

LIMITARE LA LIBERTÀ DI UNA NOBILE
DONNA E CONSOLIDARE I VALORI
CONSERVATORI VENEZIANI TRAMITE IL
POTERE DELLA PITTURA: *CRISTO E
L'ADULTERA* DI NICOLÒ DE' BARBARI
(c. 1506)*

di *Sabine Engel*

Nei suoi *Diarii* Marin Sanudo, di solito molto breve e conciso, il 29 luglio 1529 si dilungava nel raccontare un avvenimento successo il giorno prima, che potrebbe essere tratto da un romanzo: la sera, un nobile signore torna nel suo palazzo sul Canal Grande e coglie in flagrante sua moglie a letto con il suo amante. Dopo un breve combattimento l'amante è ferito mortalmente dalla spada del marito, la moglie fugge via e il «povero cornuto», la mattina dopo, probabilmente va all'Avogaria per denunciare il fatto. Sanudo termina il suo resoconto scrivendo: «De tal cosa tutta la terra fo piena».¹

* Una versione più estesa si troverà nel mio libro *Christus und die Ehebrecherin. Das venezianische Lieblingssujet des 16. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Kirche, Kunst und Staat*. Ringrazio Antonio Altilia per l'aiuto nella traduzione, Vittorio Mandelli e Antonio Mazzucco per l'aiuto nelle ricerche nell'Archivio di Stato di Venezia.

Certo, che tutta Venezia sia stata piena di casi di adulterio fu una esagerazione del cronista. Resta comunque la questione, di come un marito poteva proteggersi dall'adulterio della moglie, un fatto grave, che era vissuto dall'uomo come una perdita dell'onore e del suo possesso sulla donna, e da cui potevano nascere figli illegittimi. Per sventare questo 'inconveniente' una delle possibilità era quella di far sorvegliare la donna dai parenti o dai domestici, un'altra, forse ancora più efficace, di influire direttamente sui pensieri e la coscienza delle donne o delle ragazze, tramite gli innumerevoli trattati sul comportamento delle donne^{0,2} come vorrei qui proporre, tramite immagini.

La tavola di cui parlerò è *Cristo e l'Adultera* di Nicolò de' Barbari, datata per ragioni stilistiche all'incirca 1506 (fig. 1).³ Molto probabilmente è il primo dipinto che illustra questo tema eseguito a Venezia e che vede qui, al contrario di quanto succedeva nel resto d'Italia, una ampia proliferazione. Jacob Burckhardt nel suo *Cicerone* lo definiva

¹ M. Sanuto, *I Diarii (1496-1533)*, LI, Venezia 1903, ristampa fotomeccanica Bologna, Forni, 1970, col. 206.

² Cfr. A. Chemello, *L'“institution delle donne” di Lodovico Dolce ossia l'“insegnar virtù et honesti costumi alla Donna”*, in a. c. di E. Riondato, *Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e XVI secolo*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 115, nota 19, pp. 124-127; F. Ambrosini, *Toward a Social History of Women in Venice. From the Renaissance to the Enlightenment*, in a. c. di J. Martin – D. Romano, *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*, Baltimore et al., Johns Hopkins University Press 2000, p. 438; D. Hacke, *Women, Sex and Marriage in Early Modern Venice*, Aldershot et al., Ashgate, 2004, p. 205.

³ Nicolò de' Barbari, *Cristo e l'Adultera*, c. 1506, tempera/legno, 93 x 121 cm, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.

come «venezianische[s] Lieblingssujet»⁴, il soggetto veneziano preferito. Tra le altre rappresentazioni dell'*Adultera* nel Cinquecento, nonostante gli elementi iconografici principali si somiglino, nel dipinto del Barbari la funzione e il contesto sembrano esprimere un caso a se stante, particolare.

Nell'immagine, in primo piano, dietro un parapetto grigio si vede al centro Gesù che si rivolge verso un uomo dall'aria severa, con indosso una toga nera, l'accusatore, mentre indica con la mano destra una giovane donna, l'adultera. In seconda piano, un fariseo con una sciarpa cerimoniale di colore bianco e due giudei con dei nastri sulla testa recanti scritte di natura fantastica. Il fatto che l'accusatore sulla sinistra sia rappresentato come avogador di comun è cosa eccezionale e unica e non ricorre in nessun altro dipinto dell'*Adultera*. Anche se l'avogador non porta una stola rossa, come era uso a quei tempi, ma una *chlamys* verde, non ci si può ingannare sulla sua carica, dato il colore della toga, le sue maniche ducali e la fodera di ermellino.⁵ Per di più, l'avogador era l'unica persona che poteva ricoprire il ruolo dell'accusatore davanti alla Quarantia Criminal, dove si svolgevano i processi per le cause di adulterio.⁶

⁴ J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Malerei*, a c. di B. Roeck – C. Tauber – M. Warnke, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, III, a c. di J. Burckhardt-Stiftung Basel, München et al., Beck, 2001, p. 197.

⁵ Cfr. G. Grevenbroch, *Gli abiti de Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, I, Venezia, Filippi, 1981, n. 27.

⁶ Un'altra possibilità era di esporre denuncia presso il foro ecclesiastico (cfr. Hacke, *Women, Sex and Marriage*, cit., pp. 11-13).

Ciò nonostante, il quadro non proviene da una sede della magistratura veneziana, ma da un palazzo privato, quello di Alvise Mocenigo a San Samuele, dove era stato segnalato nella metà dell'Ottocento da Emmanuele Cicogna. Nel suo saggio, scritto in occasione del matrimonio del conte Alvise Francesco Mocenigo con Clementina contessa di Spaur, l'erudito faceva menzione identificando il dipinto del Barbari con una «donna adultera di Alberto Durer»,⁷ registrato in un inventario del 1760 fatto redigere da Pisana Corner di Giacomo, vedova del cavaliere e procuratore Alvise IV Mocenigo.⁸ Ma molto probabilmente la traccia del dipinto si può far risalire ancora più indietro nel tempo. In un inventario stilato il 25 maggio 1691 dopo la morte di Alvise II Mocenigo, detto Lunardo, figurano due *Adultere*, di cui una «con soaza dorata vecchia antica».⁹ Alvise II aveva stabilito, che suo nipote, il cavaliere Alvise I (1649–1728), fosse l'esecutore del suo testamento, e poiché moriva senza prole, è da supporre che questi fosse anche il suo erede (fig. 3).¹⁰ Alvise I era il padre di Alvise IV, nato nel 1685, e nell'inventario dei suoi beni compariva la «donna adultera di

⁷ Non ci è pervenuta notizia di un quadro di una *Adultera* di mano di Albrecht Dürer. Che Nicolò de' Barbari avesse uno stile pittorico molto simile a quello di Dürer è stato constatato da molti studiosi.

⁸ E. Cicogna, *Personaggi illustri della tirolese famiglia dei conti di Spaur richiamati alla memoria per celebrare le nozze Mocenigo – Spaur*, Venezia, Alvisopoli, 1840, pp. 25-26.

⁹ Archivio di Stato di Venezia (ASV), Archivio privato Mocenigo, b. 45, D 4, f. 21v.

¹⁰ *Ivi*, f. 18r.

Alberto Durerò», che altro non era se non l'*Adultera* di Barbari, dal padre lasciata in eredità al figlio.

Niente di più ci è dato sapere della provenienza di questo dipinto. Ma si può supporre con buona probabilità che sia stato passato in linea ereditaria, da un membro maschio della famiglia all'altro, piuttosto che acquistato nel frattempo per allargare una collezione già esistente. In questo ultimo caso il collezionista avrebbe di certo avuto più riguardo nella scelta, optando per un dipinto che rispecchiasse di più il gusto contemporaneo.¹¹ Se vogliamo ora determinare il committente del dipinto bisogna ripercorrere tutte le linee di discendenza dei potenziali eredi. Da questa analisi risulta chiaro che, l'unica persona possibile è il fondatore della linea Mocenigo *Casa Nuova*, quello che diventerà poi procuratore, Tommaso di Leonardo (c. 1473-1551), che sposerà Lucrezia Marcello di Alvise nel 1504.¹² Se così stanno le

¹¹ A partire dall'Ottocento i giudizi sull'*Adultera* del Barbari sono alquanto negativi.

¹² Il padre di Tommaso, Leonardo (c. 1445–1534), unico figlio del Doge Giovanni e nel contempo fondatore del ramo di San Samuele, è da scartare come committente dell'*Adultera* di Barbari datata nel 1506. Una persona che, per adornare il suo palazzo, commissionava un soggetto come quello dell'*Adultera*, per la prima volta a Venezia, doveva disporre di uno spirito giovane e innovatore. Questo non è plausibile per un membro della nobiltà veneziana conservatore, che aveva più di sessant'anni. Parimenti è da scartare il fratello di Tommaso, Francesco, che moriva nel 1505 celibe. Gli altri due fratelli, Pietro ed Andrea, fondavano ognuno il suo proprio ramo di discendenza. Se avessero commissionato loro l'*Adultera*, il dipinto sarebbe stato ereditato tramite le loro linee, che si estinsero tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento.

cose, questi soltanto pochi mesi dopo il suo matrimonio commissionerà l'*Adultera* a Nicolò de' Barbari.

Ma torniamo alla tavola in questione (fig. 1). Cosa ci dice, che la donna qui dipinta abbia commesso un adulterio, così come è raccontato nel vangelo di Giovanni (*Io.* 8, 1-11)? Niente, o quasi niente. Nel dipinto le sue mani sono legate con una corda troppa spessa, evidentemente esagerata, per questa fragile figura. Tranne che per il particolare delle mani legate essa è l'immagine perfetta di una donna casta.

I capelli biondi coperti per metà di un panno alla maniera di una veneziana maritata, sono perfettamente in ordine come anche il suo vestito. Nel Quattrocento, le spose portavano abiti di colore rosso, che significava sangue buono e puro e dunque prometteva una buona discendenza.¹³ Nell'opera di Nicolò de' Barbari, oltre al vestito rosso, la donna indossa una camicia bianca, che fuoriesce in alto dalle maniche e in basso dove queste finiscono ed è segno della sua onestà: «candida senz'alcuna macchia di vizio»,¹⁴ come si poteva leggere in un trattato contemporaneo. Similmente i preziosi lavori di gioielleria portati alle braccia e sul petto rimandano a questo. Le ventuno grandi perle da lei indossate, che per gli antichi greci erano simbolo di amore e di matrimonio, nel contesto cristiano sono legate alla Vergine Maria e rappresentano purezza e castità. «La onestà della

In questo caso la tavola non potrebbe figurare nell'inventario del 1691 di Alvise II, detto Lunardo, appartenente alla linea *Casa Nuova*.

¹³ Gentile comunicazione di Doretta Davanzo Poli del 2 aprile 2008.

¹⁴ S. Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise...*, Venezia, de' Cavalli 1565, p. 28v.

donna sempre fu ornamento della famiglia», scriveva Leon Battista Alberti.¹⁵ E ancora, lo sguardo della giovane è volto verso il basso, cosa che ordinavano i tanti trattati per l'educazione delle fanciulle.¹⁶ Insomma, tutto il suo comportamento è così umile, passivo e in accordo con le norme contemporanee pretese per il sesso femminile, che non si può credere che possa aver commesso il delitto, di cui è accusata.

Facciamo un confronto con la figura di donna nell'*Adultera* dipinta da Rocco Marconi datata all'incirca 1516 (fig. 2),¹⁷ che si trovava nella sala capitolare di San Giorgio Maggiore. La peccatrice qui confessa con la mano sul petto il suo passo falso, e ne danno indizio la sua pettinatura elaborata non proprio in ordine, due bottoni aperti sul nastro dorato della scollatura e la camicia sgualcita. A sottolineare il misfatto anche il vestito con panni di broccato e maniche a fessure, la cintura d'oro e la lunga collana di perle intrecciata nei suoi capelli, che sono palesemente in disaccordo con le leggi contro l'ostentazione del lusso in vigore a quei tempi a Venezia, norme aggiornate costantemente che stanno a significare l'importanza che rivestiva l'argomento. Inoltre la protagonista del Marconi occupava un ruolo molto importante nel contesto del capitolo delle colpe, che i monaci

¹⁵ L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, a c. di R. Romano – A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1980³, p. 272.

¹⁶ Cfr. D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten et al., Imorde, 2002, pp. 389-390, nota 276.

¹⁷ Rocco Marconi, *Cristo e l'Adultera*, c. 1516, olio/tela, 131 x 197 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

benedettini svolgevano ogni giorno. Infatti qui lo sguardo dell'adultera era diretto sul penitente che si trovava al centro della sala, in questo modo esortava i monaci ad identificarsi con lei e di confessare i loro peccati, proprio come faceva lei.¹⁸

Ma, mentre il dipinto di Rocco Marconi è improntato alla grazia di Gesù, che fa un cenno di benedizione verso la donna colpevole e guarda in maniera alquanto mite l'accusatore, nulla di simile si vede sulla tavola del Barbari. In quest'ultima, Cristo si rivolge con uno sguardo quasi arrabbiato all'avogador, a quanto pare non proprio contento del suo fervore. La donna si trova completamente isolata in mezzo agli uomini, rinchiusa nel suo proprio universo. Tutto il quadro è espressione, non della misericordia di Dio, che è alla base del passo del vangelo di Giovanni, ma di ammonimenti.¹⁹ Uno spettatore si doveva sentire esortato a non accusare, se non aveva guardato prima nel suo cuore, mentre una osservatrice doveva ricordarsi come è importante per una donna l'essere onesta e di non commettere

¹⁸ Cfr. S. Engel, *Eine Ehebrecherin unter Mönchen. Rocco Marconis Adultera (c. 1516) aus dem Kapitelsaal von S. Giorgio Maggiore, Venedig*, "Daphnis", XXXII (2003), pp. 409-414, 424.

¹⁹ Una prova dell'assoluzione dell'adultera potrebbe essere individuata nella *chlamys* verde dell'avogador. Il colore verde non esisteva nei vestiti ufficiali dei Veneziani (cfr. S. M. Newton, *The Dress of the Venetians, 1495-1525*, Aldershot, Scolar Press, 1988, p. 107), ma durante i processi alla Quarantia Criminal, si votava tramite tre urne, per stabilire, se il delinquente meritava una pena. E a riguardo delle urne: «La seconda, nella quale si libera[va], e[ra] di color verde» (G. Contarini, *La Repubblica, e i Magistrati di Vinegia*, Venezia, Scotto, 1544, c. 44r).

peccato. Diversamente sarebbe stato molto facile pagare con la propria vita, come prevedeva la legge mosaica di lapidare le adulate.

A Venezia, dove questo crimine era considerato delitto capitale, tali donne potevano essere accusate davanti alla Quarantia Criminal. Sebbene la punizione era spesso abbastanza mite, come ha constatato Guido Ruggiero,²⁰ il fatto che il passo falso fosse risaputo in pubblico, era già quasi una morte. Non a caso, Lodovico Dolce citerà anni più tardi un detto che riguardava le donne: «Chi si lascia di suo honor privare, / Ne Donna è piu, ne viva».²¹

Se sono nel giusto e il committente della tavola di Nicolò de' Barbari è Tommaso Mocenigo che sposava Lucrezia Marcello nel 1504, la mia convinzione è che non ci sia stato un adulterio in palazzo Mocenigo. Il nobiluomo, di certo, non si sarebbe voluto far ricordare attraverso un dipinto per un episodio così umiliante. Vorrei proporre piuttosto che fece eseguire il dipinto per suo ammonimento e forse ancor di più per la sua giovane moglie, la cui castità era responsabilità del marito.²²

I Mocenigo erano una delle famiglie più ricche e potenti di Venezia che vantavano sette dogi tra le loro fila, fra questi il nonno di Tommaso, Giovanni, e due suoi zii, Pietro e Tommasone. Le pretese dinastiche avanzate dal casato dei

²⁰ Cfr. G. Ruggiero, *The Boundaries of Eros. Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, New York et al., Oxford University Press, 1985, pp. 66-69.

²¹ L. Dolce, *Dialogo della institutione delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, Venezia, Giolito, 1545, p. 26v.

²² Cfr. *ivi*, p. 42r; Hacke, *Women, Sex and Marriage*, cit., p. 201.

Mocenigo sulla più alta carica dello stato sono evidenti ancora oggi nei monumenti sepolcrali dei dogi Mocenigo nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.²³ Con questa importante storia familiare era indispensabile fare il massimo d'attenzione alla condotta della futura madre per ottenere una buona discendenza, che secondo Francesco Barbaro era più importante del contegno del padre.²⁴

Con molta probabilità l'*Adultera* realizzata nel 1506, rispecchiava una tendenza sociale che a quell'epoca si stava delineando. Come rivelava Stanley Chojnacki, a Venezia, dal 1376 furono promulgate diverse leggi tese essenzialmente a consolidare il potere del patriziato e si praticava una accorta politica di matrimoni al fine di distinguere sempre più la classe dominante dalla cittadinanza. Diventava sempre più importante l'attenzione che si dava alla discendenza dalla parte femminile. Un momento cruciale di questa prassi, fu l'istituzione del Libro d'Oro (1506), nel quale erano registra-

²³ Cfr. J. Simane, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulchralkunst im Cinquecento*, Sigmaringen, Thorbecke, 1993, pp. 80-81; M. Gaier, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, p. 257.

²⁴ Cfr. M.L. King, *Caldiera and the Barbaros on Marriage and the Family. Humanist Reflections of Venetian Realities*, "Journal of Medieval and Renaissance Studies", VI (1976), pp. 33-34; M.L. King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1986, p. 95; S. Chojnacki, "The Most Serious Duty". *Motherhood, Gender, and Patrician Culture in Renaissance Venice*, in a c. di M. Migiel – J. Schiesari, *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca et al., Cornell University Press, 1991, p. 136, nota 10.

te tutte le nascite e i matrimoni dei nobili con puntuali informazioni sulle madri e le mogli.²⁵

Ma questo controllo sulle donne, che aumentava sempre di più, non era solo una questione riguardante l'esigenza della nobiltà di contraddistinguersi dalla restante popolazione. Nel Quattro-Cinquecento, le doti delle ragazze erano diventate enormi patrimoni che aumentavano nel tempo sempre di più. L'ambizione delle famiglie di acquisire un genero autorevole e prestigioso era così grande, che il corredo della figlia poteva anche essere aumentato a discapito dell'eredità spettante ai fratelli.²⁶ Mariti giovani si abituavano a vivere del capitale delle loro mogli, mentre il padre della ragazza sperava che un giorno questa avrebbe restituito una parte della sua dote alla famiglia, dalla quale proveniva.²⁷

Col crescere dei patrimoni cresceva anche la consapevolezza delle donne e del proprio valore. Si può presumere, che con l'innalzarsi dello stato sociale, queste donne abbiano cominciato anche se molto, molto cautamente a sviluppare proprie opinioni riguardo la vita.²⁸ Un effetto di questa

²⁵ Cfr. Chojnacki, *"The Most Serious Duty"*, cit., p. 136; S. Chojnacki, *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimore et al., Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 56, 59, 63-65.

²⁶ Cfr. il contributo di Stanley Chojnacki in questi atti del convegno.

²⁷ Cfr. Chojnacki, *"The Most Serious Duty"*, cit., pp. 143, 152-153; Chojnacki, *Women and Men*, cit., pp. 70-71.

²⁸ Cfr. Ruggiero, *Boundaries of Eros*, cit., p. 164; Chojnacki, *"The Most Serious Duty"*, cit., pp. 151-152; V. Cox, *The Single Self. Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice*, "Renaissance Quarterly", XLVIII (1995), pp. 533-534.

consapevolezza era, come il Ruggiero constatava, che anche le donne degli strati più alti della società iniziavano sempre più spesso a intraprendere relazioni extraconiugali.²⁹ Quindi era compito del patriarcato agire per arginare questo stato di cose. Era anche pensiero comune che le donne avessero una sessualità disordinata e che avessero bisogno di un controllo permanente, per non essere sopraffatte dalla propria libidine.³⁰

Perciò è da supporre, che l'*Adultera* di Barbari serviva come esortazione per un osservatore maschile, a cercare i suoi propri difetti prima di accusare qualcun altro. Ancora di più si riferiva alle donne, specialmente a una giovane sposa: il dipinto recava il messaggio, di come sia importante essere più che virtuosa e casta per non essere messa pubblicamente alla berlina. Alla tiepida e ancora esitante autocoscienza femminile e al possibile nascente desiderio di cupidigia sessuale, era stato messo un freno. Il quadro consolidava così i valori conservatori veneziani, formulati già da Francesco Barbaro all'inizio del Quattrocento, e mostrava alla giovane moglie il posto preciso da occupare nella sua nuova famiglia. Il suo compito era quello di procreare una prole eminente, inappuntabile nella sua discendenza, che sarebbe stata capace di migliorare la società e di governarla.³¹

²⁹ Cfr. Ruggiero, *Boundaries of Eros*, cit, pp. 163-164.

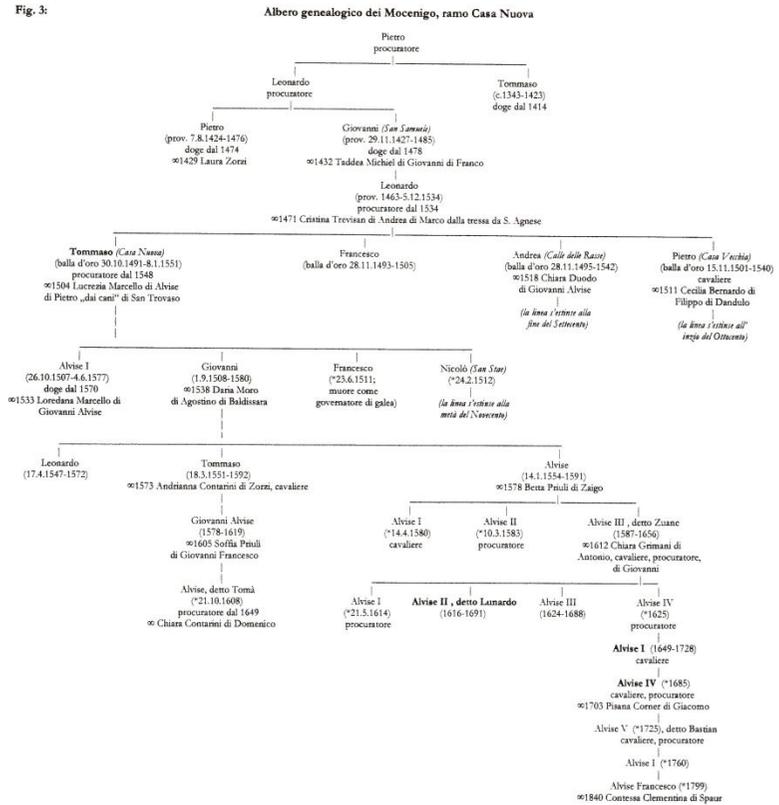
³⁰ Cfr. Hacke, *Women, Sex and Marriage*, cit., p. 205.

³¹ Cfr. King, *Caldiera and the Barbaros*, cit., p. 35; King, *Venetian Humanism*, cit., p. 97.

Tommaso Mocenigo, che concorse tre volte al dogato, ma diventò solo procuratore nel 1548,³² poteva comunque essere soddisfatto del risultato ottenuto con la tavola di Barbari. Sua moglie Lucrezia darà alla luce un figlio che con il nome di Alvise I, diventerà nel 1570 doge in sua vece.

³² ASV, Segretario alle Voci, Maggior Consiglio, reg. 2, f. 102.

Fig. 3:



Fonti: M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, ASVE, Misc. Codici, s. I: storia veneta, nn. 17-23; ASVE, *Avogaria di Comun, Matrimoni con Notizie dei Figlii*, Cicogna, *Personaggi illustri*, cit.; A. Montopino, *Le illustri azioni de' Serenissimi Principi della famiglia Mocenigo*, Venezia, Domenico Farri 1572



Fig. 1
Nicolò de' Barbari, *Cristo e l'Adultera*, circa 1506, tempera su tavola, 93 x 121 cm,
Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.
Foto: Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano.



Fig. 2
Rocco Marconi, *Cristo e l'Adultera*, circa 1516, olio su tela, 131 x
197 cm,
Venezia, Gallerie dell'Accademia.
Foto: Francesco Turio Böhm.