

MASSIMO MORETTI

Confini domestici. Ruoli e immagini femminili nella pittura della controriforma

Leon Battista Alberti, nel secondo libro *Della Pittura* (1436), espone la sua idea di imitazione selettiva della natura mutuando dal *De inventione* di Cicerone l'episodio delle cinque fanciulle di Crotona scelte dal pittore Zeusi di Eraclea per «torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina» e farne tesoro per la realizzazione di una tavola destinata al tempio di Lucina.¹ La storiella sarà rievocata continuamente dalla letteratura artistica successiva² con funzione paradigmatica estendibile anche alla raffigurazione di soggetti maschili. Per il pittore e trattatista le figure delle vergini devono mostrare «più dolcezza di quiete che galliardia»; prescrive, quindi, «movimenti et posati ariosi, pieni di semplicità».³

Al di là di queste concise osservazioni, Alberti non sembra interessato alla ricerca di un “ideale morale” da promuovere attraverso la pittura. Non suggerisce esplicitamente un carattere o un comportamento delle donne da divulgare con gli strumenti del mestiere. Nei

¹ Leon Battista Alberti, *Il trattato della pittura e i cinque ordini architettonici*, Lanciano, Carabba, 1934, pp. 89-90; Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 155.

² Cfr. Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, Gaetano Albizzini, 1746, pp. 54-55, cit. in Anthony Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 75; Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, ed. critica a cura di Susanna Falabella, Roma, Lithos, 2000, p. 90. Sul successo dell'aneddoto nella letteratura artistica e sulle sue interpretazioni si veda Elisabetta Di Stefano, *Zeusi e la bellezza di Elena*, «Fieri. Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi», 1, 2004, pp. 77-86.

³ Alberti, *Il Trattato della pittura*, p. 72.

Libri della famiglia, al contrario, servendosi dell'interlocutore Giannozzo, lo stesso autore loda l'«ornatissimo pentirsi» di una donna, il suo mostrarsi umile. Per mezzo del personaggio, Alberti sprona i mariti ad ammaestrare la moglie affinché «sia molto più nelle cose di casa sollecita che in quelle di fuori». Le donne che spiano gli uomini, infatti, sarebbero sospette di troppo desiderarli o di eccedere nella curiosità per i loro costumi. Nel solco della tradizione cristiana paolina, sviluppata dai padri della Chiesa e in particolare da Tertulliano,⁴ scoraggia la pratica della cosmesi e invita a non seguire l'esempio delle «troppo vane femmine, ove porgendosi lisciate e disoneste credono essere da chi le guarda lodate».

Alberti biasima, infine, la donna che si fa vedere «oziosa colle gomita in sulla finestra, quale fanno alcune mone lentose, quali per sua scusa tengono il cucito in mano che mai viene meno».⁵ I giudizi dell'autore – non espressi nell'arte ma in un libro sulla famiglia – non registrano nulla di nuovo rispetto alla cultura del tempo.

Più di un secolo dopo, Giacomo Lanteri, nel suo trattato di economia domestica in forma di dialogo, dedicato a Renata di Francia, tra i consigli dispensati e messi in bocca alla madre della giovane Deianira, inserisce il divieto di «lasciare che alle finestre [le serve] si stiano tutto il dì a vagheggiare».⁶

L'affacciarsi alla finestra, o alla porta, il curiosare oltrepassando i confini della casa, o superandoli semplicemente con la vista, sono tra le mancanze imputabili alla donna secondo un manuale per la confessione composto dal beato Bernardino da Feltre (1439-1494) affinché il fedele «conosca e se ricordi più apertamente i suoi peccati, et possa ridurseli à memoria». Il dettagliato elenco, stampato ancora nella seconda metà del Cinquecento, riservava esclusivamente alla donna l'incombenza di riferirsi al confessore allorquando fosse «stata a la finestra [o] al uscio per vaghezza». Lo sporgersi con lo sguardo e l'immaginazione fuori dello spazio riservato della casa, assieme ad altre condotte,⁷ era considerata una trasgressione rispetto al nono comandamento riguardante la concupiscenza carnale.

⁴ Tertulliano, *Gli ornamenti delle donne (De cultu feminarum)*, ed. a cura di Maria Tasinato, Parma, Pratiche, 1987.

⁵ I passi sono tratti da Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, ed. a cura di Francesco Furlan, Torino, Einaudi, 1994, pp. 271-275, 286-288.

⁶ Giacomo Lanteri, *Della economica. Trattato ... nel quale si dimostrano le qualità che all'huomo e alla donna separatamente convengono per governo della casa*, Venezia, Vincenzo Volgrisi, 1560, pp. 138-139.

⁷ Dall'elenco dei peccati: «Se sei andato in chiesa per vaghezza / Se hai dato o ricevuto presente o litera d'amore, o fatto imbassata. / Se hai fatto dipingere la perso-

Che la porta fosse vissuta come un confine pericoloso è testimoniato anche dalla storia della prostituta bolognese che in pieno Seicento adescava i suoi clienti, tra cui un prete, stando sull'uscio a filare.⁸ Eppure doveva essere una consuetudine innocente delle donne quella di lavorare prendendo luce sulla porta. Nessuno penserebbe ad una prostituta osservando l'anonima figura femminile che cuce all'uscio di una palazzina olandese ritratta da Vermeer nel celebre dipinto *La strada di Delft* (1658).

La pittura ha confermato nel tempo il rapporto simbiotico tra la donna e la porta, sfondo e cornice semantica della condizione femminile. Dai mosaici di S. Vitale a Ravenna (VI sec.), dove Sara ascolta sull'uscio della tenda che la inquadra l'annuncio dei tre messaggeri ad Abramo (*Genesi*, 18), alla donna contornata da una porta, ritratta in compagnia di un'atepata fantesca da Paolo Veronese nella Sala dell'Olimpo di Villa Barbaro a Maser (1560-62). Nell'affresco la signora sembra padroneggiare da una balaustra la sua casa, ma forse è soltanto immortalata nell'attesa annoiata di qualche visitatore, mentre nella Sala a crociera dello stesso edificio una bambina apre timidamente un'anta senza superare il limite della stanza che la contiene.

Tradiscono una certa curiosità, rappresentando al contempo quella dello spettatore, le figure sorprese a guardare dalle finestre nella scena di alcune opere d'arte tra XV e XVII secolo. Sembrerebbero donne i due personaggi che si affacciano per osservare l'*Incontro della regina di Saba con Salomone* in una delle formelle ghibertiane della Porta del Paradiso (1425-52) del Battistero di Firenze. Qualche anno dopo, tra il 1465 e il 1474, Mantegna affresca nella *Camera picta* del Castello di S. Giorgio, più nota come *Camera degli sposi*, un gruppo di cinque fantesche che osservano sequenze di vita della corte di Mantova da un loculo aperto sul soffitto. Si sporgono da un parapetto dietro il quale sono disposti putti alati che sembrano visibili soltanto allo spettatore, non compromettendo il realismo pittorico del brano teso a rappresentare con divertimento «l'impertinenza degli inferiori».⁹

na amata / Se hai portato odori o altri per piacere alle persone / Se hai usato colori d'alcuna sorte per piacere a le persone / Se hai portato capelli morti o altri strani ornamenti / Se hai mostrato vanamente il petto / Se hai fatto cosa alcuna per indurli a libidine / Se hai ballato o cantato per libidine», cfr. *Confessione generale del beato Bernardino da Feltre, Molto utilissima*, Venezia, Francesco de Tomaso di Salo, [post. 1573?].

⁸ Cfr. Ottavia Niccoli, *Storie di ogni giorno in una città del Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 28-29.

⁹ È condivisibile l'opinione di John Shearman, per il quale l'apertura prospettica sulla volta non ha nessun significato ulteriore rispetto alla raffigurazione bana-

Più curioso è l'affacciarsi morboso di una donna matura da una finestra aperta su una camera occupata da due amanti. La coppia è impegnata nell' «undecima posizione» incisa da Marcantonio Raimondi, su disegno di Giulio Romano, pubblicata assieme agli altri *Modi* e commentata nei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino.¹⁰

Nel 1595 viene ritratto in un dipinto di Giorgio Picchi un gruppo di quattro signore che, alle finestre di un palazzo riminese, assistono alla *Morte della falsa moglie di S. Marino*. Sono quasi nascoste a differenza delle nobili agghindate che osservano la scena sul primo piano dello stesso quadro (fig. 1). Le tre figuranti hanno funzione scenica ma anche di mediazione per lo spettatore. La loro presenza sembra voler indicare nel pubblico femminile il destinatario designato delle *Storie di S. Marino*. L'epilogo drammatico della *muliercula*, esorcizzata da S. Marino e infine caduta morta, viene presentato come un *memento* per le dame accuratamente abbigliate secondo la moda bolognese di fine Cinquecento.

Nella pittura sacra, confermata dalla Chiesa come strumento universale per istruire il popolo sulla storia della salvezza e sui contenuti della fede discussi e approvati al Concilio di Trento (1545-1563), lo iato tra ideale estetico e ideale morale delle donne sembra di fatto risolversi. Con l'arte sacra del secondo Cinquecento si passa definitivamente da un idealismo competitivo rispetto alla natura ad un idealismo pratico di tipo morale.

In questo senso, il modello di vita a cui aspirare rimaneva quello mariano ricavato dalla tradizione cristiana dei Vangeli Apocrifi.¹¹ La vita di Maria segnalava le tappe, gli spazi e i confini consentiti alla donna cristiana.

Non a caso la mariologia viene rivisitata nel Cinquecento anche sul versante delle immagini. Il cardinale Gabriele Paleotti ritiene temerario, ad esempio, rappresentare «alcune cose che la santa Chiesa non ha voluto determinare, come della Concetione della gloriosa

le di ciò che si vede: «la banalità consiste in un vaso di piante di limone che rischia di cadere, ragazzetti di dubbia continenza, un'intrusione di servi, perché l'aristocrazia è sempre divertita dall'impertinenza degli inferiori», vedi John Shearman, *Arte e spettatore nel rinascimento italiano «Only connect ...»*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 168.

¹⁰ Cfr. Antonio Pinelli, *La bella Maniera. Artisti nel Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 2003, p. 80, fig. 74.

¹¹ Per un'analisi delle implicazioni anche teologiche dei cicli mariani nel Cinquecento cfr. Costanza Barbieri, *La Nascita della Vergine di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, «Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte della cultura», 1, 1991, n. 1, pp. 63-99.

Vergine [...]».¹² Federico Borromeo, pubblicando il suo trattato nel 1625, quando il dibattito sull'Immacolata Concezione si era favorevolmente riaperto,¹³ proponeva meno drasticamente un'iconografia alternativa – che però non ebbe seguito – per significare la Concezione: una bambina ravvolta nei suoi panni, adagiata in mezzo a grande luce, e attorno angeli «alquanto velati» presenti davanti alla Trinità.¹⁴

La secolare diatriba sul concepimento immacolato di Maria non aveva trovato una soluzione definitiva nel consesso di Trento. L'esclusione della Vergine dal peccato originale lasciava comunque il dubbio sul momento preciso del Concepimento. La Madonna era stata preservata *ab origine* o santificata nel corso dell'Annunciazione, come sostenevano i domenicani?

Pio V con due bolle del 1570 vietò di discutere pubblicamente o di diffondere opere in volgare sull'Immacolata Concezione.¹⁵ Cadevano così in disuso anche le immagini di Maria raffigurata sola, prima della creazione, al cospetto di Dio, lodata dagli Angeli, libera in un paradiso senza peccato (fig. 2). Troviamo un esempio di questa iconografia nell'opera dipinta da Raffaellino del Colle per la Collegiata di Mercatello sul Metauro. Maria incede «pulchra ut luna», «electa ut sol» (*Cantico dei Cantici*, 6, 11), nell'atto di fare il suo ingresso nella storia, concepita da Dio Padre per debellare il peccato che entrerà nel mondo a causa di Eva.

Una innovativa immagine della “pia sentenza” è rappresentata nel dipinto di Giovanni Battista Trotti, detto il Malosso, realizzato nel 1603 per la chiesa di S. Francesco a Piacenza. Maria, la donna, è al centro del quadro, stesa come una Venere, ma i suoi occhi sono bassi, la testa appoggiata su una mano denuncia una melanconia forse legata ai richiami alla passione di Cristo (la croce, il calice i chiodi) portati da alcuni angeli che le stanno accanto (fig. 3). Maria è nel dipinto

¹² «Chi pingesse il giudizio estremo in modo che mostrasse, dovere essere maggiore il numero delle donne che si salvino, che de gli huomini: ò più de' preti, che di monarchi, o più che de' cittadini: ò più degli artefici, che de' cortigiani tutti queste seriano pitture temerarie. Chi rappresentasse per certe alcune cose che la santa chiesa non ha voluto determinare, come della Concetione della gloriosa Vergine: ò che Salomone sia in gloria, ò nello inferno: ò quanto sia il numero delli Angelici spiriti, ò altre simili materie fin'hora non resolute, incorreria nel medesimo errore», cfr. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, rist. an., Bologna, Arnaldo, 1990, cap. III.

¹³ Massimo Moretti, *La «Concezione» di Maria in Spagna: profili storici e iconografici*, in Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco (a cura di), *Una donna vestita di Sole. L'immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Milano, Motta, 2005, pp. 86-87.

¹⁴ Federico Borromeo, *De pictura sacra*, ed. a cura di Carlo Castiglioni, Sora, Camastro, 1932, lib. II, cap. V.

¹⁵ Cfr. Moretti, *La «Concezione» di Maria in Spagna*, p. 80.

del Malosso la Sapienza declamata in *Proverbi* 8.¹⁶ L'inconsueta iconografia, interpretando la questione teologica legata a Maria concepita pensata e creata prima del peccato originale, celebra la donna messa al centro come presupposto di ogni disegno divino, lodata non solo come madre, ma anche come compagna che affianca il padre nell'atto creativo primordiale.

Se la Concezione della Vergine rendeva il modello di Maria quasi irraggiungibile, la storia di Eva dava fondamento ai giudizi negativi sulla donna, creata dopo l'uomo, da una costola dell'uomo e per l'uomo, soggetta prima di lui alle tentazioni del serpente. In una stanza di Palazzo Petrucci di Amelia, probabilmente una camera da letto, Giustino Episcopi, attorno agli anni novanta del XVI secolo,¹⁷ riproduce la *Creazione della donna*, copia mediata certamente da un'incisione di Cornelis Cort, dell'affresco dipinto dalla scuola degli Zuccari nella volta della cappella del Palazzo Farnese a Caprarola alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento (fig. 4). Il significato del soggetto, nel contesto del Palazzo, può essere spiegato da un passo del trattato *Della economica* del bresciano Giacomo Lanteri. L'autore finge un dialogo che coinvolge tre signore nobili milanesi (Isabella Borromeo, Deianira Commena, Laura Gonzaga) riunite dopo il Carnevale in un'abitazione privata per discutere sulla cura della famiglia. Una di queste nobili racconta come alla vigilia delle sue nozze fosse stata istruita dalla madre sulla vita matrimoniale a partire dall'esempio di Adamo ed Eva, spiegando che «Iddio ha creato la donna per fare compagnia all'huomo, che l'huomo sente la donna come una parte di se stesso, e che la donna deve essere soggetta all'huomo e che l'huomo si prende cura della donna», secondo quanto anche le scritture successive –si cita sempre Paolo– avevano affermato.¹⁸

Lanteri, riprendendo un concetto formulato già nella *Politica* di Aristotele, vede nella casa l'icona della vita della città e dello Stato. Il padre è capo della famiglia, la consorte gli è soggetta, ma a differenza di ciò che avviene nella politica, non vi è alternanza tra governante e governato.

¹⁶ «Quando disponeva le fondamenta della terra, allora io ero con lui come architetto ed ero la sua delizia ogni giorno, mi rallegravo davanti a lui ogni istante, mi ricreavo sul globo terrestre, ponendo la mia delizia tra i figli dell'uomo»; si veda anche la scheda del catalogo a cura di Angelo Loda in Morello, Francia, Fusco (a cura di), *Una donna vestita di sole*, cat. 40, pp. 190-191.

¹⁷ L'attribuzione all'Episcopi è stata proposta in Massimo Moretti, *Artisti e committenze roveresche nella Casteldurante di Francesco Maria II*, in Paolo Dal Poggetto (a cura di), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Milano, Electa, 2004, p. 195.

¹⁸ Lanteri, *Della economica*, p. 132.

La casa come cellula primaria dell'esercizio del buon governo è rappresentata nei numerosi trattati cinquecenteschi di economica (antica dizione della più moderna "economia domestica") impegnati ad istruire in tal senso i capi famiglia e i loro sottomessi.¹⁹ La donna svolgeva nella casa una potestà vicaria rispetto al marito indaffarato perlopiù in attività esterne.

Nell'abitare i ristretti spazi domestici, Maria di Nazareth era il modello da seguire. Anche laddove non viene dichiarata, l'esemplarità di Maria si palesa nella moltitudine di immagini e di interi cicli pittorici attraverso i quali è possibile definire gli spazi di azione adeguati alla donna cattolica.

Congelata nel Cinquecento la discussione sulla concezione della Vergine, l'episodio che avvicinava maggiormente l'esperienza quotidiana delle donne alla vita di Maria era senz'altro la sua natività. Pur non rientrando nel ciclo dei misteri del Rosario, devozione confermata e definita da Pio V tra 1566 e 1569,²⁰ la *Nascita della Vergine*, soprattutto nella seconda metà del XVI secolo, ha goduto di un considerevole successo, anche come soggetto autonomo di pale d'altare.

Le *Natività* si svolgono in ambienti familiari alle donne del Cinquecento. Vi è un'aderenza quasi perfetta tra la sacra scena e le immagini della nascita tramandate dai trattati di ostetricia del tempo. Si confronti, ad esempio, la *Natività di Maria* dipinta da Cesare Nebbia nel 1582 per la cappella Monaldeschi²¹ del Duomo di Orvieto, e la camera illustrata nel trattato di Jacob Rüff, *De conceptu et generatione hominis*, Zurigo, 1554 (fig. 5-6).

¹⁹ Cfr. Raffaella Sarti, *Vita di Casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 282.

²⁰ Con *Breve* del 14 giugno 1566 Pio V concede varie indulgenze a chi nel giorno dell'Annunciazione, Natività, Purificazione, Assunzione recita il Rosario. Pio IV aveva concesso indulgenze plenarie a chi avesse visitato l'altare del Rosario alla Minerva anche nei giorni della Concezione e della Presentazione, festività escluse invece da papa Ghislieri; con *Breve* del 28 giugno 1568 Pio V attribuisce al solo Generale dei Domenicani la facoltà di fondare confraternite e altari del rosario; con *Breve* del 17 settembre 1569 Pio V conferma e approva in ampia forma la facoltà della compagnia del Rosario di ricevere legati, donazioni, offerte concedendo ai nuovi confratelli indulgenze a determinate condizioni, cfr. *Brevi, Bolle et indulgenze concesse da diversi pontefici, et altri prelati di Santa Chiesa alli divoti christiani della Compagnia del Santissimo Rosario già raccolte da Gioseppe Stegano Valentino et hora ultimamente di numero accresciute, e con sommarij dichiarate*, Venetia, Bernardo Giunti, 1587, pp. 27, 29, 32-38.

²¹ Il dipinto è pubblicato dopo i restauri in Alessandra Cannistrà (a cura di), *Le stanze delle meraviglie. Da Simone Martini a Francesco Mochi. Verso il nuovo museo dell'Opera del Duomo di Orvieto*, Milano, Silvana, 2006, cat. 56.

Ritroviamo gli stessi elementi: la puerpera rifocillata, il bagno della neonata, il camino per la sterilizzazione dei panni. Comune ad entrambe le scene è la disinvoltura con la quale le donne si muovono negli spazi in cui la presenza maschile è l'eccezione. L'esclusione dell'uomo dalla scena del parto era di regola. Il medico amburghese Veit fu condannato nel 1522 al rogo per essersi travestito da donna al fine di apprendere l'ostetricia. Più tardi, il travestimento sarà invece contemplato nel caso di subentrate complicazioni per le quali l'intervento del chirurgo era indispensabile. Questi entrava nella scena «ma senza saputa della parturiente; il che riuscirebbe facilmente nelle camere oscure, o se fosse introdotto senza parlare, travestito in abito di donna con la testa bendata».²²

Una seconda illustrazione tratta dall'opera di Jacob Ruff raffigura il ruolo marginale dell'uomo durante la nascita di un bambino. La donna partorisce seduta, assistita dalla comare e da altre aiutanti; accanto il tinello, l'acqua calda, un tavolo attrezzato. Gli uomini partecipano solo indirettamente, intenti sullo sfondo al calcolo dell'oroscopo del nascituro (fig. 7).²³ D'altra parte, anche la tradizione figurativa cristiana mostrava Gioacchino e Zaccaria in isolamento, fuori della porta, in attesa della notizia della nascita di Maria o Giovanni Battista.

Nel dipinto di Orvieto sono raffigurati in basso i committenti Sforza Monaldeschi, la moglie Deianira Baglioni e una bambina, forse la figlia, incantata dalla devozione della donna. La sacra rappresentazione si svolge nel salone della loro casa di cui il dipinto riproduce fedelmente il camino; è probabile che anche le assistenti e ostetriche abbiano fattezze riprese da casa Monaldeschi. Il primo atto della vita di Maria diventa un pretesto per esaltare l'operosità delle donne nel recinto della casa. La donna inquadrata dalla porta sullo sfondo del dipinto assiste compiaciuta alla scena e non sembra affatto disturbata dal sovraffollamento, dalla concentrazione esagitata di serve efficienti.

Come nei trattati di "economica" del tempo, la donna viene esaltata in pittura nel suo ruolo di regina di una casa conformata sul modello aristotelico: «una piccola città di cui il marito è il capo e la donna è il castellano, o luogotenente, che deve eseguire quel che il principe ordina e comanda»²⁴, ovvero controllare l'"armamentario"

²² Cfr. Maria Luisa Altieri Biagi, Clemente Mazzotta, Angela Chiantera, Paola Altieri (a cura di), *Medicina per le donne nel Cinquecento. Testi di Giovanni Marinello e di Girolamo Mercurio*, Torino, Utet, 1992, p. 22.

²³ *Ibidem*, p. 25.

²⁴ Lanteri, *Della economica*, p. 159.

domestico, sovrintendere all'ornamento delle stanze e alle tappezzerie, curare la biancheria, procurarsi un maestro di casa. A sua disposizione la donna nobile ha damigelle e fantesche; le prime servono la padrona, cucinano, tengono addobbata la casa di biancherie; a loro capo viene messa una dama anziana che ha il compito di governatrice e custode delle chiavi della dispensa e della biancheria; le seconde lavano i drappi, tengono le masserizie di casa ordinate e pronte all'occorrenza.²⁵

La *Natività di Maria* è un'occasione pertinente per rappresentare in sede pubblica un luogo esclusivo delle donne entro i confini ristretti della casa. La puerpera Anna partorisce quando in una nobile abitazione, quando in una casa più modesta. Dipende dal pubblico che la committenza e il pittore intendono privilegiare.²⁶

Da un punto di vista teologico la *Natività* aveva il merito di normalizzare la vita di Maria, eludendo e sostituendo l'antefatto del suo concepimento immacolato (solo Gesù era nato senza peccato sin dal concepimento e da un parto virginalmente accompagnato da fenomeni straordinari); sul versante della comunicazione visiva, d'altra parte, la *Nascita della Vergine* –assieme a quella del Battista– offriva una visibilità senza precedenti alla donna, aprendo una finestra nella sua casa brulicante di esempi di buona economia domestica.

Le immagini di nascite, siano della Vergine o del Battista, vanno inserite nell'ambito dei programmi di istruzione delle donne finalizzati alla riforma della società cristiana cattolica del tempo. Non è a caso che nella seconda metà del Cinquecento vengono editati, per la prima volta in volgare, due trattati di argomento ginecologico e ostetrico: *Le medicine partendenti* [sic] *alle infermità delle donne* del modenese Giovanni Marinello (Venezia, Franceschi, 1563) e *La comare o riccolitrice* del romano Girolamo Mercurio (Venezia, Ciotti, 1593).²⁷

Il Marinello aveva dedicato il suo trattato *Alle gentili e oneste donne* che con il parto mettevano a rischio la loro vita, spesso per imperizia delle levatrici. La corrispondenza tra i trattati menzionati e i dipinti assume, quindi, un significato nuovo alla luce di quanto espresso da

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Un esempio di cambio di ambientazione da parte dello stesso pittore, pur nel mantenimento dell'impostazione di fondo, si può osservare nel confronto delle due *Natività* dipinte a distanza di pochi anni da Giorgio Picchi rispettivamente nella chiesa abbaziale di Casteldurante (1603 ca.) e in un oratorio fuori dalle mura dedicato alla Madonna del Carmine (1604), vedi Moretti, *Artisti e committenze roveresche*, p. 198.

²⁷ Si vedano le trascrizioni dei due testi in Altieri Biagi, Mazzotta, Chiantera, Altieri (a cura di), *Medicina per le donne*.

uno degli autori sulle motivazioni della scelta della lingua volgare: «[...] perché la mia Comare non intende favella latina, e in questa lingua possa anco essere letto da' padri di famiglia e da qualche altro il quale non intenda latino, che in bisogni di questa sorte potrà porgere aiuti importanti».²⁸

Nel dipinto firmato da Giovanni Battista Bertucci il Giovane nel 1586 per la chiesa di S. Cecilia a Faenza²⁹ (fig. 8), sono sedici le donne raffigurate in un solo quadro. Ognuna svolge una precisa mansione. Tre figure proiettano il loro sguardo verso lo spettatore. Le fasce per la neonata sono ben arrotolate, i panni bianchi pronti per l'uso. In primo piano un pollo per il brodo, vicino al capezzale di Anna una donna con due uova. Sono cibi ricostituenti consigliati per il parto nei manuali dell'epoca.³⁰ Al centro una donna porta su un piatto una coscia di pollo ed è introdotta da una giovane della casa con in mano un contenitore particolare: si tratta di un'*impagliata*, o *impagliolata* o *impalliatà*; con questo termine si indicava la puerpera la quale, dopo il parto, veniva fatta giacere per quaranta giorni su un sacco pieno di paglia detto "paglione" affinché fossero assorbite le sue "spurgazioni". Cipriano Piccolpasso nel trattato *Li tre libri dell'arte del Vasaio* (1550 ca.), descrive le impagliate composte in cinque pezzi: coperchio, saliera, ongaresca, tagliere, scodella. L'impagliata del dipinto di Bertucci è bianca, come la maiolica faentina del tempo. Nel ducato di Urbino, invece, le maioliche per le puerpere erano sovente decorate all'esterno con grottesche o altri ornamenti, mentre all'interno ospitavano scene di parto o di puerperio.³¹

È immediata la somiglianza tra i soggetti delle impagliate e le pale d'altare dedicate alla *Natività* di Maria o di Giovanni Battista. La riservatezza di questi oggetti permetteva maggiore libertà nel rispetto del decoro. Si potevano dipingere, cioè, anche le fasi più intime del

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁹ Giordano Viroli, *La pittura del Cinquecento nelle Romagne*, in Vera Fortunati (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna*, II, Milano, Electa, 1996, pp. 226, 229.

³⁰ Cfr. Altieri Biagi, Mazzotta, Chiantera, Altieri (a cura di), *Medicina per le donne*, p. 17. Il pollo, pronto per essere cucinato, compare anche in altri dipinti tra i quali la *Natività della Vergine* di Federico Zuccari affrescata nel 1583 nella Cappella privata di Barbara Massilla a Recanati, cfr. Maria Rosa Valazzi, *Federico Zuccari*, in Paolo Dal Poggetto (a cura di) *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Milano, Silvana, 1992, pp. 277-279.

³¹ Sulle impagliate cfr. Giovanna Bandini, «*Delle impagliate*» ossia annotazioni intorno alle maioliche da Puerpera cinquecentesche, in Giovanna Bandini, Sara Piccolo Paci, *Da donna a madre. Vesti e ceramiche particolari per momenti speciali*, Firenze, Scientific Press, 1996, pp. 59-109.

generare, dall'unione coniugale al parto, diffondendo tra le donne le modalità corrette di operare nel delicato momento della nascita, secondo quanto illustrato anche nei trattati di ostetricia.

Nonostante il racconto della *Natività di Maria* avesse un'origine del tutto apocrifia, la diffusione delle pale d'altare dedicate a questo soggetto dimostra il favore di cui godeva il tema, soprattutto a partire dalla seconda metà del XVI secolo, rispetto anche a quello della *Concezione*. La rappresentazione della nascita della Vergine aveva ricevuto il consenso di ecclesiastici, ad esempio del fiammingo Giovanni Molano (1533-1585) il quale, nel suo trattato sulle immagini, giustifica le pitture sul tema mariano assieme alle scene dell'infanzia del Salvatore, in quanto episodi verosimili e accettati da uomini santi.³² Anche Federico Borromeo non condanna la *Natività di Maria* in sé, definendola addirittura un «mistero»; censura invece, come suo solito, le scelte di numerosi pittori a lui contemporanei i quali per ostentare abilità nell'imitazione del reale, si soffermavano eccessivamente sulle suppellettili. Il soggetto si prestava, in effetti, a molte divagazioni che il preloso imputava ad imperizia più che a mancanza di pietà. I pittori sorvolavano ciò che era veramente difficile rappresentare (il mistero) e si consumavano nella riproduzione di «vasi e qualche porzione di tessuto babilonese: tutte cose che attirano l'ammirazione del volgo ignorante, non già degli intelligenti».³³

La *Natività della Vergine* rientrava nei fatti ritenuti da Borromeo «probabili» e che in quanto tali andavano trattati «con riguardo e somma prudenza». La Chiesa se ne poteva servire alla maniera dell'oratore. Come osserva il cardinale, infatti, le cose probabili si rappresentano come vere «con quel sovrano diletto e piacere che tutte le cose nuove arrecano». A differenza di quanto avveniva con la scrittura, il falso nella pittura noceva ai dotti e agli analfabeti. Andavano quindi evitate, ad esempio, le immagini di Gesù che apprende la lettura dalla madre nelle sue ginocchia in quanto facili a far credere che il figlio di Dio avesse atteso alle esercitazioni scolastiche alla pari degli altri fanciulli. Da rifiutare anche le pitture che mostravano Maria partorienti assistita da altre donne: «conviene infatti raffigurarla tutta sola nel sublime mistero».³⁴ Per analogia contraria si potrebbe concludere, confermando un'impressione già annunciata, che la raffigu-

³² D. Ioannis Molani, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Anversa, 1617, libro II, cap. XXXII (prima ed. Lovanio 1570; sulle diverse edizioni dell'opera cfr. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, p. 431).

³³ Federico Borromeo, *De pictura sacra*, lib. I, cap. IX.

³⁴ *Ibidem*, lib. I, cap. IV.

razione della *Natività della Vergine* con la puerpera Anna assistita da altre donne era un soggetto conveniente in quanto esaltava indirettamente l'unicità del natale di Cristo.

Altra tappa importante, che voleva significare l'attenzione dei genitori Gioacchino ed Anna verso l'educazione di Maria, è la *Presentazione al tempio*. Anche in questa scena la santa bambina veniva posta al centro del quadro, accolta dal sommo sacerdote, mostrando già a tre anni una particolare predisposizione all'obbedienza. È quanto si osserva, ad esempio, nella *Presentazione al tempio* di Federico Barocci dipinta per la chiesa oratoriana di S. Maria in Valleicella tra il 1593 e il 1603. Come per la *Concezione*, l'incertezza e l'origine apocrifa del racconto avevano ispirato la scelta di Pio V di espungere dal Breviario romano la festa della Presentazione, ripristinata in seguito da Sisto V nel 1585.³⁵

La *Presentazione* permetteva di inquadrare la vita della Vergine entro la cornice del Tempio dove, secondo i racconti apocrifi, sarebbe rimasta sino all'età di 12 anni.³⁶ Non è un caso se nelle tappe educative di una donna del Cinquecento, il dodicesimo anno segnava l'uscita dall'età infantile.

L'adolescenza, che andava dai 12 ai 19 anni circa, era considerata l'età critica durante la quale era opportuno difendere l'onestà delle giovani ed educarle alla sollecitudine nello svolgimento dei compiti di moglie e madre.³⁷

In questa fase la ragazza non doveva essere lasciata libera di partecipare a balli, giostre, commedie «ed altri bagordi che corrompono l'anima».³⁸ La donna doveva crescere consapevole «che la casa è la sua sfera, et che non ne ha da uscire senza ragionevole occasione».³⁹ Le eccezioni alla regola potevano essere le visite ai parenti o ai monasteri dove le donne andavano per apprendere i «buoni e santi» costumi, o le occasioni rare di trionfi e pubblici festeggiamenti.⁴⁰

L'Annunciazione e la Visitazione di Maria offrivano altri due scenari di vita femminile possibile. All'interno della casa Maria

³⁵ Sofia Barchiesi, *S. Filippo Neri e l'iconografia mariana della Chiesa Nuova*, in *La regola e la fama. S. Filippo Neri nell'arte*, Milano, Electa, 1995, pp. 133-134.

³⁶ Cfr. le diverse versioni dell'infanzia di Maria in Luigi Moraldi, *Vangeli Apocrifi*, Casale Monferrato, Piemme, 1996, pp. 60-61, 93, 111,

³⁷ Lanteri, *Della economica*, p. 30.

³⁸ *Ibidem*, p. 134.

³⁹ Cfr. Giovanni Battista Assordi, *Della economica ovvero disciplina domestica ...*, Cremona, 1616, p. 105.

⁴⁰ *Ibidem*.

viene sorpresa dall'Angelo nell'atto di recitare l'ufficio nella sua stanza da letto deserta dalla quale spesso si intravede un giardino chiuso, l'*hortus conclusus* del *Cantico dei Cantici*. Immancabile la cesta con gli strumenti per il cucito, di cui parlano i testi apocrifi, e la letteratura mariana soprattutto popolare: «Beato è il lanificio / Beata è l'opra serica / Felice il lino, e il tessere / e l'ago et ogni tua opra». Così recita un inno pubblicato a Venezia nel 1606 nel quale si esalta anche la concezione senza macchia della Vergine.⁴¹ Siamo nel pontificato di Paolo V per il quale Guido Reni, tra il 1609 e il 1610, decorerà la cappella nel Palazzo del Quirinale con le storie di Maria inserendovi la rara raffigurazione della *Vergine del cucito*, immagine ideale di una donna preservata dal male, custodita dagli angeli e lontana dai pericoli possibili anche nel chiuso delle mura domestiche (fig. 9).

I Vangeli canonici non descrivono il luogo dell'Annunciazione. Il *Protovangelo di Giacomo* divide l'episodio in due tempi. La *Salutatio Virginis* («Gioisci piena di grazia, il Signore è con te, benedetta tu tra le donne»⁴²) e la conseguente *Conturbatio* di Maria⁴³ si svolgono all'esterno, presso un pozzo dove la Vergine si sarebbe recata ad attingere acqua. Solo in un secondo momento sarebbe tornata a casa mettendosi a filare la porpora e ricevendo in quel frangente l'annuncio del concepimento.

Attraverso la tradizione mariana apocriфа, evocata nelle immagini e nella poesia popolare, veniva veicolato un modello di prudenza, laboriosità, obbedienza all'interno della casa, modello a sua volta elaborato su paradigmi vetero e neo testamentari.⁴⁴

⁴¹ Baldisserra Drachio Quinto, *Inno volgare in lode della Beatissima Vergine Maria. Nel quale si contengono la Concetione, Natività e Assunzione con l'incoronatione del verbo*, Venezia, Giorgio Varisco, 1606.

⁴² Moraldi, *Vangeli apocrifi*, p. 95.

⁴³ La *Conturbatio* è uno dei cinque stati (*conturbatione, cogitatione, interrogatione, humiliatione, meritatione*) attribuiti a Maria durante l'Annunciazione dal predicatore Fra Roberto Caracciolo da Lecce (*Specchio della fede*, Venezia, 1495, pp. CXLIX r-CLII r). Cfr. Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, p. 61.

⁴⁴ Il moralista Gabriele Paleotti, pur non nascondendo una certa perplessità, non rigetta l'iconografia della Vergine del cucito: «Nella nontiatione della gloriosa vergine, quando l'archangelo Gabriele la salutò, non dice la scrittura quello che allora facesse la Madonna, se camminava, o sedeva, o cuciva, o operava altro: nientedimeno tutti i pittori sempre hanno concordato, che ella fosse genuflessa intenta all'oratione: et così ci habbiamo a persuadere che fosse», cfr. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini*, II, cap. IX; «Chi dipingesse ancora la gloriosa Madonna con la rocca a lato, che andasse filando, ovvero sedendo con un cuscino in grembo che lavorasse d'ago

Come Maria, le donne del Cinquecento dovevano uscire solo per visitare parenti. Federico Barocci raffigura la scena della *Visitazione* (1583-1586) sulla soglia di casa. La capacità del pittore di calare il mistero in un quotidiano ricco di affetti e buoni costumi manderà in estasi Filippo Neri.⁴⁵ Come noto, Barocci era ricercatissimo per i suoi soggetti sacri. Il successo va attribuito alle ambientazioni familiari, in parte ispirate ai testi apocrifi, alla ricreazione del mistero negli ambienti domestici del proprio tempo, alla capacità di soddisfare le esigenze legate ad una devozione rinnovata.

Già negli affreschi del Casino di Pio IV in Vaticano il pittore di Urbino aveva raffigurato un soggetto raro la *Visita di Elisabetta nella casa di Maria*. Si tratta di un'interpretazione della vita della sacra famiglia dopo la fuga in Egitto, interpretazione che pur ispirandosi alla scarna notizia dell'insediamento a Nazareth (Matteo, 2, 23), non trova alcun riscontro nelle scritture. Non è stata suggerita sino ad ora una fonte precisa per il quadro del Barocci; non possiamo, quindi, che ricordare, come riferimento e per il seguito che ebbe nelle raffigurazioni artistiche, gli scritti del francescano Giovanni de' Cauli (XIII sec.) il quale racconta di una sosta di Giuseppe e Maria con il bambino a casa di Elisabetta e del mitico incontro tra il Battista e l' "Agnello di Dio".⁴⁶

Attorno al 1598 Barocci torna sul soggetto nella cosiddetta *Madonna della gatta*, già nella cappella papale del Palazzo Ducale di Pesaro. Il quadro, oggi agli Uffizi, ambienta la visita di Elisabetta nella casa dello stesso pittore: il portone si apre sulla via di S. Giovanni, sul fondo, dalla finestra, si gode la superba veduta del Palazzo Ducale di Urbino.⁴⁷ Le movenze, le pose, gli ambienti ricreano l'intimità e la familiarità che il duca aveva con il pittore e la sua casa urbinata. Giuseppe scopre una tenda; il gesto è apparentemente ordinario, ma ha lo stesso significato della più aulica *Madonna del Parto* di Piero Della Francesca. Dietro il tendaggio, nella casa del falegname Giuseppe, è Maria che culla il bambino mentre legge qualche storia edificante. La Vergine sembra una compaesana di Barocci, invece è l'«arca della nuova alleanza», la madre di

non è dubio che per non essere l'uso di vedersi simili pitture, dispiacerebbono a chi le mirasse se bene si legge ch'ella fece simili lavori et essercitij», *Ibidem*, II, cap. XXXII, p. 207 v.

⁴⁵ Cfr. Andrea Emiliani, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, II, Pesaro, Banca Popolare di Pesaro, 1985, p. 217.

⁴⁶ James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1998, p. 270.

⁴⁷ Grazia Callegari, *Francesco Maria II e Federico Barocci*, in Paolo Dal Poggetto (a cura di), *I Della Rovere*, p. 177.

Dio. La tenda è il discrimine tra l'antica e la nuova legge additata in Cristo dal piccolo Giovanni Battista. Maria è sorpresa nell'atto di istruirsi o istruire il figlio, ma i modi sono semplici.

Maria non fa nulla di ciò che le donne cattoliche non possono fare. Saranno per ciò bandite dalle chiese le immagini della Vergine in abiti sacerdotali. Paleotti sarà chiaro nel giudicare come un atto eretico la raffigurazione di una donna che celebra.⁴⁸

Con la riforma tridentina del matrimonio, anche le *Nozze della Vergine* assumono una nuova connotazione. Con Maria e Giuseppe sposi davanti al Sommo Sacerdote si promuove il sacramento, per nulla scontato anche a distanza di anni dall'uscita del decreto.⁴⁹

La figura di Giuseppe viene ringiovanita rispetto al vecchio della tradizione.⁵⁰ Si tratta di un aggiustamento che tendeva a conformare l'età dei due sposi a quella indicata dalla letteratura sulla famiglia che sconsigliava l'eccessiva differenza di età tra i coniugi, come anche il matrimonio tra persone di diverso censo.⁵¹

⁴⁸ Paleotti, *Discorso intorno alle immagini*, p. 115. Sull'interdizione del sacerdozio alle donne cfr. Klaus Schreiner, *Vergine, madre, regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma, Donzelli, 1995, pp. 79-86; Massimo Moretti, *Le dodici pietre del Sommo Sacerdote di Israele*, in Stefania Macioce (a cura di), *Ori nell'arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, Roma, Logartpress, 2007, p. 140.

⁴⁹ In una lettera inviata nell'agosto del 1578 al Cardinale Fulvio Orsini, il vescovo di Spoleto riferisce di una coppia di «coniugi giurati», sposati senza rito religioso, concubinari e accusati di praticare il coito interrotto o la sodomia, forme contraccettive condannate dalla Chiesa: «In Norcia era un abuso tanto brutto che mi s'arricciano i capelli non solo a scriverlo ma a pensarce, che dopo che s'era fatto l'istrumento del matrimonio fra l'huomo e la donna che in quella città chiamano sposi giurati senza che vi fossero usate le debite cerimonie, che commanda la Chiesa, ne messo l'anello dormivano insieme il marito e la moglie e par che la donna non riusciva gravida era necessario, ch'ovvero usassero insieme sodomitamente o che spargessero il seme fuori del vaso», Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Orsini*, 195, 1, n. 122.

⁵⁰ «Ma anche Giuseppe, lo sposo della Madre di Dio, vien rappresentato in età già avanzata mentre i sacri scrittori non dicono punto che allora era vecchio. Qualcuno quindi potrebbe dire: Si deve forse abbandonare il modello tradizionale, per mettere accanto alla Vergine un bel giovine o un uomo aitante? Per nulla affatto si farà ciò, poiché è troppo grave l'autorità di questa antica consuetudine e delle tradizioni ecclesiastiche specialmente quelle che si appoggiano sopra misteri e serie ragioni, come avviene appunto della tradizione relativa a S. Giuseppe. Si imprese a ritrarlo come vecchio, perché risalti la santità della vita e la perfetta castità, le quali virtù è più facile ritrovare nell'età provetta che nel fiore degli anni», cfr. Federico Borromeo, *De pictura sacra*, II, cap. VIII. Un esempio di Giuseppe ringiovanito è dipinto nei primi anni Ottanta del Cinquecento da Scipione Pulzone e Giuseppe Valeriano nel *Matrimonio della Vergine* per la Chiesa del Gesù di Roma.

⁵¹ L'età ideale dei due sposi era 18 anni per la donna e 30 per l'uomo, cfr. Assordi, *Della economica*, pp. 63-64

L'unione dei genitori di Cristo, raffigurata tradizionalmente come una *unctio dextrarum* celebrata di fronte a Dio, offriva un'immagine positiva di un'istituzione della quale erano noti soprattutto i gravami. Cesare Ripa, nella sua *Iconologia*, si figura il matrimonio come un uomo sottoposto ad un giogo e con i piedi bloccati dai ceppi.⁵²

Per la donna, invece, il giogo maritale poteva significare una liberazione dalla famiglia di origine. Come si evince dalla trattatistica cinquecentesca, con il matrimonio aumentavano le occasioni di evasione dai confini domestici entro i quali dall'infanzia, sul modello di Maria, era stata reclusa.

Da sposate le donne avevano la possibilità di partecipare a balli, giostre, tornei, anche se sotto il controllo del marito con il quale dovevano instaurare un rapporto di dipendenza fedele simile a quello tra «infermo e paziente».⁵³

La distinzione e il controllo degli spazi femminili erano motivi di un godimento anche estetico nella società della controriforma. Lo si comprende dal tenore di una relazione sulla giostra memorabile che si svolse nel 1565 in Vaticano per festeggiare il matrimonio tra il Governatore di Santa Chiesa Annibale Altamps e Ortensia Borromeo. La partecipazione di un folto pubblico femminile, rappresentante delle principali famiglie romane, fu vincolata ad una serie di provvedimenti precauzionali che intendevano garantire «non solo [che] non stessero fra esse huomini, ma che non potessero manco passare per la porta donde esse entravano al detto loco, la qual porta era una nuovamente fatta à man destra di Torre Borgia». Nonostante le lunghe attese, grazie alla visione di una tale moltitudine di per-

⁵² «Per lo giogo et per li ceppi si dimostra, che il Matrimonio è peso alle forze dell'huomo assai grave, et è impedimento al caminare in molte ationi di libertà, essendo il maritarsi un vendere se stesso, et obligarsi à legge perpetua. Con tutto ciò è caro et desiderabile per molti rispetti, et particolarmente per lo acquisto de' successori nelle sue facultà, le quali siano veri heredi della robba, et della fama, per l'honore, et credito che s'acquista nella Città, prendendosi questo carico per mantenimento d'essa, et per lo piacere di Venere, che lecitamente se ne gode», Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, Milano, Tea, 1993, pp. 264-265.

⁵³ «Tu sai che io, da che fosti alquanto cresciuta, non ti ho lasciato mai libertà, non dirò di veder balli, giostre, comedie et altri bagordi che corrompono l'animo, ma neanche di uscirti di casa se non di rado; et questo quando ti si è concesso non fu per altro che per visitare alle volte i parenti, overo per andare talhora à i monasteri dove dalle monache nobili et di santa vita, che in molti di essi si ritrovano, altro che buoni et santi costumi. In mia compagnia potevi apprendere. Hora in questa parte il giogo maritale questo di più ti apporta che più libera ti rende di poter vedere balli, le giostre, i torneamenti che nella città si formano, et le comedie ancora (che honeste siano)», cfr. Lanteri, *Della economica*, pp. 134-135.

sonne «si vagamente disposta» e in particolare di «quel pretioso serraglio de le signore, et gentildonne» nessuno sembrò annoiarsi, testimonia la cronaca.⁵⁴ Interessante questo palco delle donne descritto come un «serraglio», termine che all'epoca indicava il luogo chiuso e riservato nel quale i turchi custodivano le schiave, in gran parte cristiane, destinate alla corte e ai piaceri del Sultano.

Gli episodi mariani brevemente ripercorsi attraverso alcuni dipinti ci permettono di osservare, anche se in via indiretta, un ideale morale della donna associato all'immagine della casa di cui è simbolo. Le sacre rappresentazioni e l'economia domestica del tempo concordano sulla volontà di disegnare, marcandoli, i confini entro i quali rappresentare lo spazio delle donne.

I diversi esempi pittorici, anche se estrapolati da contesti diversi, insistono su una duplice visione delle donne rispetto al loro confine. La conclusione, almeno in via provvisoria, pare piuttosto scontata. Nella pittura della controriforma porte e finestre costituiscono cornici positive quando servono a inscrivere e contenere la libertà femminile; assumono una valenza opposta laddove sono viste come mezzi attraverso i quali è possibile alimentare la curiosità e di conseguenza il desiderio del superamento del limite.

⁵⁴ *Descrizione de la giostra fatta da l'Ill.mo et Ecc.mo Signor Conte Annibale Altaemps et da altri signori et cavalieri in Roma nel Teatro del Belvedere: il Carnevale de l'anno 1565*, Roma, Antonio Blado, 1565.

Abstract: Looking out of the window or out of the door, peering beyond the property line, are considered blamed behaviours for the woman, as results in the domestic economy treaties and in the manual for the confession published between XV and XVI century. The symbiotic link between the woman and the door, background and semantic frame of the female condition, has been confirmed during the time by the paintings. In particular, the stories of Mary of Nazareth are able to define the scanning of the spaces and of the times of the Christian woman. As the illustrations of the XVI century obstetrician treaties show, the depiction of the "Nativity of Mary" is vehicle for the representation of the female life in the domestic settings in a significant moment as that concerning the birth of a baby. The pictorial and sculptural examples shown in this work, mark a double vision of the woman in the modern age in her relationship with her boundary. Doors and windows represent positive elements when are used to contain woman freedom; on the contrary, they are considered as negative ones when appear as woman means to fuel her curiosity.

Keywords: Donne, controriforma, casa, immagine, Natività, Immacolata Concezione, Vergine del Cucito, ritratto, impagliate, parto, puerpera.

Biodata: Massimo Moretti (1978) svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Storia dell'Arte moderna all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (morettiurb@yahoo.com).



Fig. 1 – Giorgio Picchi, *Morte della Falsa moglie di S. Marino*, 1595 ca., olio su tela. Rimini, chiesa di S. Rita (già dei santi Marino e Bartolomeo).



Fig. 2 – Raffaellino del Colle, *Immacolata Concezione*, 1556 ca., olio su tavola. Mercatello sul Metauro, Pieve Collegiata.



Fig. 3 – Giovanni Battista Trotti, detto il Malosso, *Immacolata Concezione*, 1603, olio su tela. Piacenza, chiesa di S. Francesco.



Fig. 4– Giustino Episcopi, *Creazione di Eva*, 1590 ca., affresco. Amelia, Palazzo Patignani.



Fig. 5 – Cesare Nebbia, *Natività della Vergine*, 1582, olio su tela. Orvieto, Museo dell'Opera del duomo.



Fig. 6 – Jacob Rüff, *De conceptu et generatione hominis*, 1554, incisione con scena di puerperio.



Fig. 7 – Jacob Rüff,
*De conceptu et generatione
hominis*, 1554, incisio-
ne con scena di parto.



Fig. 8 – Giovanni Battista Bertucci
il giovane, *Nascita della Madonna*,
1586, olio su tela. Faenza, Pinaco-
teca Comunale.



Fig. 9 – Guido Reni,
La Vergine del Cucito,
1609 ca., affresco.
Roma, Palazzo del
Quirinale.