

Le donne nei ritratti di Raffaello

■ **EDGARDA FERRI**

Scrittrice e giornalista

«**R**itrasse Raffaello Beatrice Ferrarese ed altre donne, e particolarmente quella sua, ed altre infinite», scrive Giorgio Vasari nelle sue *Vite*. Il ritratto della Ferrarese, famosa cortigiana “operosa” in Roma, è andato perduto. Quello della donna sua è identificabile nella celeberrima “Fornarina”. Delle altre infinite, Vasari cita, senza farne il nome, soltanto Maddalena Strozzi.

Sceso da Urbino, dove era nato e aveva imparato a dipingere dal padre Giovanni Santi, passato da Perugia, Città di Castello e Siena, dove aveva avuto buoni maestri e si era già fatto un bel nome, Raffaello era approdato a Firenze: desiderava imparare e lavorare; e mentre osservava da vicino le tecniche e i rivoluzionari stili di Leonardo e Michelangelo, accettava incarichi dai committenti privati, soprattutto i mercanti diventati ricchissimi importando o esportando stoffe pregiate e prodotti per tingere. Agnolo Doni, che si era fatto una comoda e bellissima casa in corso de' Tintori appresso al Canto degli Alberti, era stato fra i primi.

Dopo il matrimonio con Maddalena Strozzi, celebrato il 31 gennaio 1504, messer Agnolo aveva commissionato a Michelangelo un dipinto a tempera grassa raffigurante la Sacra Famiglia racchiusa in un tondo. Contemporaneamente, si era fatto ritrarre da Raffaello. Due anni dopo, lo aveva incaricato di farlo anche a sua moglie.

Seduta con il capo in posizione frontale, il busto girato a sinistra e le mani in grembo, madonna Maddalena indossa un sontuoso abito di damasco rosso rubino con

il bustino ornato da una passamaneria scura e chiuso da una doppia fila di bottoncini. Dalla generosa scollatura spunta un lembo sottile della camicia bianca che addirittura, arricciata e corposa, espone nel vuoto lasciato fra l'incavo del corpetto e l'allacciatura delle maniche staccabili color azzurro profondo. Posate una sopra l'altra, le mani dalle dita corte e robuste sono ornate da tre anelli non del tutto infilati. Dall'esile filo aderente alla base del collo, grande e rotondo pende un monile composto da

Raffaello Sanzio (1483-1520), *Ritratto di Maddalena Doni*, 1506 ca., olio su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Raffaello Sanzio (Raphael) (1483-1520), *Portrait of Maddalena Doni*, ca. 1506, oil on panel, Uffizi Museum, Florence.



Women portrayed by Raffaello

His artistic sensitivity and undisputed expertise led young Raffaello into the high society of the times and to portraying several female figures, even though not all necessarily identified. In Florence he was appointed to first portray Agnolo Doni and then his wife, Maddalena Strozzi. Already part of the courts of Duke Guidobaldo di Urbino, during one of his stormy returns to the family he created a splendid figure of Elisabetta Gonzaga, the Duke's wife. In that same period, he portrayed Emilia Pia. The models of the “Dama del liocorno” (Young Woman with Unicorn) and the “Donna velata” (Veiled Woman) are more mysterious. “His woman” was however the famous Fornarina, whose origins and lifestyle still need to be deciphered.

AKG-images/Mondadori Portfolio

uno smeraldo, un rubino, uno zaffiro, rispettivamente simboli di castità, forza e purezza, e dal quale, a sua volta, scende una grossa perla a forma di goccia, simbolo della fedeltà coniugale. Fermati da un nastrino ondulado, i capelli bruni scendono dietro le spalle. La postura, calma e diritta, suggerisce l'indole di una donna determinata, sicura di sé. Lo sguardo è intenso e fermo. La bocca un poco gonfia e imbronciata. Sullo sfondo, un cielo che trascolora dal bianco all'azzurro. Chiare nuvole sparse. Un albero dai fusti sottili e i rami leonardeschi.

Dalle radiografie, il ritratto risulta ambientato, in una prima stesura, dentro una stanza con una finestra oltre la quale appare lo stesso paesaggio che vediamo oggi. Le dimensioni della tavola dipinta a olio, 63x45 cm, risultano accorciate per adattarsi "in dittico" a quella raffigurante il marito. Nel 1826 i ritratti della coppia fiorentina sono stati ceduti dagli eredi al Granduca Leopoldo di Toscana. Dal 2018 il "dittico" di Raffaello e la *Sacra Famiglia* di Michelangelo, nota come il *Tondo Doni*, sono riuniti in un'unica stanza al secondo piano della Galleria degli Uffizi, a Firenze.

Maria di Battista di Nicola Ciarla, madre di Raffaello, era morta quando lui aveva otto anni. Giovanni Santi, suo padre, era morto quando ne aveva undici. In quel periodo lui stava già lavorando nella bottega del Perugino, a Perugia. Fra il giovanissimo orfano, la matrigna Bernardina e la sorellastra Elisabetta si erano scatenati interminabili attriti per la spartizione del patrimonio. Se ogni tanto tornava a casa, era per dirimere la questione e portarsi via la sua parte. Si presume che il ritratto di Elisabetta Gonzaga sia stato eseguito durante uno di quei suoi tribolati momenti, fra il 1504 e il 1505. Raffaello aveva più o meno 21 anni ed era già famoso. La dimestichezza con i signori di Urbino gli veniva dalla frequentazione del padre alla corte del duca Guidobaldo, marito di Elisabetta. La prova è il poema in rima composto da

Giovanni Santi, pittore anche a corte, in onore delle loro nozze; e qualche anno dopo, la lettera di raccomandazione che Raffaello aveva chiesto a Giovanna, sorella di Guidobaldo, per andare a lavorare a Firenze.

Elisabetta Gonzaga era la penultima delle figlie di Federico Gonzaga, terzo marchese di Mantova, e di Margherita di Baviera. Intelligente, colta, elegante, aveva creato nello splendido palazzo ducale di Urbino un circolo culturale composto da scrittori, musicisti, pittori e dame di corte che Baldassarre Castiglione, ambasciatore dei Montefeltro presso la sede pontificia di Roma, avrebbe messo al centro della sua opera *Il Cortegiano*. Senza figli, Elisabetta e Guidobaldo avevano adottato Francesco Maria della Rovere, che aveva sposato poi Eleonora Gonzaga, fi-

glia di Francesco, quarto marchese di Mantova, e di Isabella d'Este.

Elisabetta indossa un abito di stoffa nera con brevi inserti orizzontali e verticali di seta variamente dorata. Degli stessi toni sono anche i ricami e i rilievi intorno allo scollo quadrato. Le scende dal collo una catenella a due giri, la più corta annodata al centro del petto. Una massa di capelli biondo scuro si restringe verso la nuca lasciando intuire il cozzone, ben evidenziato nella medaglia che la ritrae di profilo (British Museum di Londra). La parte alta dei capelli divisi nel mezzo è tenuta ferma da un cordoncino scuro che le attraversa la fronte, da dove scende un piccolo monile del quale si distinguono chiaramente la grossa testa, le zampette, la codina ricurva: probabilmente lo "Scorpio" a forma di "S" che Baldassarre Casti-

Ritratto di Elisabetta Gonzaga, 1504-05 ca., olio su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Portrait of Elisabetta Gonzaga, ca. 1504-05, oil on panel, Uffizi Museum, Florence.



glione cita nel *Cortegiano*. Un esile e vago sorriso spalma sulle guance un tenue velo di rosa. Sotto il sottilissimo filo dei sopraccigli lo sguardo è pensoso, grondante solitudine e malinconia. L'atmosfera astratta, fermissima, è sottolineata dal paesaggio alle sue spalle: uno sperone di roccia, alberi stilizzati, luci di perla.

Dalla splendida raccolta nel palazzo ducale di Urbino il ritratto di Elisabetta Gonzaga era stato portato a Firenze nel 1625, quando Vittoria della Rovere, erede della collezione dell'estinta famiglia dei Montefeltro, era andata a sposare il granduca Ferdinando II de' Medici. Trasferito da Palazzo Pitti al Guardaroba Granduca, in un successivo inventario era stato attribuito alla scuola di Bellini. Nel 1825 l'autore era stato identificato in Andrea Mantegna. Il primo ad attribuirlo a Raffaello era stato il critico francese Durand Greville, sostenuto da una schiera di successivi colleghi dei quali faceva parte l'italiano Roberto Longhi. Alle dispute fra chi soste-

neva il contrario aveva contribuito la scritta sul retro della tavola "Isabella Mantovana, moglie del duca Guidobaldo", successivamente spiegata dal fatto che Elisabetta era solita firmarsi Isabetta. Oggi, definitivamente attribuita a Raffaello, è esposta nella Galleria degli Uffizi di Firenze accanto al ritratto di Guidobaldo da Montefeltro, il marito, eseguito nello stesso periodo nello stesso stile e dalla stessa mano.

Allo stesso periodo è attribuito anche il ritratto di Emilia Pia, figlia di Marco Pio signore di Carpi e moglie di Antonio da Montefeltro, figlio naturale di Federico e legittimato con il consenso del papa. Rimasta vedova, si era definitivamente stabilita alla corte di Urbino, diventando amica, consigliera e confidente della cognata Elisabetta Gonzaga. Cresciuta alla piccola corte di Carpi, a quel tempo un centro culturale di prima grandezza, anche lei aveva fatto parte del mondano e vivacissimo circolo narrato da Baldassarre Castiglione ne *Il Cortegiano*.

Emilia Pia è ritratta a metà figura su tavola dipinta a olio, (56x36 cm) e in posizione frontale, la stessa posa di Elisabetta Gonzaga. Sullo sfondo scuro e uniforme indossa un semplice abito nero dalle sfumature rossastre. La pettinatura è liscia, senza ornamenti. Nessun gioiello sulla grande scollatura rettangolare. Un poco di rosa sulle guance e le labbra. Sul retro, l'iscrizione "Emilia Pia da Montefeltro" e un sigillo con una scritta frammentata e interpretata come *fonticho tedesco di Venezia*: il fondaco dei tedeschi.

Si presume che anche quest'opera sia stata portata a Firenze da Vittoria della Rovere. Prima di far parte della Collezione Covai Stoop di Erlenbach (Zurigo) è stata restaurata a Vienna. Venduta alla Galleria Kleinberger di New York è definitivamente passata al Baltimore Museum of Art di Baltimora.

Ad Emilia Pia è stato a lungo attribuito anche il ritratto inventariato nel primo Settecento a Palazzo Pitti come "opera di autore ignoto" e un secolo dopo sopran-

A sinistra: *Ritratto di Emilia Pia da Montefeltro*, 1504-05 ca., Baltimore Museum of Art, Baltimora, Usa. A destra: *La Gravida*, 1505-06, olio su tavola, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

• Left: Portrait of Emilia Pia da Montefeltro, ca. 1504-05, Baltimore Museum of Art, Baltimore, Usa. Right: *La Gravida (The Expectant Woman)*, 1505-06, oil on panel, Palatine Gallery, Pitti Palace, Florence.



Mondadori Portfolio/Electa

nominato *La Gravida*. La donna è ritratta su uno sfondo scuro, seduta e a mezza figura. Il busto e il volto sono girati di tre quarti verso destra, gli occhi guardano direttamente lo spettatore. Indossa un corpetto scollato color giallo arancio bordato di velluto nero. Dalla cintura e dalle maniche staccabili, rosse e pesanti, esce il bianco della veste increspata che copre il ventre rotondo e gonfio. I capelli sono raccolti in una reticella finemente lavorata. Una collana d'oro si infila nella scollatura senza mostrare il pendente. La mano sinistra poggia sul ventre, serena. La destra, in primo piano, stringe un fazzoletto che sfiora un libriccino con la copertina di cuoio. Entrambe le mani sono ornate da anelli.

Olio su tavola, 66x52 cm, trasferita nel Guardaroba Granducale degli Uffizi nel 1813, *La Gravida* era tornata a Pitti per sostituire alcuni dipinti portati via dai francesi di Napoleone. Dove, definitivamente attribuita a Raffaello, tuttora si trova.

Degli anni in cui, salvo brevi spostamenti, Raffaello lavorava a Firenze è anche il ritratto citato negli inventari Borghese nel 1760 come opera di autore ignoto. Una radiografia ha rilevato che, al posto del liocorno, la donna teneva in braccio un piccolo cane. Un restauro del 1935 ha evidenziato una ruota dentata e una palma, simboli di Santa Caterina di Alessandria. Ma potrebbe anche trattarsi di "Giulia la bella", Giulia Farnese, amante di papa Alessandro VI, che fra gli emblemi di famiglia aveva anche il liocorno, simbolo di purezza e nella mitologia citato come addomesticabile soltanto dalle vergini. Conservato nella Galleria Borghese, olio su tavola, 65x51 cm, è presentato come *Dama col liocorno*.

Vi è raffigurata a mezza figura una giovane donna seduta con il busto ruotato di tre quarti verso sinistra, il volto che guarda frontalmente, le mani che stringono un piccolo liocorno. La posa, l'animaletto, lo sguardo intenso ricordano *La dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci. Indossa un ricco abito di

seta verde molto scollato con la gonna a pieghe e maniche estraibili grandi e rosse da dove escono lembi di una spessa camicia bianca. Gli occhi azzurri fermissimi, i capelli biondi, lunghi e fluenti che incorniciano l'ovale del viso. Al collo, una catena d'oro annodata da dove scende una perla a goccia appesa a un enorme rubino. Poggiato al braccio destro, un tenero liocorno. Alle spalle, il parapetto di una terrazza. Fra due colonne di pietra, un paesaggio composto da una roccia sovrastata da un gruppo di alberi verdi, una lunga fila di piatte colline blu chiaro contro un cielo perlaceo che sempre di più si tinge di azzurro.

Priva di firma – Raffaello avrebbe infatti siglato le sue opere solo dopo il suo arrivo a Roma, rigorosamente sul retro e rigorosamente "Sanctio" – l'opera citata nel 1760 negli inventari Borghese è stata attribuita a più autori: il Perugino, il Ghirlandaio, Andrea del Sarto. Giulio Cantalamessa e Roberto Longhi hanno insistito, e vinto, puntando su Raffaello.

A sinistra: *Dama col liocorno*, 1505-06, tela applicata su tavola, Sala di Didone, Galleria Borghese, Roma. A destra: *La Velata*, 1516 ca., olio su tela, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze.

Left: *Young Woman with Unicorn*, 1505-06, canvas applied on panel, Dido Room, Borghese Gallery, Rome. Right: *The Woman with the Veil*, ca. 1516, oil on canvas, Palatine Gallery, Pitti Palace, Florence.



A un'altra ignota è intitolato il ritratto *La Velata*, 82x60,5 cm, databile intorno al 1516 e conservato a Palazzo Pitti, Firenze. La giovane donna è ritratta a mezza figura e girata di tre quarti a sinistra. Lo sfondo è scuro, la luce è diffusa e dorata. Il volto dalle linee purissime e lo sguardo intenso sono incorniciati dai capelli neri divisi nel mezzo. Le scende dal capo un grande morbido velo che la avvolge fino alla vita. Posata fra la camicia bianca e increspata e l'aderente corpetto del sontuosissimo abito, esce dalle pieghe del velo la mano destra atteggiata, secondo le interpretazioni del tempo, a un segno di devozione religiosa. Poggiata sui ginocchi, o un vicino ripiano, la sinistra pare mettere in evidenza l'enorme manica di croccante luminoso tessuto ricamato con righe verticali dorate a rilievo. Le cinge il collo una collana di smalti finemente lavorati. Le ferma i capelli un sottile diadema con un pendente composto da un rubino di taglio quadrato e uno zaffiro che termina con una perla.

Giorgio Vasari aveva visto il ritratto in casa del mercante fiorentino Matteo Botti. Nel 1619 gli eredi l'avevano destinato alla Collezione Medici, inventariato a Palazzo Pitti «dicono di mano di Raffaello d'Urbino». Ai tempi del Granduca Pietro Leopoldo (1790) era stato attribuito a Justus Sustermans, il pittore fiammingo soprannominato Giusto. Dopo interminabili discussioni i critici lo avevano attribuito alla "Scuola di Raffaello". Ma era bastato un restauro per riconoscere la mano dell'artista urbinata, la brillantezza dei suoi colori e la delicatezza dei gesti della «donna che pareva viva viva» aveva scritto Vasari «il quale oggi è appreso il gentilissimo Matteo Botti mercante fiorentino Botti, tenuta da lui come una reliquia per l'amore che egli porta all'arte e particolarmente a Raffaello».

L'ultimo ritratto databile al periodo fiorentino di Raffaello è intitolato *La Muta*. Ma questa volta l'attribuzione all'artista urbinata è sicura. Non è invece sicuro che l'opera sia stata realizzata a Firen-

Ritratto di gentildonna (La Muta), 1507 ca., olio su tavola, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Portrait of a Gentlewoman (The Mute Woman), ca. 1507, oil on panel, National Gallery of the Marche, Urbino.

Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone



ze, visti i suoi frequenti viaggi a Urbino per regolare i conti dell'eredità paterna contestati dalla matrigna e dalla sorellastra. Alcuni studiosi identificano infatti la protagonista del ritratto con la figlia del duca Federico da Montefeltro, Giovanna Feltria, che in una lettera firmata il primo giorno di ottobre 1504 aveva patrocinato il soggiorno fiorentino del suo protetto.

Su uno sfondo scuro e compatto la donna è raffigurata in una posa simile a quella della *Gioconda* di Leonardo: a mezza figura, di tre quarti e girata a sinistra. Il distacco dall'ormai mitico ispiratore è tuttavia evidente nei lineamenti e nell'abbigliamento, più netti e intensi. Indossa un elegantissimo abito di stoffa verde con nastri di velluto rosso applicati intorno all'ampia scollatura e alla cintura del grembiule bianco annodato al centro, omaggio alla moda del

tempo. Rossi e di velluto sono anche i nastri che allacciano al corpetto le maniche estraibili di panno color castagna da dove escono gli abbaglianti sbuffi della camicia di lino bianco ricamata di nero. Intrigante è il gioco delle mani dalle dita lunghe e affusolate incrociate in grembo. La destra, poggiata sul polso. La sinistra, su un ripiano o una balaustina. All'indice della destra, un anello rialzato, probabilmente di ispirazione nordica. All'indice di quella sinistra uno zaffiro, simbolo di castità. All'anulare, un rubino, simbolo di prosperità. Di raffinata fattura fiorentina è la catena d'oro a maglie fitte e piatte annodata a metà del busto da dove pende una croce che ha nel mezzo una pietra verde, forse uno smeraldo, mentre i bracci sono decorati a volute di tralci terminanti con un fiore rosso. Lo sguardo fisso, legger-

mente strabico. Enigmatico l'indice della mano sinistra divaricato e teso che stringe un fazzoletto. Indecifrabile l'espressione del volto che ha dato il titolo all'opera, soprannominata anche *Donna in verde* o *Donna dalla catena d'oro*. Le indagini compiute nel 1993 hanno evidenziato molti pentimenti, in particolare il disegno dell'occhio, la mano e la spalla di destra, la manica e il profilo dei capelli di sinistra. Gli accorgimenti dovrebbero essere serviti a rendere la composizione più severa, probabilmente dovuta a una sopraggiunta morte del marito. Non a caso il colore verde del fazzoletto e dell'abito sono simboli di lutto e vedovanza.

Nel 1666 il dipinto faceva parte dell'inventario del cardinale Carlo de' Medici. Trasferito a Palazzo Pitti e in seguito nella villa medicea di Poggio a Caiano, il 23 dicembre 1773 era approdato agli Uffizi: ereditate da Vittoria della Rovere, ultima duchessa di Urbino, tutte le opere realizzate da Raffaello nella sua città natale erano finite a Firenze. Dal 1935 *La Muta* è stata concessa alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, dove tuttora risiede. Trafugata il 6 febbraio 1975 insieme a due opere di Piero della Francesca, è stata recuperata a Locarno il 23 marzo dell'anno seguente.

Verso la fine del 1508 Raffaello aveva lasciato precipitosamente Firenze: l'ambizioso e coltissimo papa Giulio II aveva convocato i più grandi artisti del tempo per rinnovare, abbellire, arricchire Roma di cultura e di fascino. Tre anni dopo aveva accettato l'incarico di un privato, il ricchissimo banchiere Agostino Chigi, che stava facendosi costruire da Baldassarre Peruzzi una villa urbana (la Farnesina), che voleva tutta decorata da lui. Come aveva scritto il Vasari, a quel tempo Raffaello era tanto preso dalla "donna sua" che, "disperato" perché non riusciva a fargli completare gli affreschi nella sua prima loggia, Agostino Chigi l'aveva fatta venire in casa sua fino a quando l'innamorato pazzo non li aveva finiti.

La "donna sua" era la meravigliosa *Fornarina*, databile fra il 1518-19 e vistosamente firmato nel bracciale infilato all'altezza del seno nudo sinistro RAPHAELE URBINAS. Nonostante Margherita Luti fosse la figlia di un fornaio di Trastevere in contrada Dorotea, nota per bellezza e facilità di costumi, l'identità della splendida creatura non è mai stata chiarita. Usato nel 1772 per la prima volta dall'incisore Domenico Cunego, l'appellativo "la Fornarina" è stato recentemente oggetto di una seconda ipotesi: risalendo all'uso antichissimo del pur grazioso termine, sarebbe stata una maliziosamente volgare allusione all'organo sessuale femminile, quando era noto che gli artisti del Rinascimento sceglievano come amanti e modelle le prostitute perché non facevano storie e costavano poco.

La donna del ritratto, olio su tavola, 85x60 cm, è a seno nudo.

Lo sguardo rivolto a destra, è seduta girata di tre quarti verso sinistra. Con la mano destra all'altezza del seno sinistro tiene fermo un lembo di camicia trasparente, o forse un velo, che le copre il ventre rotondo lasciando intravedere un grosso, oscuro ombelico. La mano sinistra poggia sulle gambe coperte da un drappo rosso. Intorno ai capelli bruni divisi nel mezzo è avvolta una sciarpa di seta dorata a righe verdi e azzurre annodata e fermata sopra l'orecchio sinistro da una spilla composta da due pietre e una perla pendente. Il viso è roseo, lo sguardo è divertito, arguto, un po' birichino. Lo sfondo è buio, appena appena si scorge un cespuglio di mirto, la pianta cara a Venere, dea dell'amore.

Sempre secondo Vasari, il ritratto era rimasto nello studio di Raffaello fino al giorno della sua morte. Citato nel 1595 in una lettera del vicecancelliere Corasduz

La Fornarina, 1518-19 ca., olio su tavola, Palazzo Barberini, Roma.

Portrait of a Young Woman (*La Fornarina*), ca. 1518-19, oil on panel, Barberini Palace, Rome.



all'imperatore Rodolfo II a proposito della collezione della contessa Caterina Nobili Sforza di Santa Fiora, era stato ereditato dal genero della nobildonna Giovanni Buoncompagni e successivamente venduto ai Barberini. Dopo un breve soggiorno alla Galleria Borghese, è stato trasferito definitivamente nella Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma.

Indecifrabile è rimasto invece il vero autore del ritratto di Giovanna d'Aragona (1502-75) figlia di Ferdinando d'Aragona, a sua volta illegittimo di re Ferdinando I di Napoli: sangue fiero e caliente, spagnoli della stirpe reale dei Trastamara. Cantata dal filosofo Agostino Nifo nella sua ode *De pulchro et amore*, protagonista di trecento poesie in suo onore pubblicate dal poligrafo Girolamo Ruscelli, era nota soprattutto per la sua bellezza. A diciannove anni era stata sposata al nobile italiano Ascanio Colonna. Matrimonio imposto dall'imperatore Carlo V e finito con il ritiro di Giovanna all'isola d'Ischia e Napoli (con il permesso dell'imperatore). Frequentatrice assidua insieme alla cognata e poetessa Vittoria Colonna del riformatore antipapista spagnolo Antonio Valdes, suscitò la reazione del cattolicissimo consorte che supplicò l'aiuto di Ignazio de Loyola per farla rinsavire (invano). Fuggita la notte del 31 dicembre 1555 da Palazzo Colonna, dove era stata relegata da papa Paolo IV, si era rifugiata a Tagliacozzo insieme alle figlie, minacciate di essere sposate ai nipoti dell'odiato pontefice. Marcantonio, il maggiore dei suoi figli, sarebbe stato il vincitore dei Turchi nella sanguinosissima battaglia di Lepanto.

Dipinto a olio su tavola in seguito trasportato su tela, 120x90 cm, il ritratto fu eseguito intorno al 1518 su commissione del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena e inviato in dono a Francesco I di Francia. La donna, bellissima e giovane, è in posa a mezza figura e girata a sinistra di tre quarti. Sullo sfondo, un ricco loggiato lascia intravedere un paesaggio con fitta verzura, un'elegan-

Raffaello Sanzio e aiuti (Giulio Romano), *Ritratto di Giovanna d'Aragona*, tavola trasportata su tela, 1518 ca, Museo del Louvre, Parigi.

• *Raphael and assistants (Giulio Romano), Portrait of Giovanna d'Aragona, panel transferred to canvas, ca. 1518, Louvre Museum, Paris.*

te dama bionda di spalle, lembi di nuvole contro il cielo azzurro. Giovanna indossa un abito di velluto rosso bruciato con maniche enormi foderate di un tessuto color oro dalle quali, attraverso gli spacchi e i risvolti, esce una gonfia camicia bianca dai riflessi dorati. Il volto ovale, purissimo e lievemente rosato, è incorniciato da lunghi capelli biondi arricciati sui quali poggia un cappello con le tese larghe rivolte all'insù ornate da preziosi gioielli. Quasi all'altezza dell'ampia e nivea scollatura, la mano destra trattiene un drappo, uno scialle, forse una pelliccia leggera. La sinistra poggia con eleganza su un ginocchio.

Secondo Vasari, la testa era di Raffaello. A sua volta, inviandone un cartone al duca Alfonso d'Este, che aveva già visto l'incan-

tevole ritratto a Fontainebleau, Raffaello affermava di non averci mai messo mano: si era limitato a mandare a Napoli uno dei suoi assistenti su commissione del duca di Urbino e per volere di papa Leone X. È probabile che l'inviato fosse Giulio Romano, che proprio suo assistente non era, in quanto già considerato fra i grandi. Nonostante l'esplicito diniego di Raffaello, non pochi critici insistevano e insistono sulla sua partecipazione: almeno qualche ritocco qua e là, almeno l'invenzione della sua posa, l'espressione, i colori. Come se non bastasse, il Museo del Louvre, dove adesso si trova con la scritta "Raffaello Sanzio e aiuti" (Giulio Romano), aveva a lungo ritenuto che la protagonista del ritratto non fosse l'irrequieta Giovanna, ma Dona Isabel de Requesens. 

