come le immagini di donne presentano interpretazioni del modello di bellezza ideale, Bellini si fa portavoce dell'ideale di bellezza maschile, qualità strettamente connessa alla *nobilitas* da cui consegue la *virtus*³⁰³. Ne risultano ritratti in cui non viene raffigurato solo l'uomo, ma l'insieme degli attributi e delle caratteristiche proprie del patrizio inteso come classe sociale dominante. I valori di un gruppo riflessi in un solo uomo del quale si mettono in risalto non tanto gli stati d'animo, come invece fece Antonello da Messina, ma la posizione politica dalla quale dipendono tutte le altre qualità morali.

Bellini, veneziano, è completamente inserito nei meccanismi sociali della sua città e capisce quali sono le necessità di rappresentazioni patrizie. Non deve interpretare la richiesta del committente perché sa esattamente cosa vuole vedere in un ritratto un membro della classe dirigente della Serenissima.

A differenza di Bellini, Antonello da Messina ha bisogno di capire ed orientarsi nei meccanismi sociali politici che regolano le rappresentazioni dei veneziani. Siciliano, risale l'Italia fino a giungere a Venezia nel 1475. Molto probabilmente i primi contatti con la Repubblica avvennero a Messina, sede di una fiorente colonia di cittadini veneziani che gli aprì le porte verso commissioni prestigiose una volta giunto in laguna³⁰⁴.

Il suo contributo alla ritrattistica è essenziale per lo sviluppo del genere apportando novità ed innovazioni che saranno riprese da molti altri artisti veneziani e non.

²⁹⁹ S. Weppelman, "A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro." *Giovanni Bellini pittore di ritratti privati*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco e G. C. F. Villa, Roma, Scuderie del Quirinale 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009, Milano 2008, p. 80.

³⁰⁰ Finocchi Gersi lo identifica, proprio per la presenza di questa antica foggia, come Girolamo Priuli. In L. Finocchi Ghersi, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia 2003, pp. 115, 120.

³⁰¹ B. Aikema nel catalogo della mostra *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano...*cit., p. 196, cat. 7, presume si tratti di un giovane discendente del casato degli Emo.

³⁰² S. M. Newton, *The dress...*cit., p. 9.

³⁰³ S. Weppelman, "A lunga memoria..."cit., p. 81.

³⁰⁴ Si veda M. Lucco, *Le occasioni di Antonello*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco, Roma, Scuderie del Quirinale 18 marzo – 25 giugno 2006, Milano 2006, pp. 17-25.

I ritratti di Antonello, in particolare quelli raffiguranti veneziani, mostrano una certa uniformità strutturale che consiste nella posizione di tre quarti, sfondo nero, tagliate sotto le spalle o a busto corto. Nonostante tale somiglianza compositiva, da ogni volto trapela una peculiarità psicologica differente data dallo sguardo, le leggere curvature delle labbra, i delicati quanto eloquenti dettagli come il sopracciglio scomposto del *Ritratto d'uomo* al Museo Civico di Arte Antica di Torino³⁰⁵ (fig. 59).

Questa indagine psicologica è qualcosa che va oltre le richieste del committente, sicuramente apprezzata dato l'alto numero di commissioni che ebbe il pittore, ma che scavalca la descrizione formale del patrizio veneziano in quanto membro del gruppo dirigente e rappresentante della città. Ad ogni volto dona una precisa individualità, una novità questa per Venezia abituata ad identificarsi nella collettività più che sottolineare le singole personalità.

Antonello combina nei suoi ritratti il rigore, la solidità e la sobrietà proprie del modello patrizio con la ricerca introspettiva.

Il *Ritratto d'uomo*³⁰⁶, eseguito nel 1476 mentre Antonello era a Venezia, sfoggia un'aria di sicura superiorità, quasi di sfida che Zeri ha letto come uno «spregiudicato piglio di intraprendenza bancaria e mercantile»³⁰⁷ interpretando come orgoglio velatamente arrogante l'affascinante equilibrio creato dal maestro messinese tra individuo ed esponente del patriziato.

Antonello riesce a far emergere dall'anonimità ognuno dei suoi soggetti e al contempo si colloca perfettamente nella logica rappresentativa patrizia limitandosi a rappresentare l'essenziale, ossia il volto, fiero, accompagnato da dettagli dell'abbigliamento che ne identificassero lo *status*. Il *Ritratto di giovane* conservato al Thyssen-Bornemisza (fig. 60), datato attorno al 1475, raffigura un giovane patrizio con abito nero e zuccotto dallo sguardo pacato e pensieroso³⁰⁸. Il *Ritratto d'uomo* (fig. 61) alla Galleria Borghese presenta il volto di una persona affabile e intelligente nella sua veste rossa che lo identifica nella sua posizione politica e il copricapo nero³⁰⁹.

³⁰⁵ M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina...cit.*, p. 250, cat. 40.

³⁰⁶ Puppi ipotizza si tratti del massimo committente veneziano di Antonello, Pietro Bon. L. Puppi, *I committenti veneziani di Antonello: appunti a margine di qualche identificazione*, Atti del Convegno di Studi, Messina 29 novembre – 2 dicembre 1981, Messina 1987, p. 261.

³⁰⁷ F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989, p. 9.

³⁰⁸ M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina...cit.*, pp. 74-76, cat. 20.

³⁰⁹ Crowe e Cavalcaselle lo identificano con il *Ritratto di Michele Vianello* citato dal Michiel in casa di Antonio Pasqualini nel 1532 giustificando la mancanza della firma e della data citata dal Michiel con un taglio successivo. In J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth century*, vol. I, Londra 1871, p. 89. L'identificazione, seppur verosimile, non è universalmente accettata e Della Pergola fa notare che, essendoci

Questi sono ovviamente alcuni tra i tanti esempi di ritratti di patrizi e cittadini veneziani dai quali, a mio parere, ben si evince quale fosse il significato attribuito dalla Repubblica a questo genere pittorico. Per quanto riguarda le donne, invece, le testimonianze a nostra disposizione si riducono drasticamente.

Di Antonello non abbiamo alcun ritratto di donna. Nemmeno di Giovanni Bellini sono giunti a noi ritratti femminili ad eccezione del disegno attribuito al maestro e conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel quale si vede il volto di una figura femminile con una collana di perle. Forse uno studio per una raffigurazione più articolata e oggi perduta o forse collegato a quel «quadretto della donna retratta al naturale insino alle spalle [...] de mano de Zuan Bellino»³¹⁰ che il Michiel ci dice appartenente a Taddeo Contarini, rimane purtroppo un frammento troppo rovinato e privato di ogni contesto sul quale non si possono (o non sono in grado di) fare ipotesi plausibili.

Tornando all'affermazione del Michiel, egli afferma quindi di aver visto questo «quadretto della donna». Una prima considerazione è su cosa potesse intendere con questa descrizione. L'autore sembra suggerire un vero e proprio ritratto di una donna raffigurata sino all'altezza delle spalle, ma senza ulteriori dettagli sulla composizione, si può sospettare che la figura femminile in questione possa essere una figura allegorica privata degli attributi di riconoscimento, magari tagliata. Questa non è nulla più che una supposizione basata solo sul fatto che, in particolare per i quadri con figure femminili, a Venezia le linee di demarcazione sono molto labili. Si aggiunga a ciò che i ritratti femminili del secolo successivo, raramente presentano figure tagliate all'altezza delle spalle essendo l'abito e i gioielli elementi di grande importanza sia per la composizione sia per il significato che essi rivestono.

Di un'altra figura femminile eseguita dalla mano di Bellini abbiamo notizia. Si tratta di un ritratto appartenuto a Pietro Bembo raffigurante la sua amata. Bembo compose due sonetti su imitazione di quello di Petrarca in cui il poeta parla del ritratto della sua Laura eseguito da Simone Martini. Ma quando il Michiel, nel 1529, va a Padova nella casa di Bembo, non trova un ritratto femminile di una sua amata anche se quel «retrato de Madonna Laura amica del Petrarca»³¹¹ di cui non nomina l'autore potrebbe forse essere l'opera di cui parla Bembo nei suoi sonetti. Oggi l'immagine sopravvive solo nei sonetti di Bembo in cui viene descritta

delle fasce di legno a vista attorno all'opera, essa non fu mai tagliata e quindi non riferibile al quadro visto dal Michiel. In P. Della Pergola, *La Galleria Borghese. I dipinti*, vol. I, Roma 1955, pp. 97-98.

³¹⁰ M. Michiel, *Notizia d'opere del disegno: edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2000, p. 88.

³¹¹ *Ivi*, p. 20.

come una bellezza celeste³¹² e viene poi ricordata dal Ridolfi che lo inserisce nelle sue *Meraviglie dell'arte*³¹³ riprendendo i versi dello stesso Bembo.

Il quadro in questione, reale o espediente poetico che sia, rimane comunque un'immagine in nessun modo inscrivibile all'interno della sfera del ritratto. Una Laura petrarchesca, un oggetto d'amore incondizionato, una bellezza universale venerata dal poeta in quanto tale, non è un ritratto in quanto non raffigura nessuna donna (o tutte le donne).

Una piccola raffigurazione femminile attribuita a Jacometto Veneziano è oggi conservata al Metropolitan Museum di New York. Si tratta della cosiddetta *Monaca di San Secondo* che accompagna il ritratto di Alvise Contarini (figg. 62, 63).

Jacometto Veneziano era un pittore e miniaturista attivo a Venezia tra il 1480 e il 1495, legato a Bernardo Bembo e forse lui stesso poeta, come racconta in un sonetto dedicato a lui Girolama Corsi Ramos³¹⁴, la poetessa che si dice essere ritratta da Carpaccio³¹⁵.

Le due raffigurazione vengono ricollegate a quelle che il Michiel nel 1543 vede a casa di Michele Contarini e che attribuisce proprio a Jacometto³¹⁶, e quelli nominati nel Camerino di Gabriele Vendramin e attribuiti a Giovanni Bellini³¹⁷.

Un paesaggio molto rovinato (fig. 64) situato sul retro del ritratto della *Monaca*, doveva probabilmente fungere da coperchio del contenitore del dittico in modo che, una volta chiuso, la figura della donna si veniva a trovare sopra il ritratto del Contarini il quale, sul suo rovescio, porta l'immagine di una cerva incatenata ad una borchia con la scritta AIEI, *sempre in greco*³¹⁸ (fig. 65).

³¹² «O immagine mia celeste e pura / che splendi più che 'l sole agli occhi miei... / credo che 'l mio Bellin con la figura / t'abbia dato il costume anco di lei ». In P. Bembo, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1960, sonetto 19, p. 521.

³¹³ «[...] di Pietro Bembo prima, che fosse cardinale, per lo cui fece anco il ritratto d'una sua favorita, che dalla pena di quel chiaro scrittore fu in tale guisa celebrato [...]» da C. Ridolfi, *Le Meraviglie...cit.*, vol. I, p. 73.

³¹⁴ «Ad Jacometum pictorem / Jacometo, se mai la dolce lira / afatigasti in cantar versi e carmi, / ora il tempo è che la fatighi ed armi / con la eloquenza che 'l tuo petto ispira» in V. Rossi, *Di una rimatrice e di un rimatore del secolo XV. Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XV/4 (1957), p. 193.

³¹⁵ Su questo ritratto attribuito a Carpaccio si vedano pp. 92-95.

³¹⁶ «Vi è un ritratto piccolo di M. Alvise Contarini [...] che morse già anni, e nell'istesso quadretto v'è il ritratto d'una monaca di San Secondo, e sopra la coperta di detti ritratti un paese, e nella coperta di cuoro di detto quadretto fogliami di oro masenato, di mano di Iacometto, opera perfettissima » da M. Michiel, *Notizia d'opere...cit.*, pp. 55-59.

³¹⁷ «Un quadreto de man de Zuan Belin con una figura de dritto et da reverso una cerva. Un altro quadreto con una munega de man de Zuan Belin» in A. Ravà, *Il camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo Archivio Veneto», XXXIX (1920), p. 170.

³¹⁸ Cfr. L. Bulzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010, pp. 267-270.

Angela Dülberg interpreta le immagini ricollegandole ad una situazione di durevolezza e stabilità. La borchia, la pietra e la parete di porfido sono elementi che rimandano all'idea di solidità dell'amore che nella sua eternità prosegue oltre la vita. La cerva, animale molto rapido, indica il tempo fuggevole, ipotesi supportata dall'immagine che sembra intravedersi sul retro della figura femminile e che potrebbe raffigurare la barca di Caronte³¹⁹.

Mundy vi vede un messaggio di eterna salvezza dato che il porfido era utilizzato nei sarcofagi per indicare il trionfo sulla morte dei principi e papi che vi erano seppelliti³²⁰.

La Bolzoni vi legge un probabile messaggio d'amore³²¹ in cui gioca un ruolo fondamentale la figura della cerva (o cervo) la quale vanta una ricca tradizione simbolica³²². Anche Petrarca, infatti, vede Laura sottoforma di cerva³²³ e lo stesso animale gli compare nella sua visione onirica in cui «una candida cerva sopra l'erba / verde m'apparve, con duo corna d'oro»³²⁴.

Altro ruolo fondamentale per l'interpretazione del messaggio lo riveste l'identità della donna ritratta. Ci si è chiesto se davvero questa sia una monaca di San Secondo, il convento benedettino femminile presso l'isola lagunare o, come suggerisce Brown, il Michiel, osservando il quadretto decenni dopo, sbagli la sua lettura³²⁵. Effettivamente l'abbigliamento della donna e la sua profonda scollatura non ricordano la rigida veste monacale a cui siamo abituati, ma come fa notare la Bolzoni siamo alla fine del XV secolo, prima delle riforme che regoleranno la vita nei conventi femminili e doveva esservi qui ancora un alto livello di libertà³²⁶.

Nonostante le ricerche effettuate, l'immagine e le testimonianze ad essa associate non sono state fino ad oggi in grado di svelare completamente il significato della coppia. Ciò che interessa in questa sede è spiegare la presenza della figura femminile caso, come abbiamo visto, molto raro nella Venezia quattrocentesca.

L'elemento chiave che a mio parere giustifica questo ritratto di donna è la dimensione dell'immagine. Mentre un ritratto di normali dimensioni impone la sua presenza, una miniatura o comunque un'immagine molto piccola chiede di essere guardata. Non è destinata a nessun luogo ed è di esclusiva proprietà del suo committente che può contemplarla a sua

³¹⁹ A. Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlino 1990, p. 126.

³²⁰ E. J. Mundy, *Porphyry and the 'Posthumous' Fifteenth-Century Portrait*, in «Pantheon», XCVI (1988), p. 39.

³²¹ L. Bolzoni, *Il cuore...cit.*, p. 268.

³²² Si veda M. Bath, *The Image of the Stag: Iconographic Themes in Western Art*, Baden - Baden 1992.

³²³ «Cerva errante et fugitiva» in F. Petrarca, *Il canzoniere*, a cura di M. Santagata, 2004, CCXII, 7.

³²⁴ *Ivi*, CXC, 1-2.

³²⁵ D. A. Brown, *Jacometto Veneziano*, in D. A. Brown (a cura di), *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, catalogo della mostra, 30 settembre 2001 – 6 gennaio 2002, Washington, National Gallery of Art, Princeton, p. 154.

³²⁶ L. Bolzoni, *il cuore...cit.*, pp. 269-270.

discrezione. L'immagine femminile doveva essere la parte interna del contenitore e quindi era visibile solo una volta aperto. La sfera in cui si colloca è completamente privata, intima e non ha nulla a che vedere con i ritratti eseguiti per motivi celebrativi, dinastici o quant'altro. E' un oggetto privato del committente in cui la figura femminile trova la sua naturale collocazione. E' uno di quei rari momenti in cui l'immagine si distacca dal suo vincolo pubblico per concedersi un momento di solitudine.

E' possibile che all'interno vi sia un messaggio d'amore e che, come spesso accade, la dimensione spirituale e sensuale si incontrino ed è anche possibile che la donna qui ritratta non sia una persona con nome e cognome, a differenza di Alvise Contarini, ma sia la trasposizione pittorica di un'idea del committente, un suo messaggio personale.

Sappiamo che Alvise Contarini era un uomo assai religioso a cui ci riferisce anche con il soprannome 'Millecroci' proprio per la sua fama di persona pia e misericordiosa e che compì un lungo pellegrinaggio lungo i luoghi della vita di Gesù di cui ci ha lasciato un diario e che alla sua morte, non avendo eredi la cui lasciare il patrimonio, destina numerosi lasciti a chiese ed ospedali³²⁷. Sposò Maria Moro di Alvise da cui ebbe due figli e una figlia, Lucrezia, che morì nel 1541 circa, come probabilmente anche i due figli maschi di cui non abbiamo tracce documentarie³²⁸.

Stando alla sua biografia, la presenza di questa immagine femminile non penso sia collegabile ad un contesto amoroso. La parola AIEI incisa nella borchia sul porfido, potrebbe indicare l'eternità della devozione cristiana del protagonista maschile, la sua confessione privata verso una vita spirituale. La cerva è incatenata alla pietra, non è «errante et fuggitiva»³²⁹ come la cerva del Petrarca e non c'è motivo di cacciarla in quanto già legata per sempre. Forse ci troviamo di fronte alla decisione di un allontanamento definitivo dalla vita attiva, di cui la caccia è sinonimo, per dedicarsi completamente a quella contemplativa. Come dice la Dülberg, la cerva in quanto animale selvatico rapido e snello, potrebbe riferirsi al tempo che fugge, ma qui è incatenato e non sembra avere alcuna intenzione di scappare. Tutto sembra riferirsi ad una dimensione eterna.

Il rovescio del ritratto della donna è troppo rovinato per capire cosa rappresentasse, ma essendo le due immagini collegate ritengo probabile che la donna in questione non sia l'immagine di un amore sensuale, ma spirituale al quale il Contarini si dichiara devoto.

³²⁷ Si veda D. Ascoli, *Il patrizio e il pellegrino. La cena di Emmaus di Alvise Contarini "Millecroci"*, in «Venezia Cinquecento», XXXV (2008), pp. 9-37.

³²⁸ *Ivi*, pp. 10, 12.

³²⁹ F. Petrarca, *Il canzoniere*, cit., CCXII, 7.

L'amore verso una donna ricopre, soprattutto da fine Quattrocento, un'ampia sfera di significati che investono la sfera celeste quanto quella terrena e attingono da fonti poetiche, antiche e moderne, religiose e simboliche. Scegliere che tipo di relazione intercorra tra il Contarini e la figura femminile è probabilmente impossibile perché la devozione spirituale coinvolge ogni sentimento che aspira all'eternità. In questo piano amore e fede coincidono e la donna è l'immagine di entrambi.

Non penso che la donna qui raffigurata sia una monaca, ma che l'abito religioso, come quello indossato dalle dogaresse dei mosaici del XIV in cui accompagnano i mariti nell'ultimo viaggio, sia il simbolo di un amore cristiano a cui si dà un volto femminile.

Esiste una donna veneziana di cui è stato eseguito più di un ritratto, ma il cui nome e la cui storia giustificano la grande attenzione che le è stata riservata.

Si tratta di Caterina Cornaro, nata a Venezia il 25 novembre 1454 da Marco di Giorgio e Fiorenza Crispo³³⁰. La famiglia a cui appartiene, oltre ad essere tra le famiglie *larghe* di Venezia che nel 1400 contava già 35 rami³³¹, è economicamente e politicamente molto influente nella città. Nel 1486 Caterina viene data in sposa a Giacomo II Lusignano, figlio illegittimo di Giovanni II che da quattro anni era in possesso del trono di Cipro. Quest'isola è di importanza strategica per Venezia che, felice di queste nozze attraverso cui può rafforzare il suo dominio nel Mediterraneo orientale, nomina Caterina figlia della Serenissima. La giovane sposa si trasferisce a Cipro solo quattro anni più tardi, salutata da una grande cerimonia, ma a soli otto mesi dal suo arrivo, Giacomo II muore lasciando come erede il bambino che Caterina porta in grembo. Il nascituro muore anch'esso prematuramente e dopo un periodo di giochi politici, ritorsioni e complotti, Caterina è persuasa a cedere alla Serenissima il regno di Cipro. Tra i doni che riceve in cambio del regno vi è Asolo e il suo territorio dove trascorrerà parte della sua vita sino al 10 luglio 1510, data in cui muore.

Caterina non è semplicemente una nobildonna, ma uno strumento politico letteralmente nelle mani di Venezia cui dipendenza è suggellata dal titolo di *figlia della Repubblica* con tutto ciò che implica essere una figlia. Pur essendo usata come mezzo privo di volontà decisionale, attraverso il suo ruolo entra nell'ambito di un successo politico veneziano che, come tale, deve essere rappresentato.

³³⁰ Per una biografia di Caterina Corner si vedano: G. Gullino, *Caterina Cornaro: vicende familiari, vicissitudini politiche*, in D. Pedrocco (a cura di), *Caterina Cornaro. L'illusione del regno*, Atti del Convegno di Studi, Asolo 9 ottobre 2010, Verona 2011, pp. 15-34; D. Pedrocco, *Caterina Cornaro: tra biografia e mito*, in D. Pedrocco (a cura di), *Caterina Cornaro...cit.*, pp. 35-56; D. Pedrocco, *Introduzione* in A. Colbertaldo, *Storia di Caterina Corner Regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di D. Perocco, Padova 2012, pp. 11-56.

³³¹ G. Gullino, *Caterina...cit.*, p. 15.

Caterina non viene ritratta per il suo merito che porta all'annessione di Cipro ai territori della Serenissima, ma in quanto rappresentante della Repubblica in questo particolare episodio. Venezia raffigura le sue glorie e Caterina è parte di una di esse. La sua figura entra nella sfera politica-diplomatica e del mito marciano ed è così che la ritrae Gentile Bellini (fig. 66).

La regina viene introdotta da precisa tabella dedicatoria³³² in cui Caterina parla in prima persona presentandosi con il nome della famiglia, discendente dalla stirpe romana. Ci segnala l'adozione da parte della Repubblica, che il regno a Cipro è al suo servizio e il suo nome di battesimo attraverso l'evocazione della vergine sepolta presso il Sinai, santa Caterina di Alessandria³³³.

Caterina viene raffigurata nella suo ruolo di rappresentante della Repubblica e Bellini utilizza per lei lo schema compositivo utilizzato nei ritratti maschili. Posizione di tre quarti, sfondo scuro, corona che la identifica come regina e che ritroviamo anche nelle altre sue rappresentazioni. Grande spazio è riservato alla descrizione dell'abito che richiama il suo stato regale e il suo essere donna.

Caterina è raffigurata da Gentile Bellini anche in un'altra tela, il *Miracolo della reliquia della Croce a san Lorenzo* (fig. 23) in cui appare molto simile al ritratto, sia come fisionomia che come abbigliamento. Il frammento della vera croce era stato donato nel 1396 alla confraternita di San Giovanni Evangelista dal cancelliere del regno di Cipro, Filippo di Mezieres³³⁴, fatto che spiega la presenza della regina.

Nonostante la sua particolare storia, Caterina è una donna e il principale attributo femminile è la bellezza.

Marin Sanudo dice sia «dona bellissima»³³⁵, ma l'immagine di Caterina che abbiamo nel ritratto di Budapest non pare confermare questa avvenenza.

Bellini non utilizza nessun canone di bellezza per rendere la figura dell'effigiata limitandosi a ritrarla nella sua funzione di figlia della Serenissima, un ruolo del tutto politico in cui il fascino non è necessario. Nonostante nei successivi ritratti eseguiti dal '500 in poi Caterina appaia molto più bella e nella letteratura a lei riferita venga sempre descritta come una donna di grande bellezza e grazia, credo che le raffigurazioni di Bellini siano le più vicine alla realtà.

³³² CORNELIAE GENUS NOMEN FERRO / VIRGINIS QUAM SYNA SEPELIT / VENETUS FILIAM ME VOCAT SE / NATUSQ(UE) CYPRUSQUE SERVIT NOVEM / REGNOR(UM) SEDES QUANTA SIM / VIDES SED BELLINI MANUS / GENTILIS MAIOR QUAE ME TAM / BREVI EXPRESSIT TABELLA.

³³³ R. Lauber, *Nuovi contributi per i dipinti del Camerino Cornaro. Gioielli di famiglia nel nome della gens Cornelia*, in D. Pedrocco (a cura di), *Caterina Cornaro...*cit., p. 73.

³³⁴ D. Pedrocco, *Caterina...*cit., p. 38.

³³⁵ M. Sanudo, *Le vite dei dogi (1474-1494)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, C. Frison, Venezia 2004, p. 100. Il Sanudo, descrivendo l'arrivo di Caterina da Cipro a Venezia, dice «[...]erra vestita di veludo negro con il vello in testa, con zoie e la zipriota. E' bella donna», *Ibidem*.

In quel momento Caterina non era stata ancora idealizzata subendo una deviazione dal reale, la sua immagine non era stata modellata per avvicinarla all'idea di lei, ma è frutto dell'esigenza veneziana di effigiare i suoi rappresentanti a testimonianza dei propri successi politici e diplomatici.

Nemmeno nel telerico alle Gallerie dell'Accademia siamo di fronte ad una donna che corrisponde al canone di bellezza, ma la cui figura è conforme al suo ruolo: elegante, preziosamente vestita, matura, devota.

Gentile è un abile interprete delle esigenze rappresentative della Repubblica e inserisce le immagini di Caterina all'interno delle implicite regole iconografiche marciiane.

Negli anni e nei secoli successivi Caterina Cornaro diventerà progressivamente una figura mitica³³⁶ impersonando dapprima la donna che rinuncia alle proprie aspirazioni per il bene dello Stato e successivamente il simbolo di uno stile di vita colto e raffinato, regina di una corte perfetta come quella descritta negli *Asolani*.

Come l'immagine proposta da Gentile Bellini, anche quella di Bembo è conforme alle sue necessità. Lui ha bisogno di creare la *Reina* di una corte ideale in cui giochi politici, brogli e cospirazioni non esistono più³³⁷ e nel cui idilliaco giardino «vago molto et di meravigliosa bellezza»³³⁸ sei giovani dialogano d'amore.

Le successive immagini cinquecentesche di Caterina, pur mantenendo una parvenza di concordanza al reale, accostano sempre più la regina al modello di bellezza coevo. Man mano che il sentimento patriottico legato all'evento del dominio su Cipro scema, la figura di Caterina acquista nuove valenze e la sua immagine segue l'evoluzione del mito conformandosi a modelli che ne esprimano il suo nuovo carattere³³⁹.

Nella Galleria degli Uffizi è conservato un altro ritratto di Caterina, probabilmente una copia da Tiziano eseguita nel 1542³⁴⁰ (fig. 67) in cui appare evidente che la volontà di attenersi alla somiglianza del modello ha ormai lasciato il posto ad un'immagine totalmente nuova della regina ora bionda, avvenente, dalle vesti sontuose accentuate dall'autore forse in virtù di un virtuosismo formale o forse in relazione al fascino orientale che suscitava Caterina.

³³⁶ Su questo argomento D. Pedrocco, *Caterina...* cit.

³³⁷ D. Pedrocco, *Caterina...* cit., p. 36.

³³⁸ P. Bembo, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze 1991, p. 11.

³³⁹ Per una panoramica sulle immagini di Caterina Cornaro nei secoli XVII, XVIII e XIX: *Ivi*, pp. 37-39; D. Pedrocco, *Storia...* cit., pp. 54-55.

³⁴⁰ Datazione in base ad un cartiglio incollato sul telaio nel 1773 che riporta tale data. Per un'analisi più approfondita si veda la scheda dell'opera di G. Agostini nel catalogo della mostra *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra a cura di G. Agostini e M. Gregori, Firenze, Palazzo Pitti 23 dicembre 1978 – 31 marzo 1979, Firenze 1978, pp. 322-329.

Durante la seconda metà del XVI secolo, parallelamente al crescere della potenza economica e politica dei Cornaro³⁴¹, si rappresentano episodi della vita di Caterina finalizzati a celebrare i trionfi della famiglia e della Serenissima. Nello *Sbarco a Venezia* dell'Aliense (fig. 68), la regina consegna le chiavi di Cipro al doge mettendo in evidenza i festeggiamenti istituiti per tale occasione. Caterina appare ingentilita rispetto al modello di Bellini: il fisico, sempre burroso, è meno pesante, il profilo più delicato, i capelli biondi.

Anche nella sua tomba nella chiesa di San Salvador³⁴² (fig. 69) Caterina è rappresentata nell'atto di consegnare la corona del regno al doge, in perenne ricordo dei meriti della famiglia Cornaro.

Caterina, pur essendo protagonista di un evento politico che le riserva privilegi rappresentativi solitamente riservati agli uomini, non sfugge al suo destino di donna. Il suo nome e i suoi meriti appartengono alla sua famiglia, la sua maggiore qualità è la bellezza (reale o ideale) e le immagini che la vedono protagonista riflettono questo duplice ruolo.

A Venezia non esistono meriti individuali, ogni persona è prima di tutto il membro di un clan familiare ed ogni sua vittoria è una vittoria della Repubblica. Ma mentre un uomo è la sua famiglia, una donna è della sua famiglia.

Sul finire del Quattrocento, Vittore Carpaccio ci offre l'accurata istantanea di un frammento di vita patrizia. La signora del famoso dipinto al museo Correr (fig. 70), a lungo definite cortigiane finché i chiari simboli matrimoniali e amorosi che le circondano hanno restituito loro l'identità di spose, assieme ai loro uomini impegnati nella caccia in laguna (fig. 71), sono un perfetto esempio di ideologia familiare patrizia³⁴³.

All'interno della loro dimensione domestica, correate da un ampio corredo simbolico che delinea nel dettaglio lo stereotipo morale femminile, attendono pazientemente i mariti usciti a caccia di uccelli. I due dipinti, probabilmente destinati alle portelle di un armadio per una camera delle signore, mettono in scena la simmetria tra spazio pubblico maschile e spazio privato femminile creando un completo promemoria visivo del codice comportamentale della moglie patrizia.

³⁴¹ D. Pedrocco, *Storia di Caterina...*cit., p. 53.

³⁴² La prima sepoltura avvenne ai Santi Apostoli nella Cappella Cornaro. *Ibidem*.

³⁴³ Per la vicenda critica del dipinto e tutti i riferimenti simbolici F. Polignano, *Maliarde e Cortigiane: titoli per una damnatio. Le Dame di Vittore Carpaccio*, in «Venezia Cinquecento», II (1992), pp. 5-23; F. Polignano, *Ritratto e sistema simbolico nelle Dame di Vittore Carpaccio*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 229-251; A. Gentili, F. Polignano, *Vittore Carpaccio. Due Dame veneziane*; A. Gentili, *Carpaccio*, in «Art e Dossier», CXI (1996), pp. 4-7; S. Cohen, *The Enigma of Carpaccio's Venetian Ladies*, in «Renaissance Studies», IXX/2 (2005), pp. 150-184.

Il finto stipo con lettere nel verso della *Caccia in laguna* con tutta probabilità riportava i nomi dei committenti e/o destinatari dell'opera³⁴⁴ conducendo l'opera ad un doppio livello, sia reale che simbolico. Le Dame sono le donne reali a cui l'opera è destinata e al contempo sono ogni moglie veneziana, corredate di un organizzato codice simbolico diligentemente allestito che descrive nel dettaglio ogni caratteristica e virtù che una donna deve far propria³⁴⁵. In questo caso gli oggetti, veicoli di significati, hanno più valore delle protagoniste, rappresentanti di un intero genere, in quanto è il simbolo e la virtù che gli corrisponde a definire la donna, non viceversa.

Considerando che il ritratto necessita dell'identificazione e che le signore in questione non sono fisionomicamente caratterizzate né pretendono di descrivere una persona in particolare, la definizione ritratto potrebbe apparire non indicata.

In realtà queste due signore ritraggono perfettamente ogni donna patrizia veneziana proponendosi come modello di purezza e fedeltà, verginità ed eleganza, pazienza e nobiltà e condensando nella propria figura l'intero genere femminile. I simboli di cui sono circondate le caratterizzano senza tralasciare nessun particolare rilevante.

L'unica differenziazione individuale concessa dalla Repubblica è quella politica, ma le donne nella loro funzione di mogli, svolgono tutte il medesimo ruolo. Non vi è differenza e ci si aspetta siano tutte ugualmente pure, materne e fedeli. Caratterizzare un ritratto attraverso una fisionomia riconoscibile implicherebbe dare una rilevanza politica e sociale ad una donna in particolare, gesto giustificabile in un caso come quello di Caterina Cornaro, ma che per tutte le altre signore veneziane apparirebbe una ingiustificata intrusione del privato nel pubblico, indicatrice di una sconveniente ambizione dinastica.

Le donne sono della famiglia e appartengono alla sfera domestica privata. L'immagine celebra la Repubblica e i suoi rappresentanti, ossia gli uomini. Le donne accedono all'immagini sono il qualità di mogli di tali rappresentanti e il ricchissimo insieme di simboli che circonda queste mogli non lascia spazio ad alcun dubbio sul loro ruolo.

A Vittore Carpaccio è attribuito anche il ritratto conservato al Denver Art Museum, datato tra il 1500 e il 1505, che ritrae una donna con un libro (fig. 72).

³⁴⁴ A Gentili, *Carpaccio...cit.*, p. 7.

³⁴⁵ Il giglio e la purezza verginale della novella sposa, l'arancia è attribuito sia di Venere che di Maria, il mirto è una pianta definita *coniugalis* immancabile nei cortei nuziali, i cani sono fedeltà e vigilanza, la femmina di pavone è concordia coniugale e fecondità, il pappagallo accompagna le vicende amorose e le colombe sono un ulteriore indice di purezza. Da A. Gentili, F. Polignano, *Vittore Carpaccio...cit.*, pp. 74-81.

Il primo che ne propose l'attribuzione a Carpaccio fu Richter nel 1894³⁴⁶, seguito da Berenson³⁴⁷ e poi comunemente accettata.

La signora in questione indossa una *camora* bordata con perle sullo scollo e aperta sulle braccia da dove fuoriesce la *camicia*, un tipo di foggia che ne suggerisce la provenienza veneziana, e tra le mani regge un libro. Proprio questo libro ha indotto Jan Latus ad identificarla con la poetessa toscana Girolama Corsi Ramos che dal 1494 si era trasferita a Venezia³⁴⁸. La poetessa, in uno dei suoi sonetti parla di un suo ritratto eseguito per mano di *Victor*³⁴⁹, fatto che, pur rendendo plausibile una connessione con il dipinto in questione, non è una prova sufficiente per un'identificazione certa. L'oggetto principale che tenta di giustificare questo collegamento è il libro chiuso nelle mani della donna, ma è noto come un libro non alluda sempre alla professione di letterato³⁵⁰.

Pur rimanendo dubbiosa riguardo questa identificazione, nel caso fosse fondata la presenza di questa donna all'interno di un ritratto così caratterizzato dal punto di vista della fisionomia e che non ha nulla del canone di bellezza a cui puntano le figure femminili prima considerate, troverebbe spiegazione nel fatto che la protagonista giunge a Venezia dalla Toscana e decide qui di farsi ritrarre da un pittore di grande fama quale il Carpaccio in abiti veneziani.

L'altra ipotesi è che si tratti di una donna veneziana. Questo assunto mi porta a ragionare sul motivo di un ritratto così ingombrante dal punto di vista fisico nel contesto contemporaneo veneziano. Il ritratto ha un significato ben preciso e trovo difficile pensare che all'interno di una famiglia patrizia si sia presa la decisione di commissionare ad un pittore importante ed impegnato come Carpaccio il ritratto di una donna senza alcun simbolo matrimoniale, senza alcun riferimento alla famiglia di origine, senza nome.

Pur ipotizzando che si tratti di una commissione del tutto privata, la totale mancanza di attributi mi lascia perplessa. E' una moglie? Una figlia? Una donna in questo momento non è un individuo indipendente, ma è moglie di un uomo, non può essere altrimenti e solo tale condizione ne giustificherebbe la presenza in un ritratto. Il laccio al collo e le perle sulla

³⁴⁶ J. P. Richter, *Die Ausstellung italienischer Renaissance werke in der new Gallery in London*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVII (1894), p. 242.

³⁴⁷ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, vol. I, *Venetian School*, Oxford 1932, p. 57.

³⁴⁸ J. Latus, *Carpaccio: paintings and drawings*, Londra 1962, pp. 247-248.

³⁴⁹ Cit. in K. Christiansen, S. Weppelmann (a cura di), *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra...cit., p. 366 da G. Corsi Ramos, *Rime di D. Girolama Corsi, Toscana, raccolte da Marino di Lionardo Sanuto*, 1509, fol. 10v.

³⁵⁰ Si veda N. Macola, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007.

tunica continuano a non sembrarmi elementi sufficientemente distintivi della condizione di sposa.

Dieci anni prima lo stesso autore aveva descritto nel dettaglio ogni simbolo connesso al matrimonio conosciuto per descrivere, senza ombra di dubbio, la condizione di mogli delle *Due Dame*. Un così ampio corredo simbolico pronto a giustificare quella presenza femminile e nessun attributo atto a spiegare la donna di Denver?

Le uniche presenze femminili caratterizzate dal punto di vista fisico durante tutto il Quattrocento sono state la dogaressa Giovanna Dandolo (e solo nel retro di una medaglia) e Caterina Cornaro. Ogni altra immagine di donna presente, quando non inserita in un contesto religioso, è descritta con i lineamenti generici della fanciulla veneziana. Volti regolari, capelli biondi, nessuna caratterizzazione visibile se non quella simbolica. Un volto definito come quello in questione necessita di una giustificazione, se realmente proveniente da un contesto patrizio veneziano.

Osservando i volti femminili presenti nei cicli pittorici del Carpaccio, da quello di Sant'Orsola a quello degli Albanesi, non riesco a trovare dei lineamenti che mi inducano a non dubitare sia dell'identità che dell'attribuzione della donna di Denver.

Ad una forte caratterizzazione dei personaggi maschili non corrisponde un'altrettanto forte caratterizzazione femminile e le fanciulle che in varie occasioni entrano degli affollati teleri dell'artista mostrano un gentile profilo comune, sguardi devoti, differenziandosi talvolta nella pettinatura, ma mai per un attributo fisico particolare (fig. 73).

Nonostante i miei dubbi sull'attribuzione, su cui però non mi soffermo in quanto non ancora supportata da ipotesi dimostrabili, mi limito ad osservare l'immagine.

Il volto è rivolto a destra, in una posizione davvero poco consueta rispetto al più comune sguardo a sinistra. Il collo, tozzo, si collega alla spalla attraverso una linea che non ha nulla dell'armonia della scollatura delle *Dame al Correr*. L'ovale del volto termina con un accentuato sottomento, gli occhi sono incavati e correati di occhiaie, il naso pronunciato e dalla narice larga, la bocca sottile. Non riesco a ritrovarvi l'intensità espressiva che invece trovo nelle *Due Dame* e mi risulta difficile pensare che un pittore come Carpaccio, più vecchio più saggio di almeno dieci anni, non sia riuscito, non abbia voluto o non abbia potuto portare qualcosa in più della sua cultura figurativa e della sua intelligenza espressiva all'interno di questo ritratto.

Un altro ritratto femminile attribuito a Carpaccio è conservato presso la Galleria Borghese (fig. 74). La provenienza è ignota e appare citato per la prima volta solo nel Fidecommesso

dei Borghese del 1833 dove viene indicato come «retrato d'autore incerto»³⁵¹. Il Venturi nel 1893 vi nota dei riferimenti all'opera del Carpaccio ventilando l'ipotesi che le numerose ridipinture ne impedissero la corretta valutazione³⁵². Nel 1916, con Giulio Cantalamessa, viene effettuata una prima pulitura³⁵³, seguita da una seconda nel 1936 dato che «in epoca indeterminata, i capelli della donna erano stati ripassati in nero e il fondo in marrone»³⁵⁴.

L'attribuzione a Carpaccio non è unanime. Non è d'accordo Borenius che si limita ad un «No attribution [...] Suggests the manner of Carpaccio»³⁵⁵ e come lui Hausenstein³⁵⁶ e il Longhi³⁵⁷. Ad eccezione di quest'ultimi l'opera viene attribuita al Carapaccio³⁵⁸ e avvicinata alle *Due Dame* del Correr. Con quest'ultime, la donna della Galleria Borghese ha effettivamente qualcosa in comune: il mortificante titolo di prostituta attribuitole per la prima volta da Della Pergola nel catalogo della Galleria la quale cita il ritratto indicandolo come «una cortigiana»³⁵⁹.

La datazione è indicata attorno ai primissimi anni del XVI secolo.

Personalmente nutro dei dubbi riguardo l'attribuzione, ma che il ritratto in questione sia o meno di Carpaccio, come per la donna con libro di Denver, la questione principale è giustificare questa presenza femminile, priva di attributi di riconoscimento o simbolici, che guarda direttamente lo spettatore negli occhi.

Vorrei partire anche in questo caso dall'osservazione che, in mancanza di dati attendibili, rimane l'unico e più valido strumento di analisi.

Innanzitutto il volto in questione è totalmente diverso da quello precedente tanto più se si considera che le datazioni proposte sono molto vicine, fatto che mi induce a pensare che almeno una delle due opere (se non entrambe) abbia una differente paternità. La signora presso la Galleria Borghese indossa un copricapo simile a quello della dama veneziana del Correr più giovane e una simile collana di perle accostata in questo caso a ben tre doppi lacci, come quelli al collo della dama più matura. Questi preziosi quanto simbolici ornamenti sul collo bastano per identificare il soggetto come una sposa e non come una cortigiana.

³⁵¹ Cit. in G. Perocco, *L'opera completa del Carpaccio*, Milano 1967, cat. 35, p. 102.

³⁵² A. Venturi, *Il Museo e la Galleria borghese di Roma*, Roma 1893, p. 208.

³⁵³ Si veda G. Cantalamessa, *Tre quadretti della Galleria Borghese*, in «Bollettino d'Arte», IX/10 (1916), pp. 266-272.

³⁵⁴ P. Della Pergola, *La Galleria Borghese*, vol. I, *I dipinti*, Roma 1955, p. 110.

³⁵⁵ T. Borenius, *The picture gallery of Andrea Vendramin*, Londra 1923, p. 36.

³⁵⁶ W. Hausenstein, *Das Werk des Vittore Carpaccio. Ausgewählt und dargestellt von Wilhelm Hausenstein*, Stoccarda 1925, p. 130.

³⁵⁷ R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie romane*, Roma 1928, p. 221.

³⁵⁸ Ad esempio da G. Fiocco, *Carpaccio*, Novara 1958, pp. 10, 16, 34; G. Perocco, *Tutta la pittura del Carpaccio Milano 1960*, p. 65; J. Latus, *Carpaccio...cit.*, pp. 247-248; M. Muraro, *Carpaccio*, Firenze 1966, pp. 93-95; G. Perocco, *L'opera...cit.*, p. 102.

³⁵⁹ P. Della Pergola, *La Galleria...cit.*, p. 110.

Solitamente però, il filo di perle e il laccio venivano usati separatamente essendo uno l'attributo della purezza della novella o promessa sposa, l'altro del legame della donna maritata³⁶⁰. La donna con libro di Denver indossa il laccio, le dame del Correr o le perle o il laccio, la *Fanciulla con pelliccia* e la *Fanciulla con cappello* di Tiziano le perle, anche Lavinia porta le perle.

La presenza di ben tre doppi lacci in associazione alle perle mi sembra quindi una voluta forzatura o una distratta esagerazione. Non si tratta di normali gioielli che abbelliscono e riflettono ricchezza, ma di ornamenti dalla precisa simbologia di cui i pittori sono al corrente e Carpaccio, in particolar modo, ha già dato abbondante dimostrazione di essere a suo agio con l'utilizzo di oggetti simbolici distinguendo chiaramente le *Due dame veneziane* anche attraverso il diverso gioiello al collo.

La somiglianza maggiore tra il ritratto della Galleria Borghese e le signore al Correr, a cui è stato accostato, è nella pettinatura. In entrambi i quadri le signore hanno dei ricci che cadono sulla fronte e ai lati del volto, ma mentre i capelli delle donne al Correr sono evidentemente raccolti sul retro all'interno del turbante nella comune pettinatura a *fungo*³⁶¹, quelli del ritratto in questione sembrano lasciati sciolti, in una sorta di caschetto con frangetta che, più di ritrarre l'acconciatura di una signora veneziana, pare imitarla.

Altri dettagli interessanti sono la direzione dello sguardo e il taglio della composizione subito sotto le spalle.

Dopo alcuni anni dalla presunta data di esecuzione del dipinto, altri maestri veneziani dipinsero figure femminili frontali e con lo sguardo diretto verso lo spettatore. Ricordiamo il *Ritratto di Donna* di Tiziano al National Gallery (fig. 75), alcuni ritratti di Bernardino Licinio come il *Ritratto di gentildonna in rosso* a Pavia (fig. 76), il *Ritratto di donna* di Sebastiano del Piombo a Berlino (fig. 77). Le donne che fissano negli occhi lo spettatore si dividono in due categorie. O sono future spose identificate come tali da elementi simbolici e allegorie, come molte delle belle signore di Palma il Vecchio, o sono le mogli di qualcuno che attraverso il ritratto esibiscono la ricchezza della famiglia e quindi grande enfasi è posta all'abito o altri elementi che possano identificare lo *status* o virtù quali la devozione e la castità. Non solo le figure femminili con lo sguardo diretto allo spettatore sono riconoscibili in una di queste tipologie, ma tutte quelle eseguite a Venezia nel XV e XVI secolo.

³⁶⁰ A. Gentili, *Carpaccio...cit.*, p. 6.

³⁶¹ «La donna veneziana [...] raccoglie i capelli sulla sommità del capo in un *bovolo* a tronco di cono, o in una vera e propria ciambella e incornicia il viso in finti ricciolini, più lunghi sulle orecchie. Si tratta della pettinatura a *fungo*». D. Davanzo Poli, *Abiti antichi...cit.*, p. 54.

Un ritratto presenta un soggetto cui figura si impone allo sguardo altrui potenzialmente in eterno. Esso quindi, punta ad essere la sintesi della parte migliore di una persona, di tutto ciò che il committente vorrebbe esprimere di sé all'interno del suo ambiente. Contestualizzando questo atteggiamento proprio del ritratto all'interno del tessuto sociale veneziano, risulta una rappresentazione dell'individuo rapportata alla struttura collettiva della Repubblica in cui un soggetto è considerato solo in base alla sua posizione all'interno dello Stato. La singola persona trova legittimazione nel contesto esclusivamente plurale della Serenissima solo se posto in relazione con il resto della società cui nucleo fondamentale, da cui si dirama ogni altra suddivisione, è la famiglia. Un uomo è tale perché membro della sfera politica come conseguenza di nascita all'interno di un determinato nucleo, una donna è tale perché moglie di questo uomo.

Questo concetto trova chiara conferma nella ritrattistica femminile dato che la presenza di una donna è giustificata solo dal suo essere moglie. Essa può essere una giovane e bella futura sposa che si prepara al matrimonio circondandosi di simboli di fertilità o una moglie che rappresenta la famiglia attraverso l'abito elegante e i gioielli.

Se una di queste signore non ha vergogna di fissare lo spettatore negli occhi, deve avere necessariamente una grande consapevolezza della sua posizione. Conscia che la sua presenza è del tutto legittimata dalla sua condizione di sposa e dei valori che rappresenta, può indirizzare lo sguardo dove meglio crede perché l'evidenza degli attributi che la accompagnano evitano che una lucida coscienza possa essere scambiata per sfacciataggine. Lo sguardo rivolto allo spettatore accoglie un significato di reciprocità. Essendo costei una sposa, non sta guardando noi, ma il marito al quale comunica il suo consenso attraverso gli occhi³⁶². Davanti al suo uomo, la donna non è (deve essere) né timida né vergognosa e può (deve) mostrarsi nelle vesti che più incontrano i gusti del marito. Non dobbiamo dimenticare che questi dipinti non sono nati per stare in un museo, ma erano destinati ad una precisa persona così, quando osserviamo una donna che guarda fissa davanti a sé, non dobbiamo egocentricamente pensare che stia guardando noi. Quello sguardo era riservato al marito e nessun altro, era legittimato dal sacro vincolo matrimoniale e non era previsto che migliaia di persone la osservassero.

Nel ritratto della Galleria Borghese, lo sguardo audacemente diretto non è compensato da altrettanto chiari elementi giustificativi. Così, come spesso accade, nel momento in cui non si

³⁶² Si veda: R. Goffen, *La donna nell'arte di Tiziano e nella società veneta del primo Cinquecento: due mogli, due madri e alcune fantasie*, in *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini, Roma, Palazzo delle Esposizioni 22 marzo – 22 maggio 1995, Milano 1995, pp. 141-142.

riesce a collocare un'immagine femminile all'interno dei ruoli conosciuti, se ne fa una cortigiana. Ciò motiverebbe lo sguardo, la mancanza di attributi allegorici e documenti che la riguardano, la struttura fuori dall'ordinario. Questa identificazione però, oltre ad essere contraddetta dagli ornamenti posti al collo della signora ritratta, pare essere il sintomo di un rapporto pregiudizioso con ciò che non incontra i canoni prestabiliti. E' accaduto anche al *Ritratto di donna* di Tiziano. Una donna così schietta, imponente, orgogliosa doveva per forza essere un'*outsider*, qualcuno ai margini del mondo normalmente raffigurato. Ed ecco il nome *Schiavona*, dato che, non rientrando nei canoni di bellezza, non poteva essere una prostituta. Se al posto del pronunciato tondo del volto, del doppio mento e del corpo massiccio avesse avuto capelli biondi e lineamenti più aggraziati, la donna della National Gallery sarebbe probabilmente stata un'altra cortigiana.

Chiarito chi a mio parere questa donna non è e perché, rimane da capire chi sia anche se, come spesso accade, non potremo mai accedere alla storia di questa immagine accontentandoci di formulare ipotesi affidandoci solo alle evidenze visive, ai confronti e al contesto storico.

In base agli elementi figurativi sopra descritti ossia l'insensatezza dell'acconciatura, la sovrapposizione di gioielli dal differente significato simbolico e la mancanza sia di un abito che di altri oggetti, e in base al significato che riveste il ritratto nella società veneziana moderna, non credo che questo sia un ritratto commissionato da nessun veneziano. Si potrebbe forse trattare del tentativo di un bravo artista, non veneziano, di imitare Carpaccio o del dipinto di un pittore, magari di origini nordiche, che giunto in laguna studia i motivi e i soggetti dell'arte veneziana.

Donatori, donatrici e il gruppo

La tavola di Paolo Veneziano alle Gallerie (fig. 78) presenta una maestosa Vergine col Bambino a cui si rivolgono i due donatori inginocchiati ai suoi piedi³⁶³. Vengono ritratti entrambi, marito e moglie, fatto che con difficoltà rincontreremo nel secolo successivo. La serrata, pur ufficializzando una tendenza già in vigore, impiegherà alcuni decenni per congelare stabilmente il sistema di successione politico veneziano e gli effetti di tali eventi si mostreranno gradualmente attraverso la pittura.

³⁶³ Cfr. T. Pignatti, *“Il colore...cit.*, p. 76.

Durante il XV secolo le mogli appaiono davvero di rado come donatrici accanto ai loro mariti. Solitamente un solo donatore appare orante ai piedi della Vergine, accompagnato da santi e sante che lo introducono, ma come unico devoto al quale è rivolta l'attenzione della sacra coppia.

Nella tavoletta di Gentile Bellini, datata 1460, *Vergine con il Bambino e donatori* (fig. 79) compaiono entrambi i committenti. Si tratta di un'immagine di devozione privata, destinata a rimanere nell'intimità di una casa, fatto che, in parte, giustifica la presenza femminile. In parte in quanto se bastasse la destinazione privata di un'opera per permettere alle donne di essere ritratte da sole o con i consorti, ne avremmo probabilmente più esempi.

L'intimità della sfera domestica è l'unico luogo in cui è contemplabile la presenza femminile, reale o ritratta. In questo luogo anche l'uomo può spogliarsi della sua immagine ufficiale e concedersi un momento di spiritualità familiare accanto alla propria moglie. Ciò non accade di frequente proprio a causa del significato politico di cui sono impregnate le immagini e che difficilmente concede loro di essere considerate al di fuori di tale contesto.

L'attenzione della Madonna e del Bambino è rivolta completamente al marito e la moglie, seppur presente, è completamente esclusa dalla conversazione. Gli sguardi della Madre e del Figlio sono evidentemente diretti al donatore, unico destinatario anche della benedizione di Cristo che attraverso una torsione del corpo sembra quasi estromettere appositamente la seconda protagonista.

Siamo quindi di fronte ad un dipinto in cui compaiono simultaneamente entrambi i donatori, fatto raro nella Venezia del Quattrocento, ma in cui il significato è interamente ed esclusivamente diretto all'uomo. La donna, qui come nell'intera società, è una presenza accessoria, scontata nella sua importanza, destinata ad affiancare silenziosa gli uomini della sua famiglia, ad esserne portatrice dei valori morali attraverso la sua discrezione.

Come nell'imponente *Processione in Piazza San Marco* (fig. 20) le signore sono prudentemente disposte a cornice dell'intera società proposta nel telero e rimangono all'interno delle loro mura domestiche, escluse dalla vita che ha luogo nella città eppur fondamentali nel loro ruolo accessorio, così la donatrice della tavoletta di Bellini accompagna il marito limitandosi ad osservare.

Nella chiesa di Santo Stefano, un piccolo altare quattrocentesco attribuito al seguace di Tullio Lombardo Giovanni Buora, presenta un rilievo raffigurante la Madonna col Bambino in trono, i santi Giacomo Maggiore e Minore e i donatori Jacopo ed Eugenia Suriano (fig. 80).

La raffigurazione è stata inserita anche da Peter Humfrey tra i pochi ritratti femminili a Venezia durante il Quattrocento nel suo saggio all'interno del catalogo della mostra *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*³⁶⁴, ma prima di considerarlo un esempio di tale genere bisognerebbe considerare il committente, Jacopo Suriano fu un medico riminese vissuto prima a Verona poi a Venezia quindi il rilievo, citato dal Sanudo nel 1493³⁶⁵, si trova in una chiesa veneziana, ma il principale artefice del rilievo, ossia il committente che stabilì i personaggi che sarebbero dovuti comparire, non era veneziano e nonostante il tempo trascorso nella città e il successo qui raggiunto non è inserito del meccanismo marciano come i nativi cittadini della Repubblica.

Nei primissimi anni del XVI secolo, Carpaccio esegue l'*Adorazione del Bambino* (fig. 81) oggi a Lisbona. L'analisi dei materiali ha mostrato che i coniugi donatori inginocchiati sulla destra del dipinto sono stati notevolmente restaurati, soprattutto nella parte centrale del volto³⁶⁶ acquisendo un aspetto tardo cinquecentesco che poco si confà alla mano di Carpaccio. La posizione e la struttura dei due committenti è comunque opera del maestro veneziano. Posizionati alla stessa altezza della Sacra Famiglia alla quale per disposizione e ruolo sembrano equipararsi³⁶⁷, esibiscono il lusso del loro *status* riuscendo comunque ad integrarsi nel contesto dato che, invece di umili pastori, sullo sfondo sono in arrivo i re magi. Tutti i personaggi risultano essere parte di una medesima storia, del medesimo gruppo attraverso l'equilibrio dei dettagli e delle forme in modo che i due donatori, invece di apparire come due singoli individui in orazione, siano il manifesto dell'intera classe a cui appartengono. Attraverso il divino paragone acquisisce sacralità tutta l'istituzione che i due coniugi rappresentano ossia la famiglia. Uomo e donna sono qui rappresentati assieme non in funzione di semplici coniugi, ma in quanto famiglia nel senso più ampio di struttura fondamentale del patriziato e dell'intera società. Essi non sono *una* famiglia ma *la* famiglia veneziana che accanto a Maria, Giuseppe e il neonato Bambino assimilano e riflettono tutti i valori che il sacro nucleo riveste.

³⁶⁴ P. Humfrey, *The Portrait ...cit.*, p. 62.

³⁶⁵ «A San Stefano, l'arca de Jacopo Surian da Rimano medico. E' l'altar suo di bronzo». M. Sanudo, *De origine...cit.*, p. 51.

³⁶⁶ P. Zampetti (a cura di), *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale 15 giugno – 6 ottobre 1963, Venezia 1963, p. 221.

³⁶⁷ A. Gentili, *Carpaccio*, «Art e Dossier», CXI (1996), p. 38.

Nonostante un graduale cambiamento ed inserimento della parte femminile nelle rappresentazioni, la diversa importanza attribuita all'interno di una famiglia ai maschi rispetto alle femmine continua a riflettersi in particolare nei ritratti di gruppo.

Nel 1519-1526 le donne Pesaro non furono incluse nella pala di Tiziano nella cappella di famiglia e due decenni dopo la *Famiglia Vendramin* presenta solo la sua parte maschile.

Tra il 1570 e il 1575 Tintoretto, nella tela conservata ad Edimburgo con *Alcuni membri di una famiglia veneziana presentati alla Madonna da san Lorenzo e da un santo vescovo* (fig. 82) raffigura i due maschietti in posizione elevata e ben caratterizzati nella fisionomia e nell'abbigliamento mentre relega il gruppetto femminile nell'angolo in basso a sinistra senza preoccuparsi troppo di distinguerne le caratteristiche del volto³⁶⁸.

Il ritratto di gruppo³⁶⁹, che sia familiare o più ampio, ha una valenza politica molto forte in quanto l'identità del singolo si definisce in base alla sua posizione all'interno della gerarchia sociale. Nulla più del ritratto di gruppo rispecchia fedelmente quali fossero i principi regolatori del corpo sociale veneziano e la posizione delle donne all'interno di questi gruppi (quando presenti) denuncia con chiarezza quale ci si aspettasse fosse la corretta ubicazione della donna, nella tela quanto nella comunità.

Potere e Bellezza

Il ritratto per eccellenza ritrae chi ha diritto di avere una immagine di sé per motivi storici, politici, militari o sociali. Chi è degno di fama è degno di un ritratto. Questo accostamento tra immagine e potere è talmente radicato e duraturo che l'associazione si confonde con il suo inverso ossia: chi è ritratto è degno di fama. La corsa al ritratto a cui si assiste Venezia e non solo, deriva da questa analogia, come se avere la propria effigie immortalata fosse la riprova tangibile di una posizione privilegiata o di qualche merito reale o presunto.

Questo discorso non può essere, in linea generale, applicato alle donne.

La questione donna e potere, spinosa ancora oggi, involve temi di primaria importanza storica, ma affetta anche il sicuramente meno socialmente rilevante settore dell'immagine.

Con il termine generale *potere* si intende l'autorità politica esercitata nella sfera pubblica, autorità notoriamente riservata al sesso maschile. Nonostante alcuni casi di donne governatrici

³⁶⁸ P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, Milano 1990, pp. 68, 91.

³⁶⁹ Sul ritratto di gruppo: P. Fortini-Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*, Venezia 1992, pp. 235-255.

e personalmente impegnate nella gestione politica³⁷⁰, solitamente il potere di una donna dipende prima da quello del padre e poi da quello del marito. Pur non prive di un certo peso che gestiscono all'interno della famiglia, cuore pulsante di Venezia in cui pubblico e privato si fondono, l'esclusione formale della donna dalle sfere decisionali ne determina a Venezia prima l'esclusione nella ritrattistica e successivamente ne influenza l'immagine adattandola alle necessita rappresentative della Repubblica.

Ciò che legittima la presenza femminile in un ritratto è la Bellezza. Al di là del suo ruolo, del suo nome e della sua posizione, la principale caratteristica femminile è la bellezza. *Bella* è sinonimo di donna, un epiteto legato al genere femminile, una qualità passiva in quanto necessita di uno sguardo che la contempi, proprio come un ritratto.

Secondo Francesco Barbaro è necessario controllare anche gli sguardi delle proprie mogli dato che possono comunicare anche senza parole³⁷¹ delineando così l'immagine della perfetta sposa, bellissima e muta, praticamente una statua.

La rappresentazione femminile è il luogo dove si accoglie il bello, in tutte le sue accezioni diventando un'espressione dell'idea di bellezza più che una bellezza individualizzata³⁷².

Non si tratta di bellezza secondo canoni personali o teorici, ma quella consacrata dalla Poesia, in primo luogo del Petrarca³⁷³.

Il poeta abbraccia un'immagine di Laura apparsagli in sogno in cui «Son questi i capelli biondi et l'aureo nodo [...] ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi»³⁷⁴. Questo canone influenza la declinazione del tradizionale canone di bellezza femminile in arte e letteratura imponendo per i secoli a venire l'ideale della bella dai capelli d'orati.

Gian Giorgio Trissino in *I Ritratti* dedicati ad Isabella d'Este si riferisce solennemente al Petrarca: «Ma noi il nobilissimo di tutti e pittori, Messer Francesco Petrarca chiameremo, e questa impresa a fare li daremo, il quale primieramente colorirà le chiome, come fece quelle de la sua Laura, facendole di oro fino»³⁷⁵. Anche per Ariosto i capelli di Alcina, nel canto VII dell'*Orlando furioso*, sono d'orati «con bionda chioma lunga et annodata/ oro non è che più

³⁷⁰ Si veda riguardo il volume a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, *Donne di potere nel Rinascimento*, Viella 2008, in particolare i saggi di: S. Feci su Lucrezia Borgia (pp. 195-222); E. Papagana su Costanza d'Alvaros (pp. 513-534); G. Zarrì su Caterina Cibo duchessa di Camerino (pp. 575-594); R. Sacchi su Bianca Caterina Stampa (pp. 655-668); E. Novi Chavarria e M. Cassese su Maria d'Aragona (pp. 361-374 e 669-708).

³⁷¹ «quam tacentem poësim vocant» da F. Barbaro, *De re uxoria...* cit., p. 74 cit. in F. Pich, *I poeti...* cit., p. 228.

³⁷² Cfr. M. Beer, *Idea di ritratto femminile e retorica del classicismo: i ritratti di Isabella d'Este e Gian Giorgio Trissino*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, p. 263.

³⁷³ Si veda sul tema L. Baldacci, *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Firenze 1974.

³⁷⁴ F. Petrarca, *Il Canzoniere...* cit., sonetto CCLIX, pp. 56-57.

³⁷⁵ G. G. Trissino, *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino Gentiluomo vicentino non più raccolte. Secondo tomo contenente le prose*, a cura di S. Maffei, Verona 1729, p. 272.

risplenda e lustri»³⁷⁶. Lodovico Dolce, nel 1557 in riferimento alla descrizione di Alcina dice «Ma se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell’Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori»³⁷⁷.

Per quanto riguarda Venezia, gli *Asolani* di Bembo³⁷⁸ incarnano il modello di Bellezza esemplare, sublime e sensuale, neoplatonica e panica³⁷⁹ che rivive anche nelle tele dei pittori, primo tra tutti l’amico Tiziano.

Le Belle cinquecentesche sono molte. Sono mascherate da Flore, Veneri, Pomone, Giuditte, Lucrezie e sante (figg. 83, 84) dai lineamenti morbidi e delicati, pelle candida e corpi burrosi, sono nascoste sotto livelli allegorici più o meno riconoscibili (fig. 85) o sono semplicemente delle eleganti donne cui lineamenti corrispondono al profilo della bellezza (figg. 86, 87).

Una diffusa credenza, già in più occasioni chiarita³⁸⁰, le ha troppo a lungo etichettate come *Ritratti di cortigiane* non cogliendo invece il riferimento mitologico che impone (o consente) un abbigliamento idealizzato.

Sul fatto che le Veneri o le Danae protagoniste di tante tele, non siano cortigiane non vi è dubbio. Probabilmente la loro presenza all’interno di un contesto più ampio quale la rappresentazione di un passaggio mitologico, assieme ad altri personaggi, ne ha reso più semplice l’identificazione. La sensualissima Danae, morbidamente adagiata su un letto sfatto, con la mano distrattamente appoggiata all’interno della coscia sinistra, con la pettinatura scomposta e la mano destra che afferra maliziosamente un lembo del lenzuolo non è mai stata scambiata per una cortigiana. Certo, la documentazione che abbiamo dell’opera non ha permesso nemmeno che insorgessero dubbi e, nel caso, sarebbero stati subito smentiti dalla presenza della vecchia nutrice che chiarisce il momento della narrazione ovidiana.

Altre mitiche figure femminili però, non hanno condiviso questa fortunata sorte e, trovandosi come uniche protagoniste di opere, accompagnate solo da pochi (seppur chiari) simboli, sono state rapidamente assegnate alla categoria delle cortigiane.

³⁷⁶ L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di O. Morali, Milano 1818, canto VII, p. 54.

³⁷⁷ L. Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l’Aretino*, a cura di M. Nestenus e F. Moücke, Firenze 1735, p. 178.

³⁷⁸ Sul rapporto tra arte e poesia attraverso la lettura degli *Asolani* si veda L. Bolzoni, *Il cuore...cit.*, parti I, II e III.

³⁷⁹ Cfr. V. M. De Bonis, *Lo specchio della vanità, il riflesso della seduzione*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Palazzo Marino, Milano, 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, p. 73.

³⁸⁰ Si vedano di A. Gentili, *Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali, matrimoniali*, in *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra...cit., pp. 82-105; *Corpo femminile e sguardo maschile*, in G. Fossi (a cura di), *Il Nudo. Eros Natura Artificio*, Firenze 1999, pp. 124-147; *Le belle in maschera*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 - 6 gennaio 2011, pp. 21-30.

Palma il Vecchio ha dipinto un'ampia galleria di giovani donne non individualizzate, ma modelli che identificano la sposa promessa come la *Donna in Verde* di a Vienna (fig. 88) che alza con la mano sinistra, in cui compare l'anello sull'anulare, il coperchio di una scatola con fili e nastri³⁸¹.

Queste donne e le molte altre che sono state scambiate per meretrici, non hanno proprio nulla a che fare con il mondo dei piaceri a pagamento. Le tele provengono da contesti differenti, di cui spesso sappiamo poco o niente, ma sono tutte accomunate da chiari simboli di fedeltà, verginità e purezza identificandosi come ritratti effettuati in occasione di matrimoni.

La *Flora* di Tiziano, moglie di Zefiro e simbolo di prosperità, offre il suo seno generoso con un gesto sensuale e delicato. Un erotismo moderato che si addice all'atteggiamento di una futura sposa. Lo stesso fa la *Flora* di Palma (fig. 83) mentre con la mano destra, in cui spicca l'anello, regge un mazzolino di fiori primaverili. E' chiaro che il seno scoperto non allude in alcun modo alla lussuria, ma alla fecondità.

Le belle spose promesse si trovano in vari dipinti anche mascherate da sante. Santa Caterina di Alessandria di Lorenzo Lotto (fig. 84) indossa l'anello matrimoniale ben in evidenza e ritrae una Caterina tra le tante presenti nelle famiglie bergamasche che frequentava³⁸².

Queste belle non sono fisiognomicamente caratterizzate e non possono quindi essere classificate come ritratti nel senso di «figura tratta dal naturale»³⁸³ in quanto manca l'elemento della riconoscibilità. Pur essendo indirizzate ad una persona fisica ben precisa, in occasione di un matrimonio o un fidanzamento, non hanno alcuna pretesa di identificazione individuale, ma si rifanno al modello petrarchesco che rivive nei poeti cinquecenteschi. Anche definirle bellezze ideali non è corretto, proprio perché la loro destinazione è definita. Esse sono state commissionate in occasione di un evento particolarmente importante, quale un fidanzamento o un matrimonio, con riferimento ad una precisa donna. I committenti avranno sicuramente espresso delle preferenze e avranno dato delle direttive da seguire nella composizione del quadro che quindi non rappresenta un modello di bellezza universale, ma risponde a specifiche richieste. Esse raffigurano una determinata persona sotto le sembianze di una dea, una santa o un altro personaggio mitologico attraverso la quale si esplicitano le virtù e le qualità della novella sposa e nonostante i simboli più comuni di fertilità e fedeltà si ripetano in molte opere (l'anello, il seno scoperto, la camicia bianca) questi non sono modelli

³⁸¹ La scatola da cucito è un simbolo matrimoniale in quanto regalo che viene offerto alla sposa il mattino delle nozze. Allusione alle attività domestiche femminili e attributo frequente della Vergine e connesso al significato di famiglia. A. Gentili, *Le belle in maschera*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra...cit., pp. 21-30

³⁸² *Ivi*, p. 22.

³⁸³ *Vocabolario Accademico della Crusca*, Venezia 1612, pp. 729-30.

standardizzati tanto che in alcuni casi è possibile riconoscere le caratteristiche e le richieste del committente.

Nel *Ritratto di giovane donna* di Giovanni Cariani a Budapest (fig. 89), la protagonista è evidentemente una sposa novella con tanto di fiore tra i capelli, laccio al collo, velo e anello sulla mano destra con indice e medio aperti a forbice in direzione del laccio legato in vita³⁸⁴. Si presenta però totalmente vestita in un atteggiamento serio e composto. Forse questa giovane donna non amava l'idea di apparire svestita in un dipinto, a dimostrazione della caratterizzazione, anche se non fisiognomica, di questo genere di ritratto.

Amor sacro e amor profano di Tiziano³⁸⁵ ci pone di fronte allo stesso quesito. Le due figure, così somiglianti in quanto aspetti differenti della medesima sposa da un lato elegante nell'ambito pubblico, dall'altro sensuale in quello privato³⁸⁶, si riferiscono ad una donna ben precisa, Laura Bagarotto che il 17 maggio 1514 sposò Niccolò Aurelio. Le bionde donne sulla tela non hanno i connotati di Laura, ma il loro volto si avvicina all'ideale di bellezza in vigore: una donna bionda, morbida, dall'incarnato candido. Non sono un ritratto di Laura né tantomeno un modello ideale di bellezza. Esse sono bellezze ideali specificamente connotate ed indirizzate, una sorta di ritratto celato. Sotto le Flore, le Veneri, le Lucrezie e le Pomone vi sono vere donne, delle quali però non è tanto importante ricordare il nome quanto le virtù. Si rinuncia quindi alla caratterizzazione fisica concentrandosi sull'unico aspetto femminile che conta, quello matrimoniale, che viene elogiato e raccontato attraverso figure secolarmente associali alla fecondità e attraverso chiari simboli di fedeltà, unione e virtù.

In una sua lettera, Girolamo Parabosco elogia il pittore Parrasio Micheli che aveva ritratto la sua amante nelle vesti di Lucrezia³⁸⁷ e Giacomo Franco in *Habiti delle donne veneziane* presenta un'incisione raffigurante Diana dicendo «Essendo stata di mano di un eccellente pittore dipinta una famosissima Signora sotto metaforica trasmutazione in Diana»³⁸⁸.

All'interno di volti e corpi universali si trovano quindi figure particolari che nulla hanno a che vedere con la prostituzione bensì con il matrimonio.

L'elemento che accomuna queste donne ritratte è quindi la loro condizione di spose fatto che, oltre a legittimare l'evidente potenziale erotico emanato (se in caso non fosse sufficiente il pretesto allegorico), trasporta il ritratto all'interno della sfera politica.

³⁸⁴ Tale gesto retorico indica per A. Gentili una forbice in allusione all'imminente taglio del cinto virginale e/o il numero due come unione di due corpi. Si vedano A. Gentili, *Corpo femminile...*cit, p. 126-127 e *Le belle...*cit, p. 21. Aggiungo, come semplice supposizione, che il gesto della mano possa alludere alla nascita di un secondo corpo all'interno di quello della futura sposa e madre.

³⁸⁵ Per l'analisi completa dell'opera *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra...cit.

³⁸⁶ A. Gentili, *Corpo femminile...*cit, p. 127.

³⁸⁷ Cit. in F. Pedrocchi, *Iconografia...*cit., p. 84 da G. Parabosco, *Lettere amorose*, Venezia 1560.

³⁸⁸ *Ibidem*, da G. Franco, *Habiti delle donne veneziane*, Venezia 1610, tav. XVIII.

Guardando una di queste belle, nulla ci fa pensare alla politica, ma piuttosto vi scorgiamo rimandi letterari, filosofici o mitologici, inducono a riflettere su cosa sia la bellezza, l'amore, l'armonia tutti argomenti sui quali questi artisti erano profondamente immersi e che hanno trasportato all'interno delle loro opere. Oltre all'artista vi è però anche un committente e il significato che riveste il matrimonio all'interno delle dinamiche familiari e politiche veneziane. Al di là dell'aspetto più poetico di queste figure, vi è in esse l'esigenza di celebrare un recente o imminente matrimonio, fatto che molto di rado coinvolgeva sentimenti amorosi, ma sempre implicava una dinamica politica simboleggiata dall'anello (fig. 90)³⁸⁹, promemoria visibile della condizione di moglie e delle sue regole.

Benché la bravura di un artista induca a percepire queste raffigurazioni come il dono romantico di uno sposo innamorato (e non si può escludere che talvolta lo siano state) esse si inseriscono nella celebrazione del matrimonio come evento fondamentale della società patrizia, inteso in senso dinastico e politico.

Il discorso attorno alla Bellezza affetta la rappresentazione, il gusto estetico, talvolta anche le scelte dell'artista o del committente, ma in tema di matrimonio, pilastro su cui si fonda l'intera società veneziana, la realtà dietro l'immagine ha poco di ideale e molto di pratico.

Anche nelle corti italiane, l'immagine femminile tende a rifarsi ad un modello di bellezza codificato più che riprodurre fedelmente dal naturale, ma a differenza di quanto accade a Venezia, i ritratti eseguiti hanno proprio la funzione che si propongono ossia raffigurare quella precisa donna. I matrimoni non sono la sola occasione per effigiare le proprie consorti e si raffigurano le donne con lo scopo di celebrare l'individuo oltre alla sua famiglia dato che esse rivestono un ruolo principale nel protrarsi della stessa attraverso il loro essere figlie, mogli e madri.

Il ritratto di *Giovanna Tornabuoni* del Ghirlandaio (fig. 37) raffigura Giovanna degli Albizi, moglie di Lorenzo Tornabuoni nel 1488, anno in cui morì di parto. Il viso, i capelli e le vesti sono simili a quelle che porta negli affreschi della Cappella Tornabuoni, ma i suoi lineamenti delicati, regolari, la pelle bianchissima fanno pensare ad un adattamento della fisionomia verso il modello di bellezza vigente. D'altronde quale uomo non vuol vedere più bella la sua donna? Il processo di costruzione del ritratto è esattamente l'inverso di quello applicato a Venezia. Nelle corti si parte dalla donna della quale si vuole eseguire il ritratto e se ne adattano alcune caratteristiche per avvicinarla al modello di bellezza ideale vigente. A

³⁸⁹ In C. Giogietti, "Torno al bel viso, come pesce ad esca". *Una dama, due specchi, un anello*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra...cit., pp. 117-119, una riflessione sul significato dell'anello al dito mignolo letto come legame solo con la propria persona a differenza degli anelli posizionati sulle altre dita, simboli dei diversi legami che la nuova sposa istituisce con la famiglia.

Venezia si dipinge una *Bella* alla quale si aggiungono (a volte) dei dettagli che possano identificarla come la sposa di un determinato uomo o, più spesso, semplicemente come una sposa, accomunando tutte le donne alla medesima condizione di moglie, attributo necessario e direttamente collegato al privilegio di essere ritratte.

Concludendo nel Cinquecento

Il cambiamento emotivo che coinvolge la città e che si percepisce nelle parole e nelle immagini, abbraccia l'Amore, l'Armonia, la Bellezza all'interno di un discorso più ampio, che affonda le sue origini storiche nella politica espansionistica del Quattrocento, nelle sconfitte militari del primo Cinquecento e si allarga a toccare dapprima la sfera culturale, ansiosa di accogliere nuovi stimoli, e in seguito ogni ambito sociale, morale e anche politico.

La donna, come oggetto d'amore e sinonimo di bellezza, diventa il fulcro di un nuovo interesse. Ad ancora impercettibili cambiamenti nella realtà, corrispondono più profonde rivoluzioni culturali le quali, con il tempo, coinvolgeranno l'intero sentire veneziano.

Eroine, Poesie d'amore, Donne-fantasie, Spose verginali, Bellezze petrarchesche, Veneri, Lucrezie, Pomone, Flore, Amori sacri e Amori profani sono i cento nomi di una donna veneziana che però ancora non ne ha uno suo.

Di ritratti femminili ancora ce ne sono pochi nella prima metà del XVI secolo e gradualmente aumentano. Forse, come suggerisce la Goffen, ciò è dovuto anche al fatto che a partire dai primi anni del Cinquecento circa i matrimoni nobili iniziano a diminuire così le mogli e future vedove sono sempre più rare, più ricche e quindi più importanti³⁹⁰. O forse è solo il risultato del naturale processo di maturazione che conduce progressivamente ad una nuova considerazione dello Stato, dell'individuo e anche della donna.

Osservando i ritratti eseguiti dai maestri veneziani durante la prima metà del secolo scorgiamo ancora una certa esiguità di figure femminili individualmente caratterizzate al pari di quelle maschili e, quando ci sono, spesso non sono patrizie veneziane.

Tiziano non ritrae molte donne Tra queste Laura Dianti, Eleonora Gonzaga, Isabella Este, Clarice Strozzi, la figlia Lavinia e la donna elegantemente vestita di rosso alla National Gallery. Poche veneziane quindi, di cui una ritratta per motivi affettivi personali, l'altra probabilmente su commissione, ma le ragioni e il soggetto rimangono sconosciuti.

³⁹⁰ R. Goffen, *La donna nell'arte...*cit., pp. 149-150.

Qualche anno dopo Tintoretto, Veronese, Paris Bordone aggiungono alcune signore all'elenco di donne ritratte sia singolarmente (figg. 91, 92, 93) che in gruppo (fig. 94) anche se il numero rimane decisamente inferiore a quello di ritratti maschili.

Il ritratto, pur lentamente sganciandosi dal suo significato strettamente connesso alla politica che giustifica la presenza solo di coloro che sono gli artefici del mito della città, rimane il lampante manifesto personale di un individuo che, nel caso di un uomo, può essere indirizzato verso un significato collettivo e politico, ma nel caso di una donna il pronuncia a chiare lettere il nome di quella persona.

Per essere protagonista di un ritratto, una donna deve acquisire valore in quanto individuo e manca ancora molto tempo prima che ciò accada.

Immagini



Figura 1 - Guariento, *Incoronazione della Vergine davanti alle gerarchie celesti*, 1365-1367, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio



Figura 2 - Jacobello del Fiore, *Trittico della Giustizia*, 1421, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 3 - Paolo Veronese, *Venezia in trono con la Giustizia e la Pace*, 1575-1578, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio



Figura 4 - Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia a volo d'uccello*, 1500, Venezia, Museo Correr.



Figura 5 - Paolo Veronese, *Apoteosi di Venezia circondata da divinità e incoronata dalla Vittoria*, 1582, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio

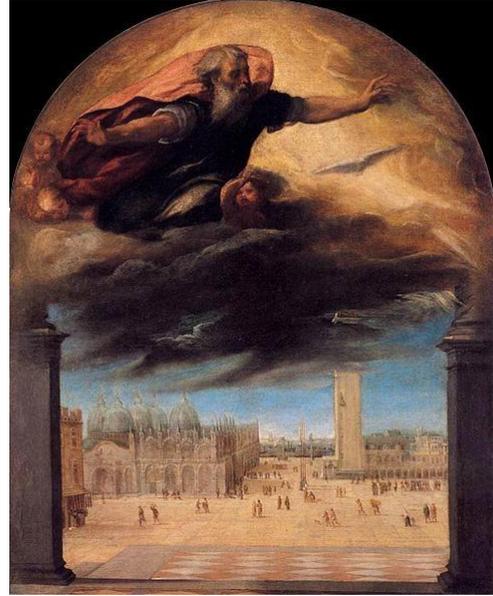


Figura 6 - Bonifacio de' Pitati, *Dio Padre sorvola Piazza san Marco*, 1540 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 7 - Cristofano Bertelli, *Le età della donna*, 1582, incisione



Figura 8 - Vitale da Bologna, *Madonna del ricamo*, 1330-1340, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Figura 9 - Guido Reni, *Madonna del cucito*, 1609-1611, Roma, Palazzo del Quirinale



Figura 10 - Cesare Vecellio, *Donzella da Marito*, nel *De habitis antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, 1590, Venezia



Figura 11 - Cesare Vecellio, *Spose non sposate*, nel *De habitis antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, 1590, Venezia



Figura 12 - Cesare Vecellio, *Spose sposate*, nel *De habitis antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, 1590, Venezia



Figura 13 - Raffaello Sanzio, *La Gravida*, 1505-1506, Firenze Palazzo Pitti



Figura 14 - Vittore Carpaccio, *Nascita della Vergine*, 1503-1504, episodio delle *Storie della Vergine*, Bergamo, Accademia Carrara

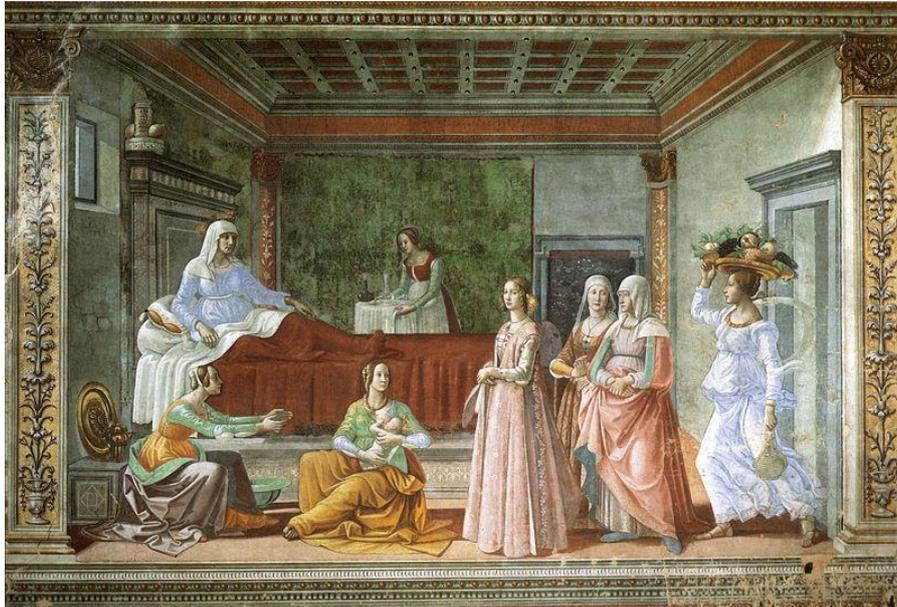


Figura 15 - Domenico Ghirlandaio, *Nascita del Battista*, episodio delle *Storie di Giovanni Battista*, 1485-1490, Firenze, Cappella Tornabuoni



Figura 16 - Correggio, *Madonna del Latte e un angelo*, 1524 circa, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Figura 17 - Niccolò de' Barbari, *Cristo e l'Adultera*, 1506 circa, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia



Figura 18 - Rocco Marconi, *Cristo e l'adultera*, 1516 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 19 - *Ritratto di Vittoria Colonna*, da Vittoria Colonna, *Rime*, Venezia 1544, frontespizio



Figura 20 - Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 21 - Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, particolare, 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia

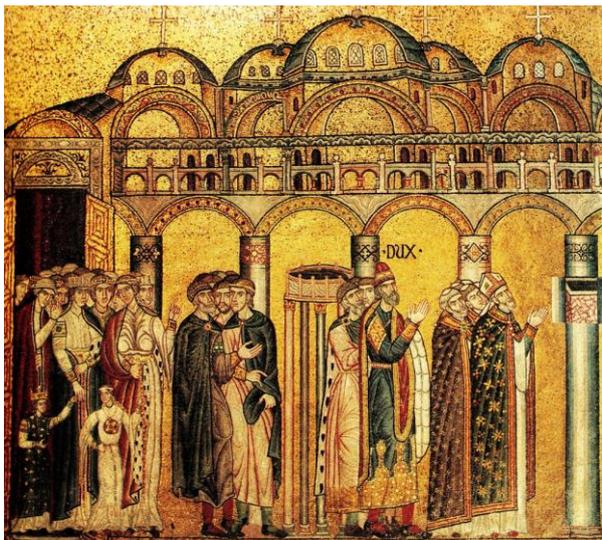


Figura 22 - *Ritrovamento delle reliquie di san Marco*, 1270 circa, Venezia, Basilica di San Marco



Figura 23 - Gentile Bellini, *Miracolo della Croce a San Lorenzo*, 1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 24 - Tiziano Vecellio, *Ritratto di Isabella d'Este*, 1534-1536, Vienna, Kunsthistorisches Museum

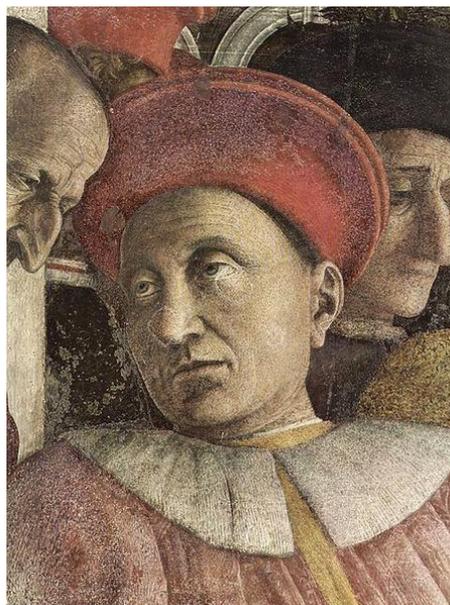


Figura 25 - Andrea Mantegna, *Ritratto di Ludovico III Gonzaga*, particolare degli affreschi della *Camera Picta*, 1465-1474, Mantova, Castello di San Giorgio

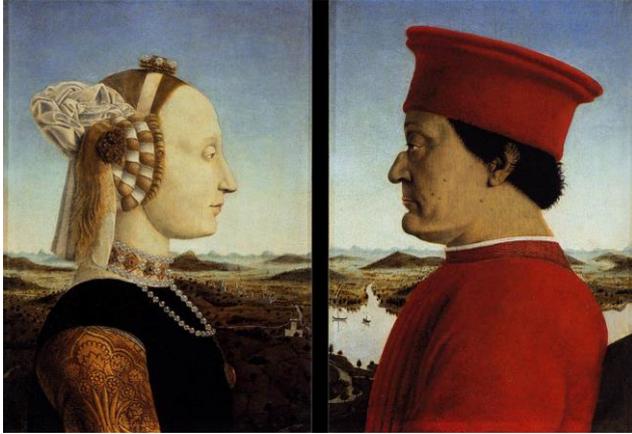


Figura 26 - Piero della Francesca, *Ritratto del Duca Federico da Montefeltro e della moglie Battista Sforza*, 1465-1472, Firenze, Galleria degli Uffizi



Figura 27 - Tiziano Vecellio, *Paolo III con i nipoti*, 1545-1546, Napoli, Museo di Capodimonte



Figura 28 - Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Nera Corsi*, 1482-1485, Firenze, chiesa di Santa Trinità, Cappella Sassetti



Figura 29 - Domenico Ghirlandaio, *Il miracolo della resurrezione del fanciullo*, particolare, 1482-1485, Firenze, chiesa di Santa Trinità, Cappella Sassetti

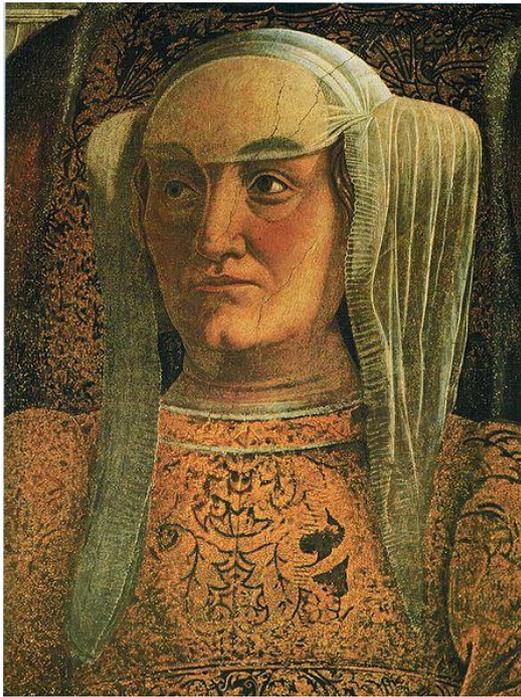


Figura 30 - Andrea Mantegna, *Ritratto di Barbara di Brandeburgo*, particolare degli affreschi della *Camera Picta*, 1465-1474, Mantova, castello di San Giorgio



Figura 31 - Maestro della Pala Sforzesca, *Pala Sforzesca*, 1494-1495, Milano, Pinacoteca Brera



Figura 32 - Ercole de' Roberti, *Dittico dei Bentivoglio*, 1474-1477, Washington, National Gallery of Art



Figura 33 - Piero del Pollaiuolo, *Ritratto di giovane dama*, 1470-1472, Milano, Museo Poldi Pezzoli

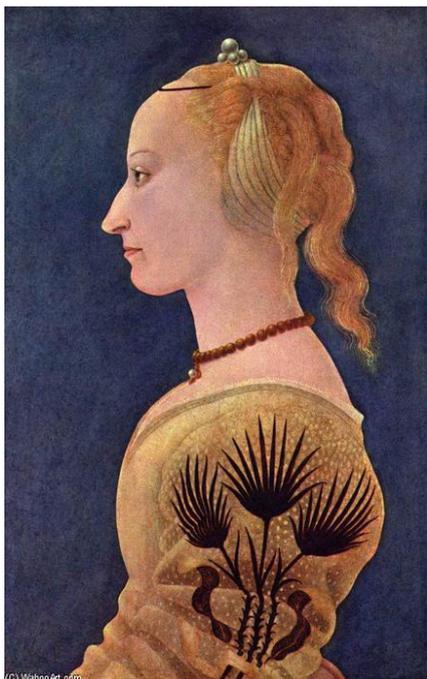


Figura 34 - Alessio Baldovinetti, *Ritratto di dama in giallo*, 1470, Londra, The National Gallery



Figura 35 - Pisanello, *Ritratto di Ginevra d'Este*, 1434, Parigi, Museo del Louvre



Figura 36 - Davide Ghirlandaio, *Ritratto di Selvaggia Sassetti*, 1487-1488, New York, The Metropolitan Museum of Art



Figura 37 - Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, 1488, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Figura 38 - Sandro Botticelli, *Ritratto di Esmeralda Brandini*, 1475 circa, Londra, Victoria and Albert Museum



Figura 39 - Sandro Botticelli, *Ritratto di giovane donna*, 1485 circa, Firenze, Galleria Palatina



Figura 40 - Sandro Botticelli, *Ritratto di Simonetta Vespucci come ninfa*, 1480-85, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut



Figura 41 - Leonadro da Vinci, *Dama con l'ermellino*, 1488-1490, Cracovia, Castello di Wawel



Figura 42 - Jan van Eyck, *ritratto di Margherita van Eyck*, 1439, Bruges, Groeningemuseum



Figura 43 - Rogier van der Weyden, *Ritratto di giovane donna*, 1435 circa, Berlino, Staatliche Museen



Figura 44 - Rogier van der Weyden, *Ritratto di giovane donna*, 1460 circa, Washington, National Gallery of Art



Figura 45 - Hugo van der Goes, *Trittico Portinari*, 1476-1478, Firenze, Galleria degli Uffizi



Figura 46 - Gentile Bellini, *Ritratto di Giovanni Mocenigo*, 1478 circa, Venezia Museo Correr



Figura 47 - Giovanni Bellini, *Pala Barbarigo*, 1488 circa, Venezia, Isola di Murano, chiesa di san Pietro Martire



Figura 48 - Paolo Veneziano, *San Francesco e San Elisabetta d'Ungheria che presentano alla Vergine il doge Francesco Dandolo e la dogaressa*, 1339, Venezia, Basilica dei Frari

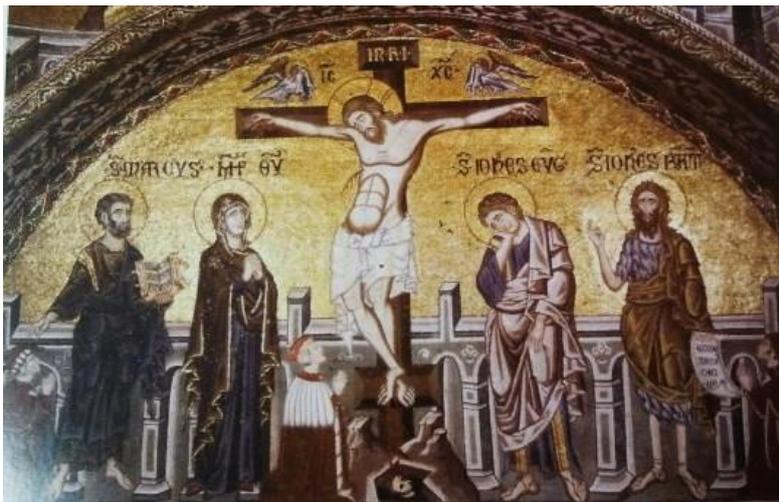


Figura 49 - *Meditazione orante sul mistero della croce*, 1345 circa, Venezia, Basilica di San Marco, Battistero, lunetta dietro l'altare

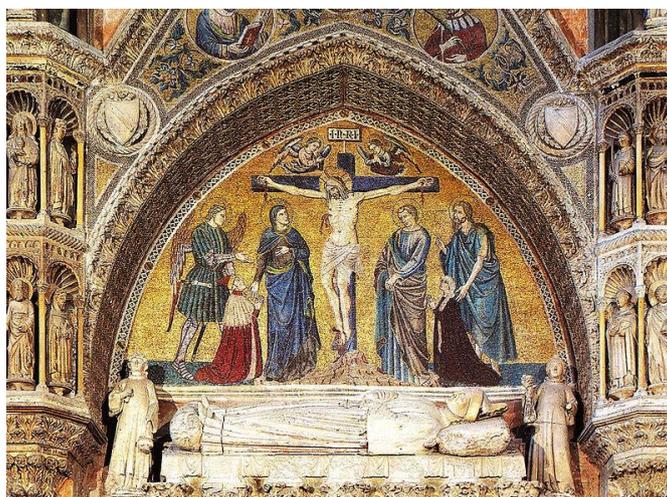


Figura 50 - Niccolò Semitecolo, *Crocifissione*, 1382, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, monumento funebre del Doge Michele Morosini



Figura 51 - Pietro da Fano, *Medaglia con i ritratti di Giovanna Dandolo e Pasquale Malipiero*, 1460 circa, Venezia, Museo Correr



Figura 52 - Pietro da Fano, *Medaglia con il ritratto di Giovanna Dandolo e allegoria*, 1460 circa, Berlino, Munzkabinett



Figura 53 – Leandro dal Ponte, *La dogaressa Morosina Morosini*, 1590-1600, Amsterdam, Rijksmuseum

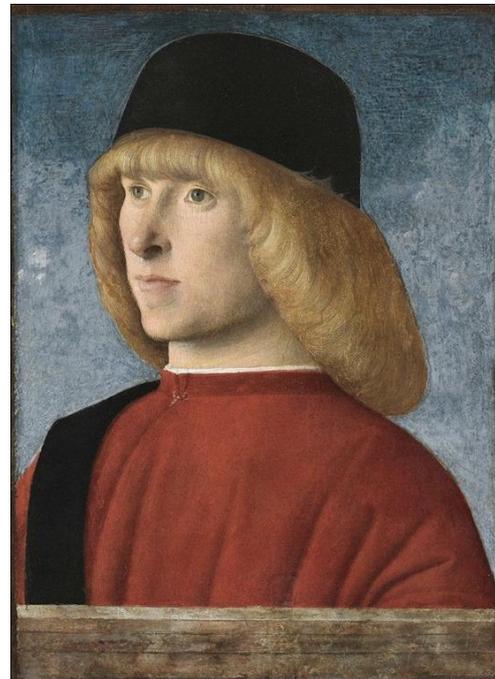


Figura 54 - Giovanni Bellini, *Ritratto di giovane senatore*, Padova, Museo Civico



Figura 55 - Giovanni Bellini, *Ritratto del doge Leonardo Loredan con quattro consiglieri*, 1507, Berlino, Staatliche Museen



Figura 56 - Giovanni Bellini, *Ritratto di giovane con mazzocchio*, 1485, Washington, National Gallery of Art



Figura 57 - Giovanni Bellini, *Ritratto di giovane*, 1500, Washington, National Gallery of Art



Figura 58 - Giovanni Bellini, *Ritratto di giovane con zazzera*, 1490-95, Parigi, Museo del Louvre



Figura 59 - Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo*, 1476, Torino, Museo Civico d'Arte Antica



Figura 60 - Antonello da Messina, *Ritratto di giovane*, 1475, Madrid, Thyssen-Bornemisza



Figura 61 - Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo*, 1475 circa, Roma, Galleria Borghese



Figura 62 - Jacometto Veneziano, *Ritratto di Alvise Contarini*, 1485-1495 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art



Figura 63 - Jacometto Veneziano, *Ritratto di Monaca di San Secondo*, 1485-1495 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art



Figura 64 - Jacometto Veneziano, *Rovescio del Ritratto della Monaca di San Secondo*, 1485-1495 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art

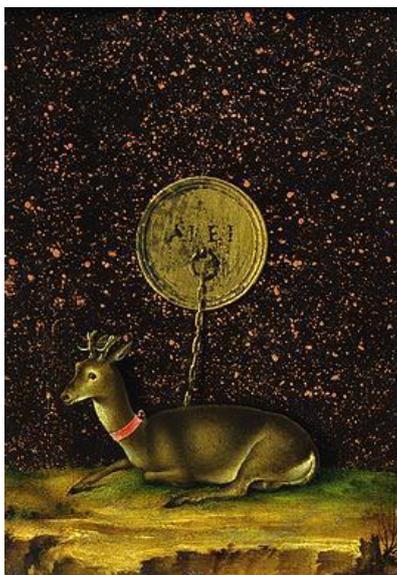


Figura 65 - Jacometto Veneziano, *Rovescio del Ritratto di Alvise Contarini*, 1485-1495 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art



Figura 66 - Gentile Bellini, *Ritratto di Caterina Cornaro*, 1500 circa, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Figura 67 - Anonimo, *Ritratto di Caterina Cornaro come santa Caterina d'Alessandria*, copia da Tiziano, metà sec. XVI, Firenze, Galleria degli Uffizi



Figura 68 - Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, *Sbarco a Venezia della regina di Cipro Caterina Cornaro*, particolare, Venezia, Museo Correr



Figura 69 - Bernardino Contino, *Caterina cede la corona del regno di Cipro al doge*, particolare del monumento funebre di Caterina Cornaro, 1580-1584, Venezia, chiesa di San Salvador



Figura 70 - Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*, 1490 circa, Venezia, Museo Correr

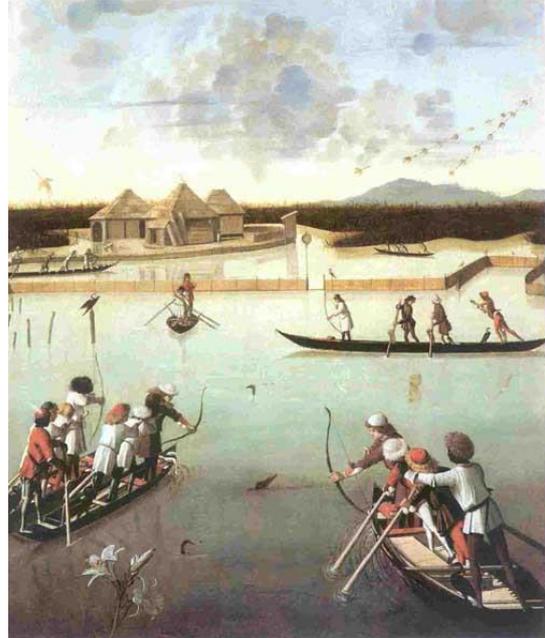


Figura 71 - Vittore Carpaccio, *Caccia in laguna*, 1490 circa, Malibu, John Paul Getty Museum



Figura 72 - Vittore Carpaccio (attribuito a), *Ritratto di donna con libro*, 1500-1505, Denver, Denver Art Museum



Figura 73 - Vittore Carpaccio, *Apotheosi di Sant'Orsola e delle sue compagne*, 1491, episodio del ciclo delle *Storie di sant'Orsola*, particolare, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 74 - Vittore Carpaccio (attribuito a), *Ritratto di donna*, 1505 circa, Roma, Galleria Borghese



Figura 75 - Tiziano Vecellio, *Ritratto di donna*, 1510 circa, Londra, The National Gallery



Figura 76 - Bernardino Licinio, *Ritratto di gentildonna in rosso*, 1540, Pavia, Pinacoteca Malaspina



Figura 77 - Sebastiano del Piombo, *Ritratto di donna*, 1513 circa, Berlino, Staatliche Museen



Figura 78 - Paolo Veneziano, *Madonna in trono con Bambino e due donatori*, 1325 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 79 - Gentile Bellini, *Vergine col Bambino e due donatori*, 1460, Berlino, Staatliche Museen



Figura 80 - *La Madonna col Figlio, due Santi e i donatori Iacopo ed Eugenia Suriano*, 1488-1493, Venezia, chiesa di Santo Stefano



Figura 81 - *Vittore Carpaccio, Adorazione del Bambino*, 1505, Lisbona, Museo Calouste Gulbenkian



Figura 82 - *Tintoretto, Alcuni membri di una famiglia veneziana presentati alla Madonna da san Lorenzo e da un santo vescovo*, 1570-1575 circa, Edimburgo, National Gallery of Scotland



Figura 83 - *Jacopo Palma il Vecchio, Flora*, 1520 circa, Londra, The National Gallery



Figura 84 - Lorenzo Lotto, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1522, Washington, National Gallery of Art



Figura 85 - Tiziano Vecellio, *Amor sacro e amor profano*, particolare, 1514-1515, Roma, Galleria Borghese



Figura 86 - Jacopo Palma il Vecchio, *Ritratto di giovane donna*, 1518-1520, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Figura 87 - Bernardino Licinio, *Ritratto di donna*, 1524, Venezia, Galleria Franchetti



Figura 88 - Jacopo Palma il Vecchio, *Ritratto di donna*, 1515 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Figura 89 - Giovanni Cariani, *Ritratto di donna*, 1515-1520, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Figura 90 - Tiziano Vecellio, *Flora, particolare*, 1516-1518, Firenze, Galleria degli Uffizi



Figura 91 - Paolo Veronese, *Ritratto di gentildonna (la Bella Nani)*, 1560 circa, Parigi, Museo del Louvre



Figura 92 - Paris Bordone, *Ritratto di giovane donna*, 1545, Londra, The National Gallery



Figura 93 - Tintoretto, *Ritratto di Caterina Sandella*, 1550-1555, Bellinzona, collezione privata



Figura 94 - Paolo Veronese, *Presentazione della famiglia Cuccina alla Madonna col Bambino*, 1571 circa, Dresda, Gemäldegalerie

Bibliografia

- R. Ago, *Oltre la dote: i beni femminili*, in A. Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma-Bari 1996, pp. 119-163
- B. Aikema, *Tesori ponentini per la Serenissima : il commercio d'arte fiamminga a Venezia e nel Veneto fra Quattro e Cinquecento*, in E. M. Dal Pozzolo, L. Tedoldi, *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia Settentrionale durante l'Età Moderna*, Vicenza 2003, pp. 35-48
- L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano, A. Tenenti, Torino 1969
- L. B. Alberti, *La Pittura*, a cura di L. Domenichi, Venezia 1547, anche consultabile su <http://books.google.it>
- G. Alvi, *La bellezza femminile*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 139-143
- F. Ambrosini, *El cervel intrigà nelle cose della fede». La donna veneziana dei secoli XVI-XVII a confronto con le novità religiose*, in A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona 2012, pp. 163-180
- F. Ambrosini, *Cerimonie, feste, lusso*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. V, *Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma 1996, pp. 441-520
- F. Ambrosini, *Voci e presenze femminili in terra veneta tra XIV e XVIII secolo*, in «Studi veneziani», L (2005), pp. 257-266
- B. Arbel, *Colonie d'oltremare*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. V, *Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma 1996, pp. 947-985
- L. Arcangeli, S. Peyronel (a cura di), *Donne di potere nel Rinascimento*, Viella 2008
- L. Ariosto, *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto secondo l'edizione del 1532*, a cura di O. Morali, Milano 1818, anche consultabile su <http://books.google.it>
- G. Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, in A. Pertusi (a cura di), *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Firenze 1970, pp. 127-268
- D. Ascoli, *Il patrizio e il pellegrino. La cena di Emmaus di Alvise Contarini "Millecroci"*, in «Venezia Cinquecento», XXXV (2008), pp. 9-37
- E. Ashtor, *Levant Trade in Later Middle Ages*, Princeton 1983
- L. Baldacci, *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Firenze 1974
- D. Baker, *Medieval women*, Oxford 1978
- F. Barbaro, *De re uxoria liber in partes duas*, a cura di A. Gnesotto, Padova 1915

- A. Barzagli, *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*, Verona 1980
- M. Bath, *The Image of the Stag: Iconographic Themes in Western Art*, Baden-Baden 1992
- E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, in «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», VII/2 (1966), pp. 86-104
- M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M. P. Dragone e P. Dragone, Torino 1978
- G. Bechtel, *Le quattro donne di Dio. La puttana, la strega, la santa, l'oca*, Milano 2001
- M. Beer, *Idea di ritratto femminile e retorica del classicismo: i ritratti di Isabella d'Este e Gian Giorgio Trissino*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 253-269
- A. Bellavitis, *A proposito di «Men and Women in Renaissance Venice» di Stanley Chojnacki. Genere e potere politico fra Medioevo ed età moderna*, in «Quaderni storici», CXVIII (2005), pp. 230-238
- A. Bellavitis, *Donne, cittadinanza e corporazioni tra Medioevo ed età moderna: ricerche in corso*, in N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno (a cura di), *Corpi e Storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Roma 2002, pp. 87-104
- A. Bellavitis, I. Chabot (a cura di), *Famiglie e poteri in Italia tra Medioevo ed età moderna*, Roma 2009
- A. Bellavitis, *La dote a Venezia tra Medioevo e prima età moderna*, in A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona 2012, pp. 6-20
- M. Bellomo, *Ricerche sui rapporti patrimoniali tra coniugi. Contributo alla storia della famiglia medievale*, Milano 1961
- P. Bembo, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze 1991
- P. Bembo, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1960
- G. Benedicenti, *Per Giovanni Bellini. Una nuova lettura del ritratto di Birmingham*, in «Paragone», XXXVI/513 (1992), pp. 3-9
- G. Benzoni, *Parole per dirlo (e figure per tacerlo)*, in G. Gullino (a cura di), *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 15 – 16 ottobre 2009, Venezia 2011, pp. 229-336
- G. Benzoni, *Scritti storico-politici*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento: politica e cultura*, Roma 1996, pp. 757-788
- G. Benzoni, *Venezia, città che colleziona significati*, in «Studi veneziani», XLVIII (2004), pp. 241-248

- G. Benzoni, *Venezia ossia il mito modulato*, in «Studi veneziani», XIX (1990), pp. 15-36
- G. Benzoni, *Venezia tra la fine del '400 e il primo '500*, in R. Maschio (a cura di), *I tempi di Giorgione*, Roma 1994, pp. 133-141
- G. Benzoni, *Venezia: tra realtà e mito*, in «Studi veneziani», XLV (2003), pp. 15-26
- M. Berengo, *Il problema politico-sociale di Venezia e della sua Terraferma*, in AA.VV., *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, pp. 69-95
- S. Bertelli, *Il re, la Vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Roma 2002
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, vol. I, *Venetian School*, Oxford 1932
- M. Bettini, *Francesco Petrarca sulle arti figurative. Tra Plinio e sant'Agostino.*, Livorno 2002
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992
- G. Bistort, *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica di Venezia. Studio storico*, in *Miscellanea di Storia Veneta* edita per la cura della R. Deputazione Veneta di Storia Patria, III/5, Venezia 1912
- G. Bock, *Le donne nella storia europea. Dal Medioevo ai nostri giorni*, Roma-Bari 2001
- D. Bodart, *Da Jan Van Eyck a Pieter Breugel*, in G. Fossi (a cura di), *Il ritratto. Gli artisti. I modelli. La memoria*, Firenze 1996, pp. 29-59
- L. Bolzoni, *Gli Asolani e il fascino del ritratto*, in G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Venezia 2013, pp. 285-308
- L. Bolzoni, *I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Padova, Palazzo del Monte di Pietà 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia 2013, pp. 210- 217
- L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010
- L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari 2008
- M. Bonvini Mazzanti, *Contesse e duchesse d'Urbino: politica e potere*, in A. Giallongo (a cura di), *Donne di palazzo nelle Corti Europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, Milano 2005, pp. 133-148
- G. Borelli, *Patriziato della dominante e Patriziati della Terraferma*, in AA. VV., *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, Atti del Convegno di Studi, Trieste 23 – 24 ottobre 1980, Varese 1981, pp. 79-96

- W. J. Bouwsma, *Venezia e la difesa della libertà repubblicana. I valori del Rinascimento nell'età della Controriforma*, Bologna 1977
- V. Branca (a cura di), *La Sapienza Civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*, Firenze 1997
- V. Branca (a cura di), *Storia della civiltà veneziana*, vol. II, *Autunno del Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1979
- V. Branca, *Umanesimo veneziano fra Barbaro e Bembo*, in M. Marangoni, M. P. Stocchi (a cura di), *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 4 – 6 novembre 1993, Venezia 1996, pp. 9-42
- R. Bridenbath, C. Koonz (a cura di), *Becoming Visible: Women in European History*, Boston 1977
- D. A. Brown (a cura di), *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art 30 settembre 2001 – 6 gennaio 2002, Princeton 2001
- V. Bullough, *The History of Prostitution*, New York 1964
- A. Buccheri, *Il ritratto: storia e funzione di un genere artistico*, in M. Wallace (a cura di), *La cultura italiana*, vol. X, *L'arte e il visuale*, Torino 2010, pp. 337-374
- J. Burckhardt, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, a cura di C. Cieri Via, D. Pagliaia, Roma 1993
- J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, a cura di M. Gherardi, S. Müller, Venezia 1994
- J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di E. Garin, Roma 1994
- P. Burke, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura del Veneto*, vol. II, *Il Cinquecento*, Milano 1999, pp. 1079-1118
- P. Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Bologna 2001
- I. Cacciavillani, *La 'Bala d'Oro'. Elezioni e collegi della Serenissima*, Venezia 2001
- I. Cacciavillani, *Lo Stato da Terra della Serenissima*, Padova 2007I. Cacciavillani, *Venezia e la Terraferma*, Padova 2008G. Calvi, I. Chabot (a cura di), *Le ricchezze delle donne. Diritti patrimoniali e poteri familiari in Italia (XII-XIX)*, Torino 1998
- I. Campagnol, *Penelope in clausura. Lavori femminili nei monasteri veneziani della prima età moderna*, in «Archivio Veneto», XCLIII/3 (2012), pp. 117-126
- A. Campanini, M. G. Muzzarelli (a cura di), *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed età moderna*, Roma 2003
- L. Campbell, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londra, 1990

- L. Campbell, *The Making of Portraits*, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson, Londra, The National Gallery 15 ottobre 2008 – 18 gennaio 2009, Londra 2008, pp. 32-45
- R. Canosa, *Il velo e il cappuccio. Monacazioni forzate e sessualità nei conventi femminili in Italia tra Quattrocento e Seicento*, Roma 1991
- R. Canosa, I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia: dal Quattrocento alla fine del Settecento*, Roma 1989
- G. Cantalamessa, *Tre quadretti della Galleria Borghese*, in «Bollettino d'Arte», IX/10 (1916), pp. 266-272
- M. Caravale, *Le istituzioni della Repubblica*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1997, pp. 299-364
- F. Cardini, *La donna laica nel Medioevo*, in *Donna e società dall'Antichità al Rinascimento*, ciclo di lezioni presso l'Istituto Petrarca, Milano 8 ottobre – 9 dicembre 1996, Milano 1996
- A. Carile, *Le origini di Venezia nella tradizione storiografica*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, pp. 135-166
- R. Casagrande di Villaviera (a cura di), *Le cortigiane veneziane del Cinquecento*, Milano 1968
- M. Casini, *Fra città-Stato e Stato regionale: riflessioni politiche sulla Repubblica di Venezia in età moderna*, in «Studi veneziani», XLIV (2002), pp. 15-36
- M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996
- G. Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1850)*, Venezia 1982
- E. Castelnuovo, *Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 28-35
- E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. V/2, *I Documenti*, Torino 1973, p. 1035-1094
- E. Castelnuovo, «*Propter quid imagine faciei faciunt*». *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, in R. Zorzi (a cura di), *Le metamorfosi del ritratto*, Venezia 2002, pp. 33-50
- E. Castelnuovo, *Rinascimento: un fenomeno europeo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 26-29
- B. Cecchetti, *La donna nel Medioevo a Venezia*, in «Archivio Veneto», XXXI (1886), pp. 33-69

- I. Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello Stato veneziano*, Napoli 1974
- R. Cessi (a cura di), *Gli statuti veneziani di Jacopo Tiepolo del 1242 e le loro glosse*, Venezia 1938
- R. Cessi, *Politica ed economia veneziana del Trecento. Saggi*, Roma 1952
- R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze 1981
- R. Cessi, A. Alberti, *Rialto: l'isola, il ponte, il mercato*, Bologna 1934
- F. Chabod, *Venezia nella politica italiana ed europea del Cinquecento*, in AA.VV., *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze 1958, pp. 47-51
- I. Chabot, *A proposito di «Men and Women in Renaissance Venice» di Stanley Chojnacki. Ricchezze Femminili e parentela nel Rinascimento. Riflessioni intorno ai contesti veneziani e fiorentini*, in «Quaderni storici», CXVIII (2005), pp. 203-229
- I. Chabot, *Ricchezze femminili e parentela nel Rinascimento. Riflessioni intorno ai contesti veneziani e fiorentini*, in «Quaderni storici», CXVIII/1 (2005), pp. 203-229
- I. Chabot, *Risorse e diritti patrimoniali*, in A. Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma-Bari 1996, pp. 47-70
- A. Chastel, *I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460-1500*, Milano 1988
- A. Chastel, *Il principio dell'imitazione nel Cinquecento*, in id., *Favole, forme, figura*, Torino 1988
- A. Chemello, *Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Cinquecento*, in A. Prosperi (a cura di), *La Corte e il 'Cortegiano'*, vol. II, *Un modello europeo*, Roma 1980, pp. 113-132
- A. Chemello, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in M. Zancan (a cura di), *Nel cerchio della luna*, Venezia 1983
- A. Chemello, *L'«Institution delle donne» di Lodovico Dolce ossia l'«insegnar virtù et honesti costumi alla Donna»*, in E. Riondato (a cura di), *Trattati scientifici del Veneto fra il XV e XVI secolo*, Vicenza 1985, pp. 103-134
- Cherubino da Siena, *Regole della vita matrimoniale di frate Cherubino da Siena*, cura di C. Negrone, F. Zambrini, Bologna 1969
- I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell'arte veneta: Iacobello ed Ercole del Fiore*, Milano 1989
- M. A. Chiari Moretto Wiel, *La chiesa di Santo Stefano. Il patrimonio artistico*, in *Gli Agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 10 novembre 1995, Venezia 1997, pp. 237-288
- G. Chittolini (a cura di), *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello Stato del Rinascimento*, Bologna 1979

- M. Chojnacka, *Working Women of Early Modern Venice*, Baltimora-Londra 2001
- S. Chojnacki, *Crime, punishment and the Trecento Venetian State* in L. Martines (a cura di), *Violence and Civil Disorder in Italian Cities. 1200-1500*, Los Angeles-Londra 1972, pp. 184-228
- S. Chojnacki, *Identity and Ideology in Renaissance Venice. The Third Serrata*, in J. Martin, D. Romano (a cura di), *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State*, Baltimora-Londra 2000, pp.263-294
- S. Chojnacki, *In search of the Venetian Patriciate: Families and Factions in the Fourteenth Century*, in J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 47-90
- S. Chojnacki, *Kinship Ties and Young Patricians in Fifteenth Century Venice*, in «Renaissance Quarterly», XXXVIII (1985), pp. 240-270
- S. Chojnacki, *La formazione della nobiltà dopo la Serrata*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1997, pp. 641-725
- S. Chojnacki, *La posizione della donna a Venezia nel Cinquecento*, in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 27 settembre – 1 ottobre 1976, Vicenza 1980, pp. 65-70
- S. Chojnacki, *Marriage Legislation and Patrician Society in the 15th Century Venice*, in B. S. Bachrac, D. Nicholas (a cura di), *Law, custom and social fabric in Medieval Europe*, Kalamazoo 1990, pp. 163-184
- S. Chojnacki, *Patrician women in the early Renaissance Venice*, in «Studies on the Renaissance», XXI (1974), pp. 176-203
- S. Chojnacki, *Political Adulthood in Fifteenth-Century Venice*, in «America Historical Review», XCI (1989), pp. 791-810
- S. Chojnacki, *Riprendersi la dote: Venezia 1360-1530*, in S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (a cura di), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 1999, pp. 461-492
- S. Chojnacki, *Social identity in Renaissance Venice: the second Serrata*, in «Renaissance Studies», VIII/4 (1994), pp. 341-358
- S. Chojnacki, *The Most Serious Duty: motherhood, gender and patrician culture in Renaissance Venice*, in AA. VV., *Refiguring Woman. Perspective on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca e Londra 1991, pp. 133-154
- S. Chojnacki, *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimora - Londra 2000
- C. Cieri Via, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, Roma 1989, pp. 45-91

- C. Cieri Via, *L'immagine dietro al ritratto*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 9-29
- E. Ciletti, *Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith*, in AA. VV., *Refiguring Woman. Perspective on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca e Londra 1991, pp. 35-70
- S. Cohen, *The Enigma of Carpaccio's Venetian Ladies*, in «Renaissance Studies», IXX/2 (2005), pp. 150-184
- A. Colbertaldo, *Storia di Caterina Corner Regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di D. Perocco, Padova 2012
- S. Collodo, *Temi e caratteri della cronachistica veneziana in volgare del Tre-Quattrocento (Enrico Dandolo)*, in «Studi veneziani», IX (1968), pp. 127-151
- F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi, L. A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1964
- E. Concina, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia 2006
- E. Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia 1988
- G. Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinella e Arcangela Tarabotti*, Roma 1979
- A. Corboz, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi, Venezia, Palazzo Ducale luglio – ottobre 1980, Venezia 1980, pp. 63-70
- C. Cordiè (a cura di), *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, Milano-Napoli 1960
- C. Corsato, *Sposa, amante, idea sublime: uso e significato del ritratto femminile ai tempi di Tiziano*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 95-101
- A. Cowan, *Women, gossip and marriage in early modern Venice*, in A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona 2012, pp. 73-88
- V. Cox, *The Single Self: Feminist Thought and Marriage Market in Early Modern Venice*, in «Renaissance Quarterly», XLVIII/3 (1995), pp. 513-581
- G. Cozzi, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia 1997
- G. Cozzi, *Il Doge Nicolò Contarini. Ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento*, Venezia-Roma 1958
- G. Cozzi, *La donna, l'amore e Tiziano*, in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 27 settembre – 1 ottobre 1976, Vicenza 1980, pp. 47-63

- G. Cozzi (a cura di), *Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVII)*, 2 voll., Roma 1980-1985
- G. Cozzi, M. Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia. Dalla guerra di Chioggia alla riconquista della Terraferma*, Torino 1986
- G. Cracco, *L'età del comune*, in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. II, *L'età del comune*, Roma 1995, pp. 1-30
- G. Cracco, *Patriziato e oligarchia a Venezia nel Tre-Quattrocento*, in S. Bertelli, N. Rubinstein, C. Hugh Smith (a cura di), *Florence and Venice: comparisons and relations*, vol. I, *Il Quattrocento*, Firenze 1979, pp. 71-98
- G. Cracco, *Società e Stato nel Medioevo Veneziano. Secoli XII-XIV*, Firenze 1967
- G. Cracco, *Un "altro mondo". Venezia nel Medioevo. Dal secolo XI al secolo XII*, Torino 1986
- V. Crescenzi, *Esse de Maiori Consilio. Legittimità civile e legittimazione politica nella Repubblica di Venezia (secc. XIII-XVI)*, Roma 1996
- E. Cropper, *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style*, in «Art Bulletin», LVIII (1976), pp. 374-394
- E. Crouzet Pavan, *Immagini di un mito*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento: politica e cultura*, Roma 1996, pp. 579-601
- E. Crouzet Pavan, *Rinascimenti italiani. 1380-1500*, Roma 2012
- J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth century*, vol. I, Londra 1871
- R. Crowley, *1453. La caduta di Costantinopoli*, Milano 2008
- G. D'Agostino, *Corti e vita di corte nell'Italia del Rinascimento*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 20-23
- M. D'Amelia, *Donna allo specchio di Tiziano*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 126-137
- A. Da Mosto, *I dogi di Venezia*, Firenze 1977
- E. M. Dal Pozzolo, *Il lauro di Laura e delle 'maritate veneziane'*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII/2-3 (1993), pp. 257-292
- S. Datta, *La presenza di una coscienza femminista nella Venezia dei primi secoli dell'età moderna*, in «Studi veneziani», XXXII (1996), pp. 105-136
- S. Datta, *Women and Men in Early Modern Venice: Reassessing History*, Aldershot 2003

- D. Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Vicenza 2001
- D. Davanzo Poli, *L'abbigliamento femminile veneto nel primo Cinquecento*, in *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini, Roma, Palazzo delle Esposizioni 22 marzo – 22 maggio 1995, Milano 1995, pp. 154-160
- D. Davanzo Poli, *La moda nella Venezia del Palladio*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi, Venezia, Palazzo Ducale luglio – ottobre 1980, Venezia 1980, pp. 219-234
- D. Davanzo Poli, *Le cortigiane e la moda*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990, pp. 99-104
- J. C. Davis, *Una famiglia veneziana e la conservazione della ricchezza. I Donà dal '500 al '900*, Roma 1981
- V. M. De Bonis, *Lo specchio della vanità, il riflesso della seduzione: femminilità, poesia e autocoscienza nel mondo di Tiziano*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 72-79
- P. Della Pergola, *La Galleria Borghese*, vol. I, *I dipinti*, Roma 1955
- P. Delorenzi, *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia 2009
- M. De Luca, *L'autoritratto femminile tra XVI e XVII secolo*, in P. Totaro (a cura di), *Donne, filosofia e cultura nel Seicento*, Roma 1999, pp. 387-392
- M. C. De Matteis, *Idee sulla donna nel Medioevo: fonti e aspetti giuridici, antropologici, religiosi, sociali e letterari della condizione femminile*, Bologna 1981
- M. Diberti Leigh, *Veronica Franco: donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*, Ivrea 1988
- M. Di Monte, *Vincenzo Morosini, Palma il Giovane e il ritratto di gruppo veneziano*, in «Venezia Cinquecento», XIII (1997), pp. 159-174
- M. L. Doglio, *Lettere e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma 1993
- L. Dolce, *Dialogo della institution delle donne secondo li tre stati che cadono nella vita humana*, Venezia 1545, anche consultabile su <http://books.google.it>
- L. Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, a cura di M. Nestenus e F. Moücke, Firenze 1735, anche consultabile su <http://books.google.it>
- B. G. Dominici, *La regola del governo di cura familiare*, a cura di P. Bargellini, Firenze 1927
- M. Douglas, *I simboli naturali. Esplorazioni in cosmologia*, Torino 1979

- G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente*, vol. 2, *Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Roma-Bari 1990
- G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente*, vol. 3, *Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zemon Davis, A. Farge, Roma-Bari 1991
- A. Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlino 1990
- J. Dunkerton, *Nord e Sud. Tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 93-103.
- A. Emiliani, *Ai margini del ritratto in Emilia*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 69-72
- S. Engel, *Limitare la libertà di una nobile donna e consolidare i valori conservatori veneziani tramite il potere della pittura: Cristo e l'Adultera di Nicolo' de Barbari (c. 1506)*, in A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona 2012, pp. 31-42
- G. Ericani, *Un Rinascimento per le donne? La donna ritratta e la donna artista tra Cinque e Seicento*, in *Tracciati del femminile a Padova. Immagini e storie di donne*, catalogo della mostra a cura di C. Limentani Viridis, M. Cisotto Nalon, Padova, Palazzo della Ragione 5 marzo – 30 aprile 1995, Padova 1995, pp. 71-76
- A. Esch, *11 ottobre 1433. La notizia della caduta di Costantinopoli arriva a Venezia*, in U. Israel (a cura di), *Venezia. I giorni della storia*, Roma 2011, pp. 123-145
- C. Fahy, *Three Early Renaissance Treatises on Women*, in «Italian Studies», II (1956), pp. 30-55
- F. Fagiani, *Schizzo storico antropologico di un gruppo dirigente: il patriziato veneziano (secoli XIII-XV)*, in «Studi veneziani», XV (1988), pp. 15-69
- M. Falomir, *The Court Portrait*, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson, Londra, The National Gallery 15 ottobre 2008 – 18 gennaio 2009, Londra 2008, pp. 66-79
- M. Fantoni, *The City of the Prince: Space and Power*, in M. Fantoni, G. Gorse, M. Smuts (a cura di), *The Politics of Space: European Courts. Ca. 1500-1750*, Roma 2009, pp. 39-58
- G. Fasoli, *Fondamenti di storiografia veneziana*, in A. Pertusi (a cura di), *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Firenze 1970, pp. 11-44
- G. Fasoli, *Nascita di un mito*, in AA.VV., *Studi in onore di Gioacchino Volpe*, Firenze 1958, pp. 445-479
- L. Favaretto, *L'istituzione informale. Il territorio padovano dal Quattrocento al Cinquecento*, Milano 1998

- C. Fenu, *Res uxoria e res publica: il potere in dote tra auctores, giurisprudenza e attualità veneziana nel "De re uxoria" di Francesco Barbaro*, Udine 2011
- M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1987
- S. Ferino-Pagden (a cura di), *Pictures of Women-Pictures of Love*, in *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Paintings*, catalogo della mostra a cura di D. A. Brown e S. Ferino-Pagden, Washington, National Gallery of Art 18 giugno – 17 settembre 2006 e Vienna, Kunsthistorische Museum 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007, New Haven-Londra 2006, pp. 189-235
- L. Ferrante, *Il valore del corpo, ovvero la gestione economica della sessualità femminile*, in A. Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma-Bari 1996, pp. 206-228
- D. Ferrara, *Il ritratto del doge Leonardo Loredan: strategie dell'abito tra politica e religione*, in «Venezia Cinquecento», II (1991), pp. 89-108
- C. Ferrari, *Donne e Madonne. Le sacre maternità di Giovanni Bellini*, Milano 2000
- S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma 1998
- J. M. Ferraro, *Marriage wars in late Renaissance Venice*, New York 2001
- E. Filippi, *Le donne di Tintoretto*, in P. Rossi, L. Puppi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della sua morte*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 24 – 26 novembre 1994, Padova 1996, pp. 163-172
- R. Finlay, *La politica nella Venezia del Rinascimento*, Milano 1982
- R. Finlay, *Politics and the Family in Renaissance Venice: the election of Doge Andrea Gritti*, in «Studi veneziani», II (1978), pp. 97-117
- R. Finlay, *The immortal Republic: the myth of Venice during the Italian Wars (1494-1530)*, in «The Sixteenth Century Journal», XL (1999), pp. 931-944
- L. Finocchi Ghersi, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia 2003
- G. Fiocco, *Cornaro e gli ideali artistici nel Rinascimento*, in V. Branca (a cura di), *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Firenze 1967, pp. 109-120
- G. Fiocco, *L'ingresso del Rinascimento nel Veneto*, in AA. VV., *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12 – 18 settembre 1955, Venezia 1956, pp. 56-57
- G. Fiocco, *Le arti figurative*, in AA.VV., *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Atti dei Convegni di Studi sulla Civiltà Veneziana presso il Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, aprile 1957, Firenze 1958, pp. 177-196
- J. Fletcher, *Marcantonio Michiel: his friends and collections*, in «Burlington Magazine», CXXXI (1989), pp. 453-467

- J. Fletcher, *The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display*, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson, Londra, The National Gallery 15 ottobre 2008 – 18 gennaio 2009, Londra 2008, pp. 46-65
- F. Flores D'Arcais, *Guariento: tutta la pittura*, Venezia 1974
- M. Folin, *Procedure testamentarie e alfabetismo a Venezia nel Quattrocento*, in «Scrittura e Civiltà», XVI (1990), pp. 243-270
- A. Fontana, *Civitas metaphisica*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 30 agosto – 30 novembre 1997, Venezia 1997, pp. 47-60
- M. Fonte, *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di A. Chemello, Milano 1988
- P. Fortini Brown, *Committenza e arte di Stato*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1997, pp. 783-824
- P. Fortini-Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*, Venezia 1992
- P. Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice: Art, Architecture and the Family*, New Haven-Londra 2004
- P. Fortini Brown, *Renovatio or Conciliatio? How Renaissance happened in Venice*, in A. Brown (a cura di), *Language and images of Renaissance Italy*, New York 1995, pp. 127-154
- P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity*, New Haven 1996
- M. Foscari Malacrea, *Il doge nelle cerimonie pubbliche*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, pp. 105-192
- G. Fragnito, *Cultura umanistica e riforma religiosa: Il «De officio viri boni ac probi episcopi» di Gasparo Contarini*, in «Studi veneziani», IX (1969), pp. 75-189
- T. Franco, *Intorno al 1430. Michele Giambono e Jacopo Bellini*, in «Arte Veneta», XLVIII (1996), pp. 7-18
- U. Franzoi, *L'iconografia dogale*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, pp. 285-308
- U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1967
- L. Freedman, *The Counter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 63-81
- C. Frugoni, *L'iconografia del matrimonio e della coppia nel Medioevo*, in AA. VV., *Il Matrimonio nella società altomedievale*, Atti della Ventiquattresima Settimana di Studio sull'Alto Medioevo, Spoleto 22-28 aprile 1976, Spoleto 1977, II vol., pp. 901-966

- U. Fugagnollo, *Bisanzio e l'Oriente a Venezia*, Trieste 1974
- F. Furlan, *L'idea della donna nella cultura della prima metà del Quattrocento toscano*, in S. Toussaint (a cura di), *Ilaria del Carretto e il suo monumento. La donna nell'arte, nella cultura e nella società del '400*, Lucca 1995, pp. 251-270
- F. Furlan, *La donna, la famiglia, l'amore. Tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2004
- F. Gaeta, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, in «Bibliothèque di Humanisme et Renaissance», XXIII (1961), pp. 58-75
- F. Gaeta, *L'idea di Venezia*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. III/1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp. 565-641
- F. Gaeta, *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi, *Storia della cultura veneta*, vol. 3/III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1981, pp. 1-91
- E. Gallo, *Il valore sociale dell'abbigliamento*, Torino 1914
- E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Firenze 1980
- E. Garin, *L'educazione in Europa 1400-1600. Problemi e programmi*, Roma-Bari 1976
- J. Garton, *Grace and grandeur. The portraiture of Paolo Veronese*, Turnhout 2008
- S. Gasparini, *Venezia e il suo ordinamento giuridico. Un'esperienza singolare*, in AA. VV., *Società, economia, istituzioni. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, vol. I, *Istituzioni ed economia*, Verona 2002, pp. 31-48
- L. Gatto, *Le grandi donne del Medioevo. Le personalità femminili più influenti dell'età di mezzo*, Roma 2009
- A. Gentili, *Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali*, in *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini, Roma, Palazzo delle Esposizioni 22 marzo – 22 maggio 1995, Milano 1995, pp. 95-103
- A. Gentili, *Corpo femminile e sguardo maschile*, in G. Fossi (a cura di), *Il Nudo. Eros Natura Artificio*, Firenze 1999, pp. 124-147
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988
- A. Gentili, *Giovanni Bellini*, in «Art e Dossier», CXXXV (1998)
- A. Gentili, *Carpaccio*, in «Art e Dossier», CXI (1996)
- A. Gentili, *La bilancia dell'Arcangelo: vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 2009

- A. Gentili, *Le belle in maschera*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 21-30
- A. Gentili, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 155-181
- A. Gentili, F. Polignano, *Vittore Carpaccio. Due Dame veneziane*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di A. Dorigato, Venezia, Museo Correr 26 marzo – 24 maggio 1993, Milano 1993, pp. 74-81
- C. Gilbert, *The Renaissance portrait*, in «The Burlington Magazine», CX (1968), pp. 278-285
- F. Gilbert, *Biondo, Sabellico and the beginnings of Venetian official historiography*, in J. G. Rowe, W. H. Stockdale (a cura di), *Florilegium Historiale. Essays presented to Wallace K. Ferguson*, Toronto 1971, pp. 275-293
- F. Gilbert, *La costituzione veneziana nel pensiero politico fiorentino*, in Id., *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna 1977, pp. 115-167
- F. Gilbert, *Religion and Politics in the Thought of Gasparo Contarini*, in Id., *History. Choice and Commitment*, Londra 1977, pp. 247-267
- F. Gilbert, *The date of the composition of Contarini's and Giannotti's books of Venice*, in «Studies in the Renaissance», XIV (1967), pp. 172-184
- F. Gilbert, *Venice in the crisis of the League of Cambrai*, in J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 274-292
- M. Gilmore, *Myth and reality in Venetian political theory*, J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 431-444
- C. Giogietti, “*Torno al bel viso, come pesce ad esca*”. *Una dama, due specchi, un anello*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 – 6 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 114-119
- E. G. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*, Berkeley 1993
- R. Goffen, *Bellini disegnatore e la sua attività giovanile*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di A. Dorigato, Venezia, Museo Correr 26 marzo – 24 maggio 1993, Milano 1993, pp. 17-24
- R. Goffen, *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari*, Venezia 1991
- R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Milano 1990
- R. Goffen, *La donna nell'arte di Tiziano e nella società veneta del primo Cinquecento: due mogli, due madri e alcune fantasie*, in *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini, Roma, Palazzo delle Esposizioni 22 marzo – 22 maggio 1995, Milano 1995, pp. 141-153

- R. Goffen, *La Lucrezia di Lorenzo Lotto*, in «Venezia Cinquecento», XX (2000), pp. 95-135
- R. Goffen, *Titian's Women*, Oxford 1997
- R. Goffen, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 115-131
- L. Grassi, *Lineamenti per una storia del concetto di ritratto*, in «Arte antica e moderna», IV (1961), pp. 477-494
- G. Grevembroch, *Gli abiti de' Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, 4 voll., Venezia 1981
- J. Grubb, *La famiglia, la roba e la religione nel Rinascimento. Il caso Veneto*, Vicenza 1999
- A. Guiducci, *Il Medioevo inquieto: storia delle donne dall' VIII al XV secolo*, Firenze 1990
- G. Gullino, *Caterina Cornaro: vicende familiari, vicissitudini politiche*, in D. Pedrocco (a cura di), *Caterina Cornaro. L'illusione del regno*, Atti del Convegno di Studi, Asolo 9 ottobre 2010, Verona 2011, pp. 15-34
- G. Gullino, *L'Età moderna (1492-1814)*, in M. Cortellazzo (a cura di), *Manuale di cultura veneta. Geografia, storia, lingua e arte*, Venezia 2004, pp. 47-59
- G. Gullino, *La classe politica veneziana. Ambizioni e limiti*, in Id., (a cura di), *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 15-16 ottobre 2009, Venezia 2011, pp. 19-34
- G. Gullino, *La politica veneziana di espansione in Terraferma*, in AA. VV., *Il primo dominio veneziano a Verona*, Atti del Convegno di Studi, Verona 16 – 17 settembre 1988, Verona 1991, pp. 7-16
- G. Gullino, *Quando la Terraferma volle conquistare Venezia: la congiura di Baiamonte Tiepolo*, in «Archivio Veneto», CXLI (2010), pp. 5-11
- G. Gullino, *Tra pace e guerra. Le forme del potere: il patriziato*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, Roma 1996, pp. 379-414
- G. Gullino, *Storia della Repubblica Veneta*, Brescia 2010
- L. Guzzetti, *Donne e scrittura a Venezia nel tardo Trecento*, in «Archivio Veneto», CLII (1999), pp. 5-32
- L. Guzzetti, *Dowries in Fourteenth-century Venice*, in «Renaissance Studies», XVI/4 (2002), pp. 430-473
- L. Guzzetti, *Gli investimenti delle donne veneziane nel Medioevo*, in «Archivio Veneto», CXLIII/3 (2012), pp. 41-66

- L. Guzzetti, *Le donne a Venezia nel XIV: uno studio sulla loro presenza nella società e nella famiglia*, in «Studi veneziani», XXXV (1998), pp. 15-88
- L. Guzzetti, *Le donne nello spazio urbano del Trecento*, in S. Winter (a cura di), *Donne a Venezia: vicende femminili tra Trecento e Settecento*, Roma-Venezia 2004, pp. 1-22
- D. Hacke, *Women, Sex and Marriage in Early Modern Venice*, Aldershot 2004
- W. Hausenstein, *Das Werk des Vittore Carpaccio. Ausgewählt und dargestellt von Wilhelm Hausenstein*, Stoccarda 1925
- J. Herald, *Renaissance Dress in Italy. 1400-1500*, Londra 1981
- D. Herlihy, *Did women have a Renaissance? A Reconsideration*, in «Medievalia et Humanistica», XIII (1985), pp. 1-22
- D. Herlihy, *The Population of Verona in the First Century of Venetian Rule*, J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 91-120
- D. Herlihy, *Women, Family and Society in Medieval Europe*, Oxford 1995
- S. Hickson, *Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia*, in «Renaissance Studies» XXIII/3 (2009), pp. 288-310
- M. Holmes, *Disrobing the Virgin: the Madonna Lactans in Fifteenth-Century Florence*, in G. A. Johnson, S. F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 2001, pp. 167-195
- O. Hufton, *Istruzione, lavoro e povertà*, in S. F. Matthews Grieco, S. Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagini delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze 2001, pp. 48-101
- P. Humfrey, *The Portrait in Fifteenth-Century Venice*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012, New York 2011, pp. 48-63
- H. Hurlburt, *The dogaressa of Venice, 1200-1500: wife and icon*, Londra-New York 2006
- N. Huse, W. Wolters, *Venezia l'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Venezia 1989
- S. Innocenti, *La Cappella Sassetti a Santa Trinità a Firenze*, in AA.VV., *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze 1998
- A. Jacobson-Schutte, "Trionfo delle donne": *tematiche di rovesciamento dei ruoli nella Firenze rinascimentale*, in «Quaderni storici», XLIV (1980), pp. 474-496
- M. Jaffè, *Pesaro family portraits: Pordenone, Lotto and Titian*, in «Burlington Magazine», CXIII (1971), pp. 696-702
- M. Jenkins, *Il ritratto di Stato*, Roma 1977

- P. J. Jones, *La storia economica. Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XIV*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. II, *Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XVII*, Torino 1974, pp. 1798-1799
- C. L. Joost-Gaugier, *La prospettiva rinascimentale nella Venezia del Quattrocento*, in R. Maschio (a cura di), *I tempi di Giorgione*, Roma 1994, pp. 55-60
- H. Julius, *Flora, Goddess and Courtisan*, in M. Meiss (a cura di), *Essays in Hounor of Erwin Panofsky*, New York 1961, vol. I, pp. 201-218
- A. C. Junkerman, *Bellissima Donna. An interdisciplinary study of Venetian Sensuos Half-Length images of the early Sixteen-Century*, Bekerley 1988
- J. Kelly, *Women, history and theory. The essays of Joan Kelly*, Chicago-Londra 1984
- M. L. King, *Caldiera and the Barbaros on Marriage and the Family*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», VI (1976), pp. 19-50
- M. L. King, *Le donne nel Rinascimento*, Roma 1991
- M. L. King, *The Renaissance of the Renaissance Woman*, in «Medievalia et Humanistica», XVI (1988), pp. 165-175
- M. L. King, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento*, vol. I, *La Cultura Umanistica a Servizio della Repubblica*, Roma 1989
- E. E. Kittel, *Medieval and Renaissance Venice*, Chicago 1999
- C. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma 1988
- C. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago-Londra 1985
- M. Knapton, *Il Consiglio dei Dieci nel Governo della Terraferma; un'ipotesi interpretativa per il secondo '400*, in AA. VV., *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, Atti del Convegno di Studi, Trieste 23-24 ottobre 1980, Varese 1981, pp. 237-260
- M. Knezevich, *I funerali del doge e i monumenti funebri*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, pp. 193-206
- H. Konowitz, *Hugo van der Goes's Portinari altarpiece and the Heart of Devotion*, in O. Zorzi Pugliese (a cura di), *Faith and fantasy in the Renaissance : texts, images and religious practices*, Toronto 2009, pp. 269-289
- C. Kovesi Killerby, *Sumptuary law in Italy. 1200-1500*, New York 2002
- T. Kuehn, *Figlie, madri, mogli e vedove. Donne come persone giuridiche*, in S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (a cura di), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 1999, pp. 431-460
- P. H. Labalme, *Beyond their sex: learned women of the European past*, New York-Londra 1980
- P. H. Labalme, *Bernardo Giustiniani: a Venetian of the Quattrocento*, Roma 1969

- P. H. Labalme, *Saints, women and humanists in Renaissance Venice*, Aldershot 2010
- P. H. Labalme, *Venetian Women on Women: three early modern feminists*, in «Archivio Veneto», CXVII (1981), pp. 81-109
- P. Lanaro Sartori, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto. Istituzioni, economia e società*, Torino 1992
- F. C. Lane, *Family Partnerships and Joint Ventures in the Venetian Republic*, in «Journal of Economic History», IV (1944), pp. 178-196
- F. C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino 1978
- J. Latus, *Carpaccio, paintings and drawings*, Londra 1962
- R. Lauber, *Nuovi contributi per i dipinti del Camerino Cornaro. Gioielli di famiglia nel nome della gens Cornelia*, in D. Pedrocco (a cura di), *Caterina Cornaro. L'illusione del regno*, Atti del Convegno di Studi, Asolo 9 ottobre 2010, Verona 2011, pp. 73-96
- M. Laven, *Monache. Vivere in convento nell'età della Controriforma*, Bologna 2004
- M. Laven, *Virgins of Venice : enclosed lives and broken vows in the Renaissance convent*, Londra 2002
- J. E. Law, *Rapporti di Venezia con le provincie di Terraferma*, in M. Muraro (a cura di), *Componenti storiche, artistiche e culturali di Venezia nei secoli XIII-XIV*, Venezia 1981, pp. 78-85
- L. Lawner, *Le cortigiane: ritratti del Rinascimento*, Milano 1988
- V. Lazzarini, *Antiche leggi venete intorno ai proprietari nella Terraferma*, «Nuovo Archivio Veneto», XXXVIII (1919), p. 5-31
- L. Lazzarini, *Francesco Petrarca e il primo umanesimo a Venezia*, in V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze 1963, pp. 63-92
- V. Lazzarini, *Il preteso documento della fondazione di Venezia e la cronaca del medico Jacopo Dondi*, Venezia 1916
- A. Lenci, *Il leone, l'aquila e la gatta. Venezia e la Lega di Cambrai. Guerra e fortificazioni dalla battaglia di Agnadello all'assedio di Padova del 1509*, Padova 2002
- M. L. Lenzi (a cura di), *Donne e Madonne. L'educazione femminile nel primo Rinascimento italiano*, Torino 1982
- C. Limentani Viridis, *La fortuna dei Fiamminghi a Venezia nel Cinquecento*, in «Arte Veneta», XXXII (1978), pp. 141-146
- A. J. M. Loechel, *Le rappresentazioni della comunità*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento: politica e cultura*, Roma 1996, pp. 603-721
- O. Logan, *Venezia. Cultura e società 1470-1790*, Roma 1980

- G. Lorenzetti, *Ritratti di dogi in Palazzo Ducale*, in «Rivista di Venezia», XII (1993), pp. 387-398
- G. Lorenzi, *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica*, Venezia 1870-1872
- M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina. L'opera completa*
- M. Lucco, *Le occasioni di Antonello*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco, Roma, Scuderie del Quirinale 18 marzo – 25 giugno 2006, Milano 2006, pp. 17-25
- M. Lucco, *Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. II, Milano 1990, pp. 395-480
- M. Lucco, *Venezia fra Quattrocento e Cinquecento*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*, vol. I, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 447-478
- P. Lüdemann, *Non è tanto simile a se stesso, quanto gli è quella pittura. Il Federico Gonzaga di Tiziano (e altri ritratti) tra pratiche matrimoniali, rapporti d'amicizia e concetti poetici*, in «Venezia Cinquecento», XLIII (2012), pp. 19-36
- G. Luzzatto, *La decadenza di Venezia dopo le scoperte geografiche nella tradizione e nella realtà*, in «Archivio Veneto», CV (1954), pp. 161-182
- G. Luzzatto, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Venezia 1961
- G. Luzzatto, *Studi di una storia economica veneziana*, Padova 1954
- R. MacKenney, *Arti e Stato a Venezia tra tardo Medioevo e '600*, in «Studi veneziani», V (1981), pp. 127-143
- N. Macola, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007
- M. E. Mallett, *La conquista della Terraferma*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento: politica e cultura*, Roma 1996, pp. 181-244
- P. Malpezzi Price, *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, Londra 2003
- N. Mann, L. Syson (a cura di), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, Londra 1998
- G. Maranini, *La costituzione di Venezia*, vol. II, *Dopo la serrata del Maggior Consiglio*, Firenze 1974
- S. Marinelli, *Note alla ritrattistica veneta della seconda metà del Cinquecento*, in G. Toscano, F. Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004, pp. 493-507

D. Martelli, *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova 2011

S. Mason Rinaldi, *Storia e mito nei cicli pittorici di Palazzo Ducale*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi, Venezia, Palazzo Ducale luglio – ottobre 1980, Venezia 1980, pp. 80-88

G. Masson, *Cortigiane italiane del Rinascimento: passioni d'amore e intrighi politici delle affascinanti 'donne di piacere' del Cinquecento. Un'epoca fastosa di arte e bellezza nella sfrenata lussuria delle corti di dogi, principi e papi*, Roma 1981

L. C. Matthew, *Esperienze veneziane di artisti nordici: annotazioni*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 60-69

A. Mazzacane, *Lo Stato e il dominio nei giuristi veneti durante il «Secolo della Terraferma»*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. III/1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp. 577-650

M. S. Mazzi, *Prostitute e leoni nella Firenze del Quattrocento*, Milano 1991

C. Meek, *La donna, la famiglia e la legge nell'epoca di Ilaria del Carretto*, in S. Toussaint (a cura di), *Ilaria del Carretto e il suo monumento. La donna nell'arte, nella cultura e nella società del '400*, Lucca 1995, pp. 137-164

A. Menniti Ippolito, *Le dedizioni e lo stato regionale. Osservazioni sul caso veneto*, in «Archivio Veneto», CXXVII (1986), pp. 5-30

E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. I, Milano 1990, pp. 49-79

M. Meschini, *La battaglia di Agnadello*, Bergamo 2009

M. Michiel, *Notizia d'opere del disegno: edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2000

M. Miles, *The Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance*, in S. Suleiman (a cura di), *The Female Body in Western Culture*, Cambridge 1986, pp. 193-208

P. G. Molmenti, *La dogaresa di Venezia*, Torino-Napoli 1887

P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, vol. I, *La grandezza*, Bergamo 1910

C. G. Mor, *Aristocrazia veneziana e nobiltà di Terraferma*, in AA. VV., *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, Atti del Convegno di Studi, Trieste 23 - 24 ottobre 1980, Varese 1981, pp. 353-360

- C. G. Mor, *Problemi organizzativi e politica veneziana nei riguardi dei nuovi acquisti di Terraferma*, in V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze 1963, pp. 1-10
- R. C. Mueller, *Espressioni di status sociale a Venezia dopo la "serrara" del Maggior Consiglio*, in AA.VV., *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 53-61
- E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma 1984
- E. J. Mundy, *Porphyry and the 'Posthumous' Fifteenth-Century Portrait*, in «Pantheon», XCVI (1988), p. 37-43
- M. Muraro, *La scala senza Giganti*, in M. Meiss (a cura di), *Essays in Hounor of Erwin Panofsky*, New York 1961, vol. I, pp. 350-370
- C. P. Murphy, *Il ciclo di vita femminile: norme comportamentali e pratiche di vita*, in S. F. Matthews Grieco, S. Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagini delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze 2001, pp. 14-47
- J. M. Musacchio, *Imaginative Conceptions in Renaissance Italy*, in G. A. Johnson, S. F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 2001, pp. 42-61
- J. M. Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven-Londra 1999
- M. G. Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze : disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996
- G. Nepi Scirè, *La pittura del Nord e l'Umanesimo veneziano*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia, Palazzo Grassi 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 57-59
- G. Nepi Scirè, *Venezia e la pittura intorno al 1500*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scirè, P. C. Marani, Venezia, Palazzo Grassi 23 marzo – 5 luglio 1992, Milano 1992, pp. 65-96
- S. M. Newton, *The dress of the Venetians, 1495-1525*, Aldershot 1988
- O. Niccoli (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Roma-Bari 1991
- O. Niccoli, *Il corpo femminile nei trattati del Cinquecento*, in G. Bock, G. Nobili (a cura di), *Il corpo delle donne*, Ancona-Bologna 1988, pp. 23-43
- G. Ortalli, *Terra di San Marco: tra mito e realtà*, in AA.VV., *Venezia e le istituzioni di Terraferma*, Bergamo 1988, pp. 11-13
- G. Ortalli, *Venezia, il mito, i sudditi. Due casi di gestione della leggenda tra Medioevo ed età Moderna*, in AA.VV., *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 81-95

- A. Pallucchini, *Il ritratto di Caterina Sandrella di Jacopo Tintoretto*, in «Arte Veneta», XXV (1971), pp. 262-264
- A. Pallucchini (a cura di), *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Firenze 1981
- R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano 1959
- R. Pallucchini, *L'arte di Giovanni Bellini*, in V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Venezia 1963, pp. 451-472
- R. Pallucchini, *L'arte veneziana del Quattrocento*, in AA.VV., *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Firenze 1957, pp. 149-177
- R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento*, Bologna 1956
- M. Palmieri, *Vita civile*, a cura di G. Belloni, Firenze 1982
- V. Palumbo, *Veronica Franco: la cortigiana poetessa*, Villorba 2011
- I. Palumbo Fossati, *Figure femminili attraverso un gruppo di inventari veneziani di fine Cinquecento* in A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona 2012, pp. 197-204
- I. Palumbo Fossati, *La casa veneziana*, in G. Toscano, F. Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004, pp. 443-484
- E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, a cura di G. Paulsson, Milano 1971
- E. Panofsky, *Studi di Iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, a cura di G. Previtali, Torino 1999
- R. Parise, *Profili femminili: la donna nella medaglia*, in *Tracciati del femminile a Padova. Immagini e storie di donne*, catalogo della mostra a cura di C. Limentani Viridis, M. Cisotto Nalon, Padova, Palazzo della Ragione 5 marzo – 30 aprile 1995, Padova 1995, pp. 33-36
- P. Paschini, *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Padova 1960
- M. Pasquinucci, O. Premoli Taiti, *La dogressa*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, pp. 251-284
- E. Pastorello (a cura di), *Andreae Danduli chronica (aa. 46-1280 d. C.) per extensum descripta*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna 1938-1942
- R. Pecchioli, *Il 'mito' di Venezia e la crisi fiorentina intorno al 1500*, in «Studi Storici», III (1962), pp. 451-492
- M. P. Pedani, *L'osservanza imposta: i monasteri conventuali femminili a Venezia nei primi anni del Cinquecento*, in «Archivio Veneto», CXLIV (1995), pp. 113-125
- D. Pedrocco, *Caterina Cornaro: tra biografia e mito*, in D. Pedrocco (a cura di), *Caterina Cornaro. L'illusione del regno*, Atti del Convegno di Studi, Asolo, 9 ottobre 2010, Verona 2011, pp. 35-56

- F. Pedrocco, *Iconografia delle cortigiane di Venezia*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Venezia, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio - 16 aprile 1990, Milano 1990, pp. 81-95
- G. Perocco, *L'opera completa del Carpaccio*, Milano 1967
- A. Pertusi, *Fine di Bisanzio e fine del mondo: significato e ruolo storico delle profezie sulla caduta di Costantinopoli in Oriente e in Occidente*, Roma 1988
- A. Pertusi, *Gli inizi della storiografia umanistica nel Quattrocento*, in A. Pertusi (a cura di), *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Firenze 1970, pp. 269-332
- A. Pertusi (a cura di), *La caduta di Costantinopoli. L'eco nel mondo*, Milano 1976
- A. Pertusi (a cura di), *La caduta di Costantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei*, Milano 1976
- L. Pesce, *La grammatica del ritratto*, in *Donna allo specchio*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano, Palazzo Marino 3 dicembre 2010 - 6 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 109-114
- F. Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 2004
- F. Petrarca, *Le Senili*, a cura di G. Martellotti, Torino 1976
- S. Piasentini, *'Alla luce della luna'. I furti a Venezia (1270-1403)*, Venezia 1992
- F. Pich, *I poeti davanti al ritratto da Petrarca a Marino*, Lucca 2010
- T. Pignatti, *Il "colore creativo". Il ritratto a Venezia nel Rinascimento*, in G. Fossi (a cura di), *Il Ritratto, gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze 1996, pp. 73-94
- T. Pignatti, *The relationship between German and Venetian painting in the late Quattrocento and early Cinquecento*, J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 244-273
- D. Pincus, *The tombs of the doges of Venice*, Cambridge 2000
- G. Piovene, *Anacronismo nella Venezia quattrocentesca*, in AA.VV., *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Atti dei Convegni di Studi sulla Civiltà Veneziana presso il Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini aprile 1956, Firenze 1957 p. 3-21
- T. Plebani, *Scritture di donne nel Rinascimento italiano*, in G. Belloni, R. Drusi (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. II, *Umanesimo ed educazione*, Treviso 2007, pp. 243-263
- T. Plebani, *Storia di Venezia città delle donne. Guida ai tempi, luoghi e presenze femminili*, Venezia 2008
- F. Polignano, *Maliarde e Cortigiane: titoli per una damnatio. Le Dame di Vittore Carpaccio*, in «Venezia Cinquecento», II (1992), pp. 5-23
- F. Polignano, *Ritratto e sistema simbolico nelle Dame di Vittore Carpaccio*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 229-251

- J. G. Pollard, *Renaissance Medals. Italy*, vol. I, Washington 2007
- K. Pomian, *Collezionisti e collezioni dal XIII al XVIII secolo*, in R. Pallucchini (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. XIV, *Temi. L'arte*, Roma 1999, pp. 673-767
- E. Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003
- E. Pommier, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 24-27
- J. Pope-Hennessy, *The portrait in the Renaissance*, Princeton 1979
- M. Poppi, *Ricerche sulla vita e cultura del notaio e cronista veneziano Lorenzo de Monacis, cancelliere cretese*, in «Studi veneziani», IX (1967), pp. 153-186
- M. Poppi, *Un'orazione del cronista Lorenzo de Monacis per il millenario di Venezia (1421)*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXI (1972-1973), pp. 490-522
- U. Procacci, *Masaccio. La cappella Brancacci*, Firenze 1965
- L. Puppi, *Arte e Potere a Venezia nel Rinascimento: un esperimento metodologico*, in AA. VV., *Società, economia, istituzioni. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, vol. II, *Società e cultura*, Verona 2002, pp. 85-94
- L. Puppi, *Dal mito allo Stato. Nota sull'illustrazione pittorica di una tarda integrazione dell'agiografia marciara*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 30 agosto – 30 novembre 1997, Venezia 1997, pp. 61-76
- L. Puppi, *I committenti veneziani di Antonello: appunti a margine di qualche identificazione*, in AA. VV., *Antonello da Messina*, Atti del Convegno di Studi, Messina 29 novembre – 2 dicembre 1981, Messina 1987, pp. 223-274
- L. Puppi, *L'umanesimo e la pittura veneta del 1455 al 1515*, in «Arte Veneta», XVIII (1964), pp. 204-207
- L. Puppi, *La teoria artistica nel Cinquecento*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. III/1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp. 173-192
- L. Puppi, *Tiziano e Caterina Sandella*, in «Venezia Cinquecento», XXXII (2006), pp. 133-168
- L. Puppi, *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architetture simboliche*, Roma-Reggio Calabria 1982
- D. Quaglioni, *La legislazione del principe e gli statuti urbani nell'Italia del Quattrocento*, in S. Gensini (a cura di), *Principi e città alla fine del Medioevo*, Pisa 1996, pp. 1-16
- D. E. Queller, *Il patriziato veneziano. Realtà contro mito*, Roma 1987

- F. Quirini, *I costumi e i simboli*, in U. Franzoi (a cura di), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986, pp. 83-94
- A. Quondam, *Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento in Tiziano. Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini, Roma, Palazzo delle Esposizioni 22 marzo – 22 maggio 1995, Milano 1995, pp. 65-81
- D. Raines, *L'arte di ben informarsi. Carriera politica e pratiche documentarie nell'archivio familiare di patrizi veneziani: i Molin di San Pantalon*, in L. Casella e R. Navarrini (a cura di) *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, Atti del Convegno di Studi, Udine 14-15 maggio 1998, Udine 2000, pp. 187-210
- D. Raines, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797*, in «Storia di Venezia», I (2003), pp. 1-64
- D. Raines, *Entre rameau et branche. Deux modèles du comportement familial du patriciat vénitien*, in A. Bellavitis, L. Casella, D. Raines (a cura di), *Construire les liens de famille dans l'Europe moderne*, Rouen 2013, pp. 125-152
- A. Randolph, *Regarding Women in Sacred Spaces*, in G. A. Johnson, S. F. Matthews Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 2001, pp. 17-42
- A. Ravà, *Il camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo Archivio Veneto», XXXIX (1920), pp. 155-181
- G. Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, Bologna 2006
- W. R. Rearick, *La pittura veneta ai tempi di Giorgione*, in R. Maschio (a cura di), *I tempi di Giorgione*, Roma 1994, pp. 9-15
- W. R. Rearick, *The Venetian Selfportrait. 1450-1600*, in R. Zorzi (a cura di), *Le metamorfosi del Ritratto*, Venezia 2002, pp. 147-180
- G. M. Richter, *A portrait of a lady by Giovanni Bellini*, in «Burlington Magazine», LXIX (1936), pp. 2-5
- J. P. Richter, *Die Ausstellung italienischer Renaissance werke in der new Gallery in London*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVII (1894), pp. 235-242
- C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, a cura di A. Forni, 2 voll., Bologna 2002
- D. Robey, J. Law, *The Venetian myth and the «Republica Veneta» of Pier Paolo Vergerio*, in «Rinascimento», XV (1975), pp. 3-59
- B. Roeck, *Arte per l'anima, arte per lo Stato. Un doge del tardo Quattrocento ed i segni delle immagini*, Venezia 1991
- G. Romanelli, *Il ritratto assente: Marin Falier a Palazzo Ducale*, in R. Zorzi (a cura di), *Le metamorfosi del Ritratto*, Venezia 2002, pp. 51-62

- G. Romanelli, *Il ritratto veneto nel Cinquecento*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli Museo di Capodimonte 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, pp. 57-61
- G. Romanelli, *Ritrattistica dogale: ombre, immagini e volti*, in G. Benzoni (a cura di), *I Dogi*, Milano 1982, pp. 125-161
- D. Romano, *Gender and urban geography of Renaissance Venice*, in «Journal of Social History», XXIII (1989), pp. 339-353
- D. Romano, *Patrizi e popolani. La società veneziana nel Trecento*, Bologna 1993
- D. Romano, *The likeness of Venice. A life of Doge Francesco Foscari 1373-1457*, New Haven-Londra 2007
- R. Rosenblum, *The origin of painting: a problem in the iconography of romantic classicism*, in «Art Bulletin», XXXIX (1957), pp. 279-80
- P. Rossi, *I ritratti femminili di Domenico Tintoretto*, in «Arte illustrata», XXX (1970), pp. 92-99
- P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, Milano 1990
- V. Rossi, *Di una rimatrice e di un rimatore del secolo XV. Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana », XV/4 (1890), p. 183-200
- J. Rossiaud, *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari 1986
- E. Rossoni, *Il bianco e dolce cigno. Metafore d'amore nell'arte italiana del XVI secolo*, Nuoro 2002
- E. Rubini, *Giustizia Veneta*, Venezia 2003
- G. Ruggiero, *I confini dell'eros. Crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, Venezia 1988
- G. Ruggiero, *Patrizi e malfattori. La violenza a Venezia nel primo Rinascimento*, Bologna 1982
- G. Ruggiero, «Più che la vita caro»: onore, matrimonio e reputazione femminile nel tardo Rinascimento, in «Quaderni storici», LXVI/3 (1987), pp. 753-755
- G. Ruggiero, *Politica e giustizia*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1999, pp. 389-408
- P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988
- M. Sabellico, *Del sito di Venezia città (1502)*, a cura di G. Meneghetti, Venezia 1957
- M. Salmi, *Arte toscana e arte veneta: contrasti e concordanze*, in V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze 1963, pp. 373-394

- F. Sansovino, *Dialogo de tutte le cose notabili che sono in Vienetia*, Venezia 1565, consultabile su <http://books.google.it>
- F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, a cura di G. Martinoni, L. Moretti, Venezia 1968
- Sant'Antonino, *Opera a ben vivere di Sant'Antonino dell'ordine dei predicatori, arcivescovo di Firenze, scritta a Dianora Tornabuoni ne' Soderinia*, a cura di L. Ferretti, Firenze 1923
- M. Sanudo, *La cronachetta di Marin Sanudo*, a cura di R. Fulin, Venezia 1880
- M. Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero la città di Venezia (1493-1530)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Milano 1980
- M. Sanudo, *I diarii di Marino Sanuto, 1496-1533*, a cura di M. Allegri, N. Barozzi, G. Berchet, R. Fulin, F. Stefani, 58 voll., Venezia 1879-1903
- M. Sanudo, *I diarii (1496-1533). Pagine scelte*, a cura di P. Margaroli, Vicenza 1997
- M. Sanudo, *Le vite dei dogi (1474-1494)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, C. Frison, Venezia 2004
- G. Scarabello, *Le dogaresse*, in G. Benzoni (a cura di), *I Dogi*, Milano 1982, pp. 163-182
- G. Scarabello, *Le 'signore' della Repubblica*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990, pp. 11-36
- G. Scarabello, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia dal XIII al XVII secolo*, Venezia 2006
- G. Scarabello, *Per una storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII sec.*, in «Studi veneziani», XLVII (2004), pp. 15-102
- G. Scarabello, *Venezia: tre figlie della Repubblica*, Venezia 2013
- L. Scaraffia, G. Zarri (a cura di), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Roma-Bari 1994
- N. Schneider, *Il ritratto nell'arte*, KohlN 2002
- J. Schulz, *Jacopo de Barbari's view of Venice. Map Making, city views and moralized geography before the year 1500*, in «Art Bulletin», LX (1978), pp. 425-474
- S. Secondi, *Per uno studio delle leggi suntuarie: il consumo di gioielli nella Repubblica di Venezia tra XVI e XVIII secolo*, in P. Pazzi (a cura di), *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, Venezia 1996, vol. I, pp. 18-19
- S. Seidel-Menchi, *La fanciulla e la clessidra*, in S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (a cura di), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 1999, pp. 105-155

W. S. Sheard, *Bernardo e Pietro Bembo; Pietro, Tullio e Antonio Lombardo: metamorfosi delle tematiche cortigiane nelle tematiche classicistiche della scultura veneziana*, in Tiziano. *Amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini, Roma, Palazzo delle Esposizioni 22 marzo – 22 maggio 1995, Milano 1995, pp. 118-132

J. Shearman, *Only connect. Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano 1995

P. Simons, *Portraiture, Portrayal and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women*, in A. Brown (a cura di), *Language and images of Renaissance Italy*, New York 1995, pp. 263-312

S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Roma 1974

S. Sinding-Larsen, *L'immagine della Repubblica di Venezia*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi, Venezia, Palazzo Ducale luglio – ottobre 1980, Venezia 1980, pp. 40-49

J. G. Sperling, *Convents and the body politic in late Renaissance Venice*, Chicago-Londra 1999

A. Tagliaferri, *Ordinamento amministrativo dello stato di Terraferma*, in AA. VV., *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, Atti del Convegno di Studi, Trieste 23 - 24 ottobre 1980, Varese 1981, pp. 15-43

B. Talvacchia, *Il mercato dell'eros: rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici*, in S. F. Matthews Grieco, S. Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagini delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze 2001, pp. 192-245

A. Tenenti, *La congiuntura veneziana di metà Cinquecento*, in G. Toscano, F. Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004, pp. 397-409

A. Tenenti, *La rappresentazione del potere*, in G. Benzoni (a cura di), *I Dogi*, Milano 1982, pp. 73-106

A. Tenenti, *The Sense of Space and Time in the Venetian World of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 17-46

M. F. Tiepolo, *Venezia nel Quattro e Cinquecento: storia della città*, in G. Toscano, F. Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004, pp. 3-19

P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*, Manchester 1997

M. T. Todesco, *Andamento demografico della nobiltà veneziana allo specchio delle votazioni nel Maggior Consiglio (1297-1797)*, in «Ateneo Veneto», CLXXVI (1989), pp. 119-164

E. Tosi Brandi, *La moda e il potere femminile nelle corti rinascimentali tra Urbino e Mantova*, in A. Giallongo (a cura di), *Donne di palazzo nelle Corti Europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, Milano 2005, pp. 183-189

- R. Tozzi, *I mosaici del Battistero di S. Marco a Venezia e l'arte bizantina*, in «Bollettino d'arte», XXVI (1932-33), pp. 418-432
- G. G. Trissino, *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte. Secondo tomo contenente le prose*, a cura di S. Maffei, Verona, 1729, consultabile su <http://books.google.it>
- U. Tucci, *La congiuntura economica veneziana attorno alla crisi di Cambrai*, in R. Maschio (a cura di), *I tempi di Giorgione*, Roma 1994, pp. 142-150
- L. Urban, *Processioni e feste dogali*, Vicenza 1998
- N. E. Vanzan Marchini, *L'altra faccia dell'amore ovvero i rischi dell'esercizio del piacere*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990, pp. 47-56
- N. E. Vanzan Marchini (a cura di), *La congiura imperfetta di Baiamonte Tiepolo*, Atti di due Convegni di Studi, Venezia 2010, Sommacampagna 2011
- G. M. Varanini, *Centro e periferia dello Stato regionale. Costanti e variabili nel rapporto tra Venezia e le città di Terraferma nel Quattrocento*, in AA. VV., *Società, economia, istituzioni. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, vol. I, *Istituzioni ed economia*, Verona 2002, pp. 75-98
- G. M. Varanini, *Comuni cittadini e Stato Regionale. Ricerche sulla Terraferma veneta nel Quattrocento*, Verona 1992
- G. M. Varanini, *La Terraferma di fronte alla sconfitta di Agnadello*, in G. Gullino (a cura di), *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 15-16 ottobre 2009, Venezia 2011, pp. 115-162
- G. M. Varanini, *Venezia e l'entroterra (1300 circa-1420)*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. III, *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1999, pp. 159-236
- G. 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 L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986
- C. Vecellio, *Abiti e costumi a Venezia*, a cura di D. De Bastiani, 2 voll., Vittorio Veneto 2011
- A. Ventura, *Il Dominio di Venezia nel Quattrocento*, in AA. VV., *Florence and Venice Comparisons and Relations*, Firenze 1979, pp. 167-190
- A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1993
- A. Ventura, *Scrittori politici e scrittori di governo*, in G. Arnaldi, M. P. Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. III/3, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1981, pp. 513-563
- L. Ventura, *Pisanello*, in «Arte & Dossier», CXIII (1996)

- A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese di Roma*, Roma 1893
- B. Vetere, *La donna nella società e nella cultura medioevale. Temi e itinerari di ricerca*, in B. Vetere, P. Renzi (a cura di), *Profili di donne. Mito, immagine, realtà fra Medioevo ed Età Contemporanea*, Lecce 1986, pp. 19-102
- G. Vigarello, *Storia della bellezza*, Roma 2004
- A. Vitali, *La moda a Venezia attraverso i secoli: lessico ragionato*, Venezia 1992
- C. Volpe, *Per gli inizi di Giovanni Bellini*, in «Arte Veneta», XXXII (1978), pp. 56-60
- E. Volpi, *Storie intime di Venezia Repubblica*, Venezia 1984
- P. Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 voll., Venezia 1998
- I. Walter, R. Zapperi, *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Roma 2006
- S. Weppelmann, "A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro." *Giovanni Bellini pittore di ritratti privati*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco e G. C. F. Villa, Roma, Scuderie del Quirinale 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009, Milano 2008, pp. 77-90
- S. Weppelmann, *Some Thoughts on Likeness in Italian Early Renaissance Portraits*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012, New York 2011, pp. 64-76
- M. E. Wiesner, *Le donne nell'Europa moderna, 1500-1750*, Torino, 2003
- W. Wolters, *L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative*, in G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. VI, *Dal Rinascimento al Barocco*, Roma 1994, pp. 469-513
- W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987
- J. Woods-Marsden, *Art, patronage and ideology at Fifteenth Century Italian courts*, Modena 1991
- J. Woods-Marsden, *Per una tipologia del ritratto di Stato nel Rinascimento italiano*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma 1993, pp. 31-62
- J. Woods-Marsden, 'Ritratto al Naturale': *Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*, in «Art Journal», XLVI.3 (1987), pp. 209-2016
- H. Wunder, *Considerazioni sulla costruzione della virilità e dell'identità maschile nelle testimonianze della prima età moderna*, in S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (a cura di), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 1999, pp. 97-103

- G. Zalin, *Il quadro economico dello Stato veneziano tra Quattrocento e Cinquecento*, in G. Gullino (a cura di), *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 15-16 ottobre 2009, Venezia 2011, pp. 35-74
- S. Zamperetti, *Immagini di Venezia in Terraferma: nel '500 e nel primo '600*, in G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. VI, *Dal Rinascimento al Barocco*, Roma 1994, pp. 925-942
- P. Zampetti, *La pittura del Quattrocento nelle Marche e i suoi vari rapporti con quella veneta*, in V. Branca (a cura di), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze 1963, pp. 417-434
- P. Zampetti (a cura di), *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale 15 giugno – 6 ottobre 1963, Venezia 1963
- M. Zanchi, *Lotto. I simboli*, in «Art e Dossier», CCCXXV (2011)
- R. Zapperi, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti*, Torino 1990
- G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2002
- F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989
- A. Zitelli, R. J. Palmer, *Le teorie mediche sulla peste ed il contesto veneziano*, in *Venezia e la peste: 1348-1797*, catalogo della mostra a cura di R. J. Palmer, Venezia, Palazzo Ducale 1979-1980, Venezia 1979, pp. 26-27
- G. Zordan, *L'ordinamento giuridico veneziano: lezioni di storia del diritto veneziano con una nota bibliografica*, Padova 1980
- G. Zordan, *Lineamenti costituzionali della Repubblica Veneta*, in AA. VV., *Società, economia, istituzioni. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, vol. I, *Istituzioni ed economia*, Verona 2002, pp. 11-30
- A. Zorzi, *Cortigiana Veneziana: Veronica Franco e i suoi poeti*, Milano 1986
- S. Zuffi (a cura di), *Arte e erotismo*, Milano 2001
- S. Zuffi, *Il Quattrocento italiano*, in S. Zuffi (a cura di), *Il Ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, Milano 2000, pp. 21-39
- S. Zuffi, *Il Rinascimento veneto*, in S. Zuffi (a cura di), *Il Ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, Milano 2000, pp. 65-87

Indice:

Venezia Quattrocento	3
Un po' di Storia	6
La politica estera e l'espansione verso la Terraferma: coltivar el mar e lassar star la terra	15
La fine del Quattrocento e l'inizio Cinquecento. La goccia che fa traboccare il vaso.....	20
Politica nella cultura, religione nella politica	24
Donna	27
Essere donna a Venezia.....	35
Figlia, moglie, vedova tra dote, matrimoni e testamenti	36
Madri di casate	43
La prostituta e la monaca	44
Qualche anno dopo	48
L'abito	50
Gestire il lusso	52
Donna, immagine e ritratto.....	57
L'arte di ritrarre	58
L'arte di ritrarre. Idea e funzione	59
L'arte di ritrarre le donne. In Italia e a Venezia	65
L'arte di ritrarre a Venezia	69
Il ritratto ufficiale e ritratto borghese	70
L'arte di ritrarre i dogi e le dogaresse	72
L'arte di ritrarre patrizi e cittadini	81
Donatori, donatrici e il gruppo	99
Potere e Bellezza	102
Concludendo nel Cinquecento	108
Immagini	110
Bibliografia.....	137
Indice:.....	169