

«Propulsando colle armi l'ardire
e la ferocia degl'infedeli».
Iconografia degli Ordini religioso-militari
di età moderna nell'opera
di Gaetano Giucci (1836-1847)
di *Giulio Brevetti*

Tra i testi letterari incentrati sulla storia degli Ordini religiosi e cavallereschi un posto rilevante occupano i nove volumi¹ che Gaetano Giucci² diede alle stampe tra il 1836 e il 1847. L'opera venne concepita e realizzata a Roma in gran parte sotto il papato di Gregorio XVI e conclusa alcuni mesi dopo la proclamazione a pontefice di Pio IX: un periodo agitato politicamente – durante il quale lo Stato Pontificio ha dovuto fronteggiare, tra gli altri, i moti rivoluzionari della Romagna (1831), di Savigno (1843), di Rimini (1845) – e che appena due anni dopo sarebbe culminato con la nascita della Repubblica romana. Proprio durante un periodo tanto tribolato per la Chiesa, che all'interno dei suoi stessi confini doveva rispondere alle spinte libertarie, si avvertiva l'esigenza di ravvivare la memoria di quegli Ordini che nel corso dei secoli «maravigliosamente vantaggiarono le cose della Fede nostra santissima»³, contribuendo fortemente a difendere e a diffondere la religione cristiana. In ogni pagina del poderoso lavoro, edito con tanto di *imprimatur*, non vi si ritrova infatti altro che uno spirito appassionato, a tratti infervorato, teso a ricordare e a esaltare le due tipologie di istituti che apparivano pertanto ancora fortemente necessari in quegli anni.

Nonostante tali premesse, l'opera è stata trascurata tanto dagli studi storici quanto da quelli storico-artistici. Questo articolo, che rappresenta dunque un primo approccio alla fatica di Giucci, nel ricostruirne la genesi e nel rintracciarne i modelli, si focalizzerà in particolare sul suo apparato iconografico, al fine di comprenderne la cultura figurativa e la sensibilità artistica sottese; nell'ultima parte sceglierà poi di analizzare alcune immagini relative ai più importanti Ordini cavallereschi d'età moderna, tentando di individuarne le caratteristiche principali e gli aspetti originali.

Giulio Brevetti, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"; giulio.brevetti@unicampania.it.

I

**Un «opportuno soccorso»:
struttura e ragioni**

L'opera è suddivisa in due parti distinte: i primi cinque volumi ripercorrono la storia di 208 Ordini equestri – a cominciare dall'antica Roma fino agli anni in cui l'autore scrive – che «la Religione difesero, propulsando colle armi l'ardire e la ferocia degl'infedeli, e la cristiana carità esercitarono»⁴; gli ultimi quattro volumi sono invece dedicati alla descrizione di 52 Ordini religiosi «che si travagliarono continuo in ammansare i costumi delle nazioni non meno co' luminosi esempj di virtù e dottrina, che col recare attorno il lume del Vangelo»⁵.

Se, al fine di rendere la lettura «al maggior segno variata»⁶, Giucci evita di procedere in maniera esclusivamente diacronica, non seguendo pertanto una successione cronologica rigorosa, l'impianto adottato resta però identico per entrambe le parti: ogni paragrafo è dedicato a un Ordine specifico, nel quale si ripercorrono nascita, evoluzione ed eventuale estinzione, assieme alla descrizione degli abiti e degli accessori – collari, fasce, attributi, spille – che contraddistinguevano l'aspetto dei cavalieri e dei monaci nel corso dei secoli. Particolarmente ricco si presenta l'apparato iconografico: a corredo di ogni paragrafo vi sono infatti una o più tavole che illustrano fedelmente quanto riportato nel testo.

Come d'altronde lo stesso autore dichiara nella *Prefazione*, l'intento principale dell'opera – nonché ancora oggi suo maggiore motivo di interesse – era quello di fornire un supporto a tutti coloro i quali «professan le Arti, perché potranno in essa rinvenire un opportuno soccorso ai loro lavori»⁷, alla stregua di un vero e proprio prontuario tecnico, sull'esempio dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, il manuale edito per la prima volta nel 1593 che raccoglieva codificandole centinaia di immagini allegoriche e che sarebbe divenuto strumento indispensabile tanto per chi creava immagini quanto per chi era chiamato a interpretarle, anche per buona parte del XIX secolo. Piuttosto che per gli storici o i semplici appassionati, il lavoro di Giucci era dunque pensato e concepito per gli artisti, in special modo i pittori di quadri a soggetto storico che rivolgevano la propria attenzione a fatti e a episodi del passato.

L'ambiente artistico nel quale ci troviamo è quello della Roma degli anni Trenta, in bilico tra vigoroso linguaggio neoclassico, in particolare l'eredità camucciana, e lo sviluppo della nuova tendenza purista che,

nel tentativo di rievocare le forme e le atmosfere del Trecento e del Quattrocento toscani, prediligeva, a temi e a episodi classici, quelli medioevali e rinascimentali⁸. A sottolineare questa diramazione fu proprio la scelta degli artisti che affiancarono Giucci per la realizzazione delle tavole: il maturo Giovanni Silvagni⁹, ancorato a soluzioni neoclassiche e proprio dal 1836 insegnante per le teorie del disegno dell'Accademia di San Luca, cui venne affidata la direzione dei lavori; il giovane – appena ventiduenne all'epoca del primo volume – Nicola Consoni¹⁰, un promettente pittore di scene religiose di orientamento purista, cui venne assegnato il compito di disegnare tutte le tavole¹¹.

E in effetti il gusto che si percepisce osservando queste immagini è quello di una cultura figurativa già pienamente romantica, che predilige forme più lievi ed eleganti e che ama guardare a personaggi storici e a contesti del passato, rivisitandoli con una sensibilità tutta ottocentesca. In tal modo, l'opera di Giucci propone un doppio soccorso all'artista della metà del XIX secolo: non si limita soltanto a ricostruire filologicamente abito e insegne dell'Ordine, ma offre anche, attraverso le tavole, un'interpretazione in chiave purista di quella figura, vale a dire già “tradotta” per la sensibilità del momento. I soggetti e le tipologie proposte appaiono cioè già pronti per essere ricalcati dal pittore che al testo di Giucci si rivolge in cerca di indicazione, per *cosa* far indossare al suo cavaliere/monaco, e di ispirazione, per *come* raffigurarlo. È questa la ragione dell'assenza, all'interno di ogni tavola, di uno sfondo che contestualizzi la figurina rappresentata: non ve n'è evidentemente bisogno poiché essa è già predisposta per essere calata nell'opera del pittore.

Non sappiamo se, come e quanto il lavoro di Giucci e di Consoni abbia effettivamente aiutato, ispirato e connotato le opere dei vari pittori di storia impegnati in quegli anni a far rivivere le imprese di cavalieri e di monaci di un passato divenuto mitico e fonte d'ispirazione, tanto entro i confini dello Stato Pontificio quanto negli altri dello Stivale¹². Di certo, appaiono chiare le ragioni puramente ideologiche e religiose che hanno spinto a compiere un lavoro di aggiornamento di una tipologia di genere letterario in auge nei secoli precedenti. Tanto il testo di Giucci appare scevro, nei molteplici rimandi agli infedeli e alle lotte dei valentuomini di cui parla, dai riferimenti alla presenza dello straniero e alle lotte risorgimentali che in quegli anni si iniziavano a incontrare in letteratura, quanto le tavole di Consoni non recano con sé le medesime implicazioni patriottiche che avrebbero connotato tante opere figurative di soggetto storico del periodo.

Di lì a poco la pittura italiana di storia avrebbe “scoperto” la realtà e con essa gli accadimenti degli anni più intensi del Risorgimento. E così, se dal punto di vista del linguaggio si passò da una pittura accademica e romantica alla rivoluzione della “macchia” e al verismo, così da quello iconografico si assisté alla progressiva sostituzione di coloro che nel passato lottavano in nome della fede – Crociati, cavalieri, scudieri e valorosi soldati appartenenti ad altre epoche – con coloro i quali invece lottavano per la causa della libertà e dell’indipendenza, tra cui tante figure religiose – non soltanto preti e confessori ma anche suorine e crocerossine – impegnate sui campi di battaglia, persino al seguito di Garibaldi, come emerge chiaramente dalle opere di artisti quali Induno, Fattori, Cefaly, Toma¹³. Il lavoro di aggiornamento realizzato da Consoni apparve così di tratto vecchio e superato, una proposta figurativa destinata a essere soppiantata nello stile e nell’iconografia dal nuovo che avanzava tanto in politica quanto nelle arti.

2

Il modello iconografico

Tra i tanti precedenti riferimenti letterari di tal genere, editi tra la fine del XVII secolo e gli inizi del XVIII, come il Menenio¹⁴, il Favino¹⁵, il Micheli¹⁶, il Giustiniani¹⁷, l’Hermant¹⁸, lo Schoonebeek¹⁹, l’Helyot²⁰, è certamente alle opere sugli Ordini religiosi²¹ e militari²² del padre gesuita Bonanni²³, comparse tra il 1706 e il 1711, che Giucci e Consoni si ispirarono: il primo, nella netta divisione tra le due tipologie proposte e nell’impostazione generale del lavoro, suddiviso per paragrafi accompagnati da tavole incise; il secondo, nell’iconografia dei figurini suggeriti. In particolare, l’opera bilingue – in latino e in italiano – di Bonanni dedicata agli Ordini militari costituisce il diretto precedente, l’esplicito modello per i primi cinque volumi di Giucci dedicati al medesimo tema. Confrontando infatti le tavole in rame disegnate dal pittore Andrea Antonio Orazi e incise da Giovan Battista Sintès con quelle del Consoni, è possibile rinvenire non soltanto la diretta ed esplicita derivazione iconografica ma anche e, forse, soprattutto cogliere le differenze stilistiche che intercorrono tra le due versioni realizzate a più di un secolo di distanza.

Figura 1

a) A. A. Orazi, *Eques Romanus antiquus* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 99)

b) N. Consoni, *Cav. Romano antico* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, I, tav. I)



A occupare il paragrafo iniziale dell'opera di Giucci è, come si diceva, il Cavaliere romano antico, colui il quale era preposto nelle guerre a esercitare la milizia a cavallo. Istituita da Romolo, tale figura avrebbe poi modificato il proprio *status* già ai tempi di Cicerone, slegata dalla vita militare e destinata a formare una casta influente. A distinguere visivamente questa classe dai Senatori e dalla plebe erano due elementi: la toga clavata – detta così per via dei fregi di porpora a forma di teste di chiodo – che veniva fermata su una spalla per lasciare libero l'uso del braccio destro; e l'anello d'oro al dito anulare della mano destra. Raffrontando la descrizione di Bonanni²⁴ con quella di Giucci²⁵ evidente risulta la dipendenza della seconda dalla prima. Stesso dicasi riguardo all'accostamento tra le rispettive tavole, quella realizzata da Orazi (fig. 1a) e quella di Consoni (fig. 1b), molto simili dal punto di vista iconografico: si vedano, ad esempio, la postura del personaggio, il disegno della toga, il braccio destro in evidenza al fine di mostrare l'anello.

Tuttavia, la versione dell'Eques di Consoni appare molto più asciutta, sobria, rispetto al suo modello, dal quale si differenzia nettamente per alcune scelte stilistiche. Innanzitutto a risaltare è la mancanza dello sfondo, particolarmente ricco nella tavola di Orazi, utile a creare il contesto architettonico, quasi come se fosse una quinta scenografica, del tutto assente invece in quella di Consoni, interessato soltanto alla resa del personaggio, modellato sui tratti idealizzati di una statua classica che egli ha avuto certamente la possibilità di osservare e studiare da vicino. La bellezza sublimata del giovane raffigurato, il suo viso perfetto, il fisico prestante e atletico, le cui forme si intuiscono sotto la toga, definita in maniera più accorta e razionale rispetto a quella di concezione ancora barocca che avvolge la matura figura di Orazi, denotano una maggiore consapevolezza e una differente sensibilità nei riguardi dell'antico.

La resa della gestualità è un altro elemento discordante: decisamente affettata risulta quella del Cavaliere di Orazi, come dimostra la posa delle braccia, tese a evidenziare l'anello della mano destra; l'atteggiamento più virile e deciso che Consoni conferisce al braccio sinistro e all'indice con l'anello si risolve in un icastico gesto che denuncia un sostrato figurativo di matrice davidiana. L'espedito illustrativo adottato da Orazi diviene in Consoni ostentazione stilistica. È dunque l'intermezzo neoclassico a differenziare sostanzialmente e in maniera evidente le due rappresentazioni, realizzate a circa centoventi anni di distanza. Un'eredità, quella che Consoni si ritrova, particolarmente visibile proprio con questo primo soggetto iconografico.

In certi casi, quelli in cui evidentemente ha meno riferimenti diretti, il pittore di Ceprano si ispira in maniera molto fedele alle tavole del suo precursore, se non addirittura ricalcandole puntualmente. È questo il caso, ad esempio, del secondo soggetto in ordine di comparsa nell'opera di Giucci, il Cavaliere di S. Antonio in Etiopia²⁶, istituito nel 370 a opera di Giovanni re degli Abissini «a fine di opporlo ai nemici della fede» e posto sotto la protezione di sant'Antonio abate, iniziatore del monachesimo. Se nel ripercorrere la storia di quest'Ordine, Giucci compara le maggiori fonti del passato, non soltanto quella del Bonanni²⁷, ma anche il Giustiniani, l'Hermant e lo Schoonebeck, citando anche i mutamenti e le aggiunte che la divisa subisce nel corso del tempo, la traduzione visiva che ne dà Consoni (fig. 2b) è invece totalmente ed esplicitamente debitrice verso quella di Orazi (fig. 2a). Come si evince dal diretto confronto tra le due immagini, la ripresa è del tutto restringente, non soltanto dei dettagli dell'abito, a iniziare dal distintivo composto dalla croce sul petto, ma persino della mano sinistra sull'elsa della scimitarra. Consoni qui si limita

a modificare la posa del braccio destro, che decide di stendere caricando in tal modo la figura di maggiore dinamicità e volgendo, contestualmente, la testa verso sinistra.

Figura 2

- a) A. A. Orazi, *Eques S. Antonij in Ethiopia* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 4)
b) N. Consoni, *Cav. di S. Antonio* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, I, tav. II)
c) A. A. Orazi, *Eques S. Lazzari Hierosolymitani* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 65)
d) N. Consoni, *Cav. di S. Lazzaro* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, I, tav. III)



Un trattamento analogo viene riservato anche al soggetto seguente, il Cavaliere dell'Ordine di San Lazzaro²⁸, fondato nello stesso periodo del precedente, che aveva il compito di svolgere attività caritatevole, in particolare con i lebbrosi, ragion per cui i suoi membri furono definiti Ospedalieri; costoro impugnavano anche le armi per liberare i luoghi santi dalla presenza dei Saraceni. Riguardo al distintivo, Giucci ricorda che essi indossavano una sopravveste bianca con una croce verde posta sopra, che in seguito sarebbe poi stata resa simile a quella dell'Ordine di Malta con otto punte, mantenendo però il colore verde. L'autore si dimostra dunque attento a fornire le eventuali variazioni che abiti, distintivi, attributi di un Ordine subiscono nel corso del tempo fino all'età moderna, tenendo anche qui conto di varie fonti precedenti²⁹. Consoni (fig. 2d), invece, utilizza, quale unico riferimento iconografico, quello offerto da Orazi (fig. 2c), proponendone una versione più "leggera" nelle forme e modificandone la dinamicità attraverso le braccia: quello destro, con cui viene retta l'arma, rivolta verso il basso e non verso l'alto, e quello sinistro, che in Orazi posava sul resto di un capitello abbandonato, viene ora piegato ad angolo retto sul fianco del personaggio, contribuendo ad atteggiarlo in una posa aggraziata ed elegante. Ma quel che risalta maggiormente dal confronto è, come a proposito dell'Eques romano, la diversità tipologica: al volto sgraziato di Orazi, Consoni sostituisce quello angelicato di una creatura raffaellesca, quasi a voler rimarcare la propria vocazione purista e la necessità dunque di proporre modelli al passo coi tempi³⁰.

3

Gli Ordini cavallereschi d'età moderna attraverso la lente purista

Un discorso a parte merita il trattamento riservato da Giucci agli Ordini cavallereschi sorti o modificati nel corso dei secoli dell'età moderna, dominati, da una parte, dall'avanzata dei Turchi e dalla loro sconfitta a Lepanto, e, dall'altra, dalla diffusione del protestantesimo e dalle conseguenti guerre di religione.

Particolarmente rilevante è lo spazio dedicato all'Ordine Costantiniano di San Giorgio³¹, che, sebbene fosse stato fondato ai tempi delle crociate, ricoprì un ruolo considerevole appunto in epoca moderna: come lo stesso autore ricorda, la croce di Costantino fu voluta da Carlo V nel suo vessillo, così come da Giovanni d'Austria proprio nella battaglia di Lepanto. Anche le descrizioni fornite da Giucci e le relative raffigurazioni di Consoni di quest'Ordine sono tutte relative all'epoca moderna,

esattamente come nel testo di Bonanni. Delle quattro tipologie proposte, connesse alle diverse cariche, quella relativa alla figura del Gran Maestro appare come la più interessante: l'abito prevedeva calzoni, calze e scarpe rosse con una veste di tela d'argento e un manto di velluto turchino; le onorificenze erano rappresentate dalla Croce dell'Ordine e dal collare con un pendente raffigurante San Giorgio a cavallo che uccide il drago.

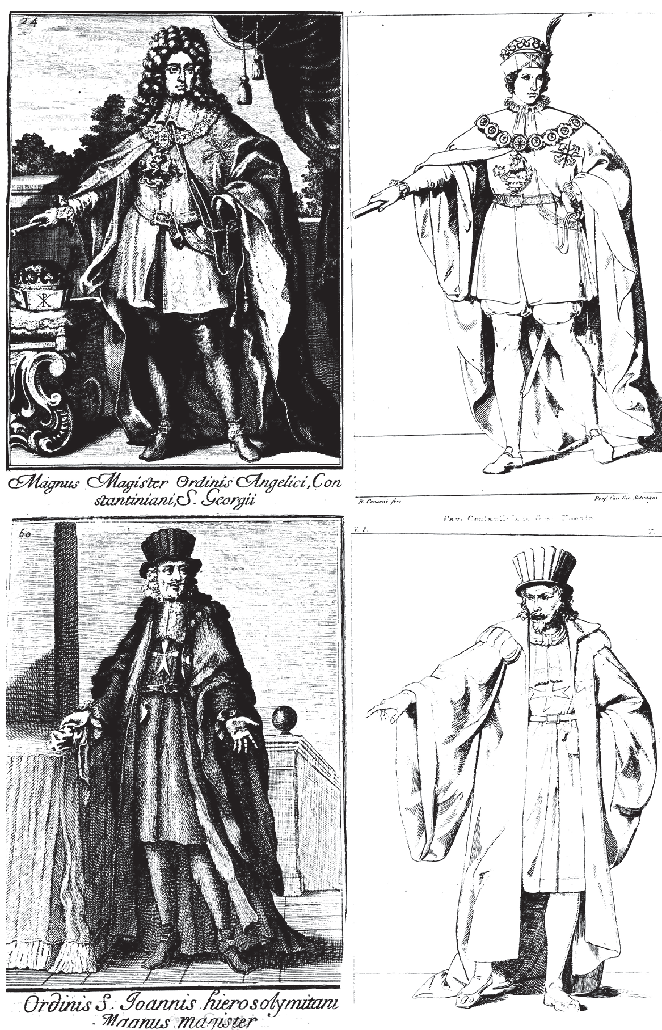
Figura 3

a) A. A. Orazi, *Magnus Magister Ordinis Angelici Constantiniani S. Georgii* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 24)

b) N. Consoni, *Cav. Costantiniano Gran Maestro* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, I, tav. XV)

c) A. A. Orazi, *Ordinis S. Ioannis hierosolymitani Magnus magister* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 60)

d) N. Consoni, *Cav. di Malta Gran Maestro* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, I, tav. X)



Ancora una volta, il confronto tra Orazi e Consoni si rivela molto stimolante per cogliere il differente approccio dei due artisti. La figura del primo (fig. 3a) risulta inquadrata da elementi peculiari del ritratto barocco come il sipario calante sulla destra con i due caratteristici cordoni, lo sfondo di una balaustra che si apre su un giardino, la ricchezza delle vesti, la posa enfatica, il berretto posato sul cuscino a mo' di corona: una tipica immagine del potere di inizio Settecento, diretta filiazione del celebre ritratto di Luigi XIV eseguito appena una decina di anni prima – dunque il 1701 – da Hyacinthe Rigaud e che avrebbe influenzato le raffigurazioni auliche a venire. Pur ricalcandone l'abito nei minimi particolari, la rappresentazione di Consoni³² (fig. 3b) si differenzia nettamente da quella di Orazi³³, apparendo come una romantica rivisitazione, alleggerita nelle forme, dal sapore teatrale: al “faccione” imparruccato si sostituisce qui un volto elegante, efebico, quasi androgino, dal corpo più agile e snello cui viene conferita una maggiore dinamicità. Niente sfondo o elementi utili a incorniciare e a magnificare la figura. E quel berretto, che Orazi aveva solennemente adagiato su uno sfarzoso sgabello, Consoni sceglie di farlo indossare sobriamente alla sua smilza *silhouette*.

Il procedimento adottato per altri figurini, a cominciare dall'Eques romano, è dunque sempre lo stesso: pur riprendendo fedelmente abiti e dettagli, Consoni semplifica e idealizza i modelli precedenti, sostituisce al personaggio tarchiato e maturo uno slanciato e giovanile, elimina il contorno e tutto ciò che esula dalla presenza umana, assegna maggiore vivacità e movimento. In certi casi, arriva a caratterizzare fortemente la figura conferendole una drammaticità inedita, distaccandosi ulteriormente dal modello di inizio Settecento che seguita a ricalcare in merito all'iconografia.

È questo il caso dei Cavalieri di S. Giovanni in Gerusalemme, oggi di Malta³⁴, che occupano all'interno del primo volume uno spazio rilevante. In nove pagine, oltre a ricostruire le origini e l'evoluzione di quest'Ordine nato nel 1048, Giucci ne illustra le varianti dell'abito relative alle diverse circostanze: quello da combattimento che prevedeva l'armatura, quello da Gran Maestro, quello dei Cavalieri di Gran Croce indossato nelle cerimonie e quello portato in occasione del Consiglio. A contraddistinguere quest'Ordine è la croce a otto punte che tutti i Cavalieri, dopo aver professato, erano tenuti a portare sui loro abiti³⁵. Le puntuali tavole di Consoni, che in maniera fedele traducono visivamente le descrizioni di Giucci, restituiscono, forse più che altrove, delle *silhouette* alle cui forme leggere ed eleganti si associa una certa solennità shakespeariana³⁶ di volti severi e di gesti icastici. Come nel caso della figura del Gran Maestro, che solitamente vestiva un abito nero con sul petto una croce bianca e sopra una veste di velluto nero

aperta e con un'altra croce sulla spalla sinistra; legata alla cintura in vita vi era poi una piccola sacca che doveva significare la carità dovuta ai poveri. L'aggiornamento della tavola di Orazi³⁷ (fig. 3c) da parte di Consoni³⁸ (fig. 3d) si esplicita nella traslazione temporale del soggetto in pieno Cinquecento, trasfigurato in una sorta di imponente doge veneziano, a cui viene conferita una drammaticità teatrale tipica, ad esempio, di un Hayez³⁹.

Figura 4

- a) A. A. Orazi, *Eques militensis in Bello* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 63)
b) N. Consoni, *Cav. di Malta in armatura* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, I, tav. IX)
c) A. A. Orazi, *Eques S. Georgij in Carinthia* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 43)
d) N. Consoni, *Cav. di S. Giorgio in Carintia* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, I, tav. XXIX)



Molto interessante appare poi la tavola dedicata alla figura del Cavaliere di Malta in battaglia. Consoni⁴⁰ qui compie un'operazione ancora più articolata, divergendo non soltanto iconograficamente, oltre che stilisticamente, dal modello di Orazi⁴¹, ma anche da quanto lo stesso Giucci propone, e cioè che «andando a combattere gl'infedeli, o facendo le loro carovane sul mare, ponevansi sull'abito una sopravveste, o casacca di drappo rosso, su cui tanto nel dinanzi, quanto nel di dietro era impressa una grande croce bianca piena, [...] che forma l'Arme dell'Ordine Gerosolomitano»⁴². Quanto l'autore descrive è pienamente rispondente alla visione che ne restituisce l'Orazi (fig. 4a), mentre Consoni decide di caratterizzare il figurino da battaglia con un'armatura su cui dipinge una analoga croce bianca (fig. 4b). Il cappello e la parrucca cedono qui il passo a un elmo che assegna alla figura un'*allure* da gusto *troubadour* maggiormente nelle corde del realizzatore. La volontà di caratterizzare maggiormente da un punto di vista militare questa figura da parte di Consoni si esplicita nella modifica al braccio sinistro che, piegato a indicare un punto lontano nell'Orazi, viene convertito per reggere lo scudo.

Una raffigurazione analoga è quella relativa al Cavaliere di S. Giorgio in Carintia⁴³, istituito dall'imperatore Federico III nel 1469, e contraddistinto da una grossa croce rossa sullo scudo e nella corazza quando doveva combattere contro i Turchi. E tanto nell'opera di Bonanni⁴⁴ (fig. 4c) quanto in quella di Giucci (fig. 4d) la figurazione preferita è di tipo marziale, a sottolineare la ragione principale dell'istituzione di tale Ordine, la difesa con le armi del territorio e della religione dalle incursioni degli infedeli.

Tra gli Ordini esistenti nel periodo della battaglia di Lepanto, va ricordato quello dei Cavalieri della Madonna di Loreto⁴⁵ (o Lauretani), istituito da Paolo III nel 1545 e ristabilito da Sisto V nel 1586, soppresso poi definitivamente da Innocenzo XII nel 1693. Contava duecento unità che, oltre a ricevere molti privilegi, come essere commensali del papa, avevano anche alcuni doveri militari come «l'obbligo di far guerra ai corsari che infestavano le coste della Marca d'Ancona, di dar la caccia agli assassini di Romagna, e di custodire la città di Loreto»⁴⁶. Segno distintivo di questi Cavalieri era una medaglietta d'oro che dovevano portare al centro del petto con incisa, nella parte esposta, l'effigie della Madonna di Loreto – la statuetta del XIV secolo, poi distrutta in un incendio nel 1921, rivestita della dalmatica, il caratteristico manto ingioiellato –, e recante sull'altro verso l'arme di Sisto V. L'immaginetta realizzata da Orazi⁴⁷ (fig. 5a) ci mostra uno spavaldo personaggio – si direbbe quasi un bravo manzoniano – che guarda fermo dinanzi a sé, dando le spalle a un fantasioso santuario loreetano, quello al quale presterebbe i propri servizi. La versione che invece ne dà Consoni (fig. 5b) è segnata, ancora una volta, dall'alleggerimento delle forme e dalla ricerca di dinamicità: il suo Cavaliere

Lauretano è infatti colto in movimento, quasi come se inceda su di un palcoscenico, alla stregua di un ennesimo personaggio teatrale. Nei suoi tratti del volto pare di scorgere quelli di un Caravaggio o di un Bernini, testimoniando in tal modo l'attenzione e lo studio dei ritratti e degli autoritratti dei grandi modelli del passato da parte del giovane artista.

Figura 5

a) A. A. Orazi, *Eques Lauretanus Pontificius* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 64)

b) N. Consoni, *Cav. della Madonna di Loreto* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, III, tav. CXIX)



La ricerca di un linguaggio semplice che contraddistingue le tavole con personaggi maschili, si fa ancora più evidente nelle rappresentazioni delle “cavalieresse”, donne che si sono distinte, nel corso dei secoli, per aver dato un personale contributo alla causa della difesa della fede. Come, ad esempio, le Schiave della Virtù⁴⁸, Ordine istituito nel 1662 dall'imperatrice Eleonora Gonzaga, vedova di Ferdinando III, e composto dalle principesse reali e da un massimo di trenta nobildonne con a capo la stessa fondatrice che rivestiva il grado di Gran Maestro. Quale distintivo

fu scelta una medaglia d'oro pendente sul braccio al di sopra del gomito e raffigurante un sole circondato da una corona d'alloro con il motto *sola ubique triumphat*. La versione che ne aveva dato Orazi⁴⁹ (fig. 6a) era contraddistinta da una ricca, seppur contenuta, veste della dama, posta su di una terrazza che si apre su di un giardino lussureggiante, "introdotto" dalla rigogliosa pianta posta sulla balaustra all'estrema destra. Molto più sobria l'immagine di Consoni (fig. 6b), che "asciuga" tutto il superfluo, come la stoffa in eccesso, proponendo una figura elegante e aggraziata.

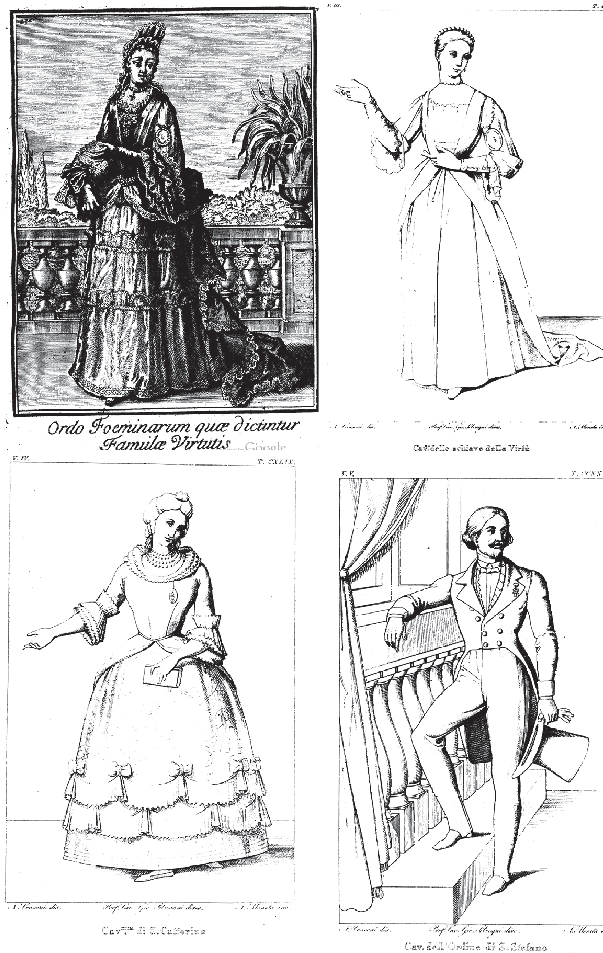
Figura 6

a) A. A. Orazi, *Ordo Foeminarum quæ dictuntur Familiae Virtutis* (da F. Bonanni, *Ordinum equestrium*, n. 131)

b) N. Consoni, *Cav.^{ssa} delle schiave della Virtù* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, III, tav. CI)

c) N. Consoni, *Cav.^{ssa} di S. Caterina* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, IV, tav. CXLIX)

d) N. Consoni, *Cav. dell'Ordine di S. Stefano* (da G. Giucci, *Iconografia storica*, V, tav. CCXXXI)



Un'invenzione del tutto personale è poi quella relativa all'Ordine di Santa Caterina⁵⁰, assente nell'opera di Bonanni, che fu istituito per volontà di Caterina I di Russia, la donna amata da Pietro il Grande, la quale, durante la guerra con i Turchi, ricoprì un ruolo rilevante nella pace donando i propri gioielli al Gran Visir. In ricordo di tale evento, per volere dello zar, l'Ordine fu istituito nel 1715, e la decorazione, formata da una piastra ovale d'oro con l'immagine della Santa appesa a un nastro amaranto, doveva essere sfoggiata dalle componenti sul proprio abito. Probabilmente, più libero e senza condizionamenti dettati dalla presenza di un modello a cui ispirarsi, Consoni sembra lasciarsi andare e realizzare una figura gentile segnata da pose e dettagli vezzosi, come i fiocchetti presenti sulla gonna, anticipando in tal modo quei tratti che sarebbero divenuti tipici nelle sue future figurazioni femminili (fig. 6c).

L'operazione condotta da Giucci e da Consoni, oltre a riproporre quei modelli del passato in una chiave nuova, aggiornata coi gusti del tempo, ha avuto dunque anche il merito di presentare le ultime novità tipologiche e l'aspetto di alcuni Cavalieri contemporanei. Eloquente è il caso di quello appartenente all'Ordine di Santo Stefano⁵¹, fondato da Pio IV nel 1562 e ancora attivo negli anni della stesura dell'opera, tanto che qualche anno dopo lo stesso giovane disegnatore ne sarebbe stato insignito: la figurazione che costui crea è quella di un gentiluomo borghese, con tanto di marsina e di cilindro nella mano sinistra (fig. 6d), distante oramai dalle immagini precedenti che mostravano eroici ed enfatici guerrieri pronti a propulsare «colle armi l'ardire e la ferocia degl'infedeli». L'elegante damerino costituisce dunque la rappresentazione emblematica di un mondo che sta volgendo al termine, e che il giovane Consoni, chissà quanto inconsapevolmente, ha saputo cogliere.

Note

1. G. Giucci, *Iconografia storica degli ordini religiosi e cavallereschi*, s.t., Roma 1836 (I), 1838 (II), 1840 (III), 1841 (IV), 1842 (V), 1843 (VI), 1844 (VII), 1845 (VIII), 1847 (IX).

2. Letterato, giornalista, storico e scrittore d'arte di origine fiorentina, Giucci – di cui manca tuttora una adeguata voce enciclopedica che gli renda merito – ha rappresentato una figura eclettica tipica del mondo culturale italiano del XIX secolo. Delle molteplici attività, la più riconosciuta è forse quella di biografo, come testimonierebbe la sua opera più conosciuta e citata, *Degli scienziati italiani formanti parte del VII Congresso in Napoli nell'autunno 1845. Notizie biografiche*, Tipografia Parigina di A. Lebon, Napoli 1845; attività che continuò negli anni a seguire, ad esempio, con il profilo del prelato domestico di Pio VII che votò per la Repubblica, *Cenni biografici di Carlo Emanuele Muzzarelli*, Tipografia Monaldi, Roma 1849, nonché con la monografia dedicata proprio al papa Chiaramonti, *Storia della vita e del pontificato di Pio VII*, Tipografia di Gaetano Chiassi, Roma 1857, fino alle voci riservate ad alcuni santi in *Del XVIII anno secolare dal martirio del principe*

degli apostoli e della canonizzazione solenne di XXV santi nella sacrosanta basilica vaticana. Relazione accompagnata dalla loro vita compendiosa, Fratelli Pallotta, Roma 1867. Di ambito letterario sono poi il racconto storico *Dell'imperatore Massimiliano e dell'anarchia messicana*, Tipografia tiberina, Roma 1867, e la raccolta *Epigrammi e novelle*, Tipografia romana di C. Bartoli, Roma 1871. Tra gli studi storico-artistici, legati in gran parte all'Urbe, si ricordano: *Del tempio di S. Maria sopra Minerva, restaurato e abbellito: descrizione storico-artistica*, Tipografia di Gaetano Chiassi, Roma 1855; *Torquato Tasso dipinto da Filippo Balbi*, D. Ripamonti, Roma 1885; *Dei graffiti e delle pitture che decorano le pareti esterne di alcuni edifici di Roma*, in "Il Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere raccolti per cura di Benvenuto Gasperoni", vol. 9, n. 4, 1874, pp. 135-9.

3. G. Giucci, *Prefazione*, in *Iconografia storica*, cit., I.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Per uno sguardo ampio sulla civiltà figurativa capitolina di questo periodo, si rimanda a: S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano 1991, I, pp. 399-430; L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto (a cura di), *Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale-Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), Electa, Milano 2003, e, nello specifico, a F. Mazzocca, *Pinxit Romae: la pittura di storia*, ivi, pp. 333-6.

9. Silvagni (Roma, 1790-ivi, 1853), allievo di Gaspere Landi, fu membro dell'Accademia di San Luca dal 1822 e suo presidente nel 1844. Nei primi anni di attività si cimentò soprattutto col genere storico, riscuotendo successo e premi, come nel caso de *La disfida di Eracle e Polinice* (1820), lodata da Canova, e su cui si rimanda a S. Grandesso, scheda n. 1.9, in *Maestà di Roma*, cit., p. 290. Dagli anni Trenta, si dedicò in special modo ai soggetti sacri, restando sempre legato al linguaggio neoclassico. Sulla sua attività, si ricorda C. Godi, *Giovanni Silvagni (1790-1853) pittore romano tra Neoclassicismo e Restaurazione*, tesi di laurea, Università degli Studi Roma Tre, relatori prof. Stefano Susinno, prof.ssa Liliana Barroero, anno accademico 2000-2001.

10. Tra il 1833 e il 1841, Consoni (Ceprano, 1814-Roma, 1884) si formò con Tommaso Minardi, uno dei nomi di punta del Purismo, che di fatto ne orientò profondamente lo stile. Nel 1833, a diciannove anni, vinse il concorso Balestra – che, diversamente da quello Clementino, era riservato a opere di soggetto profano – con il disegno raffigurante la morte di Timofane, tema tratto dalla *Vita di Timoleonte* di Plutarco. Su questo, si rimanda a P. Picardi, scheda n. IX.1.11, in *Maestà di Roma*, cit., p. 446. Nel 1839, partecipò, assieme ad altri, alla decorazione del palazzo Torlonia in piazza Venezia ed ebbe un ruolo importante in quelle di S. Paolo fuori le Mura e all'interno della loggia di Pio IX in Vaticano. Fu presidente dell'Accademia di San Luca nel 1878 e nel 1883. Per un quadro generale sulla sua vita e sulla sua attività, si vedano: G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani & C. Tipografi del Senato, Roma 1900, pp. 156-63; L. Barroero, *Consoni, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, vol. 28, pp. 57-9.

11. Discorso a parte meritano gli incisori: il più presente risulta essere Nicola Moneta, ma molte tavole – oltre a quelle che non riportano alcun nome – recano la firma, tra gli altri, di Pietro Gatti, Pietro De Carolis, Francesco Garzoli.

12. Su questo genere pittorico durante il Romanticismo, si rimanda a A. Villari, "Civile sentire" e "gravi ammaestramenti". *La pittura di storia in Italia dalla Restaurazione ai moti rivoluzionari*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2006, pp. 23-42.

13. Sulla variazione di temi e soggetti nella pittura di Storia di questo periodo, si rimanda a Ead., *“Poter dire sono italiano”. La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2007, pp. 27-46.

14. F. Mennens, *Deliciae equestrium siue militarium ordinum, et eorundem origines, statuta, symbola et insignia, iconibus additis genuinis*, Johann Kinchius, Colonia 1613.

15. A. Favyn, *Theatre d'honneur et de chevalerie ou l'histoire des ordres militaires des Roys, & Princes de la Chrestienté, & leur Genealogie*, Robert Foüet, Paris 1620.

16. J. Miguel Marquez, *Tesoro militar de cavallería antiguo y moderno modo de armar cavalleros, y professar, segun las ceremonias de qualquier orden militar*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid 1642.

17. B. Giustiniani, *Historie cronologiche dell'origine degl'ordini militari e di tutte le religioni cavalleresche infino ad hora institute nel mondo*, Combi & LàNoù, Venezia 1692.

18. G. Hermant, *Histoire des religions ou ordres militaires de l'eglise et des ordres de chevalerie*, Jean-Baptiste Besongne, Rouen 1698.

19. A. Schoonebeek, *Histoire de tous les ordres militaires ou de chevalerie*, H. Desbordes-P. Sceperus-P. Brunel, Amsterdam 1699.

20. P. Helyot, *Storia degli ordini monastici, religiosi, e militari, e delle congregazioni secolari dell'uno, e l'altro sesso, fino al presente istituite, con le vite de' loro fondatori, e riformatori tradotto dal francese dal p. Giuseppe Francesco Fontana milanese chierico regolare della Congregazione della Madre di Dio*, Giuseppe Salani e Vincenzo Giuntini, Lucca 1737-39.

21. F. Bonanni, *Ordinum Religiosorum In Ecclesia Militanti Catalogus Eorumque indumenta in Iconibus Expressa, & oblata... Pars I complectens virorum ordines*, Stamperia di Giorgio Placco, Roma 1706; *Pars II Continens Virgines Deo dicatas*, 1707; *Pars III Complectens aliquos in prima editione omissos, diversa etiam Alumnorum Collegia, & Fœminarum Congregationes*, 1710.

22. F. Bonanni, *Ordinum Equestrium et Militarium Catalogus in Imaginibus expositus & cum brevi narratione*, Stamperia di Giorgio Placco, Roma 1711.

23. Sul padre gesuita Filippo Bonanni o Buonanni (Roma, 1638-ivi, 1725), erudito dai grandi interessi naturalistici e autore di molteplici pubblicazioni, tra cui *Museum Kircherianum* nel 1709, si veda P. Omodeo, *Buonanni, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1972, vol. 15, pp. 142-4.

24. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 99.

25. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, pp. 5-7, tav. I.

26. Ivi, pp. 7-9, tav. II.

27. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 4.

28. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, pp. 10-2, tav. III.

29. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 65.

30. Alcuni anni più tardi, nel 1867, Consoni avrebbe realizzato per la serie *Composizioni pel messale romano* alcune incisioni tratte proprio da Raffaello Sanzio. Su questo argomento, M. Miraglia, *Il disegno di traduzione*, in *Maestà di Roma*, cit., pp. 556-8.

31. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, pp. 43-9.

32. Ivi, tav. XV.

33. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 24.

34. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, pp. 25-33, tavv. IX-XI.

35. Sulla storia e sull'iconografia di quest'Ordine, si veda il bel volume recente *I Cavalieri di Malta e Caravaggio. La storia, gli artisti, i committenti*, a cura di S. Macioce, Logart Press, Roma 2010, e in particolare A. Sciarpettelli, *I Cavalieri: la stagione dei grandi ritratti*, ivi, pp. 142-58.

36. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, pp. 25-33.

37. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 60.

38. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, tav. X.
39. Nell'anno della proclamazione dell'Unità del Regno d'Italia, con lo stesso spirito e le medesime intenzioni, Giucci diede alle stampe una raccolta di soggetti per la raffigurazione di opere shakespeariane, autore caro ai pittori romantici di quel periodo: *Soggetti pittorici desunti dalle opere tragico-drammatiche di Guglielmo Shakespeare e raccolti per agevolare la esecuzione artistica della Galleria Shaksperiana*, a cura di G. Giucci, Tipografia di G. Mariani, Firenze 1861.
40. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, tav. IX.
41. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 63.
42. Giucci, *Iconografia storica*, cit., I, p. 31.
43. Ivi, pp. 66-8, tav. XXIX.
44. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 43.
45. Giucci, *Iconografia storica*, cit., III, pp. 45-6.
46. Ivi, p. 46.
47. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 64.
48. Giucci, *Iconografia storica*, cit., III, p. 14, tav. CI.
49. Bonanni, *Ordinum Equestrium*, cit., p. 131.
50. Giucci, *Iconografia storica*, cit., III, pp. 113-6, tav. CXLIX.
51. Ivi, V, pp. 79-81, tav. CCXXXI.