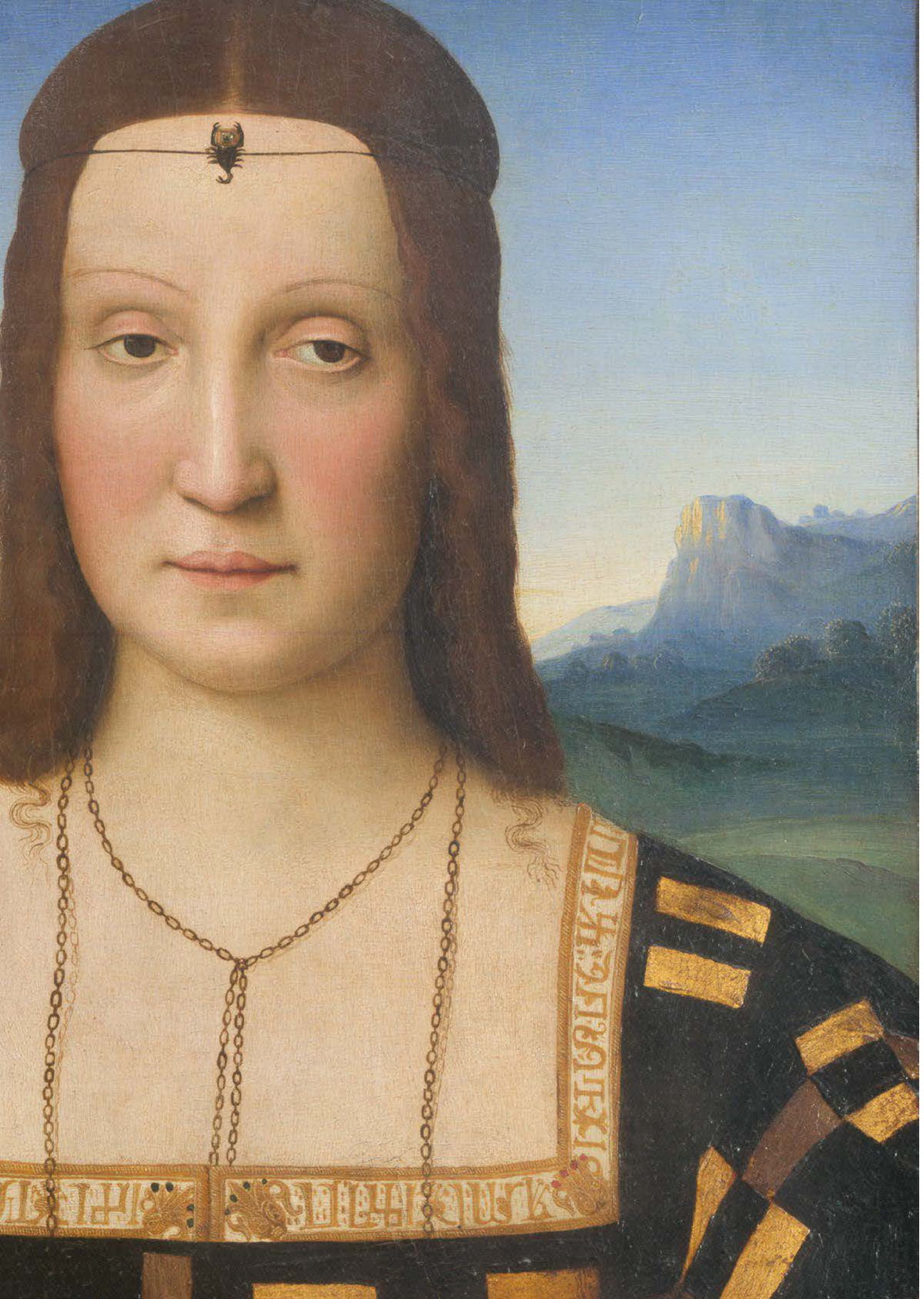


Silvia Malaguzzi

RAFFAELLO
E I GIOIELLI ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Elisabetta Gonzaga, Maddalena Doni e la Velata

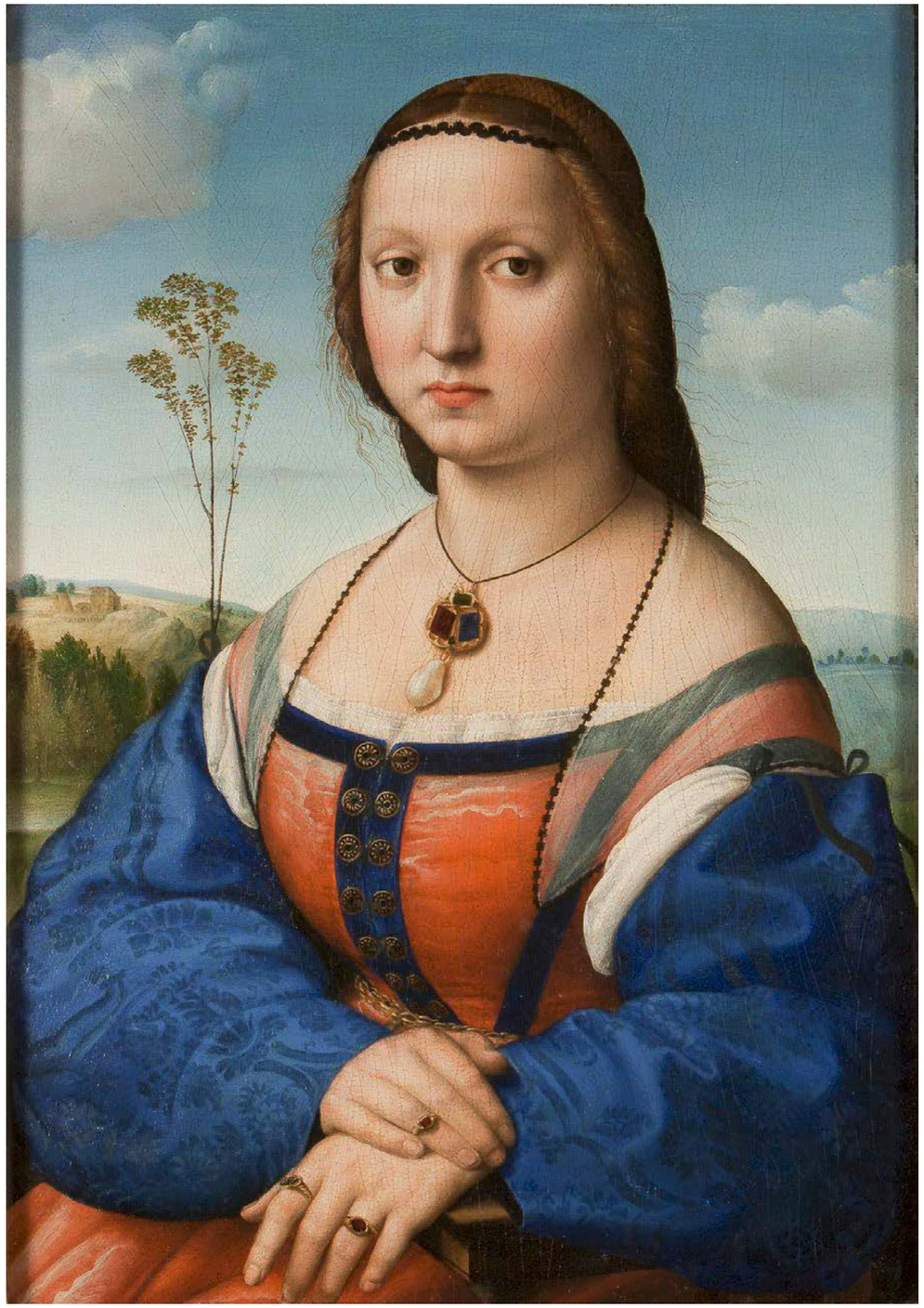
Volendo usare un'espressione moderna, mutuata dal lessico psicoterapeutico, quello fra Raffaello e i gioielli è un 'rapporto risolto'. Dotato di un realismo molto personale, il pittore urbinate li descrive senza insistenza, li annota accuratamente ma schivando abilmente la trappola del lenticolarismo fiammingo. Non c'è, nei gioielli di Raffaello, il compiacimento della descrizione materica mentre si percepisce più che mai quella nota "sprezzatura" che guida il pennello nella descrizione di una preziosità naturale non ossessiva, nella creazione di un'eleganza discreta che cela un inarrivabile perfezionismo. Nondimeno i suoi preziosi si impongono all'attenzione come accessori parlanti, comunicano con lo spettatore attraverso le fogge, i materiali e le posizioni evidenti.

Elisabetta Gonzaga (fig. 1)

È il caso del controverso ritratto di Elisabetta Gonzaga attribuito a Raffaello non senza qualche legittima perplessità[1]. La critica appare divisa sulla datazione (compresa fra il 1500 e il 1506), ma è ovvio che vada riferito ad un momento storico in cui i rapporti fra l'artista e la mecenate erano intensi[2]. Dall'immagine frontale della duchessa emanano vibrazioni inquietanti corroborate dallo scorpione che ne impreziosisce la lenza al culmine della fronte[3]. Sebbene già dal tardo Medioevo questo ornamento, oggi in disuso, fosse comune e non necessariamente associato a condizione regale, c'è comunque sempre qualcosa di principesco in una testa ornata. Avere la testa al culmine della figura è ciò che differenzia gli esseri umani dagli animali, avere la testa ornata è ciò che distingue il principe dall'uomo comune. Il termine latino *caput* designa sia la parte del corpo (testa) che il ruolo di colui che guida, un'ambiguità che si rintraccia anche nel termine italiano *capo* e che segnala con chiarezza il ruolo semantico della testa come luogo del corpo deputato a rappresentare il potere, di qualunque forma esso sia. Va da sé che, in ogni ornamento da testa, la funzione di abbellire risulti ampiamente trascesa dalla necessità di comunicare un'altezza che da fisica diviene morale: è il segnale di chi sovrasta metaforicamente gli altri. Alle fogge,

1
Raffaello, *Ritratto Elisabetta Gonzaga*,
1500-1506, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

ai materiali impiegati, alla grandezza e allo spessore è affidato il compito di definire qualitativamente e quantitativamente il potere rappresentato.
La lenza di Elisabetta non ha nulla della struttura massiccia di una corona ma, ben esposta dalla posizione frontale della ritrattata e abbellita dallo scorpione, emana un carisma innegabile, si impone all'attenzione di chi guarda.
Su questo gioiello, infatti, sono state fatte molte congetture. Si tratta di un riferimento al segno zodiacale della duchessa? Sappiamo che Elisabetta era nata il 9 di febbraio sotto il segno dell'acquario e dunque l'indicazione astrologica perde ogni consistenza[4] e poca sostanza sembra avere anche la tesi del riferimento araldico, troppo indiretto per poter essere una prova[5]. Un certo valore va riconosciuto all'ipotesi che il gioiello di Elisabetta possa essere un talismano astrologico per la fertilità sebbene, in questo caso, una gemma di Venere o un amuleto lunare avrebbero svolto il compito in modo più consono alle credenze astrologiche[6].
Nell'esegesi medievale lo scorpione è uno dei tanti volti del maligno[7] e tuttavia è del tutto inverosimile che Raffaello abbia voluto ritrarre la sua committente, sensibile mecenate dal carattere gentile e amabile[8], come una persona malvagia. Inoltre, se questo fosse stato il suo scopo, un pendente sospeso all'altezza del petto avrebbe svolto meglio la funzione di descriverla come persona dal cuore velenoso.
Nel *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, la duchessa, moglie di Guidobaldo da Montefeltro, regina della corte urbinate nonché amica e protettrice del letterato, figura fra i protagonisti del dibattito sull'etica del gentiluomo di corte, un segnale chiaro delle sue doti intellettuali non comuni. Nell'opera, all'inizio del dialogo, uno dei personaggi (Bernardo Accolti, detto l'Unico Aretino) propone agli amici di trovare spiegazione ad un misterioso gioiello ad S che Elisabetta porta sulla fronte[9]. La critica ha ricondotto il motivo ai rapporti diplomatici del marito Guidobaldo da Montefeltro con la corona di Inghilterra. Nel 1504 il duca era stato insignito dell'Ordine della Giarrettiera[10] e due anni dopo aveva inviato Castiglione a Londra perché prendesse parte, al suo posto, alla cerimonia di investitura. In quest'occasione il letterato aveva ricevuto in dono, dal re Enrico VII, un collare a S[11] non relativo all'ordine della giarrettiera ma ad un altro fondato da Giovanni di Gaunt (1340-1399) per i servitori dei Lancaster, recante al centro una rosa stilizzata e maglie a S, forse iniziali di "swan" ovvero "cigno", uno dei simboli cavallereschi per eccellenza[12].
È stato ipotizzato che la S che Elisabetta portava sulla fronte altro non fosse che una maglia del collare. Lo stesso Castiglione le avrebbe donato la preziosa lettera, appena tornato dal viaggio, come pegno della sua stima e forse del suo amore[13]. Il letterato aveva per la nobiltà e le virtù della duchessa una ammirazione tale che pare possedesse un ritratto della medesima, da taluni identificato con quello degli Uffizi[14], che avrebbe portato con sé nel viaggio a Londra[15].
La stessa critica tuttavia ha notato anche la singolare coincidenza fra la lettera del

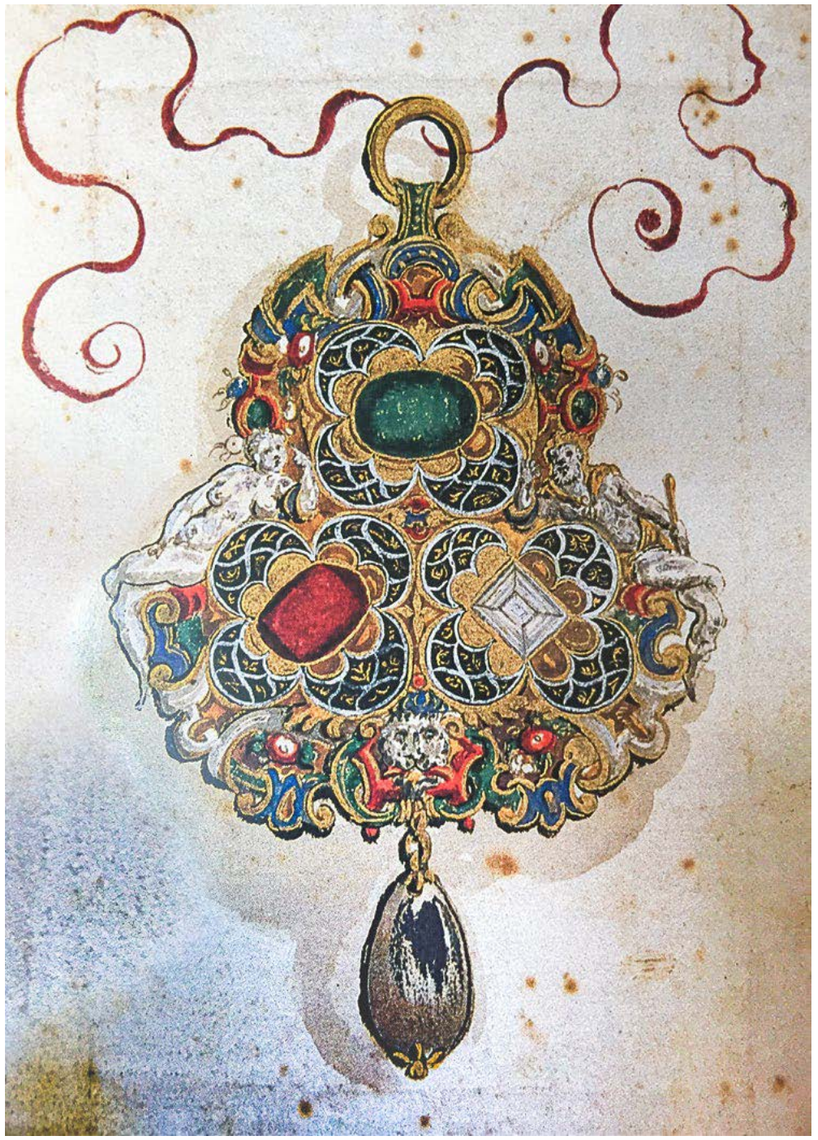


2
Raffaello, *Ritratto di Maddalena Doni*,
1505-1506, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

gioiello citato nel *Cortegiano* e l'iniziale della parola *scorpio,* in latino "scorpione", l'animale che orna il monile del ritratto[16].
Non sappiamo esattamente se ai tempi del dipinto la vicenda del collare di Baldassarre fosse già accaduta e/o se il pittore ne fosse a conoscenza[17], ma certo è che se Raffaello avesse trasformato in animale la S della duchessa, avrebbe aggiunto all'enigma dell'amico letterato un ulteriore mistero. Tuttavia il significato di quel bizzarro ornamento da testa sembra sciogliersi parzialmente grazie alla presenza del simbolismo chiaro dell'appuntito diamante trattenuto dalle zampe dello scorpione. La punta della più dura delle gemme, già citato simbolo di forza e resistenza, era ed è tuttora lo strumento usato per tagliare, incidere e sfaccettare tutte le pietre preziose incluso lo stesso diamante. Sul piano simbolico essa si riferisce con chiarezza all'acutezza pungente dell'intelletto della duchessa. Questa presenza così esplicita suggerisce di cercare, anche per lo scorpione, un altro livello di lettura. L'insetto è un attributo della dialettica; lo testimonia una consuetudine iconografica documentata sia nell'affresco botticelliano di villa Lemmi (al Louvre) che raffigura Lorenzo Tornabuoni circondato dalle arti liberali fra le quali la dialettica con lo scorpione in mano, che nella pollaiolesca tomba di Sisto IV (a S. Pietro in Vaticano), ove è presente la stessa figura allegorica munita dello stesso attributo.
Presentata frontalmente, Elisabetta mostra con chiarezza come quell'ornamento sia una sorta di distintivo. La forma evocativa fa della gioia da testa un vero e proprio amuleto capace di promettere, a chi osi attaccare la duchessa, le dolorose ferite della sua tagliente intelligenza e i veleni mortali della sua eloquenza sottile[18].

Maddalena Doni (fig. 2)

Forse meno esplicito ma altrettanto 'parlante' è anche il pendente di Maddalena Strozzi, la giovane moglie di Agnolo Doni, ritratta *en pendant* con il marito. Il vistoso gioiello della paffuta giovinetta potrebbe essere un dono di Agnolo considerato che il matrimonio risale al 1503-1504, circa tre anni prima dell'opera che la immortala[19]. Esso reca tre gemme incastonate: uno zaffiro, un rubino e uno smeraldo ed è impreziosito da una perla a goccia di grandi dimensioni.
Sembra riduttivo ricondurre alla sola virtuosistica registrazione di un dato reale un particolare così evidente, capace di sollecitare ancor più l'attenzione dacché esso contribuisce consistentemente ad allontanare il ritratto di Maddalena dalla disadorna Monna Lisa, suo riconosciuto archetipo[20].
Al tempo di Raffaello la conoscenza delle gemme, delle loro caratteristiche medico-magiche e del loro simbolismo era radicata nel costume aristocratico di tutta Europa e ben nota ad artisti e artigiani che lavoravano per i committenti più potenti e facoltosi.



2
Anonimo, *Disegno di pendente*,
Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms A CCXIII, c. 98 v.

Già dal Medioevo due elenchi presenti nelle Sacre Scritture avevano fatto, delle pietre preziose, altrettanti vocaboli mistici degni di un'attenta lettura esegetica. Si tratta delle dodici gemme che ornano i basamenti della Gerusalemme Celeste nell'*Apocalisse* (APC. 21, 19) e di quelle incastonate nel pettorale del gran sacerdote Aronne nell'*Esodo* (Ex., 28, 17), pretesti scritturali che giustificano la fioritura di una ricca letteratura lapidaria. Il testo più popolare e più diffuso è il *De gemmis* di Marbodo di Rennes (scritto fra il 1067 e il 1081) presente in Europa in un centinaio di manoscritti e tradotto in sette lingue[21]. Esso è preceduto dall'omonimo capitolo nelle *Ethymologiae* di Isidoro di Siviglia (VI-VII secolo) e nel *De Universo* di Rabano Mauro (IX secolo) e seguito da quello che Ugo da San Vittore dedica alle pietre preziose nel *De Bestiis et aliis rebus* (XII secolo). Queste ed altre opere enciclopediche nascevano dal pretesto di *reducere ad unum,* ricondurre il mondo creato al suo Creatore, e le gemme entravano a pieno titolo fra i *naturalia* capaci di esprimere la divina potenza. Tuttavia, sebbene l'obbiettivo mistico fosse prevalente, gli esegeti medievali, nei capitoli sulle gemme, incorporano descrizioni di morfologia, caratteristiche e proprietà perlopiù desunte da una comune fonte pagana: il XXXVII capitolo della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio.

L'elenco delle opere che trattano la materia lapidaria si arricchisce per tutto il tardo Medioevo e continua nel XV e nel XVI secolo mostrando una singolare persistenza di contenuti che, denunciando l'impiego della comune fonte pliniana, induce a ipotizzare che, in secoli di ripetizione senza sostanziali variazioni, il sapere gemmologico possa essere 'sceso' dall'empireo dell'erudizione alla società reale, informando coloro che le pietre preziose le sceglievano, le montavano, le compravano e le indossavano.

Un esempio di questo passaggio sembra essere la frequente presenza del rubino come gemma da pendente nella ritrattistica femminile del Rinascimento. Esso testimonia un uso invalso che trova conforto nel simbolismo erudito della gemma, concentrato dell'elemento fuoco[22] e perciò emblema naturale di amore, generosità e abnegazione adatto ad ogni sposa.

Quando il gioiello compare in un ritratto, alla 'cultura' del gioielliere e del cliente si aggiunge la competenza del pittore e la sua capacità di trasformare un banale accessorio in un dettaglio parlante. Educato alla corte umanista di Urbino, Raffaello vantava molte amicizie fra gioiellieri come Antonio Sammartino attivo presso il duca Guidobaldo da Montefeltro e la consorte Elisabetta Gonzaga[23], o il valente Cesarino di Francesco Rossetti conosciuto a Perugia o Valerio Belli, incisore su cristallo di rocca, di cui conosciamo le fattezze grazie all'artista[24].

La frequentazione di botteghe orafe eccellenti non poteva che arricchire il giovane pittore di esperienza visiva e cultura dei materiali preziosi.

Nel caso specifico è assai verosimile che il giovane Raffaello, agli inizi della carriera fiorentina, fosse ansioso di conquistare la nuova difficile piazza e intendesse farlo dando prova di un'eloquenza pittorica matura capace non solo di registrare fedelmente un oggetto reale ma di renderlo parte integrante del suo progetto comunicativo, utilizzando a tale scopo tutte le sue competenze. In questa luce, le gemme del pendente non sarebbero dunque solo abbellimenti del monile ma preziosi significanti capaci di fornire utili indicazioni sulla proprietaria e sull'occasione stessa del suo ritratto.

Per la disposizione asimmetrica delle gemme, singolare in un'epoca di simmetria

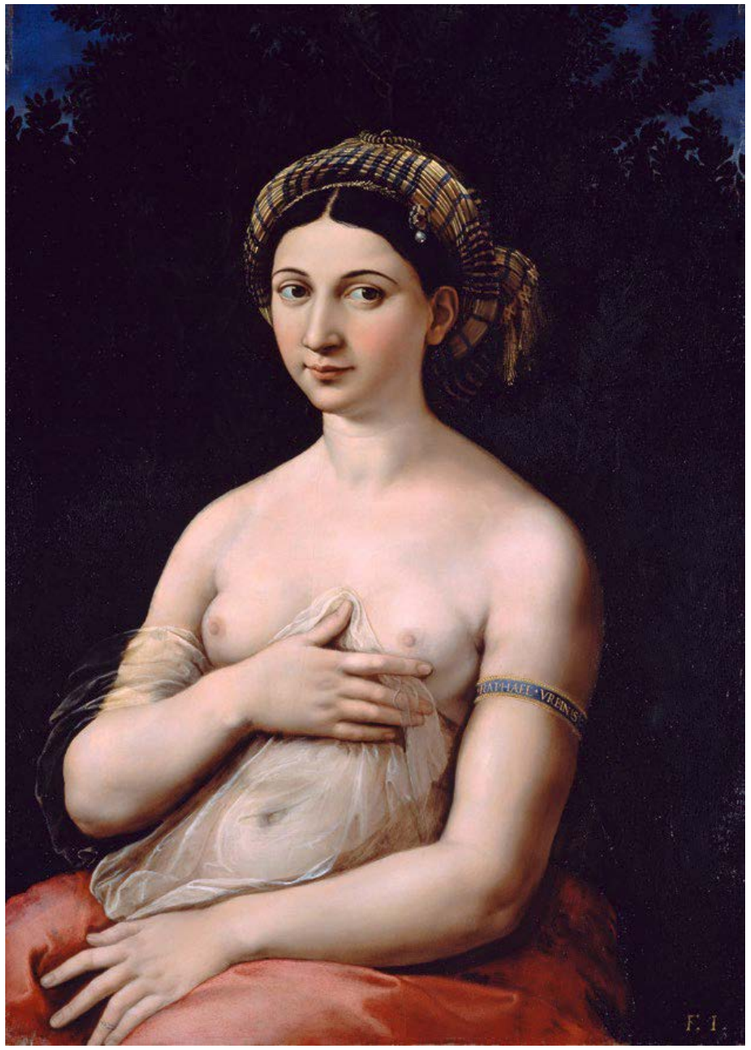
come il primo Cinquecento, il pendente di Maddalena Doni fa pensare non tanto ad un semplice ornamento quanto piuttosto ad un talismano nel quale, pertanto, le gemme assolverebbero ad un compito terapeutico significativo almeno quanto quello ornamentale. Già secondo Plinio, il pendente era con l'anello la forma amuletica più tradizionale, uno vero scudo difensivo contro il fascino o il malocchio[25].
L'oggetto in questione richiama l'interessante disegno per un monile simile, cronologicamente più tardo, conservato alla Biblioteca Marucelliana (fig. 3), in cui il significato da attribuire alle gemme, smeraldo rubino e diamante, è reso esplicito dalla presenza di piccole figure mitologiche. Ercole dalla parte del diamante indica nella gemma la virtù della forza. Dotato della massima durezza il diamante, difficilissimo da tagliare, è dalle fonti indicato come resistente all'attacco del ferro e del fuoco e pertanto emblema di forza[26]. Venere, invece, indicando il piccolo smeraldo sopra la sua testa, rimanda al collegamento della divinità con la verde gemma espresso nella letteratura lapidaria astrologica[27]. Per questo collegamento lo smeraldo sarebbe emblema della bellezza della dea, mentre il rubino su cui poggia le terga, come estratto di fuoco e simbolo d'amore[28], potrebbe indicare della dea la passionalità.
L'associazione pianeta-gemma è frequente soprattutto nei lapidari medico-magici che si sviluppano sulla scia della letteratura ermetica per tutto il corso del Medioevo e poi nel Rinascimento. Essa è la base della medicina di Pietro da Abano (fine XIII secolo) convinto che l'utilità delle pietre risiedesse negli influssi dei pianeti da esse attirati su chi le indossi o ingerisca[29] e di quella di Arnaldo de Villanova il fondatore della Scuola Medica Salernitana[30] e poi, nel XV secolo, di quella astrologica di Marsilio Ficino, illustrata nel terzo libro del *De triplici vita:* il *De vita coelitus comparanda*.
Privo delle citazioni mitologiche esplicite presenti nel disegno della Marucelliana, il gioiello di Maddalena Doni presenta gemme diverse per specie ma analogamente disposte che, applicando le indicazioni dei lapidari astrologici, compongono un quadro terapeutico coerente.
Il rubino era ritenuto capace di confortare il cuore e dare la vitalità e l'energia del fuoco[31] mentre lo zaffiro è indicato come gemma di Giove[32], che della divinità-pianeta rappresenta la prosperità[33], la capacità di piacere a Dio e agli uomini[34] nonché valida protezione contro nemici[35] e insidie nascoste[36]. Dal Medioevo in poi, alle perle sono attribuite le capacità di confortare e di togliere dalle membra l'umidità in eccesso per le loro proprietà astringenti che funzionerebbero anche nei casi di emorragie e diarree[37]. Create per effetto della rugiada celeste, esse posseggono virtù e proprietà celesti e del cielo sono in grado di recare la serenità[38]. Efficaci nel combattere la debolezza di stomaco, le gemme marine conferirebbero salute alla mente ed al corpo rendendo casto chi le indossi[39] ma soprattutto la perla, estratto lunare[40], è in grado di trasmettere le influenze astrali della luna al mondo terrestre[41] ovvero influenzare la fertilità femminile poiché "la Luna regge gli umori e la generazione che, con le sue

rivoluzioni, misura tutti i mutamenti del feto nel ventre"[42].
Lo smeraldo, invece, come gemma di Venere[43], sarebbe stato indicatore di lussuria senonché, secondo la tradizione che da Marbodo di Rennes passa a Camillo Leonardi e poi a Ludovico Dolce, esso è piuttosto un farmaco omeopatico dal momento che, pur raccogliendo le influenze di Venere, contrasterebbe le inclinazioni venusiane ai moti amorosi lascivi[44], inducendo il proprietario alla castità[45]. Non è dunque alla lussuria di Venere che allude la gemma del pendente di Maddalena, ma piuttosto alla fertilità, caratteristica anch'essa presieduta dalla dea e ben descritta da Marsilio Ficino con queste parole: "La luna e Venere significano la forza e lo spirito naturale e genitale e tutte le cose (terrene) che lo accrescono"[46].
Che tale accezione sia quella corretta lo sottolineerebbe la collocazione dello smeraldo incastonato nel ventre di un piccolo unicorno, tradizionale simbolo di castità[47]. Questo discreto ma chiaro riferimento alla casta fertilità appare puntuale alla luce del fatto che, al tempo del ritratto, ascritto al 1506-1507, pur sposati da un po', i coniugi erano ancora in attesa di progenie.
Del resto la grandezza delle gemme, due grandi e una piccola, la loro disposizione nel monile e gli stessi colori sembrano rimandare, *mutatis mutandis*, alla stessa idea di famiglia espressa dal celebre Tondo commissionato da Agnolo Doni a Michelangelo proprio nell'anno dei ritratti[48]: madre, padre e figlio. Nella fattispecie il rubino rappresenterebbe Maddalena, lo zaffiro Agnolo e lo smeraldo il piccolo erede. Un sensibile collezionista di gioielli come il committente di Raffaello[49] era in grado di apprezzare ogni minima sfumatura che riguardasse la scelta e la raffigurazione del gioiello nonché di comprendere fino in fondo il linguaggio delle gemme.
Indugiando sul bellissimo pendente-talismano, dunque, l'artista non solo compiaceva il sofisticato cliente ma estendeva nel tempo gli effetti prodigiosi del magico monile protettore di salute, prosperità e fertilità sulla proprietaria, consegnando ai posteri il progetto familiare dei Doni e la speranza di una gravidanza che si faceva attendere[50].
È poi ancor più verosimile che Maddalena fosse già in attesa[51], dacché sappiamo che Maria, la primogenita, nacque l'8 settembre nel 1507 e non possediamo alcun documento che dati definitivamente il ritratto, indicativamente ascritto da taluni all'anno del matrimonio[52] e da altri alla fine del 1506 o ai primi mesi del 1507[53]. Lo indicherebbe il volto appesantito, lo sguardo stanco e la posizione delle braccia, aspetti che hanno suggerito illazioni simili a proposito della Monna Lisa.
In tal caso a Raffaello sarebbe toccato il delicato compito di presentare al mondo lo 'stato' della ritrattata. Rivelando la situazione con il piccolo unicorno gravido, avrebbe dato prova di tutta la scaramanzia necessaria alla circostanza, proteggendo la fragile condizione di Maddalena con un vero talismano di maternità e felicità familiare.

4
Raffaello, *La Velata*, 1512-1516,
Firenze, Gallerie degli Uffizi.

La Velata (fig. 4)

È ascritto agli anni romani del pittore il *Ritratto di donna* conservato nella Galleria Palatina e noto come *La Velata*. In quest'opera il gioiello è un pendente di forma semplice e materiale leggibile che, tuttavia, anziché indossato al collo mostra una anomala collocazione sulla testa. Nel monile, un rubino e un diamante tagliati a tavola, sono montati in semplici castoni sovrapposti e una perla pendente ricade sui capelli della ritrattata. Al collo ella porta una collana verosimilmente di granati anziché un più scontato vezzo di perle e al polso un bracciale d'oro dalle incerte gemme rossastre (granati o corniole), il cui aspetto anticheggiante si distacca dagli esempi rinascimentali conosciuti.
Da molta critica la giovane è stata identificata con la donna che il pittore amò fino alla morte e che Giorgio Vasari nella sua biografia menziona come soggetto di un ritratto di altissima qualità[54]. L'assenza di documenti che consentano di rintracciare una commissione ufficiale[55] sembra rendere ancora più verosimile che l'artista avesse dipinto *La Velata* per il proprio piacere e dunque che il soggetto potesse avere le fattezze della sua amata. Inoltre Vasari afferma di aver visto l'opera nella casa fiorentina del mercante Matteo Botti, un conoscitore d'arte che dopo averla acquistata l'avrebbe custodita "come una reliquia" per la grande ammirazione nutrita per Raffaello, ma forse anche perché consapevole del valore sentimentale annessa all'opera dall'artefice. Che il sembiante della *Velata* fosse caro all'artista pare confermato dal ritrovarne i tratti in molte opere della sua produzione romana come la *Madonna Sistina* o la *Madonna della Seggiola*, ma ve n'è una in particolare nella quale, alla somiglianza delle fattezze, si aggiunge la documentata convinzione che quel volto appartenesse alla fanciulla amata da Raffaello. Si tratta della *Fornarina*, opera conservata a Roma nella Galleria di Palazzo Barberini[56] (fig. 5). L'attribuzione dell'opera a Raffaello è stata a lungo discussa e tuttavia recenti indagini eseguite sul dipinto sembrano confermare l'autorevole paternità[57]. Anche la somiglianza con la *Velata* per molti studiosi sarebbe tutt'altro che scontata[58] e tuttavia alcuni dettagli ornamentali dei due dipinti parrebbero sottolineare l'identità dei soggetti. *La Fornarina* infatti, oltre ad avere un copricapo che altro non sarebbe che una variante del velo alla romana della *Velata*[59], *indossa, nello stesso punto della testa, un pendente di foggia simile a quello che orna la fanciulla di Pitti.*
Cosa sappiamo della *Fornarina* come personaggio storico? Si dice che, per amore di questa fanciulla di umili origini, Raffaello rinunciò alle nozze con la nobile Maria, nipote del cardinale Bibbiena. A Roma vi sono tre diverse abitazioni, presunte residenze della donna, una delle quali reca nell'ingresso un'iscrizione che la ricorda. In un documento dell'Archivio Vaticano questa stessa dimora risulta essere stata abitata in quegli anni da un certo "Franco senese fornaro", probabile padre della Fornarina che a tale paternità dovette forse il suo settecentesco soprannome. In un'edizione delle *Vite* del 1568, appartenuta ad un notaio romano, una postilla nel punto in cui Vasari



5
Raffaello, *La Fornarina*, 1518-1519,
Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.

menziona la donna amata da Raffaello riporta il nome di Margherita. Lo stesso nome compare in un documento che, proveniente dal convento di Santa Apollonia in Trastevere, certifica l'arrivo in tale luogo di una vedova: Margherita figlia di Francesco (Franco) Luti da Siena, nell'anno della morte di Raffaello. Queste informazioni hanno indotto ad identificare la *Fornarina* Barberini, amata dal pittore fino alla morte, con Margherita Luti, figlia del fornaio senese Franco Luti e, di fatto, vedova del pittore[60]. Accettando che la Fornarina e la Velata siano ritratti dello stessa persona, Margherita Luti sarebbe dunque la protagonista di entrambe le opere[61]. La gioia da testa sembre-

rebbe confermare tale identità poiché in ambedue i ritratti una perla si propone all'attenzione del riguardante per la posizione anomala e per il forte contrasto con i capelli bruni. Nel primo Cinquecento la gemma marina, nella lingua degli eruditi, era spesso chiamata con il sostantivo latino *margarita*, va da sé che il nome proprio Margherita derivi dalla denominazione antica della perla. È possibile che Raffaello, raffinato conoscitore e pittore di pietre preziose, abbia sfruttato il nome della gemma per svelare l'identità del soggetto ritratto.
Ciò nonostante le due donne appaiono diverse non solo per tecnica pittorica, ma anche per interpretazione iconografica. Nella *Fornarina* molte caratteristiche come la nudità e la posa da *Venus pudica*, o particolari come il cespuglio di mirto sacro alla dea sullo sfondo, contribuiscono a presentare la fanciulla come archetipo di bellezza e d'amore[62]. L'*armilla* al braccio, monile comune nell'Antichità, ne sottolinea la veste di idolo antico, suggerendo la sua identificazione con Afrodite. Omero nell'*Inno ad Afrodite* afferma che tale gioiello faceva parte della *parure* della dea[63] e non mancano esemplari scultorei romani che documentano visivamente quest'uso (fig. 6).

6
Arte romana, *Venere accovacciata*,
I secolo d.C., Firenze,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 188.

E tuttavia la presenza sull'armilla del nome del pittore (Raphael Urbinas), anziché suggellare l'autografia dell'opera, parrebbe piuttosto voler esprimere una sorta di onorificenza sentimentale, l'indicazione di una posizione privilegiata conquistata sul campo di battaglia dell'amore e nel cuore dell'artista. L'*armilla,* infatti, presso i Romani, indicando i gradi raggiunti in battaglia, era un segno di virtù militare.
Alla nudità della Fornarina fanno riscontro, nella *Velata*, l'abito sontuoso e l'ampio velo che coprono gran parte del corpo come in un'aura di luminosa e remota spiritualità. Se la Fornarina per Raffaello poteva rappresentare la sua Venere, ci si chiede

7
Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*,
1514-1515, Parigi, Museo del Louvre.

che valore dare a questa gentildonna romana abbigliata in modo lussuoso e raffinato. Forse, in questo secondo caso, l'intento di Raffaello non era quello di fare un ritratto di Margherita quanto piuttosto di dare il volto dell'amata a un'immagine che doveva esprimere l'ideale femminile della sua epoca e del suo ambiente. Una significativa somiglianza di impostazione collega infatti la *Velata* con il ritratto di Baldassarre Castiglione, eseguito dall'urbinate per l'amico letterato autore del celebre trattato già citato in precedenza. Colpisce, nelle due opere, la simile qualità pittorica caratterizzata da una comune attenzione per la resa virtuosistica degli effetti materici. Sottolinea la similitudine il taglio della figura, che sia nel ritratto di Castiglione che nella

Velata pone in primo piano l'ampia manica sinistra complicata da morbide pieghe e dalle cangianze vellutate e seriche dei tessuti[64] (fig. 7). Tali analogie suggeriscono l'ipotesi che nella mente creativa di Raffaello dovesse esistere, fra i due ritratti, una sorta di singolare rapporto ideale, quasi essi dovessero essere il *pendant* l'uno dell'altro. Ascrivibili ambedue al periodo romano del pittore, il ritratto di Baldassarre Castiglione appartiene agli anni 1514-1515[65], epoca in cui l'umanista aveva appena ultimato la prima stesura del *Libro del Cortegiano*. Articolata in quattro libri, l'opera presenta, sotto la forma letteraria del dialogo, l'identikit del perfetto gentiluomo di corte e de "la donna di palazzo" che ne doveva essere la controparte femminile[66]. Come il cortigiano, la donna di palazzo doveva possedere ogni genere di virtù e perfezione come la nobiltà e la capacità di fuggire l'affettazione ma, in aggiunta, le si richiedeva di possedere quella "tenerezza molle e delicata" che differenziandola la qualificasse come appartenente al genere femminile[67]. Il riserbo, la "nobile vergogna", come la definisce Castiglione, che è contrario all'impudenza e necessario all'espressione più completa e raffinata della femminilità. Dote imprescindibile della gentildonna di corte era la bellezza accompagnata da un'altra suprema virtù: la grazia. Essa si esprime nel saper assecondare la vaghezza dei tratti scegliendo abiti appropriati per esaltare i doni di natura, coprendo i difetti, ma soprattutto nel saper nascondere, dietro ad un'apparente naturalezza lo studio accuratissimo che tale operazione richiede[68]. L'abbigliarsi e l'ornarsi per la donna di palazzo sarebbero state dunque attività quotidiane ove esprimere la "sprezzatura", quella sofisticata tecnica di celare l'arte mostrando un'apparente semplicità e naturalezza[69].

Secondo Castiglione la bellezza femminile deve essere valorizzata da un modo di fare e di vestire in armonia con essa; se ad esempio una fanciulla sarà d'aspetto "vaga ed allegra" dovrà assecondare tale allegria con movimenti e parole consoni e scegliere abiti "che ... tendano allo allegro"[70].

La "donna di palazzo" rappresenta il punto più alto di idealizzazione e concettualizzazione dell'amore; questo implica che per essa sia prevista la sublimazione di ogni rapporto affettivo o la sua istituzionalizzazione nel matrimonio[71].

La bellezza della fanciulla del ritratto, velata dal simbolo del suo stesso riserbo, sembra per molti aspetti l'efficace rappresentazione pittorica della donna descritta da Castiglione.

Il serico abito sontuoso dai toni del bianco e dell'oro ed i semplici ma raffinati e inconsueti gioielli sono espressione dell'alto rango sociale della gentildonna di corte, laddove i colori dell'abito, il bianco e l'oro, ne esprimono l'allegrezza. Sottolineano la natura gioiosa e solare della fanciulla anche i materiali preziosi dei gioielli che la adornano, scelti non solo con sapiente gusto cromatico ma anche con conoscenza delle fonti lapidarie antiche. Sia il rubino della gioia da testa che i granati, verosimili gemme del vezzo della *Velata*, apparterrebbero infatti alla categoria dei mate-

8
Manifattura romana, *Collana in oro e granati*, metà del I secolo d.C.,
Roma, Museo Nazionale Romano, Medagliere inv. 12831.

riali solari ovvero di quelle gemme che, intrise dell'energia del sole, erano ritenute in grado di trasmetterla a chi li indossasse[72]. All'energia solare, tramite i metalli e le pietre preziose solari (come l'oro), era attribuita la capacità di donare all'essere umano allegrezza e forza vitale[73].

Nel contesto pittorico della *Velata* il mirabolante artificio della manica in primo piano sembra poter assumere il valore di epitome della "sprezzatura", capace di celare con l'assoluta naturalezza dell'effetto la cura estrema che esso ha richiesto. Il velo, indumento consono ad una donna sposata e con figli[74], anziché costituire l'indicazione di una condizione reale, sembra essere un'efficace allusione simbolica al concetto che la donna di palazzo, a differenza della cortigiana, fosse destinata all'amore istituzionalizzato nel matrimonio e nella procreazione. Tornando ai gioielli, il vezzo di granati e il bracciale che ornano la fanciulla abbigliata da gentildonna mostrano caratteristiche assai peculiari. Si tratta infatti di monili dall'aspetto antico ma non già liberamente ispirati all'Antichità, come ci si aspetterebbe da gioielli del Cinquecento, bensì descritti con straordinaria perizia filologica. La collana per la sua struttura semplice ricorda gli esemplari a linea assai diffusi in epoca ellenistica e romana[75] (fig. 8), venuti alla luce secoli dopo grazie alle ottocentesche campagne di scavi archeologici ma a quell'epoca perlopiù ignoti. Analogamente il bracciale, pur poco visibile, sembra assai vicino ad esemplari tardoromani in filigrana o *opus interrasile* ma del tutto estraneo alla moda del principio del Cinquecento. Quest'ultimo è un vero e proprio *apax legòmenon* nella ritrattistica dell'epoca. Quel tipo di monile non era di moda, scoraggiato dalle lunghe e ampie maniche del tardo Medioevo e del primo Rinascimento tornerà in auge solo più tardi, verso la fine del secolo. L'oro massiccio del gioiello e le gemme incastonate, granati o corniole, ricordano da vicino la forma delle gemme intagliate diffusissime nel mondo greco-romano. Nella descrizione di questi gioielli, l'artista sembra superare la registrazione puntuale del dato ornamentale e dei suoi significati per esprimere un nuovo inaspettato virtuosismo filologico spiegabile solo con l'amore erudito per l'Antico maturato in questa fase romana e condiviso con Baldassarre Castiglione[76].

È verosimile che a Roma Raffaello, attivo come sovrintendente responsabile della conservazione dei monumenti antichi dal 1515, avesse avuto modo di maneggiare qualche monile casualmente affiorato dai ruderi della città antica ancora ben visibili[77]. Come per l'amico letterato anche per il pittore l'Antichità era il luogo ideale della forza e dell'eroismo femminili[78], così l'aspetto classico conferito alla *Velata* dal velo alla romana e da autentici gioielli antichi sembra ricollegarsi idealmente proprio agli *exempla* di valore muliebre enumerati nel terzo libro del *Cortegiano*.

Se nella *Velata* è dunque verosimile ravvisare l'immagine idealizzata della donna di palazzo, la presenza di monili romani sottolineerebbe in modo subliminale l'aspetto esemplare di quell'immagine femminile richiamando visivamente l'Antico, come sede ideale di ogni virtuoso modello.

NOTE

1 Grasso 2016, p. 134.

2 Lucco 2008; Pinto 1985, pp. 71-76.

3 Esiste un oggetto in vetro dall'aspetto assai simile ma di fattura più recente e senza gemma, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. Lucco 2008, p. 258.

4 Ceccarelli 1999; Bonoldi, Centanni, 2010.

5 Sullo scorpione genericamente connesso all'araldica gonzaghesca cfr. Pinto 1985, pp. 72; Bonoldi e Centanni 2010.

6 Ficino 1995, p. 203.

7 Levi D'Ancona 2001, pp. 196-197.

8 Pinto 1985, pp. 71-74.

9 Castiglione 2000, I, IX, pp. 29-31.

10 La vicenda che avrebbe coinvolto anche lo stesso Baldassarre Castiglione: cfr. Clough 1967, pp. 202-218; Bolzoni 2010, pp. 204-208 e Pinto 1985, pp. 73-74.

11 Bolzoni 2010, pp. 205-206.

12 Jenkins 1949.

13 Bolzoni 2010, pp. 204-206.

14 Faietti 2016, p. 30 nota 47.

15 Clough 1967, pp. 202-218; Faietti 2016, p. 30 nota 49.

16 *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, in Berti – Chiarini 1984, p. 58; Bolzoni 2010, pp. 200-208; Ceccarelli 1999, pp. 26-28; Luzio – Renier 1983, p. 260 nota 1; Pinto 1985, pp. 71-76.

17 Bonoldi e Centanni ipotizzano che il gioiello in forma di 'S' indossato da Elisabetta Gonzaga nel Cortegiano possa non essere un dono di Baldassarre Castiglione ma un possesso precedente. Già dalla prima metà del XV secolo infatti i Gonzaga erano stati insigniti del prestigioso collare. Cfr. Bonoldi e Centanni 2010.

18 Cfr. Malaguzzi 2020, pp. 491-492.

19 Cecchi 1987, pp. 434-436.

20 A. Cecchi, *Il ritratto di Maddalena Doni,* in Berti – Chiarini 1984, p. 115.

21 Studer – Evans 1924, pp. XV, XVI. Ne sono stati reperiti quaranta manoscritti nella sola Inghilterra e oltre cento nell'Europa continentale tradotti in francese, provenzale, italiano, irlandese, danese, ebraico, spagnolo, spesso compendiati con altri testi.

22 Malaguzzi 2007, pp. 322-327.

23 Brooke 2011; Franciosi 1907.

24 Clifford 2012.

25 Plin. *Nat. Hist.* XXXVII, 3, 12.

26 Alberto Magno 1967, pp. 70-71; Anglico 1519, XVI, p. 90; Dolce 1565, p. 28; Leonardi 1516, pp. 36 v-37 r.; Marbodo di Rennes P.L. CLXXI, coll. 1739-1740; Neckam 1863, p. 180; *Phisiologus*, ed. cons. Zambon 1982, p. 68; Plin. *Nat. Hist.* XXXVII, 55-61; Rabano Mauro P.L. CXI, coll. 473-474; Tommaso di Cantimprè 1973, p. 357; Ugo da San Vittore, P.L. CLXXVII, coll. 78-80.

27 Agrippa 1967, cap. XXVIII; Ficino 1995, p. 247, p. 194.

28 Alberto Magno 1967, p. 61; Anglico 1519, XVI, p. 113 r.; Bacci 1603, pp. 55-64; Bruno d'Asti, P.L.CLXIV, col. 339; Cardano 1966, II, p. 562- 563; Clem. Al. *Paed.*, 2, 12; de Boot 1636, pp. 140-150; Dolce 1565, p. 35 r.; *Ex.* 28, 15-21; Halloux – Schamp 1983, pp. 96-97, p. 163; Plin. *Nat. Hist.* XXXVII, 92-104; Rabano Mauro, P.L. CXI, col. 471.

29 Thorndike 1929, vol II, pp. 892-893.

30 Ivi, p. 854.

31 Bacci 1603, pp. 62-63; Cardano 1966, p. 563; Dolce, p. 35 r.

32 Ficino 1995, p. 230.

33 Dolce 1565, p. 47 v.; Leonardi 1516, p. 34 r.

34 Alberto Magno 1967, p. 98; Tommaso di Cantimprè 1973, p. 363.

35 Leonardi 1516, p. 34 r.

36 Dolce 1565, p. 47 v.; Leonardi 1516, p. 34 r.

37 Anglico 1519, p. 115 v.

38 Bacci 1603, p. 118.

39 Alberto Magno 1967, pp. 105-106; Anglico 1519, p. 115 v; Bacci 1603, p. 116-128; Della Porta 1560, p. 157; Ficino 1995, p. 194; Tommaso di Cantimprè 1973, pp. 265-266.

40 Dante nella *Divina Commedia* definisce la luna "Eterna margarita" ovvero eterna perla (*Paradiso*, 2,34).

41 Ficino 1995, p. 194.

42 Ivi, p. 204.

43 Ivi, p. 247.

44 Dolce 1565, p. 61 r; Leonardi 1516, p. 43 r-v; Marbodo di Rennes, P.L. CLXXI, coll. 1745.

45 Leonardi 1516, p. 43 r-v.

46 Ficino 1995, p. 203

47 Levi d'Ancona 2001, pp. 218-219.

48 Cecchi 1987, p. 436.

49 Ibid.; Bolzoni 2016, p. 62.

50 Nel retro del dipinto il mito di Decalione e Pirra evoca rinascita e fertilità (cfr. Bolzoni 2010, pp. 270-273).

51 Cecchi 1987, p. 437.

52 Bolzoni 2010, p. 270; Padovani 2005.

53 Cecchi 1987, p. 437.

54 Vasari 1963, IV, p. 91.

55 Paolucci 2001, p. 102.

56 Mochi Onori 1983.

57 Mochi Onori 2001.

58 Berti – Chiarini 1984, p. 174.

59 Barbiellini Amidei 1983.

60 L. Mochi Onori, *Il personaggio*, in Englen *et alii* 1983, p. 21.

61 Berti – Chiarini 1984, p. 174.

62 Barbiellini Amidei 1983.

63 Hom. *H. Aph.* 87, 163.

64 Berti – Chiarini 1984, p. 179.

65 De Vecchi 2001.

66 Castiglione 2000, pp. 262-263.

67 Ivi, pp. 264-266.

68 Ivi, pp. 270-271.

69 Ivi, pp. 59-61.

70 Ivi, pp. 270-271.

71 Ivi, pp. 334-336.

72 D'Ascoli 2011, v. 3187, p. 310; Ficino 1995, p. 247; Leonardi 1516, p. 32 v.

73 Ficino 1995, p. 191.

74 Oberhuber 1982, p. 156.

75 Malaguzzi 2020, p. 311.

76 Di Teodoro 1994, p. 5.

77 Malaguzzi 2020, pp. 488-499.

78 Castiglione 2000, pp. 288-301.

BIBLIOGRAFIA

Agrippa 1967: H. C. Agrippa, *De occulta philosophia*, S.L. 1533, ed. anast. Graz 1967.

Alberto Magno 1967: Alberto Magno, *De mineralibus*, ed. Oxford 1967.

Anglico 1519: B. Anglico, *Liber de proprietatis rerum*, Norimberga 1519.

Bacci 1603: A. Bacci, *De gemmis et lapidibus pretiosis*, Francoforte 1603.

Barbiellini Amidei 1983: R. Barbiellini Amidei, *L'iconografia della figura*, in *Raphael Urbinas, il mito della Fornarina*, catalogo della mostra (Roma, giugno-dicembre 1983), a cura di A. Englen, R. Barbiellini Amidei, L. Mochi Onori, Milano 1983, p. 13.

Berti – Chiarini 1984: *Raffaello a Firenze, dipinti e disegni dalle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 11 gennaio - 29 aprile 1984), a cura di L. Berti e M. Chiarini, Milano 1984.

Bolzoni 2010: L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo, ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

Bolzoni 2016: L. Bolzoni, *Raffaello, frammenti di un ritratto letterario*, in *Raffaello, la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, catalogo della mostra (Mosca, 13 settembre - 11 dicembre 2016), a cura di M. Faietti e V. Markova, Mosca 2016, pp. 56-70.

Bonoldi,Centanni 2010: L. Bonoldi, M. Centanni , *Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglione,*

Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S', "Engramma", n°86, 2010, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=622.

Brooke 2011: I. Brooke, *Pietro Bembo, the goldsmith Antonio da San Marino and designs by Raphael*, in "The Burlington Magazine", 2011, n. 153, pp. 452-457.

Cardano 1966: G. Cardano, *Opera*, Lugduni 1658, ed. anast. Stoccarda 1966, *De gemmis et coloribus*, vol. II, pp. 552-569.

Castiglione 2000: B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ediz. Milano 2000, I, IX.

Ceccarelli 1999: L. Ceccarelli, *Lo scorpione di Elisabetta*, in "MCM", n. 46, 1999, pp. 26-28.

Cecchi 1987: A. Cecchi, *Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Urbino 1987, I, pp. 429-439.

Clifford 2012: T. Clifford, *Raphael and the decorative Arts*, in *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, 12 giugno - 16 settembre 2012; Parigi, 8 ottobre 2012 - 14 gennaio 2013), a cura di T. Henry e P. Joannides, Madrid 2012, pp. 38-49.

Clough 1967: C. Clough, *The Relations Between the English and Urbino Courts, 1474-1508*, "Studies in the Renaissance", vol.14, 1967, pp. 202-218.

D'Ascoli 2011: C. D'Ascoli, *L'Acerba*, (ante 1327), a cura di A. Crespi, Milano 2011, lib. III, cap. XVI-XVIII, pp. 301-317.

de Boot 1636: A. B. de Boot, *Gemmarum et lapidum historia*, Leida 1636.

De Vecchi 2001: P. De Vecchi, *Ritratto di Baldassar Castiglione*, in *Raffaello, grazia e bellezza*, catalogo della mostra (Parigi, 10 ottobre 2001 - 27 gennaio 2002), a cura di P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, Ginevra-Milano 2001, p. 106.

Della Porta 1560: G. B. Della Porta, *De i miracoli et meravigliosi effetti dalla natura prodotti*, Venezia 1560.

Di Teodoro 1994: F. P. Di Teodoro, *Raffaello Baldassar Castiglione e la lettera di Leone X*, Bologna 1994.

Dolce 1565: L. Dolce, *Delle diverse sorti delle gemme*, Venezia 1565.

Englen *et alii* 1983: *Raphael Urbinas, il mito della Fornarina*, catalogo della mostra (Roma, giugno-dicembre 1983), a cura di A. Englen, R. Barbiellini Amidei, L. Mochi Onori, Milano 1983.

Faietti 2016: M. Faietti, *Raffaello, poeta mutolo*, in *Raffaello, la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, catalogo della mostra (Mosca, 13 settembre - 11 dicembre 2016), a cura di M. Faietti e V. Markova, Mosca 2016, pp. 24-45.

Ferrigno 2018: A. Ferrigno, *Raphael et Agostino Chigi, le peintre et son mecène*, Rennes 2018.

Ficino 1995: M. Ficino, *De triplici vita*, ed. Milano 1995.

Franciosi 1907: P. Franciosi, *Un orafo del Rinascimento (M. o Antonio da Sammarino), amico di Raffello Sanzio*, in *Rassegna Bibliografica dell'arte italiana*, Ascoli Piceno 1907, n. 10, pp. 7-11.

Grasso 2016: M. Grasso, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, in *Raffaello, la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, catalogo della mostra (Mosca, 13 settembre - 11 dicembre 2016), a cura di M. Faietti e V. Markova, Mosca 2016, p. 134.

Halloux – Schamp 1983: R. Halloux, J. Schamp (a cura di), *Les lapidaires grecs*, Paris 1983.

Jenkins 1949: C. K. Jenkins, *Collars of SS: a quest*, in "Apollo", marzo 1949, p. 60.

Leonardi 1516: C. Leonardi, *Speculum lapidum*, Venezia 1516.

Levi d'Ancona 2001: M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca 2001.

Lucco 2008: M. Lucco, *Un monile in vetro. Dal vero e in ritratto*, in *Il cammeo Gonzaga, arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, 12 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di O. Casazza, Milano 2008, p. 258.

Luzio – Renier 1983: A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino, Isabella d'este ed Elisabetta*

Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, Torino-Roma 1983.

Malaguzzi 2007: S. Malaguzzi, *Oro, gemme e gioielli*, Milano 2007.

Malaguzzi 2020: S. Malaguzzi, *Raffaello e i gioielli*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, 5 marzo - 2 giugno 2020), a cura di M. Faietti e M. Lafranconi, Milano 2020, pp. 488-499.

Mochi Onori 1983: L. Mochi Onori, *I ritratti della Fornarina*, in *Raphael Urbinas, il mito della Fornarina*, catalogo della mostra (Roma, giugno-dicembre 1983), a cura di A. Englen, R. Barbiellini Amidei, L. Mochi Onori, Milano 1983, p. 24.

Mochi Onori 2001: L. Mochi Onori, *La Fornarina*, in *Raffaello, grazia e bellezza*, catalogo della mostra (Parigi, 10 ottobre 2001 -27 gennaio 2002), a cura di P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, Ginevra-Milano 2001, pp. 136-140.

Neckam 1863: A. Neckam, *Liber de naturis rerum*, ed. Londra 1863.

Oberhuber 1982: K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano 1982.

Padovani 2005: S. Padovani, *I ritratti Doni, Raffaello e il suo "eccentrico" amico, il Maestro di Serumido*, in "Paragone", 2005, n. 56, pp. 3-26.

Paolucci 2001: A. Paolucci, *Ritratto di donna detta La Velata*, in *Raffaello, grazia e bellezza*, catalogo della mostra (Parigi, 10 ottobre 2001 -27 gennaio 2002), a cura di P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, Ginevra-Milano 2001, pp. 102-104.

Pinto 1985: M. A. Pinto, *Elisabetta Gonzaga mantiene i suoi segreti*, in "Civiltà Mantovana", VIII,1985, pp. 71-76.

Studer – Evans 1924: P. Studer, J. Evans, *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris 1924.

Thorndike 1929: L. Thorndike, *The history of magic and experimental science*, New York 1929.

Tommaso di Canterbury 1973: Tommaso di Cantimpré, *Liber de natura rerum*, ed. Berlino 1973.

Ugo da San Vittore: Ugo da San Vittore, *Didascalicon*, P.L. CLXXVII, *De bestiis et aliis rebus*, lib. III, coll. 115-119.

Vasari 1963: G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architectori*, Firenze 1568, ed. Milano 1963.

Zambon 1982: F. Zambon (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano 1982.