

**Icone d'amore:
immagini nuziali e ritratti coniugali
tra Quattro e Cinquecento***

Elena Bugini

*Parole sull'amore
dettate dall'amore che ogni azione dovrebbe sempre dettare,
dedicate ad un cuore che ama.*

A Paolo

Tra gli innumeri meriti artistici del Rinascimento vi è anche quello del recupero del genere classico del ritratto, carsicamente inabissatosi durante la gran parte del severo e tendenzialmente spersonalizzante Medioevo. Tra le forme elette della ritrattistica rinascimentale, poi, si segnala quella del cosiddetto 'ritratto doppio': della restituzione fisionomico-psicologica, cioè, non di uno soltanto, ma di due soggetti, posti in un medesimo campo di figurazione e tra loro variamente relazionati. Per quanto ritrattisti tra i più grandi della Rinascenza – ed è soprattutto il caso di Giorgione e Raffaello – ci abbiano lasciato testimonianze straordinarie di questi silenti 'duetti' eminentemente concentrandosi su un dialogo amicale, sono soprattutto i 'ritratti di coppia' che – almeno nel mio sentire – costituiscono i documenti migliori di questa tipologia come praticata tra Quattro e Cinquecento. Si tratta tanto di immagini di giovani immortalati nel momento della celebrazione nuziale (o del precedente rito di fidanzamento) quanto di ritratti di coppie mature consegnate alla dimensione metastorica dell'arte in un momento peculiare della loro unione. Quella dei 'ritratti di coppia' di XV e XVI secolo è produzione comunque consistente, di cui – in tal sede – mi limiterò a mostrare e illustrare soltanto una succinta silloge d'esempi, utilizzando due opere del Lotto – rese particolarmente note al grande pubblico dall'esposizione monografica bergamasca del 1998¹ – come punti di partenza per la messa a fuoco di una serie di caratteristiche pertinenti al genere. Trattasi del *Messer Marsilio* del Prado e dei *Coniugi* dell'Ermitage. La scelta lottesca è dettata, oltre che dalla spiccata

* Queste pagine ripropongono, con qualche variante ed integrazione, il testo della relazione tenuta da chi scrive nella Sala "Alfredo Puerari" del Museo Civico "Ala Ponzoni di Cremona" il 14 Maggio 2010 su gentile invito della prof.ssa Renata Patria nell'ambito del ciclo di conferenze *Dal Medioevo al primo Rinascimento. L'amore nella tradizione letteraria, musicale e artistica*.

¹ Cfr. AAVV, *Lorenzo Lotto: il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Washington nel 1997-98, a Bergamo nel 1998 e a Parigi nel 1998-99, Milano, Skira, 1998.

predilezione della scrivente per l'inquieto eccentrico di razza, dal fatto che l'intrigante magistero dei suoi percorsi simbolici si nutre della gran parte dei luoghi classici e rinascimentali sfruttati nella restituzione in immagine del vincolo nuziale, con un'attenzione – del tutto nelle corde lottesche, ma non così tipica del genere – per la situazione emotiva degli effigiati che tali luoghi rende particolarmente vibranti, mordenti e memorabili.

Fu nel 1523, nella fase conclusiva del suo soggiorno bergamasco, che il veneziano Lorenzo Lotto dipinse l'olio su tavola conservato al Museo Prado e noto con il titolo di *Messer Marsilio e la sua sposa*.

Dal *Cunto de li quadri facti de pictura per mi Lorenzo Loto a miser Zanin Casoto* risulta come a pagare il dipinto fosse Zanin Cassotti, padre dello sposo.

L'intenzione comica della commessa è evidente: il Cassotti ordina al Lotto la benevola presa in giro d'un figlio cocciuto che, come tradito dai documenti, mosso da una gran fretta di farsi grande, già nel 1522, con un lustro di anticipo sulla prassi consolidata, aveva ottenuto l'emancipazione dalla patria potestà e l'assegnazione di parte dei beni di famiglia, per poi convolare a nozze l'anno dopo, a soli ventuno anni. Età che, assai ben suggerita dall'aspetto freschissimo ed impacciato della restituzione lottesca, risultava assai precoce in contesto di stato veneto, dove gli uomini non prendevano usualmente moglie prima dei trenta. Con questo dono nuziale, il posato e saggio padre avrà certo voluto fare intendere all'irruento ed ingenuo figlio come il matrimonio sia uno "iugum", per quanto "suave" (secondo l'impresa che, già nel 1516, Lotto aveva raffigurata nella bergamasca *Pala di San Bartolomeo*): un impegno a volte gravoso, cioè, in cui bisognerà esercitare varie virtù, dalla fedeltà alla castità, e più spesso l'arte di compatirsi sorridendo. Con il tempo, rivedendosi così seri e compunti, anche gli sposi impareranno forse a sorridere di loro stessi e del momento rappresentato.

Sulle spalle dei due ragazzini innamorati, così, il candidissimo Lotto fa incombere – in questo guidato dalla volontà dell'argutissimo Zanin Cassotti – il vincoloso abbraccio d'un giogo.

L'emblema del "suave iugum" – inciso nel 1562 per il postumo *Ragionamento sopra le imprese* di Paolo Giovio – fu mediceo: forse già usato da Cosimo *Pater Patriae* e da Lorenzo il Magnifico, esso fu molto amato soprattutto da Leone X e Clemente VII, che volevano con esso alludere alla dolcezza del proprio regno, 'clemente' per i sudditi come pure indicato dal nome eletto da Giulio. La scelta dell'impresa da parte dei papi risulta particolarmente adatta, dato che il motto è ricavato dalle parole con cui Cristo stesso, in *Matteo* 11, 29s, istituisce il governo pontificio: "*Tollite iugum meum super vos [...] Iugum enim meum suave est, et onus meum leve*".

L'associazione del giogo al matrimonio doveva invece essere nell'*opinio communis* del Cinquecento – e nelle consuetudini rappresentative degli artisti che, proprio come Lotto, procedevano per percorsi emblematici – se, nella sua *Iconologia* del 1593, il Ripa così si esprime alla voce “Matrimonio”:

“Un giovane pomposamente vestito, con un giogo sopra il collo, & con i ceppi à i piedi, con un’anello, overo una fede doro in dito, tenendo nella medesima mano un cotogno, & sotto a’ piedi haverà una vipera.

Per lo giogo, & per li ceppi si dimostra, che il Matrimonio è peso alle forze dell’huomo assai grave, & è impedimento al caminare in molte attioni di libertà, essendo il maritarsi un vendere se stesso, & obligarsi à legge perpetua.

Con tutto ciò è caro, & desiderabile per molti rispetti, & particolarmente per lo acquisto dei successori nelle sue facultà, le quali siano veri heredi della robba, & della fama, per l’honore, & credito che s’acquista nelle Città, prendendosi questo carico per mantenimento d’essa, & per lo piacere di Venere, che lecitamente se ne gode, però si fa con l’anelli, il quale è segno di preminenza, & di grado honorato.

Il cotogno, per commandamento di Solone, si presentava à gli sposi in Athene, come dedicato à Venere per la fecondità. La vipera sotto i piedi, dimostra che si deve calpestare, come cosa vile ogni pensiero, che tu sia con danno della compagnia, à chi è congiunto in matrimonio, fuggendo il costume della vipera, che per diletto amoroso ammazza il marito.”

Quanto rappresenta Lotto è forse l'icona matrimoniale più verosimile tra quelle sinora prodotte dall'arte occidentale.

Nelle precedenti immagini di coppia, in effetti, si tendeva a metter soprattutto in vista la solennità del rito (di fidanzamento o matrimonio che fosse), per cui ai fidanzati e agli sposi – come nei celeberrimi *Arnolfini* di van Eyck – erano prestate anche fattezze ieratiche e gran sicurezza di gesto. Quello che soprattutto sottolinea Lotto nel dipinto del Prado è invece la giovanissima età degli sposi che, timidi e un po' maldestri, suscitano il sorriso del cupido dalle ali versicolori che, con la sicurezza del vero professionista, cala (e calca) sulle loro spalle il legno sagomato germogliante l'alloro allusivo alla natura sempiterna del legame².

² Secondo altri esegeti le foglie d'alloro che germinano dal giogo del *Messer Marsilio* avrebbero significato simbolico onnicomprensivo di *Virtus*, alludendo così a tutte quelle 'virtù' – come il rispetto, la fedeltà e l'amore – che devono 'incoronare' un'unione sponsale. I simboli disseminati nei dipinti lotteschi, d'altronde, attingono anche ai repertori di *Hypnerotomachia Poliphili*, Pierio Valeriano, Alciati; di testi, cioè, tra i più influenti della cultura umanistica dell'epoca, la cui ricca emblematica (anche di materia amorosa) ha frequente connotato di polivalenza semantica.

A proposito dei rigidi *Arnolfini* – forse la più famosa icona di *vinculum* uomo-donna prodotta dall'arte occidentale – va comunque chiarito come, in quest'olio su tavola del 1434 oggi conservato alla National Gallery di Londra, Jan van Eyck rappresenti, non un matrimonio (come spesso ancora s'intende), ma un fidanzamento.

Firmato sopra lo specchio posto sulla parete di fondo – “*Johannes de Eyck fuit hic*” – il dipinto immortalava Giovanni di Arrigo Arnolfini e Giovanna Cenami, oriundi di Lucca e residenti a Bruges insieme ad un'altra dozzina di famiglie lucchesi versate nel commercio e nella finanza sin dalla metà del XIV secolo.

La secolare, fervida e favoleggiante letteratura fiorita attorno al dipinto – che, sia pur con diversificate varianti, della tavola faceva la presa diretta di una cerimonia nuziale – è stata definitivamente cassata nel 1994 dai chiarimenti apportati da Edwin Hall³. Hall fa infatti notare come negli *Arnolfini* non compaiano i gesti di nessuno dei riti nuziali del Quattrocento europeo (pure molto diversificato, in materia, a seconda delle zone): i due presunti sposi non si stringono la destra, né lo sposo inanella la sposa (sulla mano destra o sinistra che sia); Giovanni Arnolfini, invece, accoglie nel palmo della sua mano sinistra – senza stringerla troppo – la mano destra, anch'essa aperta dalla parte del palmo, della sua Giovanna Cenami. Quanto dunque effettivamente rappresentato da van Eyck non è un matrimonio, ma la cerimonia (ufficiale) – corrispondente agli *sponsalia* latini – del fidanzamento che lo precede.

Durante la cerimonia del fidanzamento – anche questa molto diversificata, nell'Europa medievale e moderna, a seconda delle zone – poteva verificarsi la consegna di un anello; l'anello di fidanzamento non aveva però il valore di vincolo inscindibile dell'anello nuziale, legato al matrimonio come sacramento. La consegna dell'anello di fidanzamento, negli ultimi secoli del Medioevo, viene detta *subarrhatio anuli* ed è da intendersi come una sorta di anticipo dello sposo sulla dote che verrà interamente corrisposta nel momento del matrimonio vero e proprio. Secondo la descrizione fornitaci nel 1511 da Antonio Altieri (nel dialogo *Li nuptiali*) dell'unione tra due aristocratici romani della fine del XV secolo, il fidanzamento poteva precedere le nozze anche di un anno e avveniva in presenza di un notaio che, dopo che lo sposo aveva dato alla sposa l'anello con le armi di famiglia, avvicinava i due con il gesto della *Concordia* latina; la sposa, che dopo la cerimonia di fidanzamento tornava a vivere a casa del padre, passava nella casa del marito solo dopo il matrimonio religioso. Nonostante le origini lucchesi, gli Arnolfini si adeguano però al fidanzamento secondo il costume fiammingo, il

³ Cfr. E. HALL, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, University of California Press, 1994.

quale prevedeva invece che, in presenza di testimoni generici (nel nostro caso, accanto al pittore, un altro individuo, con lui riflesso nello specchio di fondo, rimasto avvolto nell'anonimato), la fidanzata ponesse la propria mano in quella del futuro sposo, il quale alzava la mano libera (generalmente la destra) nel tipico gesto del solenne giuramento: giuramento senza parole, nel quale era Dio ad essere chiamato testimone che quanto veniva promesso avrebbe avuto adempimento. Il gesto associato a questo tipo di giuramento era esemplato su quello dell'angelo di *Apocalisse*, 10: 5-7:

“Et angelus, quem vidi stantem supra mare et supra terram, levavit manum suam dexteram ad caelum et iuravit per Viventem in saecula saeculorum, qui creavit caelum et ea, quae in illo sunt, et terram et ea, quae in ea sunt, et mare et ea, quae in eo sunt: ‘Tempus amplius non erit, sed in diebus vocis septimi angeli, cum coeperit tuba canere, et consummatum est mysterium Dei, sicut evangelizavit servis suis prophetis.’”

Nell'Europa meridionale, invece, la forma di giuramento più diffusa era quella dello *iuramentum corporale*, in cui la mano non era sollevata ma fatta poggiare su un qualche oggetto sacro (tipo crocefisso, vangelo o reliquia). In occasione del fidanzamento, oltre tutto, il giuramento solenne – fatto in presenza di notaio ed altri testimoni – avveniva tra lo sposo ed il padre della sposa, e non abbisognava che la sposa presenziasse.

Il dipinto di van Eyck ritrae allora un fidanzamento ufficiale nella forma nordica del solenne giuramento di convolare a nozze ed essere fedele alla sposa fatto dal futuro sposo alla presenza di due testimoni. Il reciproco tocco dei fidanzati esprime il mutuo consenso della coppia alle future nozze. Il giuramento è senza parole e chiama a testimone Dio: soprattutto per questo motivo, probabilmente, in quest'interno fiammingo circola aria di gran solennità. Nel fidanzamento nordico erano richieste la presenza e la partecipazione della promessa sposa, mentre nel fidanzamento tipico dell'Europa meridionale si trattava d'affare tra uomini, alla presenza di soli testimoni di sesso maschile; il concorso delle donne in generale e della sposa in particolare era del tutto eccezionale. Specie in Italia, la cerimonia fatta di soli uomini voleva porre l'accento sul fatto che la futura unione matrimoniale non creava solo (e non tanto) un legame tra due persone, quanto piuttosto un vincolo tra due famiglie (a Roma, addirittura, se le famiglie erano particolarmente importanti, la cerimonia si concludeva con il “baso de bocca” tra suocero e futuro sposo). Siccome, in buona sostanza, le motivazioni di questi matrimoni erano, non sentimental-amorose, ma eminentemente economiche, si trattava di cerimonie di grande freddezza, a cui lo sposo non si accingeva prima dei trentacinque anni circa, con spose che potevano

essere anche bambine o poco più. Inoltre, quando il fidanzamento italiano assumeva la forma di *iuramentum corporale*, si svolgeva spesso in chiesa, talvolta addirittura alla presenza di un sacerdote. Gli Arnolfini si fidanzano invece nella stanza principale di una casa benestante – probabilmente la magione del padre della sposa – che manifestava il proprio benessere anche nello *status symbol* del letto con il baldacchino, usualmente posto in linea con l'ingresso principale.

La permanenza di lunga data nelle Fiandre, così, fa sì che gli Arnolfini abbiano adottato in tutto e per tutto il costume fiammingo: dall'arredo della casa, alle modalità di fidanzamento. Alla maniera dei unioni matrimoniali concordate dai mercanti italiani, però, la loro non è palesemente un'unione d'amore, ma d'affari: lui è sui quaranta, lei sui venti; ed i futuri sposi – lui soprattutto – non tradiscono trasporto alcuno. Quanto rappresentato da van Eyck non è quindi un'icona d'amore, ma il documento icastico dell'alleanza tra due ricche famiglie mercantili; alleanza che avrebbe dovuto fruttare ad ambo le parti benefici finanziari e sociali. Ed era senz'altro l'implicito patto di reciproco beneficio economico-sociale, assai più che le implicazioni del successivo rito religioso, che ad ambo le famiglie interessava ricordare: per questo – probabilmente – i due si fanno ritrarre nel momento del fidanzamento e non del matrimonio.

Per quanto concerne i riti nuziali propriamente detti, la loro configurazione nell'Europa Occidentale è il risultato di una fertilizzazione incrociata di costumi della romanità, di consuetudini della società barbarica e di letteratura cristiana (a partire da *Genesi* 2: 22-24, dove è Dio stesso a istituire il matrimonio nel giardino dell'Eden, ed *Efesini* 5: 31-32, dove Paolo istituisce il parallelismo tra l'amore che il marito deve provare nei confronti della propria moglie e quello che Cristo prova nei confronti della Chiesa).

Nella prima società romana, il fidanzamento (*sponsalia*) era una semplice mutua promessa di futuro matrimonio scambiata tra i futuri consuoceri e tra il padre della sposa e il suo futuro marito. Durante il periodo imperiale, i romani adottarono due pratiche di derivazione orientale che rimasero poi tipiche della civiltà occidentale ben oltre la realizzazione degli *Arnolfini* da parte di van Eyck: la prima imponeva la presenza di testimoni allo scambio delle promesse (che andavano messe per scritto); la seconda il pagamento di una cauzione. A partire dal IV secolo, la redazione scritta della promessa di matrimonio si accompagnò spesso a cerimonie – come lo scambio di un bacio e il dono d'un anello alla promessa sposa – che, in diverse parti d'Europa, sono poi diventate parte integrante del rito nuziale. Un provvedimento di Costantino, per esempio, conferì valore giuridico al bacio di fidanzamento: se un uomo aveva baciato la sua fidanzata durante la cerimonia degli *sponsalia* e moriva prima delle nozze la metà

di quanto aveva versato in cauzione andava comunque alla sposa. Momento centrale del matrimonio vero e proprio, invece, era la *dextrarum iunctio*⁴.

L'importanza data ai riti di fidanzamento da parte dei barbari dipende ampiamente dalla loro sensibilità agli *sponsalia* romani. Il fidanzamento barbarico stabilisce che il *mundium* – il potere assoluto esercitato, sin dal concepimento, dal padre sulla figlia femmina che sta concedendo in sposa – passi al futuro marito; le condizioni di questo passaggio, stabilite durante il rito di fidanzamento, avevano valore assai più vincolante delle promesse formulate durante gli *sponsalia* romani. Meno rilievo era invece dato al rito nuziale vero e proprio, che per i barbari non era molto più che una *traditio*. Quello che risultava fondamentale nel rito nuziale romano – il mutuo consenso degli sposi espresso dalla *dextrarum iunctio* e chiaramente codificato da un'ampia sezione del *Corpus iuris civilis* di Giustiniano – mancava così completamente nella società barbarica, dove le aspirazioni della figlia femmina non avevano peso alcuno. Per il diritto romano, inoltre, era la famiglia della sposa che doveva provvedere alla dote; nella pratica germanica, invece, essa assumeva la forma di un dono di nozze fatto dallo sposo stesso alla sposa (dono, in forma di pagamento in denaro, usualmente differito alla consumazione della prima notte). Singolarmente, durante il primo Medioevo, fu questa pratica barbarica a prevalere e, a munire la sposa della sua dote, fu lo sposo stesso.

L'impatto della chiesa cattolica è così importante sull'Occidente medievale che, dal primo periodo della scolastica (agli inizi XII secolo, quando il matrimonio diventa formalmente uno dei sette sacramenti) fino al XVI secolo, la sua autorità in materia matrimoniale non è messa in discussione. Già nel IX secolo, papa Nicola I spiegava come il matrimonio celebrato a Roma implicasse due passaggi, di cui uno secolare, l'altro sacro. Al primo corrispondevano le tradizionali formalità civili degli *sponsalia*, durante le quali tanto i futuri sposi quanto i loro genitori si scambiavano promessa di matrimonio; lo sposo poneva l'anello al dito della fidanzata e gli accordi economici (il cosiddetto 'consenso di dote') erano presentati alla sposa in forma scritta di fronte a testimoni di ambo le parti. Seguiva poi – ma, imponeva Nicola I, solo per coloro che fossero giunti al matrimonio vergini – la cerimonia eucaristica da celebrare in una chiesa, durante la quale il sacerdote impartiva la benedizione nuziale. In un momento successivo

⁴ È gesto che chiaramente campeggia sul sarcofago di generale romano oggi presso il Palazzo Ducale di Mantova che, prodotto nella seconda metà del II secolo d.C., propone anche un'allegoria della *Concordia*. Quest'ultima, in forma umana, congiunge metaforicamente due sposi che si danno la mano destra ponendo le sue mani sulle loro spalle. Come mostra un Sesterzio di Antonino Pio, attualmente conservato al British Museum di Londra, l'iconografia nuziale della *dextrarum iunctio* venne sovente usata dai romani anche nelle rappresentazioni allegoriche della *Fides*.

(pare nell'XI secolo, a partire dalla Francia settentrionale) nel rito del matrimonio cristiano è entrata la *dextrarum iunctio* degli antichi riti mediterranei. A determinare questa adozione sarebbe stato soprattutto il riferimento al *Libro di Tobia* 7: 15 dove Rachele, presiedendo al matrimonio della figlia Sara con Tobia, prende la mano destra della sposa e la colloca nella destra dello sposo: probabilmente ispirandosi proprio a questo passo, oltre che al precedente romano di vari sarcofagi, l'anonimo mosaicista di Santa Maria Maggiore a Roma, già agli inizi del V secolo, rappresenta il matrimonio di Mosè e Sefora facendo congiungere la mano destra dei due sposi mentre entrambi vengono abbracciati dal padre della sposa. L'immagine rimane tuttavia isolata nell'iconografia cristiana per secoli, con solo poche risposdenze in medaglioni d'oro di manifattura bizantina del VI o VII secolo, concepiti ad ornamento di cinture sponsali, dove Cristo compare al centro di una coppia di sposi che si dà la destra. Il recupero – si anticipava – deve essere avvenuto nella Francia del Nord nell'XI secolo, dove il rito descritto da Nicola I viene così ridefinito: sulla porta della chiesa – ovvero *in facie ecclesiae* – il sacerdote incontra gli sposi e il loro corteo, indaga tra i presenti se ci siano impedimenti che non consentono l'unione, interroga gli sposi se acconsentano al matrimonio, lo sposo corrisponde alla sposa il dono nuziale (o comunque espone pubblicamente di che si tratti e secondo quali termini verrà corrisposto). Quello che in precedenza era stato l'anello del rito di fidanzamento dato come pegno, in questo nuovo rito diventa l'anello nuziale che il sacerdote benedice e che quindi viene infilato sul dito della sposa dallo sposo, sempre con l'aiuto del sacerdote. Sposo e sposa, portando candele accese, seguono quindi il sacerdote in chiesa per la messa nuziale e il rito nuziale romano, dove ulteriori preghiere vengono pronunciate su di loro. Tale cerimonia, specie dal XV secolo, si consolida come prevalente in tutto l'Occidente. Sia per i teologi che per i cultori del diritto canonico, il momento davvero fondamentale del matrimonio come sacramento diventa quello *in limine*; il che spiega come mai, ai primi del Cinquecento, sia Perugino che Raffaello collochino le reciproche ed interconnesse versioni dello *Sposalizio della Vergine*, non all'interno del tempio centralmente collocato sul fondo, ma nello spazio antistante. Nonostante fino al Concilio di Trento i documenti scritti che riferiscono delle modalità dei riti nuziali siano ancora frammentari e lacunosi, la loro produzione comincia comunque a farsi significativa a partire dal XII secolo, documentando come il rito nuziale in Occidente si sia generato da quello appena descritto, ma abbia anche continuato ad evolvere, assumendo sfumature quanto mai diversificate a seconda della regione. Si spiega così come, tra Quattro e Cinquecento, in ambiente nordico prevalesse – *in facie ecclesiae* – il recupero della latina *dextrarum iunctio*, sia pur

risemantizzata in emblema di *traditio* (nel senso di reciproco donarsi degli sposi)⁵, mentre in Italia alla *dextrarum iunctio* propriamente detta tendesse a subentrare un'avvicinarsi delle mani affaccendate nel rito del dono del *vinculum amoris* (e poteva trattarsi anche delle mani sinistre; dacché se Perugino e Raffaello ritraggono entrambi il sacerdote mentre accompagna la mano destra di Giuseppe che inanella la mano destra di Maria, il Ghirlandaio dei tardo-quattrocenteschi affreschi mariani della fiorentina Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella pone nella mano destra di Giuseppe l'anellino da porre all'anulare sinistro di Maria).

Tornando al lottesco *Messer Marsilio*, il matrimonio d'amore effettivamente celebrato nel 1523 con Faustina (sembra) di casa Assonica durerà assai poco: Marsilio morirà cinque anni dopo, mentre la lunga vedovanza della sua sposa non avrà fine che nel 1580. Matrimonio d'amore dovette comunque essere, in considerazione di quella che, nella realtà, fu la fretta di Marsilio di accedere all'adulterità e di quello che, nel dipinto, è il gesto che gli presta il Lotto: quello, cioè, d'un turbato e turbevole sondare con le dita della sua mano sinistra dove si trovi la vena che – come già voleva Isidoro di Siviglia – dall'anulare sinistro della tenera compagna porta direttamente al suo cuore di fanciulla, per cingerla con l'anello che lo sposo deve dare alla sua sposa.

A Lorenzo Lotto – noto poeta degli affetti – il gesto doveva piacere molto. Ed infatti l'artista lo presta anche al Gesù putto che inanella la pressoché coeva santa Caterina del *Matrimonio mistico* dell'Accademia Carrara di Bergamo. L'inanellamento è qui evocato con la stessa tenerezza, per quanto si tratti d'immagine nuziale tutta costruita che della spontaneità del *Messer Marsilio* ampiamente difetta: a parte il ritratto conclamato del committente Niccolò Bonghi sulla sinistra (ch'è, nel suo darsi tutto frontalmente, d'una spontaneità che non poco stride con l'attitudine lambiccata ed impostata della scena che gli passa di fronte), l'arguta montanara dalle guance arrossate cui vengono prestati i panni di Maria e la fanciulla inginocchiata bella di sola giovinezza e del ricco vestire della santa alessandrina nascono infatti quasi per certo come ritratti, ma 'criptati' sotto le mentite spoglie del soggetto sacro. I loro gesti sono quindi impostati (e infatti le figure femminili guardano fuori dal quadro, non concentrandosi sull'evento nuziale che le vede protagoniste ma denunciando la loro natura di cripto-

⁵ Come chiaramente certificano il particolare dedicato al *Rito del Matrimonio* dell'*Altare dei Sette Sacramenti* di Rogier van der Weyden (1448 circa; Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) ed il frammentario *Matrimonio della Vergine* di Michael Pacher (1495 circa; Vienna, Österreichische Galerie); nonché il tardivo omaggio barocco di Rubens che si autoritrae, tempo dopo la celebrazione del loro matrimonio, con la moglie Isabella Brant (*Autoritratto con Isabella Brant*, 1610 circa; Munich, Alte Pinakothek).

ritrattate); e soprattutto impostato (come, peraltro, in tutte le scene di questo tipo) è il Bimbo che, sia pur sgambettando con una certa autentica irrequietudine infantile, padroneggia con troppa più sprezzatura di Marsilio l'inanellamento della sposa. Si è ipotizzato che nella Madonna vada identificata Dorotea, moglie di Bonghi, e nella santa Caterina Elisabetta, figlia naturale dello stesso. Ma, in mancanza di riscontri documentari certi, non si tratta che di illazioni. Da notare, piuttosto, come lo sfavillio timbrico dei colori della sposa sia diversissimo da quello dell'abito di Faustina (a confermare che nel Cinquecento non c'era uniformità d'azione nel vestire delle spose; anche se le fonti scritte attestano una certa loro predilezione per stoffe rosse come quelle esibite dall'Assonica); e come degli ornamenti delle spose facessero parte anche ricchi gioielli di preciso significato emblematico come quello che arricchisce l'acconciatura di Caterina, fatto di perle (emblema tradizionale di purezza; e una collana di perle è attribuita anche all'Assonica) e rubino (che nel Cinquecento, tra le altre cose, era inteso nei termini d'amuleto per discacciare da sé la lussuria).

Il gesto del giovane Cassotti del Prado e dello Sposo-Bambino della Carrara si trova anche nei due matrimoni mistici di santa Caterina di quell'altro grande poeta degli affetti di primo Cinquecento che fu il Correggio (il primo *Matrimonio mistico di santa Caterina* correggesco è opera giovanile del 1518 oggi conservata presso le Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli; il secondo, eseguito intorno al 1527 ed appartenente quindi alla piena maturità dell'artista, è ora presso il Musée du Louvre). Nelle versioni correggesche del soggetto, anzi, il gesto è più sentito, dacché nella Vergine e nella santa Caterina – tanto comprese nel loro ruolo da non gettare la minima occhiata verso l'esterno – non vanno sicuramente ricercate le fattezze di donne reali.

Nel già ricordato *Cunto* Lotto così descrive il suo dipinto nuziale per Zanin Cassotti:

“el quadro de li retrati, cioè miser Marsilio e la sposa sua con quel cupidineto rispetto el contrafar quelli habiti de seta, scufioti e colane ducati 30”.

Nell'indicare al committente l'ammontare della spesa, cioè, l'artista insiste soprattutto sugli eleganti vestimenti degli sposi: la restituzione dei cangiantismi delle sete degli abiti e dei copricapi, nonché del luore delle pietre, era in effetti il fiamminghese *morceau de bravoure* che, nel concetto del pittore, massimamente giustificava la richiesta dei trenta ducati di compenso. Nell'ottica del nostro discorso, tuttavia, l'interesse della nota di spesa non risiede tanto nel parametro valutativo adottato (oltre tutto, corrente all'epoca almeno quanto la forse più nota determinazione del valore monetario dell'opera sulla base del

numero di ore impiegate nell'esecuzione), quanto piuttosto nella sua natura d'interessante annotazione di costume. Non solo la sposa, in effetti, ma anche lo sposo era tenuto, nel giorno delle nozze, alla massima eleganza; eleganza che, sia pur ancora sottraendosi alla successiva (e sempre relativa) uniformazione di foggia e colore dell'abito da cerimonia, imponeva costanti come la candida e lucente perla e la capigliara riccamente trapunta. Inglobata nel gioiello femminile la prima, la seconda – attributo di quasi tutte le donne coniugate dipinte dal Lotto⁶ – viene in questo caso indossata anche dallo sposo. Con il termine “scufioti” utilizzato dal *Cunto*, d'altronde, si indicava all'epoca proprio la preziosa cuffia maschile che i gentiluomini erano adusi indossare sotto la berretta.

Al valore del dipinto lottesco concorre anche il fatto ch'è in esso identificabile il primo recupero in ambito italiano dell'iconografia classica della *Concordia* che abbraccia gli sposi⁷, per quanto si tratti d'un recupero rivisto in chiave di grande originalità: in Lotto, infatti, la *Concordia* diventa un cupido e l'artista – come mai si verifica nei precedenti latini – indaga la situazione emotiva degli effigiati; indagine che contraddistingue anche l'altro doppio ritratto di Lotto – quello dell'Ermitage – con protagonista una coppia di sposi.

A proposito della scelta del momento, in un'epoca in cui, anche solo in Italia, il rito nuziale non è ancora univocamente cristallizzato, sembra comunque che Lotto abbia voluto concentrarsi sul momento centrale della celebrazione o della solennizzazione del sacramento: guardando entrambi fuori dal dipinto, i due sposi rendono noi spettatori testimoni consapevoli del loro matrimonio, come sancito dalla *datio anuli*; dall'atto, cioè, di inanellare Faustina compiuto da Marsilio⁸.

⁶ È il caso, ad esempio, della *Lucina Brembati* dell'Accademia Carrara di Bergamo, 1518 circa; e della *Lucrezia Valier* della National Gallery di Londra, 1533.

⁷ Secondo l'accurata analisi iconologica del dipinto condotta da Mariette van Hall in *Messer Marsilio and his Bride* (articolo per il numero dell'agosto del 1974 della rivista “The Connoisseur”), il “cupidinetto” sarebbe però una trasformazione del motivo antico della *Juno Pronuba* o *Jugalis*: figura che, nel corso dei secoli, s'era piuttosto trasformata in quella di Cristo o d'un cherubino, o anche in quella di un sacerdote benedicente l'unione. Non va escluso che, dipingendo l'icona d'amore del Prado, Lotto avesse ben presente un referente iconografico antico molto preciso: agli inizi del Cinquecento esisteva difatti in Roma una stele antica – incisa e pubblicata nel 1521 negli *Epigrammata Antiquae Urbis Romae* del bergamasco Jacopo Mazocchi; ma forse direttamente visionata dall'artista stesso durante il suo contrastante transito per le raffaellesche stanze allo scadere del primo decennio – dedicata alla rappresentazione del dio Fidio, protettore della verità: vi apparivano un uomo e una donna che si stringono la mano destra, e fra loro, più indietro, un fanciullo.

⁸ Il mutuo scambio delle fedeli tra gli sposi si affermerà solo più tardi.

Di poco più tardo, verosimilmente compiuto tra il 1523 ed il 1524, il *Ritratto di coniugi* dell'Ermitage è opera di singolare iconografia: per quanto, in effetti, si tratti senz'altro dell'immagine d'una coppia di sposi, essa non rientra però nella categoria dei 'ritratti matrimoniali' propriamente detti, dal momento che per i due effigiati – come, già di primo acchito, mostra la loro età matura – il momento della cerimonia nuziale – centrale invece nel *Messer Marsilio* – è sicuramente passato da tempo. Quello dell'Ermitage è, piuttosto, un 'ritratto coniugale' e non invece, come il dipinto del Prado, un' 'immagine nuziale'.

L'olio su tela di San Pietroburgo è segnato dallo stigma prezioso – in quanto di indubbia valenza segnaletica – di diverse anomalie. L'anomalia più sorprendente è che alla donna venga assegnata posizione eminente rispetto al marito, cosa che non trova alcun riscontro, prima ed ancor più che in altri documenti figurativi, nelle leggi e nelle consuetudini dell'epoca. Tanto nella realtà quanto nella finzione artistica, accedendo al *conjugium*, la donna accettava infatti la condizione – detta *subjugatio* – di pressoché totale sottomissione al marito. Nel *Messer Marsilio*, così, la posizione ribassata di Faustina e l'accentata flessione del suo capo costituiscono trasparenti allusioni a quella *subjugatio* che latita invece nella figura femminile nel quadro dell'Ermitage, raffigurata in piedi sulla sinistra dell'uomo seduto e svestita, non certo d'affetto (troppa e troppo sentita è la delicatezza con cui la mano destra di lei stringe la spalla sinistra di lui), ma di atteggiamenti deferenti. Le altre anomalie del doppio ritratto lottesco fanno pensare che quanto rappresentato si collochi, in vero, in una condizione di sostanziale sospensione delle leggi terrene. Si nota, in effetti, che tra i due sposi esiste contrasto di carnagione: lui ha pelle arrossata (soprattutto intorno agli occhi e verso la punta del naso); lei, invece, pallore spettrale ed occhi di innaturale fissità, volti leggermente all'insù come chi sviene (o muore). Inoltre, per quanto lei allunghi il suo braccio per ancorarsi alla spalla di lui, i due corpi sono separati da un tavolo che sembra simboleggiare un più radicale ed irrimediabile distacco. Il fatto che, ancora mezzo secolo dopo, in due dipinti di Lavinia Fontana (il *Ritratto di famiglia Gozzadini* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, 1584, ed il *Ritratto di vedova con la famiglia* conservato a Brera, 1590-95), vivi e morti si mescolassero, induce a pensare che, nel quadro di Lotto, sia rappresentata una moglie morta insieme al marito rimasto in vita: d'altronde, il vedovo sta piangendo, come dice inequivocabilmente una pennellata di bianco in leggero rilievo sul contorno inferiore degli occhi, che simula meravigliosamente la copertura di quel velo di lacrime cui pure allude il rossore attorno agli occhi e sul naso.

Il significato emblematico e simbolico dell'immagine – pressoché una costante nel *corpus* lottesco – è qui soprattutto legato al gesto dell'uomo che indica lo scoiattolo con l'indice destro mentre con la mano sinistra regge il

cartiglio “*Homo numquam*”, sancendo in maniera inequivocabile una differenza tra l’uomo e l’animale. Come ogni animale nella storia dell’arte sacra, anche lo scoiattolo è stato soggetto a svariate interpretazioni; c’è in effetti chi – a partire dalla patristica – ne ha fatto un simbolo di lussuria, chi di prudenza, chi d’intelligenza ed agilità mentale. La lettura più verosimile dell’immagine nel suo complesso sembrerebbe comunque questa: come specifica il cartiglio, l’uomo non farà mai quello che fa lo scoiattolo secondo le letture di Plinio e di Vincenzo di Beauvais, cioè dormire mentre fuori dal suo nascondiglio si scatena la bufera, attendendo che tutto passi. Nei momenti più cupi, nelle più drammatiche tempeste della vita, come nei giorni della morte della propria sposa, l’uomo – ci dice per via figurativa Lorenzo Lotto – non potrà mai permettersi di fare come lo scoiattolo che, dormendo, trova una sospensione al proprio dolore, quando non addirittura l’oblio.

A proposito dell’identità dei coniugi effigiati dal Lotto, si è oggi generalmente propensi a ravvisare nella figura maschile Gian Maria Cassotti, fratello maggiore di Marsilio che, poco prima del 1524, quando Lotto stendeva il conto dei quadri per suo padre Zanin, era felicemente sposato con Laura Assònica e aveva due figlie piccole, Lucrezia e Isabeta. Ma, poco dopo, la moglie era morta, dato ch’egli – vedovo altrimenti incapace, secondo le convizioni dell’epoca, di occuparsi del governo della casa e di due figlie femmine – si risposava all’inizio del 1525 con una certa Eufrasina di casato ignoto. Nel ritratto lottesco, così, la presunta Laura Assònica porta la capigliara dei Cassotti in quanto moglie, appena defunta, del primogenito della famiglia, Gian Maria; lui piange e si rammarica di non poter fare quello che è dato in sorte allo scoiattolo, cioè dormire, così obliando la tempesta che imperversa nel suo animo.

Il doppio ritratto lottesco dell’Ermitage sembra dunque rientrare nel sottogenere dei ritratti coniugali commissionati da uno dei coniugi in memoria dell’amato sposo defunto. Questa tipologia dell’icona d’amore *in memoriam* assume sovente – soprattutto nel Settecento francese – la forma del ‘ritratto nel ritratto’: così, ad esempio, nel *Jean-Baptiste de Monginot con l’ovale della sposa defunta*, oggi in collezione privata francese, eseguito nel 1688 da Hyacinthe Rigaud.

Vagamente assonante con questa tipologia, ma assai più struggente e geniale, è l’evocazione che della propria sposa fa, nella *Ronda di Notte*, quell’eccentrico di razza di Rembrandt van Rijn: mentre nel 1642 dipinge il ritratto di gruppo degli archibugeri di Amsterdam, è difatti su Saskija – la sposa trentenne che, in concreto stava morendo consunta dalla tubercolosi nel loro letto di sposi – che Rembrandt orienta lo sfolgorante picco di luce del suo famosissimo

pseudo-notturno. Ed è una Saskija riportata – mentre la sua vita, in concreto, si spegne – alla fiorente, vitalissima fanciullezza: con l'alchimia dell'arte, lo sposo-pittore consegna il suo affetto più caro all'eternità del capolavoro, immortalandolo nel momento più sorgivo dell'umano esistere.

Sia pur valicando i limiti cronologici annunciati dalla titolazione, proprio sull'analisi di un'icona d'amore di Rembrandt vorrei concludere il presente contributo: non solo perché il superbo artista olandese condivide con Lotto quella vibrazione emotiva che tocca le corde più profonde di chi ancora oggi ama, ma anche perché la rembrandtiana *Sposa ebrea* mi consente di sviluppare una piccola digressione relativa all'impatto del *Cantico dei Cantici* – l'infervorato e brivido epitalamico che ci ha consegnato il Vecchio Testamento – sulla produzione artistica occidentale.

Opera tarda dell'artista, databile tra il 1662 ed il 1666, la cosiddetta *Sposa ebrea*, oggi al Rijksmuseum di Amsterdam, è a tutti gli effetti un'icona d'amore: vi viene difatti restituito il saldo, reciproco trattenersi di una coppia, dove lui poggia la mano destra sul seno di lei, cingendole la spalla con il braccio sinistro; lei pone la sua sinistra sulla destra dell'uomo, mentre abbassa verso il ventre la propria mano destra. I due non si guardano: entrambi hanno sguardo basso e puntato fuori campo, come in una distante contemplazione del loro rapporto. L'abito rosso di lei e l'anello senza castone centrale al suo indice destro indicano, nel costume ebraico, che i due effigiati sono uniti da un matrimonio già consumato: come per il quadro lottesco di San Pietroburgo ci troviamo così di fronte, non ad un'immagine nuziale (dacché quello proposto non è il momento particolare d'un rito di sposalizio), ma ad un ritratto coniugale (la verosimiglianza dei volti ha indotto la più parte della critica a pensare che modelli reali, forse il figlio Tito e la sua promessa sposa, posassero per quest'opera). A differenza dell'immagine lottesca dell'Ermitage, tuttavia, l'icona d'amore del Rijksmuseum di Amsterdam non vibra della lacerazione della perdita ma dell'intensità del sentimento che continua a bruciare in persone ancora in vita: non si tratta infatti di un ritratto *in absentia* di uno dei due effigiati, ma di un doppio ritratto in cui presenziano ambo gli innamorati.

Dopo secoli di fuorvianti interpretazioni, a partire dagli inizi del Novecento, nei due coniugi campeggianti nel dipinto rembrandtiano vengono quasi universalmente identificati Isacco e Rebecca. Come già altri prima di lui, cioè, Rembrandt avrebbe tratto ispirazione dalla storia d'amore dei due personaggi veterotestamentari evocata in *Genesi* 24,10-26,10; rispetto alle raffigurazioni tradizionali del soggetto, però, come efficacemente puntualizzato negli anni Novanta del secolo scorso da Irving Lavin e Marilyn Aronberg Lavin in

*Liturgy of Love*⁹, Rembrandt avrebbe creato un soggetto sostanzialmente nuovo apportando ai tipi iconografici consolidati una serie di varianti, soprattutto indotte da una personale frequentazione del *Canticum Canticorum*. D'altronde, Rembrandt, reso particolarmente sensibile a questo specifico soggetto dal grande successo, anche fuori d'Italia, della secentesca incisione di Sisto Badalocchio (con l'uomo sulla sinistra, proprio come nel suo dipinto) ricavata dall'*Isacco e Rebecca* delle raffaellesche Logge Vaticane, fu profondo conoscitore della Bibbia che fece più volte oggetto di rappresentazioni iconograficamente originali dacché sovente nutrite di intelligenti, autonome riletture.

Secondo il racconto del *Genesi*, dunque, raggiunti i quarant'anni, Isacco viene invitato dal padre Abramo a prender moglie. Aiutato dal servo Eliazar, egli riesce a fare di Rebecca la sua sposa e, assai rapidamente, anche la madre dei gemelli Esaù e Giacobbe. Per sfuggire ad una carestia, la coppia è però costretta a rifugiarsi nel Gerar, terra dei filistei governata dal re Abimelech, dove, temendo che, bramosi di sottrargli la bellissima moglie, i filistei lo uccidano, Isacco finge che Rebecca sia sua sorella. L'inganno si protrae con successo fino al giorno in cui Abimelech si affaccia casualmente ad una finestra e vede Isacco in inequivoco atteggiamento amoroso con la moglie-sorella. Fattasi rivelare la verità, il sovrano, timorosissimo che qualcuno dei suoi sudditi si macchi di adulterio, ordina la morte di chi, in qualsiasi modo, nuoccia ai due sposi.

Esaminato ai raggi X, il dipinto ha mostrato una prima, più riconoscibile versione del soggetto biblico, con la donna seduta in grembo all'uomo. In un secondo momento l'artista ha deciso di rendere ambigua la posa, allargando la parte bassa posteriore dell'abito femminile e coprendo la superficie delle gambe, come per fondere l'implicazione erotica della posa raffaellesca con la rettitudine morale espressa dalla *Concordia Maritale* del Ripa:

“L'una sola catena d'oro incateni il collo ad ambidue, & che la detta catena habbia per pendente un cuore, il quale venghi sustentato da una mano per una di detti huomo, e donna.”

Il motivo che gli specialisti dell'iconografia erotico-amorosa chiamano della 'gamba slanciata' – basato sull'allusione all'atto sessuale significata da un più o meno vincoloso intreccio degli arti inferiori e già presente in antico¹⁰ – riemerge con decisione nell'arte occidentale (senza peraltro essersi mai completamente inabissato) tra fine Quattro ed inizi Cinquecento: nel corso del XVI secolo, così,

⁹ Seminario del 1992 tenuto dai due studiosi presso l'Università del Kansas e quindi diventato libro a stampa, tradotto anche in italiano, cfr. I. LAVIN, M. ARONBERG LAVIN, *Liturgia d'amore*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2000.

¹⁰ È ad esempio piuttosto frequente nelle decorazioni incise degli specchi etruschi.

se ne trovano certificazioni di altissima qualità sia nella scultura (nei padovani bronzetti del Riccio, ad esempio) che nella pittura (soprattutto dopo il 1520, quando la morte precoce del Sanzio contribuisce al successo del succitato affresco vaticano) che nelle arti applicate (come si può considerare in svariati intagli della panoplia decorativa dei più raffinati prodotti della manifattura liutaria)¹¹. L'occultamento – in corso d'opera – del motivo da parte di Rembrandt si giustifica ampiamente con una tra le più rilevanti novità della sua rappresentazione rispetto alle precedenti raffigurazioni della coppia Isacco-Rebecca: ovvero la fusione, in Rebecca, del ruolo della sposa e della sorella. Nell'ottica di questa fusione, Rembrandt elimina ogni riferimento narrativo: Abimelech – che faceva di norma capolino da una finestra spalancata alle spalle della coppia – non è più rappresentato, mentre nell'ombroso giardino che costituisce l'usuale contesto della rappresentazione gli esegeti hanno ravvisato l'inconsueta presenza di un cespuglio di melograno. Secondo i coniugi-autori di *Liturgy of Love*, con tale presenza arborea Rembrandt manda al colto osservatore il segnale trasparente di come la propria reinterpretazione del soggetto veterotestamentario passi soprattutto attraverso il filtro dello *Sir Hassirim*. Recita infatti il *Cantico* 4,12-13:

*“Hortus conclusus soror mea, sponsa,
hortus conclusus, fons signatus.
Emissiones tuæ paradisi malorum punicorum,
cum pomorum fructibus, cypri cum nardo.”*

Rembrandt cioè, fa di Rebecca, oltre che la sposa, la sorella di Isacco, come voleva la loro finzione; e come, nel *Cantico*, lo sposo considera la sposa. Tale trasformazione è innanzitutto allusa dal giardino nel quale si contestualizza il loro abbraccio, che – *hortus conclusus* segnato dalla presenza esclusiva d'un arbusto di *mala punica* – è, nel *Cantico*, metafora della sposa-sorella. Per tradizione iconografica consolidata sicuramente nota al colto pittore olandese, il melograno era, tra l'altro, simbolo mariano, in quanto frutto rosso (nel colore, dunque, allusivo all'ardore di carità) e dai molteplici semi (rimandanti, come scrive Alanus de Insulis, alla *“multitudo bonarum operationum inter fidem*

¹¹ Negli strumenti musicali del Cinquecento, l'intreccio amoroso del maschile e del femminile – evocato in forma di contatto-fusione dell'uomo con la donna, magari in forma di Adamo ed Eva, piuttosto che di un satiro con una satirissa – è assai ricorrente, quale palese metafora dell'*harmonia* – intesa come *coincidentia oppositorum* – prodotta dall'arnese acustico. Si valutino, a tal proposito, i capi d'opera della produzione ceterara bresciana verso il 1570 riprodotti in F. DASSENNO, U. RAVASIO, *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1990.

dominicae passionis [...] inclusa”). La presenza del cespuglio indurrebbe pertanto a ritenere che Rembrandt facesse propria la lettura di quegli esegeti che, a partire dal commento dell’alessandrino Padre della Chiesa Origene alla *Genesi* (*Omelia X*, 164), vedevano nel matrimonio di Isacco con Rebecca la prefigurazione veterotestamentaria dell’unione spirituale di Cristo con la Chiesa. Anche non volendo riconoscere al dipinto rembrandtiano il valore di travestimento veterotestamentario di contenuti neotestamentari, l’interpretazione del melograno come simbolo della molteplicità di frutto che con sé adduce la forza dell’amore rimane quanto mai adeguata a chiosare, non la sola Rebecca, ma anche lo sposo Isacco a lei allacciato.

Per tornare al *Cantico* come fonte di ispirazione per la *Sposa ebrea* di Rembrandt, ad esso attinge anche la mimica dei protagonisti. Così infatti la sposa in *Cantico* 2,6 e 8,3:

*“Læva ejus sub capite meo,
et dextera illius amplexabitur me.”*

E, sempre la sposa, direttamente allo sposo, in *Cantico* 8,6:

*“Pone me ut signaculum super cor tuum,
ut signaculum super brachium tuum,
quia fortis est ut mors dilectio.”*

Il gesto dell’Isacco rembrandtiano – che passa il braccio sinistro dietro le spalle di Rebecca e poggia la mano destra sul suo petto – non va quindi certo inteso nei termini di lasciva ricerca del piacere proprio e della propria donna, ma come spiritualizzata ricerca del cuore.

D’altronde, in molte illustrazioni miniate del *Cantico*, specie in quella incipitaria posta nell’“O” del verso iniziale *“Osculetur me osculo oris sui, quia meliora sunt ubera tua vino”*, alla coppia degli sposi viene data la forma tradizionale della Madonna col Bimbo in braccio, dove il Bambino, però, tocca il seno materno in modo analogo a quello della figura maschile nel quadro di Rembrandt.

Questo almeno dal XII secolo, quando scrittori monastici come Bernardo di Chiaravalle creano una nuova interpretazione del *Canticum Canticorum*, in cui la nozione astratta di *Ecclesia* venne coniugata con la *sponsa* umana del *Cantico* ed identificata con la Vergine Maria. Per quanto riguarda la figura dello sposo, invece, già i primi esegeti cristiani l’avevano interpretato come metafora di Cristo appoggiandosi all’unico riferimento esplicito al *Cantico* contenuto nel Nuovo

Testamento, ovvero a *Giovanni* 3,28-29, laddove il Battista fa riferimento a Gesù proprio nei termini di “sposo”.

Si deve a Cimabue la fuoriuscita della *copulatio Ecclesiae in spiritale conjugium Christi* dal solito “O” incipitario dei codici miniati del *Cantico* per assumere la scala monumentale d’un affresco. Attorno al 1280 circa, alle prese con gli affreschi di transetto, volta a crociera e abside della basilica superiore di Assisi, Cimabue dipinge in effetti un’*Assunzione* in cui una Maria quasi a grandezza naturale, contrariamente a quasi tutte le raffigurazioni di questo soggetto, sia precedenti che successive, *in primis* non è rappresentata sola (dacché, avvolta in una mandorla trasportata in aria da quattro angeli, è accompagnata da Cristo adulto), *in secundis* è abbracciata al Figlio in modo tanto appassionato che i loro arti si aggrovigliano ed i profili dei loro corpi sembrano fondersi. Assai meglio che nel guastissimo originale, l’infervoramento dei due corpi allacciati si coglie nella copia dell’affresco che il Maestro di Cesi, intorno al 1300, colloca al centro della pala per le agostiniane del Monastero della Stella di Spoleto, oggi ricoverata al Louvre. Migliorando la leggibilità dell’affresco assisiato, la pala del Maestro di Cesi consente di cogliere quanto nell’interpretazione del soggetto mariano Cimabue sia in debito con il *Cantico dei Cantici*: con lo sguardo fisso che coinvolge direttamente l’osservatore, Cristo – proprio come l’Isacco di Rembrandt – cinge le spalle della madre-sposa con il braccio sinistro, in un gesto che rimanda inequivocabilmente a *Cantico* 2,6 e 8,3. Allo stesso tempo, il movimento di Maria, piegata in avanti verso Cristo col braccio destro sulla sua spalla e la fronte a sfiorarne lo zigomo sinistro, rispecchia un altro passaggio dello *Sir Hassirim* (*Cantico* 8,5):

“*Quæ est ista quæ ascendit de deserto,
deliciis affluens, innixa super dilectum suum?*”

Le due figure sono tanto intimamente allacciate che la gamba della Vergine è adagiata sopra la coscia del Figlio, con un trasparente omaggio alla già considerata – e, all’epoca, specialmente nel soverchiante contesto della produzione sacra, ampiamente negletta – postura classica della ‘gamba slanciata’. Nelle immagini antiche, però, le figure che intrecciano gambe e piedi, non mostrano usualmente troppo calore ed affetto reciproco. Quelle di Cimabue – che, oltre che del riferimento classico, si nutrono del *Cantico* – sono invece infervorate l’una dell’altra.

L’invenzione di Cimabue, in realtà, non ha successo legata al tema dell’Assunzione, ma contribuisce alla revisione di molti temi sacri con protagonisti Madonna e Bimbo attraverso il filtro del *Cantico dei Cantici*.

Delle Vergini con il Bambino ispirate alla Madonna della Tenerezza bizantina, ad esempio, se alcune (anche autentici capolavori, come quelli dipinti o incisi da Mantegna sul finire del Quattrocento)¹² si mantengono fedelissime al modello (d'altronde tanto ben nato da essere longevo almeno fino al Picasso blu)¹³, moltissime altre lo rivedono proprio ispirandosi al *Cantico*: il Bimbo, ad esempio, può essere raffigurato poggiante la mano sul seno materno (gesto che esprime la presa di possesso) nel mentre i due si guardano fisso negli occhi: è quanto fa Donatello nella *Madonna Pazzi*, rilievo in marmo nel 1422 circa oggi al Museo di Stato di Berlino, dove Bimbo e Madre si guardano con l'intensità che prelude il bacio e il Bambino si aggrappa al lembo di velo che copre il seno materno.

Altri artisti, invece, sempre dedicandosi alla coppia Vergine-Bimbo, creano iconografie nuove, come quella dove Gesù si fa sostenere da almeno una coppia di angeli mentre in vario modo si relaziona con Maria. Commentando il *Cantico*, già Origene, nel III secolo d.C., e Gregorio di Nissa, alla fine del IV, interpretano in effetti gli “amici dello sposo” menzionati nel *Cantico* nei termini di metafora degli angeli; secondo Gregorio, addirittura, mansione degli angeli sarebbe quella di preparare la sacra camera nuziale. Tenuto conto di questa interpretazione e del fatto che nel Vecchio Testamento fa capolino la rilevante figura dell’“amico dello sposo” – figura che si sostituiva ai genitori nelle trattative, era il termine principale per le comunicazioni nel periodo del fidanzamento, si occupava dei preparativi per la cerimonia nuziale, presiedeva talvolta alla festa di matrimonio e conduceva la coppia sposata alla camera nuziale –, l'iconografia sacra d'epoca rinascimentale ha talvolta rivisto l'antica iconografia della Madonna come *Sedes Sapientiae*, in cui una coppia d'angeli sovente sostiene il Bimbo di fronte alla Madre assisa, voltando il Bimbo – presentato alla Madre dalla coppia di angeli che lo regge – verso Maria e prestandogli l'atteggiamento accalorato che prepara l'abbraccio. È quanto ad esempio fa Filippo Lippi nella *Madonna col Bambino e angeli*, celebre tempera su tavola del 1455 circa oggi agli Uffizi. L'angelo in primo piano è quello con più accentati caratteri di pronubo, per l'aspetto di ragazzino che sorride con evidente piacere e soddisfazione per la lietezza della situazione in sé e per il buon esito del

¹² Famosa l'incisione del 1470 circa in cui, contaminando i due modelli preclari di Madonna della Tenerezza e Madonna dell'Umiltà, Mantegna fa sedere direttamente sul terreno la Madre stretta in un abbraccio accorato col sul Bimbo. Tra le tele mantegnesche ispirate all'icona bizantina della Madonna guancia-a-guancia col Bambino, particolarmente toccanti sono la *Madonna col Bimbo addormentato* dei Musei di Stato di Berlino (1465-70 circa) e le *Madonne col Bambino* di Poldi Pezzoli (1490 circa) ed Accademia Carrara (1490-95 circa).

¹³ Si veda la *Madre con bimbo* del Museo Picasso di Barcellona che Picasso, nel 1903, in pieno periodo blu, schizza con gran maestria, nel 1903, a pastello su pergamena.

proprio operato; il suo sguardo puntato fuori dal dipinto, oltre tutto, sembra chiedere all'osservatore la sua partecipazione alla gioia degli sposi, oltre che alla propria. L'angelo si trova tra le gambe di Maria – posizione che fortemente evoca l'incarnazione – e Maria, da parte sua, accoglie i bambini allargando le gambe mentre risponde all'offerta del Figlio. La Madonna è pesantemente seduta su un sontuoso sedile e, in contrasto con l'angelo, la sua espressione, mentre risponde all'offerta del Figlio, è solenne. Le implicazioni coniugali alluse da contegno ed atteggiamento devoto della Vergine sono confermate dalla ricchezza dell'acconciatura (in cui il raccolto del biondo crine è valorizzato da un velo trasparente pieghettato e da una ghirlanda, come ovvio, di candide perle). Nonostante l'età infantile ed il vestimento succinto, pure Gesù ha contegno sponsale: serio e dignitoso, il robusto infante di nove mesi circa solleva gli occhi con le palpebre pesanti in uno sguardo astratto; è trasportato in posizione inginocchiata di fronte alla sua sposa; ed il pollice e l'indice della sua mano destra si preparano ad afferrare il velo che cade dal capo di Maria ed è fermato al corpetto.

Anche un grandissimo come Michelangelo, lavorando, nel corso degli anni Venti del Cinquecento, alla sua *Madonna Medici* per la Sacrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze risente del *Cantico*. Nel gruppo marmoreo, in effetti, si fondono sì due immagini mariane tradizionali (oltre alla Madonna come *Sedes Sapientiae*, in cui il Bimbo siede sulle ginocchia della Madre, la *Madonna Lactans*, in cui la Vergine offre il seno al figlio); ma Michelangelo introduce anche innovazioni che, per buona parte ispirate all'epitalamio veterotestamentario, gli servono ad inverare, per l'ineseguita tomba dei Magnifici Lorenzo e Giuliano, un'icona d'amore molto più che materno e filiale: “*quia fortis est ut mors dilectio*” sembra gridare la sposa in *Cantico* 8,6; e, sensibile al *topos* dell'associazione (antica quanto l'uomo) *Eros-Thanatos*, Michelangelo intona, in un luogo d'apparente trionfo della morte, il suo canto d'amore assoluto, pieno e fiero come un inno sulla vetta al pari del grido della sposa del *Canticum Canticorum*. Così, se nella sovrapposizione delle gambe di Cristo e della Vergine si coglie il recupero del motivo classico della 'gamba slanciata', il moto avvitato di Gesù, che si innalza verso la madre assisa in trono nascondendo la sua testolina tra i seni materni, è – a detta dei coniugi Lavin – in sicuro debito con l'incantato pennelleggiare le grazie dell'amata da parte dell'innamorato dello *Sir Hassirim*. Secondo l'esegesi mariana dal XII secolo in avanti, i seni della sposa del *Cantico* vanno interpretati come simboli l'uno dell'Antico, l'altro del Nuovo Testamento; in mezzo si pone – proprio come nella *Madonna Medici*, in cui Michelangelo sprofonda il viso del Bimbo tra i seni materni – il Cristo sacrificale. Nella collocazione del Bambino scolpito dal Buonarroti si percepisce, distinta, anche un'eco di *Cantico* 1,12:

*“Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi;
inter ubera mea commorabitur.”*

D'altronde, san Bernardo interpreta il sacchetto di mirra come emblema del Cristo crocifisso ed esorta i cristiani a porlo al centro del petto affinché protegga tutte le strade che portano al cuore. Ed è altamente verosimile che l'abitudine cristiana di portare al collo un crocefisso appeso ad una catenina sia stata dettata da questa interpretazione del *Cantico*.

Tornando finalmente – e per finire – a Rembrandt, il gesto di Isacco è quindi di profonda ed eterna devozione. E come lui allunga la sua mano perché Rebecca la ponga come “sigillo sul suo cuore”, Rebecca pone la sua mano su quella dello sposo, perché lui possa portarla come “sigillo sul suo braccio”: analoga eterna devozione è quindi quella della sposa allo sposo. L'atmosfera di quieta contemplazione – i due sposi sono immortalati in modo da trasmettere una solenne, quasi oltremondana beatitudine: si tratta infatti d'una coppia meditativa e non più giocosa come nelle precedenti versioni del tema – riflette, ancora una volta, il *Cantico* 8,6: “perché forte come la morte è l'amore”.

Mettendo una mano sul seno e una sul grembo, la Rebecca rembrandtiana – tra l'altro – si atteggia nella posa antica e venerabile della *Venus Pudica*, ritratta in innumerevoli varianti da artisti dell'antichità e del Rinascimento. Introdotta dall'Ellenismo variando sulla prassitelica *Afrodite Cnidia* – probabilmente proprio come gesto di pudore della dea che si protegge dall'occhio profano – la posa è stata poi molto usata dall'arte cristiana, specie dopo che, ai primi del Trecento, Giovanni Pisano la recupera nella sua figura di Temperanza (o Castità) per il pulpito della cattedrale Pisa. A volte, il gesto può essere attribuito ancora a figure dell'antica dea dell'amore (come fa Tiziano nella *Venere allo specchio* della National Gallery di Washington), molto più spesso è però prestato a figure di fanciulle desiderose di proteggere la propria verginità (come questa versione della *Susanna coi vecchioni* dello stesso Rembrandt) o a spose caste (intese come fedeli al vincolo coniugale). In quanto moglie del patriarca Isacco e madre di Israele, Rebecca adotta il gesto casto della Temperanza di Giovanni Pisano, che è stato però anche quello di pudore della divinità feconda per eccellenza¹⁴: in lei, la virtù antica della fecondità e quella cristiana della castità si coniugano grazie alla citazione di un unico gesto.

¹⁴ Nella *Cnidia* di Prassitele, oltre tutto, il gesto di pudore viene prestato alla dea della fecondità alle prese con il bagno rituale, e quindi con l'elemento acqueo da cui è sorta e che ne potenzia la natura ontologicamente fertile. Il gesto della *Venus Pudica* rimanda quindi, in modo immediato e congiunto, ai due caratteri apparentemente ossimorici di fertilità e pudicizia.

Concludo con un rapido confronto tra le due immagini di ambito neerlandese che, nello sviluppo di questo soggetto, hanno costituito il principale controcanto ai due capi d'opera lotteschi su cui maggiormente ho insistito.

Concludo facendo dunque rilevare la profonda diversità tra gli *Arnolfini* vaneyckiani e la rembrandtiana *Sposa ebrea*. Per quanto all'epoca della secentesca *Sposa ebrea* i quattrocenteschi *Arnolfini* fossero già documentati in Spagna, quello di van Eyck era dipinto tanto celebre tra gli addetti al mestiere d'estrazione fiamminga o olandese da costituire punto di riferimento obbligato per chi di loro volesse o dovesse affrontare il genere del ritratto di coppia. Rembrandt non si sottrae all'obbligo del riferimento, ma, del prestigioso modello, sembra aver voluto sistematicamente rovesciare la più parte dei caratteri. Van Eyck rappresenta infatti una scena di fidanzamento in cui l'algido Giovanni Arnolfini non tocca che una mano di Giovanna Cenami, eminentemente concentrato, non sulla sua promessa sposa, ma sul suo solenne giuramento alla presenza di Dio. Nel dipinto di Rembrandt, invece, ad unire i presunti Isacco e Rebecca non è la promessa di fedeltà futura, ma l'amore che arde già da tempo e che li porta ad essere saldamente vincolati anche fisicamente. Come il *Messer Marsilio* del Prado ed il *Ritratto di coniugi* dell'Ermitage dipinti nel primo quarto del Cinquecento da Lorenzo Lotto, anche la *Sposa ebrea* eseguita nel secondo Seicento da Rembrandt non è – allora –, alla maniera della tavola vaneyckiana del primo Quattrocento, la fredda (per quanto pittoricamente superlativa) istantanea di un freddo (per quanto socialmente e finanziariamente vantaggioso) contratto, ma una calda icona d'amore. “Maestri del vero” entrambi, per quanto separati da un secolo di storia pittorica, entrambi gli artisti, sia Lotto che Rembrandt, lavorano su modelli veri, indagando la verità delle loro fisionomie e – soprattutto – dei loro paesaggi interiori. Per quanto mediante modi di procedere propri alle corde peculiari di ciascuno (il gusto per la congerie emblematica da districare nel caso di Lotto, il travestimento biblico nel caso di Rembrandt), ambedue hanno poi saputo consegnarci simboli intramontabili dell'amore di coppia – e della sua forza intramontabile. Dacché – per concludere con la straordinaria espressione del *Cantico*, noto ad ambo gli artisti, ambedue assidui frequentatori delle Scritture, anche se sfruttato nell'icona d'amore del solo Rembrandt – “forte come la morte è l'amore”.