



Gli anelli svelano il mistero

Maurizio Bernardelli Curuz

EEsiste un linguaggio degli anelli che consenta di stabilire lo stato civile degli effigiati, nell'ambito della pittura italiana tra Quattrocento e Cinquecento?

Il particolare, che sembrerebbe trascurabilmente accessorio, può in realtà rivelarsi molto utile nell'ambito dell'individuazione dei personaggi ritratti sia per stabilirne o confermarne l'identità – nel confronto con i documenti d'archivio – che per giungere ad una datazione del quadro non soltanto in base agli elementi stilistici ma nel rafforzamento delle evidenze storico-iconologiche che emergono dal dipinto stesso.

L'ipotesi formulata da *Stile* – sorta dall'osservazione sistematica di un numero elevato di ritratti – riguarda il fatto che la contestuale presenza, sia sulle mani maschili che su quelle femminili, di due anelli che recano in castone l'uno un rubino, l'altro uno smeraldo, indicherebbe inequivocabilmente la condizione matrimoniale dell'effigiato. Ma ora cerchiamo di comprendere meglio come questo sistema teso alla valutazione di un indizio di natura anagrafica possa essere utile nell'ambito dello studio dei dipinti, per passare poi a fornire, in estratto, alcuni degli innumerevoli casi evidenziati dalla nostra ricerca. Ecco la ricaduta applicativa: nel caso in cui in un ritratto apparissero due anelli

- uno che incastona un rubino e l'altro uno smeraldo – sulle dita di una donna della quale si conosce l'identità e l'opera fosse datata 1530 ma noi dovessimo sapere, attraverso i documenti d'archivio, che la gentildonna in questione si è sposata nel 1536, avremmo a disposizione una data con la quale giungere ad una più mirata datazione del quadro, che con certezza è stato realizzato dopo il 1536.

Il sistema consente anche di disporre, come è facile capire, alcune revisioni nell'ambito dell'identificazione dei personaggi effigiati. Se infatti dovessimo trovarci al cospetto di una donna che alla data presunta del dipinto risultava sposata e nel quadro dovesse invece indossare soltanto l'anello di smeraldo, dovremmo essere avvertiti sul fatto che l'opera è stata realizzata presumibilmente durante il periodo di fidanzamento o che il soggetto proposto nell'ambito delle schede di studio non è quello realmente effigiato dal pittore.

Il linguaggio delle pietre preziose

La raffigurazione di pietre preziose nei ritratti, tra Cinquecento e Seicento, non coglie soltanto un aspetto decorativo legato alla moda dell'epoca, ma rappresenta una forma di indizio-spia rispetto all'indicazione del prestigio, della posizione sociale e della condizione anagrafica del soggetto effigiato; e in molti casi i monili possono racchiudere significati ancor più velati e riposti – quali il nome del soggetto o le sue inclinazioni caratteriali –, leggibili da un pubblico erudito e pertanto non facilmente rilevabili a una visione superficiale del dipinto.

Del resto il Rinascimento visse tessendo fittamente il linguaggio dell'allegoria, quindi fu proiettato in una dimensione simbolica che divenne soprattutto un esclusivo linguaggio di classe, che prevedeva anche l'elaborazione di gerghi allegorici molto spesso comprensibili, in tutte le loro connotazioni, soltanto dal *milieu* dal quale erano stati ispirati ed elaborati.

Basti, a questo proposito, ricordare la forte penetrazione, in ambito cinquecentesco, delle allegorie di Petrarca o far menzione ai raffinati giochi legati all'araldica, alle imprese o ai motti dei quali è rimasta testimonianza ne *Il cortegiano*. I ritratti venivano pertanto elaborati, in numerosi casi, nella forma di una fitta tavola di testo all'interno della quale, attraverso la presenza di elementi apparentemente accessori – che risultano tali soltanto alla nostra epoca –, si giungeva a dare completezza alla raffigurazione mediante indicazioni che non fossero espresse soltanto dall'individuazione del tratto caratteriale della persona effigiata.

La *Naturalis Historia* di Plinio offre una preziosa testimonianza circa la nascita di credenze legate alle proprietà terapeutiche delle pietre. Tuttavia, la visione di Plinio esclude l'imprevedibile variabile del destino, a differenza dei lapidari, trattati pseudo-scientifici di epoca medievale, in voga fino al Rinascimento, che oltre alle proprietà curative illustrano le virtù talismaniche delle pietre preziose.

È dalla letteratura lapidaria che apprendiamo la funzione

simbolica e terapeutica dello smeraldo: fu la sua straordinaria intensità cromatica ad affascinare gli antichi e ad indurli a fantasiosi accostamenti con l'acqua del mare. Teofrasto scrive che la tinta dello smeraldo è così vibrante da essere in grado di colorare, grazie alle radiazioni che emette, anche la porzione d'acqua in cui è stato immerso. La gemma viene comunque collegata a Venere nei lapidari astrologici di età rinascimentale; tuttavia, come farmaco, essa agirebbe in modo allopatico, contrastando le inclinazioni venusiane ai moti lascivi e licenziosi, e inducendo, chi la possiede, alla castità.

Nelle Sacre Scritture lo smeraldo costituisce l'ornamento del quarto basamento delle mura della Gerusalemme messianica, ed è una delle pietre che ornano il pettorale di Aronne. Secondo la tradizione, il colore verde allude alla Fede, mentre la forza irradiante della gemma simboleggia l'energia dei santi predicatori. Rabano Mauro assegna allo smeraldo il valore allegorico di Verbo divino. Proprio per queste caratteristiche legate alla fede, alla castità e, al contempo, a Venere, dea dell'amore, lo smeraldo costituì un importante simbolo da collegare al fidanzamento. L'azione convergente di amore e castità era indice dell'accettazione di una condizione che univa il sentimento alla purezza. Pregnanze significati simbolici vengono attribuiti anche al rubino, piccola e rara pietra da sempre collegata al fuoco, sia per la sua evidenza cromatica che per le virtù curative. Plinio sottolinea la sua incombustibilità, e nota che, una volta inciso ed utilizzato come sigillo, esso acquista la capacità di sciogliere la cera da imprimere anche senza l'ausilio del calore della fiamma. Dal sole, secondo le antiche credenze, la gemma riceve un'intensa energia termica, che le permette di infondere all'uomo spensieratezza, gioia di vivere, vigore fisico, rendendolo alacre e solerte, e accrescendone la

prosperità, conferendogli il fuoco del vigore e della fertilità.

Il contenuto dei lapidari e delle opere filosofiche appena citate fu determinante nella realizzazione dei gioielli: la scelta della pietra, della montatura e dell'immagine impressa non era quindi casuale.

Smeraldi e rubini compaiono anche nei dipinti che ritraggono uomini e donne di corte: ad essi viene assegnato il compito di veicolare un messaggio preciso, ben compreso dalla società dell'epoca.

Il pendente raffigurato nella *Dama col liocorno* di Raffaello è costituito da una montatura in oro smaltato con piccole foglie, in cui sono incastonati uno smeraldo, un grande rubino ed una perla a goccia. Anticamente l'unicorno era collegato al culto della dea-madre vergine; nel Medioevo aveva conservato questo significato allegorico, in riferimento alla verginità di Maria. Al corno dell'animale, che poteva essere catturato solo da una fanciulla illibata, era tradizionalmente attribuito il potere di purificare qualsiasi cosa toccasse e di garantire prosperità alla vita matrimoniale. Stesse caratteristiche possiedono le gemme indossate dalla dama: la perla e lo smeraldo simboleggiano la castità, mentre il rubino allude alla fertilità. La cintura d'oro, infine, è un veicolo visivo di pudicizia e continenza eterne.

Il segno della vita coniugale

La ricerca da noi condotta ha permesso di evidenziare un numero elevatissimo di ritratti nei quali gli effigiati appaiono con entrambi gli anelli alle dita. Per molti dipinti in questione esistono inoltre riscontri storici sullo stato civile dei personaggi rappresentati, sicché è possibile affermare che la contestuale presenza dei due anelli segnala tanto l'avvenuta promessa di fidanzamento quanto la celebrazione matrimoniale.

I medesimi simboli ricorrono nei quadri che raffigurano Agnolo Doni e Maddalena Strozzi, opere stese da Raffaello nei primi anni del Cinquecento. Il ritratto di Agnolo Doni fu realizzato, con quello della moglie Maddalena, discendente del ramo cadetto di una delle più antiche e influenti casate di Firenze, poco dopo le nozze, celebrate nel 1504. Non può sfuggire il fatto – rilevato dalla posizione eloquente delle mani – che pittore e committenti volessero mettere in luce i particolari degli anelli, che si collegano al raggiungimento dell'obiettivo matrimoniale da parte dei due soggetti. All'indice della mano sinistra di Maddalena è ben evidente un anello che reca uno smeraldo nel castone; all'anulare un anello di rubino. Agnolo Doni, pur su dita diverse, reca le stesse pietre: nell'indice della mano sinistra, ecco un anello in oro giallo su cui è montato uno smeraldo, evidente riferimento alla fedeltà della promessa, mentre al mignolo indossa una fede impreziosita da un rubino, simbolo matrimoniale del fuoco e della fertilità.

Non può sfuggire il fatto che nella maggior parte dei ritratti matrimoniali il primo anello ad occupare la mano sia lo smeraldo del fidanzamento – quasi sempre infilato all'indice –, mentre il monile con rubino, forse rispettando una sequenza temporale, viene collocato nelle ultime dita, cioè sull'anulare e sul mignolo.

Pure le donne di identità ignota protagoniste di altri due notissimi dipinti di Raffaello, *La Gravida* (nella pagina a fianco) e *La Muta*, mostrano gli stessi anelli, e anche se non si dispongono di riscontri d'archivio, è possibile affermare di essere al cospetto di dame, quindi di persone sposate, deduzione macroscopicamente confermata dalla rappresentazione della figura in dolce attesa.

Nel *Ritratto di coniugi*, eseguito da Lorenzo Lotto negli ultimi anni del soggiorno bergamasco, gli sposi effigiati



indossano entrambi due anelli sui quali sono montati uno smeraldo e un rubino, emblemi del legame matrimoniale. Come pare ormai acclarato, questo ritratto venne evidentemente realizzato nei mesi successivi alla morte della donna. Lo sposo, sul cui volto appare una lacrima, regge un cartiglio con la scritta *homo num/quam* e addita un animale acquattato sul tavolo, uno scoiattolo. “All’uomo mai”. L’uomo non può cioè addormentarsi di fronte alla violenza del dolore come invece accade a certi animali, in vista della terribile stagione invernale. Il dolore è recente e dilaniante. La condizione matrimoniale perdura, al di là della vedovanza. Nel 1543 Lotto effigia altri due sposi, nel *Ritratto di Febo da Brescia* e nel *Ritratto di Laura da Pola*: l’uomo, rappresentato in un contesto di riservata intimità, su uno sfondo neutro, indossa un soprabito foderato di pelliccia, evidente riferimento al rango cui appartiene, e sfoggia al mignolo della mano destra un anello su cui è incastonato uno smeraldo, mentre all’anulare della sinistra porta un anello con rubino, simboli della completezza matrimoniale. Gli stessi monili compaiono nella *Signora che si orna*, dipinto della Scuola francese risalente alla fine del XVI secolo, a dimostrazione del fatto che la consuetudine non è esclusivamente italiana. La nudità della donna ne esalta la bellezza, proponendola come divinità pagana. Alla mano sinistra, due anelli: uno con rubino all’anulare,

segno matrimoniale, un altro impreziosito da smeraldo all’indice, emblema di fedeltà e devozione nei confronti della persona amata. Il *Ritratto di Eleonora Gonzaga Della Rovere*, duchessa di Urbino in quanto moglie di Francesco Maria della Rovere, è stato eseguito da Tiziano nel 1537. Anche in questo caso notiamo l’anello con smeraldo al mignolo della mano sinistra – con una posizione inversa delle pietre rispetto a numerosi altri ritratti –, mentre quello con rubino è portato all’indice. Francesco Maria era ancora in vita: posò egli pure per l’artista e sarebbe morto a Pesaro l’anno successivo, il 20 ottobre nei mesi in cui l’opera venne dipinta. Quindi Eleonora, non ancora vedova, indossava entrambi gli anelli. Non è escluso che, in alcuni casi, la consegna rituale del rubino matrimoniale non fosse preceduta dal dono dell’anello di fidanzamento, o comunque che lo stesso smeraldo non fosse indossato nel corso della cerimonia nuziale, secondo una consuetudine che si è protratta fino ad anni recenti, in base alla quale ci si accostava all’altare senza altri anelli, per mettere in evidenza l’importanza della vera. Ciò è testimoniato da un quadro di Lotto del 1523, *Marsilio Cassotti e la sua sposa Faustina*. Qui il giovane uomo, che reca al mignolo l’anello matrimoniale con rubino, si appresta a collocare la vera nuziale – che pare dotata di un castone, in parte nascosto dalle dita dello sposo – all’anulare della donna.

L'anello della vedovanza

Non di rado i vedovi ritratti nei dipinti indossano un anello di smeraldo, segno della fedeltà e della devozione nei confronti del coniuge defunto. Nel 1623 Justus Sustermans raffigura Maria Maddalena d’Austria (in alto a destra), moglie di Cosimo II, con il figlio Ferdinando II. La granduchessa, dall’espressione algida e distaccata, veste una mise sfarzosa: una zimarra di colore nero con lunghe maniche aperte,



tre giri di perle intorno al collo, il capo abbellito dal “sopracciufo”, un ornamento a raggiera costituito da pietre preziose. Indossa un unico anello in cui è incastonato uno smeraldo, in ricordo del consorte scomparso nel 1621. Negli ultimi anni, il *Ritratto virile* di Moroni è stato argomento di svariate controversie, sia per la datazione e l’attribuzione, sia per l’identità del soggetto. Rappresenta un nobiluomo anziano e barbuto, la cui fronte è segnata da un tumore evidente. Indossa un sontuoso soprabito foderato di lince, una croce e una catena d’oro con il Leone di San Marco; all’indice della mano destra porta lo smeraldo dei vedovi o dei fidanzati.

Nel 1979 si è voluto identificare l’uomo con Gian Gerolamo Albani (1509-1591), marito di una gentildonna veneziana, esperto in diritto canonico e civile, nominato cavaliere dal doge di Venezia nel 1529.

Condusse un’esistenza travagliata: gli anni successivi al 1560 furono segnati da una sanguinosa faida familiare, che si concluse otto anni più tardi, nel 1568. Nel 1570 fu nominato cardinale. Non si può escludere l’ipotesi che egli sia stato ritratto da vedovo, prima di abbracciare la vita ecclesiastica. Quando Rubens tornò ad Anversa da Roma nel 1608, portò con sé la copia

IL QUADRO DI COPERTINA

del *Ritratto di Isabella d'Este*, realizzato da Tiziano nel 1534-36. La marchesa, riccamente vestita, indossa uno sfarzoso copricapo impreziosito da gemme, un filo di perle intorno al collo e un anello su cui è montato uno smeraldo, segno della devozione nei confronti del marito Francesco II, morto nel 1519. Qui non appare, infatti, la vera con rubino matrimoniale.

Incerti sono la data e l'identità dei soggetti effigiati nel *Doppio ritratto* di Sofonisba Anguissola (in basso): la pittrice rappresenta un'anziana donna, seduta su uno scranno, e una fanciulla, appartenente con ogni probabilità ad una famiglia di alto lignaggio, come si deduce dal lussuoso abbigliamento che sfoggia. La signora attempata, dall'espressione austera, veste un abito semplicissimo, scuro, e porta un velo sul capo; all'indice della mano sinistra, poggiata sul bracciolo della sedia, si nota l'unico monile che indossa: un anello con smeraldo. È molto probabile che si tratti di una vedova, come suggerisce anche l'età avanzata.



Le pietre preziose dei Pontefici

Lo smeraldo e il rubino ricorrono frequentemente nelle opere che ritraggono pontefici o prelati: emblematico, in questo senso, il ritratto di Giulio II, eseguito da Raffaello nel 1512. L'evocazione della "potestas" papale tradizionalmente si risolveva in una rappresentazione ieratica e remota, che qui cede il campo all'intento di far trasparire l'animo del pontefice, la sua interiorità attraverso l'annullamento di qualsiasi distacco fisico e psicologico dal fruitore dell'opera.

Non per questo mancano i segni che ne manifestano il potere: oltre all'immane sigillo, Giulio II indossa quattro anelli vistosi, su cui sono montati due smeraldi e due rubini. Come già accennato, in ambito cristiano il colore verde dello smeraldo allude alla fede e all'eternità dello spirito, mentre il rosso del rubino è simbolo del martirio, del Verbo divino, ma anche del sangue versato da Gesù per l'umanità, come pure della fiamma dello Spirito Santo. Al tempo stesso, è possibile arguire che gli anelli fossero segno del legame indissolubile con Cristo e del matrimonio mistico con la Chiesa. Nell'ambito del rilevamento, è doveroso citare anche *La Messa di Bolsena*, che, come gli altri affreschi della *Stanza di*

Elidoro, celebra gli episodi connessi alla figura di Giulio II e all'intervento di Dio.

Raffaello colloca il pontefice di fronte al celebrante mentre assiste con il suo seguito di guardie svizzere e di prelati alla celebrazione della messa, durante la quale avviene un miracolo: del sangue inizia a sgorgare dall'ostia consacrata. Giulio II ha le mani giunte, in atteggiamento di preghiera: si notano con chiarezza i due anelli che indossa, su cui sono montati rispettivamente un rubino ed uno smeraldo.

Le medesime gemme sono incastonate anche negli anelli che porta il *Sant'Agostino* di Piero della Francesca. Significativamente, la tiara papale con cui Van Eyck rappresenta *Dio Padre*, composta di tre corone sovrapposte e sormontata da una croce, è ingemmata con le stesse pietre.

L'anello abbandonato

Enigmatica è l'interpretazione del *Ritratto di giovane*, opera di Lorenzo Lotto eseguita intorno al 1530. Secondo la prassi dell'artista, gli oggetti che accompagnano l'effigiato recano certo significati simbolici riferiti alle sue vicende biografiche, ma poiché mancano notizie precise del soggetto è possibile qui formulare una lettura esclusivamente iconologica. Siamo di fronte a un'opera che narra una perdita dolorosa. I petali di rosa costituiscono notoriamente un riferimento alla vedovanza o comunque alla perdita della persona amata. Sul tavolo, davanti al giovane dall'espressione tormentata e commossa, c'è un grande libro, accanto al quale notiamo, in triste abbandono, una lettera – che potrebbe recare comunicazione di una drammatica notizia –, una collana, un anello – forse con rubino, giacché il fronte appare rossiccio, e l'orientamento del lume avrebbe dovuto, nel caso in cui il monile fosse integralmente d'oro, accenderlo di bianco quanto il luminosissimo bordo dipinto dall'artista e i petali di rosa.

A lato, su un tappeto da tavolo, una lucertola in postura aggressiva porta il muso in direzione del volto dell'effigiato. In ambito iconografico la lucertola, menzionata dal *Levitico* come animale impuro, può assumere un'accezione negativa e diventare, quindi, emblema del male.

La lettura non si presenta complessa. A causa del male (lucertola) – forse la morte della fidanzata (le rose sparse) che abitava in un'altra città (la lettera) –, il giovane innamorato non può giungere alla felicità matrimoniale, come testimonia l'anello abbandonato sul tavolo.

Maurizio Bernardelli Curuz
critico d'arte ed iconologo,

direttore del mensile «Stile arte» (www.stilearte.it)