

ALESSANDRO NOVA

EROTISMO E SPIRITUALITÀ NELLA PITTURA ROMANA DEL CINQUECENTO

Questo articolo è un frammento di un progetto più ambizioso dedicato alla letteratura e all'illustrazione erotico-pornografica in epoca rinascimentale e barocca.

Alla base della ricerca è lo stupore per la disattenzione della storia dell'arte nei confronti di un tema che invece dovrebbe essere al centro delle sue indagini. Un'eccellente antologia curata da Lynn Hunt ha di recente affrontato il problema con metodo diacronico e su scala europea¹. È tuttavia sorprendente come le riflessioni più impegnate sull'argomento siano perlopiù condotte da filosofi, antropologi, giuristi, storici, letterati e persino artisti, mentre gli storici dell'arte, ai quali spetterebbe per statuto l'analisi di strategie fondamentalmente visive, sono rimasti ai margini del fenomeno.

Una ricerca sull'illustrazione erotico-pornografica è inoltre attuale perché ci si deve confrontare con le opinioni di C. MacKinnon e A. Dworkin sul ruolo giocato dalla pornografia nella società contemporanea². Tesi che hanno provocato un'accesa reazione da parte di chi è contrario alla censura come strumento repressivo, ma che hanno trovato ascolto nelle posizioni più sfumate e articolate di F. Ferguson³.

L'obiettivo di questo contributo è tuttavia più circoscritto poiché mi limiterò ad analizzare l'impatto di una nuova cultura laica dell'immagine consentita e alimentata dalla diffusione delle stampe non tanto sulla pittura di genere erotico-mitologico quanto sulla produzione a carattere religioso del primo Cinquecento e a illustrare

¹ *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, a cura di L. Hunt, New York, 1993. Le pubblicazioni più o meno serie di *erotica* sono numerose ma non soddisfano il rigore storico richiesto dal problema.

² La bibliografia è enorme: si vedano C. MacKinnon, *Francis Biddle's Sister: Pornography, Civil Rights and Speech*, in *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge (Mass.), 1987; C. MacKinnon, *Only Words*, Cambridge (Mass.), 1993.

³ F. Ferguson, *Pornography: The Theory*, in *Critical Inquiry*, 21, 1995, p. 670-695.

il contributo offerto da Francesco Salviati a questa storia, una storia che deve prendere inevitabilmente le mosse da un riesame dell'episodio scandaloso dei *Modi*.

Il significato attuale del termine pornografia risale all'Ottocento e sembra essere stato utilizzato per la prima volta in Francia intorno al 1830 per entrare poi nell'*Oxford English Dictionary* nell'edizione del 1857. I tempi non sono casuali. L'intenzione di eccitare il lettore o lo spettatore su un piano esplicitamente ed esclusivamente sessuale attraverso parole e/o immagini è un fenomeno dell'era moderna, mentre il significato del termine greco indicava la produzione letteraria dedicata al mondo della prostituzione e non necessariamente alle prestazioni sessuali delle meretrici benché queste finissero per diventare a volte il tema preferito del racconto. È in questo senso che le opere dell'Aretino, dai *Sonetti lussuriosi* ai *Ragionamenti*, sono pornografiche, ma nell'epoca precedente alla rivoluzione francese il genere letterario fu quasi sempre legato a critiche ideologiche della Chiesa e dello Stato. Senza scomodare il marchese de Sade, basta pensare alla violenta satira anticlericale inscenata dall'Aretino alla corte di Clemente VII per valutare sotto altra luce ciò che a prima vista potrebbe essere frainteso per puro intrattenimento cortigiano.

Il significato ideologico dell'operazione progettata dall'Aretino è stato così finemente analizzato da M. Tafuri da risultare superfluo l'insisterci ulteriormente⁴. Tre aspetti di questa storia meritano tuttavia di essere approfonditi perché credo siano stati male interpretati oppure ignorati. Prima di tutto si è troppo spesso dimenticato come la versione ufficiale dei fatti, ripetuta con poche varianti sin dai tempi del Vasari, sia stata fornita dallo stesso Aretino. Fu senza dubbio Giulio Romano a creare la serie, che secondo una proposta convincente avrebbe avuto anche un valore archeologico-erudito in quanto le diverse posizioni sarebbero state ispirate dalle *spintriae* romane⁵. Ma quando Marcantonio Raimondi decise di incidere i disegni dell'artista, facendoli così entrare in un circuito di fruizione non più controllabile, sarebbe invece scattata la censura del papa e del protonotario apostolico Matteo Giberti. Fu solo a questo punto, secondo la ben congegnata sceneggiatura dell'Aretino, che il cardinale Ippolito de' Medici, lo stesso scrittore e i loro amici, fra cui il

⁴ M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te, 1989, p. 15-63.

⁵ Questo saggio è stato scritto prima della pubblicazione del libro fondamentale di B. Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, 1999, che tuttavia aveva anticipato i risultati delle sue ricerche nel catalogo della mostra dedicata a Giulio Romano, *op. cit. supra* nota 4: *'Figure lascive per trastullo de l'ingegno'*, p. 277-279.

Bandinelli, avrebbero interceduto a favore di Marcantonio per farlo liberare dal carcere; e fu solo allora che, a sua detta, l'Aretino avrebbe visto *per la prima volta* le lastre incise venendone ispirato a comporre i sonetti osceni che le accompagnano.

La cronologia degli eventi offerta da questa versione dei fatti non è plausibile ed è verosimilmente manipolata. La sola «verità» concerne la legittimità dell'impresa di Giulio Romano non solo perché erudita, ma anche perché privata: se il Giberti rimase in buoni rapporti con l'artista e continuò a servirsi della sua opera anche dopo lo scandalo, ciò dimostra come la corte papale non si sentisse particolarmente minacciata dalla forte carica erotica delle sue immagini, bensì dal modo in cui esse erano state utilizzate e distribuite. Era la stampa a rendere inquiete le notti del papa e del protonotario, ma soprattutto lo erano i versi. Marcantonio fu solo uno strumento nelle mani del poeta poiché è probabile che i testi siano nati contemporaneamente alla decisione di incidere i disegni.

La stretta correlazione fra parole e immagini è il secondo punto a richiedere un approfondimento perché la carica erotica delle tavole dipende da questo rapporto. Testi e illustrazioni «pornografiche» erano state prodotte anche prima dei *Modi* senza suscitare reazioni così violente. Al XV secolo risale *Il Mangello*, titolo suggestivo di un poema misogino di autore ignoto, e già nel 1425 Antonio Beccadelli aveva composto il suo *Hermaphroditus* scritto per fare concorrenza ai testi erotico-pornografici dell'antichità, da Properzio a Marziale⁶, mentre una nota incisione dell'Italia settentrionale risalente alla fine del Quattrocento indica come il mercato per tale produzione si fosse sviluppato in una fase molto precoce della storia della stampa⁷. Tuttavia, per quanto ne sappia, testi e immagini rimasero rigorosamente separati. Fu una geniale intuizione dell'Aretino a unirli in un unico prodotto ottenendo così una miscela esplosiva che ebbe conseguenze incalcolabili sulla futura storia del genere sino ai nostri giorni.

L'ultimo punto concerne il ruolo giocato dal papa nell'*affaire*. Clemente VII è stato a volte dipinto come un uomo scrupoloso e severo, ma non mancano indizi su un suo interesse per le immagini erotiche, un genere molto apprezzato dalla famiglia Medici sin dai

⁶ J. M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven, Londra, 1986, p. 78, presenta l'*Hermaphroditus* come un testo con connotazioni omosessuali, mentre A. Sternweiler, *Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio*, Berlino, 1993, p. 61-69, lo ritiene più fondatamente un testo che tematizza la sessualità in generale sui modelli antichi di Marziale.

⁷ Per un'illustrazione si veda J. A. Levenson, K. Oberhuber e J. L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973, p. 526-527.

tempi del pio Cosimo il Vecchio al quale dopo tutto, senza voler sfiorare la questione del *David* bronzeo di Donatello, il Panormita aveva dedicato il suo *Hermaphroditus*⁸. Che il contenuto erotico della raccolta aretiniana non dovesse impressionare il pontefice più di tanto è confermato dalla seducente *Madonna della Rosa* donatagli dal Parmigianino appena sei anni dopo lo scandalo dei *Modi*. La strepitosa tavola del Parmigianino non richiede alcun commento e l'ambiguità del dipinto, imperniata sulla posa languida del Cristo bambino e sul velo trasparente che lascia intravedere il bel seno della Madonna, conferma quanto le incisioni di Marcantonio avessero lasciato il segno nonostante la censura. Nel nostro contesto non dobbiamo poi dimenticare come la *Madonna della Rosa* fosse stata originariamente dipinta per l'Aretino venendo a finire nelle mani del papa solo in un secondo momento, prova ulteriore degli stretti contatti fra i protagonisti della vicenda romana dei *Modi* e conferma indiretta del significato «ideologico-politico» della serie poiché non risulta che il papa sia rimasto turbato da siffatta immagine devozionale.

L'alta carica erotica della tavola è fuori discussione e tuttavia sarebbe uno sbaglio percepirla alla stregua di un dipinto profano. Contrariamente a quanto sostenuto da altri studiosi⁹ e anticipando quanto cercherò di dimostrare più avanti, ritengo invece che la *Madonna della Rosa* sia un dipinto sinceramente religioso, benché impensabile senza le esperienze dissacranti sinora discusse.

Prima di affrontare questo tema vorrei tuttavia indagare quali effetti la serie dei *Modi* e le sue imitazioni, come *Gli amori degli dei* incisi dal Caraglio, ebbero sul Salviati e soffermarmi sulle cause della nascita dell'illustrazione erotico-pornografica a Roma o, detto in altri termini, sul perché essa abbia trovato proprio nella città del papa condizioni favorevoli al suo sviluppo.

Dopo lo scandalo del 1524-1525 l'esperienza trasgressiva dei *Modi* non era più ripetibile, ma la serie degli *Amori degli dei* ci pone di fronte a strategie di compensazione che sono rimaste immutate sino ad oggi. Benché la nuova serie abbondasse in simboli fallici, come nel *Saturno e Fillira*, essa evitava però di rappresentare in modo esplicito il coito. Le altre due importanti innovazioni introdotte dalla serie incisa dal Caraglio concernevano i testi di accompagnamento, assai meno osceni dei versi dell'Aretino, e la sostituzione dei personaggi della Roma rinascimentale con le divinità dell'Olimpo. *Gli amori degli dei* evitavano qualsiasi aggancio alla realtà contempora-

⁸ A. Sternweiler, 1993, *op. cit. supra* nota 6, p. 63.

⁹ Ad esempio A. Chastel, *Il sacco di Roma 1527*, ed. it. Torino, 1983, p. 160-161.

nea, uno degli aspetti scandalosi dell'opera incisa da Marcantonio Raimondi, e fornirono pertanto un modello facilmente replicabile.

Che il Salviati conoscesse le due serie erotiche *par excellence* e ne traesse ispirazione è confermato da alcune incisioni sicuramente basate su suoi disegni (fig. 1, 3). L'allegoria della *Frode* incisa da Enea Vico (fig. 2) invertendo l'invenzione di Cecchino per una delle xilografie create per illustrare *Le sorti* di Francesco Marcolini pubblicate a Venezia nel 1540 riproduce in parte l'ambiente in cui si svolge l'amplesso fra gli amanti della prima posizione dei *Modi* come dimostrano la stele priapica evirata e il sontuoso tendaggio sullo sfondo della scena.

Altrettanto indiscutibile mi sembra il rapporto fra alcuni episodi degli *Amori*, come il mito di Erigone illustrato da Perin del Vaga, e la superba invenzione salviatesca per la favola di Issione avvinghiato al simulacro di Era (fig. 3, 4). I versi di accompagnamento ai due episodi, il tema metamorfico, la complessità dell'ambientazione scenica, la presenza di animali esotici e il paesaggio di arbusti con evidenti allusioni falliche (su quello in primo piano a destra nell'incisione di Salviati è accovacciato un satiro, allusione alla nascita di una nuova razza prodotta dall'amplesso scellerato fra Issione e la nuvola che aveva preso la forma della dea) sono tutti elementi che svelano il desiderio di Salviati di voler proseguire una serie molto fortunata¹⁰.

L'*Issione* appartiene a uno dei numerosi soggiorni romani dell'artista ed è giunto il momento di chiedersi perché il genere abbia conosciuto una crescita così prorompente in questa città anche se le cause del fenomeno sono evidenti. Essendo una città di prelati costretti al celibato Roma accoglieva nelle sue mura un gran numero di bordelli e stufe permissive¹¹ in cui, per inciso, Salviati si recava insieme all'amico Vasari per studiare il nudo dal vero. Le elezioni cardinalizie e l'alterna fortuna delle famiglie assicuravano inoltre una

¹⁰ Non credo che un foglio della collezione Lehman (New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.I.321) in cui la figura mitologica di Io compare nella stessa posizione di Era, ispirata dall'*Aurora* di Michelangelo, spetti al Salviati (A. Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection, V, Italian Fifteenth - to Seventeenth-Century Drawings*, New York, Princeton, 1991, p. 278-281) anche perché il disegno preparatorio per l'*Issione*, oggi a Santa Barbara, presenta uno stile del tutto diverso (A. Nova, *Francesco Salviati et les éditeurs. I. Les graveurs*, in Cat. *Salviati*, 1998, p. 69 e fig. 4). Tuttavia il disegno di New York potrebbe essere una variazione su un tema salviatesco o per lo meno appartenere allo stesso gruppo. Se così fosse si potrebbe ipotizzare non solo la volontà di continuare gli *Amori degli dei*, ma persino quella di creare una nuova serie dedicata agli amori di Giove e della sua consorte.

¹¹ Sulle stufe si veda H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France*, Parigi, 1996, p. 202-207.

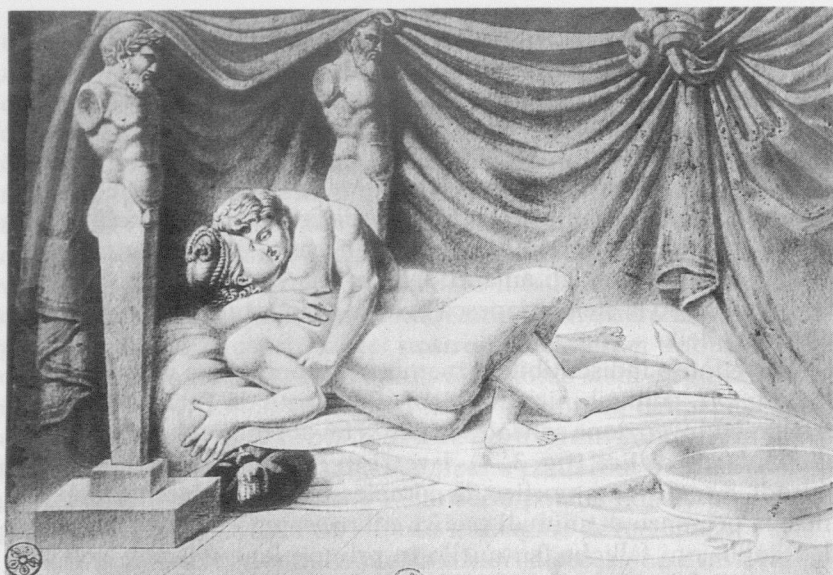
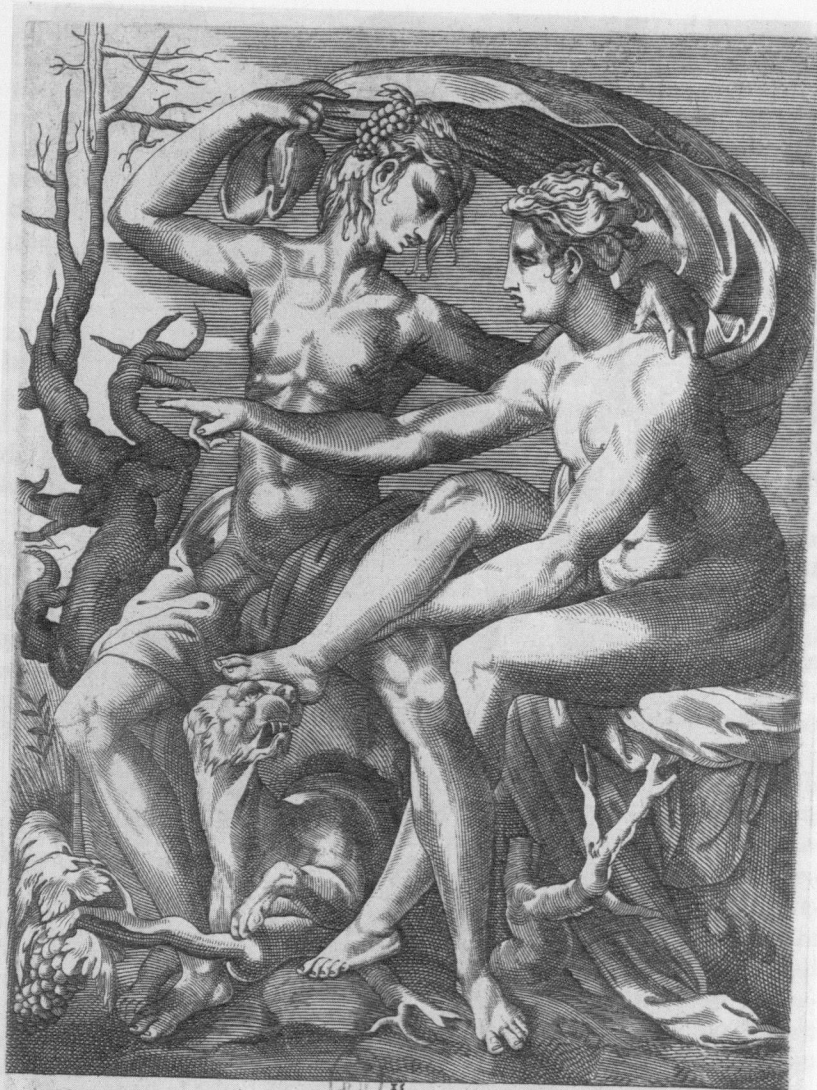


Fig. 1 – Da Giulio Romano, *La prima posizione dei Modi*. Parigi, BnF, incisione.



Fig. 2 – Enea Vico (da Francesco Salviati), *La frode*. Parigi, BnF, incisione.



~ Erigone ~

Sopra di un tronco giovanetto e schietto,
 Pendeano uue' sì leggiadre e belle
 Ch' inuitata dal lor soave oggetto
 Al vago tronco m'accostai, et elle

Ratto mutar (di fìa ch'el creda) al petto,
 M'embra pigliar d'un giovanetto, s' nelle,
 Da cui fui presa, et par ch' ancho ne goda.
 O dolse' inganno, et amorosa froda

Fig. 3 – Jacopo Caraglio (da Perino del Vaga), *Bacco e Erigone*. Parigi, BnF, incisione.



Nubiloso pensier arse Ixione
 Fin una nube spense quel pensiero
 Che credendo goder la sua Giunone
 Abraccio l'ombre del amato uero

O ch' felice et lieta uisione
 S' andar potea di tant' Amor altero
 Senza sparger quel seme onde le torme
 Nacquer di sì diuerse et strane forme

Fig. 4 – Anonimo (da Francesco Salviati), *Issione e Giunone*. Parigi, BnF, incisione.

grande mobilità sociale che rendeva più difficile il controllo dell'esercizio della prostituzione. Alle ragioni di questo mondo vario-pinto si affiancavano motivi più nobili quali una speciale venerazione per l'antico e la rinascita del teatro classico nell'ambiente di Leone X. Ma la provocazione dell'Aretino e l'ondata di immagini erotiche nei primi decenni del secolo non è spiegabile senza l'opera di Raffaello a cui spetta il merito di aver preparato il terreno per quella rivoluzione.

Non per nulla Giulio e Perino erano suoi allievi e l'audace avventura dei *Modi* non fece altro che portare alle estreme conseguenze una ricerca sulla sfera sessuale su cui Raffaello aveva riversato un impegno scrupoloso negli ultimi anni della sua vita sino a spingersi al livello di una volgarità sconcertante paragonabile ai versi dell'Accademia dei Vignaiuoli fondata da Francesco Berni, segretario del Giberti, in cui frutta e verdure sono utilizzate per giochi di parole analoghi alle facezie visive di Raffaello e compagni.

La loggia di Agostino Chigi è un testo chiave di questa congiuntura permissiva in cui il confine fra «eterosessualità» e «omosessualità» (concetti moderni, risalenti all'Ottocento¹², che esigono pertanto di essere contestualizzati nell'ambito della società del XVI secolo) era molto sottile, come rivela un episodio dell'*Autobiografia* di Benvenuto Cellini impietato su una festa organizzata a Roma da Michelangelo senese a cui parteciparono anche i garzoni di Raffaello, Giulio Romano e Gian Francesco Penni.

La storia è nota, ma illustra bene l'atmosfera di libertà sessuale allora imperante a Roma: dovendo ogni membro di questa compagnia di artisti presentarsi alla cena settimanale con una «cornacchia» ovvero meretrice e avendo lasciato Benvenuto la sua affascinante Pantasilea nelle braccia del Bachiacca, egli si presentò alla festa con un ragazzo spagnolo di sedici anni travestito da donna¹³. Chi ha a mente il passo ricorderà il seguito della scena, ma ciò che qui interessa è l'assonanza dell'ambiente con alcuni disegni di Francesco Salviati (fig. 5, 6) come gli espliciti *Tre uomini nudi* dell'École des Beaux-Arts¹⁴ o l'impareggiabile figura di un essere favoloso con un copricapo piumato e a cavallo di un pavone¹⁵, un'invenzione sbalorditiva e stupenda.

¹² A detta di L. Barkan, *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford, 1991, p. 22, il termine *omosessualità* venne utilizzato per la prima volta nel 1892.

¹³ Benvenuto Cellini, *La vita*, a cura di C. Cordié, in *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, Milano, Napoli, 1960, p. 556-560.

¹⁴ Paris, ENSBA, Inv. EBA 348, si veda A. Nova, *Cat. Salviati*, 1998, n. 71.

¹⁵ Bayonne, musée Bonnat, Inv. 696.

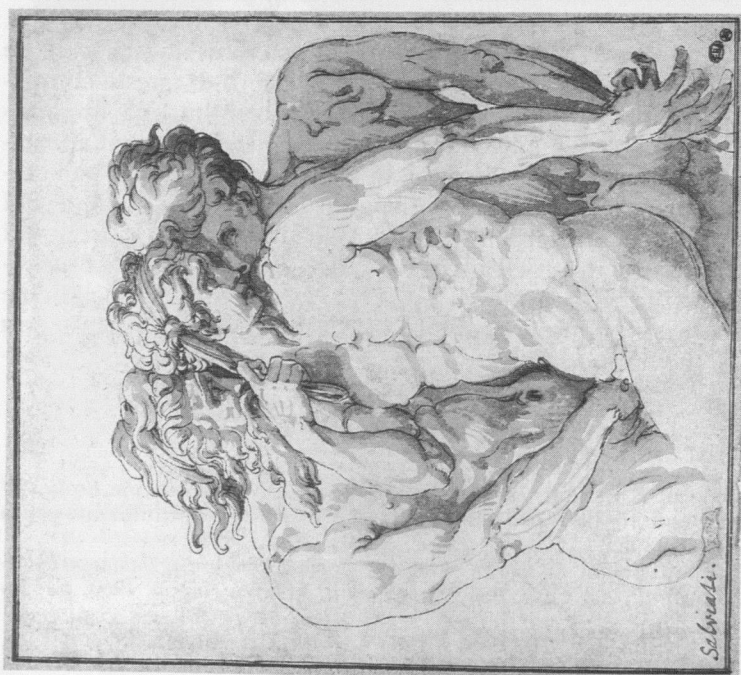


Fig. 5 - Francesco Salviati, *Tre uomini nudi*. Parigi, ENSBA, Inv. M 2435.



Fig. 6 - Francesco Salviati, *Mercurio affiancato da una figura a cavallo di un pavone*. Bayonne, musée Bonnat, Inv. 696.

Non sono i soli disegni di questo genere nel *corpus* grafico di Cecchino. In un foglio inedito di ubicazione ignota (fig. 7) i volti dei due personaggi si sfiorano e si guardano con inusuale intensità, mentre lo studio per una cassetta oggi agli Uffizi¹⁶ (fig. 8) non lascia dubbi sull'interesse di Salviati per il corpo virile colto in pose a volte schiettamente sodomitiche.

Sarebbe tuttavia un errore trarre da queste prove grafiche delle conclusioni affrettate sulla sessualità degli artisti. Un profondo studio di M. Roche ha dimostrato quanto fossero diffusi i rapporti sodomitici nella società italiana e soprattutto fiorentina del Rinascimento¹⁷, ma ha anche chiarito come dopo una gioventù passata spesso in compagnie maschili o di prostitute gli uomini si dedicassero prevalentemente alla famiglia e a riprodurre la propria discendenza. Potendo contare sul ricco materiale raccolto dagli *Ufficiali di notte e conservatori dell'onestà dei monasteri*, M. Roche ha potuto raccontare una storia molto articolata in cui vengono documentati casi di adolescenti dediti alla prostituzione maschile, coinvolgimenti di vecchi padri di famiglia in tresche omosessuali nonchè «matrimoni» celebrati di fronte all'altare e con reciproco scambio degli anelli¹⁸. Nel nostro contesto è tuttavia più interessante notare come questi rapporti ufficialmente illegali si svolgessero all'interno di una gerarchia ben definita dall'età a conferma dell'episodio narrato dal Cellini. Secondo questa gerarchia i ragazzi sino ai 18-20 anni svolgevano un ruolo prevalentemente passivo nella relazione, gli adulti un ruolo di preferenza attivo mentre coloro che si sposavano, di solito sulla trentina, tendevano a rinunciare per sempre alle loro passioni giovanili, benché non mancassero delle eccezioni, come abbiamo visto. Tuttavia, la conclusione del lavoro di M. Roche non è del tutto convincente: dopo aver meticolosamente dimostrato quanto fosse diffuso l'amore fra uomini e ragazzi, egli ritiene di poter dedurre da queste premesse che l'omosessualità non venisse allora percepita come una trasgressione, bensì come una caratteristica appartenente alla cultura dominante. La storia dell'arte non sembra confermare questa impressione: oltre ai documenti salviateschi è raro trovare esempi analoghi se non qualche incisione e qualche foglio del Peruz-

¹⁶ Firenze, GDSU, Inv. 1612 E, si veda Ch. Riebesell, Cat. *Salviati*, 1998, n. 96.

¹⁷ Per le disavventure del Bronzino si veda lo studio recente di D. Parker, *Towards a Reading of Bronzino's Bурlesque Poetry*, in *Renaissance Quarterly*, 50, 1997, p. 1011-1044.

¹⁸ Come quello fra Benedetto Vecchietti e Lorenzo d'Antonio Cambi oppure quello fra Michele di Bruno da Prulli e Carlo di Berardo d'Antonio: M. Roche, *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York, Oxford, 1996, p. 108 e 171-172.



Fig. 7 – Francesco Salviati, *Due teste virili*. Ubicazione ignota.

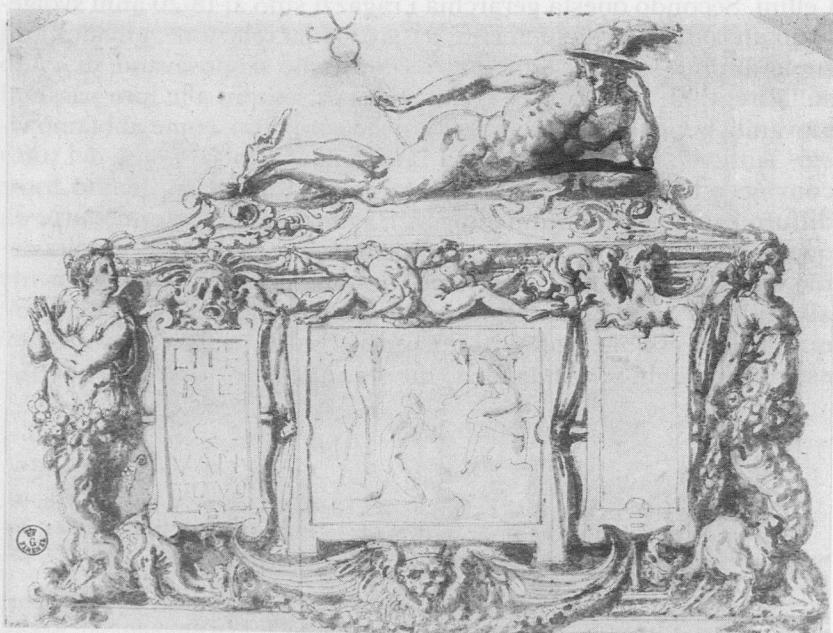


Fig. 8 – Francesco Salviati, *Progetto per una cassetta*. Firenze, GDSU, Inv. 1612 E.

zi, di Giulio Romano, del Parmigianino o dell'ambiente vasariano, a contrasto con le centinaia e centinaia di stampe, quadri, persino sculture, in cui il rapporto eterosessuale viene esaltato attraverso il filtro della mitologia, a meno di non voler sostenere che un ben più ricco materiale sia stato sistematicamente distrutto dalla censura. Ma anche se questa ipotesi risultasse fondata si dovrebbe tuttavia tener presente la reazione determinata provocata dai *Modi*. I rapporti sessuali fra uomini e la sodomia, due concetti non identici, erano molto diffusi ma ufficialmente poco tollerati.

Salviati non si sposò mai, a differenza del Sodoma padre persino di due figli (Apelle e Faustina), e i disegni di Cecchino possono forse rivelare una genuina, perdurante inclinazione omosessuale. Ma egli non si stancò mai, come qualsiasi artista della sua epoca, di studiare a fondo il corpo femminile anche dal vivo, come dimostra una spettacolosa sanguigna nella *Graphische Sammlung* di Monaco di Baviera¹⁹. Nelle sue numerose composizioni erotiche Salviati si è fatto guidare sia dagli studi dal vero sia dagli studi dal modello riuscendo sempre a raggiungere effetti di inaspettata veridicità per la cultura artificiosa della *bella maniera*. In ogni caso le sue opere e i suoi schizzi dimostrano quanto sia difficile tracciare un confine netto fra «omosessualità» ed «eterosessualità» nella cultura del tempo.

Per tornare, in conclusione, a uno dei punti accennati in precedenza sono convinto che il trionfo dell'illustrazione erotico-pornografica all'inizio del Cinquecento sia la via per spiegare alcuni elementi di un nuovo tipo di pala d'altare in cui l'umanità del figlio di Dio e di Maria (titoli, non a caso, di opere dell'Aretino) acquista una fisicità per noi imbarazzante se non inquietante, ma che all'epoca fu verosimilmente percepita in modo ben diverso. Senza una sensibilizzazione del pubblico per l'immaginario erotico attraverso le stampe sarebbe più difficile darsi ragione della carnalità sia della *Pietà del Rosso* (fig. 9) sia della Madonna nella cosiddetta *Visione di San Girolamo* del Parmigianino (fig. 10).

Senza pretendere di analizzare a fondo i due dipinti è tuttavia necessario fare alcune osservazioni nell'ambito dell'indagine che stiamo conducendo. Il primo punto concerne i committenti.

La pala del Rosso venne commissionata da un uomo molto devoto, il vescovo Leonardo Tornabuoni, e quello che a prima vista può colpire per la sua audacia, vale a dire l'integrale nudità del Cristo, va pertanto interpretato in senso puramente cristiano. Come nel

¹⁹ Il foglio (Monaco, *Graphische Sammlung*, Inv. 2193), che misura mm. 205 x 177, è preparatorio per la *Natività del Battista* in San Giovanni Decollato a Roma e quindi precisamente databile al 1551: è stato rintracciato da Michael Hirst fra i disegni attribuiti a Michelangelo e mi fu cortesemente segnalato quasi dieci anni or sono da Richard Harprath; cf. *supra*, Hirst, fig. 1 e 3.

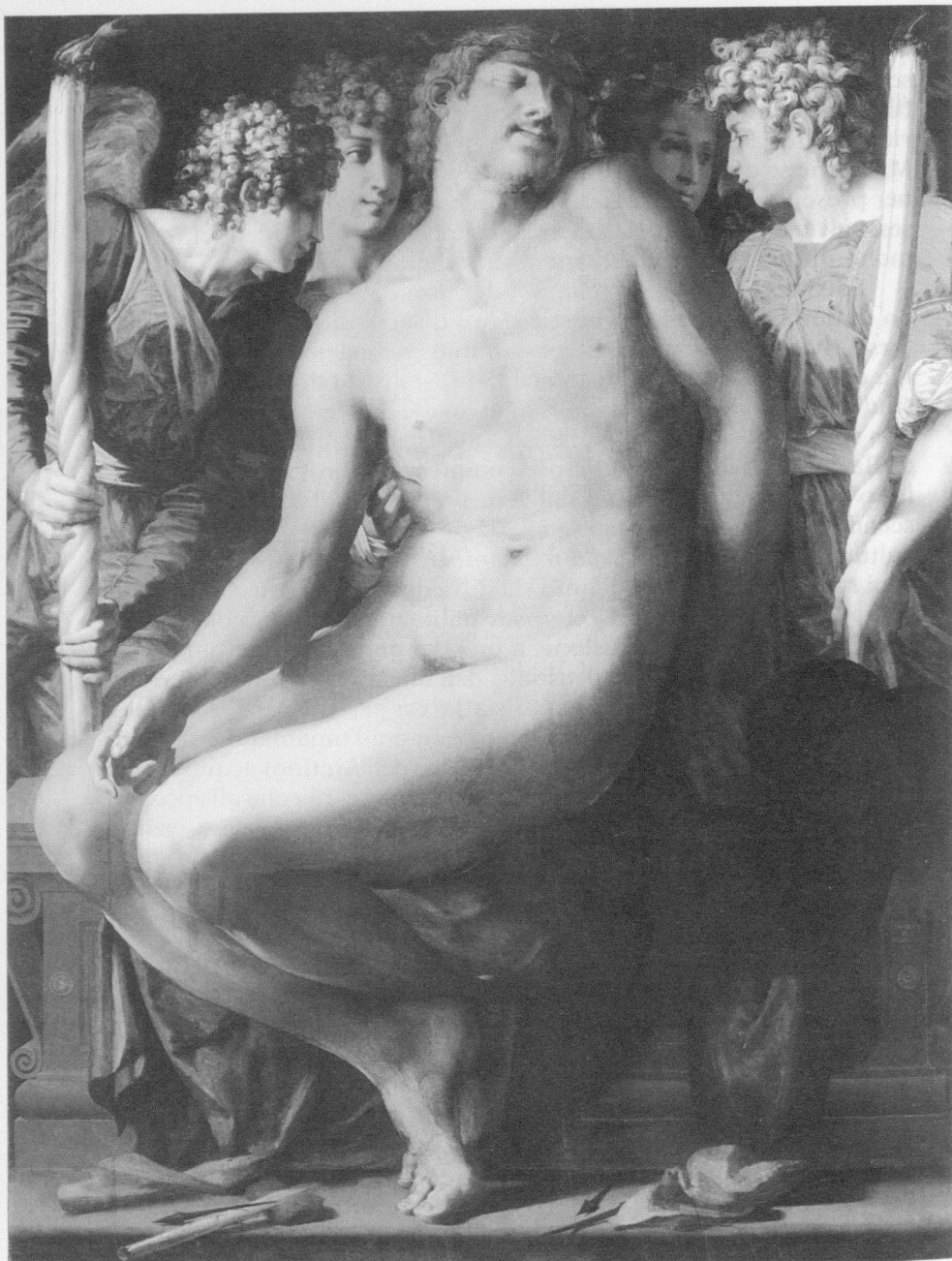


Fig. 9 – Rosso Fiorentino, *Pietà*. Boston, Museum of Fine Arts.



Fig. 10 – Parmigianino, *Visione di San Girolamo*. Londra, National Gallery.

Cristo risorto di Michelangelo alla Minerva non vi è nulla di osceno in questo dipinto, bensì un'esaltazione della purezza e della fisicità del corpo divino ma incarnato del Cristo²⁰.

Su Maria Bufalini, la committente della pala oggi a Londra, siamo meno bene informati. Tuttavia la cappella si trovava nella chiesa di San Salvatore in Lauro, il centro romano dei Canonici Regolari di San Giorgio in Alga, e chi è al corrente dell'impegno profuso nella riforma interna della Chiesa dai celestini e dai loro membri più in vista, quali il cardinale Gaspare Contarini, non potrà dubitare della sincerità spirituale di questa immagine²¹. Al di là delle tesi controverse di L. Steinberg che spiegano bene il significato del Cristo fanciullo più che bambino intento a mostrare allo spettatore la sua natura incarnata²², si deve prestare attenzione al messaggio antiluterano della Vergine Immacolata seduta sulla mezza luna e con la palma nella mano sinistra.

Non è certamente fortuito che la famiglia Bufalini possedesse una cappella anche all'Aracoeli poiché erano stati i francescani osservanti a promuovere la dottrina controversa dell'Immacolata che li aveva portati allo scontro con i domenicani e persino con alte gerarchie ecclesiastiche. Com'è noto, il Parmigianino iniziò a elaborare la sua composizione partendo dalla *Madonna di Foligno*, allora sull'altar maggiore della chiesa, ma complicò l'iconografia raffaellesca trasformandola in un'immagine di propaganda religiosa più consona ai tempi. Allogata nel 1526, la pala del Parmigianino cadeva in un periodo in cui il principio dottrinale non era più oggetto di discussione fra i diversi ordini della Chiesa, bensì di aperta polemica fra la Chiesa cattolica e la fede luterana contraria a riconoscere il dogma, ratificato solo nel XIX secolo da Pio IX, ma promosso da Sisto IV sin dal 1484.

Non sono al corrente di un eventuale rapporto fra la dottrina dell'Immacolata e la decisione dei committenti e dell'artista di esporre i seni della Vergine allo sguardo dello spettatore, al di là di un generico richiamo alla *tota pulchra* del Cantico dei Cantici²³, ma che la baldanzosa nudità del Cristo fanciullo sia da mettere in rela-

²⁰ Si veda D. Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven, Londra, 1994, p. 142-148. Sui possibili riferimenti eucaristici dell'opera si veda R. Stefaniak, *Replicating Mysteries of the Passion: Rosso's Dead Christ with Angels*, in *Renaissance Quarterly*, 45, 1992, p. 677-738.

²¹ M. Vaccaro, *Documents for Parmigianino's 'Vision of St Jerome'*, in *The Burlington Magazine*, CXXXV, 1993, p. 22-27; S. Corradini, *Parmigianino's contract for the Caccialupi Chapel in S. Salvatore in Lauro*, in *The Burlington Magazine*, CXXXV, 1993, p. 27-29.

²² L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York, 1983, p. 173-174 (2ª ed., Chicago, 1996).

²³ O al ruolo di Maria come intermediatrice predestinata nel giorno del Giu-

zione con il profondo interesse dei teologi rinascimentali per l'incarnazione è difficilmente contestabile.

Non vorrei tuttavia essere frainteso. Non intendo negare per un solo istante l'evidente carica erotica di questi dipinti. Al contrario il mio obiettivo principale era esattamente quello di non eludere il problema di questa fisicità, di non voltare la testa dall'altra parte e di cercare le radici di questa religiosità così inquietante nel nuovo immaginario erotico dell'epoca. Queste pale non avrebbero mai potute essere concepite senza l'esperienza dei *Modi* che le precede di uno o due anni. La progressiva erotizzazione del senso della vista²⁴ e di alcune parti del corpo quali il seno, che a detta di C. Walker Bynum sarebbe estranea al Medioevo²⁵, nonché la rappresentazione realistica ed esasperata del coito e dell'amore produssero come effetto collaterale un nuovo tipo di dipinto religioso. Se la pala del Rosso condivide ancora in parte i sentimenti delle opere sacre dell'epoca precedente, vale a dire il dolore estremo e insopportabile ma anche, in altri dipinti, la contemplazione controllata, Parmigianino sviluppa più a fondo i temi dell'estasi e della visione onirica che caratterizzano i dipinti più innovativi del genere nel corso del Cinquecento (penso non solo ai prodotti della *bella maniera* ma anche a Correggio).

Certamente la metafora amorosa in campo religioso ha radici molto antiche come dimostrano i sermoni di San Bernardo sul Cantico dei Cantici. Inoltre Girolamo Savonarola era solito ricordare agli ascoltatori delle sue prediche l'estasi di coloro che amano e sono riamati da Cristo.

L'amore è come un dipintore. Un buono dipintore, se e' dipigne bene, tanto delectano gli uomini le sue dipinture, che nel contemplarle rimangon sospesi, e qualche volta in tal modo che e' pare che e' sieno posti in estasi e fuori di loro, e pare che e' si dimentichino di loro medesimi. Così fa l'amore di Gesù Cristo quando è nell'anima²⁶.

Tuttavia intorno al 1500, subito dopo la morte del Savonarola, i

dizio (Maria come *Porta Coeli*) quando Gesù Cristo esporrà le ferite e la madre il seno.

²⁴ Per il concetto di erotizzazione del senso della vista all'inizio del Cinquecento si veda C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della raffigurazione erotica nel '500*, in *Tiziano e Venezia, Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 1976)*, Vicenza, 1980, p. 125-135.

²⁵ C. Walker Bynum, *The Body of Christ in the Later Middle Ages : A Reply to Leo Steinberg*, in *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, 1992, p. 79-117; per una replica sarcastica si veda L. Steinberg, *Ad Bynum*, in *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, 1996, p. 364-389.

²⁶ Citato in inglese anche da A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in *The Art Bulletin*, LXXIX, 1997, p. 653.



Fig. 11 – Mario Cartaro (da Francesco Salviati), *Martirio di santa Caterina*. Parigi, BnF, incisione.

generi religiosi tradizionali si secolarizzarono²⁷. Immagine simbolica di questa trasformazione è l'aneddoto nel *Trattato della pittura* di Leonardo dove si narra l'episodio di un committente rivoltosi all'artista affinché mutasse un quadro sacro, forse una Maria Maddalena, in un dipinto profano perché così avrebbe potuto baciare la santa senza rimorsi. Le pale del Rosso e del Parmigianino appartengono a questa fase di ridefinizione e ibridazione dei generi.

Salviati s'inserisce in questo discorso del sacro erotizzato aggiungendovi al solito un tocco di sottile perversione. Nel *Martirio di*

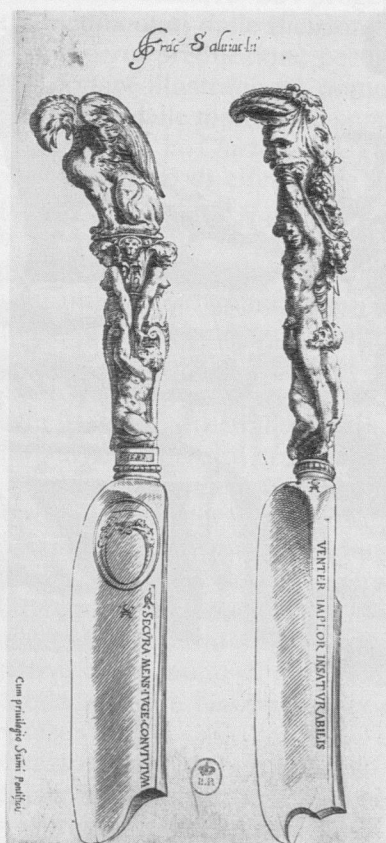


Fig. 12 – Cherubino Alberti (da Francesco Salviati), *Coppia di coltelli*. Parigi, BnF, incisione.

²⁷ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco di Baviera, 1994, p. 510-545.

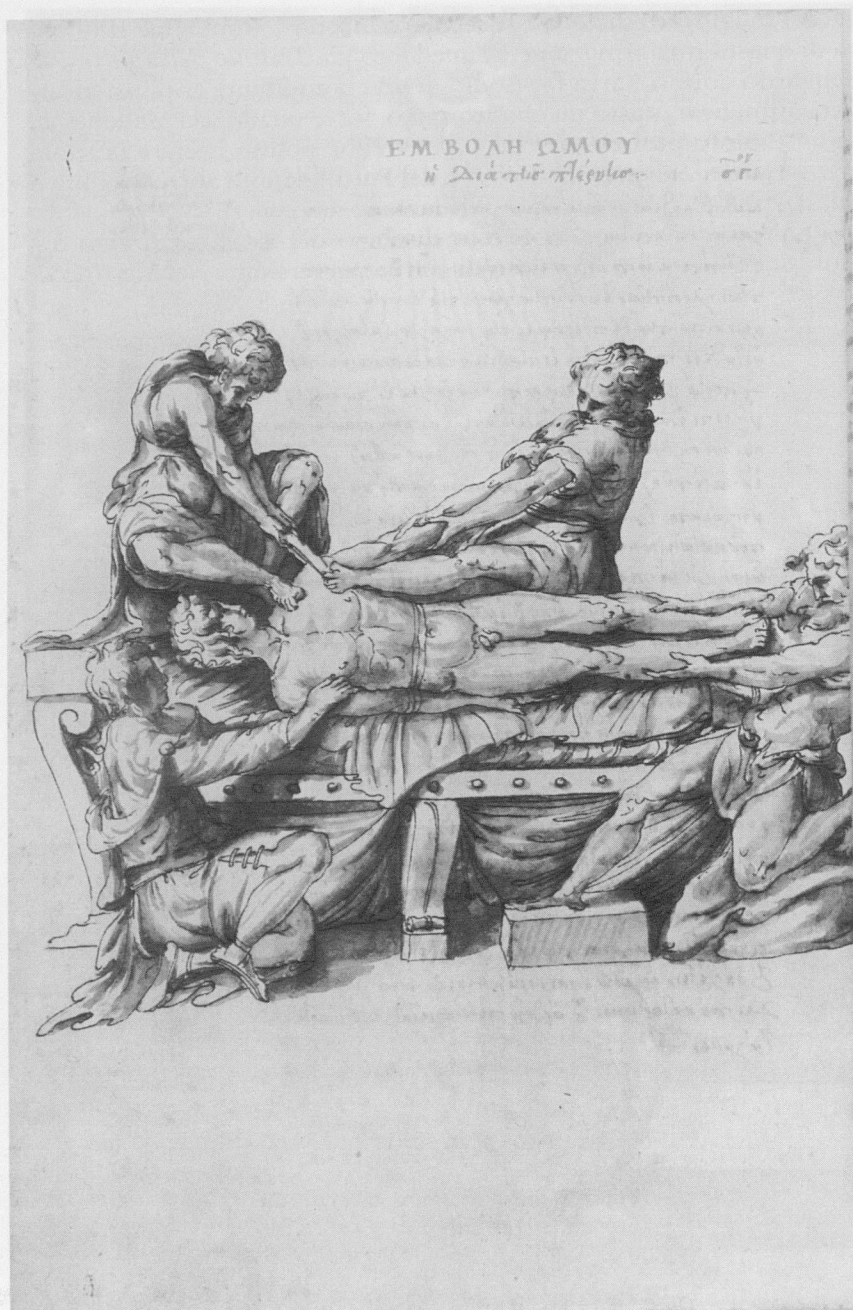


Fig. 13 – Francesco Salviati, *Chirurgia* di Guido Guidi. Parigi, BnF, département des Manuscrits, ms. Grec 2247, fol. 90.

Caterina inciso dal Cartaro nel 1563, ma disegnato almeno dieci anni prima (fig. 11), la santa non è solo minacciata dai tradizionali aculei della ruota dentata, ma deve esporre i suoi seni allo sguardo dello spettatore. Siamo più dalle parti del famigerato *Trentuno della Zaffetta*, l'osceno volumetto sullo stupro collettivo di una meretrice veneziana, che nei dintorni delle commedie pur sempre letterariamente raffinate dell'Areteino.

Quest'aspetto della produzione salviatesca è per ovvie ragioni circoscritto, ma non si può fare a meno di notare come Cecchino amasse immagini erotiche bizzarre. Se i progetti per coltelli lussuosamente decorati, documentati dalle incisioni di Cherubino Alberti (fig. 12), rivelano una certa predilezione per il corpo femminile ridotto a frammento oppure illustrano un uomo che afferra il membro virile di un compagno dalle mani cinte sopra la testa alla maniera di Marsia, i disegni per la *Chirurgia* del medico Guido Guidi (fig. 13) allestiscono un teatro di efferatezze e curiosi supplizi che non sarebbe dispiaciuto ad Artaud o a Robbe-Grillet.

Dopo quanto abbiamo detto sinora sarebbe avventato voler vedere in queste immagini il riflesso di una mente «deviante», come si diceva una volta, in un tempo neppure tanto remoto se il concetto riaffiora nel titolo di un contributo pubblicato negli atti del convegno su Tiziano dell'anno 1980²⁸. Non sono oscene o «devianti» perché i costumi sessuali del tempo erano diversi dai nostri, ma soprattutto perché si tratta in gran parte di incisioni: non ci troviamo pertanto di fronte a «pensieri» privati, come nel caso dei *Tre uomini nudi*, bensì a un prodotto destinato a circolare e ad essere visto da un pubblico più o meno allargato. Sarebbe dunque un errore giudicare queste immagini come se fossero il prodotto di un campionario surrealista *ante litteram*, ma forse non è esagerato scorgervi il riflesso di un'anima inquieta nella sfera sessuale.

La tesi di fondo può essere riassunta così: indipendentemente dal giudizio soggettivo che ognuno di noi può dare su questo fenomeno, non è possibile separare l'immaginario erotico-pornografico da una nuova rappresentazione dello spirituale nell'arte e non si collegano tutte le implicazioni del nuovo paradigma estatico-onirico nelle pale d'altare del primo Cinquecento se non si analizzano contemporaneamente le espressioni più intime degli artisti insieme alla produzione erotica, per così dire, 'di massa'.

Alessandro NOVA

²⁸ G. Scarabello, *Devianza sessuale ed interventi di giustizia a Venezia nella prima metà del XVI secolo*, in *op. cit. supra* nota 24, p. 75-84.