



HAL
open science

Raffaello e Agostino Chigi, nascita di un nuovo stile pittorico

Amélie Ferrigno

► **To cite this version:**

Amélie Ferrigno. Raffaello e Agostino Chigi, nascita di un nuovo stile pittorico. Raffaello pittore, del segno e del colore, 2014. hal-01197220

HAL Id: hal-01197220

<https://amu.hal.science/hal-01197220v1>

Submitted on 4 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



RAFFAELLO E AGOSTINO CHIGI
NASCITA DI UN NUOVO STILE PITTORICO.
L'INFLUSSO DEL MECENATE SULLA PITTURA
DEL MAESTRO

Amélie Ferrigno

A Roma Raffaello è circondato da numerosi mecenati, i Papi Giulio II e Leone X, ma anche uno dei banchieri più potenti d'Europa, temibile uomo d'affari e tesoriere della Curia: Agostino Chigi.

Chiaramente, Chigi non è un mecenate qualsiasi per il pittore, prima di tutto, perché non rientra nella categoria tradizionale dei mecenati, ma appartiene a una nuova tipologia sociale, quella proveniente dalla borghesia mercantile.

A tale proposito si ricorda che nei primi del Cinquecento la parola "mecenate" designa principalmente i grandi committenti, come la Chiesa o l'aristocrazia, che si rivolgono agli artisti più in voga. Mentre la particolarità del mecenatismo di un uomo d'affari, nel caso nostro quello di Agostino Chigi, risiede nella sua volontà di essere sempre aggiornato sulle ultime novità, tecnologiche, scientifiche, artistiche. Nella sua ricerca d'innovazioni, egli pratica dunque un tipo di mecenatismo proprio alla sua natura di uomo d'affari, desideroso di essere sempre in anticipo sui suoi contemporanei e che caratterizzerà tutto il periodo successivo.

Non c'è dubbio che Chigi abbia potuto esercitare un'influenza sul Papa Giulio II nella scelta degli artisti che hanno partecipato al grande mecenatismo pontificio e Raffaello ha sicuramente ricevuto l'appoggio di numerose persone influenti della cerchia del papa per ottenere l'incarico di uno dei cantieri più importanti patrocinati da Giulio II, quello delle *Stanze*, per mezzo del quale l'artista si guadagnerà un'ottima reputazione in città e diventerà uno dei maestri più illustri del Rinascimento. Vasari racconta ad esempio che Bramante fu uno dei sostenitori del giovane pittore, ma è legittimo pensare che anche il banchiere del papa abbia giocato un ruolo determinante in questo ingaggio.

Oltre ad aver fatto beneficiare il pittore del proprio appoggio e delle proprie relazioni, Agostino Chigi fa anche parte dei mecenati che in qualche modo contano di più nell'evoluzione dell'opera dell'artista, il quale, per le opere commissionate dal Chigi raddoppia di inventiva, di creatività e sfrutta altri lati sconosciuti del suo genio. Mentre a Roma la sua pittura si fa sempre più religiosa – soprattutto per le richieste del Vaticano – si osserva, parallelamente, lo sviluppo di uno stile opposto, dove si





Fig. 1 – ANONIMO DEL XVI SECOLO, *Ritratto di Agostino Chigi* (Agostino il Magnifico), 1506 ca., olio su tela applicata su tavoletta, Ariccia (RM), Palazzo Chigi, farmacia a



riera del pittore: la *Formarina*.

Secondo le valutazioni degli storici, *La Loggia di Psiche* precede forse di qualche anno la realizzazione della *Formarina*. Benché il quadro sia spesso annoverato tra le ultime opere di Raffaello (dipinto verso il 1518-20), la data di esecuzione non è stata ancora definita con esattezza. Tuttavia, l'esame delle due operazioni artistiche, la loro analisi stilistica e soprattutto il loro soggetto di composizione evidenziano molteplici punti in comune, fra cui un matrimonio, quello di Agostino Chigi e Francesca Ordeaschi che aleggia il loro contesto di esecuzione.



La storia di Francesca Ordeaschi e Agostino Chigi

Originario di Siena, Agostino Chigi (1466-1520) (fig. 1) appartiene a una famiglia di mercanti banchieri. Alla fine del Quattrocento il padre lo manda a Roma affinché vi impianti una succursale della compagnia di famiglia. Agostino diventa presto uno dei banchieri più potenti d'Italia, durante il pontificato di Giulio II e Leone X è anche tesoriere della Curia.¹ Avendo ottenuto il diritto di sfruttare le miniere d'allume del papa, accumula fortune colossali che gli permettono di fondare la banca Chigi a Roma. All'alba del Cinquecento, è ormai un personaggio fondamentale nel paesaggio economico e finanziario romano, nonché uno degli uomini più potenti della corte pontificia.

Il 3 febbraio 1511, quando i lavori per le decorazioni della prima loggia del pianterreno della sua villa a Trastevere – la futura *Loggia di Galatea* – erano appena cominciati, il ricco banchiere si reca a Venezia, mandato dal papa per trattare con il doge. Durante questo soggiorno Agostino fa due incontri importanti. Il primo è quello con Sebastiano del Piombo, il pittore veneziano che in seguito collaborerà alla decorazione della sua Villa, il secondo è quello con una giovane donna, di cui Chigi si innamora perdutamente e che porta con sé a Roma nell'agosto 1511. Si tratta di Francesca Ordeaschi, della quale è interessante, al fine della nostra analisi, ripercorrere le vicende biografiche.

Si sa poco della vita di questa giovane donna prima della sua partenza per Roma. Sarebbe la figlia di uno speciale, probabilmente di un mercante di beni preziosi e di spezie, numerosi a Venezia in quel periodo, principale luogo di scambio tra Oriente e Occidente. Sembra allora logico che, al suo arrivo nella città ducale, Agostino, ricco mercante banchiere alla ricerca di nuovi prodotti, abbia frequentato questo mercante veneziano.

Non si sa in quali circostanze incontra Francesca e la porta con sé a Roma.² Al suo arrivo nella città dei papi, la giovane veneziana è, agli occhi di tutti, un trofeo in più tra le numerose amanti del banchiere, già famoso per la sua tumultuosa vita sentimentale. La veneziana non va ad abitare subito a Villa Chigi. Prima, Agostino sceglie di farla educare in un convento perché completi la propria istruzione. Inizialmente Francesca non sembra interferire direttamente nella vita sociale e mondana del ricchissimo banchiere e non richiama l'attenzione dei membri della famiglia. Tuttavia, quando nel 1512 nasce il loro primogenito, l'indifferenza e l'atteggiamento distaccato manifestati fino ad allora dalla famiglia nei confronti di questa relazione cambia all'improvviso. I Chigi, e in particolare il fratello di Agostino, Sigismondo, esprimono apertamente il loro disappunto. L'eventualità di un matrimonio, o anche una semplice relazione con questa veneziana di origini più umili, è assolutamente intollerabile, inammissibile.

Infatti, la fortuna di Agostino, benché considerevole, non gli permetteva tuttavia





Fig. 2 – RAFFAELLO E BOTTEGA, *La Loggia di Psiche da est*, 1516-1518 ca., affresco, Roma, Villa Farnesina



Petà già avanzata di Agostino, ma si può supporre che non ignorava affatto la sua relazione segreta.

Così, quando Sigismondo si rende conto che l'atteggiamento di Agostino lo distrae dalle priorità familiari, vengono presi alcuni provvedimenti per fare in modo che gli affari dei due fratelli siano separati. L'attaccamento di Agostino alla bella veneziana minacciava apertamente i progetti di sviluppo dell'impresa di famiglia. Quando Francesca mette al mondo il suo primo figlio, i due fratelli sono in disaccordo per quanto riguarda la futura gestione degli affari familiari.

Possiamo trovare in una lettera della corrispondenza di Agostino Chigi, pubblicata da Ingrid Rowland, un riferimento a questo evento:³ vi si tratta della divisione dei beni dei Chigi, perché i figli di Francesca non ereditino i beni comuni ai membri della famiglia.⁴ Ciò rappresenta una rottura all'interno della famiglia. La sua relazione con questa giovane veneziana, appartenente ad una classe sociale inferiore,

di ottenere in modo sistematico la stima della cerchia aristocratica. Era necessario adeguarsi a questa società dai codici inflessibili e agire abilmente per rimanere il banchiere di questa prestigiosa clientela. I Chigi non hanno origini nobili e le ambizioni del talentuoso uomo d'affari lo costringevano a farsi accettare da questo ceto aristocratico per mantenerlo tra i suoi clienti. Era quindi più giudizioso, perché la fama dei Chigi fosse totale, sposare una giovane donna di stirpe nobile, che avrebbe assicurato alla famiglia una legittimità presso le cerchie più alte. Infatti, un matrimonio del Chigi era già previsto con la giovane Margherita Gonzaga, figlia di Francesco Gonzaga, marchese di Mantova. Tuttavia questo progetto, che doveva essere un buon affare per la banca Chigi, fallisce, Margherita rifiuta il matrimonio, avanzando il pretesto del-

provoca un vero scandalo, non solo nella famiglia Chigi ma anche nell'alta società romana che giudica sconveniente questa relazione.

Tuttavia, con grande sorpresa di tutti, Agostino Chigi sposa Francesca Ordeaschi il 28 agosto 1519, nel giorno di sant'Agostino, il loro matrimonio è celebrato a Villa Chigi. Quel giorno, il banchiere invita i suoi ospiti, come accadeva spesso, ad uno dei suoi sontuosi banchetti, ma i commensali non sospettano di recarsi in realtà ad un matrimonio. Su insistenza di Papa Leone X – il quale celebra il matrimonio – Agostino regolarizza la sua relazione, legittimando così i quattro figli nati da quest'unione segreta. Da molto tempo, il papa pregava Agostino di affrettare il matrimonio, ma Chigi aspettava che Raffaello avesse terminato le decorazioni della *Loggia di Psiche* (fig. 2) che alludono direttamente alla sua storia d'amore.

Nonostante il felice esito del matrimonio la prosecuzione della storia di Francesca finisce invece per somigliare ad una tragedia. Agostino, infatti, muore pochi mesi dopo, il 10 aprile 1520. Solo sette mesi dopo il decesso, Francesca è – verosimilmente – avvelenata dopo aver partorito il loro quinto figlio, da lei chiamato Agostino in memoria del defunto sposo. Inoltre, il rifiuto della loro unione persiste anche dopo la loro scomparsa. Raffaello e il mecenate avevano progettato insieme la cappella funeraria dove il banchiere e – verosimilmente – la sua consorte dovevano riposare entrambi in tombe piramidali. Ma Francesca non sarà inumata con lui nella seconda tomba piramidale della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, ma vicino alla porta San Pietro in Montorio. È Sigismondo invece che riposa nella tomba di fronte a quella del grande banchiere.

Rifiutata sin dal suo arrivo sia dalla famiglia Chigi che dall'alta società romana, non vi è dubbio che vi sia stato il desiderio di sbarazzarsi di colei che provocò uno scandalo e mandò in rovina i progetti dell'impresa di famiglia.

A questo punto, la favola di Psiche, scelta da Agostino per decorare una delle stanze principali della sua Villa, permette di trasporre la loro storia d'amore in immagini, prima della futura tragedia finale, e al contempo offre a Raffaello la possibilità di rinnovare la sua pittura.

La Loggia di Psiche

Dopo la Galatea – primo affresco che Raffaello realizza da solo per il Chigi – il pittore, questa volta insieme ad altri artisti legati alla sua Scuola, è chiamato di nuovo dal banchiere, verso il 1516, per lavorare alla decorazione di una intera loggia, appunto quella dedicata a Psiche, i cui affreschi narrano gli episodi del mito antico trascritto da Apuleio, nei quali il dio Amore si innamorò di una semplice mortale.

Dal punto di vista strutturale, in origine si accedeva al palazzo passando dal giardino che conduceva direttamente alla Loggia; l'ingresso alla Villa si apriva su uno spazio immenso colmo di piante rare, fiori esotici, una vegetazione lussureggiante



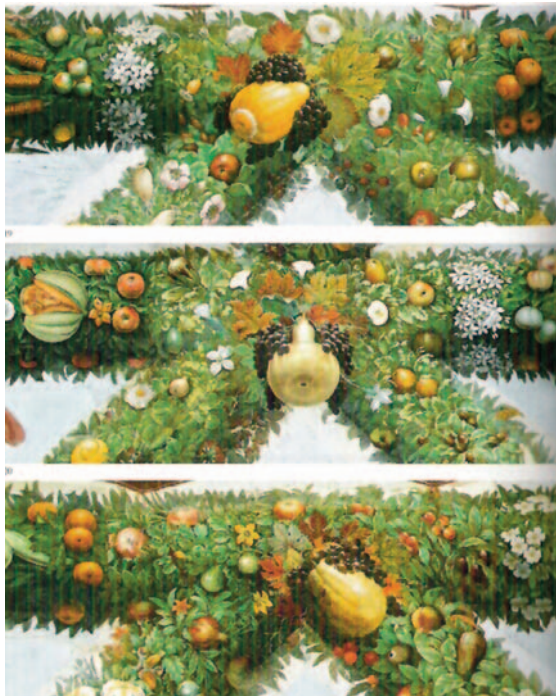


Fig. 3 – GIOVANNI DA UDINE, *Festoni decorativi* (particolare), 1516-1518 ca., affresco, Roma, Villa Farnesina



dere tutto quello che c'era di più bello e più raro al mondo.

La decorazione della *Loggia* si compone di dieci pennacchi in cui sono raffigurati i diversi episodi della favola narrata da Apuleio. Questi dieci episodi, delimitati dai festoni vegetali, inquadrano le due immagini centrali della volta, ovvero le due scene finali del mito: *Il Concilio degli Dei* e *Le nozze di Amore e Psiche*.

Eseguite tra il 1516 e il 1518, le decorazioni della *Loggia di Psiche* sono realizzate espressamente in previsione delle nozze di Agostino Chigi con Francesca Ordeaschi. La favola di Psiche, infatti, evoca proprio il tema del matrimonio,⁶ in cui Raffaello offre una nuova dimostrazione del suo genio e narra in modo metaforico gli ostacoli che il mecenate dovette affrontare per sposare la donna che amava.

Infatti, come già affermato, anche la favola di Psiche narra la storia di un amore proibito che possiamo riassumere in poche righe. Quando Venere ordina al figlio Amore di scagliare una freccia su Psiche – la cui bellezza era tale che la dea, gelosa, voleva che s'innamorasse dell'uomo più miserabile che esistesse – non sospettava che si sarebbe infuocato d'amore per lei. Ma, davanti alla grazia della giovane, il dio

che ispirarono anche le decorazioni vegetali di Giovanni da Udine per la stessa Loggia. Infatti, i pergolati del viridario si prolungavano nelle ghirlande dipinte dall'artista secondo la tecnica del *trompe l'œil*. Queste rappresentazioni vegetali costituiscono la prima particolarità di questa composizione pittorica (fig. 3) di eccezionale armonia compositiva che offre ancora oggi allo spettatore una testimonianza di tipo enciclopedico delle diverse specie che crescevano sul territorio italiano e romano in particolare, mostrando l'interesse di Agostino Chigi per la botanica. Infatti, sono state recensite centinaia di varietà di fiori e piante,⁵ di cui alcune, che provenivano dal Nuovo Mondo, non erano ancora diffuse sull'intero territorio italiano al momento dell'esecuzione degli affreschi. La loro rappresentazione nei festoni che ornano le pareti della *Loggia* prova che esse crescevano già nel viridario di Agostino Chigi e attestano, in virtù della loro realizzazione, il carattere scientifico con cui Giovanni da Udine le dipinse. Esse testimoniano anche della potenza di Agostino Chigi, il quale mostra così di posse-

dell'Olimpo soccombe, fa portare Psiche nella sua dimora e la fa sua sposa in segreto. Perché fosse preservato il loro amore, la relazione doveva restare nascosta e Psiche non doveva vedere il marito. Tuttavia, benché Psiche prometta al suo sposo di non provare mai a scoprire il suo viso, una notte, non potendo resistere alla tentazione, accende una lanterna e guarda Amore addormentato. La goccia di olio bollente caduta sul corpo dello sposo lo fa subito scomparire. Disperata, Psiche si risolve a rivolgersi a Venere che le impone una serie di prove per ritrovare il suo Amore. Da parte sua, lui non poteva rimanere lontano dall'amata e chiede giustizia a Giove affinché siano riconosciuti il loro amore e il loro matrimonio. Giove convoca gli dei dell'Olimpo in concilio per decidere della sorte della giovane mortale e alla fine tutti accettano questo matrimonio e a Psiche viene riconosciuta l'immortalità. La favola si conclude con felici nozze.

Raffaello e la sua bottega riprendono gli episodi principali del mito, come se si trattasse di una vera e propria favola, nei dieci pennacchi che circondano le due scene centrali, le quali concludono l'integralità degli eventi. Attraverso la rappresentazione delle due scene finali dal significato simbolico molto forte lo spettatore scopre le allusioni alla storia di Francesca e Agostino, benché la vera storia della coppia Chigi sia sostanzialmente diversa da quella dei personaggi di Apuleio.

Il Concilio degli Dei evoca il momento in cui Psiche compare davanti a Giove che deciderà, in accordo con gli altri dei dell'Olimpo, della sua immortalità e del suo matrimonio con Cupido. La scena dipinta da Raffaello mostra un momento di tensione per la coppia, nell'attesa del giudizio che determinerà il loro avvenire. Fedele al testo di Apuleio⁷ Raffaello rappresenta Giove circondato dalle altre divinità, mentre ascolta con attenzione gli argomenti di Cupido. Il Concilio convocato da Giove, che deve proclamare l'ammissione di Psiche nell'Olimpo, permette probabilmente ad Agostino di alludere al terribile conflitto che riunì i Chigi per discutere l'ammissione di Francesca nella loro famiglia e la sua introduzione nella *élite* della società romana. Il testo di Apuleio fa chiaramente riferimento alla differenza di condizione dei due innamorati – un dio e una mortale! – il che fa evidentemente riferimento all'alta posizione di Agostino nella società romana del Cinquecento, rispetto alla condizione più umile di Francesca. La sua storia d'amore con questa figlia di speciale non è assolutamente auspicabile ed è perfino disapprovata dall'alta società che rappresenta la base dei suoi affari.

Nell'affresco di Raffaello, Psiche, dopo aver superato le prove imposte da Venere, viene dunque accolta nell'Olimpo. Se Giove e le altre divinità dimostrano clemenza e comprensione nei confronti dei due giovani, acconsentendo alla loro unione, la realtà vissuta da Agostino e Francesca fu, invece, meno felice. Il momento decisivo del "concilio" della famiglia e della cerchia di Chigi non si concluse con un accordo, ma con una rottura e un rifiuto definitivo ai danni della giovane veneziana.

Il Concilio degli Dei precede l'ingresso di Psiche nella cerchia degli Dei, ma per Francesca un tale acconsentimento non vi fu mai. Ad ogni modo la figura benevola



di Giove ricorda, in qualche modo, quella di Papa Leone X che acconsente all'unione e celebra il matrimonio.

Il secondo affresco centrale, *Le nozze di Amore e Psiche*, presenta la scena gioiosa che conclude il mito.⁸ Psiche, diventata immortale dopo aver bevuto l'ambrosia, è ormai una vera divinità dalle ali di farfalla. Da semplice mortale è stata, come sarebbe definita con termine botanico, "metamorfosata", trasformata in un essere meraviglioso dell'Olimpo.

L'affresco dipinto da Raffaello riflette la scena organizzata da Agostino Chigi stesso durante il matrimonio a sorpresa con Francesca il 28 agosto 1519. Tutta l'alta società è riunita per l'ufficializzazione di quest'unione e per le nozze. Se è vero che Papa Leone X acconsente egli stesso al matrimonio, è anche vero che Agostino preparò questo evento nel più gran segreto. Invitò i suoi ospiti simulando una delle solite feste che si svolgevano alla Villa, così imponendo loro il suo matrimonio con Francesca.

La maggior parte delle persone fu scandalizzata da questo matrimonio inaspettato che non fece che accrescere lo scandalo suscitato dall'arrivo della veneziana nella società romana e nella famiglia Chigi. Inoltre, agli occhi di questa società potente sembrava del tutto inappropriato che il papa in persona celebrasse il matrimonio di questa coppia che aveva già quattro figli illegittimi – una coppia che non solo viveva fuori dai codici morali, ma che, sposandosi, trasgrediva anche i codici imposti dalla loro rispettiva condizione sociale. Per quanto riguarda Francesca, questo matrimonio fu piuttosto una vittoria ottenuta con la forza. Al contrario di quello che racconta l'affresco di Raffaello, la donna non si è tramutata in una vera signora dell'alta società. Il matrimonio suscitò disprezzo e incomprensione e d'altronde, a molti esso sembrò piuttosto un'occasione di prendere disposizioni pre-funerali: infatti, proprio in quel giorno Agostino scrisse il suo testamento, facendo di Francesca e della sua discendenza, ormai legittima, i suoi eredi ufficiali.⁹

La vera storia di Francesca e Agostino Chigi è simile ma diversa, comunque molto lontana da quella narrata dalle immagini dipinte da Raffaello, immagini che, ugualmente, scandalizzarono. Le decorazioni della *Loggia di Psiche*, già legate a questo evento che fece quindi scandalo presso l'alta aristocrazia romana dell'epoca, suscitavano ogni tipo di reazione da parte dei contemporanei di Raffaello: ammirazione, stupore, critiche e denigrazione. Però è proprio con questi affreschi che Raffaello affronta per la prima volta una iconografia laica e letteraria, sviluppata mediante un nuovo stile pittorico che si distingue da quello delle sue opere precedenti. Nella villa di Trastevere l'artista realizza, infatti, le sue prime composizioni mitologiche e i suoi primi nudi integrali, con uno stile inedito sperimentato esclusivamente in queste opere realizzate per il mecenate. Del resto la libertà concessa dal banchiere e il suo desiderio di innovazioni permettono all'artista di esplorare, dal vivo, nuovi soggetti e temi.

Raffaello aveva già eseguito un soggetto di mitologia classica prima del suo ar-

rivo a Roma, *Le tre Grazie*, nel 1504, opera influenzata più dalla miniatura che dall'arte antica. Infatti, non ritroviamo in questo dipinto le caratteristiche tipiche del Rinascimento, le tecniche che ha potuto imparare studiando proprio le opere antiche della città di Roma.

La *Loggia di Psiche*, infatti, è una delle opere più originali del pittore, nel senso che fa parte delle produzioni più significative del maestro nel complesso delle sue realizzazioni. Certo, la pittura di Raffaello si è evoluta lungo il suo percorso. A partire dalle opere della giovinezza, passando per quelle realizzate durante i soggiorni in Toscana, l'arte di Raffaello si nutre dei vari apprendistati, dei diversi incontri, delle lezioni ricevute dai propri maestri. A Firenze prima e a Roma poi, questa evoluzione continua a contatto con Michelangelo, con lo studio delle opere antiche, la scoperta della monumentalità e di nuovi colori. Un esame dei diversi capolavori eseguiti nel periodo romano (1508-1520) e provenienti da commesse diverse, permette di notare come il pittore provi molteplici stili allo stesso tempo, sovrapponendoli. Evidentemente, in quanto ottimo disegnatore, egli sa adattare la sua pittura alle diverse commesse che riceve.

Così si può osservare che, per quanto riguarda le opere eseguite per il Chigi, Raffaello elabora una nuova pittura, un nuovo stile che sarà poi ripreso dai suoi allievi e più ferventi ammiratori. Gli allievi che partecipano ai lavori di decorazione della *Loggia di Psiche* parteciperanno alla diffusione a Roma del nuovo stile raffaellesco che si propaga quasi simultaneamente anche in altre commesse, come quelle delle *Loggie del Vaticano*.

Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perino del Vega, diffondono la nuova maniera di dipingere del loro maestro inaugurata alla villa di Trastevere e, quindi, lo stile scelto da Agostino Chigi. È stato notato che «en dépit d'une qualité inégale, [le style de *La Loge de Psyché*]¹⁰ exerça une profonde influence [sur de nombreux peintres après Raphaël]», sui suoi allievi, certo, ma anche su altri artisti come Annibale Carracci, che riprenderanno nelle loro opere il linguaggio pittorico inventato da Raffaello nella *Loggia di Chigi*.

Meno convenzionale, per la composizione, la moltitudine dei personaggi nudi, la scelta dei colori, più diversificata, per la specificità apportata da ogni collaboratore della bottega, la *Loggia di Psiche* esprime pienamente il nuovo stile di Raffaello a Roma, preceduto di qualche anno dalla *Galatea*, prima opera eseguita per il banchiere. Questa seconda realizzazione commissionata dal suo amico e mecenate gli permette di andare più avanti nella creatività e di osare più che mai. Accanto allo stile "divino", raffinato, delicato, grazioso che caratterizzava fino ad ora la sua opera e al quale egli era identificato, Raffaello propone qui una pittura più realistica, più viva, meno accademica e che oltrepassa i codici morali.

Infatti, Raffaello dipinge altrove opere più rigorose, dove il margine di creatività è finemente dosato per non disattendere le esigenze compositive dei committenti. Le *Stanze del Vaticano*, per esempio, non rappresentano il terreno più adatto alla speri-





Fig. 4/5 – RAFFAELLO E GIOVANNI DA UDINE, *Festoni decorativi* (particolari), 1516-1518 ca., affresco, Roma, Villa Farnesina



mentazione o alle stravaganze. L'analisi degli affreschi che compongono gli appartamenti privati del papa, specialmente *La Scuola di Atene*, mostra che il pittore ha integrato le novità pittoriche dell'epoca, i colori, lo spirito dell'Antichità, ecc., ma che rispetta imperativamente il programma iconografico imposto dal papa. Il Vaticano non è il luogo più adeguato per lasciare libero corso alla creatività più appassionata.

Invece, la Villa del banchiere, il desiderio di Agostino di innovare ad ogni costo, il distacco che egli dimostra nei confronti dei codici morali e la disinvoltura che lo caratterizza, sono elementi più che favorevoli al sorpasso delle convenzioni e delle norme stilistiche in vigore. Chigi gli permette di essere totalmente libero e di aprirsi ad altre tendenze che vengono ad arricchire la sua pittura. Tutti questi elementi sono all'origine della creazione di certi particolari che interpellano lo spettatore e che sembrano molto lontani da quello a cui ci si poteva aspettare dal pittore e dalla sua bottega.

I festoni, per esempio, così meravigliosi ed eccezionali da un punto di vista sia scientifico che botanico, possono pure testimoniare di un certo gusto triviale. Infatti, anche se adotta gli stessi codici raffinati dell'alta società, non si può affatto descrivere Agostino Chigi come un uomo sofisticato. Per certi aspetti – l'indecente ostentazione della sua ricchezza e un certo lato irreverente – Agostino può sembrare un po'



volgare, grossolano. Dunque, i particolari “pornografici” suggeriti nei festoni della Loggia (figg. 4-5), stanza centrale della sua Villa, così come i nudi raffigurati tra le vivande, sembrano rimandare ad un gran appetito per la vita, che stride in modo singolare con lo stile, fin qui caratteristico di Raffaello.

Ad un primo sguardo, si può vedere qui l'espressione della libertà di spirito e di costumi del banchiere. Infatti, tra i personaggi degli affreschi di Raffaello, si distingue Mercurio che vola nudo nell'aria e indica con la mano un particolare, un fico trafitto da una zucca e due melanzane che sembrano imitare la forma di due testicoli. Poco più lontano, lo stesso personaggio indica, con un gesto simile, un altro particolare pornografico dello stesso genere. Pare che questi dettagli, che potrebbero essere giudicati oggi divertenti ma poco eleganti, non abbiano avuto il solo scopo di essere osceni, ma piuttosto di dimostrare una mente fine da parte del committente, e una ricerca artistica da parte dell'artista. Infatti, gli storici ritengono che questi rappresentassero per Vasari e i suoi contemporanei un «capriccio così grazioso che più non si può alcuno immaginare».¹¹

Philippe Morel afferma che questi particolari naturalistici e “pornografici” si inseriscono, in realtà, nelle teorie pittoriche umanistiche (come *l'ut pictura poesis*) e riflettono la fortuna del tema priapeo ripreso nel Rinascimento. Essi dimostrano un nuovo approccio iconografico, in cui la metafora erotica è elaborata a partire dalla diversità della natura e in conformità al gusto e alla cultura dell'antichità. Il motivo della loro presenza fra gli affreschi che decorano la *Loggia* di Chigi è quindi assolutamente coerente con la passione del mecenate per la cultura antica, riscoperta dal Rinascimento. Questi disegni riflettono uno spirito in totale accordo con i codici culturali del primo del Cinquecento e confermano la volontà di Agostino Chigi di figurare come uno dei migliori rappresentanti di quello che è alla moda. Numerosi affreschi della Villa, e specialmente quelli della *Loggia di Psiche*, rivelano infatti i gusti di un mecenate che non deroga all'infatuazione per la cultura antica, in vigore a quell'epoca. Una rinascita dei codici dell'Antichità, che si accompagna ad una passione per le rappresentazioni iconografiche delle favole mitologiche e dei diversi simbolismi ad esse collegati. Così, queste creazioni che sembravano avere un carattere leggero, quasi triviale, nelle quali gli artisti si sarebbero lasciati andare ad esprimere liberamente le loro idee più licenziose, sono in realtà la testimonianza di una profonda conoscenza della cultura antica e del genio degli artisti (nel caso specifico, Giovanni da Udine sotto la direzione di Raffaello) che soddisfano il desiderio del loro committente di essere all'apice della creazione, con la produzione di immagini sorprendenti. D'altronde, l'interesse di Chigi per la botanica e la grande varietà di piante che ornavano il suo viridario, confermano il vero valore di questi particolari e i motivi che hanno spinto gli artisti a realizzare tali opere. La Loggia è quindi l'espressione di una «interpenetrazione»¹² tra giardino e simbolismo iconografico.

La tematica dell'unione sessuale, che può sembrare indecente, sconveniente, evocata sia nei particolari metaforici pornografici e nel mito di Psiche, deve essere inter-





Fig. 6 – RAFFAELLO, *Amore e le tre Grazie*, 1516-1518 ca., affresco, Roma, Villa Farnesina



Raffaello utilizza una tavolozza più viva e colorata che mai, che attira lo sguardo. I colori impiegati per dipingere l'incarnato dei personaggi nudi che svolazzano nell'aria (fig. 6), specialmente dei personaggi femminili, danno loro un aspetto molto carnale e accentuano il loro realismo, mentre la rappresentazione dei fiori, dei frutti e della vegetazione che ornano i festoni eccita la golosità degli spettatori.

È vero che furono soprattutto i nudi femminili ad urtare gli spettatori dell'epoca, e per i quali, anche qui, Raffaello non sembra cedere ai bassi istinti del mecenate, bensì sperimentare un nuovo approccio stilistico conforme alle sue attese artistiche e ai suoi desideri di novità. Raffaello non è un pittore di nudi e i primi nudi di questo tipo da lui eseguiti sono proprio quelli della Farnesina. Osservati sotto diversi punti di vista, i nudi femminili costituiscono un'altra «innovation majeure»¹³ della *Loggia*. Raffaello non sceglie in modo sistematico di rappresentare i personaggi femminili in pose alquanto pudiche – fedeli alla convenienza – e nelle quali lo spettatore è abituato a vederle. Le parti più intime del corpo sono allora dissimulate allo sguardo dello spettatore, per esempio con le braccia del personaggio che nascondono il seno, o con un pezzo di tessuto che vela delicatamente ogni particolare sconveniente. L'artista dipinge con gran realismo la maggior parte dei nudi femminili, i quali appaiono tal-

pretata qui come un desiderio di ricchezza, di vita prospera. «La richesse et la fécondité de la nature deviennent celles de la maison», e quelle dei proprietari, Agostino e Francesca. La moltitudine delle varietà presenti nel giardino, riprodotte nella Loggia, con forme, virtù e caratteristiche molteplici e stravaganti, traducono un augurio di abbondanza e di fecondità per la coppia. Così, per soddisfare le aspirazioni del mecenate, Raffaello e i suoi artisti si esprimono in modo meno convenzionale, sforzandosi di creare nuove tendenze in armonia con i codici culturali dell'epoca.

Il maestro si ricollega al culto antico di una esaltazione della natura, ma anche di una esaltazione dei corpi, raffigurando i nudi che popolano gli affreschi della Loggia e che scandalizzarono gli spettatori, appunto perché non si ritrovava in essi la “grazia” del pittore, ma piuttosto una esaltazione dei sensi.

volta integralmente nudi, senza nessun paramento, come in *Amore e le tre Grazie*, e totalmente liberati, come per esempio in *Psiche davanti a Venere* (fig.7), in cui la dea alza le braccia nell'aria, lasciando totalmente apparire il petto, il ventre, la coscia, fino all'estremità del suo corpo. Gli specialisti notano, infatti che, anche se gli spettatori avevano già visto a quell'epoca dei nudi in scene mitologiche, come quelle di Botticelli per esempio, «ceux-ci ne sont pas si courant à l'époque»¹⁴ e presentano soprattutto una peculiarità sviluppata a Venezia.

Le ricerche sul viaggio di Agostino Chigi a Venezia nel 1511 e sul suo incontro con i pittori della Serenissima, fra cui Sebastiano del Piombo, non sono ancora abbastanza avanzate perché si sappia precisamente in quale modo egli abbia potuto contribuire ad introdurre a Roma questa nuova tendenza. Tuttavia, gli elementi di cui disponiamo ci inducono a pensare che il mecenate abbia certamente voluto trasporre nella sua Villa una nuova moda proveniente dalla città ducale. Numerosi storici notano anche, infatti, un influsso della pittura veneziana nelle decorazioni della *Loggia di Psiche*, specialmente nelle parti eseguite da Raffaello, connotate da un gran realismo nella rappresentazione dei personaggi così come nella scelta di alcuni colori. Essi segnalano un influsso di Giorgione o Tiziano, che avevano già prodotto nudi femminili di questo genere. Alcuni di loro ipotizzano che Agostino abbia potuto parlare degli affreschi della facciata del Fondaco dei Tedeschi. Avrebbe allora incitato gli artisti impiegati a trasporre nella sua Villa queste mode veneziane che non appartenevano ancora per niente al gusto romano ma che partecipavano molto probabilmente all'omaggio reso alla futura sposa. Non dimentichiamo del resto che Francesca è veneziana.

Perché Chigi avrebbe incitato il pittore a sperimentare questo tipo di stile, se non per rendere omaggio ai codici culturali e artistici della città di origine della sua sposa, e, nella stessa occasione, saziare il suo desiderio di novità? La *Loggia di Psiche* è particolarmente improntata al desiderio molto personale del committente di fare direttamente allusione alla sua storia d'amore con Francesca Ordeaschi e non sarebbe



Fig. 7 – RAFFAELLO, *Psiche davanti a Venere*, 1516-1518 ca., affresco, Roma, Villa Farnesina



quindi assurdo pensare che abbia chiesto all'artista uno stile che concordasse con la tematica sviluppata.

Nel gennaio 1519, Leonardo del Sellaio scrive a Michelangelo che la *Loggia di Psiche* è cosa indegna di un grande maestro. Più tardi anche Vasari, fervente ammiratore del divino Raffaello, critica questi nudi: «non soddisfecero affatto quelli (ignudi) che furono similmente fatti da lui nella volta del palazzo d'Agostino Chigi in Trastevere, perché mancano di quella grazia e dolcezza che fu propria di Raffaello».¹⁵

Innegabilmente collegati all'evento del matrimonio, i due anni durante i quali Raffaello e la sua bottega lavorano all'esecuzione degli affreschi della *Loggia di Psiche* sono due anni di produzione intensa per il pittore.

In seguito a questa committenza l'artista fra il 1518 e il '19, se consideriamo la datazione tradizionalmente attribuita al quadro, dipinge il ritratto della famosa *Fornarina*, un'altra opera che si inserisce pienamente nella tematica nuziale e che ci dà anche la possibilità di suggerire un'altra identificazione di questa giovane donna ritratta, non più da considerare come la raffigurazione di una amante di Raffaello, come vuole la tradizione, ma piuttosto come il ritratto della sposa di Agostino Chigi, Francesca Ordeaschi.

La Fornarina

A Roma Raffaello realizza numerosi ritratti. Si tratta per lo più di ritratti ufficiali, come quelli del papa, dei cardinali o dei suoi amici, ma il pittore non tratta mai il nudo femminile: l'unica eccezione è la *Fornarina*.

L'identità della *Fornarina* da sempre affascina. La leggenda costruita dal Vasari intorno alle donne amate da Raffaello e il soprannome dato a questa giovane nel Settecento ci hanno portato a vederla come l'amante del pittore. Tuttavia, non esiste alcun documento storico che attesti l'identità della modella: le ipotesi si contraddicono e il mistero resta sempre fitto su questo viso ricorrente nell'opera romana dell'artista.

Al suo arrivo a Roma, Raffaello si sarebbe perduto innamorado di questa figlia di fornaio ma per lo più la *Fornarina* resta legata dunque alla leggenda romantica del pittore.

Margherita Luti, Caterina,¹⁶ sono i nomi che le sono stati attribuiti di volta in volta. Accanto a questi, troviamo quelli di Imperia o Beatrice, delle amanti e cortigiane che Raffaello ma anche Agostino Chigi frequentarono. Dipinto in condizioni sconosciute, il ritratto della cosiddetta amante del pittore, pone degli interrogativi.

Le informazioni di cui disponiamo permettono adesso di intravedere nella *Fornarina* non più l'amante del pittore, ma quella del banchiere. Le ultime analisi del dipinto – in particolare gli studi raccolti da Lorenza Mochi Onori¹⁷ – e un esame attento dello stile e del contesto nel quale esso fu eseguito svelano gli indizi di una nuova identificazione di questa giovane donna, che concordano sorprendentemente con la storia di Francesca Ordeaschi.



Finora, nessun ritratto di Francesca è stato identificato come quello della sposa del banchiere. Ma è molto strano, anzi poco probabile, che nessuna immagine della giovane veneziana sia stata mai eseguita. Raffaello era un grande amico di Agostino, e sarebbe sorprendente che il mecenate non abbia desiderato possedere un ritratto della propria amata realizzato dalla mano di colui che era considerato come il più grande ritrattista del suo tempo.

La *Fornarina* (fig. 8), o più precisamente *Ritratto di giovane donna*, secondo il titolo originario, presenta una giovane donna seduta, ritratta di spalle, con il petto e le braccia nudi, che posa davanti a un boschetto al tramonto. Il titolo iniziale, che non identifica la modella sconosciuta, è stato sostituito a partire dal Settecento dal soprannome col quale è ormai famoso, «Fornarina».

La connotazione volgare di questo soprannome deriva dalla tradizione orale che ne perpetua il doppio senso¹⁸ e testimonia del pregiudizio negativo che ha sempre connotato il ritratto. Dipinto negli anni 1518-1519, secondo quanto riportato in generale dagli storici, il quadro riappare soltanto alla fine del Cinquecento.¹⁹ In quel momento l'eroticismo che caratterizza il ritratto della giovane donna fa scandalo e suscita interrogativi sulla condizione e lo stato sociale della bella donna. La rappresentazione di questa scena strettamente intima, assolutamente indecente agli occhi di uno spettatore che si fa *voyeur* è un vero e proprio invito al piacere carnale.

La modella porta la mano destra verso il seno sinistro, a livello del cuore. La mano sinistra è posata con noncuranza fra le cosce. La bella dai grandi occhi neri, dallo sguardo fisso e accattivante, accenna un leggero sorriso mentre svela le sue grazie. Il colorito rosa delle guance tradisce la sua emozione: la giovane arrossisce. Raffaello sembra particolarmente attento a rendere l'incarnato quasi palpabile. Il colore della pelle presenta delle gradazioni di rosa e beige che accentuano il realismo di questo nudo e

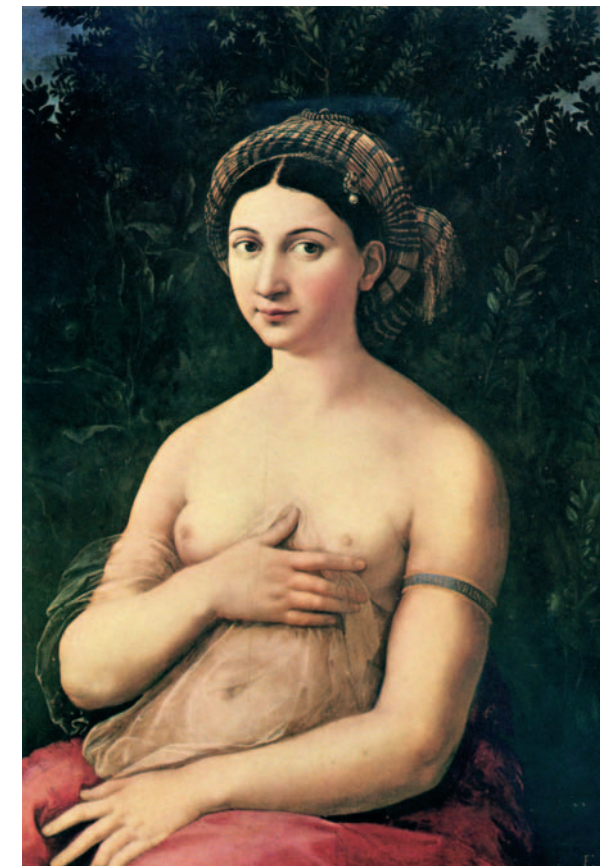


Fig. 8 – RAFFAELLO, *Ritratto di giovane donna* (la *Fornarina*), 1518-1520 ca., olio su tavola, Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica



sottolineano il lato “carnale” del ritratto.

Ogni elemento della composizione ha un significato simbolico molto forte e svela indizi di una possibile identificazione con Francesca Ordeaschi.

In primo luogo, i particolari dell’abbigliamento e quelli della vegetazione evocano un forte erotismo e fanno del quadro un tipico ritratto nuziale. La giovane donna tiene nella mano destra un velo trasparente – simbolo di castità, di fede e fedeltà – che copre il suo ventre e che risale fino alla base del seno, lasciandolo apparire integralmente svelato. Un tessuto rosso, che evoca il desiderio, la passione e l’erotismo è teso sulle cosce. La donna spicca su uno sfondo scuro di foglie, nel quale si riconoscono foglie di alloro e cotogno, simboli di eternità, fedeltà e fecondità, ma anche di amore carnale. Le piante della siepe, l’alloro, il cotogno e il mirto hanno tutti connotazioni nuziali. La giovane donna indossa quindi gli attributi della giovane sposa. Infatti, la posa con il petto nudo, già utilizzata da numerosi artisti prima di Raffaello, è tipica dei ritratti di sposa e allude a Venere, un riferimento ricorrente nei dipinti matrimoniali del primo Cinquecento. D’altronde, in precedenza il quadro era munito di piccoli battenti, i quali rafforzavano il carattere intimo dell’opera e permettevano di nascondere la tela ad ogni altro sguardo che non appartenesse all’unico proprietario, il quale ne godeva in esclusiva lo spettacolo. Si trattava quindi, innegabilmente, di un quadro destinato ad essere offerto a un futuro sposo e riservato solo al suo piacere.

La tematica nuziale dell’opera trova conferma nei gioielli indossati dalla modella, ognuno di essi possiede un significato preciso e fornisce informazioni sull’identità di questa persona.

Il primo gioiello svela un indizio sullo stato sociale. In coerenza con la moda romana, la giovane donna è acconciata con un turbante di velluto di seta azzurra e gialla da cui si distacca, sui capelli, un pendente, «una brocchetta» d’oro con un rubino, un diamante e una perla, simboli rispettivamente di amore, forza e purezza. La perla attira particolarmente l’occhio dello spettatore, perché risalta sui capelli scuri della giovane. La brocchetta è un gioiello tradizionale del Rinascimento, ma di solito le donne non la portano così, sul copricapo, cosa esclusivamente riservata agli uomini, mentre generalmente le donne portano questo gioiello cucito sul vestito, su una sciarpa o sul corpetto. Questo modo inconsueto di portare il gioiello rivela un’intenzione precisa e riferisce, in modo simbolico, che la giovane non appartiene a un ceto sociale elevato, ma che ha «finalmente conquistato l’onore di un copricapo»²⁰ sposando un uomo di ceto più elevato. Questo gioiello comunica quindi che la protagonista ha cambiato status e mostra un’ascesa sociale grazie al matrimonio.

Se accettiamo l’ipotesi di un’altra identificazione della modella con l’amante del pittore, il gioiello racconta da solo la storia di una giovane donna di umili origini che si è innalzata ad un livello più alto con un matrimonio. Il significato simbolico della brocchetta concorda pienamente con la storia di Francesca Ordeaschi; invece, lo stesso particolare diventa privo di significato se lo trasponiamo all’amante di Raffaello, perché il pittore non si è mai sposato. Certo, il ritratto è da molto tempo ricollegato alla vita

privata del pittore, per merito o a causa del racconto del Vasari,²¹ ma la sua opera, una testimonianza eccezionale sulla vita degli artisti del Rinascimento, manca però di obiettività e di verità storica. L’autore abbellisce la vita degli artisti che apprezza di più, dissimulando i fatti meno valorizzanti e cercando di raccontare una storia coerente con i codici sociali dell’epoca. Ora, né la vita privata del maestro, né quella del mecenate sembravano conformi alle convenienze morali ed esse richiedevano chiaramente alcuni adattamenti da parte del Vasari. L’autore racconta che l’artista, sin dal suo arrivo a Roma, viveva con una donna che «amò sino alla morte» e dalla quale si separò per motivi religiosi e di convenienza morale, nel momento in cui era malato, poco prima di morire. Egli attesta anche che Raffaello realizzò un «ritratto bellissimo» di quella donna dove pareva «viva viva». I particolari che Vasari dà del ritratto e della sua storia permettono di identificarlo con la *Velata*, che battezza Margarita²² a causa della perla che la donna porta fra i capelli. Alcuni storici vedono in questo dettaglio un riferimento al nome della giovane Margherita Luti, considerata l’amante di Raffaello, per via dell’analogia con la parola che in latino significa «perla»: «margarita». La somiglianza della *Fornarina* con la *Velata*, che si aggiunge all’analogia nella posa della modella, tipica dei dipinti nuziali, ha indotto a pensare che si trattasse della sua amante. Il soprannome attribuito tardivamente, nel Settecento, che faceva riferimento sia alla sconvenienza di questa relazione non ufficiale e alludeva all’origine sociale dell’amante del pittore – *fornarina* per «piccola fornaia» – ha incrementato la leggenda inaugurata dal Vasari. Infatti, sembra che vicino alla Farnesina vivesse un fornaio senese, un certo Francesco Luti, che abitava nel quartiere di Santa Dorotea vicino alla Porta Settimiana.

Vi è inoltre traccia di un altro fornaio senese nella corrispondenza di Agostino Chigi pubblicata da Ingrid Rowland.²³

A queste informazioni, si aggiunge il passo del Vasari che descrive Agostino Chigi che fa venire presso di sé l’amante di Raffaello, affinché l’artista possa terminare al più presto le decorazioni: «Fu Raffaello persona molto amorosa et affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro. La qual cosa fu cagione che, continuando i diletti carnali, egli fu dagli amici, forse più che non conveniva, rispettato e compiaciuto. Onde facendogli Agostino Ghigi, amico suo caro, dipingere nel palazzo suo la prima loggia, Raffaello non poteva molto attendere a lavorare per lo amore che portava ad una sua donna; per il che Agostino si disperava di sorte, che per via d’altri e da sé, e di mezzi ancora, operò sì che appena ottenne che questa sua donna venne a stare con esso in casa continuamente, in quella parte dove Raffaello lavorava, il chef u cagione che il lavoro venisse a fine».²⁴

Ma il Vasari non dà alcuna indicazione esplicita sull’amante di Raffaello, né sull’identificazione della modella del ritratto.

L’identificazione di questa giovane con l’amante del pittore è stata anche rafforzata dal particolare di un altro gioiello, il bracciale che la modella porta al braccio sinistro e sul quale è scritto in lettere d’oro: «Raphaël Urbina». Questa iscrizione ha indotto a pensare che l’artista affermava in questo modo che la modella era la sua amante. In

realità, questo secondo gioiello è una «stupefacente novità»²⁵ per l'epoca, una trovata del pittore per rievocare l'antichità classica, periodo ammirato tanto dal pittore quanto da Agostino Chigi.

A quel tempo, gli artisti non firmavano le loro opere col proprio nome, ricorrevano tuttavia ad altri stratagemmi, come dissimulare un autoritratto in mezzo ad altri personaggi – Raffaello lo fa svariate volte negli affreschi delle *Stanze* del Vaticano – o scrivere il loro nome sui particolari. Quindi, l'ipotesi di un'eventuale firma non è da escludere.

Inoltre, fra i tre gioielli indossati dalla *Fornarina*, il bracciale, forse quello più vistoso, più esibito, svia l'attenzione dello spettatore dalla brocchetta e anche da un anello, i cui significati simbolici danno ulteriori indizi per l'identificazione della modella, rendendo l'ipotesi tradizionale riferita all'amante del pittore meno evidente e dunque discutibile.

D'altronde, il grande realismo di questo ritratto, nell'espressione dello sguardo della giovane donna e nella posa impudica che invita all'unione coniugale, contraddistingue questo dipinto nell'opera di Raffaello,²⁶ così delicata e raffinata. Questo è, appunto, un primo elemento in comune con le decorazioni della *Loggia di Psiche* che evocano anch'esse un realismo carnale senza precedenti in Raffaello. Infatti, se secondo il Vasari Raffaello vive una passione al di fuori delle convenzioni morali, la sua opera e il suo comportamento in società sono proprio quelli di un gentiluomo, un vero cortigiano, fine conoscitore dei valori e delle convenzioni.²⁷ Non si capisce bene, allora, quest'improvvisa "volgarità" nella rappresentazione di quella che sarebbe la sua amante. Invece, una tale caratteristica risponderebbe senza dubbio meglio alle esigenze di una committenza privata, nel caso specifico quella di Agostino Chigi, un mecenate che ha già sollecitato il pittore ad esplorare questo genere pittorico.

A parte il simbolismo della brocchetta, che concorda già perfettamente con la storia di Francesca Ordeaschi, altri due particolari rafforzano questa nuova identificazione. Innanzitutto la già citata data di esecuzione, 1518-1519, e il contesto nel quale viene realizzato il ritratto. La data corrisponde all'anno in cui si prepara il matrimonio di Agostino e Francesca, inoltre, ricordiamo che nel 1518 Raffaello ha appena finito le decorazioni della *Loggia di Psiche*, una commessa che fa direttamente riferimento a Francesca. L'esecuzione del ritratto, quindi, ha luogo subito dopo quella degli affreschi della Loggia.

Francesco Scannelli notava appunto in *Microcosmo della pittura* (1657) che il ritratto era stato dipinto «in ordine al gusto di quelle che sono a Ghisi», cioè conformemente al gusto e alla maniera dei personaggi femminili negli affreschi della Villa Chigi.²⁸

I numerosi nudi che ornano gli affreschi, così come l'eroticismo della *Fornarina*, hanno suscitato simili reazioni di sdegno e rendono ormai agevole l'avvicinamento tra le due opere di Raffaello. L'insieme decorativo della Loggia suscita ammirazione e il genio di Raffaello è riconosciuto per la sua inventiva, però i personaggi che sono raf-

figurati nei pennacchi scandalizzarono e furono sottoposti ad una critica piuttosto negativa: «mancano di quella grazia e dolcezza che fu propria di Raffaello», commentava il Vasari.²⁹

Inoltre, il famoso ritratto della presunta amante di Raffaello è dichiarato nel 1618 da Fabio Chigi, futuro Papa Alessandro VII, come quello di «illius sane meretriculae non admodum speciosam tabulam»,³⁰ cioè, un dipinto non molto bello di una giovane prostituta. Un parere molto negativo, carico di disprezzo e per niente senza importanza da parte di un membro della famiglia Chigi che aveva definitivamente rifiutato la donna che stava rovinando i progetti della famiglia e la loro immagine.

Perché Fabio Chigi avrebbe giudicato così gravemente l'amante di Raffaello, se era comunemente ammesso che si trattava non di una prostituta, ma semplicemente della figlia di un fornaio? Questo giudizio sprezzante rivela forse l'amarrezza che ispirava la giovane donna del dipinto presso il papa. Inoltre, si immagina che queste parole corrispondono molto bene agli attacchi e alle maldicenze proferiti dai Chigi a danno di Francesca.

La realizzazione del ritratto, eseguito subito dopo gli affreschi della *Loggia di Psiche*, i quali esaltano la bellezza dei corpi nudi, spiega senza dubbio la stessa attenzione data alla rappresentazione del corpo e dell'eroticismo. L'esaltazione dei piaceri, molto ben rappresentata nella Loggia, è in perfetta coerenza con il ritratto. La sua sconvenienza, come quella delle figure della Loggia, concorda perfettamente con i desideri artistici del banchiere, di cui abbiamo già parlato.

Secondo gli studi condotti in occasione della mostra del 2001 a Parigi al Museo del Luxembourg, *Raphaël grâce et beauté*, il dipinto fu eseguito negli anni 1519-1520.³¹ Questa datazione, così come la tematica nuziale in esso descritta, corrisponde in pieno all'evento che Agostino Chigi sta preparando in segreto. Il ritratto della giovane donna rappresentata con gli attributi di una giovane sposa sarebbe, appunto, il regalo di una futura sposa, destinato al marito e offerto in occasione del matrimonio.

Ultimo particolare che conferma questa ipotesi è il terzo gioiello della *Fornarina*. Si tratta di un anello, per la precisione un anello nuziale, che la modella porta all'anulare della mano sinistra, il dito che, secondo la tradizione del Rinascimento, contiene una vena che conduce direttamente al cuore, una particolarità che ne fa simbolicamente il dito dell'amore, del matrimonio.

Questo anello è un gioiello che si distingue appena, molto discreto, non è assolutamente esibito malgrado la tematica nuziale, anzi sembra che si sia voluto proprio nascondere. Un restauro del dipinto ha evidenziato che l'anello era ornato in origine da una pietra con una stella, probabilmente la stella dello stemma dei Chigi, come suppone Carlo Cecchelli.³² Il restauro ha permesso di ritrovare i colori originari e ha poi svelato che questo particolare era stato dissimulato sotto uno strato di vernice color carne. Cancellandolo, è stato celato un probabile indizio rivelatore dell'identità della modella e quindi un legame diretto con Agostino Chigi. Il disprezzo ispirato da Francesca Ordeaschi sarebbe stato un motivo sufficiente a rendere anonima la modella di



Fig. 9 – RAFFAELLO, *Ritratto di donna* (la *Donna velata*), 1514-1516 ca., olio su tavola, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



secondo gli storici. Alcuni di essi ipotizzano infatti un'esecuzione intorno ai 1514-1516,³³ altri piuttosto al periodo 1512-1518. Tuttavia, la maggior parte dei ricercatori ritiene che faccia parte anch'esso delle ultime opere realizzate da Raffaello, intorno al 1518.³⁴ Si tratta del ritratto femminile considerato come il più bello eseguito dall'artista. La mancanza totale di informazioni sull'identità della modella appare molto strana agli storici. È il Vasari a darci la prima traccia del ritratto. Questa giovane donna, con un portamento nobile e sicuro di sé, partecipa della leggenda della vita amorosa del pittore. Si tratta del ritratto della donna che, secondo il Vasari, Raffaello «amò sino alla morte». Secondo questa versione, Raffaello sacralizzò in questo dipinto la sua relazione con l'amante. Gli storici assimilano spesso le due donne ad una sola persona. Infatti, se procediamo ad una sovrapposizione dei due ritratti alla stessa scala, si scopre che i visi delle due donne e il loro petto hanno esattamente le stesse proporzioni.³⁵ Si può anche ipotizzare l'uso della quadrettatura, una tecnica di calco molto diffusa nel Rinascimento.



questo ritratto, dissimulando ogni indizio che avrebbe potuto rivelare la sua vera identità.

Inoltre, la brocchetta e l'anello sono due gioielli che contribuiscono ad ancorare alla realtà la giovane donna del famoso ritratto, demistificando perciò la tesi del pittore e della rappresentazione immaginaria della propria unione coniugale con l'amante.

D'ora in avanti, questa nuova identificazione della *Fornarina* con Francesca Ordeaschi può sollevare interrogativi in quanto ad altri ritratti eseguiti durante il periodo romano di Raffaello, e in cui sembra apparire lo stesso viso. Osservando l'insieme dell'opera del pittore tra il 1508 e il 1520, ci accorgiamo, infatti, che altri dipinti, caratterizzati anch'essi da un grande realismo, possono essere assimilati a una committenza privata, poiché la composizione e il soggetto appaiono, ancora una volta, sorprendentemente legati alla storia di Francesca Ordeaschi.

Il primo dipinto è l'enigmatico ritratto della *Donna velata* (fig.9). La data di esecuzione è anch'essa imprecisa e varia se-

Come la *Fornarina*, la *Velata* protegge il seno con la mano destra, però, laddove la *Fornarina* presenta tutti gli elementi dell'eroticismo e dell'amore carnale, la *Velata* esprime invece la dignità di una signora di condizione elevata.

I fili d'oro e d'argento del vestito fanno del personaggio una vera dama di corte e riflettono una grande ricchezza materiale. Tuttavia, un particolare rivela un indizio della vera posizione sociale di questa persona, si tratta della brocchetta cucita sul velo dorato acconciato alla romana e che ricade sulle spalle. La brocchetta, ornata di un rubino e di una perla, è molto visibile rispetto ai capelli e somiglia molto a quella della *Fornarina*.

Benché la giovane donna qui rappresentata sia stata dipinta come la sposa rispettabile di un gentiluomo, porta ugualmente la brocchetta sul copricapo e questo significa quindi che anche lei ha vissuto un'ascesa sociale grazie al matrimonio. La modella non apparteneva ad un ceto elevato, non era ricca, come lascia supporre il vestito, ma lo è diventata, come se fosse "metamorfosata" – definizione non priva di rimandi alla storia di Psiche – in una signora dell'alta società. I tocchi di beige, oro, bianco e argento rendono ancora più luminosa questa donna che esce metaforicamente dall'ombra. I due ritratti presentano molteplici similitudini, nella fattispecie la posa e la brocchetta sul copricapo. Entrambi fanno riferimento ad un'unione coniugale, ad un matrimonio, ma la *Donna velata* è sublimata dal suo portamento e dai suoi vestiti.

Se Raffaello è particolarmente attento a rendere la nudità della *Fornarina*, incarnazione palpabile del richiamo dei sensi, egli si attarda qui, con la stessa attenzione, sulle pieghe della manica del vestito che appaiono anch'essi di un realismo sorprendente, al punto che il tessuto sembra ugualmente palpabile. Alcuni studiosi³⁶ notano che la posa della *Velata*, come di altri ritratti femminili di questo periodo, «s'inspire consciamente ou non de la pose de la *Dorothea* de Sebastiano del Piombo (1512)». Una posa veneziana.

Altri pittori impostano i loro modelli in questo modo, ruotati di tre quarti, con la testa verso lo spettatore, su uno sfondo scuro. Ma gli esperti ritengono che Giorgione



Fig. 9 – TIZIANO, *Ritratto di gentiluomo*, 1510 ca., olio su tela, Londra (GB), National Gallery



fu probabilmente il primo a inventare questa posa e a introdurre movimento ed emozione.³⁷ Questa osservazione ci costringe ancora una volta ad avvicinarci a Francesca Ordeaschi e alle mode veneziane di cui Agostino sembra essersi invaghito. Inoltre, il lavoro meticoloso nella rappresentazione del vestito, manifestamente molto costoso, è di una eccezionale raffinatezza e ricorda anch'esso la maniera di dipingere dei maestri veneziani dell'epoca. Ampia e riccamente lavorata, questa parte del vestito ricorda l'uomo dalla manica azzurra³⁸ di Tiziano nel *Ritratto di gentiluomo* del 1510 (fig. 10).

Un altro capolavoro del periodo romano si contraddistingue anch'esso per il suo realismo, la *Madonna della seggiola*, dipinto nel 1513/14 circa. Non ritroviamo in questo tondo lo stesso influsso stilistico veneziano ma osserviamo che Raffaello dipinge in uno stile lontano dalle rappresentazioni iconografiche tradizionali e fa qualche scarto che rovescia il dipinto in un genere più realistico e intimo, come era stato già notato da vari storici come K. Oberhuber. Il velo che porta la Madonna, con righe rosse, è simile a quello della *Fornarina* e offre, una volta di più, una testimonianza della moda romana dell'epoca. Questo particolare ancora il personaggio alla realtà. Inoltre, la carnagione del viso e delle mani è «naturale»,³⁹ come quella del corpo del bambino. Al contrario delle Vergini col bambino in cui Gesù appare spesso stilizzato, qui Raffaello dipinge un bambino vero. Lo scenario, semplice e ricco, è anch'esso realistico. La seggiola in legno, unico elemento scenografico, è accuratamente intarsiata e rimanda ad un ricco mobilio. La sciarpa è anch'essa riccamente ornata con fili rossi e d'oro. Questi due oggetti fanno riferimento ad un ambiente domestico agiato, che desacralizza la scena religiosa. Lo spettatore ammira una madre che abbraccia il suo bambino ed è veramente l'abbraccio tra la madre e il bambino il centro del dipinto. La scena non evoca l'autorità del dogma religioso, ma una scena della vita reale, privata: la maternità. La familiarità e l'intimità della scena hanno indotto alcuni storici a pensare che la modella sia stata la *Fornarina*. Infatti, si può osservare una somiglianza con la giovane donna. Tuttavia, qui non si tratta dell'amore carnale, né del prestigio della dama di corte, ma dell'amore materno. La data di esecuzione porta una volta di più ad avvicinarci alla storia di Francesca e Agostino. Questa Vergine, con un'espressione così realistica col suo turbante alla romana e così riccamente abbigliata, può confondersi senza dubbio con un personaggio reale, una madre in posa col proprio bambino. Nel 1513/14, il primo figlio di Francesca e Agostino ha circa un anno. L'intimità inedita in questa apparente scena religiosa avvicina questa Vergine col bambino ad un'opera per una committenza privata. Ancora una volta sorprende che Raffaello esegua, proprio in quell'anno, una Vergine con bambino così diversa dalle altre, ritratta in uno scenario privato che si adatta perfettamente alle esigenze di un ricco committente.

Infine un altro ritratto intitolato anch'esso *Ritratto di giovane donna* (fig. 11), riflette una somiglianza sorprendente con quello della *Fornarina*. Il dibattito sull'attribuzione di questo dipinto, eseguito durante il periodo romano di Raffaello, e verosimilmente nello stesso periodo della famosa *Fornarina*, cioè nel 1518-1520, è ancora aperto. Non sappiamo con certezza se si tratti di un'opera di Raffaello o del suo allievo Giulio Ro-

mano. Gli storici presumono che il ritratto sia stato eseguito in due tempi e forse dai due artisti. La giovane donna è dipinta in una posa simile a quelle della *Donna velata* e della *Fornarina*, seduta, leggermente rivolta da tre quarti, e con la mano destra vicino al cuore.

Notiamo che porta ugualmente una brocchetta sul copricapo, ed è acconciata con un turbante intorno alla testa, alla moda romana. Questo quadro è di solito considerato come il *pendant* del ritratto di Bindo Altoviti: le pose dei due personaggi sono rispettivamente simmetriche. Ne deduciamo che si trattava della sposa di questo altro banchiere di Roma. I due personaggi sono, infatti, rappresentati su uno sfondo simile, di colore verde scuro. Tuttavia, la somiglianza della giovane donna con la modella della *Fornarina*, così come i dettagli della composizione (l'acconciatura, la brocchetta sul copricapo), fanno innegabilmente pensare a quelli già evocati prima. L'identificazione con la sposa di Bindo Altoviti appare dunque meno pertinente. Inoltre, l'esame del dipinto ha mostrato come, in origine, la scollatura del vestito fosse molto più profonda e svelasse le grazie della giovane modella: una correzione che concorda perfettamente con la sconvenienza sociale che caratterizza la storia di Francesca Ordeaschi e con l'eroticismo che scaturisce dalla *Fornarina*.

Il mecenatismo di Agostino Chigi è profondamente segnato dalla sua natura di uomo d'affari alla ricerca di innovazioni. Il ricco banchiere è, infatti, alla ricerca di tutto quello che è nuovo, moderno e che può permettergli di essere all'apice di tutto quello che produce il suo tempo, anzi, di essere in anticipo sul suo tempo. Agostino spinge forse Raffaello ad innovare nella sua pittura e sfrutta il suo spirito creativo orientandolo, con le sue commesse e i suoi desideri, verso altre vie conformi ad un mecenatismo di origine borghese. Un nuovo tipo di mecenatismo che somiglia, d'altronde, a quello che era praticato a Venezia e del quale fu, probabilmente, molto sedotto nel corso del suo viaggio nel 1511.



Fig. 11 – RAFFAELLO, *Ritratto di donna*, 1518 ca., olio su tavola, Strasbourg (FR), Musée des Beaux-Arts



Così, per le decorazioni della *Loggia di Psiche*, il banchiere offre all'artista e alla sua scuola una libertà creativa totale che entusiasma il maestro. Per Chigi, Raffaello reinventa la sua pittura e inaugura uno stile nuovo che risponde alle aspirazioni personali del mecenate e che partecipa alle nuove tendenze dell'epoca. La *Loggia di Psiche* testimonia meravigliosamente dei diversi influssi che hanno sensibilizzato l'artista. La riscoperta dei codici culturali dell'antichità, il simbolismo mitologico, il collezionismo e l'esaltazione della natura, l'influsso stilistico veneziano hanno tradotto i gusti del mecenate e condotto ad un'evoluzione della pittura di Raffaello verso un'esaltazione che non era presente nell'opera del maestro prima delle commesse del Chigi.

Uno stile che ritroviamo in altre opere eseguite nella stessa epoca, ma che non possiamo ancora legare in modo sicuro al mecenatismo del banchiere, anche se svariati argomenti convergono verso questa ipotesi. Ad ogni modo, non possiamo più ignorare le

analogie stilistiche che avvicinano incontestabilmente i due capolavori di

Raffaello, né il contesto di esecuzione determinante in cui essi fu-

rono realizzati. Osserviamo, quindi, un'evoluzione dello

stile del maestro durante quegli anni in cui la sua

produttività è intimamente legata agli

eventi della vita privata del Chigi

e ai gusti del ricco e po-

tente commit-

tente.



NOTE

- 1 Cfr. G. CUGNONI, *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma 1878, 203 p.
- 2 Fabio Chigi scrive la biografia di Francesca Ordeaschi nei *familiae Chisiae comentarii*, in un capitolo intitolato: *Uxores et Soboles*. *Ibidem*, p. 44.
- 3 Cfr. I. ROWLAND, *The correspondence of Agostino Chigi*, Città del Vaticano 2001, p. 170. Lettera del 30 settembre 1513 a Sigismondo Chigi di Siena. «Gismondo, come intenderai da Cristofano habiamo facto la divisione fra nui, et ti porta el quintero tuo: sottoscrivelo come nui altri, e rispetto ala donatione che ti feci, non voglio però tal divisione ti pregiudichi, anzi voglio venga a servirti (...). Né altro per questa. Cristo di mal ti guardi a di 30 de septembre 1513. Tuo Augustino Chigi in Roma».
- 4 Non è la prima volta che Agostino ha dei figli con un'amante, ma i timori e la diffidenza di Sigismondo provano che Francesca non era "un'amante" come le altre.
- 5 Cfr. G. CANEVA, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche, Affreschi di Giovanni da Udine alla Farnesina, Pianta dal Vecchio Mondo e dall'America*, Roma 1992, 223 p.
- 6 Un'altra stanza della Villa Farnesina evoca la tematica del matrimonio, quella dipinta da Sodoma, tra il 1516 e il 1517, nella camera da letto di Chigi. In questo caso le decorazioni raccontano la storia di Alessandro Magno e Rossane.
- 7 Cfr. APULÉE, *L'âne d'or ou Les Métamorphoses*, Paris 2004, p. 150.
- 8 *Ibidem*, p. 151.
- 9 Francesca fu designata tra le persone di fiducia come esecutrice testamentaria e garante della protezione



dei beni dei figli dopo la morte del padre. Cfr. W. TOSI, *Il Magnifico Agostino Chigi*, Roma 1970, p. 447; F. GILBERT, *The pope, his banker and Venice*, London 1980, p. 243.

- 10 Cfr. T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphaël, les dernières années*, Paris 2012, p. 22.
- 11 P. MOREL, *Mitologia e natura nella pittura di Giovanni da Udine: Priapo alla Farnesina*, in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, a c. di, *Raffaello e l'Europa*, Roma 1990, pp. 193-201.
- 12 *Ibidem*.
- 13 HENRY, JOANNIDES, *Raphaël, les dernières...*, cit., p. 37.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Ma Vasari spiega che questo è anche dovuto al contributo degli allievi di Raffaello che hanno dipinto a colore il suo disegno. Cfr.: CANEVA, *Il mondo di Cerere ...*, cit., p. 30.
- 16 Cfr. L. MOCHI ONORI, *La Fornarina di Raffaello*, Milano 2002, p. 40. «Fischel sostenne che il nome proprio della donna amata da Raffaello doveva essere Caterina in base all'esistenza di una versione della velata nell'iconografia di santa Caterina».
- 17 *Ibidem*, p. 165.
- 18 *Ibid.*, p. 37. «Fornarina» significa "amante" in base alla simbologia maliziosa dell'introduzione del pane nel forno». La parola popolare «fornarina» era diffusa nel Rinascimento anche per designare un'amante.
- 19 Non esiste un documento scritto del famoso ritratto prima dell'anno 1595, quando il vice-cancelliere Coradusz manda a Roma una lettera all'Imperatore Rodolfo II, in cui c'è una descrizione del dipinto che apparteneva alla contessa Caterina Sforza di Santa Fiora. Morto improvvisamente nel 1520, Raffaello lascia numerose opere incompiute, fra cui la *Fornarina*. Non si sa quello che avvenne del ritratto fino a questa prima traccia scritta. *Ibid.*, p. 35.
- 20 *Ib.*, pp. 93-97.
- 21 Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani*, Roma 2012, p. 1403.
- 22 Il nome della presunta amante di Raffaello è indicato, secondo i lavori di Lorenza Mochi Onori, nelle menzioni complementarie che figurano in un'edizione del Vasari del 1568, e in possesso del notaio Giuseppe Vannutelli di Roma, nelle quali sarebbe chiaramente indicato il nome della donna che amava: Margherita. MOCHI ONORI, *La Fornarina...*, cit., p. 50. Inoltre, gli archivi del Vaticano indicano in un documento l'arrivo al convento di S. Apollonia, il 18 agosto 1520, alcuni mesi dopo la morte del pittore, di Margherita Luti, figlia di Francesco Luti. *Raphaël, grâce et beauté*, in «Dossier de l'art», Dijon 2001, p. 56.
- 23 Si tratta di Messer Fornari, fornaio che abitava vicino alla villa di Agostino Chigi. ROWLAND, *The correspondence...*, cit., p. 183.
- 24 VASARI, *Le vite...*, cit., p. 635.
- 25 MOCHI ONORI, *La Fornarina...*, cit., p. 96.
- 26 Osserviamo che questo realismo è una caratteristica dell'ultimo stile di Raffaello.
- 27 Come ricorda e illustra meravigliosamente il suo amico Baldassare Castiglione nel *Libro del Cortegiano*.
- 28 MOCHI ONORI, *La Fornarina...*, cit., p. 36.
- 29 In: VASARI, *Le vite...*, cit., p. 638.
- 30 In: D. ARASSE, *L'atelier de la grâce*, in *Raphaël, grâce et beauté*, Paris 2001, p. 64.
- 31 Le valutazioni di Konrad Oberhuber in: *Raphaël, grâce et beauté*, cit., p. 53.
- 32 MOCHI ONORI, *La Fornarina...*, cit., p. 41.
- 33 K. OBERHUBER, *La vision de la femme chez Raphaël*, in *Raphaël, grâce et beauté*, cit., p. 53.
- 34 Joannides lo data al 1518. Cfr.: HENRY, JOANNIDES, *Raphaël, les dernières...*, cit., p. 291.
- 35 Infatti, l'uso di un programma di ritocco e di trattamento di immagini permette di mettere i due ritratti sulla stessa scala dimensionale per poi sovrapporli. In questo modo si constata che le due donne hanno esattamente le stesse proporzioni; il loro viso e i loro corpi risultano perfettamente sovrapponibili. Visibilmente si tratta di una sola ed unica persona.
- 36 HENRY, JOANNIDES, *Raphaël, les dernières...*, cit., p. 290.
- 37 *Ibidem*, p. 279.
- 38 *Ibid.*, p. 291.
- 39 K. OBERHUBER, *Raphaël l'éloge de la dignité féminine*, in «Dossier de l'art», cit., p. 38.

