



Famiglia
La costruzione religiosa del legame sociale
Ciclo di lezioni 2007/08

SARA MATTHEWS-GRIECO*
Syracuse University di Firenze

***La Sacra Famiglia e la ritrattistica familiare
nell'iconografia della prima età moderna****

27 novembre 2007

L'arte come strumento di comunicazione sociale

Tra Quattro e Seicento, cambiamenti a volte radicali nella rappresentazione della Sacra Famiglia riflettono le mutazioni profonde subite dalla famiglia laica. Inoltre, la prima età moderna vede il moltiplicarsi di immagini della famiglia – sia sacra che secolare – in proporzione diretta alla trasformazione del mercato dell'arte, dove la richiesta di un pubblico sempre più numeroso impone la trattazione di certe tematiche e il tralasciare di altre. Si moltiplicano difatti rappresentazioni della famiglia in armonia con l'ideologia sociale sostenuta dalla Chiesa e dalla trattattistica di impronta umanistica, immagini che riflettono una realtà vissuta, la quale trova nelle arti visive un ambiente favorevole alla propria espressione.

In questo periodo, l'aumento quantitativo dei canali di comunicazione visiva – soprattutto stampe popolari e incisione elitarie, ma anche quadri a soggetto sacro e profano nell'ambiente domestico, e addirittura decorazioni effimere per feste cittadine – propongono una diversificazione esponenziale dei soggetti iconografici trattati, insieme a un coinvolgimento sempre maggiore della popolazione. Mentre l'arte religiosa e la ritrattistica familiare tendono ad evocare – e imporre come modello – visioni normative del nucleo patriarcale derivate soprattutto dell'archetipo sacro, la diversificazione e maggior diffusione dell'immagine permettono di estendere questo modello anche ai ceti sociali più umili.

* Testo pubblicato in: *Famiglia. La costruzione religiosa del legame sociale*, Modena, 2008, pp. 107-127. Copyright Fondazione Collegio San Carlo di Modena.

In questo saggio saranno trattate tre tematiche iconografiche che dimostrano l'evoluzione della rappresentazione della Sacra Famiglia tra il Quattro e l'inizio del Seicento, e l'importanza di questo modello per la ritrattistica familiare. In primo luogo, un breve riassunto delle trasformazioni nella rappresentazione della Sacra Famiglia, dove si evidenzia uno slittamento da un modello matriarcale tardo-medievale al trionfo del modello patriarcale promosso dalla Controriforma. In secondo luogo, l'impronta del modello sacro verrà esaminata in evocazioni pittoriche della famiglia originale così come nell'iconografia morale, dove si impone come prototipo per l'organizzazione della famiglia cristiana. In terzo luogo, si getterà uno sguardo allo sviluppo della ritrattistica familiare (che segue fedelmente le varie trasformazioni del modello sacro) e soprattutto ad alcuni simboli religiosi incorporati nelle scene di conversazione, attributi sacri che svolgono un ruolo chiave nel significato della scena.

La Sacra Famiglia

Il modello della Sacra Famiglia influenza fortemente sia la ritrattistica familiare che le rappresentazioni moraleggianti della famiglia cristiana. Nel Quattrocento, la Sacra Famiglia è soprattutto matriarcale, composta della Vergine con il Bambin Gesù in compagnia di Sant'Anna, il cui ruolo di "nonna" serviva a costituire un lignaggio dinastico umano per Gesù. In questo periodo – rinascimentale per l'arte, ma tardo-medioevale per quanto riguarda l'organizzazione della famiglia – numerose rappresentazioni riflettono l'importanza data alla parentela terrestre del Cristo, anche se per discendenza femminile. Basta pensare al famoso quadro di Masaccio e Masolino del 1424-25, dove Sant'Anna domina la figura della Vergine col Bambino, così come al bel tabernacolo dorato di Benozzo Gozzoli, dello stesso periodo. C'è anche da ricordare la celeberrima composizione di Leonardo da Vinci del primo '500 (ora al Louvre) con la Vergine, il Bambino e Sant'Anna, seduti gli uni sul grembo degli altri. Il periodo pre-tridentino portava una devozione particolare alla figura di Sant'Anna, soprattutto in Toscana, in quanto la madre della Vergine era anche santa patrona della città di Firenze (insieme a S. Giovanni Battista). Fu difatti nel suo giorno, il 26 luglio 1348, che il popolo riuscì a liberarsi dall'opprimente regno di Walter de Brienne, Duca di Atene.

La lettura matriarcale e dinastica della Sacra Famiglia era destinata ad avere una lunga fortuna nell'arte, soprattutto al servizio della retorica politica. L'immagine di una madre e di una nonna "potenti" fornì anche un modello di guida spirituale che faceva da eco ai forti ruoli direttivi svolti dalle "madri" spirituali delle Corti del Rinascimento e delle comunità religiose. Questo aspetto è particolarmente sviluppato in alcune pale d'altare fiorentine, per esempio la tela ambiziosa ma mai completata del dominicano Fra Bartolomeo (1472-1517), o il quadro di Giovanni Maria Butteri del 1575 che collega esplicitamente la dinastia dei Medici – i cui ritratti forniscono il modello per i volti santi – con la dinastia di Cristo.

La versione "matriarcale" del lignaggio di Cristo viene di solito suggerita in quadri dove appaiono Sant'Anna o Sant'Elisabetta (spesso intercambiabili quali rappresentanti della generazione precedente) insieme con la Vergine e i due bambini: Cristo e San Giovanni Battista. Quando San Giuseppe si trova presente, è spesso una figura marginale rispetto al gruppo delle donne e dei bambini, intravisto al fondo dello spazio pittorico, o separato da un muro dallo spazio "femminile", che contempla a distanza. Effettivamente, le immagini della Sacra Famiglia del tipo multi-generazionale e matri-focale predominano nel Quattrocento, come ha ben notato lo storico Philippe Ariès. Perdureranno, benché sempre in diminuzione, durante tutto il Cinquecento, forse in risposta ad un mercato dell'arte dove anche le donne rappresentavano un potere d'acquisto significativo, e dove il patronato femminile era in

ascesa, soprattutto durante il periodo della Controriforma. Si può dunque trovare una versione insolitamente tardiva di questa visione materna e matri-focale in due opere di artiste donne. L'enfasi sul gruppo femminile, e la tenerezza con la quale è rappresentata la vecchiaia femminile, con la consueta separazione dei ruoli, degli spazi e degli arnesi da lavoro secondo il genere, si trova in un bel quadro della pittrice cremonese Sofonisba Anguissola, dipinto nel 1592, quando l'artista aveva lei stessa una sessantina di anni. Un altro esempio molto eloquente è un' incisione di mano di Elisabetta Sirani, una pittrice bolognese della metà del XVII secolo. La Sirani è morta all'età di 27 anni dopo aver prodotto un prodigioso numero di dipinti ed aver mantenuto in sostanza l'intera famiglia dall'età di 16 anni. Fu forse il suo forte senso di responsabilità familiare a spingerla a favorire in quest'immagine stampata – destinata ad un mercato di rivendita al dettaglio – il vecchio modello della Sacra Famiglia, un modello in cui la Vergine Maria e Sant'Elisabetta sono valorizzate nelle loro faccende, mentre Giuseppe maneggia gli arnesi del suo mestiere di falegname nell'ombra dello sfondo, dando le spalle al mondo domestico e femminile.

Nonostante il perdurare, nell'arte dei secoli XVI e XVII, del tema della Sacra Famiglia in versione matrilineare, nel corso della prima metà del Cinquecento si assiste a una netta svolta. Le immagini della Sacra Famiglia cominciano ad abbandonare l'enfasi sul lignaggio materno per abbracciare il modello della famiglia nucleare.

La trinità patriarcale di Giuseppe, Maria e il Bambino Gesù tende a sostituire la trinità matriarcale di Sant'Anna, la Vergine e il Cristo bambino, in un periodo in cui sia la Chiesa che lo Stato promuovevano una ri-organizzazione androcentrica della religione e della società. Sant'Anna e Sant'Elisabetta sono spesso escluse dalle nuove rappresentazioni patriarcali della Sacra Famiglia, mentre Giuseppe lascia la sua posizione d'emarginazione (o addirittura la condizione d'assenza) per assumere un ruolo centrale – perfino dominante – all'interno del nucleo familiare. Nel corso della riorganizzazione cinquecentesca della vita sociale e religiosa, la vita delle donne fu sempre più confinata alla casa o al convento, e la loro reputazione come donne "oneste" o "sante" riposava sempre più sull'accettazione (con umiltà e ubbidienza) dei ruoli subordinati a loro assegnati. L'identità sociale maschile, invece, riposava sempre più sul buon governo della famiglia e sulla gestione dell'unità nucleare, ormai sempre più indipendente dal lignaggio e dalla rete di parentela estesa.

Il nuovo modello nucleare e patriarcale non solo minimizzava la linea di sangue materna di Gesù, ma affidava anche a San Giuseppe quel ruolo paterno e protettivo che avrebbe dominato il culto a lui rivolto fino ai giorni nostri. Mutamenti nella struttura familiare dei ceti medi e dirigenti contribuirono all'evoluzione delle immagini relative alla Sacra Famiglia, in cui i mariti (specialmente Giuseppe e Gioacchino, il marito di Sant'Anna) prendono il posto che spettava loro di diritto al fianco delle proprie mogli. Così accade nel bel quadro del Mantegna, dove la Sacra Famiglia appare accanto alla famiglia di San Giovanni Battista, con i due bambini in grembo alle rispettive madri. L'importanza della famiglia nucleare, dove il ruolo del padre è equivalente a quello della madre, si ritrova anche in un'incisione di Ventura Salimbeni del 1590, dove sono rappresentati i genitori della Vergine che contemplan in una visione la loro futura figlia.

San Giovannino arrivava spesso a rendere più folta la Sacra Famiglia, che in tal modo riecheggia il modello demografico, dove le nascite si susseguivano a ritmi stretti. La sua presenza trasforma la Sacra Famiglia in una famiglia nucleare patriarcale in cui il marito esercita la sua attività, mentre la moglie (insieme all'eventuale figura femminile della generazione precedente) attende ai bimbi e alle incombenze domestiche. Un buon esempio di questo tipo di evoluzione nella rappresentazione della famiglia sacra è fornito da una stampa incisa da Diana Mantovana, ispirata ad una stampa fiamminga incisa da Cornelio Cort, che era a sua volta probabilmente ispirata ad una fonte comune, come suggerisce un quadro di

Benvenuto Tisi, il Garofalo. Nell'incisione di Diana Mantovana, San Giuseppe è rappresentato seduto ad un tavolo, dove legge un libro con l'aiuto di occhiali, segno sia della sua età avanzata sia della sua saggezza. Proprio accanto al tavolo si trova il resto della famiglia, la Vergine, Sant'Elisabetta, il Battista e il Sacro Bambino. In quest'immagine, San Giuseppe sembra aver interrotto la sua lettura per contemplare, con uno sguardo benigno, la propria famiglia. Non più rappresentato come un umile falegname, Giuseppe è qui promosso allo *status* d'artigiano dell'anima, *pater familias*, protettore e sostenitore, come il Padre Eterno, a capo di una famiglia multi-generazionale che ha assunto come sua. Un altro esempio del nuovo modello nucleare e patriarcale che predomina nelle rappresentazioni della Sacra Famiglia da metà Cinquecento in poi è fornito da una stampa incisa da Annibale Carracci nel 1590. Questa composizione doveva rispondere ad una grande richiesta da parte del pubblico in generale: i pochi esemplari che sono sopravvissuti alle incurie del tempo dimostrano dei tratti usurati, segni di una lastra consumata, e almeno due copie sono state fatte, nello stesso periodo, da mani meno esperte. Qui ritroviamo il *pater familias* con un libro di grande formato in mano, seduto in una posizione sopraelevata e protettiva, su un muretto che separa lo spazio domestico dal mondo esterno. San Giuseppe legge passi delle Sacre Scritture alla sua famiglia, mentre la Vergine ascolta con il Sacro Bambino in grembo. Quest'ultima adempie al ruolo di buona madre e moglie devota voluto sia dalla Controriforma che dalla trattatistica contemporanea sul governo della famiglia. Stampe come queste riflettono non solo l'importanza sempre maggiore dell'ideologia patriarcale e dell'unità nucleare, ma anche lo svilupparsi del culto di San Giuseppe e il principio della divisione del lavoro fondata sul genere, una divisione che diventava sempre più importante in un periodo in cui veniva sempre più limitato l'accesso delle donne alle occupazioni remunerate all'esterno delle pareti domestiche.

La Famiglia cristiana

Una delle idee più basilari contenute negli scritti teorici e nelle guide pratiche sul buon governo della casa è il concetto della famiglia come istituzione naturale, riflesso di un principio ordinatore d'origine divina che strutturava non soltanto la totalità della società umana, ma anche l'intero universo. La famiglia, con i suoi compiti specifici per ciascun sesso e la sua organizzazione gerarchica, non era descritta soltanto come uno Stato in microcosmo, governato dal *pater familias* (così come il *pater patriae* governava il macrocosmo dello Stato civile), ma anche come una sorta di nucleo naturale, un'istituzione universale e senza tempo esistita fin dal principio della storia umana. La maggior parte dei trattati sulla famiglia, a partire dai *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti (1432-1441), contengono una breve digressione "antropologica" relativa alle origini funzionali dell'istituzione matrimoniale e agli specifici doveri o compiti assegnati ad ogni membro della famiglia. Nell'arte sono Adamo ed Eva a rivestire il ruolo della "Famiglia Originaria", con i piccoli Caino e Abele che giocano ai loro piedi. La divisione del lavoro basata sul genere è un elemento importante di queste immagini "storiche" in cui l'elaborazione iconografica della Genesi fornisce un'ulteriore conferma alle strutture sociali correnti dell'Italia rinascimentale. Che sia scolpita in marmo all'entrata di una chiesa, incisa in una serie di stampe che illustrano la genesi e l'origine dell'umanità, oppure dipinta su tela per famiglie benestanti, la famiglia "originale" è quella che è condannata a lavorare. Adamo coltiva la terra maneggiando una vanga o una zappa, se non si riposa dalle sue fatiche, la testa appoggiata sulla mano in un atteggiamento associato con la melanconia. Nel frattempo, Eva si occupa dei bambini. Ogni tanto ne allatta uno, Caino o Abele, e talvolta tiene in mano una rocca, segno del suo destino domestico oltre a quello materno.

I miti d'origine hanno una funzione fondante per le istituzioni sociali in quanto razionalizzano il privilegio sociale, politico e religioso. Nel caso della famiglia nucleare patriarcale, quest'osservazione è più che esatta. Alla testimonianza "storica" ed iconografica rappresentata dal mito fondatore di Adamo ed Eva, la cultura umanistica del Rinascimento ha aggiunto quella della mitologia classica. Dal primo Cinquecento in poi, artisti ed incisori produssero una quantità sterminata di raffigurazioni di famiglie nucleari in cui tritoni, satiri e centauri si trasformano in genitori modello, lodevolmente devoti alla vita familiare in un'evocazione idealizzata e bucolica dell'età d'oro pagana. Inoltre, dopo la scoperta del Nuovo Mondo, i primi resoconti a stampa (e illustrati) che descrivevano gli indigeni, facevano invariabilmente aderire i loro raggruppamenti al modello della famiglia nucleare, dimostrando in tal modo l'universalità e la "naturalità" di quest'istituzione sociale.

Echi l'una dell'altra, la famiglia originale, quella "naturale", e quella sacra si rinviano le une alle altre nelle arti visive dell'età moderna. Propongono complessivamente un unico modello per la famiglia, un modello "universale" che s'impone attraverso una rappresentazione ripetuta e onnipresente. Pullulano immagini della Sacra Famiglia nella bottega del falegname, dove ogni membro della famiglia si dedica al "lavoro" che gli è proprio. Un esempio dell'impatto di questo modello si trova nella letteratura devozionale. Per esempio, il *Catechismo illustrato* di Roberto Bellarmino (1614) illustra il principio di onorare le giornate di festa religiosa attraverso la rappresentazione di una famiglia cristiana modello, secondo la formula ormai consacrata. La piccola stampa xilografica intitolata *Sanctifiar le feste* rispetta la gerarchia dei sessi ed i compiti specifici di ogni membro, ricalcando strettamente il modello sacro, come già visto. L'impatto della Controriforma fu, infatti, decisivo per il nuovo modello patriarcale della famiglia cristiana, che apparve ormai un po' ovunque in chiave normativa e pedagogica. Una stampa di mano anonima della prima metà del Seicento, proveniente dalla collezione Achille Bertarelli a Milano, era destinata a formare una ventola figurata a tema morale. Da un lato raffigura un gruppo familiare, umile e devoto, come modello da seguire, e dall'altro lato, in opposizione, illustra i mali della ricchezza, una vita segnata dal vizio. Nel riquadro dove viene raffigurata la famiglia devota, il padre (calzolaio?) è occupato al lavoro mentre la madre, secondo il ruolo conferitole dalla Controriforma, è occupata ad insegnare la dottrina al figlio in ginocchio davanti ad un Crocifisso, mentre custodisce, allo stesso tempo, un neonato in culla. Anche un gioco bolognese inciso da Giuseppe Maria Mitelli verso la fine del Seicento dimostra la continuità del modello di virtù domestica costituito dalla Sacra Famiglia. Il *Gioco della Verità* propone nella casella vincente (quella in alto, nel centro) una famiglia idealizzata, occupata in compiti specifici e conformi al sesso e all'età che abbiamo già visto altrove: il padre legge, la madre cuce, il figlio impara l'alfabeto. Nelle altre caselle, quelle perdenti, sono raffigurate invece scene di passatempi frivoli e mondani – balli in maschera, giochi d'azzardo, flirt e frequentazioni poco raccomandabili – tutti passatempi in cui la virtù, come l'anima, è destinata a perdersi.

La ritrattistica e la famiglia secolare

Nata a metà Quattrocento soprattutto come supporto visivo alla memoria dinastica, la ritrattistica abbraccia progressivamente una visione sempre più completa della famiglia. Appoggiandosi sempre di più al modello sacro, l'arte del Rinascimento e della Controriforma raffigura un nucleo familiare in cui sono progressivamente inclusi tutti i figli, sia maschi che femmine (e talvolta anche gli antenati o la prole defunta...). Dal Seicento in poi, quando il mercato matrimoniale si restringe a tal punto che solo pochi figli di famiglie abbienti possono

permettersi di sposarsi, le evocazioni pittoriche della famiglia si allargano per raffigurare anche i fratelli celibi o togati e le sorelle monacate, adottando per i ritratti di gruppo familiare esteso sempre il modello della Sacra Famiglia, con Santi vari.

Cominciamo dall'inizio della ritrattistica rinascimentale, a metà Quattrocento. Mentre l'arte sacra, debitrice della nozione dell'umanità di Cristo, attribuisce al Bambino Gesù una famiglia matrilineare, i rarissimi ritratti di coppia mettono l'enfasi sul lignaggio sia femminile che maschile. Comunque, in quanto l'erede che fa della coppia una famiglia costituisce la prova tangibile dell'incrocio di due genealogie – e soprattutto della sopravvivenza del nome paterno – l'inclusione del figlio primogenito in gruppi familiari pone l'accento sulla discendenza dinastica patrilineare. Comunque, nel corso del Cinquecento, la ritrattistica e l'arte sacra sono destinate ad avvicinarsi sempre di più. Col trionfo del modello della famiglia nucleare, anche le rappresentazioni della Sacra Famiglia si riorganizzano secondo l'evoluzione sociale. La ritrattistica comincia ad abbracciare una nozione ancora più estesa della famiglia, in parallelo alla penetrazione sociale della trattatistica d'impronta umanistica, mentre la stampa divulga anche nei ceti più umili le nozioni di base dell'*Economica* moderna.

Il frontespizio di una stampa popolare fiorentina degli anni Venti del Cinquecento propone al gran pubblico, in una versione abbreviata, i precetti essenziali del "governo della casa". Sulla copertina di questa umile pubblicazione, una xilografia rozza rappresenta una famiglia modello, il cui benessere è garantito dal rispetto delle norme di comportamento consigliate all'interno dell'opuscolo. Nella xilografia è raffigurato un padre prosperoso in conversazione col figlio, mentre un servo porta un sacco ben riempito in un fienile, e una donna (la *mater familias?*) è seduta tranquillamente a filare. Qui appare un altro membro della famiglia moderna: il domestico, una bocca in più da contare tra quelle familiari nei censimenti catastali. Effettivamente, da metà Cinquecento in poi, la servitù domestica comincia ad apparire regolarmente nei ritratti familiari. Un esempio: un *Gruppo di famiglia* di Paolo Veronese (1588) ritrae un marito, una moglie, un ragazzo, una serva e un cane, nell'equivalente pittorico della definizione della casa corrente nella letteratura sul governo della famiglia a partire dai *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti (1436), ma forse formulata in modo più conciso da Giovanni Battista Alessandri, autore *Dell'economica, ovvero disciplina domestica* (Cremona 1616): «la casa intiera è composta di quattro persone, cioè di marito, di moglie, di figliuolo e di servo». Il messaggio implicito in immagini di questo tipo sarebbe stato più che esplicito per il pubblico dell'epoca, anche senza la presenza di un cane, rapito nella fedele contemplazione del padrone di casa.

Da metà Cinquecento in poi, il ritratto di famiglia era divenuto un vero genere ed una fonte importante di guadagno per molti pittori. L'accento iconografico poteva essere posto su diversi elementi, dalle preoccupazioni per la successione con chiara indicazione dell'erede all'ostentazione della prosperità della famiglia con la raffigurazione di un'abbondante progenie. Con i loro personaggi rigidamente in posa, e l'invariabile sovraccarico di messaggi sociali e dinastici, questi ritratti trasmettono un insieme di idee ben precise sullo scopo della famiglia e l'organizzazione delle relazioni all'interno di essa, il tutto sempre costruito con riferimento implicito al modello sacro e "universale". Così il doppio ritratto del Conte e Contessa di San Secondo, dipinto dal Parmigianino nel 1534, separa le due sfere, quella maschile da quella femminile, attribuendo a ciascuna un'identità specifica al proprio genere. La condizione sociale nobiliare del conte, e la sua evidente virilità, sono evidenziati dall'abito sontuoso e dalla brachetta prominente, come pure dallo sfondo stipato di libri, statue e altri oggetti, attributi del gentiluomo colto. Il rango corrispondente della moglie, Riccarda Malaspina, è definito in primo luogo – come nel ritratto del marito – dal ricco vestito e dai gioielli. Come sua consorte, ella è attorniata di altri attributi ancora, cioè da tre figli maschi che costituiscono la prova vivente dell'adempimento del primo e più importante tra i suoi

doveri coniugali: la maternità prolifica. Questo modello di ritratto di famiglia avrà un gran successo in questo periodo, soprattutto nell'aristocrazia, dove i pittori di corte producevano ritratti in serie per essere inviati come regali diplomatici in tutta l'Europa.

Sempre nel Cinquecento, e in tutto il secolo successivo, quando il peggioramento della condizione della donna fuori delle mura di casa fu compensato da un aumento delle sue responsabilità morali e spirituali nella sfera domestica, i ritratti di famiglia divennero sempre più estesi, con tendenza a valutare il ruolo della madre di famiglia. A lei è attribuita una posizione sempre centrale nella composizione pittorica mentre, intorno ai due genitori, è raggruppato l'intero nucleo familiare, con tutti i figli, maschi e femmine, invece dei soli eredi maschi. Uno dei primi esempi di questo modello, un tipo di ritratto di famiglia che avrà una gran fortuna nei ceti patrizi come in quelli nobiliari, è il *Ritratto della famiglia del fratello* di Bernardino Licinio (1535). L'artista pone sua cognata al centro del gruppo: come in un'allegoria della Carità o in una Madonna attorniata dai cherubini, questa madre tiene in braccio il bimbo più piccolo, ancora in fasce; gli altri figli le si stringono intorno, mentre i due fratelli, il padre e l'artista, sono relegati in ultima fila. Questo tipo di gruppo di famiglia, che ricalca rappresentazioni della Sacra Famiglia con un numero maggiore di figure (santi o angeli, eventuali donatori), mantenne un alto grado di diffusione fino al Settecento inoltrato, quando la famiglia nucleare era spesso accresciuta dalla presenza dei fratelli celibi del padre, o dei parenti – maschi e femmine – che avevano preso i voti.

È sempre nel corso della seconda metà del Cinquecento che emerge la ritrattistica necrologica, dove i tratti dei cari defunti sono evocati in quadri che rappresentano la famiglia riunita, morti e vivi insieme in un unico spazio pittorico. Certi pittori si specializzavano addirittura in ritratti di questo genere: è il caso di Lavinia Fontana, autrice di numerosi gruppi familiari dove uno o più membri erano già passati a miglior vita. Così la *Famiglia Gozzadini*, un quadro commissionato da Laudomia Gozzadini (Laudomia porta il vestito rosso), brillantemente decifrato da Caroline Murphy grazie a documenti di archivio che sono sfuggiti alle depredazioni del tempo. Questo quadro documenta non soltanto il rapporto diretto tra Laudomia e il suo padre defunto, ma anche l'obbligo nei suoi confronti del cognato, marito della sorella anch'essa defunta (e vestita di bianco): era in gioco un patrimonio non ancora consegnato secondo il desiderio del padre. Il gioco delle mani sovrapposte del padre e della sorella trapassati, il cagnolino di razza bolognese sotto la mano di Laudomia – qui simultaneamente accessorio di moda e simbolo della lealtà – e il cane nero intravisto in fondo, simbolo della morte, costruiscono una narrativa dinastica. In un altro quadro della Fontana, una famiglia non identificata è ritratta insieme al *pater familias* già morto, come indicano gli abiti vedovili della madre, il fiocco nero sulla collana della bambina più piccola, e la presenza centrale del solito cane nero, con il significato ormai canonico di simbolo della morte, ma anche di lealtà e di memoria. La ritrattistica necrologica permette dunque di ricostruire delle famiglie virtuali, dove i vivi e i morti possono esistere sempre insieme, colti in una dimensione figurativa che trasmette la natura eterna del legame familiare, così come le Sacre Conversazioni raggruppano membri della Sacra Famiglia insieme con santi e donatori, tutti raffigurati insieme in una dimensione di parentela devozionale dove il mondo sacro e quello secolare, il presente e il passato, si possono incontrare nello spazio pittorico.

Talvolta sono anche i bambini defunti, oltre al *pater familias*, ad essere evocati nei ritratti di gruppo familiare. Un caso interessante è fornito dal ritratto della famiglia di Alfonso I Gonzaga Conte di Novellara (1529-1589), dipinta da Scipione Pulzone nel 1581. Qui è sempre presente il padre Alessandro, scomparso ormai da mezzo secolo, evocato nell'ombra dietro il figlio e il nipote, una mano posta sulle spalle di ciascuno in segno di discendenza diretta. Accanto al Conte è seduta la sua sposa Vittoria di Capua, madre di sette figli, tre dei quali tengono in mano delle ciliegie, distribuite dal padre e dalla madre da un cestino di frutta.

Di color sangue, la ciliegia è usata nell'iconografia sacra come simbolo della Passione. In una composizione probabilmente connessa alla peste dell'anno 1511 (un frammento d'affresco attribuito al Correggio giovane, ora conservato alla Galleria Estense) un angelo porge un cesto di ciliegie al Sacro Bambino. Quale ne è il significato? Tra varie letture, la più accolta è quella del patto cristiano: la ciliegia simbolizza la Passione e il sacrificio di Cristo, grazie ai quali i fedeli hanno la possibilità della vita eterna dopo la morte. La ciliegia appare anche in quadri devozionali, dove sono rappresentati la Vergine e il Bambino, spesso in associazione alla mela, simbolo del peccato originale. Mentre la mela significa la perdizione dell'umanità in seguito alla colpa di Adamo ed Eva, la ciliegia simbolizza la salvezza dell'umanità in seguito alla nascita di Gesù. La ciliegia è simbolo della Passione (dal suo colore rosso sangue) ma è anche considerata un frutto del paradiso. Tenuta nella mano dal Bambino Gesù, significa i piaceri che attendono i fedeli nel regno celeste. Nella mano di un bambino, suggerisce che quest'ultimo si trova già in Paradiso... Quando questo frutto appare nella ritrattistica familiare e dinastica, tenuto in mano da alcuni bambini, la ciliegia significherebbe il loro trapasso, e la loro salvezza. In un periodo in cui i genitori pregavano i figli morti di intervenire in loro favore presso le autorità del Paradiso, attribuendo a questi bambini un'innocenza che dava loro un diritto automatico al Paradiso, la loro inclusione in ritratti di famiglia era una logica estensione della loro continua presenza nella vita e nel cuore dei familiari.

Nel caso del ritratto della famiglia Gonzaga, tutti e tre i bambini che ricevono ciliegie dai loro genitori hanno anche ricevuto da loro, attraverso il battesimo, l'accesso alla vita eterna assicurato dalla Passione del Signore. Inoltre, è interessante notare che sono tutti e tre molto piccoli, sotto i cinque anni, che erano quelli più temibili per i bambini, in quanto comportavano il tasso più alto di mortalità infantile.

Questa lettura potrebbe forse spiegare un lungo mistero quanto all'uso pittorico di questo simbolo cristiano. La ciliegia appare di fatti in altri ritratti di famiglia, sempre in mano ai bambini. La famiglia di Giovanni della Volta, ritratta da Lorenzo Lotto (1547), è rappresentata intorno ad una tavola. Luogo convenzionale per i ritratti di famiglia in quanto era intorno a questo oggetto di mobilio che la famiglia poteva riunirsi al momento dei pasti, il tavolo facilitava anche varie possibilità di posizionamento dei figuranti. Nel bel quadro di Lotto, il bambino davanti al tavolo non è vestito in abiti contemporanei, ma piuttosto avvolto in un tessuto trasparente che richiama il velo leggero che copre a volte il Bambino Gesù dormiente, altro riferimento convenzionale alla Passione, in quanto evoca il sudario che coprirà il corpo del Cristo crocefisso. Il bambino della famiglia Volta è dunque assimilato al Sacro Bambino, con cui si troverà già in Paradiso: se non bastano le ciliegie che gli porge suo padre, il velo-sudario conferma la percezione di questo infante come un bambino perso nella morte, ma non sottratto alla memoria. Quanto alla sorella, piccola presenza seduta davanti alla madre sul tavolo, anche lei accetta qualche ciliegia dalla mano del genitore. Anche questa bambina è stata sottratta all'abbraccio dei suoi cari? Soltanto qualche felice scoperta d'archivio potrà confermare quest'ipotesi, proposta da un'iconografia sacra deliberatamente trasposta nella ritrattistica familiare del Cinquecento, nel seno di gruppi familiari in cui i vivi e i morti si ritrovano tutti di nuovo insieme, in uno spazio virtuale ispirato alla realtà trasversale condiviso dalla Sacra Famiglia con santi e donatori.

Conclusione

Questo rapido sguardo ai paralleli tra il modello della Sacra Famiglia e la rappresentazione della famiglia laica, come vengono costruiti dall'iconografia della prima età moderna, tocca

soltanto alcune delle concordanze tra l'arte sacra e la pittura di argomento secolare. Ci sarebbero molti altri paralleli da esplorare. Un esempio sarebbe lo sposalizio, che rispecchia fedelmente – sia nella rappresentazione del matrimonio della Vergine, sia nelle immagini d'unione di coppie contemporanee – alcuni gesti rituali che erano abitualmente compiuti durante la cerimonia, almeno nel periodo prima del Concilio di Trento. Questi elementi folkloristici spariscono poi, sia nell'arte religiosa sia in evocazioni laiche, in seguito ai provvedimenti del Decreto *Tametsi* del 1563. Un altro esempio sarebbe la scena della nascita – della Vergine o di San Giovanni Battista – dove tutta l'organizzazione della camera della partoriente in prima età moderna è rappresentata in chiave sacra. La lista dei paralleli sarebbe lunga. Concludo con l'osservazione che questo modello ha avuto una lunghissima vita: ancora oggi, nelle campagne fotografiche pre-elettorali in Europa e Nord America, il modello della Sacra Famiglia risorge spesso per coronare di rispettabilità e di implicita cristianità la famiglia del candidato o della candidata, con coniuge, figli ed eventuale parentela al completo.

Bibliografia

- G. Ciappelli, P. Rubin (a cura di), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- D. Frigo, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'economia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma 1985.
- G. Johnson, S.F. Matthews-Grieco (a cura di), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- M.L. King, *Le donne nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- M.L. King, *The Death of the Child Valerio Marcello*, University of Chicago Press, Chicago and London 1994.
- C. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- S.F. Matthews-Grieco, *Modelli di santità femminile nell'Italia del Rinascimento e della Controriforma* in L. Scaraffia, G. Zarri (a cura di), *Donne e Fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 303-26.
- S.F. Matthews-Grieco, *Matrimonio e vita coniugale nell'arte dell'Italia moderna*, in M. De Giorgio, C. Klapisch-Zuber (a cura di), *Storia del matrimonio*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 251-282.
- S.F. Matthews-Grieco, S. Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Morgana, Firenze 2001.
- C. Murphy, *Lavinia Fontana. A Painter and Her Patrons in Sixteenth-Century Bologna*, Yale University Press, New Haven and London 2003.
- D. Owen Hughes, *Representing the Family. Portraits and Purposes in Early Modern Italy*, in «Journal of Interdisciplinary History», XVII (1986), pp. 7-38.
- M. Praz, *Scene di conversazione/Conversation pieces*, U. Bozzi, Roma 1971.
- P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester University Press, Manchester 1997.
- R.C. Trexler, *Power and Dependence in Renaissance Florence*, vol. I: *The Children of Renaissance Florence*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton (NY) 1993.