

ARTES

24

Collana diretta da  
Maria Concetta Di Natale



# OLTRE L'ORNAMENTO

## IL GIOIELLO TRA IDENTITÀ, LUSO E MODERAZIONE

*Atti della Giornata di Studio Internazionale*  
Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallaresso  
Padova, 22 febbraio 2019

a cura di  
Giovanna Baldissin Molli, Serena Franzon



PALERMO  
UNIVERSITY  
PRESS





Giornata di Studio Internazionale  
***Oltre l'ornamento - Il gioiello tra identità, lusso e moderazione***  
Venerdì 22 febbraio 2019, ore 09.00  
Sala delle Edicole - Corte dell'Arco Vallaresso  
Padova

Saluti istituzionali

Jacopo Bonetto, Direttore del Dipartimento dei Beni Culturali,  
Università di Padova

**PRIMA SESSIONE**

Presiede e modera: Maria Giuseppina Muzzarelli, Università di Bologna

- Cristina Boschetti, IRAMAT-CEB, CNRS, Université d'Orléans, *Il mondo attorno al collo. Il viaggio delle perle di vetro Longobarde.*
- Elda Martellozzo Forin, ricercatrice indipendente, *I gioielli dei padovani nelle carte d'archivio dei secoli XV e XVI.*
- Giulio Biondi, Università di Padova, *Moderazione: teorie e pratiche (secoli XIV-XV).*
- Giovanna Baldissin Molli, Università di Padova, *Giovanni Della Casa e Coco Chanel.*
- Giorgio Tinazzi, Università di Padova, *Il teatro delle apparenze e il suo risvolto. A proposito di Max Ophüls e "I gioielli di Madame de..."*.
- Paolo Torriti, Università di Siena, *La creatività al servizio di un'azienda. Bruno Galoppi e la Unoaerre, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta del Novecento.*

**SECONDA SESSIONE**

Presiede e modera: Maria Concetta Di Natale, Università degli Studi di Palermo

- Antonella Capitanio, Università di Pisa, *Il "gioiello" del Volto Santo: dalla moda francese alla devozione lucchese.*
- Dora Thornton, Goldsmith's Company di Londra, *London jewels and the goldsmiths' trade: new findings and presentation.*
- Paola Venturelli, Università di Verona, *Cammei, medaglie ed enseignes a Milano. Leonardo da Vinci e dintorni (con Caradosso).*
- Anastazja Buttitta, Museo di Arte Ebraica Italiana U. Nahon di Gerusalemme, *Gioielli rinascimentali a Venezia. Tipologie e simbologie.*
- Serena Franzon, Università di Padova, *Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monili devozionali nell'Italia della Controriforma.*

**Organizzazione:** Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica - Università di Padova; Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali - Università di Padova

**Comitato scientifico:** Giovanna Baldissin Molli, Maria Concetta Di Natale, Maria Giuseppina Muzzarelli, Farah Polato

**Segreteria organizzativa:** Serena Franzon, Matilde Bianchi

*Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*

Atti della Giornata di Studio Internazionale

(Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallaresso, Padova - 22 febbraio 2019)

a cura di Giovanna Baldissin Molli, Serena Franzon

## ARTES

Collana diretta da

*Maria Concetta Di Natale*

Comitato scientifico

*Ester Alba Pagán*

*Maria Giulia Aurigemma*

*Fabio Benzi*

*Rosanna Cioffi*

*Maria Concetta Di Natale*

*Pablo González Tornel*

*Mariny Guttilla*

*Antonio Iacobini*

*Sergio Intorre*

*Francesco Federico Mancini*

*Maria Grazia Messina*

*Pierfrancesco Palazzotto*

*Manuel Pérez Sánchez*

*Ornella Scognamiglio*

*Marina Righetti*

*Jesús Francisco Rivas Carmona*

*Massimiliano Rossi*

*Keith Sciberras*

*Alessandro Tomei*

*Maurizio Vitella*

*Alessandro Zuccari*

Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione / a cura di Giovanna Baldissin Molli, Serena Franzon – Palermo : New digital frontiers, 2020.

*Crediti fotografici:* Andrea Furegon; Archivio Digitale del Volto Santo; British Museum, Londra; Dario Di Vincenzo; Elisa Staderini; Museo Benaki, Atene; Museo Correr, Venezia; Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo; Museo della Cattedrale, Lucca; Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca; Museo Poldi Pezzoli, Milano; Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, Palermo; Paolo Torriti; Royal Library, Windsor; Victoria & Albert Museum, Londra.

ISBN: 978-88-5509-210-4 (stampa)

ISBN: 978-88-5509-211-1 (online)







Gli atti del convegno *Oltre l'ornamento: il gioiello tra identità, lusso e moderazione* (2019), che escono entro l'anno successivo e oltrepassata la difficile stagione del COVID-19, trovano una sede adeguata e felice nella collana *Artes* della Palermo University Press.

Ogni studioso di arti congeneri e di oreficeria in modo particolare, ha ben presente quanto OADI – Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, intitolato a Maria Accascina, sia un centro di riferimento scientifico fondamentale, nel Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo, per l'ampliamento e lo studio di quel vasto settore delle arti sontuarie, ancora tanto bisognoso di risarcimento.

Questi atti, inseriti in tale contesto, si pongono come un tracciato di ricerca in riferimento a epoche e ambiti geografici diversi, che hanno però a denominatore comune il senso e il ruolo del gioiello: nel suo dialogo con l'apparato vestimentario personale, nei suoi significati sacrali e devozionali, nel confronto e nello scambio tra artisti attivi in altre tecniche e materiali, nel contesto intrigante e rappresentativo delle corti italiane, o nella produzione della nostra contemporaneità. Sempre tuttavia il gioiello è intrinsecamente portatore di significati: che siano esibiti e quasi sbandierati, o nascosti e decifrabili da pochi, i monili sempre dicono qualcosa, aggiungono, definiscono, completano quella 'parola vivente' che è il corpo umano rivestito e addobbato.

Rispetto alle relazioni ascoltate in sede di convegno, non è stato possibile, per diversi motivi, avere il testo scritto di Cristina Boschetti (Université d'Orléans; *Il mondo attorno al collo. Il viaggio delle perle di vetro longobarde*) e di Dora Thornton (Goldsmith's Company, Londra; *London Jewels and the goldsmiths' trade: new findings and presentation*), ma gli atti si sono arricchiti della relazione di Sergio Intorre, che per aver indagato la presenza dei gioielli siciliani nelle testimonianze dei viaggiatori inglesi tra Sette e Ottocento, ha non solo indicato un tracciato di riferimento che vale senz'altro la pena di esplorare per altre realtà geografiche, ma anche recato un contributo panormita che non poteva mancare in questi atti.

Il convegno è stato promosso nell'ambito dell'insegnamento di Storia delle Arti Applicate e dell'Oreficeria del Corso di Laurea magistrale in Storia dell'Arte del Dipartimento dei beni Culturali - Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università degli Studi di Padova. Esso ha trovato condivisione e interesse anche nell'ambito della didattica del Dottorato in storia, critica e conservazione dei Beni culturali e in quello della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte, ricevendo inoltre il supporto dell'Ateneo di Padova. Le curatrici sono profondamente grate ai professori Giovanna Valenzano, prorettrice al patrimonio artistico, musei e biblioteche, Jacopo Bonetto, Direttore del Dipartimento, Alessandra Pattanaro, Farah Polato, Vittoria Romani e Andrea Tomezzoli, che hanno sostenuto in diversi modi l'iniziativa. Siamo sentitamente riconoscenti alle professoresse Maria Giuseppina Muzzarelli e Maria Concetta di Natale, che hanno generosamente accolto l'invito a moderare rispettivamente la prima e la seconda sessione della giornata di studi, arricchendo e articolando le esposizioni con la loro estesa e consolidata conoscenza della materia, dal punto di vista storico e storico artistico.

La Sala delle Edicole, prestigiosa ed erudita cornice, con il suo decoro di carattere antiquariale, nel giorno del



convegno era affollata anche per la presenza degli studenti (e, alcuni, futuri orefici) dell'Istituto Cosmo, coinvolti grazie alla fattiva collaborazione con Confartigianato Imprese Padova e EBAV, Ente Bilaterale Artigianato Veneto. A Guglielmina Peretto, Presidente degli Orafi di Confartigianato Imprese Veneto, che ha creduto e sostenuto la pubblicazione degli atti, va la nostra più sincera riconoscenza.

Ringraziamo Matilde Bianchi, Andrea Furegon e Sofia Stefani, che hanno fornito a vario titolo il loro supporto all'efficace riuscita della giornata.

E infine, ma non per ultimo, un ringraziamento va espresso a Mauro Sette, orefice padovano sempre partecipe alle iniziative culturali sulla storia dell'oreficeria patavina, che ha donato ai partecipanti un segno 'ornamentale' distintivo.

Padova, 11 agosto 2020, santa Chiara d'Assisi

Le curatrici  
*Giovanna Baldissin Molli*  
*Serena Franzon*

L'evento è parte integrante di un progetto più ampio della categoria Orafi di Confartigianato Padova e del Veneto che si prefigge di fornire alle aziende orafe partecipanti degli spunti sull'identità storica e culturale del gioiello seguendo il suo percorso durante i secoli passati e destare la consapevolezza che l'eredità trasmessa sarà utile per tracciare e pianificare gli scenari futuri dell'oreficeria artigiana più in linea con i gusti dei nuovi consumatori. Il gioiello, oltre al suo valore intrinseco, viene particolarmente apprezzato se porta in sé un'identità precisa legata al territorio dove viene creato. Inoltre abbiamo ritenuto importante condividere anche con gli studenti del corso di Oreficeria dell'ITS COSMO questo percorso di approfondimento sul valore del gioiello, per stimolarli maggiormente nel loro percorso di crescita specialistica post diploma.

*Guglielmina Peretto*

Presidente Orafi di Confartigianato Imprese Padova e del Veneto

Ildegarda di Bingen, dotta monaca vissuta nel XII secolo, è stata autrice, tra l'altro, di una sorta di enciclopedia degli elementi, pietre comprese, e del suo *Liber subtilitatum* oggi abbiamo la versione in italiano (*Libro delle creature. Differenze sottili delle nature diverse*, a cura di Antonella Campanini). In una sorta di prologo alla sezione dell'opera (libro IV) dedicata alle pietre Ildegarda ha scritto che "il diavolo detesta le pietre preziose, perché si ricorda che il loro fulgore si manifestò prima che egli decadde dalla gloria che Dio gli aveva dato e anche perché alcune pietre preziose sono generate dal fuoco, che è l'elemento del suo castigo" (p.238 ediz. Carocci, Roma 2011). Quelle pietre preziose che sono componente importante dei gioielli dei quali qui si parla avevano agli occhi di Ildegarda molteplici significati ed altrettante funzioni e non poche di esse riguardavano il mantenimento o il recupero della salute. Lo smeraldo, per limitarsi a un solo esempio, serviva a curare tanto l'epilessia come il mal di testa, sia le sofferenze di cuore o di stomaco sia le piaghe con vermi (pp.240-241).

Pietre e gioielli hanno avuto sin dall'antichità significati protettivi ed apotropaici. Anche di questo si parla nella silloge di studi che ho letto con interesse e dalla quale ricavo qualche spunto per considerazioni non tanto introduttive quanto laterali, d'accompagnamento, volte a sottolineare l'uno o l'altro tema trattato dai diversi contributori senza permettermi di riassumerne gli assunti: i contributi vanno letti, come ho fatto io, e da essi ognuno potrà cogliere gli aspetti e le questioni per lui più sollecitanti.

Per me tali aspetti sono riconducibili a cinque punti il primo dei quali è relativo al valore protettivo e funzionale al benessere al quale faceva riferimento Ildegarda. Al corallo sono state notoriamente attribuite simili proprietà come attesta anche il rametto pendente dal collo del piccolo Gesù nelle rappresentazioni iconografiche medievali ma non solo. Di questo aspetto parla Serena Franzon soffermandosi in particolare sul rosario, l'Agnus Dei, un gioiello potente la cui storia ha attraversato i secoli combinando devozione e protezione. Il tema è costeggiato anche in altri saggi (Elda Martellozzo trova indicato dagli inventari *post mortem* padovani da lei studiati un anello d'oro con montato un osso del leggendario e ricercatissimo unicorno dal quale ci si attendevano di certo esiti benefici) ed è quasi imprescindibile parlando di gioielli in età medievale e moderna. Preziosi in quanto rari e di bellissimo effetto, e dunque di gran costo, spesso i gioielli avevano un valore aggiunto costituito dagli attesi esiti protettivi: difendevano anche se non come i santi ai quali ci si affidava per ben precise competenze (santi "specializzati" nell'una o nell'altra malattia, nel parto, nei viaggi e così via). Anche per le pietre sono note diverse aree di intervento contro il malocchio o per risanare.

Dalla Vergine prima di tutto ma anche dai santi ci si aspettava sostegno e patrocinio e si rivolgeva loro una devozione rappresentata anche da omaggi preziosi. Una delle modalità per onorarli era ingioiellarli: corone, collane, spille, cinture preziose (di tali cinture parla Martellozzo come uno dei monili più presenti nelle case padovane) servivano a far brillare la Madonna o i santi e in un certo senso a sperare di averli coinvolti favorevolmente. Ad-dobarli riccamente era anche un modo per rendere nota la linea di privilegio nella relazione fra il santo decorato e il benefattore generoso. La storia del gioiello del Volto Santo proposta da Antonella Capitanio è esemplare. La

ricca e attiva vedova seicentesca (unica donna che nel XVII secolo compare come socia nelle compagnie mercantili lucchesi) che destinò al “Volto Santo” un gioiello davvero superbo (342 diamanti) ha lasciato un’evidente traccia di sé mentre manifestava con tanto brillio la sua devozione. Il gioiello pregiatissimo donato da Laura Nieri, questo il nome della vedova, restituiva in un certo senso parte delle sue ricchezze a Dio destinandole all’impreziosimento del “Volto Santo” e all’alleggerimento della sorte ultraterrena della donna coinvolta in traffici non privi di rischi per l’anima.

Un gioiello del genere ci introduce nel secondo dei cinque punti che intendo estrapolare dalla lettura di questo insieme di saggi: il lusso. Il valore di quel gioiello era davvero straordinario, circa 4.000 scudi in un’epoca in cui l’ammontare di un decimo era la consistenza di una ricca dote. Il tema del lusso è costeggiato da numerosi saggi, *in primis* da Giovanna Baldissin ma anche da Paola Venturelli e da Elda Martellozzo. Se ne ricavano elementi per un ragionamento sul lusso come manifestazione sia di ricchezza sia di gusto, come investimento ma anche come rappresentazione di *status*, tema quest’ultimo, da trattare anche inoltrandoci verso un altro punto, il terzo dei cinque preannunciati: quello della moderazione ovvero del disciplinamento suntuario. I gioielli sono caduti spesso sotto la lente dei legislatori.

Di quest’ultimo aspetto si sono occupati sia Giovanna Baldissin sia Giulio Biondi. Se fra le finalità delle leggi suntuarie vi erano quelle di limitare le importazioni e di moderare le spese in beni di elevato valore, ad essere chiamati in causa erano certamente le perle e l’oro. Si è continuato per secoli ad emanare norme suntuarie che disciplinavano prevalentemente abiti ed accessori femminili e dunque anche i gioielli nella forma di abito-gioiello, di accessorio-gioiello (cinture, borse, bottoni) ma anche di autonomi gioielli quali anelli, spille o collane. Il massimo del lusso doveva essere una veste ampia in tessuto trapunto di perle e percorso fittamente da fili d’oro, del resto la copertina di Biccherna che raccoglie le leggi suntuarie senesi rappresenta una donna vestita di un simile tessuto che sembra quasi sfidare il sole quanto a luminosità. Dei qui la dosatura di simili tessuti e di lunghezze e larghezze di vesti, strascichi o maniche. Per invitare a quella moderazione al centro delle riflessioni di Giulio Biondi? Sì e no. Diciamo che uno degli effetti seguiti a secoli di emanazione di norme suntuarie fu radicare la coscienza dei consumi e invitare alla moderazione ma i principali esiti attesi erano altri: governare le differenze sociali maneggiando l’arma delle vesti e dei gioielli e “fare cassa” grazie alle multe applicate agli inadempienti.

Per rappresentare le diverse posizioni all’interno della scala sociale il numero degli anelli faceva la sua parte. Fin dagli esordi duecenteschi di questa normativa gli anelli sono stati utilizzati per identificare ad esempio la cittadina sposata e per rendere distinguibile la meretrice che non li poteva indossare. A seconda del periodo e della città variava il numero degli anelli concessi: tre o quattro, provvisti o meno di perle e pietre preziose (ne parlo nel mio *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all’Età moderna*, Bologna, Il Mulino 2020). Proprio gli anelli offrono l’opportunità per qualche considerazione sul valore simbolico dei gioielli: il gesto di porre l’anello all’anulare sanciva un legame coniugale all’inizio dell’Età moderna epoca nella quale comparve un cerchietto all’orecchio come ornamento maschile. Il XVI secolo è il tempo dello “sdoganamento” degli orecchini femminili che la morale cristiano tentò invano di vietare alle donne perché richiedevano la foratura del lobo e dunque un intervento a modifica dell’opera di Dio, ma questa è un’altra storia.

Le perle combinano perfettamente il tema del lusso con quello del significato simbolico dei gioielli ed anche della rappresentazione di *status*. Vestiti carichi di perle di grosso calibro manifestavano ricchezza e privilegio anche per la breve durata delle perle che, diversamente dall’oro, si deterioravano con il tempo. Rappresentava il lusso anche l’esibizione della terzolla, un copricapo fatto da 300 perle disposte in file e gli esempi di rappresentazione del lusso tramite gioielli potrebbero moltiplicarsi.

Il gioiello come elemento segnaletico capace di rappresentare *status* ed appartenenza è il quarto dei cinque punti che sostanziano la mia lettura. I gioielli per tipologia, valore, numero e posizione costituivano una sorta di bussola capace di orientare segnalando ad esempio le neospose che nel XVI secolo potevano esibire, ma solo per un breve

periodo, una collana di perle destinata poi ad essere rinchiusa in un cofano e qualche volta a finire impegnata in un banco di prestito. Quest'ultima evenienza segnala il valore di capitale di riserva di spille, anelli e gioielli in generale e dunque il loro solidissimo significato economico, ben lontano da quella rappresentazione del vuoto alla quale fa cenno Giorgio Tinazzi nel suo saggio dedicato al film di Max Ophüls intitolato “*I gioielli di Madame de...*”. La vicenda si svolge in un ambiente artificioso devoto alle apparenze e il gioiello, oggetto effimero, scandisce lo sviluppo del racconto. I gioielli erano anche questo, ed eccomi al quinto ed ultimo punto della mia lettura: una aggiunta di bellezza, un luccichio attraente, la ricerca di un effetto capace di impressionare, in definitiva una forma d'arte.

Gli artigiani esecutori erano veri e propri artisti abili e ottimi conoscitori anche ai significati simbolici dei materiali che utilizzavano: Paola Venturelli ne parla nel suo saggio in riferimento a Leonardo da Vinci ma non solo. I significati simbolici erano talmente numerosi ed elaborati da essere per noi difficile decodificarli e da costringerci spesso a limitarci alla meraviglia davanti a straordinari manufatti. Questi oggetti d'arte applicata anche per la loro bellezza sono stati non solo desiderati, utilizzati e conservati ma anche ammirati e collezionati: ne parla Sergio Intorre utilizzando le testimonianze dei viaggiatori inglesi in Sicilia. Numerosi resoconti di viaggio fanno riferimento ad apprezzati gioielli siciliani, da reliquiari a cammei, che facevano parte delle bellezze d'Italia. Dal resoconto di viaggio al tema del viaggio sempre mantenendo al centro l'interesse per la bellezza: Anastazja Buttitta analizza uno dei gioielli veneziani più noti e popolari, il pendente a nave. Spille, pendenti o orecchini che riproducono forme di navi sono ovviamente assai preziosi ma anche magnifici e artisticamente rilevanti e soprattutto sono un omaggio alle conquiste dell'uomo, all'era dei grandi viaggi e relative scoperte. La Serenissima non solo produceva vere imbarcazioni in legno, ma anche simboli del suo potere quali le navi-gioiello. La celebrazione della potenza navale e delle relative conquiste consuona con quanto riferito da Paolo Torriti relativamente a un'azienda novecentesca, quella di Bruno Galoppi, la cui produzione rappresenta il suo tempo, il XX secolo. Tale rappresentazione comprende anche l'omaggio alla conquista dello spazio: una vera e propria sfida celebrata da gioielli che ne affrontano anche un'altra di tutt'altro genere, quella della democratizzazione dell'ornamento. Si trattava di produrre gioielli belli alla portata di molti, un tema peraltro non del tutto nuovo. Nell'epoca medievale era il vezzo di corallo a rappresentare il grado minimo di esibizione di un gioiello decorativo. Il tema della popolarizzazione si intreccia con quello dei gioielli falsi e anche al riguardo il Medioevo avrebbe qualcosa da dire, basti pensare alle perle di vetro color zafferano che dovevano assomigliare a quelle d'oro: molto di quello che ci appare nuovo l'abbiamo semplicemente dimenticato. L'ascesa dell'azienda di Bruno Galoppi fa parte delle formidabili avventure produttive ed ideative degli anni Cinquanta che non hanno riguardato solo abiti ed accessori nel periodo della Max Mara o di Roberta da Camerino. I gioielli hanno sempre accompagnato ed impreziosito gli abiti e come loro hanno interpretato il loro tempo e le esigenze di chi li esibiva. Hanno coniugato bellezza e preziosità all'arte facendosi oggetti d'arte e condividendo i percorsi artistici del loro periodo intrecciando un dialogo con artisti esattamente come ha saputo fare la moda: ecco gioielli che interpretano lo stile spaziale o le poetiche informali. Oggetti di lusso, oggetti d'arte, oggetti simbolici, oggetti belli e desiderabili, i gioielli parlano molti linguaggi e svolgono innumerevoli funzioni: manifestano ricchezza e posizione sociale, capacità artigianale e fantasia ideativa, sostanziano doti e fungono da dono, sono un succedaneo del denaro e aggiungono bellezza oltre all'indubbia finalità di dare gusto a chi li esibisce.

Non è un fatto di superficialità l'ornamento, ci ricorda Giovanna Baldissin, e questo libro lo attesta pienamente

*Maria Giuseppina Muzzarelli*





La Giornata di Studio Internazionale “Oltre l’ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione”, svoltasi il 22 febbraio 2019 presso la Sala delle Edicole nella Corte dell’Arco Vallaresso a Padova, ha confermato ancora una volta, attraverso gli interventi che l’hanno animata, come l’oreficeria e la sua storia si prestino ad una lettura interdisciplinare non soltanto per quanto riguarda la Storia dell’Arte, ma, su un orizzonte più ampio, riescano ad indagare ambiti scientifici come l’antropologia, la storia delle religioni, la storia del costume e perfino l’economia. Infatti, emerge dai contributi degli studiosi qui pubblicati come occuparsi di oreficeria oggi, e particolarmente nel Veneto, regione d’Italia in cui sono tuttora numerose le botteghe orafe in piena attività, implichi necessariamente un continuo confronto tra passato e presente. Se come storici dell’Arte leggiamo nelle oreficerie di età medievale e moderna i segni delle principali istanze artistiche che animarono anche la produzione delle cosiddette Arti Maggiori (definizione ormai ampiamente superata dai numerosi studi sulle Arti Decorative condotti tra la seconda metà del Novecento e l’inizio del Ventunesimo secolo), allo stesso tempo non possiamo fare a meno di considerare l’oreficeria come un’arte tanto attuale da potere essere indagata anche in termini di impatto sull’economia e sulla cultura del territorio oggi, ancora di più in un periodo così difficile e tormentato come quello che stiamo vivendo. Non è un caso che alla realizzazione della Giornata di Studi padovana abbiano contribuito in maniera determinante la Confartigianato di Padova e l’Ente Bilaterale Artigianato Veneto, organismi entrambi strettamente legati all’odierna realtà produttiva del settore. Né è un caso che il volume degli atti, curato da Giovanna Baldissin Molli e Serena Franzon, venga pubblicato nelle collane Artes e Digitalia di Palermo University Press, realizzate in collaborazione con l’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”, strumento scientifico del Dipartimento Culture e Società dell’Università degli Studi di Palermo, attivo dal 2008 nella ricerca scientifica inerente questo particolare ambito della Storia dell’Arte. In quest’ottica diventa ancora più stimolante la lettura degli interventi qui pubblicati, che costituiscono, proprio nella loro eterogeneità, un interessante percorso di lettura attraverso una realtà, come quella del gioiello italiano, ricca di spunti e temi di grande attualità. Così, Medioevo e Rinascimento dialogano nei saggi di Giulio Biondi sulle teorie e pratiche della moderazione, in quello di Paola Venturelli sulle medaglie tra Leonardo da Vinci e Caradosso e in quello di Elda Martellozzo Forin sulla famiglia padovana dei Solimani - Dondi Dall’Orologio. Il saggio di Serena Franzon sui monili devozionali e il loro rapporto con l’identità cattolica conduce in piena Controriforma, mentre i pendenti a nave veneziani studiati da Anastazja Buttitta giungono al XVIII secolo, toccando aspetti etno-antropologici. *Less is more* è il motto di Mies van der Rohe da cui parte Giovanna Baldissin Molli per tracciare un’approfondita analisi del costume e della moda nel XVI secolo, attraverso uno studio del rapporto tra il lusso e la cultura del tempo e della gerarchia dell’apparenza in vigore nel pieno Rinascimento, ricostruita attraverso le principali fonti letterarie del periodo. Lo stretto rapporto tra oreficeria e devozione è rievocato nel saggio di Antonella Capitanio sulla gioia del Volto Santo nel Museo della Cattedrale di Lucca, donato da Laura Nieri, vedova di Cesare Santini, nel 1660, e all’ambito devozionale fa spesso riferimento anche Sergio Intorre nel suo saggio sulle testimonianze dei viaggiatori inglesi del

Grand Tour in Sicilia inerenti l'oreficeria dell'Isola. Il percorso si conclude in epoca contemporanea con i saggi di Giorgio Tinazzi su Max Ophüls e "I gioielli di Madame de..." e di Paolo Torriti su Bruno Galoppi e la sua attività di designer di gioielli per Gori & Zucchi e Uno A Erre. Il percorso qui tracciato offre così, ancora una volta, la possibilità di apprezzare il valore dell'oreficeria come punto di osservazione peculiare della Storia dell'Arte e della Cultura attraverso i secoli, grazie ad opere che conciliano gusto e vanità, preziosità e raffinatezza, devozione e ostentazione, accompagnando il mutare degli ideali di bellezza e perfezione nel tempo.

*Maria Concetta Di Natale*





## Moderazione: teorie e pratiche

*Giulio Biondi*

In ogni epoca c'è stata una forma di critica all'ordine sociale esistente. Non solo tale critica ha pervaso sedi di riflessione di carattere filosofico, civico, legislativo e teorico ma, soprattutto, ha da sempre insistito sulla necessità di un intervento normativo. L'oggetto specifico di tale critica è cambiato nel tempo e, relativamente al Medioevo, si può ravvisare una costante preoccupazione per tutto quanto potesse minare l'ordine socio-economico delle città. La critica in questione parte da un dato di fatto e, contestualmente, suggerisce anche un possibile rimedio. Il dato di fatto è quel lusso che con la maggiore disponibilità di beni sul mercato si era fatto più prepotente, specialmente in Età comunale. A tal riguardo, come noto, tra XIII e XV secolo, complice la moda e il gusto per l'ornamento, molte persone erano preda della vanità, che induceva loro a spendere cifre esorbitanti in oggetti vani, elaborati e non di primaria necessità. Di qui l'emanazione di leggi suntuarie, norme giuridiche finalizzate al contenimento e alla regolamentazione dei lussi<sup>1</sup>. Stando ai più recenti studi e dibattiti, il lusso è definibile come una manipolazione del desiderio, il quale si concretizza in una mancata misura e proporzione, un eccesso, uno squilibrio cui si deve contrapporre, a fini di riequilibrio, misure contenitive. Le leggi suntuarie agiscono proprio in questa direzione, sono strumenti di correzione e, come specificherò con più precisione in seguito, sono strumenti capaci di fornire una misura, una misura della moderazione per l'appunto. Da un punto di vista documentario, le leggi suntuarie sono, quindi, la cornice normativa in seno alla moderazione<sup>2</sup>.

Prima di esaminare alcune fonti, credo sia doverosa una ultima precisazione.

Cercare tracce di moderazione nel Medioevo può apparire strano giacché questo è storiograficamente noto per essere il periodo degli eccessi e degli estremi (lusso e povertà, fame e abbondanza e così via), eppure nella società medievale di XIII e XV secolo si assiste a un continuo lavoro sulla determinazione e sulla valorizzazione di tutto quanto è possibile situare tra gli estremi: il così detto 'mondo di mezzo'. È opportuno precisare che le teorizzazioni e i molteplici inviti alla moderazione che compaiono nelle fonti bassomedievali, non sorgono improvvisamente: verosimilmente come reazione alle spinte centrifughe di un'epoca ricca di lacerazioni e disparità come quella medievale, in diversi sedi documentarie avviene la registrazione del tema del non sprecare, del non eccedere, della misura, del moderarsi, del comportarsi secondo convenienza. La moderazione era, quindi, un concetto familiare tra XIII e XV secolo, forse ancora in nuce rispetto alle più approfondite e successive riflessioni sul tema, ma comunque già presente. Come noto, i discorsi sulla moderazione hanno una origine antica: la valorizzazione della moderazione, intesa come capacità di tenersi lontano dagli eccessi di carattere morale ed economico erano già presenti nelle pagine di filosofi e pensatori come Aristotele, Cicerone e Seneca<sup>3</sup>. Trovo rilevante, quindi, il fatto che il Medioevo, noto per essere il periodo degli opposti, abbia ampiamente dato spazio a un lavoro di ricerca circa la definizione e la promozione della moderazione. Questo è possibile registrarlo in diverse sedi documentarie che danno ragione di come vi sia stata una grande operosità nel pensiero, e pure nella pratica, per teorizzare e realizzare una medietà. È stato un fitto lavoro in termini concettuali, poi divenute pratiche culturali.

Ritornando al tema oggetto di questa relazione, in seno alla moderazione, come accennato, si possono riconoscere teorie e pure pratiche: circa le posizioni teoriche le fonti a disposizione sono molteplici. In questa sede ho deciso di tralasciare la trattatistica di matrice laica e religiosa sul tema, e preferisco analizzare una tipologia documentaria sopra menzionata: le leggi suntuarie.

Queste, in età comunale vengono emanate sia in Italia che in altri Stati europei, e trovano collocazione negli statuti cittadini. Come noto, gli Statuti sono documenti nei quali si rispecchia il programma di ogni città, di ogni Comune, il quale li fissa le regole per la sua convivenza, in modo tale da tollerare le differenze entro un medesimo tessuto sociale fatto inevitabilmente di disparità per posizioni, appartenenze e livelli di ricchezza. Gli Statuti sono un testo istituzionalmente rilevante: dal Duecento fino all'Età moderna, e in alcuni casi anche oltre, hanno avuto il compito di fornire le indicazioni basilari per il corretto svolgimento della vita economica, sociale e morale. Le leggi suntuarie raccolte negli Statuti cittadini svolgevano proprio questa funzione: attraverso ordini e proibizioni diffondevano le regole del buon vivere civile. In questi codici giuridici, vi si può cogliere il progetto dei legislatori, spesso sollecitato dai predicatori, di mettere ordine e di organizzare ogni ambito della vita cittadina. La moderazione di cui informano le leggi suntuarie, è anche essa una teoria, dal momento che dietro la norma interviene un legislatore che determina dei limiti e impone una misura cui attenersi. Tuttavia, è una teoria meno astratta rispetto a quella dei trattati. Specificatamente nella loro parte proemiale, oltre a indicare il grado di inutilità e dispendiosità degli acquisti che si andavano facendo, le leggi formalizzano in modo inequivocabile l'invito alla moderazione. Specialmente nel XV secolo, è frequente in area veneta la formula «regulentur exepense», che compare ad esempio in una legge emanata dal Senato veneziano il 28 febbraio 1454. Stesso significato possiede la perifrasi «regular la superfluità de le pompe e spexe» che contraddistingue una legge datata 14 dicembre 1472; similmente sono da interpretare anche gli «utili et proficui ordeni circa la immoderation et necessaria regulation, si de li habiti et ornamenti de le done et puti» dei quali dà conto una carta veneziana di 17 anni successiva a quella sopra menzionata<sup>4</sup>.

Sinonimo di regolare è moderare, e l'impellente necessità di moderare le spese è attestata, ad esempio, nelle Provvisioni bolognesi del 18 luglio 1398 e negli Statuti del 1401; accenni al «moderandum» o «ornatus moderaretur» sono invece reperibili nelle Provvisioni bolognesi del marzo 1453 e del maggio luglio e novembre 1474<sup>5</sup>. Dell'opportunità di «servare moderamen» in «vestitus et victus» si legge anche nelle leggi approvate dal duca Amedeo VIII di Savoia<sup>6</sup>. Questo corpo di prescrizioni suntuarie, inserito nel V libro degli Statuti cittadini, si distingue poiché esso è in ogni sua componente esplicitamente improntato sia alla virtù religiosa della temperanza sia a quella civile della moderazione, sicché non sorprende la costanza nel ribadire il «servare moderamen» precedentemente accennato. Se nei proemi si trova l'invito alla moderazione, nel corpo della legge, indicando quanto concesso e quanto vietato, il legislatore formalizza proprio la misura della moderazione, determinando lunghezze e ampiezze degli abiti, carature di gemme, pesi e tetti di spesa calcolati in base alla dote e alla patrimonialità di ciascun gruppo sociale: tutti elementi assenti nelle pagine dei trattatisti, che attribuiscono a questa teoria della moderazione un aspetto più cogente e concreto.

Il fatto che il valore della moderazione sia inequivocabile, tuttavia, non deve indurre a pensare che sia democraticamente uguale per tutti. Come accennato la società medievale è una società posizionale e significativamente gerarchizzata e anche la fissazione della misura della moderazione non deve minare il rispetto e la riconoscibilità dei diversi gruppi sociali<sup>7</sup>. A questo riguardo, le leggi suntuarie, specialmente se formulate ad status, chiariscono che, per quanto espressa da un numero, la moderazione varia a seconda dell'attore che per legge è chiamato a farla propria. In altre parole, la cifra della moderazione imposta al nobile non è la stessa che il legislatore ha pensato per il dottore in medicina o per l'artigiano. L'aspetto importante, al quale la storiografia non ha dato abbastanza risalto e che è opportuno porre in rilievo è il seguente: l'invito generale alla moderazione che le leggi suntuarie propongono resta confermato, tuttavia trattasi di un invito declinabile e mutevole. Il disegno del legislatore, infatti, non prevede una unica moderazione cui tutti

devono attenersi, ma per ogni gruppo è possibile ricostruire uno status mediano segnato da una misura della moderazione ben determinata. Questo aspetto si inserisce verosimilmente in una progettualità politica di controllo sociale orientata alla convivenza dei diversi gruppi sociali: determinare per ciascuno di questi una moderazione è uno strumento capace di rendere più tollerabili le differenze tra i gruppi medesimi, che sarebbe stata invece acuita qualora il legislatore avesse proposto un unico e indistinto modello di moderazione. Non sono molte le leggi suntuarie ad statum: si possono ricordare la normativa suntuaria di Amedeo VIII di Savoia nel 1430 e pochi altri casi.

Tra questi, vorrei prendere in esame il corpus di leggi emanate a Bologna nel 1453 e nel 1475. La *Provisio pro hornatu virorum et mulierum et comitatinorum habitantium in comitatu Bononie* emanata dal cardinal legato Bessarione a metà XV secolo, è la prima disposizione che a Bologna stabilisce precise categorie alle quali il legislatore assegnava definite quantità di vesti ed accessori puntualmente precisati. A questa normativa seguirà la *Provisio ornatus mulierum* del 1474<sup>8</sup>.

La prima categoria individuata dalla normativa bolognese del 1453 è costituita dai cavalieri, la seconda dai dottori in diritto e in medicina, la terza dai nobili che da 30 anni non facevano alcuna attività manuale o se l'avevano fatta e la stavano facendo era unicamente come notai, cambiatori, drappieri e appartenenti all'arte della seta, ambiti nei quali operavano però come «patroni et magistri». Beccai, speciali, lanaioli, stracciaioli, merciai, pittori e orefici andavano a comporre la quarta. Alla quinta appartenevano invece gli iscritti all'arte dei falegnami, calzolari, salaroli, muratori, fabbri, cuoiai, sarti, barbieri, cartolai, conciatori, pescatori, cimatori, ricamatori e tintori. Nella sesta ed ultima categoria si trovano gli abitanti del contado e coloro che esercitavano «opera rusticalia»<sup>9</sup>. Le categorie fissate dalla legge del 1474 sono sempre sei, ma raggruppate in maniera differente.

Nello specifico, analizzerò la misura della moderazione relativa a un gruppo ben preciso, quello dei dottori. La ragione è la seguente: analizzare il contenuto delle prescrizioni e confrontarlo con le spese di un dottore bolognese, per verificare poi il rispetto o meno delle leggi e,

dunque, capire se alla moderazione imposta per legge seguiva o meno una ricaduta concreta. Per appurare la fondatezza di questa pista di indagine documentaria porrò a confronto due fonti: le leggi suntuarie e i libri di conti e di memorie di Giovanni Gaspare da Sala, le scritture del quale riportano gli acquisti dei medesimi beni sui cui legiferavano le disposizioni suntuarie<sup>10</sup>.

L'indagine può iniziare dal contenuto della già citata legge emanata dal legato pontificio Bessarione: evidentemente informato del «luxus et intemperantia vestimentorum» dei bolognesi, si mostra intenzionato a «moderaretur» ogni superfluità la quale -si legge nella fonte- reca offensione a Dio, il quale preferisce «hominem quieti e modesti», nello spirito e nello spendere<sup>11</sup>. Essere modesti, dunque, ma come? In quali termini il legislatore fornisce al cittadino indicazioni concrete per essere moderato? Indicando una misura della moderazione. Stando alla fonte, alle donne di questa categoria si concedevano due sole vesti. La prima poteva essere di velluto cremisi o di un velluto di altro colore, con le maniche aperte e foderate né di martora, né di zibellino né di ermellino. Bastava quindi avere una veste di velluto in più, che le donne dei dottori eccedevano la misura imposta al loro status, divenendo così immoderate, dal momento che due abiti di quella tipologia erano unica prerogativa della prima classe, quella dei cavalieri, rispetto alla quale i dottori erano a un livello inferiore. In panno di grana con maniche aperte era, invece, la seconda veste che la moglie di un dottore aveva possibilità di indossare rientrando in quella che era la misura pensata per la sua posizione nella scala gerarchica. Se le maniche dell'abito, oltre che aperte fossero state cremisi e sfoggiate da una donna delle 7 Arti, questa sarebbe stata considerata indegna di portarla, dal momento che la misura della moderazione concedeva a questo gruppo una veste con maniche chiuse ma non cremisi. Anche le code erano oggetto di regolamentazione: lunghe due terzi di braccio per le donne della prima categoria, mezzo braccio per quelle dei dottori, un terzo per la posizione inferiore<sup>12</sup>.

Tralascio la misura fissata per balzi e maniche amovibili, e dico qualcosa circa i gioielli, argomento di questo convegno. La moglie di un dottore che ne sfoggiava più di due era considerata eccessivamente addobbata:

la legge accordava loro un generico «zoiello» che il più delle volte consisteva in un collanina ma priva di perle; mentre, come secondo monile, si concedeva una filza di coralli a patto che fossero da 10 onces: più onces avrebbero reso la donna smisurata, mentre se fossero state 6 onces (valore fissato per le mogli degli appartenenti alle 7 Arti) la donna di un dottore sarebbe apparsa invece dimessa ma pur sempre moderata e, dunque, nel pieno rispetto delle norme<sup>13</sup>.

Nella seconda legge suntuaria ad statum cui ho già fatto riferimento, ovvero quella del 1474, emanata l'11 maggio e rivista il 3 luglio e infine il 14 novembre, l'asticella che segna la misura della moderazione viene portata più in alto e, quindi, si può constatare che nel giro di neanche un ventennio, ciò che prima era moderato diviene dimesso. Questa osservazione sostiene quanto scritto in precedenza, ovvero che la moderazione non è un concetto granitico, ma si dilata nel tempo, cambiando la sua misura. Per meglio focalizzare la fluidità del concetto di moderazione alcuni esempi tratti dalle fonti possono essere di qualche utilità. Panni di broccato d'oro e d'argento, in precedenza vietati a tutte le categorie, nel 1474 sono concessi, purché non usati come fodere, alle mogli, figli e sorelle dei dottori in legge. Nello specifico, se si tratta di maniche amovibili, la legge suntuaria consente un solo paio di maniche di broccato d'argento o d'oro, con la precisazione che la scelta dell'uno o dell'altro tessuto era irreversibile: «sì che electo uno drappo non possano più portare l'altro». Stesso discorso anche per la scelta dei gioielli: o una collana o un vezzo di perle. Alla fine del secolo la veste di cremisino, al tempo del Bessarione simbolo distintivo dei dottori, scende di categoria e viene concessa anche al rango inferiore degli appartenenti alle 7 Arti i quali possono indossarla, a patto che la veste abbia le maniche strette<sup>14</sup>. Un interessante punto di contatto tra le due leggi riguarda la specificazione dell'importo massimo che l'uomo poteva «exponere supra suam sponsam», ovvero le spese per il guardaroba femminile<sup>15</sup>. Il valore che si poteva spendere per vestire la propria moglie non doveva eccedere, stando alla legge del Bessarione, la metà della dote della moglie fino ad un ammontare di 1.000 lire di bolognini. Quindi, si può ricavare che la spesa massima consentita era di 500

lire di bolognini. Dalle 1.000 lire in su, per ogni 100 lire era lecito aggiungerne 20 da spendere in vesti e relativi ornamenti, tanto che per una dote di 2.000 lire si potevano spendere fino a 1200 lire. L'importo nel 1474 cambia. Infatti, come si legge nella nuova Provvisio, l'importo della metà della dote valeva ora per le donne dei contadini, per il nostro gruppo di riferimento l'indicazione è non oltre i due terzi della dote, la quale dote si aggirasse sulle 1200 lire di bolognini.<sup>16</sup>

Tra coloro che, stando alla loro posizione sociale e nel pieno rispetto delle leggi suntuarie avrebbero potuto avere un guardaroba ben più ricolmo di quello dichiarato nei loro libri di conti e di memorie, si può annoverare il bolognese Giovanni Gaspare da Sala, dottore dello Studio cittadino.

Nato attorno al 1440, membro di una famiglia bolognese di antiche origini, Giovanni apparteneva per censo e posizione a un'area cittadina di privilegio. Non era, dunque una persona dalle contenute possibilità, eppure provvedeva con oculatazza alle necessità familiari.

Di Giovanni Gaspare l'Archivio di Stato di Bologna conserva un Giornale e un Memoriale: sono fonti ricche di annotazioni di carattere economico che riguardano, per lo più casi di acquisti, vendite o depositi di capi d'abbigliamento, nella maggior parte appartenuti a Giovanni Gaspare e, in numero inferiore, alle sue due mogli, Elena Gozzadini e Maddalena di Angelo da Serpe<sup>17</sup>.

Volendo confrontare quanto stabilito per legge con gli acquisti sostenuti e, rivolgendosi alla legge solamente alle donne, ho cercato di enucleare dalle fonti che cosa Giovanni Gaspare acquistava per le mogli. Nello specifico, per valutare gli acquisti della prima moglie il riferimento comparativo è la legge del cardinal Bessarione, mentre per la seconda moglie è da considerare la legge del 1474.

A Elena Gozzadini la legislazione all'epoca vigente, consentiva di vestire con una certa fastosità: una veste di velluto cremisi, un panno di grana, un solo gioiello oltre a quattro anelli, quattro verghette e una filza di corallo. Non è detto, tuttavia, che Elena disponesse di tutti questi oggetti, come dimostra proprio il Memo-



riale. La fonte registra infatti solo un gioiello composto da una perla e un balascio, due anelli d'oro (consegnati come pegno per ottenere un ducato), un guardacuore di celestino del valore di 8 lire (poi venduto il 31 febbraio 1463 insieme a una veste maschile per un totale di 25 lire), un farsetto, sette braccia di cordelle d'oro acquistate nel 1470 per 3 lire 10 soldi e una cordella da farsetto del peso di 4 libbre comperata due anni prima. Tutto questo non eccedeva la misura per essere sobri e temperati che le leggi del Bessarione imponevano alle mogli di dottori. Anzi, per certi versi si può dire che le portature di Elena fossero dimesse rispetto a quelle che avrebbe potuto avere. Ad esempio, la legge concedeva 4 anelli e 4 verghette: non solo, stando a quanto riportato nel *Giornale* e nel *Memoriale*, Elena non possedeva verghette, ma dei quattro anelli che eventualmente avrebbe potuto sfoggiare, sono registrati solo due esemplari<sup>18</sup>. Oltre a questo, anche la cifra spesa rientra in quella consentita: la legge imponeva che per le portature muliebri il marito spendesse non oltre la metà della dote. Elena portava con sé una dote pari a 1000 lire di bolognini (cifra di poco superiore allo stipendio annuo del marito). Nel pieno rispetto della norma, Giovanni avrebbe potuto spendere fino a un massimo di 500 lire: stando a quanto riportato nel *Memoriale* e nel *Giornale*, ne spende invece poco meno di 100 (solo i due farsetti, gli anelli d'oro e le sette braccia di cordelle d'oro ammontano a 21 lire 26 soldi)<sup>19</sup>. Questo non implica che Elena non possedesse altri capi d'abbigliamento, ma il fatto che non fossero registrati fa presupporre che non fossero di grande pregio.

Analogo ragionamento si può condurre per gli acquisti per colmare il guardaroba della seconda moglie di Giovanni, Maddalena: anch'essi sono collocabili nel pieno rispetto della normativa suntuaria del 1474, anno in cui muore Elena e Giovanni si risposa. Per Maddalena, si registrano le seguenti spese: tredici braccia di boccasino il cui costo al braccio è di 8 soldi e, quindi, per un importo totale di 5 lire 4 soldi; un braccio di raso cremisino a 3 lire 10 soldi nel giugno 1483 e, sempre nello stesso periodo, 4 lire 16 soldi vengono spesi per un braccio di raso nero; verosimilmente Maddalena possedeva anche un farsetto di raso alessandrino, menzionato nell'elenco di panni rubati ai Da Sala nel 1494, e un

busto rosato dato in comodato pochi anni prima<sup>20</sup>. La nuova *Provisio ornatus mulierum* non vietava alcuno dei beni sopra elencati. Dunque, come Elena, anche Maddalena possedeva articoli permessi dalla normativa suntuaria. Lo stesso dicasi circa le spese sostenute da Giovanni per vestire la moglie. Rispetto alla normativa precedente, il tetto di spesa massimo consentito cambia: l'importo della metà della dote che la legge del Bessarione abbinava alle mogli dei dottori, nel 1474 era da riferirsi alle spese per le donne dei contadini, per il nostro gruppo di riferimento l'indicazione è non oltre i due terzi della dote, la quale dote si aggirasse sulle 1200 lire di bolognini. Nonostante Maddalena recasse una dote di 500 lire, le spese fatte per lei non superano comunque la percentuale imposta per legge<sup>21</sup>. Senza dar conto di ogni nota relativa ad acquisti o comodati, dalle fonti ho potuto constatare che Giovanni Gaspare conduceva una oculata politica delle vesti: possedeva capi di valore ineguale, in alcuni casi di alto prezzo, come lo era il completo fatto tagliare in occasione del matrimonio di una figlia della famiglia Malvezzi il cui costo ammontava a 240 lire, equivalenti al 46 % del suo stipendio mensile<sup>22</sup>. Ad ogni modo, le uscite per gli abiti di Giovanni Gaspare non sono eccessive, se commisurate al suo salario. Un lettore di *Istituzioni* all'Università guadagnava 700 lire, salario al quale si dovevano aggiungere i proventi derivanti da singole prestazioni: per la sottoscrizione di un consiglio, ad esempio, nel 1463 Giovanni percepisce 2 ducati d'oro cioè intorno a una decina di lire. Allo stipendio pagatogli dal Comune ed a quanto incamerato da ulteriori prestazioni professionali, Giovanni Gaspare sommava quanto ricavava da altre attività quale ad esempio il prestare oggetti a chi aveva bisogno di ottenere denaro a mutuo e non aveva niente da offrire come garanzia della restituzione del prestito. Così all'inizio del XV secolo lo stipendio di un lettore poteva variare da 700 a oltre 2.000 lire, tenendo conto degli extra sopra ricordati. Per fare un confronto, nello stesso periodo, il salario annuo di un muratore era di 40 fiorini, corrispondenti a 80 lire; un tessitore di stoffe pregiate, poteva arrivare a guadagnare 350 lire contro i 100 scarsi guadagnati da un tessitore di stoffe comuni, il cui stipendio era non molto inferiore di

quello di grammatica<sup>23</sup>. Tenendo conto di quello che poteva essere il plafond spendibile da un dottore dello studio come il da Sala, ho potuto constatare che le sue spese non erano eccessive, ma per l'appunto moderate. Essere moderati non significa non spendere e risparmiare perché si è avari, ma significa quello che Leon Battista Alberti definisce masserizia, gestire cioè oculatamente il denaro, investendolo continuamente senza lasciarlo giacere morto nelle vesti come, invece, lamentava il predicatore Bernardino da Siena.<sup>24</sup> Nel caso di Giovanni Gaspare fare masserizia significava possedere vesti di pregio fatte di tessuti costosi e di pellicce di valore, come l'ermellino di una veste confezionata nel 1465, la cui sola fattura era costata 20 soldi. Ma fare masserizia significava anche acquistare capi dallo straccivendolo, specialmente nell'arco di tempo che va dall'agosto 1460 al dicembre 1471. Ad esempio, a Silvio strazarolo il 9 agosto 1460 vengono pagati 29 soldi per una una giornata di pignolato; 12 lire per una veste e un farsetto femminile vengono corrisposti invece a Battista; 3 lire è il costo di 2 braccia di panno di lana usato per tagliare delle mutande e delle diploidi nel 1463<sup>25</sup>.

Fare masserizia significa, anche, non gettare vesti rotte o non più alla moda, ma ripararle e riammodernare, entrambe operazioni economicamente vantaggiose considerando che l'incidenza della fattura sul costo della veste e del tessuto copriva almeno il 15%. In questo senso, le carte di Giovanni Gaspare informano di una riparazione di una veste di rosato nel novembre 1507 e, prima, nel marzo 1463, si legge che il dottore fa rimodernare al *magistro* Benarino il mantello cupo, cioè di colore scuro, del padre per una spesa di 11 soldi<sup>26</sup>. Infine, masserizia significa pure dare in prestito dei capi il più delle volte dietro un compenso di denaro, oppure rivolgersi di persona al banco dei pegni per racimolare denaro contante nei momenti di urgenza. Tutte queste pratiche, creditizie e non solo, non sono altro che la trasposizione pratica della non fissazione del capitale in oggetti vani predicata da Bernardino da Siena. Il ricorso a comodati e mutui su pegno, ad esempio, consiste in una particolare forma di investimento del proprio capitale, che viene così a incrementarsi. Anche questo aspetto, conferma l'assimilazione, e dunque la

messa in pratica, delle posizioni teoriche prodotte da trattatisti e predicatori in seno al tema moderazione.

Con il presente contributo che mi accingo a concludere, ho voluto approfondire come gli uomini abbiano interpretato il carattere astratto della moderazione nella concretezza della vita quotidiana. Per meglio mettere a fuoco questo aspetto, ho compiuto una serie di 'esercizi' di scavo documentario che hanno dato concreta leggibilità alla moderazione. Nello specifico, studiando i consumi famigliari dei da Sala ho verificato che moderazione, oltre a essere la condizione di coloro che strutturalmente si situano a un livello sociale intermedio, è in questo caso precipuo anche la scelta auto-limitante di farsi modesti circa i consumi. Tale scelta, non sempre e necessariamente legata alla morale, né perché imposta dal legislatore, è una forma di auto-dominio con la quale, anziché immobilizzare le ricchezze in beni sfarzosi che se monumentalizzati recano piacere personale ma non fruttano, ha consentito all'uomo di scegliere di fare un uso moderato e oculato delle proprie sostanze in vista di un progetto che, proprio perché a favore del benessere della comunità e non del singolo, si è caratterizzato per una forte componente civica. Sulla base di queste argomentazioni, è sostenibile la tesi che alla fine del Medioevo la moderazione non è stata solo una teoria ma pure un insieme di pratiche concrete in seno alle quali alcuni hanno scelto di anteporre un progetto e dei valori precisi al principio del piacere e al gusto per l'ostentazione. Aspetti, questi ultimi, che certamente caratterizzano la Modernità e il periodo capitalista, ma che fondano le loro basi nei secoli terminali del Medioevo.

Specificatamente alla fonte portata come caso di studio in questo contributo, l'analisi delle scritture private dei da Sala ha messo in luce che i loro consumi quotidiani non sono quelli che Veblen definiva vistosi e onorifici, ma riguardano beni di prima necessità, beni funzionali<sup>27</sup>. Ciò che guida tali consumi, è la moderazione, verosimilmente intesa come idea di sufficienza. Questo termine, nota Andrea Sergè, si riferisce a un concetto semplice e intuitivo: superata la quantità ritenuta ottimale di consumo di un bene, tale consumo diventa eccessivo<sup>28</sup>. Affinché questo concetto diventi principio, occorre una struttura che permetta di riconoscere in

ogni contesto quando l'abbastanza diventa qualcosa di troppo. A questo proposito, come ho scritto, hanno concorso le leggi suntuarie le quali hanno fornito le basi di quella che Sergè definisce logica della sufficienza, alla quale è sotteso un preciso meccanismo di gestione delle risorse. Anche di questo danno conto le carte di Giovanni Gaspare da Sala che fa proprio il concetto albertiano di masserizia: a dispetto dell'elevato grado di patrimonialità che connota la sua posizione, questi si mostra un oculato amministratore delle ricchezze possedute. Le operazioni economiche

di Giovanni Gaspare, infatti, sono spia della volontà di rendere attivo e circolante il denaro posseduto, non spendendolo per il proprio piacere ma esercitando un credito virtuoso e non usuraio, impiegandolo a favore della comunità.

Risparmio come virtù, attivazione delle ricchezze in vista di un utile comune, come noto, sono cifre caratterizzanti delle teorie economiche capitaliste presenti nelle pagine di Weber e Veblen, che trovano però una pregressa sperimentazione in quei secoli tardo medievali che le fonti consultate per questo contributo hanno restituito.

# Note

- <sup>1</sup> Cfr. G. Riello-P. McNeil, *Luxury: a rich history*, Oxford 2016; G. Biondi, *Il prezzo del lusso. Legislazione suntuaria a Venezia dal XIII al XV secolo*, in *Il lusso e la sua disciplina: aspetti economici e sociali della legislazione suntuaria dall'Antichità all'Età Moderna*, a cura di G. Vettori-L. Righi, Trento, 2019, pp. 111-136; C. Kovesi, *Sumptuary Law in Italy, 1200-1500*, Oxford 2002; A. Hunt, *Governance of the Consuming Passion. A History of Sumptuary Law*, Basingstocken 1996; D. Owen Hughes, *Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy*, in *Disputes and Settlements: Laws and Human Relations in the West*, a cura di J. Bossy, Cambridge 1986, pp. 69-99.
- <sup>2</sup> Preciso che l'invito alla moderazione è una cifra costante delle leggi suntuarie, come attestano i proemi delle prime norme emanate nel 1290 in Sicilia e in Puglia. Cfr. G. Del Giudice, *Una legge suntuaria inedita del 1290: commento storico-critico*, in "Atti dell'accademia pontaniana", 16/2 (1886), pp. 1-319, spec. pp. 1-3.
- <sup>3</sup> Circa il recupero degli autori classici durante il Medioevo, cfr. Q. Skinner, *Virtù Rinascimentali*, Bologna 2006, pp. 57-58, 83-84, 89-90, 106; F. Gentiloni, *Virtù povere, povere virtù*, Torino 1997, pp. 63-64; *La città e la corte. Buone e cattive maniere tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di D. Romagnoli, Milano 1991, pp. 44-45.
- <sup>4</sup> ASVe, Sen.Terra, R. 3, f.148r. Sen.Terra, R. 6, f.190v. Sen. Terra, R. 10, ff.185r-186r.
- <sup>5</sup> ASBo, Provvisoni 1398, Statuti 1401, Provvisoni 1453, Provvisoni 1474: cfr. *La legislazione suntuaria. Secoli XIII-XVI Emilia Romagna*, a cura di M.G. Muzzarelli, Roma 2002, pp. 122, 127, 148, 153.
- <sup>6</sup> Tutto va sottoposto a regolamentazione: vesti, ornamenti e banchetti, ma anche le sepolture il cui «luminarium numerum regulandum esse», come si legge nella rubrica relativa agli artigiani. Vedere *Statuta Sabaudiae*, pp. 185-195.
- <sup>7</sup> Maria Giuseppina Muzzarelli ha definito la società del tardo Medioevo una società posizionale, legata cioè all'idea di fissità dell'ordine sociale e della sua conseguente leggibilità tramite

vesti e ornamenti. Cfr. M.G. Muzzarelli, *Breve storia della moda in Italia*, Bologna 2011, p. 20; M.G. Muzzarelli, "Noscere ordinem et finem sui status": il valore delle vesti nella società posizionale del tardo Medioevo, in *Problemi di identità tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di P. Prodi-V. Marchetti, Bologna 2001, pp. 7-21; Marquer *La prééminence sociale*, a cura di J.P. Genet-E.I. Mineo, Roma, Parigi 2014, pp. 17, 22, 25, 31, 36, 199.

<sup>8</sup> M.G. Muzzarelli, *La legislazione suntuaria...*, 2002, pp. 148-152, 154-161.

<sup>9</sup> M.G. Muzzarelli, *La legislazione suntuaria...*, 2002, pp. 148-152.

<sup>10</sup> A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia dei Da Sala*, Spoleto 1997; Idem, *Il patrimonio e il lignaggio, attività finanziarie, impegno politico e memoria famigliare di un nobile dottore bolognese alla fine del XV secolo*, Bologna 1996; Idem, *Dalla memoria alla famiglia: le vicende della famiglia Da Sala attraverso i libri di ricordanze di Giovanni Gaspare e Bornio*, in "Atti e memorie", n. s., vol. 44 (1993), pp. 254-283. Il primo volume citato contiene trascrizione e apparato critico della fonte. Anche se non si tratta di una monografia sulla famiglia da Sala, segnalo il contributo di M.G. Muzzarelli, *Giovanni Gaspare da Sala compra, vende, presta e impegna vesti*, in Idem, *Guardaroba Medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999, pp. 126-133; Idem, *Consumi e livelli di vita: gruppi socio-professionali a confronto*, in *Il Medioevo. Dalla dipendenza personale al lavoro contrattato*, a cura di F. Franceschi, Roma 2017, pp. 449-477, spec. pp. 457-469.

<sup>11</sup> M.G. Muzzarelli, *La legislazione suntuaria...*, 2002, p. 148.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>15</sup> Cfr. ASBo, Comune-Governo, Signorie viscontea, ecclesiastica, bentivolesca, 4. *Liber novarum provisorum* (1400-1470), ff. 212r-214v. Vedere anche R. Levi Pisetzkzy, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano 1964, IV, p. 219 e M.G. Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996, p. 89.

<sup>16</sup> M.G. Muzzarelli, *La legislazione suntuaria...*, 2002, pp. 151, 155.

- <sup>17</sup> ASBo, Demaniale, SS. *Trinità*, b. 42/3653. Il *Giornale* misura mm. 315x240, delle originali centocinquanta carte ne sono rimaste solo ottantasei, assenti pure le cinghie originali a chiusura della copertina di cuoio rosso; la cartulazione, interamente di mano di Giovanni Gaspare da Sala, è apposta per pagine affacciate secondo l'uso dei registri a partita doppia e la numerazione romana è posta nel solo angolo superiore destro del recto delle carte. I caratteri estrinseci del *Memoriale* sono gli stessi del *Giornale*: il registro misura mm. 320x220, delle cento carte originali ne mancano tre, come provano evidenti segni di asportazione; la copertina, verosimilmente originale, è di cartone ricoperto da una pergamena in origine turchese ma ora molto sbiadita ed è chiusa da tre cinghie di cuoio delle quali solo quella centrale è completa di fibbia; la cartulazione è identica a quella del *Giornale*, presenti anche numerazioni arabe; dal foglio 65v le annotazioni sono di Bormio da Sala, figlio di Giovanni Gaspare. Per ulteriori informazioni di carattere generale, cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, pp. XI-XXXVII.
- <sup>18</sup> *Memoriale*, ff. 2v, 6r, 11r-12r. Cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, pp. 185, 200-202, 219, 222-223.
- <sup>19</sup> *Memoriale*, f. 12r. Cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, p. 222.
- <sup>20</sup> *Memoriale*, ff. 28r, 30v. Cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, pp. 280, 285-286.
- <sup>21</sup> M.G. Muzzarelli, *La legislazione suntuaria...*, 2002, p. 155.
- <sup>22</sup> *Memoriale*, ff. 5r, 43r. Cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, pp. 198.
- <sup>23</sup> Sulle attività creditizie del da Sala, vedere: A. Tugnoli Aprile, *Il patrimonio e il lignaggio cit.*, pp. 134-147; G. Biondi, *Giovanni Gaspare da Sala: analisi di un credito informale. 1463-1486*, in corso di pubblicazione. Circa le entrate provenienti dalla professione di questi, vedere: *Giornale*, ff. 5v-13r e *Memoriale*, ff. 8v, 20v-28v. Cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, pp. 13-47, 207, 252-314.
- <sup>24</sup> Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano-A. Tenenti, Torino 1969, pp. 56, 80-8, 199-201, 203, 218. Bernardino da Siena, *Prediche volgari (Quaresimale fiorentino del 1424)*, a cura di C. Cannarozzi, Pistoia 1934, sermone XLIV, pp. 75-76 e p. 83.
- <sup>25</sup> *Giornale*, f. 4r e *Memoriale*, ff. 2v-2r, 17r. Cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, pp. 10, 186-187, 243.
- <sup>26</sup> *Memoriale*, f. 2v. Cfr. A. Tugnoli Aprile, *I libri di famiglia...*, 1997, p. 186.
- <sup>27</sup> T. Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico delle istituzioni*, Torino 2007, pp. VIII, 31-80.
- <sup>28</sup> A. Sergè, *Lo spreco invisibile*, in *Storie di invisibili, marginali ed esclusi*, a cura di V. Lagioia, Bologna 2013, spec. p. 109-111.

# Una sola amo con fede. Medaglie ed *enseignes* tra Milano e Roma, Leonardo da Vinci e Caradosso

Paola Venturelli

Nell'agosto del 1551 Paolo Giovio compone il *Dialogo delle imprese militari e amorose*.

Primo trattato sul nodo di parola e immagine, reso universalmente noto nel 1556 dalle due edizioni a cura rispettivamente di M. Lodovico Domenichi e di Girolamo Ruscelli, nasce alle lettere nel 1531 con gli *Emblemata* del milanese Andrea Alciati, fortunatissima raccolta con centinaia di edizioni in varie lingue come tutta l'emblematica distinta dal costante ricorso al latino, mentre l'arte delle imprese si connota sin dal suo esordio dall'uso del volgare e da un criterio più divulgativo<sup>1</sup>. Per l'erudito comasco, cinque sarebbero le «condizioni [...] per una perfetta impresa»: «giusta proporzione tra anima e corpo», essere non troppo «oscura» ma neppure tanto «chiara ch'ogni plebeo l'intenda», avere «bella vista», non ricercare «alcuna forma umana» e, infine, che il «motto» («anima del corpo») sia di «una lingua diversa dall'idioma di colui che fa l'impresa perché il sentimento sia alquanto più coperto». Ne consegue lo scarso apprezzamento per ideazioni tipo quelle dei «vecchi capitani e principi», «specie quegli di Milano», che «per gran tempo non seppero uscire di semprevivi, di buratti [...] scopette e simil trame, con poca vivezza di motti e forse troppo arrogante significato»<sup>2</sup>.

Giovio viene qui a citare alcuni dei principali emblemi sforzeschi, inclusa la «scopetta», emblema personale di Ludovico Sforza, detto il Moro<sup>3</sup>, la cui prepotente personalità domina il ducato lombardo negli ultimi venti anni del xv secolo: l'immagine su cui fa modellare uno dei gioielli dotati (1493) realizzati per la nipote Bianca Maria Sforza, sposa dell'imperatore Massimiliano d'Austria. Appeso alla *lencia*, è visualizzato nel ritratto

della giovane eseguito da un maestro leonardesco che si è pensato poter essere Giovanni Ambrogio de Predis (Washington, National Gallery) (Fig. 1), esplicita dichiarazione del ruolo di mera 'pedina' della giovane all'interno delle trame politiche del Moro<sup>4</sup>.

Milano è all'epoca una delle capitali artistiche italiane, segnata da un'effervescente cultura cortigiana e da ineguagliate eccellenze orafe<sup>5</sup>. Tra gli altri, nel capoluogo lombardo opera l'architetto urbinato Donato Bramante, anche componendo sonetti e affrescando la dimora dell'amico poeta e cortigiano Gasparo Visconti. Con lui frequenta l'«accademia» di Enrico Boscano insieme a «molti signori, conti e cavalieri, philosophi e poeti, musici»<sup>6</sup>, incluso Caradosso Foppa, il celeberrimo e sfuggente orafo impegnato nel dicembre 1495 ad elaborare un «gorzarino» (un ornamento da collo) per Ludovico il Moro, con il motivo «molto fantastico fato a diverse eme», chiaramente alludenti al committente, e che più tardi, quando ormai si è trasferito definitivamente a Roma (circa dal 1506), divenendo gioielliere papale e in contatto con lo stesso Giovio, esegue ricercatissimi «tondi d'oro» di «mezo relevo per portare in uno capello» e «medagliette» con «figure di basso rilievo, alto rilievo o tutte tonde», smaltate in modo mirabile, sperimentando ad altissimi livelli anche nella città dei papi la tecnica in cui da tempo immemore eccellevano i milanesi<sup>7</sup>.

Tra chi sul finire del Quattrocento frequenta l'«accademia» del Boscano c'è anche Leonardo da Vinci, a Milano tra 1482 ca. e 1499, quindi tornandovi tra 1506 e 1513, quando la capitale lombarda è sotto il governo francese. Genio multiforme, il Vinci è uno straordinario sperimentatore del rapporto tra parola e immagine, tema da



Fig. 1. Pittore leonardesco, ca 1493, *Ritratto di Bianca Maria Sforza*, Washington, National Gallery.

lui approfondito in modo particolare durante gli anni al servizio del Moro attraverso quelli che noi oggi chiameremmo *rebus*. Gioco diffuso nella società cortigiana tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo per celebrare in modo criptico e arguto personaggi e scelte esistenziali, trova traduzioni anche attraverso ricami, tessuti, gioielli o accessori preziosi<sup>8</sup>.

Ne costituisce un esempio la placchetta della cintura esibita dalla *Dama di profilo* ritratta da un pittore leonardesco in un dipinto ora a Londra (National Gallery). Con tutta probabilità in smalto a pittura, tecnica peculiare della produzione orafa milanese sullo scor-

cio del xv secolo, mostra due lettere, una 'L' e una 'O', affiancanti una testa di moro, un' evidente riferimento a Ludovico il Moro che ha fatto supporre di essere in presenza di Lucrezia Crivelli, amante dello Sforza, oppure Bernardina Corradi, altra sua favorita, dalla quale intorno al 1482 avrà la figlia Bianca, legittimata l'8 novembre 1489 e fidanzata nello stesso anno al condottiero Galeazzo Sanseverino che la sposa formalmente nel gennaio 1496, morendo però il 22 novembre del medesimo anno. Sulla scorta del vero e proprio lessico di parole-immagini messo a punto dallo stesso Leonardo, specializzato in ideazioni scherzose elaborate anche attraverso l'allegoria del giovane moro o del moro/ gelso (dal nome latino della pianta *morus*) e delle more, rinvianti al potente signore lombardo attraverso il suo soprannome -tipo: «O MORO, io MORO se con la tua MORAlità non mi aMORI tanto il viver m'è Amaro» sul f. 141r del Codice Mai (Madrid, Biblioteca Nacional)-, in altra sede avevo proposto di interpretare il tutto come: 'amo Ludovico il Moro', ipotizzando quale possibile ideatore il Vinci stesso, tra l'altro inventore di un modello di cintura simile a quella indossata dalla nostra dama, forse proprio Bernardina Corradi. La lettera 'L', iniziale del nome 'Ludovico' può essere infatti intesa come raffigurazione di un 'amo', tra le immagini più utilizzate nei *rebus* di Leonardo per trasmettere concetti amorosi e da lui resa attraverso due linee sottili unite ad angolo acuto, scambiabili appunto per la lettera 'L': 'amo'/L + testa di Mor+ lettera O<sup>9</sup>.

A questo linguaggio cifrato, per pittogrammi, conforme del resto alla moda umanistica dei geroglifici, Leonardo affianca numerose ideazioni per imprese<sup>10</sup>, a mio avviso in buona parte perfettamente adattabili a cammei o medaglie, come indica il campo ovaliforme o circolare entro cui vengono presentate queste elaborazioni grafiche, tutte di modesto formato<sup>11</sup> (Fig. 2). Le sviluppa secondo un meccanismo di corrispondenza tra elementi iconografici e significati simbolico- allegorici, su cui egli continuerà peraltro a lavorare intensamente anche durante il suo secondo periodo milanese, accentuandone il carattere privato. Nel gennaio 1491 si era, per esempio, interessato alla preparazione di paramenti allegorici per il gentiluomo e poeta veneziano Antonio



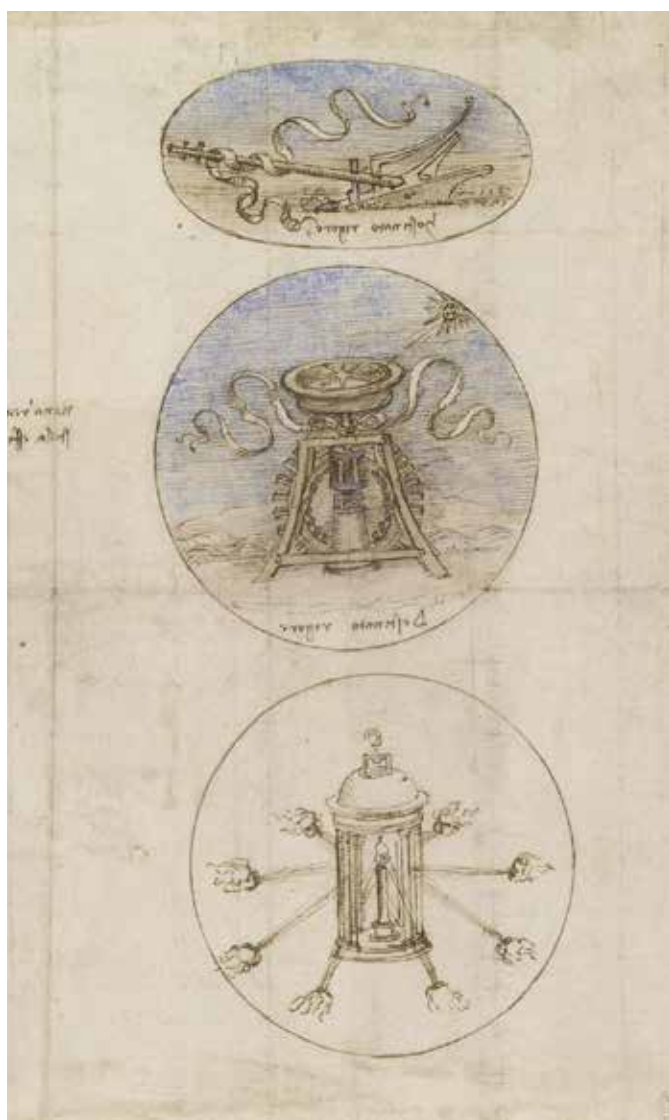


Fig. 2. Leonardo da Vinci, ca. 1508-1510, *Disegni per imprese*, Windsor, Royal Library, f. 12701r.

Grifo che partecipava al torneo indetto da Galeazzo Sanseverino in occasione delle nozze tra Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, fissando sul f. 250 r del codice Arundel (London, British Library)<sup>12</sup> schizzi e annotazioni riguardanti l'apparato simbolico del personaggio: sul cavallo il Vinci delinea uno scudo circolare con la Prudenza seduta su un trono indicato come «focosa cadrega», un sedile avvolto dalle fiamme, allusione ai pericoli della conquista di un seggio politico, possibile solo se si adotta una condotta prudente<sup>13</sup>. Mi pare interessante rilevare qui che Antonio Grifo è il probabile postillatore e illustratore tra 1490 e 1494 di Petrarca

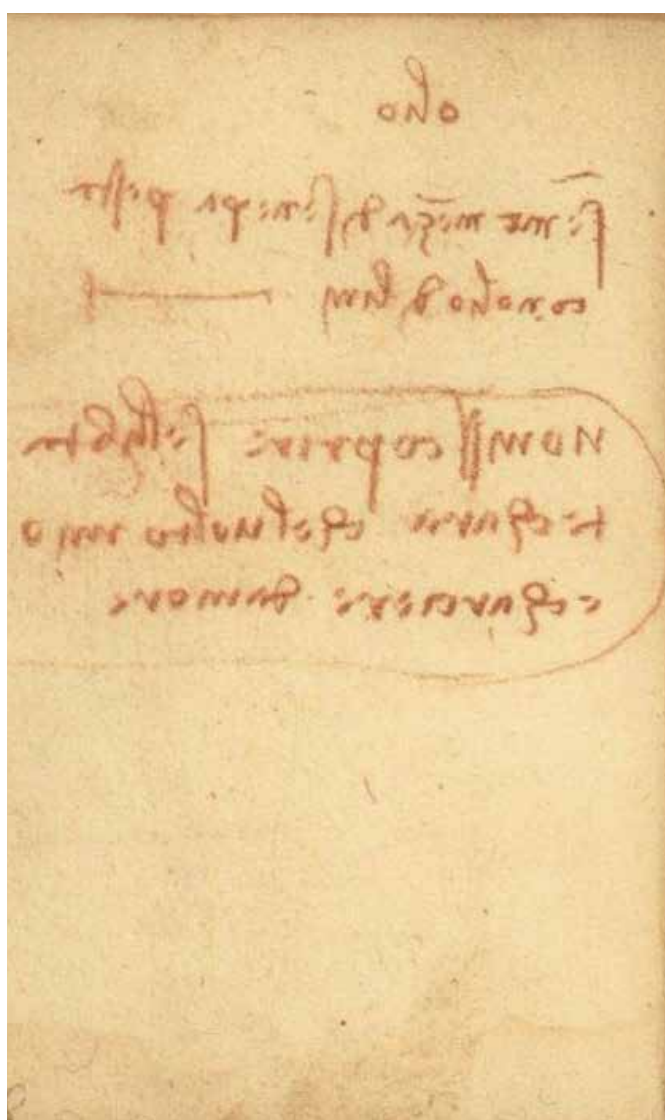


Fig 3. Leonardo da Vinci, ca. 1493- 1495, *Codice Forster III*, Londra, Victoria & Albert Museum, f. 10v.

(*Rime e Trionfi*), nell'edizione veneziana di Vindelino da Spira del 1470 conservata nell'incunabolo G. V. 15 della Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, dedicata a un' «Alma Minerva e Altissima Madonna», forse Isabella d'Aragona moglie del duca Gian Galeazzo Sforza, o più probabilmente Beatrice d'Este<sup>14</sup>, e che il *Canzoniere* (RVF) di Petrarca è tra le fonti primarie per la produzione di emblemi e imprese, come prova efficacemente il ricchissimo apparato illustrativo dell'incunabolo Queriniano stesso. Nelle vignette del codice la schermaglia amorosa tra Laura e Petrarca vede sempre quest'ultimo accompagnato o alluso dal triplice attri-



Fig. 4. Orafo milanese, inizi del XVI sec., *Enseigne*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

buto del libro trafitto dalla freccia avvolta dalle spire di un serpentello, metafora del poeta ferito dallo strale d'amore e insidiato dal serpente della lussuria<sup>15</sup>.

Parlando di medaglie con imprese, non si dovrebbe quindi dimenticare l'apporto leonardesco.

Curiosamente però Giovio -autore intorno al 1540 della *Leonardi Vincii Vita*, nonché già allievo del professore di medicina a Pavia Marcantonio Della Torre, collaboratore del maestro toscano nello studio dell'anatomia- pare ignorarlo del tutto, pur attribuendo l'ideazione di alcune imprese descritte nel suo trattato a personaggi della corte del Moro o della società cortigiana di primo Cinquecento in diretto contatto con Leonardo. Come ha rilevato Carlo Vecce, le coincidenze più evidenti sono per le famose imprese della meridiana e della bussola magnetica, proposte dal Vinci con significato politico in relazione a Ludovico Sforza, ma attribuite da Giovio a Gian Giacomo Trivulzio e fatte diventare anche impresa di fedeltà d'amore di Sinibaldo Fieschi. Il debito leonardesco verrà invece riconosciuto dal letterato napoletano Fabricio Luna. Nei *Fermagli*, raccolti in appendice al suo stra-

vagante dizionario edito nel 1536, dove egli spiega la genesi e il significato di alcuni gioielli finalizzati a trasmettere in maniera cifrata messaggi di amore, fedeltà o virtù, presenta infatti esempi di chiara origine sforzesca, anche con esplicita menzione del Moro, attestando l'uso delle elaborazioni vinciane<sup>16</sup>.

Può essere a questo punto preso in considerazione il f. 9v del codice Forster III (Londra, Victoria & Albert Museum), un taccuino da tasca databile tra 1487-1490, con aggiunte fino al 1497, da riferire all'attività del Vinci per la corte sforzesca, in cui intorno al 1493-1495 Leonardo scrive: «Non iscoprire se libertà ti è cara/ che 'l volto mio è carcere d'amore». (Fig. 3) Un motto dal significato oscuro e dalla fonte fino a ora non identificata, elaborato sul tema del viso dell'amata come 'carcere' dell'innamorato, con l'accento a un volto celato da un velo<sup>17</sup>. Su questo *topos* di origine petrarchesca caro alle istanze sentimentali della cultura cortigiana, si esercita alla fine del Quattrocento anche l'amico Bramante in uno dei suoi sonetti amorosi («[...] /Ma chi non amaria quel santo volto/ che in ogni alma gentil libertà spoglia ?/ [...]»), contaminando «il santo Volto» dantesco (*Inferno*, XXI, 48: «Qui non ha luogo il Volto santo»), con «quel bel viso santo» amato da Petrarca (*RVF*, CCLII, 5)<sup>18</sup>.

Nel f. 9v in questione le parole si presentano iscritte entro un campo ovaliforme, a mio parere suggerendone la destinazione: una medaglia, presumibilmente da berretta; trasmettendoci una visione che diventa comunicazione, il motto di Leonardo funzionerebbe tra l'altro perfettamente per questa categoria di manufatti. Data la caratteristica dei fogli vinciani, densi di note e argomenti apparentemente slegati tra loro, ma in realtà strettamente connessi in un dinamico intreccio significativo<sup>19</sup>, la supposizione può trovare conferma dal fatto di trovare i ff. 7v e 8r occupati dalla rappresentazione di copricapi, alcuni dei quali caratterizzati da dettagli che parrebbero interpretabili come sagome di *enseignes*, il gioiello maschile per eccellenza, in uso anche a Milano in quegli anni<sup>20</sup>. Interessa notare qui inoltre che al f. 72r il Vinci ricorre a Petrarca (autore presente come è noto nella sua biblioteca), corredando la caricatura di una vecchiaia con le parole: «Cosa bella e mortal passa e non dura», con rinvio al pianto di Elena davanti allo



specchio per la bellezza perduta e al verso di un sonetto petrarchesco (RVF, CCXLVIII, «Chi vuol veder quantunque pò Natura») sulla bellezza di Laura, prodotto stupefacente della natura, inevitabilmente destinato a invecchiare<sup>21</sup>.

Ed è forse è proprio Petrarca ad avere ispirato l'oscuro motto al f. 9v.

Di un 'viso' e di un 'velo', infatti, si parla nel famoso sonetto 'della Veronica' (RVF, XVI)<sup>22</sup>, la vera immagine del volto di Cristo impresso su candido telo venerata in san Pietro, con la trasformazione dell'idolo Laura in icona mediante un processo di 'visualizzazione spirituale' dell'immagine concreta dell'amata divenuta il 'Sacro Volto', oggetto sostitutivo di meditazione sull'*imago mnemonica*. Nell'inno liturgico che sarebbe stato autorizzato da papa Giovanni XXII in onore della Veronica («Salve Sancta Facies nostri Redentoris [...] impressa panniculo nivei candoris»), si esalta la bellezza somma e splendente dell'immagine del volto divino sulla Sindone donata da Gesù a Veronica quale «SIGNO AMORIS» e conforto durante la sua assenza<sup>23</sup>.

Giusto sul Volto Santo si orchestra la medaglia da berretta (cm 5.7 diam.) in oro smaltato (New York, The Metropolitan Museum, Gift of J. Pierpont Morgan 1917), resa nota da Yvonne Hackenbroch e dalla studiosa velocemente considerata, ascrivendola a produzione lombarda di fine Quattrocento, con richiamo ai modi di Butinone e Tullio Lombardo<sup>24</sup>. Chi scrive aveva orientato in direzione milanese tale assegnazione, anche per il particolare uso della tecnica smaltaria, con la concomitante presenza di smalti traslucidi e opachi, compreso il *rouge cler* e il *ronde-bosse*, recupero questo a mio parere intenzionale e significativo, da inquadrarsi entro quella sorta di neo-goticismo caratterizzante molti aspetti dell'epoca ludoviciana, che permea pure il sistema vestimentario<sup>25</sup> (Figg. 4-5).

Ma nuove considerazioni possono essere qui aggiunte a riguardo del gioiello di New York, un manufatto di eccezionale resa tecnico-formale che ci fa tra l'altro ben comprendere come e in che modo tali prodotti funzionassero in senso identitario. Come tutte le medaglie anche questa presenta, infatti, un insieme di dettagli significativi che se decifrati possono svelare l'identità



Fig. 5. Orafo milanese, inizi del XVI sec., *Enseigne*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

del possessore, o quantomeno le sue scelte di vita. Per esplorarli e decodificarli servono però sforzi di immaginazione e sottile esercizio intellettuale: il «fiume di parole» della «civil conversazione» cortigiana<sup>26</sup>. Ben cinque pagine saranno dedicate dal Ruscelli all'impresa del conte Pampilio Collalto, rappresentata da un modesto sole nascosto da nubi unito al motto «HINC CLARIOR»<sup>27</sup>.

Assecondando un 'visibile parlare' analogo a quello nel leonardesco ritratto di Ginevra Benci che comunica allo spettatore il nome della dama (Ginevra) con l'ostensione di un albero di ginepro<sup>28</sup>, l'*enseigne* con la Sindone adombra l'amore verso una donna di nome Veronica<sup>29</sup>, celebrando una 'passione amorosa' (il velo con la sacra immagine, doppio del corpo passionato). Una donna amata 'con fede' esclusiva. L'esergo recita infatti: «UNA SOLA AMO CON FEDE», con l'aggiornamento della formula proverbiale «Amor vuol feè» che aveva conosciuto una delle prime enunciazioni nel ternario XXII delle *Rime* di Boccaccio («Amor vol fede [...]») divenendo frequente nella Firenze laurenziana<sup>30</sup>. Sotto le scene figurate, inoltre, doveva forse esserci un elemento applicato, denunciato dal foro rimasto oggi:



Fig. 6. Andrea Solario, 1507, *Testa di San Giovanni Battista*, Parigi, Museo del Louvre.

recante un motto, o una sigla ?

Altri indizi utili alla decifrazione della medaglia sono poi offerti dalle opzioni iconografiche.

Entro un arco a tutto sesto che si staglia su un paesaggio, retto da due lisce colonnette e sovrastato dalle eleganti volute di una sorta di cimasa, notiamo Giovanni Battista e Maria Maddalena. Sono rappresentati quasi a tutto tondo davanti a un portale -l'immagine/segno di Cristo- le cui ante interne recano l'*Annunciazione*. Aperti, i due battenti lasciano vedere una tabella di sagoma quadrata corniciata con il volto aureo di Cristo (la 'Veronica'), sovrastata dalla lunetta in cui compare un personaggio maschile a mezzo busto volto verso la Vergine, con il globo nella mano e munito di un copricapo scuro (un pontefice ?). Tutto intorno, entro una doppia cornicetta a fili d'oro ritorti, corre la scritta in caratteri smaltati applicati.

Figura ampiamente sfruttata dai leonardeschi milanesi intorno al 1500 in quadri di piccolo formato, attraverso cui le aristocratiche si facevano ritrarre e nuovo esempio di santità da imitare promossa dagli amadeiti -la congregazione francescana riformata sulle cui dot-

trine si modella la vinciana *Vergine delle Rocce*-, la Maddalena è l'*alter ego* al femminile del Battista, al quale si accomuna per la vita eremitica che secondo i Vangeli apocrifi ella avrebbe condotto per trentatré anni, vivendo in una grotta in Provenza, vicino a Marsiglia, dove sarebbe approdata in fuga dalla Terra Santa<sup>31</sup>. I due santi non hanno però nel contesto iconologico del gioiello la stessa rilevanza. La figura sulla quale viene a porsi maggiormente l'accento risulta quella del Precursore, come dichiara la scelta iconografica dell'*Annunciazione*, proposta seguendo Luca (1, 26-38), con l'apparizione dell'Angelo a Maria. Tutto l'episodio evangelico trattato da Luca propone infatti i brani della nascita di san Giovanni e di Gesù come eventi da leggersi in parallelo, con le due annunciazioni miracolose e straordinarie (la prima a Zaccaria la seconda alla Madonna) e l'incontro/legame dei due cugini ancora nel grembo delle due madri, quando Maria si reca a visitare Elisabetta.

Sebbene poco frequente, l'abbinamento del Precursore e della Maddalena risulta invece molto sfruttato dagli affiliati dell'ordine dei cavalieri di san Giovanni di Gerusalemme, detti poi di Malta, devoti anche a santa Veronica, particolarmente venerata in Francia. Assai numerosi e tutti membri di famiglie nobili, contavano anche un Priorato lombardo, nel 1496 trasferito da papa Alessandro VI (al secolo Rodrigo Borgia) a Milano presso la Commenda di Santa Croce e San Giovanni<sup>32</sup>. Tra gli affiliati c'era anche Aimery d'Amboise, eletto Gran Maestro dell'ordine il 10 luglio 1503, durando fino al 1512, nomina che la critica ritiene celebrata dalla *Salomè con la testa del Battista* di Torino (Galleria Sabauda) dipinta da Andrea Solario, uno dei pittori sensibili al linguaggio di Leonardo, in contatto a Roma con Caradosso<sup>33</sup>. Aimery, che in precedenza era stato Gran Priore in Francia, ottenendo in quel ruolo un frammento della reliquia della testa di San Giovanni conservata nel Duomo di Amiens, è fratello del cardinale Georges d'Amboise, primo ministro e consigliere di Luigi XII, divenuto nel 1501 legato papale in Francia, del quale è nota la venerazione per il Battista, a sua volta zio di Charles d'Amboise, signore di Chaumont, il committente di Leonardo almeno dal 1506<sup>34</sup>, che aveva preso parte alla conquista di Milano a fianco

di Luigi XII nel 1499 e che grazie al potente zio Georges era diventato luogotenente generale del re in Lombardia e governatore di Milano dal 1500. Di Charles d'Amboise esegue il ritratto Andrea Solario (Parigi, Museo del Louvre), chiamato nel 1507 in Francia a decorare la cappella del cardinale Georges d'Amboise a Gaillon, consegnandogli anche il dipinto ora al Louvre, firmato e datato 1507, con la testa del Battista posata su un piatto diventata immagine devozionale. Significativamente sulla cornice del dipinto corre la scritta «ALVO VIRGINIS LATENTEM CHRISTUM/ EX UTERO AGNOVI EDITUM INDICAVI LAVI ET LOTUS FUTURAS SALUTIS ANGELUS CRUORE FIDEI TESTIMONIUM SANXI», mentre sul sostegno specchiato dell'alzata dove è posta la testa del Precursore, notiamo la minuscola immagine di uno spettatore riflessa due volte: una nuova forma di autoconoscenza, con Charles d'Amboise (o l'artista) che medita sulla testa di san Giovanni<sup>35</sup> (Fig. 6). E giusto alla committenza di personaggi legati all'ordine dei cavalieri di san Giovanni di Gerusalemme e ai d'Amboise, Maria Teresa Binaghi Olivari riconduce la serie di dipinti di piccolo formato eseguiti dai leonardeschi milanesi agli inizi del Cinquecento con la *Testa di san Giovanni sul bacile* o con *Salomè e la testa del Battista*<sup>36</sup>, prestito iconografico dietro cui viene a celarsi il committente stesso<sup>37</sup> (Fig. 7). Si tratta di una variante dell'autoritratto costituita non nel rappresentarsi così come si è nella realtà, quanto sotto le spoglie di qualcun altro, un *alter ego* con il quale identificarsi, un autoritratto come travestimento. È l'operazione compiuta anche da Albrecht Dürer sia nel dipinto a Monaco di Baviera (Alte Pinakothek), datato 1500, quando si effigia nelle vesti di Cristo accompagnando il tutto con l'iscrizione «Albertus», sia nell'incisione (1513) con il *Sudario sorretto da due angeli*, in cui l'immagine di Cristo prende a prestito alcuni tratti del viso del pittore<sup>38</sup> (Fig. 8).

Ma continuiamo con la nostra medaglia.

Ci troviamo inoltre di fronte a una porta d'oro, i cui battenti spalancati mostrano una delle reliquie più venerate della cristianità, il sacro drappo esposto solennemente durante gli anni giubilari, proposta qui in una soluzione che a mio avviso replica quella conservata nella basilica di san Pietro sino al rovinoso Sacco del



Fig. 7. Andrea Solario, inizi del XVI sec., *Salomè con la testa di san Giovanni Battista*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

1527, trasmessaci dalle incisioni illustranti l'ostensione del volto divino ai fedeli inserite nelle varie edizioni del *Mirabilia urbis Romae*, la prima guida della città eterna, incisioni variate nei personaggi e nell'ambientazione, ma tutte con la Veronica presentata entro una identica tabella quadrata corniciata<sup>39</sup> (Fig. 9).

Nel promulgare il Giubileo del 1500, che voleva distinto da un evento dal forte impatto simbolico, papa Alessandro VI introdusse per la prima volta la cerimonia dell'apertura della 'Porta Santa' -esplicito richiamo alle parole del Vangelo di Giovanni: «Io sono la porta. Chi per me passerà sarà salvo»- in ciascuna delle quattro basiliche patriarcali romane e non solo in quella di San Giovanni in Laterano, porte da riservare ai pellegrini durante il periodo giubilare, mantenendole murate per tutto il resto del tempo. Il pontefice avrebbe aperto la 'Porta Santa' in San Pietro, i suoi legati quelle in San Giovanni in Laterano, in Santa Maria Maggiore e in San Paolo. Per localizzare quella in san Pietro ci si avvale di una tradizione antica che parlava di una «Porta Aurea» murata che si diceva venisse aperta dal papa ogni cento anni in occasione dell'Anno Santo e





Fig. 8. Albrecht Dürer, 1513, *Sudario sorretto da due angeli*, incisione, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica.

che si pensò di ripristinare individuandola in una nicchia della cappella del Sudario<sup>40</sup>. Sempre per volontà di Alessandro VI, alla vigilia del Giubileo Bramante aveva dipinto attorno alla 'Porta Santa' della basilica di San Giovanni in Laterano, fondata da Costantino e originariamente dedicata al Salvatore, un perduto affresco con la tenda papale sormontata dalla tiara come punto focale della composizione, sovrastata dalla figura di Dio padre con il globo; al centro figurava lo stemma araldico di papa Borgia. Prima opera romana dell'architetto urbinato, viene citata da Vasari e schizzata da Borromini in un disegno (Vienna, Graphische Samlung, inv. AZRom 388) in cui l'arme papale risulta fiancheggiata da due scudi, quello a sinistra con lo stemma del Senato Romano, l'altro con un'immagine

appena accennata che parrebbe presentare il biscione visconteo, forse un riferimento al potente cardinale Ascanio Sforza (fratello del Moro), al quale potrebbe risalire la committenza a Bramante, già coinvolto a Milano dallo stesso Ascanio e dal Moro per i chiostri della basilica di Sant'Ambrogio<sup>41</sup>.

Ma torniamo alla nostra *enseigne*, notando che il Volto Santo entro una placchetta di sagoma quadrata costituisce il soggetto della medaglia da berretta del personaggio raffigurato (ca. 1500) da Jean Perréal in un disegno a punta metallica (Chantilly, Musée Condé). È Luigi di Lussemburgo conte di Ligny<sup>42</sup> (Fig. 10), cugino e compagno d'armi di Carlo VIII, capitano delle truppe francesi in Italia e mecenate di spicco; dall'ottobre 1499, caduta Milano il 6 settembre, era divenuto titolare del feudo di Vo-





Fig. 9. Jean Perréal, ca. 1500, *Ritratto di Luigi di Lussemburgo conte di Ligny*, Chantilly, Musée Condé.

ghera, requisito al genere di Ludovico il Moro, Galeazzo Sanseverino, vantando inoltre diritti feudali nel regno di Napoli, in quanto marito di una napoletana d'alto lignaggio, Eleonora del Balzo De Guevara, principessa d'Altamura<sup>43</sup>. Jean Perréal è invece il «Gian de Paris» citato in un appunto vinciano (Codice Atlantico, Milano, Biblioteca Ambrosiana, f. 669r) sul 'colorire a secco', il cosiddetto 'Promemoria Ligny', solitamente datato attorno all'ottobre 1499 al momento della caduta del governo sforzesco per l'arrivo di Luigi XII e alla partenza di Leonardo da Milano; pittore e organizzatore di feste del re di Francia era arrivato nel capoluogo lombardo al seguito della spedizione del 1499 e forse ancora prima nel 1494-1495, tornandovi nuovamente nel 1502, sempre al seguito di Luigi XII. Nel suo promemoria Leonardo si ripromette



Fig. 10. Anonimo incisore, 1494, *La Veronica mostrata ai pellegrini*, in *Mirabilia Urbis Romae*.

di incontrare Luigi di Lussemburgo (per comunicargli che l'avrebbe preceduto a Roma e in seguito l'avrebbe accompagnato fino a Napoli)<sup>44</sup>, personaggio le cui fattezze sembrano essere proposte dall'uomo barbato con cappello schizzato dal Vinci in un foglio sovrascritto del *Codice sul volo degli uccelli* (Torino, Biblioteca Reale, *Codice Varia* 95, ante 1505)<sup>45</sup>. In questo manoscritto tra l'altro troviamo il progetto della villa suburbana di Charles d'Amboise<sup>46</sup>, nonché, all'interno della copertina anteriore, schematiche annotazioni per «impro(n)tare medaglie» con cenni sugli «smalti», materiali cui si torna in altri fogli del codice, fornendo dati per farne di «colore bello azzurro» o «rosso»<sup>47</sup>. Nel frattempo, nella città dei Papi si era andato preparando il Giubileo. Tra gli avvenimenti che ritmarono i mesi del 1499, puntigliosamente descritti nel *Liber*

*notarum* da Giovanni Burcardo (Johannes Burckardt), maestro di cerimonie della Curia pontificia dal 1484 al 1503 che affiancò il papa in tutta la preparazione, ci fu il 17 marzo, domenica di Passione, il sermone pronunciato da Georges d'Amboise, che era stato nominato nel dicembre 1498 cardinale di san Pietro in Vincoli nella collegiata di san Massimo a Chinon, presente Luigi XII e Cesare Borgia (il Valentino, uno dei figli del papa, attestato nel corteo del solenne ingresso di Luigi XII a Milano nel 1499). Indetto solennemente il Giubileo grazie alla bolla «*Inter curas multiplices*» del 20 dicembre, il 22 dicembre si tenne una cena nella dimora romana del nobile napoletano Teseo Pignatelli, cavaliere dell'Ordine di san Giovanni in Gerusalemme. La notte di Natale, dopo la Messa, venne aperta la prima porta in san Pietro, la «Porta Aurea», seguita dall'ostensione della 'Veronica'. Data l'affluenza dei pellegrini il pontefice decise di prolungare il Giubileo sino al 6 gennaio 1501: ancora una volta si mostrò il Santo drappo, poi la «Porta Aurea» fu murata<sup>48</sup>.

Desidero ringraziare Carlo Vecce.

#### Note

- <sup>1</sup> P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma 1978 (a pp. 25-26 l'elenco delle edizioni cinquecentesche). Su Paolo Giovio, cfr. B. Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008. Per il tema delle imprese, cfr. almeno: H. Gombrich, *Icones Symbolicae* (1948), in Idem, *Immagini simboliche del Rinascimento*, Torino 1978, pp. 177-268; G. Arbizzoni, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Salerno 2002; i diversi contributi in «Con parola breve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, "atti del convegno (Pisa 9-11 dicembre 2004), a cura di L. Bolzoni-S. Volterrani, Pisa 2008 (con bibliografia).
- <sup>2</sup> P. Giovio, *Dialogo...*, 1978, p. 132.
- <sup>3</sup> 'Mauro - Maria' diventa 'Moro', forse per la pelle olivastrea del bambino: la madre Bianca Maria Visconti Sforza, l'8 agosto 1452 scrive di lui che è il più scuro («sozzo») di tutti gli altri figli; 'moro' in Lombardia è anche il nome del gelso, precoce nel fare frutti, tardo nel mettere le foglie e fonte di ricchezza (G. Lopez, *La roba e la libertà. Leonardo nella Milano di Ludovico il Moro*, Milano 1982, p. 9).
- <sup>4</sup> Ho collegato al dipinto la voce inventariale in P. Venturelli, *Un gioiello per Bianca Maria Sforza e il ritratto di Washington*, in «Arte Lombarda», 116 (1996), pp. 50-53 (ora in Eadem, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*,

Per concludere, mettendo insieme gli indizi sin qui rilevati, le ipotesi interpretative riguardo l'*enseigne* del Metropolitan Museum of Art sono:

che sia da ascrivere agli inizi del XVI secolo, poco dopo il Giubileo del 1500, evento di cui pare conservare eco; sia stata realizzata per un gentiluomo appartenente all'ordine dei Cavalieri di San Giovanni, appassionatamente devoto a una donna di nome Veronica, per opera di un valente orafo milanese, attivo nel capoluogo lombardo oppure a Roma, città dove la colonia dei maestri milanesi era numerosa<sup>49</sup>. L'eccezionalità della resa tecnico-formale, con il particolare uso degli smalti e della modellazione, mi sembrano inoltre buone ragioni per avanzare il nome di Caradosso, espertissimo nello smaltare e nella lavorazione di laminette d'oro, trattate con raro virtuosismo sino a ricavarne figure a tutto tondo, ottenendone *enseigne* ricercatissime valutate non meno di cento scudi d'oro ciascuna<sup>50</sup>. Se così fosse, avremmo un'opera da collegare al celebre orafo, seppur ancora ipoteticamente<sup>51</sup>.

con Premessa di Carlo Pedretti, Venezia 2002, pp. 165-170).

Come è noto, il matrimonio avvenne sulla base di una dote di 400.000 ducati d'oro, atto determinante perché Ludovico Sforza ottenesse il tanto desiderato titolo di duca, di fatto in tal modo 'comprato'.

- <sup>5</sup> Per l'oreficeria milanese non posso che rimandare a: P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri a Milano (1450-1630)-Storia, arte e moda*, Cinisello Balsamo 1996; Eadem, *Leonardo da Vinci e le arti preziose...*, 2002; Eadem, *Smalto, oro e preziosi. Oreficerie e arti sontuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003; Eadem, *Esmailée à la façon de Milan. Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro (XIV-XV secc.)*, Venezia 2008; Eadem, *Gioielli milanesi. Glossario 1459-1631*, Premessa di Maria Concetta Di Natale, OADI Digitalia 2019, <http://www.oadi.it/wp-content/uploads/2019/06/venturelli.pdf>; Eadem, *Arte orafa milanese. Maestri, botteghe, tecniche e prodotti (1450-1527). Con Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo, in corso di pubblicazione (2020).
- <sup>6</sup> Cfr. J. Pederson, *Henrico Boscano's Isola Beata: New Evidence for the Academia Leonardi Vinci*, in "Renaissance Studies", XXII (2008), pp. 450-475 (citazione a p. 453); P. Venturelli, «El mio mappamondo» e i «diaspri». *Leonardo da Vinci tra mappamondi e pietre dure*, in «OADI. Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», 18 (2018), [www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista).

- <sup>7</sup> Per Caradosso, cfr. P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri...*, 1996, *sub indice*; Eadem, *Cellini, gli orefici milanesi a Roma, Caradosso e Leonardo*, in Eadem, *Leonardo da Vinci le arti preziose...*, 2002, pp. 145-157; Eadem, *Esmailè...*, 2008, pp. 102-114; Eadem, *Arte orafa milanese. Maestri, botteghe...* (*Una scheda per Caradosso*), in corso di pubblicazione.
- <sup>8</sup> Cfr. A. Marinoni, *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*, Firenze 1954; C. Vecce, *Leonardo e il gioco. Con una postilla di C. Pedretti*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno (Pienza 10-14 settembre 1991), Roma 1993, I, pp. 269-316 (con bibliografia); Idem, *La parola e l'icona*, in "Achademia Leonardi Vinci", VIII (1995), pp. 173-183; Idem, *Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti-M. Rossi, Lucca 2000, pp. 19-35.
- <sup>9</sup> Come propongo in: P. Venturelli, *La moda alla corte degli Sforza. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo 2019, pp. 94-97 (cui rimando anche per la lettura delle fogge vestimentarie e l'ipotesi di identificarvi Bernardina Corradi).
- <sup>10</sup> Cfr. almeno: E. Solmi, *La politica di Ludovico il Moro nei simboli di Leonardo da Vinci 1489-1499*, in *Scritti vari di erudizione e critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912, pp. 491-509; C. Vecce, *La parola e l'icona...*, 1995; M. Versiero, *La «scopetta», gli «occhiali», e la «cadrega» di fuoco: immagini sforzesche della prudenza nelle allegorie politiche di Leonardo*, in "Iconographica", IX (2010), pp. 107-114; B. Schirg, *Decoding da Vinci's «Impresa». Leonardo's Gift to cardinal Ippolito d'Este and Mario Equicola's «De opportunitate» (1507)*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 78 (2015), pp. 135-155 (pp. 142-143).
- <sup>11</sup> P. Venturelli, *Percorso iconologico nell'oreficeria vinciana*, in "Achademia Leonardi Vinci", VII (1994), pp. 113-123 (ora in Eadem, *Leonardo da Vinci e le arti preziose...*, 2002, pp. 77-89); torno su questo argomento in Eadem, *Arte orafa milanese. Maestri, botteghe, tecniche e prodotti (1450-1527). Con Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo, in corso di pubblicazione (2020); Eadem, *Leonardo da Vinci: Milano, Venezia, l'«uomo salvativo» e qualche vetro*, in corso di pubblicazione.
- <sup>12</sup> Per questo zibaldone, cfr. *Il Codice Arundel 263 della British Library*, a cura di C. Pedretti, trascrizione e note critiche di C. Vecce, Firenze 1998.
- <sup>13</sup> Cfr. C. Vecce, *Focosa cadrega*, in "Achademia Leonardi Vinci", IV (1991), pp. 212-213; da ultimo: Idem, *La biblioteca perduta di Leonardo*, Roma 2017, pp. 37-38.
- <sup>14</sup> Per il Grifo e l'assegnazione del codice, cfr. G. Mariani Canova, *Antonio Grifo illustratore del Petrarca Queriniano*, in G. Frasso-G. Mariani Canova-E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo Queriniano*, G. V. 15, Padova 1990, pp. 145-200; L. Marcozzi, *Grifo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, 2002, *online*; G. Zava, *Dilettante nell'illustrazione, maestro nell'esegesi*, in "Quaderni Veneti", 4 (2015), pp. 201-239 (con bibliografia).
- <sup>15</sup> Per la predisposizione emblematica della poesia di Petrarca e il diffuso impiego del *Canzoniere* quale repertorio privilegiato per emblemi ed imprese, cfr. M. Praz, *Petrarca e gli emblematici (1943)*, in Idem, *Ricerche anglo-italiane*, Roma 1944, pp. 305-319; G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981; M.C. Bertolani, *Dall'immagine all'icona*, in "Quaderns d'Italia", 11 (2006), pp. 183-201; M.L. Doglio, *Il segretario, la cerva, i versi dipinti. Tre studi su sonetti del Petrarca*, Alessandria 2006; A. Torre, *Saggio di un commento a emblemi petrarcheschi*, in "Italianistica", XXXVIII (2009), pp. 103-128; Idem, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi*, Napoli 2012.
- <sup>16</sup> C. Vecce, *La parola e l'icona...*, 1995 (cfr. i «fermagli» nn. 3-5, 8, 39, 41-42, anche con citazione di Ludovico il Moro e del gioco verbale sul suo nome, Moro, e l'albero del gelso-moro nei nn. 3, 8; per esempio il n. 3: un'«amata del duca di Melano», «volendo denotare che la sua felicità consistea in sua signoria, fece uno pettorale con uno sole una pianta de moroni, e vi scrisse a pie' *mi fa et appresso una pianta di felice*, che significava *Sol il Moro mi fa felice*», con chiaro riferimento ai rebus di Leonardo sulle note musicali).
- <sup>17</sup> Molto citato, il motto manca di letteratura critica; trascurando le pure citazioni, segnalo: E. Solmi, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", (1908), p. 90, nota 2; p. 321 (che ammette l'incapacità di collegarlo a qualche fonte); G. Fumagalli, *Leonardo «omo senza lettere»*, Firenze 1939, p. 301, nota 3 (parole poste in bocca a un «presupposto mascherato»); G. Romano, *Verso la maniera Moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte in Italia*, vol. 6. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, tomo I *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, p. 50 (una «coperta di ritratto», discutendo le committenze di Isabella d'Este); B. Agosti, *Leonardo da Vinci. Scritti artistici e tecnici*, Milano 2002, p. 207 (una probabile impresa destinata a qualche festa, o magari una «coperta di ritratto» seguendo Romano); H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano 2015, p. 269 (probabile allusione alla consuetudine di velare le statue e di scoprirle nelle occasioni festive; qui a parlare sarebbe la statua stessa). Carlo Vecce mi suggerisce come possibile suggestione da tenere in conto, la traslazione della tavola dipinta con l'effigie della Madonna dell'Impruneta, portata in processione velata fino alla chiesa fiorentina di san Felice, esposta talvolta nella piazza della Signora; durante il periodo della Repubblica fiorentina e soprattutto sotto i Medici il culto per la Vergine dell'Impruneta fu particolarmente intenso e forse il giovane Leonardo assistette alla traslazione della primavera 1468, con feste e giostre che videro la partecipazione di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano; dal 1494 al 1530 questa immagine venne portata ben sei volte a Firenze, cfr. G. Casotti, *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze 1714; *Impruneta. Una pieve, un paese. Cultura, parrocchia e società nella campagna toscana*, atti del convegno (Impruneta 20-22 mag-

- gio 1982), Firenze 1983.
- <sup>18</sup> Donato Bramante- *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Roma 1995, pp. 38 («[...] Ma chi non amaria quel santo volto/ che in ogni alma gentil libertà spoglia?/ [...]»), 70-71; cfr. in generale C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in "Italia Medievale Umanistica", XVII (1974), pp. 61-110; L. Balsamo, *Chi leggeva le cose volgari di Petrarca nell'Europa tra '400 e 500*, in "La Bibliografia", CIV, 3 (2002), pp. 247-266.
- <sup>19</sup> Per il modo di procedere del pensiero di Leonardo, da un argomento all'altro sul filo delle analogie, cfr. P. Venturelli, *La moda alla corte degli Sforza...*, 2019, p. 141.
- <sup>20</sup> Per copricapi e Leonardo, cfr. P. Venturelli *La moda alla corte degli Sforza...*, 2019, pp. 141-145; per esempio cfr. M. Bando, *La seconda parte delle Novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria 1993, p. 459, XLVIII: un «giovane nobile», di «Milano», «vestiva molto riccamente, e spesso di vestimenta si cangiava», non mancando mai di portare «berrette di velluto» che «ora una medaglia e ora un'altra mostravano».
- <sup>21</sup> Cfr. S. Fabrizio Costa, «Elena quando si specchiava», in "Accademia Leonardi Vinci", X, (1997), pp. 89-99; C. Vecce, *Leonardo e il 'paragone' della natura*, in *Leonardo da Vinci on Nature*, a cura di A. Nova-F. Frosini, Venezia 2015, pp. 183-205.
- <sup>22</sup> «Movesi il vecchierel canuto et bianco [...] / et viene a Roma, seguendo 'l desio, / per mirar la sembianza di Colui / ch' ancor lassù nel ciel vedere spera: così, lasso, talor vo cercando io, / donna, quanto è possibile, in altrui / la disiata vostra forma vera»; venne composto intorno al 1337 in occasione di un viaggio a Roma, durante il quale Petrarca dovette separarsi da Laura come fa sapere nel sonetto che precede questo nella raccolta («Io mi rivolgo indietro a ciascun passo»), cfr. E. Fenzi, *Note petrarchesche: R.V.F. XVI, Movesi il vecchierel*, in "Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana", 25 (1996), pp. 43-62.
- <sup>23</sup> M.C. Bertolani, *Dall'immagine all'icona...*, 2006, pp. 183-201 (p. 198); in generale, cfr. *Il volto di Cristo*, a cura di G. Morello-G. Wolf, Milano 2000. Queste mi paiono le ragioni per le quali l'illustratore del ricordato codice queriniano G. V. 15 inserisce la raffigurazione del viso di Cristo nelle vignette ai ff. 94v, 131v e 132v a commento dei petrarcheschi «quel bel viso ch'i sospiro e bramo» (RVF, CCLVII), «Tennemi Amor anni ventuno ardendo» (RVF, CCCLXIV, e «I'vo piangendo i miei passati tempi» (RVF, CCCLXV).
- <sup>24</sup> Y. Hackenbroch, *Goldsmith's Work from Milan*, in "The Metropolitan Museum Art Bulletin", XXIII (1965), pp. 259-260; Eadem, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996, p. 93.
- <sup>25</sup> Ho espresso queste considerazioni in P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi...*, 1996, p. 148; Eadem, *Esmallée à la façon de Milan...*, 2008, pp. 102-104; Eadem, *Arte orafa...*, in corso di pubblicazione (2020); per il sistema vestimentario, cfr. Eadem, *La moda alla corte degli Sforza...* 2019.
- <sup>26</sup> R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino 1975, pp. 126-140; S. Guazzo, *La Civil Conversazione*, a cura di A. Quondam, 2 voll., Modena 1993; V. Vianello, *Il «giardino» di parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma 1993; A. Quondam, *Dal «Cortegiano» alla «Civil conversazione»*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero: letteratura*, a cura di G. Ferroni, Roma 2018, pp. 173-179.
- <sup>27</sup> P. Giovio, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti e i disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamiamo imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Venezia 1556, p. 172; H. Gombrich, *Icones Symbolicae (1948)...*, 1978, pp. 232-233; G. Pozzi, *La parola dipinta...*, 1981, p. 84 («il fatto che le parole non soccorrano in modo esplicito, ma vogliono essere disserrate con chiavistelli di fortuna, non toglie che l'interprete non possa emettere ipotesi che accrescano il significato del messaggio; il rischio che si attribuiscono all'autore significati da lui non previsti è uguale al suo rovescio, di noi riconoscerli quanto egli affidò ai riferimenti che sfuggono alla nostra percezione»).
- <sup>28</sup> C. Vecce, *La biblioteca perduta...*, 2017, pp. 147-148.
- <sup>29</sup> Molti gli esempi di imprese costruite sul nome dell'amata, cfr. S. Ammirato, *Il Rota, ovvero delle imprese*, Napoli 1562 (sul quale in generale, cfr. M. Favaro, *Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato*, "Italianistica", XXXVIII (2009), pp. 285-298), pp. 48, 51, 135, 202: «molte imprese riescono bellissime per l'allusione del nome»; «Violante di Sanguine [...], che fu data in sposa a Paolo de Sanguine il quale portò per impresa un mazzo di Viole, con le parole SOLA MIHI REDOLET»; un «cavaliere» di nome Cesare che amava una signora la quale per «essere stata allevata per un certo accidente con latte di capra era comunemente detta la Caprarella, portò un Leone afferrato nel collo da una capra, et assai mal trattato, et lacerato da lei, con ET DEL SUO VINCITOR SI GLORI IL VITTO, gloriandosi lui che era il leone, d'essere vinto dalla donna sua»; un altro gentiluomo innamorato di una dama di nome «Torrentina, [...] fa una Torre dentro una Tina d'acqua altro volendo dire che amava la sua donna celatamente, fece una Celata, cinta e inghirlandata tutta di Menta, con un Hamo che dalla celata pendeva, et il cartiglio TE, cioè amo celatamente te»). Anche Giovio porta esempi in tal senso (P. Giovio, *Dialogo...*, 1978, pp. 43-44).
- <sup>30</sup> F. Luccioli, «Amor vuol fede». *Un motto nella Firenze laurenziana*, in «Tout est dit». *Teoria, problemi, fenomeni della riscrittura*, a cura di R. Bragantini, Roma 2011, pp. 113-132.
- <sup>31</sup> Cfr. G. Ferri Piccaluga, *I Sacri Monti e la devozione della Maddalena nei territori del ducato di Milano*, in *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Aciri*, a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2001, pp. 317-328; Eadem, *Dalla Vergine della Rocce ai «Tre Santi Bambini»*, in *Leonardo. Genio e visione in terra marchigiana*, catalogo della mostra (Ancona 15 ottobre 2005-8 gennaio 2006) a cura di C. Pedretti, Ancona 2005, pp. 105-108; V. Vannucci, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma 2012.
- <sup>32</sup> C.A. Bertini Frassoni, *Il sovrano militare Ordine di san Gio-*



- vanni di Gerusalemme detto di Malta, Roma 1929; F. Bonazzi, *Elenco dei Cavalieri del S. M. Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme ricevuti nella veneranda lingua d'Italia*, Bologna 1969 (rist. Napoli 1897-1907); S. Arena, *Documenti dell'Archivio di Stato di Milano per la storia dell'ordine di Malta in Lombardia*, Milano 1978-1981, I, p. 22; dal 1496 al 1487 il titolo di Gran Maestro spettò anche al papa.
- <sup>33</sup> Il 13 gennaio 1515 i fratelli Pietro, Andrea e Cristoforo Solari nominano Caradosso loro procuratore in Roma, cfr. J. Shell, *Documenti*, in D.A. Brown, *Andrea Solario*, Milano 1987, p. 294, doc. n. 25); P. Venturelli, *Arte orafa milanese... (Una scheda per Caradosso)*, in corso di pubblicazione (2020) Per i Solario e le arti orafe, cfr. Eadem, *Gioielli e gioiellieri...*, 1996, pp. 106-108; Eadem, *Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa*, Firenze 2013, pp. 13-14, e nota 29 a pp. 18-19.
- <sup>34</sup> Da ultimo: L. Fagnart, «*Perché havemo bisogno ancora de maestro Leonardo*», *Léonard de Vinci au service de Charles II Chaumont d'Amboise*, in "Raccolta Vinciana", XXXVI (2015), pp. 47-76.
- <sup>35</sup> In generale, cfr. S. Meschini, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, 2 voll., Milano 2006. Su Andrea Solario e i dipinti citati, cfr. S. Béguin, *Andrea Solario en France*, Paris 1985, pp. 28-37, 47-53; D.A. Brown, *Andrea Solario...*, 1987, pp. 161-173, 278-279; B. Baert, *The head of St. John the Baptist on a Tazza by Andrea Solario (1507). The transformation and transition of the Johannesschüssel from the Middle Ages to the Renaissance*, in "Critica d'Arte", 29-31 (2007), pp. 60-82 (con ulteriore bibliografia). In generale, sul tema, cfr. Eadem, *He Must Increase, but I Must Decrease. On the Spiritual and Pictorial Intertwining between the Johannesschüssel and The Vera Icon (1200-1500)*, in *Meditatio-Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, ed. by K.A. Enenken-W. Melion, Leiden and Boston 2011, pp. 321-366; Eadem, *The Other Man. John the Baptist's Platter ad paradigm for the Construction of Identities and Otherness*, in *Il Mito del Nemico. Identità, Alterità, e loro Rappresentazioni*, a cura di I. Graziani-M.V. Spissu, Bologna 2018, pp. 59-72. Per medaglie milanesi in smalto con la testa del Precursore, cfr. P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri...*, 1996, p. 149 e 161 nota 137 (dove il soggetto risulta correttamente identificato); Eadem, *Arte orafa milanese...*, in corso di pubblicazione; Eadem, *Leonardo da Vinci: Milano, Venezia...*, in corso di pubblicazione.
- <sup>36</sup> M.T. Binaghi Olivari, *Partita doppia per Tiziano*, in "Venezia Arti", VIII (1994), pp. 37-46; Eadem, *1499-1512: i francesi e i pittori milanesi (con qualche scultore)*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 75-83; Eadem, *Johannesschüsseln rinascimentali a Milano e altre devozioni dei Cavalieri di San Giovanni*, in *Il più dolce lavorar che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig-N. Etienne-G. Extermann, Cinisello Balsamo 2008, pp. 185-191. I dipinti con la Salomè e la testa del Battista sono quattro di Andrea Solario e almeno cinque di Bernardino Luini, tutti legati ad un'unica invenzione compositiva, con l'insolita soluzione di personaggi a mezza figura; l'archetipo sembra da individuarsi nel Solario della Galleria Sabauda di Torino, tra 1503 e 1506, dagli studiosi connesso a due disegni vinciani per una Maddalena al Courtauld Institute, generalmente assegnati ad anni molto precoci dell'attività del Vinci, cfr. D.A. Brown, *Andrea Solario...*, 1987, pp. 167, 199, note 80, 81 (con bibliografia); P. Joannides, *Titians's Judith and context. The iconography of decapitation*, in "Apollo", March (1992), pp. 163-170 (a pp. 166-67, 170, note 10, 11).
- <sup>37</sup> Per la lettura del ricercato apparato ornamentale scelto per connotare in tali dipinti la Salomè, cfr. P. Venturelli, *I gioielli di Salomè*, in "Achademia Leonardi Vinci", X (1997), pp. 2002-204 (ora in Eadem, *Leonardo da Vinci...*, 2002, pp. 159-163).
- <sup>38</sup> E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer (1493)*, Milano 1967, pp. 59-60. Il rapporto di Dürer con Leonardo e Milano, è stato più volte affrontato dagli studiosi; mi limito a segnalare: C. Marani, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma 10 marzo-9 giugno 2007) a cura di K. Hermann Fiore, Milano 2007, pp. 51-61 (con bibliografia precedente); S. Ferrari, *Bramante, Leonardo e Dürer*, in S. Ferrari-A. Cottino, *Forestieri a Milano*, Milano 2013, pp. 153 sgg.; Idem., *I Viaggi di Dürer in Italia e nei Paesi Bassi: occasioni, motivazioni incontri*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, a cura di R. Pancheri, atti del convegno (Cembra e Segonzano 7-8 marzo 2015), Trento 2015, pp. 27-50 (con bibliografia).
- <sup>39</sup> A. Buccolini, *Dai Mirabilia Urbis alle immagini a stampa*, in *L'arte degli Anni Santi*, a cura di M. Fagiolo-M.L. Madonna, Milano 1984, pp. 209-264; *I Mirabilia Urbis Romae*, a cura di M. Accame-E. Dell'Oro, Tivoli 2004; P. Veneziani, *I 'Mirabilia Romae': le edizioni a stampa*, in Idem, *Tracce sul foglio*, Roma 2007, pp. 37-39.
- <sup>40</sup> Cfr. L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, III, Roma 1932, p. 590; P. Amato, *Il simbolismo sacro della porta*, in *Roma: 1300-1875. L'arte degli Anni Santi*, a cura di M. Fagiolo-M.L. Madonna, Milano 1984, pp. 58-62; L. Frommel, *La Porta Santa di Alessandro VI e Clemente VII e un'opera sconosciuta di Baldassarre Peruzzi a san Pietro*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, atti del convegno (Roma 1-4 dicembre 1999) a cura di M. Chiabò-S. Maddalo-N. Miglio-A. M. Oliva, II, Roma 2001, pp. 571-592; A. Melloni, *Giubileo. Una storia*, Roma e Bari 2015; G. Miccoli, *Anno Santo- Un'invenzione spettacolare*, Roma 2015; *Giubileo e Anni Santi. Storia, significato e devozione*, a cura di L. Mezzadri, Cinisello Balsamo 2015.
- <sup>41</sup> C. Pedretti, *Leonardo & io*, Milano 2008, pp. 245-248. In contatto con Caradosso, che a Roma per Bramante avrebbe eseguito la medaglia di cui parla Vasari (G.F. Hill, *A Corpus of*

- Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, I, nn. 659, 660), Ascanio gareggia in magnificenza con Rodrigo Borgia, dal 1492 papa Alessandro VI grazie all'appoggio dello stesso Ascanio, il quale in virtù del suo peso di cardinale capo di una consistente frazione di porporati legati allo Stato di Milano lo aveva fatto eleggere (cfr. M. Pellegrini, *Ricerche sul patrimonio feudale e beneficiario del cardinale Ascanio Sforza*, in "Archivio Storico Lombardo", CXXII (1996), pp. 41-83 (a p. 69).
- <sup>42</sup> Per il disegno, cfr. C. Sterling, *Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée*, in "L'oeil", 103-104 (1963), p. 110 (con bibliografia precedente).
- <sup>43</sup> Maria Teresa Binaghi suppone che per il Ligny, tra novembre 1499 e la sua morte nel dicembre 1503, sia stato affrescato da Bramantino a Voghera nel castello il ciclo delle Muse, di sofisticata cultura antiquaria, cfr. M. T. Binaghi Olivari, *Le Muse del Bramantino*, in "Artes", 5 (1997), pp. 8-20; M.L. Paganin, *Un'impresa decifrata: il conte di Ligny committente di Bramantino a Voghera*, in "Prospettiva", 119-120 (2005), pp. 95-97; *Bramantino a Milano*, a cura di G. Agosti- J. Stoppa-M. Tanzi, Milano 2012, pp. 42-46.
- <sup>44</sup> Sul 'Promemoria Ligny', che si è proposto anche di anticipare al 1494, legandolo alla prima presenza a Milano del Perréal, cfr. E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, n. 141, pp. 126-127 (con bibliografia); M.T. Fiorio, *Leonardo, Boltraffio e Jean Perréal*, in "Raccolta Vinciana", XXVII (1997), pp. 325-355; C. Vecce, *Piglia da Gian di Paris CA, f. 669r; ex f. 247 r-a*, in "Achademia Leonardi Vinci", X (1997), pp. 208-213; L. Fagnat, *Léonard de Vinci en France. Collections et Collectionneurs*, Roma 2009, pp. 18-19.
- <sup>45</sup> Per la testa di uomo barbato del *Codice volo degli uccelli*, cfr. *Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Reale di Torino*, a cura di C. Pedretti-L. Firpo, Firenze 1975, p. 48, n. 25, tav. 25; C. Pedretti, *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nella Biblioteca Reale di Torino*, Firenze 1990, p. 112, Fig. 118; C. Occhipinti, *I letterati francesi e il disegno. Tra Jean Fouquet, Jean Perréal e Leonardo da Vinci*, in *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del convegno (Paris 10-13 giugno 2003) Genève 2008, pp. 477-492.
- <sup>46</sup> C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978, pp. 210-216; S. Frommel, *Leonardo and the Villa of Charles d'Amboise*, in *Leonardo da Vinci & France*, catalogo della mostra (Amboise 2009-2010) a cura di C. Pedretti, Poggio a Caiano 2009, pp. 117-125.
- <sup>47</sup> Ho evidenziato per la prima volta l'interesse del Vinci verso l'arte smaltaria, anche citando questa fonte, in P. Venturelli, *Percorso iconologico nell'oreficeria vinciana...*, 1994 (non mi risulta ci siano stati ulteriori contributi significativi sul tema); ma rimando a Eadem, *Arte orafa milanese...* in corso di pubblicazione.
- <sup>48</sup> Johannis Burckardi, *Liber notarum: ab anno 1483 usque ad annum 1506*, a cura di E. Celani, ser. II, Tomo XXXII di *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, vol. II (1497-1506), pp. 131, 186-189, 193; sui Pignatelli, cavalieri di Malta, cfr. F. Bonazzi, *Elenco dei cavalieri...*, 1897, pp. 251-252.
- <sup>49</sup> Cfr. P. Venturelli, *Maestri orafi e smaltisti milanesi intorno al 1500. I modelli: Mantegna e gli altri (tra Lombardia e Roma)*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno (Roma 8-10 febbraio 2007) a cura di T. Calvano-C. Cieri Via-L. Ventura, Roma 2009, pp. 479-504; Eadem, *Arte orafa milanese (Milanesi a Roma)...*, in corso di pubblicazione.
- <sup>50</sup> Rimando a P. Venturelli, Eadem, *Cellini, gli orefici milanesi a Roma, Caradosso e Leonardo ...2002*; Eadem, *Arte orafa milanese...*, in corso di pubblicazione.
- <sup>51</sup> In via ipotetica, ho avanzato il nome di Caradosso per l'*Ostensorio Castiglioni* (Milano, Museo del Duomo), ritenuto invece in precedenza opera franco-olandese (ca. anni trenta-quaranta del XV secolo), in *Milano. Museo e Tesoro del Duomo. Catalogo generale*, a cura di G. Benati, Cinisello Balsamo 2017, scheda n. 11, pp. 114-116; rimando a P. Venturelli, *Arte orafa milanese...*, in corso di pubblicazione.

# Il lusso di una famiglia padovana tra Tre e Cinquecento: il caso dei Solimani-Dondi Dall'Orologio<sup>1</sup>

*Elda Martellozzo Forin*

Non capita spesso, sfogliando innumerevoli carte d'archivio, di avere la fortuna di imbattersi negli inventari *post mortem* di tre membri di una stessa famiglia, quella dei Solimani, e in quello di un Dondi Dall'Orologio appartenente al ramo della nota stirpe erede per matrimonio dei beni della prima. La lettura permette di cogliere i profondi cambiamenti che investono la casa di abitazione come edificio e come arredamento e le persone, sempre alla ricerca della raffinatezza, dell'eleganza e del lusso.

La storia comincia con l'inventario dei beni di Arimondo Solimani, notissimo speciale figlio di quel Solimano che sulla lapide sepolcrale era stato definito *amicus amicis* e per costoro pronto a donare *auxilium consiliumque*<sup>2</sup>.

Arimondo era il primogenito di Solimano; aveva sposato la nobile Giacoma, figlia del dottore in arti e medicina *in orbe famosissimi* Giovanni Dondi e aveva avuto tre figli, Giovanna, Dorotea e Antonio, tutti e tre pupilli quando il padre morì e la madre fu nominata tutrice il 29 ottobre 1392<sup>3</sup>. Poiché Arimondo era morto senza aver potuto dettare testamento, si procedette alla stesura dell'inventario dei beni che rimanevano in indiviso tra il piccolo Antonio e lo zio Giovanni, fratello di Arimondo.

La casa in città tra contrada Sant'Andrea e contrada della Borsa era ampiamente provvista di tutto quanto serviva: armadi, casse, cassette e scrigni, tovaglie e tovaglioli, coperte cuscini e lenzuola, scodelle e scodelline, secchi e pentole, tutto era abbondante e solido; ma solo abbondante e solido. Scendiamo nei particolari: abbondavano *manutergia* e tovaglioli, rispettivamente tra nuovi e vecchi 54 e 71; anche le coperte di tela

erano disponibili in buon numero, undici, ma solo una da letto e una da culla erano della costosa seta. La stessa osservazione vale per i copritavolo e le lenzuola che sommavano rispettivamente a diciassette tra nuovi e vecchi e a quarantuno tra grandi e piccoli. Conferma la scelta di oggetti semplicemente utili la presenza numerosa di contenitori di rame, di bronzo, di stagno e di ferro. Massiccio era naturalmente il ricorso al legno nelle numerose panche e nei piccoli tavoli, ma meno scontato nei duecentoventiquattro *incisoria*. Botticelle di olio, mastelli di vino, sacchi di frumento, di fava, di fagioli e di piselli e 224 libbre di carni salate erano disponibili per le esigenze quotidiane della famiglia. Nel lungo elenco mancano totalmente i vestiti; è probabile che essi non rientrassero tra i beni di proprietà indivisa. Le argenterie e i gioielli sono ridotti a un misero elenco: quattordici cucchiari d'argento, una guaina con quattro coltellini da tavola con ghiere d'argento, altri due coltellini simili, due *verete* d'oro e una corniola legata in argento.

Nella solida casa in muratura di Villatorta era riposto tutto quanto poteva servire al lavoro agricolo, dai badili alle zappe, dagli aratri alle carriole e ai carretti, dai torchi ai tini e alle botti: ma nessuna traccia di una residenza padronale che superasse la visita in giornata. Al contrario abbondano il bestiame in soccida e i beni immobili. Tra vacche, tori e cavalli si arriva a ben cinquantaquattro capi. I beni immobili sono distribuiti su tutto il territorio padovano. Anzitutto ci sono le case di abitazione in città: quattro si trovano tra le contrade Sant'Andrea e delle Pescherie, una quinta nella stessa contrada era nota come *domus a Sturione*; a pianterreno di una di esse si apriva la spezieria "Al Gallo"; tre

case sorgevano in contrada Saracinesca e una in piazza della Paglia; a livello c'erano una casa in piazza a Este, e quattro in città, una delle quali a Santa Croce, una a Ponte Molino e due in Prato della Valle. Il patrimonio immobiliare in città era notevole; ma ancor più lo era il patrimonio nel contado. Anzitutto esso si ramificava in ogni direzione. A nord-est comprendeva beni nel territorio della centuriazione romana: sedici campi a Mussolini, ventisette (ma in ben sette *pecie*) a Zianigo, cinque a Villanova di Pieve San Prosdocimo e sette a Codiverno. A sud-ovest si stendeva il grosso della proprietà immobiliare: a Villatorta c'erano sei sedimi con costruzioni e centosessantacinque campi divisi in ventisette *pecie*; sette campi erano a Valle dell'Abbà, una casa e nove campi a Cornigliana, quarantatré a Solesino, cinque a Este, ottantadue a Montagnon, tre a Montegrotto, due a Faedo, tre a Vimenelle e nove a Valnogaredo. Erano in tutto trecentottantadue campi che garantivano la solidità economica.

Ma la fortuna dei Solimani era strettamente dipendente dal grosso giro d'affari legato alla spezieria. Il libro dei conti prova in modo inconfutabile che la bottega era fonte di un fiume di denaro. Vi si leggono i nomi di centinaia di clienti che avevano ritirato la merce e, come consuetudine, rinviato il pagamento: si va da somme quasi irrisorie di pochi soldi a cifre importanti come le oltre 22 lire dovute da frate Pietro abate di Candiana, le 30 di Matteo Fontaniva<sup>4</sup>, le oltre 60 che costituivano il debito di Pietro di Andrea Da Rio e le 124 di Oliviero fu Rizzardo Lenguazzi. Queste cifre a debito potevano essere il risultato di uno stillicidio di acquisti il cui pagamento veniva rinviato. Cifre ben diverse erano quelle addebitate a speciali che avevano bottega in città e fuori: tra i padovani c'erano Giovanni di Prato della Valle e Bonafede Dall'Olio speciale a Ponte Molino, entrambi debitori di circa 150 lire, e Federico speciale a Ponte Altinate il cui debito sfiorava le 100 lire. Ben più alte erano le somme dovute da speciali del contado: si andava dalle 47 lire di Giovanni Monaro speciale a Monselice alle 82 di Rinaldo da Lendinara e poi, salendo, alle oltre 100 di Giacomo da Este; superava le 375 lire quella di Giovanni Visconti di Piove di Sacco e le 400 quella di Antonio Longo da Este. Ancor più pesanti erano i debiti di Bartolomeo da Lendinara -1269

lire- e di Vendramino da Cittadella<sup>5</sup>, oltre 1311 lire. I Solimani rifornivano anche spezierie poste fuori del territorio padovano: maestro Nicolò speciale a Ferrara era in debito di 336 lire e Benvenuto da Vicenza speciale in Bassano e il suo concorrente Zordano Baston dovevano rispettivamente 137 e 57 lire.

Dietro queste cifre sta il continuo ricorso di piccoli speciali alla ben fornita spezieria Solimani: e il flusso di medicamenti dalla spezieria "Al Gallo" alle altre sarebbe continuato anche durante gli oltre trentacinque anni di gestione di Giovanni, fratello minore di Arimondo.

Ma altre cifre riportate nel libro dei conti di bottega non si possono spiegare come debito per forniture di merce. Certo Antonio Bordon è debitore di 3412 lire, Checco "a boaria" di 1786 lire e 86 ducati d'oro: sono cifre importanti, ma è difficile determinare la causa cui addebitarle perché i due debitori sono sconosciuti. Ma quando si tratta dei fratelli Zacchi, Bartolomeo fu Corrado debitore di 412 lire e di 100 ducati d'oro tondi tondi e Giacomo fu Corrado che doveva 625 lire e 203 ducati d'oro, allora non si può più pensare a debiti di bottega: si tratta di prestiti<sup>6</sup>.

L'inventario redatto dopo la morte di Arimondo prova in modo lampante la ricchezza della famiglia Solimani, ma resta reticente su un probabile amore per il lusso.

Trentacinque anni dopo, nel 1427, fu redatto l'inventario dei beni lasciati all'erede, il figlio Solimano ancora in minore età, dal fratello minore di Arimondo, quel Giovanni che aveva diretto la grande farmacia "Al Gallo", amministrato un solido patrimonio e partecipato alle vicende politiche della sua città<sup>7</sup>.

L'assetto del patrimonio immobiliare era cambiato a seguito della ripartizione con gli eredi di Arimondo. Giovanni aveva mantenuto la proprietà della grande casa con la spezieria in contrada Sant'Andrea e nelle immediate vicinanze dava in affitto quattro *cassi* di casa e due *canipe* note come il *Cavaletto* e i *Pomaranzi*; un'altra casa sorgeva a sud della città in contrada dei Colombini e confinava proprio con la sede dell'omonima famiglia.

Una piccola proprietà di Valle dell'Abbà aveva assunto un aspetto nuovo: la perdita di oltre sette campi in contrada Torricelle era stata compensata dall'ampliamento del sedime di contrada Termini sul quale ora sorgeva

una solida casa in muratura coperta di coppi con portici essi pure coperti di coppi; gli edifici si affacciavano su un ampio cortile terminante da una parte con un orto chiuso da muretti e dall'altra con circa quattro campi a vigneto, a oliveto e altri alberi. Giovanni aveva dato inizio a quella solida e comoda costruzione in muratura che sarebbe diventata luogo da dove dirigere con l'occhio esperto del mercante le attività agricole e dedicarsi alle amate caccia e pesca, come denunciavano la presenza di reti per uccellazione e di *rivarii*. Nella casa di campagna l'arredamento non era lussuoso, ma c'era tutto quanto era necessario per giornate tranquille, scandite da un segnatempo discreto e impreciso (una *hora ab horis vigintiquatuor*). I mobili non erano nuovi ma numerosi, sufficienti per la famiglia e per eventuali ospiti, frutto di una precisa attenzione rivelata dalla scelta di cinque sedie di paglia, ma adatte *ab homine, a femina et a puero*<sup>8</sup>, nella presenza di un raro antenato del frigorifero (una *paramoscha* di legno *todescha*) e in un contenitore da "spezie" che poteva tenere pronto all'uso tanto un medicinale quanto la provvista di pepe onnipresente nella cucina dei ricchi. C'erano numerosi letti con le necessarie lenzuola e coperte, tutte che rivelavano un uso molto prolungato, tavole costituite da lunghe assi su cavalletti che potevano essere rallegrate da semplici robuste tovaglie sulle quali si potevano disporre coltelli grandi e piccoli con manici di ferro, vecchi cucchiari di ottone, scodelle e scodellini di peltro, venti bicchieri di vetro e tre boccali. Sulle pareti di due stanze facevano bella mostra quattro immagini sacre "di carta", forse precocissime ancone stampate e colorate su carta o cartone la cui produzione era certamente affermata a Padova almeno nel 1440<sup>9</sup>.

Non era ancora una abitazione la cui ampiezza e il relativo arredamento rivelassero la ricchezza dei proprietari, quale probabilmente progettava Giovanni: nel cortile infatti erano pronte alcune migliaia –il numero esatto non fu precisato al momento della stesura dell'inventario– di mattoni cotti grandi e piccoli.

Del vasto patrimonio terriero attentamente elencato dopo la morte di Arimondo, restavano circa un centinaio di campi. Il ridotto numero era compensato dal fatto che tutte le terre fatte coltivare da Giovanni si trovavano a sud di Padova. Scomparsi i campi situati nella

centuriazione a nord-est della città, scomparsi i campi nella zona occidentale del contado, restavano i più di trenta campi di Valle dell'Abbà, altrettanti a Cinto e a Cornegliana e inoltre minuscole proprietà a Faedo (due campi e mezzo), a Fontanafredda (un campo) e a Valnogaredo (cinque campi).

Il libro dei crediti di bottega era ancora zeppo di annotazioni per cifre non saldate. Ma esse non erano più difficilmente spiegabili come debiti per merci di spezieria come era accaduto più di trent'anni prima alla fine della gestione di Arimondo; i maggiori debitori di Giovanni erano gli abati dei monasteri che gli dovevano cifre tra le 100 e le 300 lire, decisamente giustificabili. Forse Giovanni non prestava denaro; o forse non lo elencava nel *libro restorum*.

Riassumendo: sulla base dell'inventario dei beni appartenuti a Giovanni Solimani si notano un ridotto attaccamento alla proprietà fondiaria e una forte e attenta gestione della grande e frequentatissima spezieria. Si affaccia la novità dell'incipiente interesse per la casa di campagna di Valle dell'Abbà. Ma ciò che ci convince di una avvenuta decisa sterzata verso un tenore di vita signorile improntato al lusso è l'inventario dei beni mobili trovati nella casa di abitazione in contrada Sant'Andrea. È difficile ricostruire la pianta della casa: possiamo soltanto supporre che Giovanni avesse cercato in quegli ambienti la sicurezza per i propri beni e un comodo scenario per godere un po' di privacy nella gioia della vita domestica e per qualche episodio confortante di vita sociale. Giovanni aveva infatti voluto qualche ampliamento rivelato dall'esistenza di una camera *nova* che fu la prima verso la quale si diresse il notaio. Lo scrupoloso professionista annotò di trovarsi ora nella camera *nova*, ora in quella superiore, nella camera di mezzo o in quella davanti sopra la scala, nella camera delle donne o in quella dei servi essa pure sopra la scala. C'erano una sala e una cucina, un locale indicato come bottiglieria dove le bottiglie erano assenti, e due *cammini*<sup>10</sup>, il primo indicato come inferiore e il secondo identificato grazie alla sua collocazione sopra un volto. Il notaio è ordinato e, a suo modo, efficiente, ma il risultato è per noi un elenco di vani che non riusciamo a connettere per ricostruire la pianta della casa e la relazione tra i vari ambienti.

Proviamo comunque a procedere seguendo i passi del notaio. Si entra dapprima nella camera nuova al piano superiore: e dobbiamo subito dimenticare il nostro modo di utilizzare gli spazi secondo una funzione prestabilita. Trattandosi di una stanza nuova sita al piano nobile della dimora e dotata di camino –lo si desume dalla presenza degli alari e degli altri arnesi da fuoco– ci aspettiamo di trovarci nella stanza da letto padronale: cerchiamo soltanto di mettere ordine, iniziando dai mobili e dai rispettivi accessori. C'erano tre letti grandi e una carriola, cioè una brandina su rotelle di solito riposta sotto un letto grande ed estratta all'occorrenza, con cuscini, coperte e lenzuola; su un letto stava una *carpeta* o copertura tessile lavorata *cum foraminibus* e accanto un piccolo *zalonus* azzurro con rose *in compasso*<sup>11</sup>. Un tavolino quadrato e uno rotondo, vecchi, erano del raro e pregiato noce: sembrano corrispondere alla sola concessione a un'essenza costosa fatta da Arimondo. Ma Giovanni era andato ben oltre: qualche tempo prima dell'improvvisa morte aveva voluto una credenza delicatamente lavorata a intarsio e un armadio nuovo che era destinato a conservare i panni. Alcuni tessuti mettevano brillanti note di colore nella stanza: c'erano due tappeti per ricoprire le panche, allegri e colorati anche se un po' *frusti*, un piccolo tappeto e quattro copritavolo con orli "latini" –la stessa lavorazione di un paio di lenzuola. Da disporre sulle scaffalature della bella credenza erano pronti numerosi elementi di peltro: trentuno piatti tra grandi, mezzani e piccoli e quattro "a salata", sedici coltelli, sessantasei scodelle e novantacinque scodelline tutte nuove, quattordici saliere basse e una dotata di piede: se ben lucidati tutti avrebbero mandato una fascinosa lieve e mobile luce. Forse dentro l'armadio stavano due copriletti da culla ricamati, tre braccia di panno bianco alto e cimato, diverse tovaglie e federe. Qua e là stavano otto cuscini rotondi di cuoio e due di lana, elementi d'arredo da disporre ai piedi del letto e sulle panche. Insieme a tutti questi oggetti la cui presenza oscillava tra eleganza e praticità, furono elencati, nell'ordine, una grande rete da tordi e un altarolo con la sua immagine sacra. Superato lo scoglio di quei numerosi beni mobili annotati senza un nesso preciso, il notaio dedicò una scrupolosa attenzione ai numerosi capi di abbigliamento

che si trovavano nella stanza. Al primo posto stavano gli abiti da uomo. Giovanni aveva usato cinque *pellande*, ampie sopravvesti qui chiaramente definite *ab homine*<sup>12</sup>: per quattro aveva scelto il colore morello, un colore bruno scuro tendente al violaceo o al nero, o il bigio del *mustivalerio*, in ogni caso tonalità scure, rese preziose dalle fodere di dossi di vaio o di volpe e anche di un prezioso taffetà e di un elegante panno nero, che denotavano il suo ruolo di capobottega e di cittadino impegnato. Scuri fino a neri erano anche i due mantelli e le berrette.

La nobile severità delle vesti di Giovanni si stemperava nell'eleganza e nel lusso delle vesti indossate dalla moglie e dai tre piccoli figli. Lorenza da Montagnana, seconda moglie di Giovanni, aveva posseduto un guardaroba principesco: aveva sfoggiato ampie vesti colorate, dal blu pavone al turchino e all'azzurro con rare eccezioni per una pellanda verde scuro e una di panno morello; aveva scelto in prevalenza fodere di morbida e lucente seta, ma si era lasciata anche tentare da un aristocratico vaio e da una costosissima martora. Aveva giocato sulla foggia delle maniche, ora strette, ora tagliate all'altezza del gomito, ora ampie e aperte. Non le era bastata la raffinatezza di tali abiti; aveva anche scelto di stupire con i ricami: una lunga veste di panno azzurro era tempestata sul davanti di *pianete* d'argento che andavano dalle spalle ai piedi; una seconda di lucente velluto alessandrino aveva le maniche coperte di *pianete* il cui mobile brillio gareggiava con quello del velluto. Alcune vesti delle piccole Solimani, Iselgarda e Margherita<sup>13</sup>, ripetevano le scelte della madre. Il velluto alessandrino era stato usato anche per una *zornea*, una sopravveste senza maniche aperta davanti e sui fianchi a mostrare la fodera di vaio, ampia e svolazzante ma stretta in vita, del piccolo Solimano; il bambino poteva indossare altre tre *zornee*, due di panno paonazzo foderate una di seta e una di tela entrambe di un brillante rosso e la terza di un festoso rosso scarlatto. Una delle bambine poteva scegliere tra una *pellanda* di color blu pavone scuro con maniche strette e aperte foderata di martora, una *pellanda* di color rosso cardinale ricamata sul petto con perle e dotata di maniche strette foderate di vaio o ancora una *pellanda* di color *pavonazzo* con maniche strette tutta foderata di vaio.



Dalla camera “nuova” il notaio passò in una soffitta nella quale trovò alcuni oggetti metallici forse usati raramente: due grandi bacini, una curiosa fontanella<sup>14</sup>, contenitori di rame e di bronzo e i tipici attrezzi di un focolare.

La camera “di mezzo” che non sembra dotata di camino era occupata da tre letti e una carriola e da numerosi contenitori: una cassa traboccava di una riserva di tela e di pignolato non ancora cuciti, lenzuola, copritavola, fazzoletti e scialli molti dei quali avevano bordi ricamati secondo la moda (trionfavano i bordi *a oselli* e i bordi *latini*)<sup>15</sup>. Un cofano era riservato a tessuti di arredamento, tra i quali spiccava un piccolo arazzo con figure, e un altro traboccava di numerose tovaglie nuove con relativi tovaglioli conservate insieme con grosse matasse di filo. Una voluminosa cassa conteneva oggetti disparati: un secchio, dieci brocche, un intrigante boccale di ottone da acqua con un falcone a rilievo, un catino da barbiere e altri dodici uno dei quali aveva in mezzo una foglia a rilievo; alcuni panni da pane erano stati forse riposti là per proteggere un certo numero di delicati e bellissimi oggetti di vetro con decorazioni d'oro e due grandi piatti della nuova affascinante maiolica forse di provenienza spagnola. Tra questi oggetti stavano anche un Lucano e un trattato di Pietro di Spagna, entrambi in pergamena<sup>16</sup>. C'era ancora un grosso cofano destinato soprattutto a contenere parecchie coperte variamente lavorate, una delle quali identificata come “da barca”, diversi tappeti da tavola e tovaglie –elencate a paia-, tre tappeti e altrettanti fazzoletti; ma c'erano anche un paio di stivali e uno di guanti di ferro, due libri, una sonagliera da cavallo e un *rivario* da pesca.

Su tutto vegliava nella stanza un altarolo antico con una icona, forse posto accanto alla bella sedia intarsiata con braccioli e alto schienale, imponente come un trono e simbolo dell'autorevolezza del capofamiglia. La bottiglieria –termine che costituisce forse un *unicum*– si apriva vicino alla camera “di mezzo”: vi si trovavano diverse libbre di filo e tele, aste di ferro, un'urna contenente olio vecchio, un secchio, una culla, una curiosa caldiera definita “da nozze” e un cassone grande nel quale stavano tre delicatissimi alambicchi insieme con *pitari* –probabilmente contenitori da spezieria– e oggetti di ferro.

La camera “davanti sopra la scala” dotata di camino –intuibile per la presenza degli alari– era probabilmente la stanza padronale, dal momento che in essa erano ordinatamente custoditi gli oggetti più preziosi. Oltre a due letti, una *carriola* e una culla con relativi cuscini, lenzuola e coperte tutte di ottimo tessuto, c'erano parecchie casse che davano alla stanza un tocco di ricchezza e di ordine. Un grande *banco*, quasi certamente una panca mobile o fissata alla parete della stanza utilizzata come sedile e come contenitore<sup>17</sup>, era destinato a numerose federe, tappeti da tavola, tovaglie e tovaglioli ma anche a due inattesi carnieri, mentre un secondo *banco* conteneva otto *guardanapi*, sei tovaglie<sup>18</sup> e due reti per uccellini. In un primo cofano, che doveva essere una grande cassa da arredamento, stavano ordinatamente riposti due cuscini e diciannove paia di lenzuola e in un secondo sei grembiuli e altrettante lenzuola con nove tovaglie.

I successivi contenitori erano quelli destinati ai preziosi. Il primo oggetto estratto da un terzo cofano fu un *Leggendario* in pergamena ricoperto di tela, un libro che costituiva uno dei capisaldi della letteratura devota. Seguì l'argenteria da tavola. Le posate erano numerose: comprendevano cucchiari, forchette e coltelli. I cucchiari erano di tre diversi tipi: cinque erano d'argento dorato e recavano ciascuno un bottone in cima, quattro pure dorati erano adatti a confetture ed erano decorati con una grande arma di famiglia realizzata con l'amata antica tecnica dello smalto, sei erano d'argento e pesavano ciascuno mezza oncia. Una guaina custodiva insieme con sei coltelli due forchette lavorate con la nuovissima tecnica del niello; c'erano poi due forchette grandi e due piccole e sedici *pironi*<sup>19</sup>. Più numerosi erano i coltelli: una guaina ne custodiva sei lavorati a niello e un'altra conteneva essa pure sei coltelli col manico nero su cui spiccava la ghiera d'argento con l'arma gentilizia; dieci coltelli erano d'argento dorato e avevano il manico di bufalo con l'arma; infine sei avevano il manico di diaspro e ghiera d'argento dorato con l'arma.

Dopo le posate fu estratto un *ufficiolo*, un piccolo libro di preghiere al quale il notaio non dedicò alcuna parola di descrizione.

Seguirono una tazza d'argento dorato e, chiuse in una guaina, altre sei in argento con lo stemma di famiglia e quattro saliere in argento con l'orlo dorato.

Furono poi esaminate ed elencate le preziose cinture, uno dei monili più amati e onnipresenti nelle case dei padovani in una vasta gamma di colori dei tessuti e in una infinita varietà di numero e di disegno delle decorazioni in argento. Come le vesti, anch'esse erano destinate ai diversi membri della famiglia: Giovanni aveva usato una cintura di cuoio nero con fibbia e ventidue *passeti* d'argento, tipica dunque dei mercanti per il ricorso al robusto cuoio da cui far pendere la capace borsa, quasi un simbolo del capobottega, ma con una palese nota di ricchezza data dai numerosi *passeti*. Ma ne aveva esibito di ben più interessanti: una cintura era costituita da un tessuto lavorato a scacchi rosso e oro, una indubbia rarità, ed era dotata di fibbia e sette *passeti* dorati e smaltati; un'altra era un nastro di seta cremisi con una striscia d'oro in mezzo e orli d'oro, aveva fibbia e nove *passeti* d'argento; una cintura di seta rossa aveva fibbia e sedici *passeti* d'argento. La moglie Lorenza aveva indossato una cintura simile a una del marito: era di seta alessandrina con una striscia d'oro in mezzo e due sottili fili d'argento ai bordi e aveva fibbia e cinque *passeti*; più semplici erano una cintura stretta di seta rossa con fibbia d'argento e una di seta verde con fibbia e otto *passeti* dorati. Le bambine si erano divise una cintura di seta rossa con fibbia e sette *passeti* d'argento dorato e un'altra stretta pure di seta rossa con soltanto la fibbia d'argento dorato. Poteva essere usata come cintura anche la sobria ed elegante filza di paternostri di piccoli vaghi di corallo intervallati da diciannove crocette d'argento.

Molta cura era stata dedicata a quattro *curarechie* che si erano voluti non solo d'argento ma anche decorati con smalti: evidentemente erano considerati oggetto da esibire.

Furono poi estratti e accuratamente elencati i gioielli con pietre preziose: un balascio e uno zaffiro erano stati montati su un cerchio d'oro traforato, un anello d'oro era privo di pietra ma massiccio, un raffinato anello d'oro da donna era lavorato a niello e recava uno zaffiro, una corniola serviva da supporto a una testa d'oro e su un anello d'oro era montato un osso del leggendario e ricercatissimo unicorno.

Il quarto e ultimo cofano era riservato alla biancheria più sfarzosa il cui lusso andava ben oltre al criterio

della lunga durata adottato per quella riposta nelle panche: due grandi tappeti da tavola avevano uno un orlo realizzato con filo d'oro e l'altro una bordura a *oselli*; sopra di essi, un po' più corte, si potevano stendere le tovaglie con le identiche rifiniture: formavano dunque una specie di elegante *parure*. Le stesse rifiniture contraddistinguevano due paia di lenzuola da culla e i fazzoletti, uno dei quali col ricco motivo a *oselli* era uno scialle. Le federe, sempre a paio, erano state scelte con particolare attenzione al colore e alla ornamentazione: un paio erano di lucente seta azzurra a righe e avevano bottoni di seta verde e oro, un altro era di seta rossa e aveva bottoni d'oro e seta mentre un terzo paio era di taffetà a righe con bottoni d'oro; quattro paia di federe erano lavorate a piccole trecce; un ultimo paio, meno prezioso, era di tela gialla "a scriminale"<sup>20</sup>: forse erano considerati elementi da arredo più che da letto.

C'erano poi nella stanza un piccolo tavolo di noce, una panchetta e un grande armadio che custodiva tutti i pezzi di una completa armatura in acciaio (*calibe*): dalla *gorzarina* alla pancera, dai bracciali ai gambali e all'elmo tutto era di acciaio, completato da una corazza coperta di velluto alessandrino, da un paio di guanti di camoscio, da due borse di cuoio rosso e da un cappello di cuoio nero. Nella prima metà del secolo xv la presenza di armi spesso di alta qualità, con preziose decorazioni opera di un artigianato eccellente, era frequente nelle abitazioni di uomini appartenenti al vecchio ceto signorile e impegnati a sottolineare l'antico potere, ma anche nelle residenze di nuovi ricchi alla ricerca di affermazione sociale. I Solimani appartenevano all'uno e all'altro: la completa armatura di Giovanni non era certo una scelta casuale.

Nella cucina trionfavano i consueti contenitori adatti a preparare e cuocere il cibo, dai secchi per l'acqua ai paioli, dalle *cogome* alle griglie, dai mortai ai cassoni *ad buratandum* e a un alto numero di scodelle e di piatti. I materiali erano i consueti rame, bronzo, ferro e peltro; alcuni utensili dichiaravano una lunga vita con le loro ammaccature, ma possiamo esser certi che anch'essi, quando colpiti da un instabile raggio di luce proveniente dal focolare, mandavano mobili e vividi bagliori.

Delude un poco la successiva camera "delle donne" si-

tuata vicino alla sala: ci aspettiamo che essa costituisse il regno segreto delle donne, intente magari a ricamare così come ci invitano a immaginare parecchie antiche miniature. Nella camera in casa Solimani l'atmosfera appare ben diversa: non ci si imbatte in nessun oggetto che rinvii ad attività femminili. Sembra piuttosto di entrare in una stanza creata per offrire qualche tempo di sereno riposo durante la giornata: vi si trovavano infatti un letto e una *carriola* con relative lenzuola e coperte di diverso peso e quindi adatte a tutte le stagioni, invitanti a una piacevole pausa e anche a una confortante conversazione tra amiche. C'erano poi nella stanza alcuni pezzi insoliti: uno scrigno conteneva insondabili scritture, una forcella d'argento era pronta per un indecifrabile uso, mentre un *bussolo* da reliquie invitava alla preghiera.

Una camera al piano nobile sembra esser stata riservata a biancheria nuova e lussuosa: lenzuola e tovaglie erano in alto numero e tutte con orli ricamati d'oro e seta *latini*, a *oselli* e a *mandole*; c'erano una tovaglia coi suoi sette tovaglioli caratterizzati da una striscia agli orli di diverso colore e un tappeto da tavola vivacizzato da una evidente rigatura.

Nella sala, la stanza fondamentale della casa insieme con la camera da letto, troneggiavano pochi grandi mobili: un armadio, una credenza e due lunghe panche. La sala era normalmente un vasto ambiente ove si poteva pranzare, ricevere ospiti, organizzare veri e propri banchetti<sup>21</sup>; ma quella di Giovanni Solimani pare stranamente disadorna: forse essa era davvero riservata solo a occasioni particolari, come importanti ricevimenti, danze, giochi. Se i padroni di casa usavano pranzare in una stanza più piccola e più intima, la "sala" poteva essere lasciata quasi vuota: al momento opportuno si sarebbe provveduto a montare le lunghe tavole, a stendere sulle panche i colorati tappeti, a rivestire le pareti con sontuosi drappi.

Le due stanze nelle quali entrò poi il notaio, furono indicate come "camino", termine che usualmente rinvia a stanze riscaldate da un focolare. Questo può essere vero per il "camino inferiore" che sembra essere stato usato come lavanderia dal momento che vi si trovavano tre mastelli e una grande *caliera da lissia*. Non sconvolge l'ipotesi la presenza di un'asse che, montata su tre-

piedi, poteva divenire un letto. Il secondo "camino", quello sopra il volto, sembra piuttosto un ripostiglio: vi si trovavano infatti tre panche, un tavolino di noce e tre tavole di larice insieme con una *negossa* vecchia.

L'ultima camera destinata ai servi cui si accedeva grazie a una scala aveva la duplice funzione di camera da letto e di ripostiglio per diversi attrezzi, dal *picco da muro* alle seghe, dalle pale alle funi, dai martelli agli scalpelli e via via, superando tutta l'attrezzatura per i cavalli, fino a una sella da ronzino e a un *albolo ad pellandum porcos*<sup>22</sup>.

Mezzo secolo dopo, nel dicembre 1478, morì Solimano, l'unico figlio maschio di Giovanni.

Molte cose erano cambiate: anzitutto Solimano aveva lasciato la gestione diretta della spezieria "Al Gallo", aveva dato in affitto anche la grande casa in contrada Sant'Andrea culla della famiglia e si era trasferito in un palazzo in contrada degli Eremitani quasi a sottolineare l'abbandono dell'esercizio della professione che tanto aveva impegnato i suoi predecessori e la scelta di un tenore di vita nobiliare. Aveva abbandonato anche il progetto paterno incentrato sulla casa dominicale di Valle dell'Abbà e aveva prediletto Motta di Pernumia, ove un nuovo confortevole edificio era diventato luogo ove trascorrere ore serene e base per battute di caccia e per la pesca. Solimano era oramai un aristocratico che viveva splendidamente amministrando le rendite.

Il lusso della casa e della persona era diventato segno dell'appartenenza a un ceto cittadino alto in cui, in una società gerarchicamente suddivisa, era necessario perseguire e ostentare la ricercatezza, il bello e il prezioso non solo in città ma anche nella residenza di campagna<sup>23</sup>. Lo dimostra l'alto numero di mobili e di tessili che Solimano aveva fatto portare nell'abitazione di Motta di Pernumia, una grande casa in cui tre stanze erano dotate di un confortevole camino; i mobili, alcuni dei quali nel pregiato noce in via di forte affermazione, erano solidi, numerosi e in qualche caso dipinti e contrassegnati dall'arma dei Solimani; i tessuti d'arredo, in gran copia, denunciavano nella quasi totalità un uso prolungato, esplicitato senza remore dagli aggettivi *usatum* e *frustum*, ma erano ancora notevoli per la qualità e la ricchezza del ricamo come quella coperta di tela azzurra ricamata a fontane e fogliame

col rovescio di tela rossa o come l'antico tendaggio di tela per il letto dipinto "a santi"; nella cucina c'era il necessario per cuocere e servire pranzo e cena. Su tutto vegliavano due immagini sacre: la prima in parte dorata era protetta da un armarolo, mentre la seconda, essa pure dorata, rappresentava quel san Girolamo che fu prediletto dagli umanisti.

La casa di Motta di Pernumia era caratterizzata dalla ricerca della comodità d'uso. Solimano poteva disporre di una seconda abitazione di campagna, sita a Valle di donna Daria nei pressi di Baone. Come la dimora di Motta anche questa costruzione era improntata soprattutto alla comodità del proprietario e ai suoi prediletti svaghi di caccia e pesca, ma denunciava una chiara destinazione a granaio per la conservazione di cereali e di legumi. Anche qui sul lavoro e sullo svago vegliava una piccola ancona dorata chiusa nel suo armarolo.

Solimano dimostra dunque nella scelta e nell'arredo delle due case di campagna un interesse per l'abitare teso a ottenere una maggiore comodità, una differenziazione della destinazione d'uso delle stanze e una certa ricerca del bello.

Ben diverso carattere mostrava la casa di abitazione in città. Se la scelta di utensili e di mobili non si discostava di molto dal dominante criterio della comodità e della versatilità d'uso tanto che mobili, lenzuola coperte e tovaglie, pentole e contenitori erano presenti in numero alto, in qualche caso essi denunciavano una ponderata ricerca di lusso, come nella scelta di una grande credenza precocemente lavorata a intaglio e di una tavola di noce. Vegliavano sull'abitazione le consuete immagini sacre, una chiusa in un armarolo e l'altra rappresentante la Vergine su fondo dorato.

Parte degli argenti e delle vesti di lusso era stata prudentemente depositata presso il monastero di San Bernardino: là si provvide ad aprire una prima cassa che conteneva pochi preziosi gioielli. Due splendide cinture da donna di tessuto rosso erano dotate di numerosi *passeti* d'argento lavorati in una a niello e nell'altra a smalto e una terza era ornata con argenti dorati: tre cinture-gioiello diverse, accomunate dalla scelta dell'amato color rosso ma diversificate dalla scelta dell'ornamentazione. Gioielli preziosi, caratteristici del lusso di quegli anni ma entrambi con una nota sopra le righe,

erano la superba *dreza* illuminata da preziosi smalti e resa fascinosa da mobili piccoli elementi bianchi e azzurri, il fermaglio con al centro un rosso balascio e intorno quattro grosse perle alternate a cinque colorati smalti rotondi e lo strabiliante *piron* da testa d'argento dorato, raffinato nella lavorazione a niello e raro nel *busto* di fanciullo (uno spiritello ispirato all'arte donatelliana?) scolpito sulla sommità. Quattro pezzi di *restagno* dorato erano probabilmente destinati a un paio di lussuose maniche, mentre un gruppetto di *dindole* dorate era pronto per arricchire un ornamento da testa o un abito.

Una seconda cassa, lunga e capiente, conteneva un notevole gruppo di argenterie da tavola, gioielli e vesti lussuose. In alcuni pezzi si riconoscono argenti già posseduti dal padre di Solimano, Giovanni: ci sono ancora i diversi coltelli e le numerose tazze, le saliere e le varie forchette. Altri pezzi sono nuovi, curatissimi nella scelta del materiale e della lavorazione: contributo al lusso della tavola di un uomo raffinato.

Fanno capolino dalla grande cassa tre piccoli preziosi pezzi: il primo è un *pomo* d'argento dorato lavorato in parte a *strafforo* e in parte a niello, destinato a ornare una corda di paternostri come pendente e forse anche come profumatorio<sup>24</sup>. Gli altri due sono *agnusdei*, ancora rari nel secolo XV quando era necessario procurarsi a Roma: il primo, grande, d'argento era lavorato interamente a niello mentre l'altro era dorato e ornato con due stelle d'argento, ma stava riposto in una preziosa scatola d'argento dorato impreziosita da smalti e serpi a rilievo. A confronto, altri gioielli paiono scontati: due piccoli fermagli d'argento avevano le consuete perle e alcune gemme "contraffatte", alcune crocette erano d'argento, un certo numero di perle minutissime pareva destinato probabilmente a un ricamo o a una bordura, una frangia d'oro era pronta per vivacizzare una *dreza*. Faceva eccezione un pezzo raro: una croce d'argento dorato con la figura della Vergine da un lato. Insieme con gli argenti e i gioielli furono rinvenuti alcuni abiti: preziosi dunque quanto ori e argenti. Non si tratta naturalmente dell'intero guardaroba di Solimano, ma soltanto di una piccola selezione di vesti probabilmente usate solo in occasioni particolari e pertanto conservate chiuse in una cassa e depositate nel monastero.

La prima a essere inventariata fu una sopravveste appartenente al figlio di Solimano, Giovanni Francesco: era ampia e svolazzante, aperta sui fianchi e davanti, priva di maniche o forse dotata di maniche solo ornamentali, bloccata in vita da una cintura. Il tessuto era un lucente e morbido *zetanino* rosso e anche la fodera era di seta. Accanto a questa stava una veste dello stesso modello: era di frusciante seta di quel color nero che si andava affermando come scelta aggiornata e adatta a persone di alto livello sociale, aveva frange nere e indecifrabili ricami al collo e alle spalle; il tocco di novità e quasi di stravaganza era costituito da quei mobili *bovolis* che davano imprevisto movimento ai fianchi. A una semplice tunica femminile apportavano un tocco di eleganza il bel bordo riportato al collo e alle maniche e l'evidente fila di 82 bottoni d'argento, più elementi ornamentali che funzionali. Denunciava immediatamente il lusso una veste di seta rossa *afigurata*, cioè con disegni più o meno complessi, splendida nei giochi di luce-ombra determinati dal movimento, ricamata con perle al collo, con 34 grandi *magete* o anellini d'argento e 66 *piroli* dorati, elementi mobili avvolti a vite cuciti soltanto su un punto e lasciati pendere liberamente, disposti sul davanti dell'abito; le maniche erano di un diverso tessuto rosso ricamate con *magiete* e completate da un orlo decorato ai polsi.

In un sacchetto di tela erano conservati piccoli pezzi d'argento –probabilmente *maiete* e *pianete*-, *dindole*, frange, crocette d'argento e una corda di paternostri di corallo: tutto probabilmente predisposto per essere impiegato per arricchire un vestito. Anche una deliziosa cuffia di seta di diversi colori lavorata con oro a *strafforo* avrebbe completato il lusso di quegli abiti.

L'inventario dei beni appartenuti a Solimano ci è giunto frammentario. Non possiamo dunque andare al di là della precisa sensazione di scelte raffinate, basate su splendidi tessuti e ingegnose decorazioni, su mobili del pregiato noce lavorato con la nuova tecnica dell'intaglio e probabilmente su una esigente frequentazione di aristocratici.

Dobbiamo lasciar trascorrere quasi un secolo per essere riammessi in una casa di abitazione occupata da eredi dei Solimani. Spentasi la discendenza di Solimano, i beni erano pervenuti ai Dondi Dall'Orologio

stabilmente insediati nel palazzo di contrada degli Eremitani. Là morì all'inizio di aprile del 1561 il nobile Gaspare, i cui beni sarebbero stati ereditati dal nipote Giuseppe orfano del figlio Francesco. Fu necessario provvedere alla stesura dell'inventario e si convocò un notaio molto scrupoloso e attento che redasse un documento unico nel suo genere, poiché esaminò anche tutti i documenti dell'archivio di famiglia e ne annotò il regesto<sup>25</sup>.

La residenza era mutata: erano stati occupati nuovi ambienti e ciascuno aveva oramai una destinazione molto precisa. La pianta della casa non è ricostruibile sulla base delle scarse annotazioni notarili: ma è certo che siamo lontani dal concetto di "appartamento"<sup>26</sup>. Lo sforzo dei Dondi Dall'Orologio sembra esser stato indirizzato a ricostruire riadattandola una abitazione che già era splendida e di buon gusto in modo da godere di maggiore comodità e sicurezza. Nell'utilizzo degli spazi sembrano aver avuto ben precisi nella mente i criteri di distinzione degli ambienti destinati alla rappresentanza da quelli destinati alla vita quotidiana. I Dondi Dall'Orologio non potevano esimersi dal ricevere personaggi importanti in sale sontuose, perfettamente adeguate al piacere del lusso; ma contemporaneamente perseguivano anche la ricerca della serenità domestica, di intimità e quindi di pace, lontano dagli obblighi legati al ruolo sociale e alle pubbliche incombenze. Al momento della morte di Gaspare tale intento era forse già stato conseguito, anche se con soluzioni forse un po' raffazzonate, riutilizzando e riqualificando l'esistente, aggiungendo qualcosa ma soprattutto attribuendo a ciascun ambiente una funzione ben precisa, come rivelano gli arredi.

Cominciamo ad addentrarci nella dimora seguendo i passi del notaio. A pianterreno si trovavano almeno due stanze importanti: la prima guardava verso lo spazio aperto interno ed era l'ambiente amato in modo particolare dal padrone di casa, Gaspare, che l'aveva abitato anche nei mesi freddi dal momento che esso era dotato di camino. Le pareti erano coperte da belle *soaze*<sup>27</sup> di legno d'abete che davano un tono caldo e intimo alla grande camera. Ma i quadri mandavano subito il messaggio della nobiltà e ricchezza di Gaspare: c'era la consueta immagine della Vergine dorata e *de*

*relievo* –forse una terracotta– e c’era una piccola Pietà d’argento dorato con accanto un presepe racchiuso in una cornice che, in basso, aveva un’aquila dorata e impreziosita da perle<sup>28</sup>, simbolo di potere quest’ultima più che di fedeltà all’Impero, chiaro preludio al sommesso discorso dei ritratti di amici e di avi che osservavano dalle pareti, soggetti oramai affermati ma sconosciuti al tempo dei Solimani.

La stanza era dominata dalla grande lettiera di noce – modello standard nel secolo XV, massiccio e maestoso, oramai superato ma realizzato con un legno di gran moda– dotato di padiglione, cioè di una struttura a cono attaccata al soffitto da cui pendevano le tende che isolavano il letto sul quale una trapunta azzurra copriva le lenzuola ricamate. Al di sotto stava una carriola, probabilmente a disposizione di un domestico. Anche gli altri mobili erano in noce: consistevano in due tavole, di cui una era dotata di due pratici cassettini e la seconda di un *tellaro* che permetteva di allungare il piano, di sei sedie e dodici sgabelli nuovi, di piccole sedie “da donna” che avevano le parti in legno lavorate al tornio e rilucevano di numerose borchie di ottone. Accanto alla lettiera e a costituire anche un sedile, secondo il costume invalso nel secolo precedente, stava una cassa di cipresso<sup>29</sup>, che il notaio provvide a contrassegnare con la lettera A: era riservata a indumenti di Gaspare. Vi trovavano posto tre cappelli, ben sette *saghi*<sup>30</sup> di colori discreti, bianchi cremisi e neri, e quattro paia di calze, queste coloratissime –rosse, nere, gialle e violacee, le due ultime abbinate con bragoni di velluto dello stesso colore-. Accanto stava la cassa B di legno di pioppo in cui erano riposti abiti eleganti: vicino a una valigetta nera piena di documenti stava una preziosa *sottana* o veste da sotto che, nonostante la funzione discreta, era del prezioso e costosissimo panno d’oro; prudentemente il Dondi Dall’Orologio la conservava avvolta in un lenzuolo. Il messaggio di lusso della *sottana* era replicato da un altro capo di vestiario, esso pure del sontuoso *restagno* d’oro –ancora un tessuto au-roserico– dotato di maniche. Pur essendo “all’antica”, un *sagio* richiamava ancora l’attenzione col suo brillante damasco cremisi foderato di tela rossa; un corto *zupparello*, simile al farsetto, di argento e seta cremisi aveva maniche di velluto verde, mentre una casacchina

di velluto cremisi alto-basso e con disegno<sup>31</sup> era priva di maniche. Ma un paio di maniche di velluto cremisi con liste di *restagno* d’oro avrebbe potuto completarla sottolineando il messaggio del fasto che contraddistingueva la famiglia. Le liste avevano oramai sostituito gli antichi *frixì*: liste di velluto ornavano una casacca di raso nero e liste di velluto alle maniche rifinivano una seconda casacca, nuova, di ormesin –un leggero tessuto di seta– nero. Liste di velluto nero apparivano anche su due tabarri neri, uno di raso e uno, nuovo, di velluto. Il notaio provvide poi a inventariare il contenuto di una serie di scatole. Una scatoletta lunga conservava importanti gioielli<sup>32</sup>: manili, catene, filze di paternostri e un monile per ornare la capigliatura. Una scatoletta tonda difendeva *agnusdei*, orecchini, una coroncina e una catenella d’oro; un barattolo azzurro era riservato a una filza di coralli e a due spille d’oro; una scatola piccola e di forma allungata proteggeva un ornamento da testa di perle, due catenelle dalla lavorazione singolare, alcuni vaghi sciolti; una scatoletta simile ma dipinta teneva magnifiche perle, un ricco pendente, catenelle e orecchini. In una scatolina lunga stavano due strepitose filze di perle completate da insoliti ricchi pendenti; da un piccolo contenitore<sup>33</sup> di cuoio occhieggiavano tre paia di orecchini e infine una scatola lunga era riservata a posateria d’argento.

Si provvide poi all’apertura di un forziere coperto di pelo che fu contrassegnato dalla lettera C. Conteneva alcuni abiti di panno e di maglia, un involto di raso *arzentin* con ricamo d’argento e, in una cassetta di cipresso, una cintura nuova di velluto. C’erano inoltre scarpe di velluto, anelli d’oro, berretti, due interessanti *taschini*, uno di velluto nero ricamato con argento e l’altro nuovo di seta lavorato alla agemina<sup>34</sup>, e due indumenti da indossare in coppia: un farsetto e un paio di calzoncini di raso cremisi profilati e *disegnadi* di passamani bianchi. C’era anche un papafigo di zambellotto nero.

In una cassa di noce distinta dalla lettera D stavano numerose braccia di tela e scampoli destinati a diventare lenzuola, grembiuli e fazzoletti da naso, parecchie camicie da donna ricamate con seta bianca e nera, fazzoletti da testa e da spalle accuratamente rifiniti di seta bianca, nera e cremisi, eleganti grembiuli con bordi di

seta. Seguiva ancora una profusione di fazzoletti –ben cinquantasette– e poi calze, scarpette, cuffie, traverse tutte più o meno ricamate, tra le quali si notavano per il colore un paio di calze blu pavone ricamate con filo dorato, un pettorale di perle predisposto per dare una nota di lusso ed eleganza a un abito scuro e due interessanti *manegheti* ricamati a “punto in aria”.

Il forziere di pioppo contrassegnato dalla lettera F conteneva vesti che il notaio annotò frettolosamente, perché le giudicò “de pocha importanza”. E il successivo, ultima fatica della mattinata, posto accanto alla lettiera specularmente alla cassa A e distinto con la lettera F<sub>1</sub> conteneva complementi per la lettiera all’antica, cuffie, un cappello di seta nero e un abito pure nero che il notaio sbrigliò rapidamente come *besenele* o cose di poco conto.

Nel pomeriggio dello stesso giorno si aprì la porta del camerino vicino alla camera grande sul lato verso la strada. Vigilava su di esso la consueta dolce immagine di Maria de *relievo* e dorata; ma c’erano anche un grande quadro con la *description* dell’Italia e un ritratto del padrone di casa; le pareti erano coperte da *soaze* e da vecchi tessuti esattamente come la camera padronale. Era una stanza singolare, ma non rara nella Padova appassionata di musica di metà Cinquecento: il visitatore era subito ammaliato da un clavicembalo, un manacordo, tre liuti e due arpicordi uno dei quali aveva sul coperchio colorato in verde una figura e l’arma di famiglia<sup>35</sup>. C’erano inoltre un grande armadio di abete con due capaci cassetti; vi si trovavano eleganti abiti e fascinosi tessuti: cinque *sagi* e un sesto incompleto di damasco, di ormesin di panno e di velluto erano in parte del trionfante color nero, tutti avevano rifiniture accurate ora “all’antiga” ora “alla moderna”; una cappa di panno nero listata di ormesin aveva un cappuccio ornato di sette borchie d’oro e un berretto di velluto inalberava una catenella d’oro tutto attorno. L’elenco si potrebbe allungare con altri numerosi *item* che descrivevano altre vesti del dominante colore nero e dell’onnipresente velluto.

Sopra l’armadio stavano numerosi tessuti da arredamento che, utilizzati, avrebbero reso lussuosa la stanza: un tendaggio a fogliame con una figura poteva essere montato davanti a una porta, un arazzo pure a fogliame

poteva far bella mostra su una parete, un lungo tappeto poteva coprire la tavola e ventuno piccoli tappeti erano disponibili per essere distesi sopra i cassoni. Ben nove spalliere di diverse misure, ma tutte a fogliami e con l’arma di famiglia, potevano essere disposte alle spalle delle cassepanche.

In un vecchio forziere dipinto e probabilmente rinforzato da bande di ferro<sup>36</sup> stavano soltanto una cappa di panno nero con ben tre liste di velluto, un paio di calze e un farsetto di panno nero con insolite maniche di catenella di seta. Un secondo forziere simile conteneva oggetti disparati, dalle camicie da uomo ai fazzoletti da testa, dal filo a cinque braccia di tela. Una scatola tonda non decorata era riservata a una cuffia e a un colletto d’oro e di seta colorata, fazzoletti, grembiuli e tre dozzine di stringhe romane di seta di più colori. In una seconda scatola bianca stavano un elegante colletto d’oro, argento e seta blu pavone e due ventagli, uno di seta bianca e il secondo di paglia. In una ennesima scatola lunga trovava posto un costoso e ambito zibellino. Una cesta lunga di vimini era riservata a un insolito colletto tutto lavorato di *radixelo de aze* bianco e a uno specchio di acciaio. Una cestina tonda rossa contraddistinta dall’arma degli Orsato proteggeva alcuni grani per paternostri di ambra, quattro inediti *agnusdei* di seta di più colori e un colletto “all’antica” con un nastrino d’oro e seta nera. Una scatolina priva di coperchio piena di pezzi di raso stava accanto a un’altra scatoletta con coperchio che conteneva due “corone” o filze una delle quali era lunga, di ambra nera a “botesele”.

Pare che la sola possibilità di sedere nel camerino fosse offerta da una grande sedia di noce con spalliera e braccioli.

Scrupolosamente il notaio annotò anche un vecchio forziere dipinto vuoto.

Ancora a pianterreno si apriva la camera del fattore, una stanza grande che guardava verso la strada. Per quanto definita spaziosa, sembra davvero soltanto una stanza privata: era arredata col solo necessario, un letto con lenzuola e coperta, una tavola di abete e uno sgabello dipinto con l’arma dei Solimani.

Il notaio aveva assolto al compito di inventariare quanto si trovava nelle stanze a pianterreno. Il suo la-



voro ci introduce quasi visivamente nello stile di vita di una ricca famiglia padovana a metà del secolo XVI. È la parte della casa che rivela immediatamente il ruolo di Gaspare Dondi Dall'Orologio: era un uomo indubbiamente ricco che poteva comparire in pubblico con vesti principesche e gioielli singolari, che possedeva una dimora ricca ed elegante dotata di arredi moderni e di un alto numero di lenzuola e tovaglie e di tutto quanto poteva servire a un'agiata esistenza; era uomo colto che amava circondarsi di quadri e eseguire o far eseguire in casa quei concerti che allietavano le case dei padovani nel secolo XVI; era capace di dirigere la casa autorevolmente, con la collaborazione del fattore che viveva accanto al padrone pronto ai suoi ordini.

Il notaio salì poi al primo piano ed entrò nella camera che guardava verso la strada e confinava con l'abitazione dei Gallina. Si trovò in una ampia stanza che era quasi la copia della camera padronale: era riscaldata da un camino e ne ripeteva le *soaze* di abete, l'immagine mariana e un ritratto del padrone di casa accanto a quello del figlio Francesco, l'immensa lettiera che nascondeva una *carriola*, le sei sedie da donna di noce lavorato al tornio con borchie di ottone dorato e sedile di paglia.

Anche le casse e il loro contenuto paiono assai simili; il cassone G conteneva quarantasei lenzuola, quello contrassegnato da H era riservato a tappeti da tavola, tovaglie e tovaglioli, nel K stavano un padiglione, coperte e *fornimenti* da letto. Vi si trovavano però anche splendidi abiti femminili o da bambino. Dominavano le vesti di raso nero, di damasco turchino e blu pavone e di velluto nero: ricercato e fastoso il tessuto, ma totalmente assenti quei fantasiosi ricami in oro argento e perle che avevano caratterizzato gli abiti del secondo Quattrocento; resta soltanto, qua e là, l'irrinunciabile panno d'oro e si affaccia su un paio di maniche di raso la nuova rifinitura a ninfe o cordelle di leggera stoffa arricciata. Un'ultima cassa segnata I era riservata a tre arazzi, due dei quali a figure, e a spalliere a fogliami con l'arma di famiglia; tra quei preziosi tessuti trovava posto un cappello di velluto nero con ricami di filo d'oro.

Una cassa con due cerchi d'oro indicata come M era riservata a un assortimento di splendide spalliere.

L'inventario fu sospeso e fu ripreso il giorno 14 aprile quando si ricominciò dalla solita camera. La cassa N conteneva esclusivamente maniche e *cassi*, elementi facilmente adattabili alle vesti monocolore e quindi perfetti per far sembrare inedito un abito. Furono estratti ed esaminati anche interessanti abiti da bambino, notevoli per i tessuti naturalmente ma anche per il ricorso ai vietatissimi tagli, e una bella cappa di panno nero con liste di ormesin d'oro ulteriormente ravvivate da intagli e borchie dorate. Nella stessa cassa erano stati riposti anche ricchi paramenti da messa, tovaglie da altare e un calice. C'erano poi alcuni scampoli di costosi tessuti e quattro paia di zoccoli di velluto turchino con panno d'oro sotto, di raso nero e di damasco turchino. Affiorarono numerosi i lievi ed eleganti colletti e le cuffie, tutti ricamati d'oro e seta.

In una cassa dipinta segnata come O stavano diversi pezzi di spalliera a fogliame, antiporte e un tappeto da tavola.

Era indicato con P un piccolo forziere in cui scarpe e berretti contendevano lo spazio a quattro libretti di preghiere coperti di nero. La lettera Q contraddistingueva un piccolo scrigno intarsiato contenente posate e due manili in argento. C'erano soprattutto gioielli: alcuni insoliti, come le quarantuno medagliette d'oro triangolari con piccole perle, o in numero molto alto, come i trentasei puntali d'oro, o comuni tra i nobili, come gli *agnusdei* e i paternostri. Una filza di ottantasette coralli occupava una piccola scatola dipinta. Parecchi anelli piuttosto scontati, alcuni vaghi di paternostri e cristalli furono accomunati da uno sbrigativo *besenele*; ma subito il notaio dovette ricredersi, perché si trovò tra le mani un libro di preghiere in pergamena miniato, coperto di roano con borchie d'argento e con l'arma dei Dondi Dall'Orologio. Cominciava a questo punto il lungo elenco dei preziosi contenuti in una serie di piccole scatole: c'erano multifunzionali bottoni d'argento, borchie d'oro, vaghi di paternostri di diaspro e *peroli* di filo d'oro. C'erano cinture importanti, non di tessuto ma di vistosi elementi metallici da indossare anche come collane.

Accanto alla lettiera stava un armadio di pioppo con tre ripiani: era occupato da numerosi capi di vestiario, dai *sagi* ai *roboni*, dalle cappe ai tabarri ove domina-

vano il colore nero e le amatissime liste di velluto. In mezzo c'era anche una spada col suo fodero accanto ad altri tre foderi: sembrano rivestire scarsa importanza. Un forziere piccolo conteneva numerose camicie e grembiuli, fazzoletti e cuffie: evidentemente tutto era riservato alle donne di casa. Una cassetta di cipresso era riempita con numerosi fazzoletti da naso, un paio di manegheti a punto intaglio e un inedito paio di guanti di lana con dita tagliate. Questa camera ripete esattamente nell'arredo e in quanto contenuto nelle casse l'aspetto della stanza padronale a pianterreno: potrebbe essere la stanza della moglie di Gaspare.

Nel pomeriggio di quello stesso 14 aprile il notaio entrò in una seconda camera grande al primo piano, quella che guardava verso il cortile interno. Nuovamente si trovò a registrare la presenza di una icona dorata della Vergine e annotò che le solite *soaze* sulle pareti erano qui dipinte. La lettiera aveva colonne di noce lavorato; la consueta *carriola* costituiva un giaciglio di riserva; una tavola di noce era provvista di cassettini. Una importante cassa di noce contrassegnata dalla S conteneva alcuni pezzi di raso, alcune paia di maniche di velluto, di raso e di ormesin. Ma c'erano anche, tutte attentamente conservate avvolte con tela, due libbre e quattro onces di filesello, alcuni tessuti già predisposti per cucire fazzoletti da naso o *traverse*, rotoli di merletti lunghi rispettivamente 30, 14, 12 e 8 braccia e detti semplicemente grandi: indice indubbio del trionfo del merletto. C'erano poi grandi quantità di mazzette di cordelle di diversa larghezza, da una a due dita. Siamo evidentemente entrati nelle stanze delle donne, come conferma la presenza di una cesta di vimini con diversi gomitoli di filo e pezzi di tela, di una con pezzi di tela di Reims, mentre una terza era riservata a fili di seta di colore cremisi, giallo, verde, paonazzo, rosasecca, turchino e nero. Una scatola grande tonda difendeva delicate cuffie di seta di diversi colori fatte a *gropi* con argento e oro e due ornamenti da testa, uno d'argento e l'altro d'oro. Una cassetta era riservata a fazzoletti e a una pezza di seta gialla con gomitoli di filesello pure giallo. Seguiva una cassa di legno di pioppo che il notaio contrassegnò con la lettera T e dalla quale estrasse numerosi abiti e paia di maniche, due delle quali erano foderate di volpe e di martora. Una scatola grande era riservata

a lenzuolini, fazzoletti e numerosi collari, mentre una ennesima scatola conteneva ancora filesello destinato a diventare cordelle nere, un ventaglio di penne nere decisamente alla moda e due pettini, uno del vecchio pregiato avorio e uno del nuovo ricercatissimo ebano. Un forziere vecchio segnato V conteneva solo federe usate e altre "besenele che non sono de momento alcuno". Il forziere di pioppo segnato X era stipato di settantotto camicie tutte ricamate di seta, quattordici grembiuli e altrettante federe e di un alto numero di panni e lenzuolini per i bambini. Era il successivo scrigno segnato Y a contenere nuovamente beni interessanti: un ornamento da testa all'antica con *dindole* "assai machade", un delizioso orecchino da *putin* con *dindole* e piccole perle, un pezzo di nastro per guarnizioni d'oro e uno con *magiete* d'argento, quattordici saliere d'argento, talora dorate, cinture di velluto ornate con elementi d'argento dorato, numerose monete d'argento e d'oro. Si riprese il 15 aprile: fu aperta la porta della camera al piano nobile, guardava da due parti verso la strada e faceva parte della costruzione vecchia. Si ripeteva l'aspetto generale delle grandi stanze padronali: c'erano un allegro focolare, due immagini mariane, le consuete *soaze* e la grande lettiera di noce a colonne da cui pendevano tende verdi. La onnipresente *carriola* di servizio era replicabile in caso di necessità grazie a un paio di cavalletti che sostenevano una tavola. C'era una tavola grande ma di abete, quattro sedie da donna con bracciali e una spaziosa vecchia credenza di abete che conteneva vetri. Da una cassa di pioppo segnata A uscirono biancheria nuova e tessuti per biancheria ancora non bagnati: si sarebbero potuti mettere in uso lenzuola e federe, tanti tappeti da tavola rifiniti a *occhietti*, tovaglie e tovaglioli, fazzoletti da testa e da naso, tutti di costosi tessuti di lino rifiniti con filo colorato; e altri se ne sarebbero potuti ottenere utilizzando i tanti scampoli di tela.

La cassa dipinta contrassegnata C C custodiva due celate e una corazza, paia di calze da bambino e da uomo, tanti *sagi*, piccoli tabarri da bambino, una coperta e un *fornimento* da cavallo.

Due forzieri dipinti segnati D D ed E E contenevano diverse scatole e cassetine che non furono aperte perché appartenevano il primo ad Anna, figlia del defunto

Francesco, e il secondo alla sorella di Anna, Cornelia. La cassa segnata F F era riservata alla biancheria sporca. Si passò nella sala della casa vecchia ove anche i mobili erano probabilmente quelli originali. Gli sportelli di un altarelo proteggevano ancora un'immagine della Madonna su fondo dorato. C'era un donzello di ferro che offriva la brocca e il bacino di ottone. A un vecchio tavolo di pioppo ci si poteva accostare sedendo su panche. Una cassa di abete contraddistinta da G G era riservata a diciannove lenzuola nuove, mentre quella indicata come H H custodiva lenzuola vecchie da disfare, due paia di maniche e un mazzo di cordella larga quattro dita di filo bianco e nero. La cassa I I era riservata a una trentina di lenzuola, numerose tovaglie e tappeti da tavola, mentre quella annoverata come K K era occupata da quattro tor-naletti bianchi, gialli e verdi completi di *sguazzaroni*, da un padiglione, da bancali e alcuni pezzi di tela.

In una cassa di pioppo segnata come L L erano custoditi sei *sagi* e in un cofano dipinto O O stavano calze, farsetti, vesti femminili, tabarri e diciotto paia di maniche da donna. Senza alcun ordine il cassone N N era riempito con cinquantasette sacchi, gomitoli di filo, pezzi di corda e trentasette braccia di tela di Reims. Nel cofano O O si trovava solo un profluvio di filati e, impreviste, sette libbre di *galete* o bozzoli di baco da seta. Occupata interamente da una grossa riserva di lino era la cassa di pioppo P P, mentre un tavolino di noce indicato come Q Q serviva da supporto a una spada e un vecchio forziere R R conteneva due coperte da bambino, un copriletto un saio e due abiti pesanti da bambino. Altri piccoli contenitori conservavano oggetti "di poca importanza".

Si proseguì il 16 aprile. Si entrò in un *cameroto* dove si teneva la carne di maiale per inventariare un cofano T T pieno di stoppa e un altro V V con un tappeto, una antiporta e tre bancali insieme con un alto numero di indumenti. Se il cofano antico segnato X X era occupato da due borse piene di mazzetti di lino e un pezzo di tela da tovaglia, il cofano antico segnato Y Y era stato riempito con centocinquantatre piatti di peltro, tutti con l'arma di famiglia. Seguivano, ma in alto numero, candelieri e diversi contenitori. Nel *cameroto* si trovavano altre vecchie casse e un'incredibile riserva di parti di maiale.

Nella cucina c'erano peltri, rami, bronzi, candelieri, secchi, mortai... tutto abbondante e in ottime condizioni. Altri contenitori e oggetti utili nella preparazione dei cibi erano impilati nel *pozolo* accanto alla cucina, nella *burataria* e nel *pozolo* grande sopra la corte, nel quale trovavano posto anche pellicce di agnello, coperte, tavoli e un *ordauero* o orditoio su cui si effettua l'orditura.

Nel granaio che confinava con la casa dei Salvioni Galina c'erano ancora una cassa con filo e altri vecchi contenitori al momento vuoti e inutilizzati e nel granaio vecchio soprattutto mobili in disuso. Si procedette a inventariare anche la biancheria che si trovava nella *lissiera*. Non si era ancora entrati in un grande ambiente, una sala spaziosa col consueto quadro della Madonna, questa volta con l'arma, e le *soaze* di abete tutto intorno, una grande credenza di pioppo con un cassetto per i coltelli che si usavano "per casa", altre due tavole grandi e sgabelli dipinti, alcuni con l'arma dei Dondi Dall'Orologio, altri con l'arma dei Solimani. Nell'entrata stavano quattro panche, nelle tre cantine tante botti.

La ricchezza dei Dondi Dall'Orologio non aveva ancora smesso di stupire. Buona parte dei preziosi era stata portata al sicuro nel monastero di San Bernardino, ripetendo a tanti anni di distanza la scelta di Solimano.

Fu inventariata per prima l'argenteria: dalla cassa uscì un profluvio di tazze, di piatti, di scodelle, molte con orlo dorato e tutte con l'arma dei Dondi Dall'Orologio, salvo sei tazze d'argento e quattro tazzoni "fati a coste" e quattro cucchiari tutti con l'arma Solimana, conservati insieme con le posate numerose ed elaborate dei padroni di casa. Si prestò poi attenzione ai gioielli, ordinatamente riposti in scatole alcune delle quali erano esse stesse un gioiello, come la scatola d'argento lavorato che conteneva una catena fatta di ducati on-gari d'oro con balasci e perle, notevole di per sé ma che poteva diventare strepitosa quando fosse stata completata con uno dei due pendenti il primo dei quali aveva uno smeraldo, un diamante e un rubino; c'erano poi tre collane di perle e un *guxellaro* o agoraio d'argento evidentemente così prezioso da non esser tenuto in casa in una delle tante casse che contenevano lavori di cucito non ancora completati o appena iniziati.

C'erano poi due coppe interessanti almeno per la novità

dei materiali, di ramarizzo una e di diaspro l'altra; una scatola con l'arma di famiglia era d'argento lavorato con un bordo rilevato; oltre a un calice, a due cinture di tessuto oro e cremisi e tre forcine dorate, c'era anche una catena d'oro fatta "a scalette" con otto paternostri d'oro. Si tornò poi nella casa di contrada Eremitani per completare l'inventario degli argenti: brillava su tutti un grande bacile con la sua brocca, entrambi con l'arma di famiglia e una scritta intorno: GASPAR DONDUS HOROLOGIUS. Seguirono numerosi i tazzoni e le posate, quasi tutti contrassegnati dall'arma di famiglia. L'attento lavoro di inventariazione dei beni mobili trovati in casa Dondi Dall'Orologio termina qui.

Ripercorrendo il lunghissimo elenco ci troviamo tra le mani la prova che il mondo era davvero cambiato: dalla scrupolosa parsimonia di Arimondo attraverso il

gusto eccezionale per gli oggetti belli di Giovanni e i primi approcci all'ostentazione del lusso di Solimano, siamo giunti a vederci passare sotto gli occhi una ricchezza fatta di una casa in parte ricostruita in cui era ben chiara la ripartizione degli ambienti privati e delle grandi sale per ricevere, di un numero impressionante di stoffe per arredamento e biancheria – cito solo le lenzuola che superano i duecento capi-, di un guardaroba maschile e femminile con un altissimo numero di vesti alla moda nella scelta dei modelli austeri, dei tessuti lucidi ma in gran parte neri, nell'incredibile numero di paia di maniche lussuose che permettevano di rinnovare continuamente i capi indossati, nei nuovi importanti gioielli come le grosse catene che si usavano come collana e come cintura, e nell'alto numero di colletti, collari e maneghetti, fermagli e pendenti che avevano il meraviglioso dono dell'adattabilità.

#### Note

- <sup>1</sup> Il taglio di questo saggio non è quello annunciato al Convegno: chiedo scusa al gentile lettore. Ma la messe di documenti raccolti sui gioielli nelle case dei padovani tra Quattro e Cinquecento si è talmente gonfiata che è diventata un libro di prossima pubblicazione. Qui mi limito a illustrare gli inventari di una importante famiglia padovana le cui proprietà, le vesti e i gioielli diventano un caso paradigmatico del cambiamento avvenuto nella vita privata in quei due secoli.
- <sup>2</sup> F. Benucci, *Alcune memorie epigrafiche dei Solimani e un'ipotesi sull'origine della famiglia*, in G. Baldissin Molli-F. Benucci-E. Martellozzo Forin-V. Scalco, *La spezieria "Al Gallo" della famiglia Solimani, ove si trovavano l'indispensabile, l'utile e il superfluo. L'inventario del 1427*, Saonara 2013, p. 57.
- <sup>3</sup> Archivio di Stato di Padova, Archivio Notarile, di seguito AN, 394, f. 6r-v.
- <sup>4</sup> Su Matteo Fontaniva, V. Scalco, *I Fontaniva alla conquista della ricchezza in un territorio socialmente ed economicamente in evoluzione*, in *Da signori feudali a patrizi. I Fontaniva tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di E. Martellozzo Forin, Fontaniva 2010, pp. 103-105.
- <sup>5</sup> Vendramino da Cittadella è probabilmente il padre dello speziale Vendrame fu Vendramino che nel 1409 aveva bottega di spezieria preceduta da portico a Cittadella [E. Martellozzo Forin, *Spezierie e speziali nella Padova del Quattrocento*, in G. Baldissin Molli-F. Benucci-E. Martellozzo Forin-V. Scalco, *La spezieria "Al Gallo" della famiglia Solimani, ove si trovavano l'indispensabile, l'utile e il superfluo. L'inventario del 1427*, Saonara 2013, p. 158].
- <sup>6</sup> L'inventario dei beni di Arimondo si legge in AN, 394, f. 7r-35r. Gli Zacchi erano parenti dei Solimani: la madre di Arimondo

era infatti Iselgarda Zacchi [E. Martellozzo Forin, *I Solimani: una famiglia di speziali (e non solo)*, in G. Baldissin Molli-F. Benucci-E. Martellozzo Forin-V. Scalco, *La spezieria "Al Gallo" della famiglia Solimani, ove si trovavano l'indispensabile, l'utile e il superfluo. L'inventario del 1427*, Saonara 2013, p. 33].

- <sup>7</sup> Per un profilo di Giovanni Solimani mi permetto di rinviare a E. Martellozzo Forin, *I Solimani...*, 2013, pp. 35-43.
- <sup>8</sup> Le sedie impagliate erano usate da non molto tempo: erano più confortevoli delle vecchie panche e sgabelli di legno e delle rare sedie con braccioli che ricordavano un trono sia nella forma sia nel significato di seggio d'onore. Le nuove sedie da uomo erano più alte, mentre quelle per le donne che trascorrevano in casa un tempo maggiore rispetto ai padri e ai mariti venivano costruite più basse, meno rigide grazie alla paglia e spesso dotate di cuscini; ancora più basse erano naturalmente quelle per i bambini (P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano 1400-1600*, Milano 1992, p. 174).
- <sup>9</sup> P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, pp. 264-265.
- <sup>10</sup> Il termine *camino* nelle carte padovane allude di solito a una stanza dotata di camino e quindi riscaldata. Nella ricca casa di abitazione del Solimani sembrano esistere due soli camini: troppo poco per una abitazione così ricca. In realtà ne esistevano altri, non inventariati dal notaio in quanto elementi fissi, ma riconoscibili nella presenza di alari, palette e altri attrezzi da focolare (P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, pp. 20-26).
- <sup>11</sup> Quell'*antica carpeta* posta *ante lectum* ci suona familiare: sembra essere quella indicata esattamente allo stesso modo e trovata nella casa di Arimondo, anche se il frettoloso notaio non aveva annotato il ricamo. Altra biancheria elencata tra i beni di Giovanni coincide con alcuni *item* dell'inventario di Arimondo:

- una coltre di seta, un paio di lenzuola e una seconda coltre bianca, tutte contrassegnate dalla scrupolosa osservazione “antiche”; a conferma della lunga durata dei tessuti. Inedito invece è lo *zalonus*: è modificazione di *celonus*, un tessuto proveniente dalla Fian-dra usato per sopracoperte e per rivestimenti parietali. Poteva essere lussuoso, come lo *zelonus magnus* con figure umane che nel 1460 fu inventariato tra i beni del dottore in diritto Francesco Alvarotti [M. Blason Berton, *Una famiglia di giuristi padovani: Pietro, Giacomo e Francesco Alvarotti (Speroni) e la loro biblioteca di diritto (1460)*, in “Bollettino del Museo civico di Padova”, 53 (1965), pp. 3-58].
- <sup>12</sup> Evidentemente a Padova il termine *pellanda* non indicava esclusivamente una veste femminile ampia e lunga come suggerisce Maria Giuseppina Muzzarelli [M.G. Muzzarelli, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 2002, pp. 358-359].
- <sup>13</sup> I nomi dei figli di Giovanni e di Lorenza si leggono in E. Martellozzo Forin, *I Solimani...*, 2013, p. 55.
- <sup>14</sup> Forse si tratta di una specie di serbatoio dotato di rubinetto (P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, p. 245).
- <sup>15</sup> In tutto il secolo XV ci si imbatte in lenzuola e tovaglie ricamate a *osellis*: il Bonardi traduce con “occhietti” [A. Bonardi, *Inventari padovani inediti del 1510*, “Atti e memorie della r. Accademia di scienze lettere ed arti”, vol. 23, disp. 3, anno 366 (1906-1907), pp. 193-203] alludendo forse alla classica rifinitura ad archi di circonferenza; l’interpretazione sembra confermata da quella tovaglia grossa *occhiellata* che fu inventariata a Lucca tra i beni dei Guinigi nel 1430: secondo Thornton (P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, p. 218) si tratta di una tovaglia di lino lavorata con motivo di “occhi”, forse losanghe con un pallino al centro. Ma poiché capita di rilevare negli inventari padovani biancheria da tavola e da letto rifinita con ricami a *osellis*, leoni e altri animali, potrebbe trattarsi veramente di uccelli.
- <sup>16</sup> Sui libri posseduti da Giovanni Solimani, E. Martellozzo Forin, *Spezierie e speciali...*, 2013, pp. 137-139.
- <sup>17</sup> P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, p. 171.
- <sup>18</sup> Per indicare i copritavola il notaio usa i termini *tobalea*, *mantile* e *guardanapo*: evidentemente si riferisce a oggetti destinati a usi diversi che mi sfuggono. Il Thornton (P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, p. 79) interpreta il termine *guardanapi* come tovaglioli; osservo però che a Padova i *guardanapi* erano lunghi parecchie braccia e fanno quindi pensare a tovaglie.
- <sup>19</sup> Anche in questo caso il notaio usa i termini *forchette* e *pironi*, alludendo forse a un uso diverso.
- <sup>20</sup> Lo *scriminale* sembra essere stato una specie di bastoncino appuntito con cui le donne si facevano la riga e si cotonavano i capelli (P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, p. 241): ma tale oggetto non necessitava di una federa.
- <sup>21</sup> P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, pp. 290-291.
- <sup>22</sup> L’inventario dei beni lasciati in eredità da Giovanni Solimani si legge in Archivio di Stato di Padova, in seguito ASPd, *Tabularium*, XIV=15, ff. 423r-439v. È stato in parte utilizzato in G. Baldissin Molli, “*In domo habitations*”: *arredi, suppellettili e cose belle nelle case di Solimano Solimani*, in G. Baldissin Molli-F. Benucci-E. Martellozzo Forin-V. Scalco, *La spezieria “Al Gallo” della famiglia Solimani, ove si trovavano l’indispensabile, l’utile e il superfluo. L’inventario del 1427*, Saonara 2013, e in E. Martellozzo Forin, *Spezierie e speciali...*, 2013, rispettivamente alle pagine 109 e 136-138.
- <sup>23</sup> Gli inventari dei beni di Solimano si leggono in AN, 1386, ff. 27r-29v, 41r-42v, 45r-47r, 55v, 56r-59r. Sono stati utilizzati e in parte pubblicati in G. Baldissin Molli, *Nella casa di Solimano Solimani: vesti, gioielli e cose di lusso di un padovano al tempo di Mantegna*, in *Attorno al Mantegna. La cultura, le arti, le scienze nel Padovano nella seconda metà del Quattrocento*, atti del convegno (Padova 18-19 maggio 2006), Saonara 2007, pp. 17-20 e in Eadem, “*In domo habitationis...*”, 2013, pp. 77-125.
- <sup>24</sup> Sui bruciapfumi, P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, pp. 249-251.
- <sup>25</sup> Tutte le notizie che seguono sono tratte da tale inventario (AN, 1956, ff. 243r-347v).
- <sup>26</sup> P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, pp. 13-16, 284.
- <sup>27</sup> *Soasa* significa propriamente cornice; ma forse qui potrebbe significare pannello.
- <sup>28</sup> Di queste immagini ho scritto in *Prima la Madonna e dopo i santi. L’immagine sacra nelle case dei padovani nei secoli XV e XVI*, “Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina arte”, 58 (2018), fasc. 1-2, pp. 171-172.
- <sup>29</sup> Il legno di cipresso era molto amato e ricercato per i cassoni in cui riporre gli indumenti, perché era efficace contro le tarme (P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, p. 89).
- <sup>30</sup> Il *saio* era un indumento maschile a maniche larghe, lungo fino a mezza gamba (M.G. Muzzarelli, *Guardaroba medievale...*, 2002, p. 359).
- <sup>31</sup> Il velluto alto-basso aveva fondo e disegno resi con pelo di velluto tagliato a due diverse altezze. Il tessuto era già noto negli anni 1430-’50 e richiedeva conoscenze e abilità tecniche eccelse. La tessitura, la più complessa mai portata a termine, era opera dei migliori maestri vellutai dei centri di antica tradizione, come Venezia e Firenze [C. Buss, *Il velluto alto-basso*, in *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo 2009, p. 69].
- <sup>32</sup> Dei gioielli si troverà una descrizione accurata nel mio *L’arte dell’apparire. Argenti ori e gemme dei padovani nei secoli XV e XVI. La bottega di maestro Viviano Bonzi, orefice (1569)*, in corso di pubblicazione.
- <sup>33</sup> Nell’inventario esso è indicato come *valiseta*: per quanto al diminutivo, mi sembra un termine difficilmente applicabile al caso.
- <sup>34</sup> Particolare intarsio e ornamentazione dei metalli per cui, in solchi precedentemente predisposti in modo da formare disegni vari, si inseriscono lamine e fili di altri metalli, per lo più nobili (argento, oro), in modo che la loro diversa colorazione dia effetti policromi.
- <sup>35</sup> Per questi e altri strumenti musicali posseduti da padovani nel XV e XVI secolo, mi permetto di rinviare al mio *Musica tra le pareti domestiche* in corso di pubblicazione.
- <sup>36</sup> P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano...*, 1992, p. 193.

# Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monili devozionali nell'Italia della Controriforma

*Serena Franzon*

I gioielli, disponibili in un'infinita gamma di versioni più o meno preziose, sono, in quanto accessori indossabili, soggetti alle mutevoli leggi della moda. Tale mutevolezza non risiede solamente nell'avvicinarsi delle diverse fogge, ma anche nella funzione semantica dei monili, che per la loro evidenza si connotano spesso come importanti veicoli di informazioni sull'identità di chi li indossa<sup>1</sup>. Come si dirà nel corso del presente contributo, le evoluzioni tipologiche e iconografiche, ma anche quelle stilistiche, possono nei monili nascere da precise esigenze comunicative, talora in diretta relazione con cambiamenti nel culto e nelle pratiche religiose.

Pochi sono gli studi specificamente dedicati a questi aspetti, che hanno tuttavia ricevuto un certo interesse nell'ambito delle più recenti ricerche sulla cultura materiale della religione<sup>2</sup>. In particolare, la riflessione che qui si propone è dedicata ai gioielli come mezzi di comunicazione dell'identità cattolica nel corso della Controriforma, dagli anni del Concilio di Trento fino alla fine del XVII secolo.

Concentrarsi sullo specifico ambito dei monili permette di esaminare anche un secondo aspetto, intimamente connesso a quello identitario: la lettura in chiave religiosa della liceità del lusso. Il dibattito sull'opportunità dell'utilizzo di beni di lusso è una questione spesso centrale in ambito religioso, a diverse altezze cronologiche e nei contesti culturali più disparati. Come si vedrà poco oltre, esso fu però particolarmente significativo all'interno degli scontri tra cattolici e protestanti nel Cinquecento, coinvolgendo a vario titolo i gioielli indossati dai fedeli.

## Il punto di vista protestante sui simboli dell'identità cattolica.

Uno degli aspetti maggiormente criticati da parte dei diversi orientamenti protestanti fu la convinzione che gli oggetti devozionali possedessero proprietà taumaturgiche e protettive. Questa credenza era radicata da secoli nel contesto cattolico ed era legata all'idea che la capacità d'azione del divino si riverberasse nell'ambiente terreno attraverso materiali specifici: le reliquie dei santi, le gemme e i metalli preziosi, gli oggetti benedetti e quelli entrati in contatto con i luoghi sacri<sup>3</sup>. Si tratta di elementi che figuravano di frequente nella composizione dei monili; questi rappresentavano infatti gli oggetti apotropaici per eccellenza, per il fatto di poter essere indossati a contatto con il corpo, con lo scopo di garantirne l'incolumità. Nonostante questa finalità, che potrebbe far pensare a oggetti "magici", nella maggior parte dei casi non si può però parlare di amuleti -che pure esistevano e venivano utilizzati- ma di monili devozionali veri e propri<sup>4</sup>. Si tratta ovvero di oggetti religiosi, che derivavano i loro "poteri" proprio dal loro legame con il divino, e possedevano in genere anche una loro funzione codificata all'interno delle pratiche religiose<sup>5</sup>. È questo per esempio il caso di un monile molto diffuso e conosciuto, ovvero il rosario, ma anche quello delle teche adibite alla conservazione delle reliquie e dei cosiddetti *Agnus Dei*. Oltre ai resti mortali dei santi, alcuni gioielli erano infatti utilizzati per custodire i frammenti dei medaglioni ricavati dal cero pasquale e benedetti dal papa, che erano appunto detti *Agnus Dei*. Queste tipologie di gioielli godevano





Fig. 1. Georg Pencz, 1529, *La predica protestante e la predica cattolica*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

di enorme popolarità proprio a causa della convinzione che proteggessero da svariate malattie e dalla morte improvvisa<sup>6</sup>.

Convinzione che, sin dalla loro primissima diffusione, le diverse religioni protestanti bollarono come superstiziosa. Luterani, calvinisti, anabattisti e anglicani, sebbene caratterizzati da idee diverse nei confronti della liceità dell'uso di oggetti devozionali, abbandonarono dunque da subito l'uso di tutti gli oggetti riconosciuti dai cattolici come "miracolosi".

Altro motivo di critica da parte protestante era costituito dal culto dei santi e della Vergine Maria, in parte perché si pensava che la loro venerazione distogliesse i fedeli dall'amore verso Dio, e in parte proprio perché non veniva accettata l'idea che reliquie possedessero proprietà taumaturgiche. All'interno degli ambienti riformati, perse così di valore tutta la cultura materiale legata alle reliquie e ai pellegrinaggi, tra cui, oltre ai reliquiari indossabili, possono essere annoverati anche tutti i *souvenir* acquistabili nei pressi delle mete dei viaggi sacri, e i gioielli con immagini di santi.

Il culto mariano subì ulteriori attacchi, dovuti anche alle modalità di preghiera che lo contraddistinguono ancor oggi. Il rosario veniva infatti considerato come

una pratica basata su una mera ripetizione meccanica delle invocazioni, che, secondo i dettami della riforma, non consentiva una partecipazione spirituale da parte dei fedeli<sup>7</sup>. Per queste ragioni, il rosario, ma anche tutte le stringhe da *paternostri* per ripetere sequenze di preghiere, veniva interpretato dai protestanti come un simbolo negativo del cattolicesimo. Un altro oggetto che si presenta in questo senso emblematico è la già menzionata teca per *Agnus Dei*. Infatti, oltre a figurare tra i gioielli ritenuti superstiziosi, essendo specificamente pensata per contenere la cera benedetta dal papa, richiamava esplicitamente il potere del pontefice. Il forte carattere antipapale insito in tutti gli orientamenti protestanti è del resto uno degli aspetti che, notoriamente, ha caratterizzato maggiormente la Riforma<sup>8</sup>.

Più in generale, negli ambienti riformati si tendeva a criticare l'eccesso di sfarzo e l'attaccamento alla materialità ravvisato sia nel clero che nei fedeli cattolici. Il concetto di moderazione ha in questo senso giocato un ruolo rilevante sul piano identitario per i fedeli protestanti.

Un esempio assai eloquente di questa tendenza è un'incisione di Georg Pencz che rappresenta l'interno



di una chiesa evangelica sulla sinistra e il suo equivalente cattolico sulla destra (Fig. 1). Nel primo caso gli ambienti sono molto spogli; sia il pastore che i fedeli sono ben vestiti, ma non sono rappresentati gioielli. Nel secondo, invece, il pulpito è ornato da un tessuto lavorato. Sono ben visibili almeno quattro grandi corde da preghiera, tenute tra le mani dei fedeli cattolici, due delle quali recano dei *pomander*, ovvero dei pendenti circolari riempiti di sostanze profumate.

Va comunque specificato che la critica protestante verso il lusso cattolico era concentrata verso gli oggetti rientranti nella sfera religiosa, e non può essere considerata come un attacco generalizzato verso ogni forma di lusso. Inoltre, tra le persone di fede evangelica, esistevano anche posizioni più moderate, che non rifiutavano a priori l'uso dei gioielli devozionali<sup>9</sup>. Detto ciò, una certa coscienza del ruolo dei gioielli e delle differenze sul piano visivo tra fedeli cattolici e protestanti emerge anche in altre manifestazioni artistiche, e sembra caratterizzare più in generale la cultura europea di questo periodo<sup>10</sup>. Basti pensare al contesto anglicano, dove la consapevolezza del significato politico e sovversivo dei monili devozionali cattolici portò Elisabetta I (1533-1603) a promulgare nel 1571 una legge che vietasse l'uso di reliquiari pendenti, medaglie con santi, rosari e *Agnus Dei*<sup>11</sup>. La legge fu frequentemente disattesa, tanto che Giacomo I (1566-1625) fu costretto nel 1623 a emanare nuovamente un editto simile<sup>12</sup>.

Per quanto debbano essere sicuramente esistiti anche protestanti che usavano gioielli cattolici e cattolici che invece non li indossavano, pare dunque che l'identità protestante si sia connotata maggiormente per la rinuncia ai simboli cattolici piuttosto che per la creazione, che pur è avvenuta, di un codice alternativo di simboli<sup>13</sup>.

Un atteggiamento critico verso i monili e le pratiche menzionate è comunque facilmente riscontrabile anche negli ambienti protestanti italiani, nei quali la fede riformata veniva professata clandestinamente<sup>14</sup>. A questo proposito molto eloquenti sono le riflessioni del calvinista vicentino Alessandro Trissino:

«dicanmi quando mai il buon Pietro o alcuno altro degli apostoli o de' profeti insegnò mai a dar culto a santi ed invocarli? Chi andare in pelegrinaggio? Chi

dire il rosario? [...] Benedire artiglierie? Agnus Dei? Corone, candele, olivo, cenere di Quaresima, ovi di Pasqua, zocchi di Natale, acqua dell'Epifania contra le streghe, sassi, vestimenti e mille altre scioccherie indegne d'essere recitate? [...] Non è egli stato l'Anti-Cristo e li suoi seguaci che hanno posto dentro della Chiesa tutte queste cose senza alcun testimone delle scritture sante?»<sup>15</sup>.

La critica si rivolge dunque a tutti quegli oggetti cattolici considerati illeciti perché non fondati sulle sacre scritture, tra cui figurano anche *Agnus Dei* e corone, nome quest'ultimo che veniva utilizzato comunemente per identificare i rosari. Oggetti che però i fedeli della chiesa di Roma erano tutt'altro che intenzionati ad abbandonare.

Innovazioni in risposta alle critiche protestanti. Tipologie, iconografie, materiali e tecniche dei nuovi gioielli cattolici.

Anche i fedeli di rito romano riconoscevano negli stessi oggetti individuati dai protestanti i segni tipici della propria identità religiosa, rovesciandone però, ovviamente, il giudizio. Rosari e teche per *Agnus Dei* si connotarono dunque sempre di più come segni di riconoscimento del fedele cattolico<sup>16</sup>.

La fortuna del rosario subì, com'è noto, un forte incremento grazie alla vittoria delle forze cristiane a Lepanto, nel 1571, che diede l'impulso all'istituzione della festa del rosario. Nel corso del Cinquecento si assistette inoltre a una progressiva evoluzione dei monili devozionali cattolici, volta a rendere più evidenti ed esplicite le loro caratteristiche distintive. La risposta alle critiche sollevate dagli ambienti riformati non consistette infatti in uno stravolgimento della cultura materiale cattolica, ma in una serie di modifiche che ne resero più diretto il messaggio devozionale.

Per quanto concerne gli *Agnus Dei*, proprio attorno alla metà del Cinquecento è possibile registrare un'evoluzione di questa tipologia di gioiello. Le teche, inizialmente contraddistinte dalla lavorazione a niello, iniziarono infatti a essere realizzate in vetro dorato e graffito (Figg. 2-3). Il passaggio da una tecnica all'altra avvenne in un momento significativo, perché coincise



Fig. 2. Bottega orafa italiana, seconda metà del XV secolo, *Teca per Agnus Dei*, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 3. Bottega orafa spagnola o italiana, seconda metà del XVI secolo, *Teca per Agnus Dei*, Chicago, Art Institute.

di fatto con il periodo del Concilio di Trento.

Ciò non implica necessariamente il recepimento di specifici dettami conciliari, ma piuttosto un generale rinnovamento dell'arte sacra cattolica a cui anche i monili devozionali hanno partecipato. Non appena iniziò a imporsi la tecnica del vetro dorato e graffito, vennero infatti abbandonate le immagini a tema amoroso o con motivi floreali, prima solitamente riservate a uno dei versi delle teche. Entrò dunque in uso la consuetudine di riempire entrambi i versi con immagini a sfondo religioso, o di riservare alla decorazione iconografica a un unico lato del monile<sup>17</sup>. La tecnica del *verre eglomisé* si presta inoltre molto meglio alla rappresentazione di piccole scene devozionali, e ha, rispetto al niello, la possibilità di arricchirle di molti dettagli, con un largo utilizzo di colori vividi.

Complesse scene tratta da episodi biblici e altre iconografie devozionali erano in realtà già diffuse precedentemente in un'altro tipo di gioielli, ovvero le *enseignes*.

Come puntualizzato da Paola Venturelli in questo volume, le *enseignes* erano però dei gioielli in cui il riferimento alla scena religiosa era legato a una precisa scelta della Committenza, e spesso si inseriva in un complicato sistema di rimandi a tematiche politiche, amorose e letterarie. Yvonne Hackenbroch ha inoltre rilevato come con il Concilio di Trento diventò meno frequente l'opportunità o la volontà di fare riferimenti individuali a temi religiosi, e che ciò comportò di fatto il tramonto del secolo d'oro dell'*enseigne*<sup>18</sup>.

Gioielli su commissione continuarono ovviamente a essere realizzati, ma la produzione devozionale fu nella Controriforma caratterizzata soprattutto da due aspetti: una tendenza a uniformare le iconografie e un utilizzo più sobrio dei materiali. Dal punto di vista produttivo, oltre alla fortuna di una tecnica molto semplificata ed economica di *verre eglomisé*, la filigrana e il traforo divennero molto comuni verso la fine del XVI secolo e per tutto il Seicento<sup>19</sup>. Rispetto alla tradizionale fi-

ligrana, prodotta soprattutto in ambito veneziano da manifattura specializzata, i gioielli devozionali del periodo controriformato presentano infatti una filigrana molto semplificata; questa tecnica permetteva inoltre di risparmiare una quantità notevole di metallo prezioso<sup>20</sup>.

Nello stesso torno d'anni venne definito, nei termini che ancor oggi sopravvivono, l'aspetto delle medagliette devozionali. Memori nella produzione seriale e nella destinazione d'uso dei precedenti *souvenir* di pellegrinaggio, esse si cristallizzarono nella loro forma più sobria e semplificata, mostrandosi in genere prive di smalti e pietre preziose, anche qualora prodotte in materiali pregiati come oro o argento<sup>21</sup>.

La produzione di medagliette e monili realizzati con tecniche seriali, per quanto ovviamente esistita già in precedenza, fu del resto favorita da diversi fattori durante la Controriforma. Tra questi deve essere sicuramente annoverato l'ampliarsi del bacino di mercato verso consumatori meno facoltosi, ma anche, plausibilmente, la necessità di controllare le iconografie presenti sugli oggetti devozionali. È quest'ultimo infatti un punto frequentemente sottolineato per altre forme d'arte che potrebbe aver giocato un ruolo importante anche sui gioielli<sup>22</sup>. Mi domando inoltre se, anche in risposta alle critiche protestanti sul lusso cattolico, non ci fosse anche la volontà di proporre un prodotto che incontrasse una nuova domanda improntata sulla sobrietà e sulla moderazione. Il tema necessita certo di uno studio mirato, ma l'idea del gioiello prezioso come un lusso vano e immorale, emerge più spesso nelle opere d'arte di questo periodo che in precedenza. Basti pensare alle rassegne di sfarzosi monili visibili nelle tante allegorie della *vanitas* e nelle rappresentazioni della Maddalena penitente, colta nell'atto di rinuncia delle ricchezze terrene (Fig. 4).

La testimonianza più esplicita della partecipazione dei gioielli al clima religioso della controriforma è però rappresentata dalle spille e dai pendenti con rappresentazioni eucaristiche. Si tratta infatti di una tipologia di monili la cui diffusione è attestata solo in seguito al concilio di Trento. Com'è noto, in tale occasione ecumenica venne ribadita con forza la cen-



Fig. 4. Caravaggio, 1594-1595, *La Maddalena penitente*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, particolare.

tralità della dottrina della transustanziazione, ovvero della conversione dell'ostia eucaristica nel corpo di Cristo. In netto contrasto con le idee protestanti, che vedevano nell'eucaristia un mero atto di commemorazione dell'ultima cena, i gioielli con la rappresentazione del Santissimo Sacramento dovevano essere quindi pensati come oggetti in grado di dichiarare apertamente i principi della fede cattolica (Fig. 5)<sup>23</sup>.

**Il gioiello come oggetto di memoria all'interno delle pratiche devozionali cattoliche.**

Meno espliciti ma non meno significativi per l'identità cattolica sono tutti quegli aspetti che uniscono i monili devozionali ai concetti di memoria e meditazione. Infatti, nonostante i protestanti sostenessero il contrario, l'attività di preghiera cattolica prevedeva sì la ripetizione di sequenze fisse di invocazioni, ma anche una meditazione assai più complessa e artico-



Fig. 5 Bottega orafa siciliana o spagnola (?), 1670-1700 circa, *Pendente con il Santissimo Sacramento*, Chicago, Art Institute.



Fig. 6. Bottega orafa italiana (?), 1570-1600 circa, *Croce pendente*, New York, Metropolitan Museum.

lata, che veniva stimolata in vari modi attraverso l'utilizzo dei monili.

Le corde da preghiera, per esempio, costituivano degli espedienti meccanici a servizio della memoria, ma contemplavano anche l'aspetto commemorativo della vita di Cristo tramite la meditazione sui misteri<sup>24</sup>.

La combinazione tra commemorazione, mnemotecniche e meditazione guidata è tuttavia più articolata nel caso dei gioielli con le rappresentazioni delle *arma Christi*. I simboli della Passione erano già ben noti ai fedeli cattolici, in quanto comuni nelle raffigurazioni pittoriche di Cristo come *Vir dolorum*, diffuse in tutta Europa dal xv secolo<sup>25</sup>. Le *arma Christi* sono infatti una serie di immagini codificate, che fanno riferimento a episodi narrati nei Vangeli, nel racconto della Passione di Gesù. Non tutte le rappresentazioni conten-

gono tutti i simboli, ed esistono anche alcune varianti. I simboli riscontrabili più di frequente sono la croce, la corona di spine, la colonna della flagellazione, la frusta, la spugna, la lancia, il velo della Veronica e i tre chiodi usati per crocifiggere Cristo. Spesso si ritrovano anche la raffigurazione di un martello, usato per affiggere i chiodi, delle pinze per toglierli, la tunica, un gallo, i dadi, la scala usata per deporre il corpo di Cristo, il baccile in cui Pilato lavò le mani, e la canna posta in segno di scherno come scettro nelle mani di Gesù.

Assieme ai *memento mori*, rappresentazioni macabre o piccoli teschi volti a ricordare l'ineluttabilità della morte, i monili con *arma Christi* rappresentano categorie di oggetti che fecero la loro comparsa probabilmente nel Quattrocento ma che conobbero un'ampia diffusione solo a partire dalla fine del secolo successivo<sup>26</sup>.



Fig. 7. Bottega fiamminga, 1500-1530 circa, *Memento mori*, Londra, British Museum.

Gioielli di questo tipo aiutavano il fedele a ricordare i diversi episodi connessi alla Passione di Cristo, e di conseguenza a meditare su di essi. È inoltre già stato proposto che tali simboli fossero utilizzati anche per associare alle immagini diversi concetti, che potevano così essere richiamati più facilmente alla mente nel corso della preghiera<sup>27</sup>. È dunque piuttosto probabile che questi oggetti venissero sfruttati anche nella pratica del pellegrinaggio mentale, poiché i diversi episodi della Passione presero parte in posti ben codificati, ancora segnalati in modo molto riconoscibile nella città di Gerusalemme<sup>28</sup>.

Per nostra grande fortuna, il ruolo dei gioielli devozionali è talvolta reso inequivocabilmente intellegibile grazie alle iscrizioni sugli oggetti stessi. Due gioielli recano in questo senso delle scritte particolarmente si-



Fig. 8. Bottega europea, 1670-1700 circa, *Rosario*, Venezia, Museo Correr.

gnificative, che esplicitano il significato dei monili con *arma Christi* e dei *memento mori*.

Il primo è un crocifisso pendente, che presenta sul retro la raffigurazione delle *arma Christi* in smalti colorati e un'iscrizione lungo i bordi laterali (Fig. 6)<sup>29</sup>. L'oggetto, databile alla fine del XVI secolo, è difficile da collocare stilisticamente. Il suo aspetto è molto diverso da quello dei crocifissi attribuiti alla Spagna, e alcuni dettagli stilistici suggeriscono che possa forse essere stato realizzato in Italia<sup>30</sup>.

La scritta presente sul pezzo recita: *ECCE UT IMITERIS UT CONGREGNES COMPATERE* (Osserva, soffri con lui, in modo da imitarlo e regnare con lui). Il passo condensa in poche parole la concezione cattolica della grazia, che vede nelle opere del fedele il vero strumento per raggiungere la salvezza, e che è quindi



diametralmente opposta al concetto protestante della predestinazione. È così chiarito quanto cruciale fosse il ruolo dei monili devozionali per i fedeli della chiesa di Roma, quali strumenti che, tramite il coinvolgimento della vista predisponessero il fedele a meditare sulla vita di Cristo e di conseguenza a imitarne il comportamento, conducendolo verso la grazia.

Il secondo oggetto fu intagliato nel legno all'inizio del XVI secolo in area fiamminga, e rappresenta una piccola bara, in cui è all'interno è visibile la figura di un cadavere e, sugli sportelli apribili, l'inferno e il paradiso (Fig. 7). Probabilmente si tratta di un pezzo contemporaneo al primo diffondersi del protestantesimo, con un'iscrizione assai eloquente: *Cogita mori ut vivas* (ragiona sulla morte affinché tu possa vivere)<sup>31</sup>. Ritorna dunque anche in questo caso l'idea cattolica che la vita eterna si possa ottenere grazie alle proprie azioni, così come il ruolo chiave della meditazione, in questo caso rivolta verso la morte.

Non deve essere dunque un caso se i *memento mori* e i monili con *arma Christi*, videro aumentare esponenzialmente la loro fortuna negli anni subito seguenti al diffondersi della Riforma<sup>32</sup>. A mio parere, dunque, si può assistere al radicarsi di alcune tendenze preesistenti, che diventano però delle vere e proprie mode solo in risposta all'avanzata protestante.

## Riflessioni conclusive

Un rosario, a mia conoscenza ancora inedito e conservato al Museo Correr, permette di effettuare alcune considerazioni conclusive sui punti trattati (Fig. 8). Si tratta di un oggetto non semplice da collocare geogra-

ficamente e cronologicamente, ma per altri versi molto eloquente. I grani, realizzati probabilmente in avorio di tricheco, sono disposti in cinque serie da dieci, rispecchiando la struttura classica del rosario. La preghiera rivolta alla Vergine si combina in questo caso con la riflessione sulla morte, poiché la collana presenta un teschio come *memento mori*, oltre che, tra una serie e l'altra, delle *arma Christi*. Questo dettaglio mi fa pensare che oggetti come questo potessero nascere appositamente per la recita dei cinque misteri dolorosi.

La funzione d'uso di un gioiello devozionale è qui resa estremamente evidente: colpire l'occhio del fedele, coinvolgere la sua mente attraverso la meditazione sulla caducità umana e sulla passione di Cristo, e stimolare la memoria tattile durante la preghiera. La particolare lavorazione dei grani è infatti chiaramente pensata in funzione della manipolazione. Che il tatto fosse importante nella concezione cattolica della preghiera è stato del resto ribadito più volte da precedenti studi<sup>33</sup>. Nel coinvolgimento di questo senso i fedeli alla chiesa romana si distinguevano dai protestanti soprattutto su due punti: l'idea che tramite il contatto le qualità apotropiche di un oggetto potessero arrivare al corpo, e la convinzione che la stimolazione sensoriale potesse favorire l'incontro con il divino.

Le diverse questioni toccate nel corso di questa trattazione confermano l'estrema complessità che i gioielli, pur nelle loro limitate dimensioni, riescono a possedere e veicolare. Preziosi o meno per la qualità dei materiali utilizzati, i monili devozionali rappresentano dunque un'inestimabile testimonianza per comprendere le dinamiche legate non solo alle pratiche di culto, ma anche alla percezione e alla comunicazione dell'identità religiosa.

## Note

<sup>1</sup> E Bordon-F. Nobile, *The jewel: an accessory that synthesizes culture and identity*, in *Psychological values around the world*, atti del convegno (Chicago e Melbourne e Padova 2010) a cura di A. L. Comunian-A. O'Roark-L.F. Lowenstein, Padova 2012, pp. 187-199.

<sup>2</sup> *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Cambridge 7 marzo-4 giugno 2017) a cura di M. Corry-D. Howard-M. Laven, Cambridge 2017; *The thing of mine I have loved the best. Meaningful jewels*, a cura di C. Hahn-B. Chadour Sampson, London 2018; I. Ga-

landra Cooper-M. Laven, *The material culture of piety in the Italian Renaissance: re-touching the rosary*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson-T. Hamling-D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 338-353.

<sup>3</sup> Su questo argomento C. Walker Bynum, *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Brooklyn 2011.

<sup>4</sup> Sui gioielli magici e amuleti si veda: C. Boschetti, *Magia, in Gioiello & jewellery, III edizione. Museo del gioiello Vicenza*, a cura di Livia Tenuta, Milano 2019, pp. 17-46.

- <sup>5</sup> Nella quasi totalità delle religioni i gioielli devozionali vengono utilizzati nel contesto delle pratiche di orazione. L'esempio più conosciuto è rappresentato dalle corde da preghiera, stringhe di vaghi in cui a ogni elemento è associata una specifica invocazione. Oggetti di questo tipo si possono riscontrare per esempio in ambito buddista, mussulmano e cristiano. Più in generale, per monile devozionale si intende qui un accessorio, non per forza prezioso, che presenti almeno un elemento di connessione con la religione e che sia indossabile sul corpo.
- <sup>6</sup> J. Cherry, *Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance*, in "Renaissance Studies", 15, 2 (2001), pp. 154-171; J. Musacchio, *Lambs, coral, teeth, and the intimate intersection of religion and magic in Renaissance Tuscany*, in *Images, Relics, and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S.J. Cornelison-S.B. Montgomery, Tempe 2006, pp. 139-156; S. Franzon, *Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano*. S. Franzon, *Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano*, atti del III ciclo di studi medievali (Firenze 8-10 settembre 2017) a cura di Nume Nuovo Medioevo Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, Monza 2017, pp. 41-54.
- <sup>7</sup> R. King, "The beads with which we pray are made from it". *Devotional ambers in Early Modern Italy*, in *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, a cura di W. de Boer-C. Göttler, Leiden 2012, pp. 153-175.
- <sup>8</sup> Questo aspetto si può riscontrare bene nell'arte riformata, con esempi che coinvolgono anche i gioielli. F. Tropea, *Mappe-monde nouvelle papistique*, in *Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Firenze 31 ottobre 2017-7 gennaio 2018) a cura di F. De Luca-G. M. Fara, Firenze 2017, cat. 34, p. 124; F. Quiviger, *The sensory world of Italian Renaissance art*, Chicago 2010, pp. 83-87. Si consulti inoltre la scheda (inv. 53.677.5) al link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358368>.
- <sup>9</sup> M. Lutero, *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento*, edizione italiana a cura di A. Gallas, Torino 1999, pp. 138-139. William Jones parla del presunto anello di fidanzamento di Martin Lutero, che avrebbe un crocifisso come decorazione, ma si tratta di un falso creato ad arte in epoche successive: W. Jones, *Finger ring lore. Historical, legendary, anecdotal*, London 1877, versione digitalizzata consultata al link: <https://archive.org/details/fingerringlorehi00jonerich>, pp. 481-482.
- <sup>10</sup> Si consulti la bibliografia alla nota 8.
- <sup>11</sup> D. Scarisbrick, *Tudor and Jacobean Jewellery*, London 1995, pp. 42-45.
- <sup>12</sup> Del resto la convinzione che tali oggetti possedessero caratteristiche curative era molto radicata in territorio inglese: J. Cherry, *Healing through faith...*, 2001, pp. 154-171.
- <sup>13</sup> Si pensi per esempio alla *rosa di Lutero*, simbolo ancora utilizzato sottoforma di spilla da parte dei pastori protestanti, o alla *croce ugonotta*, che nel Seicento sarà una sorta di simbolo di riconoscimento per i fedeli di questa religione.
- <sup>14</sup> M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001. M. Firpo-F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016.
- <sup>15</sup> G. Mantese, *La famiglia Thiene e la Riforma protestante a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI*, in "Odeo olimpico", 8 (1970), pp. 132-133.
- <sup>16</sup> I. Galandra Cooper, *Investigating the 'Case' of the Agnus Dei in Sixteenth-Century Italian Homes*, in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di M. Corry-M. Faini-A. Meneghin, Leiden 2018, pp. 220-243. R. King, "The beads with which we pray...", 2012, pp. 153-175.
- <sup>17</sup> Molti esempi sono visibili in: S. Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978. Il pendente dell'Art Institute di Chicago (Fig. 3) reca da un lato la *Presentazione al tempio* e dall'altro la *Resurrezione* (inv. 1992.520): <https://www.artic.edu/artworks/119738/double-sided-pendant-with-the-presentation-in-the-temple-and-the-resurrection?q=jewelry&page=2>. Uno del Louvre reca la *Crocifissione* da una parte e la *Fuga in Egitto* dall'altra: <https://www.photo.rmn.fr/archive/75-000324-2C6NU0H1OAGX.html>. Altri medaglioni decorati con la tecnica del vetro dorato e graffito presentano l'immagine solo da un lato e non è certo si tratti di teche per *Agnus Dei*. <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?page=trapani.031>.
- <sup>18</sup> Y. Hackenbroch, *Enseignes. Renaissance Hat Jewel*, Firenze 1996, p. 375.
- <sup>19</sup> Il *verre egglomisé* nella sua tecnica originaria prevedeva l'applicazione della foglia d'oro su una superficie vetrosa, la realizzazione del graffito sull'oro e l'applicazione di ulteriori strati di vetro. L'oggetto veniva poi cotto in fornace, sigillando così perfettamente il disegno. Tuttavia la tecnica fu notevolmente semplificata proprio nel XVI secolo, acquisendo caratteri più pittorici e arricchendosi dell'utilizzo di smalti colorati. S. Pettenati, *I vetri dorati graffiti...*, 1978.
- <sup>20</sup> Esempi di filigrane veneziane possono essere trovati in: *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie*, a cura di G. Brusa-T. Tomba, Milano 1981, p. 279. P. Pazzi, *I gioielli nella civiltà veneziana*, Venezia 1995. L. Caselli, "Opus veneticum ad filum" e "opus duplex", *considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento*, in *Venezia. Arti e storia, studi in onore di Renato Polacco* a cura di L. Caselli, Venezia 2005, pp. 53-60. Oggetti devozionali realizzati nella forma più semplice di filigrana si possono vedere al link: <http://www.rosaryworkshop.com/MUSEUM-AntRosary-Index.htm>. Si vedano anche due medaglie ottocentesche del Victoria & Albert Museum (invv. 339-1890, 327-1890): <http://collections.vam.ac.uk/item/O142783/pendant-unknown/>. <http://collections.vam.ac.uk/item/O142805/pendant-unknown/>.
- <sup>21</sup> Per informazioni, immagini e bibliografia sui *souvenir* di pellegrinaggio si vedano: *The religious and profane Medieval badges foundation*, <http://www.medievalbadges.org>. *Kunera*, <http://www.kunera.nl/Default.aspx>.



- <sup>22</sup> E. Lev, *How Catholic Art Saved the Faith. The Triumph of Beauty and Truth in Counter-Reformation Art*, Manchester 2018.
- <sup>23</sup> Pendenti con simili iconografie sono visibili in: M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008, p. 183. Si veda anche la scheda dell'esemplare in Fig. 5 (inv. 1992.522): <https://www.artic.edu/artworks/119740/pendant-with-the-eucharist-or-holy-sacrament?q=jewelry>.
- <sup>24</sup> R.J.M. Olson, *The rosary and its iconography. Part I: background for devotional tondi*, in "Arte Cristiana", 787, LXXXVI (1998), pp. 263-276.
- <sup>25</sup> G. Baldissin Molli, *Jacopo da Montagnana e il Cristo passo della basilica di sant'Antonio. L'affresco e l'indulgenza*, in "Il Santo", LVIII, 1-2 (2018), pp. 101-136.
- <sup>26</sup> L'unico esempio quattrocentesco a me noto di un monile con *Arma Christi* è la corda da preghiera nella *Compillation des Croniques et ystores des Bretons, partie en III livretz*, di Pierre Le Baut (segnatura: Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 8266): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8530342h/f790.item.zoom>.
- <sup>27</sup> P. Parshall, *The Art of Memory and the Passion*, in "The Art Bulletin", 81, 3 (1999), pp. 456-472.
- <sup>28</sup> M.H. Foster Campbell, *Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick-L.D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol. I, pp. 227-274; K. Beebe, *The Jerusalem of the mind's eye: imagined pilgrimage in the fifteenth century*, in *Visual Constructs of Jerusalem*, a cura di B. Kühnel-G. Noga-Banai-H. Vorholt, Turnhout 2015, pp. 409-420.
- <sup>29</sup> La scheda dell'oggetto è visibile al link (inv. 1982.60.379): [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207255?sortBy=Relevance&when=A.D.+1400-1600&what=Jewelry&ft=\\*&offset=25&rp=20&pos=44](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207255?sortBy=Relevance&when=A.D.+1400-1600&what=Jewelry&ft=*&offset=25&rp=20&pos=44).
- <sup>30</sup> Mi riferisco soprattutto all'utilizzo dello smalto azzurro nell'iscrizione e in alcune figure, oltre allo stile del crocifisso e dei simboli della Passione. Per confronti si veda: S. Franzon, *Preziosità e fede. Identità religiosa e pratiche devozionali nel gioiello cinquecentesco e nelle sue rappresentazioni*, Tesi di Dottorato, Supervisore Giovanna Baldissin Molli, Università di Padova, Anno Accademico 2019-2020. Le seguenti croci con *Arma Christi* sono state invece convincentemente attribuite alla Spagna (invv. OA5603, M.245-1975): <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-028511-2C6NU0VA6HAF>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O114865/reliquary-cross-unknown/>.
- <sup>31</sup> S. Karr Schmidt, *Memento Mori: the deadly art of interaction*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick-L.D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol. II, pp. 261-294. [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=1509905001&objectId=32859&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1509905001&objectId=32859&partId=1).
- <sup>32</sup> Si vedano per esempio: bottega orafa veneziana, *Anello memento mori*, 1590-1610 circa, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 666; bottega lombarda, *Teca apribile con la Vergine e Gesù*, 1550-1600 circa, Londra, Museum of London, inv. A14011. Altri esempi di gioielli con *arma Christi* si possono trovare ai seguenti link: [https://britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=202606001&objectid=74436](https://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=202606001&objectid=74436). [https://britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=1035051001&objectId=38435&partId=1](https://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1035051001&objectId=38435&partId=1). [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2e/BLW\\_Rosary.jpg/400px-BLW\\_Rosary.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2e/BLW_Rosary.jpg/400px-BLW_Rosary.jpg). <http://collections.vam.ac.uk/item/O126318/pendant-unknown/>. Nel corso della Controriforma si possono trovare anche delle testimonianze documentarie chiaramente riferibili a gioielli *memento mori*: P. Pazzi, *I gioielli nella civiltà veneziana...*, 1995, pp. 97-99; M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, pp. 115-118.
- <sup>33</sup> M. Corry-D. Howard-M. Laven, *Madonnas & Miracles...*, 2017; C. Hahn-B. Chadour-Sampson, *The thing of mine...*, 2018.

# Il gioiello rinascimentale veneziano: Il pendente a nave

*Anastazja Buttitta*

Uno dei gioielli veneziani più noti e popolari nella prima età moderna è stato indubbiamente il pendente a nave<sup>1</sup>. Connesso all'epoca delle grandi scoperte geografiche, il mare e le navi, sono state sovente soggetto artistico –non solo per quanto riguarda la gioielleria e le arti applicate– divenendo in tutta Europa tema di dipinti, sculture, opere letterarie e musica<sup>2</sup>.

Tuttavia, vi è un simbolismo particolare e specifico per questo monile a Venezia, prodotto in una città-stato il cui potere e la cui economia erano basati sul traffico via mare e sulle conquiste navali.

Sin dal Medioevo, Venezia era un centro artistico molto importante, in particolare per quanto riguarda le arti applicate; queste arti erano fortemente influenzate dal contesto multiculturale della Serenissima, una città che faceva da ponte tra il mondo occidentale e quello orientale. Ed è proprio durante il Medioevo, che l'estensione politica ed economica, assieme all'enorme potere finanziario, contribuirono ad uno sviluppo artistico quasi unico nel contesto europeo.

Venezia, però, non si espandeva solo nella Laguna (cioè il Dogado e i Domini di terraferma), vi era anche lo Stato da Mar, i possedimenti marittimi e oltremare, tra questi l'Istria, la Dalmazia, l'Albania, il Negroponte, il Regno di Morea, le Isole Egee del Ducato dell'Arcipelago, le isole di Creta, ovvero il Regno di Candia, e Cipro<sup>3</sup>.

In questo articolo, quindi, si approfondirà come la Serenissima non solo abbia prodotto vere imbarcazioni in legno, ma anche simboli del suo potere quali le navi-gioiello. Inoltre, si analizzeranno le origini, le caratteristiche stilistiche, le influenze formali, le tecniche di produzione e le relazioni con gioielli simili prodotti nel resto d'Europa<sup>4</sup>.

Sappiamo che i gioielli fino alla fine dell'Ottocento non venivano scelti dalle donne<sup>5</sup>. Il gioiello era un dono proveniente dalla propria famiglia o dal marito; il gioiello era una clausola molto importante di un contratto sociale ed era parte fondamentale della dote<sup>6</sup>. Inoltre, i gioielli di maggior valore venivano fatti su commissione e il committente sceglieva il tema o simbolo del monile.

Ecco perché il pendente a nave è un tema così interessante di ricerca. È un oggetto indossato dalle donne, un gioiello che in qualche modo doveva portare anche gioia alla donna e sottolineare il suo *status*, e, al contempo, è un simbolo del mondo maschile, del potere maschile, poiché l'economia della Repubblica era fondata sui commerci navali e sulle conquiste dei mercati nel Mediterraneo orientale, nella Serenissima e nello Stato da Mar, dove gli uomini spesso lasciavano le loro case si imbarcavano sulle navi per seguire i loro commerci lontani, partivano sui galeoni per le battaglie, o lavoravano nei cantieri dell'Arsenale. È importante qui sottolineare come le navi veneziane portassero i nomi delle famiglie patrizie che le possedevano, e non nomi femminili come in Europa settentrionale e occidentale. Inoltre, non abbiamo informazioni su donne che partecipavano alla cerimonia del varo per le navi a Venezia<sup>7</sup>. Ovviamente, i pendenti e gli orecchini a nave non venivano prodotti solo a Venezia durante la prima età moderna, poiché si trattava di un monile abbastanza popolare in tutta l'Europa occidentale del periodo. I pendenti erano tra i più comuni tipi di monile tra il Cinque e Settecento, usati sia come ornamento personale che come amuleto protettivo. I pendenti a caravella erano estremamente popolari nel Cinquecento,



Fig. 1. Spagna, 1580ca., *Pendente a Caravella*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage; (Inv. no. E-2944) Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin.

poiché tale tipo di imbarcazione era un tipologia di imbarcazione fortemente legata al periodo delle grandi scoperte e dei viaggiatori.

Si possono citare alcuni importanti esempi europei: come l'inglese *Hunsdon Ship Pendant*, eseguito in Europa Occidentale nel 1580 circa, oggi conservato al Victoria and Albert Museum, un galeone nero contraddistinto da un interessante scafo in legno, con delle figure smaltate e un gran numero di perle. Conosciamo il pendente a gondola eseguito in Germania meridionale da orafi tedeschi nel 1570 circa, già parte della Collezione Medici, conservato oggi presso il Museo

del Tesoro dei Granduchi a Firenze<sup>8</sup>; è caratterizzato dalle linee geometriche e dure, e da un gran numero di pietre preziose, tipiche della produzione orafa tedesca. Un esempio spagnolo, invece, può essere lo splendido pendente a caravella eseguito nell'ultimo quarto del XVI secolo, oggi al Museo dell'Ermitage (Fig. 1). È formato da un meraviglioso smeraldo colombiano, montato in oro e smalti. La caravella spagnola è fermata da catene in oro a una croce composta da quattro smeraldi. La vela, il corpo della nave e le cime degli alberi sono decorate con smalti bianchi e neri tipici della manifattura spagnola.

Indubbiamente non si possono dimenticare i disegni modello forniti dal *Llibre de Passanties*, del 1594, eseguiti dagli orafi di Barcellona al momento dell'iscrizione al *Gremio*, la corporazione degli orafi. Uno specifico disegno, nel Volume II alla pagina 319, è molto simile al piccolo gioiello (4 cm) di Torino, in Palazzo Madama, recentemente attribuito -vista l'esecuzione in corallo- alle famose maestranze trapanesi, della seconda metà del Cinquecento, un'area già influenzata dallo stile spagnolo<sup>9</sup>. Nell'Antichità, pendenti a forma di pesce come portafortuna venivano indossati in tutta l'area del Mediterraneo, così come i gioielli ellenistici a forma di imbarcazione. Questi ultimi, che divennero i ben conosciuti pendenti e orecchini "a navicella" erano più stilizzati. Per contrasto, i pendenti a nave rinascimentali sono chiaramente dei vascelli, simbolo di potere e avventura.

A questo però, si vuole aggiungere un altro paragone stilistico e una probabile origine<sup>10</sup>: la lucerna romana a forma di nave. Un interessante esempio, come la Lucerna di Valerio Severo, eseguita a Roma nel 400 E.V. circa, e oggi esposta presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze, mostra la stessa struttura e simili catene usate per sostenere e appendere i monili rinascimentali. Non si può quindi escludere una influenza classica, tramite un oggetto ampiamente diffuso nel contesto domestico, su di un gioiello popolare nella prima Età Moderna.

Non si possono dimenticare le *nefs*, stravaganti ornamenti per la tavola a forma di nave, che sin dal Medioevo venivano usate per servire sale e spezie sulle tavole dei signori; non solo erano magnificamente decorate

e arricchite da smalti e pietre preziose, ma potevano anche essere meccaniche, con orologi, figure in movimento e musica.

Come già detto, in Europa la caravella era connessa all'idea delle grandi scoperte geografiche. In questo studio, si vuole dimostrare come, a Venezia, il pendente a nave fosse più legato all'orgoglio per l'economia e lo *status* della Repubblica di Venezia, basata su commerci marittimi e sui possedimenti marittimi e d'oltremare, lo Stato da Mar<sup>11</sup>. Si deve ricordare, che le Grandi Scoperte in realtà dettero inizio a quel lento processo di mutamento dell'economia veneziana, esito delle conquiste spagnole, portoghesi, inglesi e olandesi. A partire dalla fine del Quattrocento, Venezia non era più la potenza marittima conosciuta dal tardo Medioevo e dal primo Rinascimento, ma si deve sempre sottolineare come fino alla fine del Seicento fosse ancora una città molto ricca<sup>12</sup>. Questo processo, quindi, aveva indotto nella Serenissima una rinascita della produzione locale di beni di lusso e della specializzazione degli artigiani in oggetti di altissima qualità<sup>13</sup>. Non si può dimenticare, inoltre, come Venezia abbia ereditato gran parte delle competenze artistiche e tradizioni –dall'arte vetraria all'incisione di pietre dure e cristallo di rocca, e su metallo– da Bisanzio e dall'Oriente, laddove la Crociata del 1204 era stata un importante momento di incontro-scontro tra le due culture.

Purtroppo, come già detto, non ci sono pervenuti molti gioielli veneziani, come è invece per quelli tedeschi o spagnoli. Vi sono ancora incertezze riguardo l'attribuzione di questi monili. Non sempre i dipinti possono esserci d'aiuto e fare da testimoni affidabili, poiché solitamente nei ritratti i personaggi indossano i loro monili più preziosi e non quelli quotidiani. Tuttavia, a seguire, si cercheranno di analizzare quei pendenti a nave che si ritengono prodotti a Venezia nella prima Età Moderna.

Il primo (Fig. 2) si trova nel Museo Poldi Pezzoli di Milano e si potrebbe datare alla fine del XVI secolo. È una piccola nave in miniatura, che ricorda più una caravella da commercio che un galeone da guerra, chiamata a Venezia "la cocca"; questo genere di navi aveva tuttavia, a prua e a poppa, degli archi coperti che servivano a proteggere la nave con l'artiglieria in caso di un attacco



Fig. 2. Venezia (?), XVI secolo, *Pendente a Nave*, Milano, Museo Poldi Pezzoli; Photograph © Museo Poldi Pezzoli.

dei pirati. Sull'albero principale, notiamo una bandiera bianca e vi sono anche tende bianche come protezione dal sole per i marinai. Il pendente è decorato con motivi floreali, quali un bellissimo fiore a cinque petali, smaltato in rosso, bianco, verde e blu, unito a un consistente numero di perle. Lo smalto è applicato con tecnica *cloisonné*, in ampi alveoli.

Vi è la stessa bandiera bianca sull'albero maggiore di un altro pendente a nave oggi conservato presso il Louvre, datato, anche in questo caso, alla fine del XVI secolo. Si possono osservare gli stessi bei colori smaltati applicati su ampi alveoli e un generoso uso delle perle. Qui



Fig. 3. Venezia (?) e Siphnos, XVII-XVIII secolo, *Pendente a Nave*, Atene, Museo Benaki; Photograph © BenakiMuseum.

notiamo anche, al centro, un cammeo con un'antica scena mitologica, una connessione con il passato classico al quale Venezia tanto ambiva e cercava di richiamare continuamente durante il periodo umanistico<sup>14</sup>. A osservare la tecnica si potrebbe dire che questi due pendenti provengano dalla stessa bottega.

Grazie a questi gioielli, si possono definire le caratteristiche del gioiello veneziano, che, innanzitutto, non è mai così appariscente come quello spagnolo o tedesco. Era tipico delle donne veneziane indossare abiti dai tessuti estremamente lussuosi; grazie anche alle relazioni con l'Oriente, Venezia importava i tessuti più

belli e pregiati, anche se il commercio della seta era severamente regolato dalle leggi suntuarie<sup>15</sup>. Tuttavia, i gioielli delle donne veneziane erano chiaramente meno vistosi, poiché presentavano meno pietre preziose, ma più smalto e filigrana, una chiara influenza dello stile orientale.

Inoltre, sin dall'antichità i veneziani avevano molto amato le perle, simbolo anche del loro dominio sui mari. A Venezia le perle erano anche un metodo comune di investimento, poiché per decenni il loro valore restava immutato e la richiesta di importazione in tutta Europa molto alta<sup>16</sup>.



Lo smalto *cloisonné* applicato in ampi alveoli, come in questi casi, stava avendo un momento di riscoperta a partire dal Cinquecento; quindi le datazioni attribuite dal Museo Poldi Pezzoli e dal Louvre sembrerebbero ben probabili<sup>17</sup>.

La tradizione dei pendenti a nave era passata da Venezia in Grecia, che in parte apparteneva allo Stato da Mar. Nel catalogo del Museo Benaki di Atene, si può scoprire che sulle isole greche i gioielli venivano spesso eseguiti in forma di nave graziosamente smaltata. Nei contratti di matrimonio dell'epoca, ci si riferisce a questi monili indicandoli come *Venetika* (veneziani), alludendo così alla possibilità che siano stati eseguiti a Venezia da orefici greci tra il Sei e Settecento. Vi sono prove sufficienti a supporto di questa possibilità, poiché molti ornamenti e gioielli arrivavano effettivamente da Venezia, e vi erano molto orefici greci residenti nella Serenissima all'epoca. Gli orecchini con caravelle a tre alberi nel Museo Benaki di Atene<sup>18</sup>, confermano questa teoria (Fig. 3): un lato della bandiera rappresenta infatti il Leone di San Marco, mentre l'altra porta il nome del committente in lettere greche. Navi smaltate ancora più grandi, a forma di pendente, eseguite con la stessa tecnica e con uno stile simile, si possono trovare tra gli ex voto del monastero di Patmos (Fig. 4), come un pendente in oro dell'isola greca di Sifnos, datato all'inizio del secolo XVIII, un veliero ornato da smalti elaborati e vistosi e da un gran numero di perle, che riflette già il Rococò europeo.<sup>19</sup>

In conclusione, i gioielli veneziani dimostrano anche in questo caso di essere caratterizzati dall'amore per lo smalto, la filigrana e le perle, così cari alla cultura orientale. Attraverso i secoli, Venezia era rimasta sotto l'influenza stilistica delle lontane invasioni delle tribù gotiche nella penisola italiana, che aveva portato con sé una produzione artistica molto particolare, per quanto riguarda l'oreficeria. Lo si può osservare anche su questi pochi pendenti veneziani a nave oggi sopravvissuti, virtuosamente decorati dallo smalto policromo *cloisonné*. Dall'altro lato, questi gioielli non sono riccamente decorati con pietre preziose, come avveniva nel resto d'Europa, provato dagli esempi qui citati –anche se Venezia continuava ad essere uno dei centri principali del commercio di pietre preziose. Questo ci fa,



Fig. 4. Venezia(?) e Patmos, XVII-XVIII secolo, Pendente a Nave, Atene, Museo Benaki; Photograph © BenakiMuseum.

ancora una volta, pensare come la tradizione orientale e il messaggio simbolico fossero più importanti del valore economico.

La Serenissima era uno stato multiculturale, dove svariate nazioni vivevano e producevano oggetti. L'identità veneziana non era fondata sull'idea della nazionalità, ma sul concetto della Repubblica Marinara, una repubblica che dopo i gloriosi secoli medievali era stata scossa da eventi storici fondamentali: la conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi nel 1453, la scoperta del Nuovo Mondo nel 1492, che cambiò totalmente l'economia e il commercio europei, e la battaglia di Lepanto

del 1571 che fermò l'espansione ottomana. E Venezia nella prima Età Moderna lottò per mantenere il suo *status* di potenza navale ed economica.

Durante la prima Età Moderna, i gioielli solitamente rappresentavano fiori o gradevoli forme geometriche polilobate<sup>20</sup>. Qui abbiamo un gioiello che rappresenta un oggetto reale e, dall'altro lato, è il simbolo di uno Stato. Il pendente a nave è quindi simbolo del mondo maschile e delle Repubblica di Venezia. Il pendente a nave, più di ogni altro genere di gioiello rappresenta il mondo maschile e il potere economico della Serenissima -basato sui commerci navali- su di un ornamento

femminile e le sue caratteristiche, sia tecniche che stilistiche –lo smalto policromo *cloisonné* in ampi alveoli, l'abbondante uso di perle- sono una chiara immagine delle influenze orientali sulla Serenissima. In conclusione, la donna veniva usata come mero strumento di 'propaganda' e quindi la sua possibilità di scelta di gioielli era estremamente limitata. Inoltre, la foggia degli abiti sembrava fatta apposta per esporre dei monili così simbolici e visibili come i pendenti a nave, considerando anche che i motivi decorativi su tessuto erano diventati sempre più piccoli, per una ostentazione in forma di campionario dei gioielli più belli posseduti.

## Note

<sup>1</sup> Questo articolo è parte della mia tesi di dottorato, intitolata *Venetian Jewellery (1400-1600): Art and Society*, presentata presso la Ben-Gurion University of the Negev nel giugno 2018; supervisore prof. Nirit Ben-Aryeh Debby, co-supervisore prof. Dora Liscia Bemporad.

<sup>2</sup> Il *topos* della nave in mezzo alla tempesta, come l'anima dell'uomo inquieto alla ricerca di speranza, è stato soggetto popolare nella prima età moderna in Italia, si vedano le poesie di Matteo Maria Boiardo *Amorum Liber*; la "medaglia di berretto" rappresentata da Bartolomeo Veneto sul cappello di un nobile della corte Gonzaga nel 1520 e citata nel libro di Y. Hackenbroch, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996, pp. 101-103; o l'interessante ritratto di Emilia di Spilimbergo, oggi alla National Gallery of Art di Washington, eseguito da Gian Paolo Pace nel 1560 circa, dove sullo sfondo è rappresentato un magnifico galeone in mezzo alla tempesta.

<sup>3</sup> A. Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Roma 1937.

<sup>4</sup> Per una storia del gioiello rinascimentale e veneziano, vedi: Y. Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, London 1979; J. Evans, *A History of Jewellery 1100-1870*, Boston 1970 (1953); P. Pazzi, *I gioielli nella Civiltà Veneziana*, Treviso 1995; G. Baldissin Molli, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Padova 2010. Recenti ricerche hanno affrontato l'argomento da un punto di vista più filosofico ed economico: B. De Maria, *Multifaceted endeavours: Jewellery and Gemstones in Renaissance Venice*, in *Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown*, a cura di M. Frank-B. De Maria, Milano 2013, pp. 119-132; L. Caselli, *Gioielli dipinti, gioielli e dipinti*, in *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 309-325.

<sup>5</sup> T. Kuehn, *Understanding gender inequality in Renaissance Florence: Personhood and Gifts of Maternal inheritance by women*, in "Journal of Women's History", 8, 2 (1996), pp. 59-80.

<sup>6</sup> G.B. Zarri, *Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, 2004. G.B.

Zarri, *Recinti: Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, in "The Catholic Historical Review", 87, 3 (2001). Vedi anche: M.G. Muzzarelli, *Gioielli amati e gioielli disciplinati. Usi e concessioni fra Medioevo ed Età moderna dal caso di Bologna*, in: "Come l'orco della fiaba". Studi per Franco Cardini, Firenze 2010, pp. 503-515; M.G. Muzzarelli, *A capo coperto. Storie di donne e di veli*, Bologna, il Mulino, 2016.

<sup>7</sup> U. Tucci, *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna 1981. Ringrazio Renard Gluzman per queste informazioni.

<sup>8</sup> Già Museo degli Argenti.

<sup>9</sup> Sul gioiello trapanese, vedi: *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2002; *Ori e Argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989.

<sup>10</sup> Ringrazio Carolina Naya Franco per avermi fatto notare la somiglianza.

<sup>11</sup> Sulle navi e i commerci veneziani, vedi: J.C. Hocquet, *Denaro, navi e mercanti a Venezia 1200-1600*, Roma 1999. C.A. Levi, *Le navi della Serenissima*, Vittorio Veneto 2011; M. Costantini, *I galeoni di Candia nella congiuntura marittima veneziana Cinque-Seicentesca*, in *Venezia e Creta*, Atti del convegno internazionale di Studi (Venezia 1997), Venezia 1998, pp. 207-231.

<sup>12</sup> P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, II, Trieste 1880, pp. 263-288. E anche lo studio archivistico che sta conducendo in questi mesi Blake De Maria, prova come Venezia fosse ancora nel tardo Seicento il più importante centro europeo di commercio di pietre preziose.

<sup>13</sup> D. Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni veneziani*, Venezia 2001.

<sup>14</sup> Numero di inventario MRR221.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> P. Pazzi, *I gioielli nella civiltà veneziana...*, 1995, p. 22.

<sup>17</sup> Un simile pendente a nave si trova nel Museu Nacional del Arte Antiga di Lisbona (inv. 906), pubblicato da Leonor d'O-



rey: L. d'Orey, *Cinco Séculos de Joalharia. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa 1995, p. 25, cat. 19. Ma, vista la lucentezza dei colori e l'elaborata tecnica di smaltatura si potrebbe supporre una esecuzione più tarda, nella Penisola Iberica. Ringrazio Nuno Vassallo e Silva per avermi fatto notare questa somiglianza e per avere condiviso generosamente con me le informazioni.

<sup>18</sup> M. Chatzidakis, *Benaki Museum. The Greek Museums*, Athens 1975.

<sup>19</sup> Un simile pendente a nave è stato incluso nel catalogo d'asta di Christie's Geneva *Important Gold Boxes and Renaissance Jewels*, 14 May 1985, lot. 28. Anche quest'oggetto è stato registrato come "Venice or Greek Islands, 17<sup>th</sup> century". Ringrazio nuovamente Nuno Vassallo e Silva per avermi fatto notare questa somiglianza e per avere condiviso generosamente con me le informazioni.

<sup>20</sup> R.W. Lightbown, *Medieval European Jewellery: with a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum*, London 1995.



## Less is more!

### Giovanni Della Casa e Coco Chanel

*Giovanna Baldissin Molli*

*La moda logora i vestiti  
molto più di quanto faccia l'uomo  
William Shakespeare,  
Molto rumore per nulla  
(1599)*

*Less is more* è una locuzione che proviene da un ambito completamente diverso da quello di cui oggi trattiamo, che a sua volta, relativamente all'ottica che qui considero, intendo riferire all'intero contesto vestimentario: quando si parla di gioiello non si può prescindere dal sistema delle vesti di cui fa parte, con cui dialoga, che completa e che valorizza e col quale non può mettersi in contrasto. Nella mia relazione quindi non scinderò l'aspetto del gioiello da quello dell'abito, ma li considererò insieme ragionando sul concetto di una moda 'per sottrazione' che ha raggiunto teorizzazioni ed esempi al vertice, già nel Cinquecento, togliendo, invece che aggiungendo. In questo processo, vedremo, un ruolo rilevante fu giocato dal nero, per dir così, dall'assenza del colore.

L'espressione *less is more* non è neppure figlia del mondo anglosassone, perché spetta a Ludwig Mies van der Rohe, uno dei grandi nomi dell'architettura novecentesca, che sintetizzò in questo modo folgorante l'idea di forme essenziali che, e in quanto tali, erano assolutamente perfette per le loro funzioni. E *less is more* è passato con facilità dall'architettura al design industriale, a prodotti tecnologici quali quelli di Apple, a linee di alta moda di maison come Prada o ancor più Armani, in periodi che, per la nostra contemporaneità, si concentrano negli anni novanta, cuore dello stile minimalista della moda contemporanea, ma che tornano fuori come una specie di costante di scelta, per chi si orienta appunto sul *less is more*.

Quando parliamo di costume e moda affrontiamo un ambito molto serio, su cui non si poteva, nelle società antiche e fino all'età preindustriale scherzare molto, tanto che fu normato da specifiche leggi, quel comparto noto come 'leggi suntuarie', teso appunto alla regolamentazione del lusso eccessivo: perché è bene non dimenticare l'aggettivo relativo all'esagerazione dell'esposizione suntuaria. Il lusso in sé non veniva colpito, il suo eccesso sì, e l'eccesso era una variante calibrata sulle diverse fasce sociali. Così una società come quella romana antica, in cui il sistema vestimentario non consentiva grandi colpi d'ala, le norme suntuarie si concentravano sulle acconciature; nel nostro Medioevo a periodi di 10, 15, 20 o più anni, venivano emesse nuove leggi che volta per volta aumentavano l'altezza di un bordo ricamato, permettevano tessuti auroserici, moltiplicavano il numero delle vesti (in verità sopravvesti), indicavano le pellicce permesse e quelle vietate e vietatissime, definivano il numero di anelli e le onces di gioielli da indossare, ma anche il numero di portate dei banchetti, quello dei fazzoletti da distribuire ai funerali, avendo come costante il fatto che matrimonio, funerale e nascita erano eventi fondamentali per esibire un display celebrativo e di autorappresentanza tale da convalidare e amplificare la posizione sociale e il ruolo personale e familiare nella compagine cittadina di riferimento.

Le leggi suntuarie dispongono oggi di una serie di studi. In Italia è stata soprattutto l'Emilia Romagna,

e grazie ai numerosi studi di Maria Giuseppina Muzarelli ad aver approfondito questo ambito, dove si incrociano tematiche diverse. Capiamo intanto dalle prescrizioni di autorizzazione e di divieto come le diverse classi sociali si vestissero e si ornassero di gioielli, comprendiamo quali produzioni lussuose offrissero il tessile, la sartoria e l'oreficeria, e quali cambiamenti intervenissero con il passare dei decenni (mi sto qui riferendo a un ambito di tardo Medioevo e primo Rinascimento)<sup>1</sup>. Insieme con il dato offerto da documenti come gli elenchi dotali, gli inventari nel caso di morti intestati, i testamenti, le divisioni, le liti, e insieme al dato offerto dalla pittura riusciamo a costruire delle convergenze e a delimitare aspetti su cui ancora dobbiamo indagare. Paradossalmente il dato certo è che le leggi lussuose fallirono il loro scopo e il loro sviluppo andò sempre nel senso di maggiori concessioni, differenziate a seconda delle classi sociali di appartenenza. Perché il lusso e la sua esibizione erano consentiti e anche ritenuti necessari: da parte di chi aveva il potere ed esercitava un ruolo di rappresentanza; da parte del mondo economico in quanto innescava processi di produzione e vendita, da parte della stessa Chiesa, fino a un certo punto: perché l'eccesso del lusso trovava tutti contro, tanto i predicatori impegnati sul tema della giustizia sociale, quanto le categorie economiche, che vedevano con preoccupazione l'immobilizzazione per tempi prolungati di capitali investiti, per esempio, in oro e diamanti, e infine lo Stato stesso, che ebbe modo di riscontrare gli effetti sociali (la nascita di tanti piccoli illegittimi) in sistemi in cui il matrimonio e la sua celebrazione comportavano esborsi pecuniari tali che molti vi rinunciavano<sup>2</sup>.

Il tema del lusso dunque è una chiave di lettura di estremo interesse, che dialoga con la storia di tematiche quali la declinazione, nelle diverse epoche e società, del buon gusto, della classe, dell'eleganza, non di rado percepite come figlie minori, costole subalterne meno formative e importanti di altre storie: quella economica, quella politica, quella sociale, come se il gusto, alla fine, poco contasse. Ma questa è una convinzione pericolosa, nociva, come a sostenere che le parole, più delle armi, non uccidano, o non generino reazioni<sup>3</sup>. E così sono il gusto, la moda, l'esposizione lussuosa, il

linguaggio dei segni affidato al nostro modo di apparire e di farci riconoscere, perché, *mademoiselle* Coco insegna, il lusso non è l'opposto della povertà. È l'opposto della volgarità.

Basta fare un veloce giro sul web per trovare definizioni e informazioni su quello che potremmo anche chiamare 'saper vivere', che larga parte di sé affida al sistema vestimentario: è ciò che discrimina, piace, fa socializzare, offre opportunità. È l'attitudine a orientarsi nella scelta dei segni che ci rappresentano e si verifica quando questa attitudine viene affinata, educata, approfondita, attraverso lo studio e la quotidiana osservazione critica. È la via di mezzo, la selezione che ci distoglie dal troppo, dall'eccessivo, dall'esagerazione, e che in genere stravede per la parola 'classico'. Questo riconoscimento del lusso, diverso dall'accezione negativa del 'possedere oltre ogni necessità', si trova condiviso in testi di pensatori e operatori culturali di diversa estrazione. Come è stato evidenziato di recente, si può arrivare a negare la definizione degenerativa del lusso, come perseguimento a tutti i costi di ciò che ha valore monetario elevato (che è invece ostentazione), puntando invece sulla consapevole ricerca del valore della forma, in una giunzione di estetica e morale<sup>4</sup>. Perché non è la banale opulenza, l'esibizione sfacciata e dichiarata del 'costoso' che fa la differenza, ma qualcosa di molto più sottile, quel lieve, misconosciuto stile assai diverso dal piatto seguito delle tendenze alla moda, delle imitazioni comuni; è quel porsi tra impercettibile noncuranza, semplicità, naturale agio, dissimulazione del posseduto, sicurezza nella scelta del bello, il sotto-ono, una sorta di nascondimento delle doti pur possedute: la grazia insomma, la leggerezza dell'esistere, la facilità di andare incontro agli altri, tradotta nel modo di vestirsi e adornarsi, nei gesti, negli atteggiamenti nelle parole, nel tono della voce, nei silenzi e nei sorrisi. Quel tocco in più, che dà il senso di unicità appagante a chi lo pratica, magari legato alla scelta dell'accessorio giusto. Basti inserire termini come 'sprezzatura' invece di dissimulazione, sostituire ad 'accessorio' 'ornamento', mantenere e valorizzare la 'grazia', parlare di 'politezza', di leggiadria, e senza forzature ci trasferiamo in un mondo tra Baldassarre Castiglione e Giovanni Della Casa, tra gentiluomini, ranghi di potere, corti

rinascimentali, conversazioni coltivate e solo apparentemente frivole e che, a loro volta raccolgono, riecheggiano e mettono in una forma di qualità superiore cose già dette, da Erasmo da Rotterdam<sup>5</sup> per esempio, ma anche da testi tradizionali rabbinici<sup>6</sup> e che nel Cinquecento affiorano con forza, perché vengono stampati, o tradotti, circolano, avendo in comune il tratto etico, e di generazione aristotelica del bello, che in quanto tale è buono: avendo oltre tutto alle spalle le stesse leggi suntuarie tardo medievali, dei veri vademecum del 'come mi devo vestire', che hanno avuto non solo una funzione sociale, politica ed economica, ma hanno anche svolto una funzione sul formarsi e il crescere della consapevolezza dell'importanza delle apparenze, della coscienza dei comportamenti e dei consumi.

Al centro dell'intervento dei legislatori e dei predicatori era l'intento di controllare il linguaggio delle apparenze, di impedire manifestazioni di privilegio dissonante. È palese che detentori di ricchezza erano in grado di esibire segni estetici di privilegio anche non rispondenti alla posizione sociale e alla situazione politica di riferimento<sup>7</sup>. Ma non era questo il problema: di fatto il rispetto delle posizioni sociali e il loro mantenimento erano la ragione principale dell'intervento del legislatore. Le norme suntuarie sono state usate ora per colpire, ora per valorizzare. In epoca di comune di popolo, a esempio, le donne dei cavalieri non avevano concessioni, che invece vennero accordate in fase di governo aristocratico. Quindi negare e concedere privilegi fu, a seconda del tempo e del luogo, un sistema di controllo delle parti sociali.

Il bene di lusso è stato, come è intuibile, un *affaire* soprattutto per il corpo delle donne paludate e rivestite di segni distintivi del potere della famiglia e degli indicatori di appartenenza sociale, geografica o religiosa, esibite sul mercato matrimoniale, o comunque come segnale del rango. Probabilmente alle donne questo non è affatto dispiaciuto, e ciò ha anche permesso loro una visibilità che nei secoli passati era impensabile<sup>8</sup>, pagando il prezzo di sistemi vestimentari impegnativi, difficili da indossare per ore, che limitavano il movimento e costringevano il corpo in posture innaturali, o quasi impedito nei movimenti da calzature di altezza inusitata.

Fra gli oggetti di lusso, con riferimento all'Italia tardo medievale e della prima età moderna, rientrano in particolare i tessuti auroserici, di colore di pregio; gioielli d'oro e d'argento, perle, agate, coralli, ambra, cristallo di rocca, ebano, madreperle, non di rado concentrate nelle acconciature, perché, ovviamente, proprio il capo era l'emettitore di segnali privilegiato e in piena vista, per garantire la riconoscibilità sociale e il rispetto della gerarchia, che sanciva la invalicabilità delle barriere sociali, nell'equilibrio di una convivenza cittadina controllata e non conflittuale<sup>9</sup>. Obiettivi, come si è detto, che non furono raggiunti, e pur tuttavia le leggi suntuarie hanno svolto altre funzioni importanti per lo sviluppo della modernità, intesa come una crescita di individualità, che nel Rinascimento tocca uno dei suoi vertici, nelle corti in cui, come su un palcoscenico, si recita su una trama di comunicazioni condizionata dalle istituzioni e dai programmi politici.

In modo affine alle legislazioni promulgate dai paesi europee per tenere a freno i ceti emergenti, anche in Italia le norme suntuarie (che si orientarono sempre più sull'abito e meno su matrimoni e funerali), continuarono nel corso del Cinquecento, e rispetto al resto d'Europa, in una società che vagheggiava ordini rigidi, ma assisteva quotidianamente agli effetti della fluidità di classe, il controllo legislativo sui segnali esteriori dati dall'abito ebbe una necessità maggiore<sup>10</sup>.

Le ricorrenze letterarie che rispecchiano la gerarchia dell'apparenza sono molteplici, oltre ai già ricordati e principali Castiglione e Monsignor Della Casa: Shakespeare, Michel de Montaigne... ma si nota soprattutto la fortuna editoriale di trattati come quello di Jost Amman (1568), il *Libro degli ordini* (*Ständebuch*), le cui incisioni raffigurano mestieri e attività di quel periodo. La massima uscita editoriale è costituita da Cesare Vecellio, *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, pubblicato a Venezia sullo scorcio del secolo. Anche nell'Oxford English Dictionary (edizione 1568) il termine *fashion* è associato al veloce cambio degli stili nell'abbigliamento del secolo. Si parla molto insomma di abiti nel Cinquecento, e si pubblica; sono circa una decina i titoli e in tutti il sistema consiste nella sequenza dei significati trasmessi dall'abito; i criteri tassonomici diventano diversi e complessi: territorio geografico,



Fig. 1. Rogier van der Weyden, *Filippo il Buono riceve le Chroniques de Hainaut* (1447-1448). Brussel, Bibliothèque Royale de Belgique, ms KBR.9242.

semplice, stato personale e sociale, professioni e mestieri.<sup>11</sup> Dietro la questione dell'abito si celavano questioni più complesse e tensioni sociali differenziate, supportate da un dato diffuso: nel Cinquecento in Italia non solo il consumo di beni di lusso ha un *boom* che altrove non è rilevabile<sup>12</sup>, ma cresce e si amplia la propensione al consumo di capi di vestiario. D'altro canto gli studi di storia economica hanno riconosciuto che il Cinquecento è un secolo di cospicuo deterioramento dei salari e questo dato sembra andare in senso inverso rispetto alla produzione di cultura materiale. La apparente contraddittorietà va spiegata con la propensione all'acquisto solo da parte dei ceti abbienti e dei cittadini arricchiti che aspiravano a forme di legittimazione. Questi ceti più che abbattere la gerarchizzazione dell'apparenza aspiravano a essere inclusi in essa, quindi l'avvento della moda diventava il criterio di distinzione sociale.

Tra 1500 e 1650 si fa più marcata la disuguaglianza sociale tra chi stentava a combinare il minimo necessario per vivere e quanti potevano sfruttare il declino del costo dei beni di consumo vistoso. I prodotti di base per la confezione di svariate tipologie di vestiario manifestarono una tendenza alla diminuzione sia perché erano scesi i salari della mano d'opera, sia perché la tipologia dei prodotti aumentava e offriva soluzioni diversificate, soprattutto nell'uso di tessuti più leggeri e meno pregiati di quelli tradizionali, sia per quanto riguarda la lana che la seta (a Venezia l'esempio più noto è quello del broccatello). Anche il sistema di miniaturizzare i motivi decorativi –in modo da avere un più semplice riassetto del telaio passando da una lavorazione all'altra– diminuì i tempi e quindi i costi. La moda divenne una specie di istituzione sociale, che costituì il più rigido sistema di rappresentazione delle

gerarchie sociali, secondo le norme delle leggi suntuarie. A partire dal Cinquecento l'abito non fu più solo una parte della modalità di identificazione prefissata ma entra a far parte di un sistema più articolato, in cui la gerarchia delle apparenze poteva essere anche sfidata dalla pressione dei gruppi che avevano beneficiato di congiunture economiche favorevoli, ma un centro di forte resistenza all'innovazione nella gerarchia dell'apparenza fu la corte italiana, luogo in cui all'abito era data la stessa dignità di altri prodotti artistici.

Continuarono anche testimonianze di senso contrario, in linea con le severe *reprimendae* dei predicatori quattrocenteschi. Nell'*Amorevole avviso alle donne circa alcuni loro abusi* (1592) Cosmo Agnelli condanna l'uso di calzature spropositate; toni non diversi sono in Tommaso Garzoni e Giuseppe Passi (le donne issate su simili altezze non riescono a camminare). Questi (*I donneschi difetti*, 1599) considerava la moda degli abiti funzionale a due scopi: coprire il corpo e rivelare la vanità dell'anima femminile. Questo criticismo puntuto rivela la preoccupazione per lo sgretolarsi dell'apparenza di un sistema sociale rigoroso, dove ormai cortigiane, nobildonne e prostitute condividevano lo stesso interesse per la chioma bionda o le calzature altissime. Anche Vecellio lamenta nel suo libro di costumi la difficoltà di capire la categoria rispettiva di appartenenza, visto che l'una poteva vestirsi come l'altra. Nel 1587 il senato veneziano promulgò una Parte tesa a colpire le prostitute che si fossero abbigliate come le nobildonne. Anche il libro di costumi di Abraham de Bruyn (1581) mostra come la confusione fosse reale, prendendo a esempio la vedova veneziana e la prostituta. Chi imita chi? Non è difficile intuire, e Vecellio lo afferma, il desiderio della classi inferiori –prostitute e cortigiane– di imitare le nobildonne e acquisirne, in parte, il prestigio e questo, sempre secondo Vecellio, fino a un certo punto funzionò, soprattutto con gli stranieri. È stato anche prospettato il contrario, che una figlia e moglie di alta classe sociale potesse riaffermare in modo embrionale la propria autonomia, vestendosi nello stesso modo di una prostituta o di una cortigiana. Sia come, è certo che nel Cinquecento il discorso sulla moda non fu né lineare né privo di contraddizioni, ma senz'altro caratterizzato da un amore e un attaccamento inedito

nei confronti degli oggetti. Se si traccia il rapporto del senso del possesso, dalla Peste Nera in avanti, si scorge difatti che qualcosa cambia radicalmente tra i secoli del Tardo Medioevo e del Rinascimento. Nei primi, anche sotto l'influsso degli Ordini Mendicanti, la tendenza va verso i lasciti benefici e la liquidazione dei patrimoni. Al contrario nel Rinascimento l'istituzione del fidecommisso trasformò i beni mobili in immobili, soprattutto in Italia, denunciando un attaccamento nei confronti delle cose che prima non si riscontra<sup>13</sup>.

Nei luoghi delle corti, i più autorevoli e qualificati culturalmente<sup>14</sup>, si mantiene il concetto che la vera bellezza non è quella esteriore, del corpo o dei panni che lo rivestono, ma delle virtù interiori, che grazie all'autorevolezza del principio antico, e quindi con rassicurante certezza, connotò anche il Rinascimento, ma con una serie di adattamenti, come è del resto anche nella modalità dell'argomentazione classicista. Su queste tematiche ha scritto pagine approfondite e di estremo interesse Amedeo Quondam<sup>15</sup>, a cui è indispensabile far riferimento, chiosando tuttavia qualche aspetto che dovrà essere qui accentuato, proprio sul rapporto dell'*ornamentum* (accessorio) rispetto al tutto. Quondam ha attirato l'attenzione sul letterato napoletano Benedetto De Falco e il suo *Trattato di Amore* (1538), in cui a titolo di esempio cita un episodio, che ha a protagonista il marchese di Pescara. Questi, il giorno delle nozze di Luigi di Capua conte d'Altavilla, si presentò nel palazzo di Ferrante di Capua, duca di Termoli, (dove era radunato un consesso di eminente rango sociale, rivestito d'oro e di ogni preziosità), "con un portamento onestissimo", vestito di nero come usano vestire gran re e imperatori, "con sua virtuosa spada". L'avvenimento, un vero evento mondano di classe elevatissima, accadde una quindicina di anni prima della pubblicazione del trattato. Dunque l'acme della festa è raggiunto dall'arrivo di Francesco Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara, con una scelta cerimoniale più che azzecata, un colpo d'ala piazzato a nozze avvenute, situando la *performance* dell'entrata del personaggio, di rango altissimo, sottolineandone il portamento, le doti morali, il sistema vestimentario rigorosamente nero, ma, ed è questo che mi interessa, con la spada virtuosa, l'accessorio qualificante e in qualche misura struttu-





Fig. 2. Tiziano, *Ritratto di Carlo V seduto*. Monaco, Alte Pinakothek.

rante l'*outfit* del marchese. Quando pubblica il libro, nel 1538, il marchese di Pescara è già entrato nel Pantheon delle personalità contemporanee, pur essendo morto solo nel 1525, ma la fama di eroico capitano imperiale, al servizio di Carlo V, sempre molto fiero della sua stirpe spagnola, si alimentò grazie a nuove celebrazioni, promosse dalla non meno celebre moglie, Vittoria Colonna, che ne tenne viva la memoria con le proprie rime (prima edizione, non autorizzata, 1538) e quella ancora più risonante e incisiva, di Paolo Giovio, con la scrittura della biografia sulla metà del secolo. Qual è il dato esteriore della bellezza di d'Avalos? La proporzione intanto, l'armonia, la congruità di tutte le parti, secondo quel canone classicista dell'*aurea mediocritas*. Il volto marziale e la virtuosa spada, la qualificazione del mestiere delle armi (del mestiere cioè esclusivo

del cavaliere). Dunque la persona esprime complessivamente il rango più alto nello spettro dell'onore guerriero e aristocratico: viene accolto, riconosciuto e trattato con un onore esclusivo, come una specie di controfigura dell'imperatore. Nella descrizione di De Falco il marchese di Pescara rende evidente la sua superiorità non con i propri titoli di nobiltà: mediante l'esibizione dell'accessorio, la spada virtuosa, e ancor più attraverso l'abito, la sua icona insieme estetica ed etica. La contrapposizione del marchese è radicale: nero contro colore, contro oro, contro adornamenti vistosi, contro gioielleria esibita e appariscente. Il contrasto è radicale e ancor più se si considera che riguarda solo il colore dell'abito e non la sua foggia o la materia di cui è fatto. La soluzione vestimentaria del marchese di Pescara fu inoltre, in prospettiva, una sorta di gesto fondativo di qualcosa destinato a durare nei secoli dell'Ancien Régime. Così, nella sua apparizione napoletana, il marchese d'Avalos polarizza la moda verso la sottrazione e non più verso l'accumulo e l'ostentazione di colore, tessuto, oro e gemme, di quello che aveva provocato il ripetersi –senza peraltro risultati significativi– delle leggi suntuarie. Quello del marchese è il lusso di togliere, di rinunciare: sono due strategie di moda opposte ma che arrivano in qualche modo inalterate fino ai giorni nostri.

Il gesto del Marchese di Pescara istituisce soprattutto una moda 'etica' opposta a una moda 'mondana'. Con lui il nero diventa il colore proprio ed esclusivo del gentiluomo in armi in grado di correlare la rinuncia alle pompe alla scelta di una virtù, qualificante per il suo onore ed esibita dalla virtuosa spada, che sottintende anche la virtù del comportamento e delle competenze degli *studia humanitatis*.

Il fatto che prima e dopo il gesto del marchese di Pescara, in particolare nell'età di Filippo II, la scelta del monocromo sia abbastanza generalizzata, e lo sia altrettanto la definizione di moda 'alla spagnola', non inficia la scelta del Marchese, che nel corso della sua vita ostentò, nelle forme dell'apparire, dei gesti e del portamento l'apparenza (in questo caso anche sostanza) dell'essere spagnolo<sup>16</sup>, con una assoluta consapevolezza dell'oltranza esibita dalla loro scelta vestimentaria, tanto più che il regista dell'apparizione così calcolata

sulla scena della festa matrimoniale descritta da De Falco, probabilmente fu il marchese di Pescara stesso, che certamente provvide, con un accorto lavoro di relazioni a divulgare la corretta interpretazione della strategia di senso dell'apparire, in quel preciso momento della festa e vestito di nero.

Nel momento in cui il vestito nero diventa qualcosa d'altro rispetto a quello che è sempre stato, assume un valore aggiunto decisivo, diventa un segno iconico, istituisce un contesto personalizzato, etico e non mondano, perché non è più solo un contrassegno di una identità (quella che avrebbe una uniforme), ma una sorta di impresa personale, che esibisce un progetto e una volontà di virtù: sorta di Ercole guerriero, che sceglie la via impervia, e lo dichiara nel suo *habitus* quotidiano di capitano imperiale: che all'attributo della virtuosa spada unisce la competenza altrettanto virtuosa delle lettere "supremo ornamento" secondo la definizione di Baldassarre Castiglione<sup>17</sup>.

La particolare predilezione del colore nero, per la seta e i panni più fini, negli apparati di potere, è generalmente ricondotta alla Borgogna del duca Filippo III *Le Bon*, che indossò quasi esclusivamente vesti nere dopo che il padre Giovanni Senza Paura fu ucciso nel corso della guerra civile del 1419. Quel nero era un forte segno di dolore nel duca cristiano, combattente contro gli infedeli e indicativo di un forte senso morale che nel colore nero sommava il dolore e insieme il desiderio di vendetta. L'unico gioiello che illuminava le sontuose vesti cupe era il collare del Toson d'Oro, che aveva fondato nel 1430 in occasione del suo matrimonio (il terzo) con Isabella del Portogallo.

A metà del Quattrocento Vespasiano da Bisticci descrive Alfonso V d'Aragona, primo re di Napoli, quasi sempre vestito di nero, con qualche fermaglio sul cappello o qualche catena d'oro al collo<sup>18</sup>.

Resta il fatto che le tonalità scure rientrano, fin dal Quattrocento, in un sistema di comunicazione esteriore che apparteneva alle giovani generazioni, e questo nella scia dei cambiamenti intervenuti nell'armatura militare. Il corpo maschile veniva rilevato ed esaltato da indumenti aderenti e su questo corpo rivelato il colore assumeva un significato nuovo. Nel frontespizio delle ben note *Les Chroniques da Hainault* (Fig. 1) Fi-



Fig. 3. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Filippo II*. Madrid, Museo del Prado.

lippo III di Borgogna e i cortigiani più giovani sono raffigurati negli anni quaranta del secolo in nero, letteralmente fasciati, in cui l'ardire della struttura vestimentaria veniva attenuato dalla gonnella allungata fino a coprire le cosce, evidenziando la vita sottile e gli arti slanciati, sottolineati dalle scarpe allungate in punte imbottite. Un'eleganza di connotazione raffinata, potremmo anche dire galante, sempre più indirizzata a esprimere tematiche galanti e di malinconie d'amore. L'innegabile conformità dell'uso del nero al modello spagnolo ha probabilmente una rispondenza nel gradino più alto della scala sociale, in quanto è il colore sempre più segnalato a proposito dell'abbigliamento ufficiale di Carlo V dopo l'incoronazione a Bologna, a iniziare dal primo ingresso a Milano nel 1533 e nel secondo del 1540. Così a Siena nel 1536, con abito e

berretta nera “puro di ogni altro ornamento, al collo aveva una collana d’oro dalla quale pendeva un Agnusdei”. Dopo la morte della moglie Isabella del Portogallo forse la vedovanza solitaria ebbe suo peso nella scelta luttuosa, esaltata dal pendente d’oro<sup>19</sup>. E questa sorta di uniforme di Carlo V (nel ritratto di Tiziano oggi a Monaco, 1548, Fig. 2) caratterizzerà i suoi successori, fino a Filippo IV che nel 1623 renderà il nero obbligatorio per gli abiti di corte.

La seconda metà del Cinquecento, in coincidenza del regno di Filippo II (1556-1598 Fig. 3), segnò la massima diffusione dello stile spagnolo che influenzò mezza Europa, come struttura sartoriale e colore nero o comunque scuro. In modo ancora più eclatante del padre Filippo indossò il nero come colore di penitenza e umiltà, aderente ai significati del lutto, in coerenza con una visibilità sottotono, al chiuso delle sue stanze dell’Escorial. Tanto che la moda del nero conquistò anche quei paesi, come Inghilterra e Paesi Bassi che si trovarono maggiormente in conflitto con la Spagna. A Venezia nel primo quarto del secolo del Cinquecento nei ceti più alti questa tinta era già legata alle mode più recenti tanto da venir indossata dallo sposo, dai suoi fratelli e dagli invitati più giovani, nel corso di un matrimonio VIP (Contarini e Gritti)<sup>20</sup>. Come si rileva nei ritratti di questo periodo i colori scuri, conferiscono alla ‘giovane età’ quella “maggior grazia” di cui parla Castiglione. Nella prima metà del Cinquecento è poi frequente la pubblicazione di trattati sui colori, che offrono una chiave di lettura abbastanza unificata per quanto riguarda l’aspetto del nero come colore del lutto e come colore contraddittorio, che ostenta di non ostentare.

Il libro di Benedetto De Falco è posteriore di dieci anni rispetto al celebre libro costitutivo del classicismo europeo, il *Libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione (la *princeps* Venezia, eredi di Aldo Manuzio, aprile del 1528), opere profondamente diverse, ma che condividono l’impianto enunciativo, di una scena festiva, durata più giorni nel primo caso in cui i rispettivi autori sono stati testimoni.

La questione dell’abbigliamento è dibattuta nel secondo Libro del *Cortegiano*, nell’ambito della seconda serata, in un dialogo tra Giuliano de’ Medici e Federico

Fregoso. Come si deve vestire il gentiluomo? Siamo all’interno di un testo fondamentale per la sistemazione organica dei fondamenti classicisti che si compie nel primo terzo del Cinquecento e il senso del vestire, insieme alla musica e alla gioielleria, costituisce la ‘maniera moderna’ propriamente detta del classicismo europeo nella sua fase centrale, e per l’ovvio motivo che mancò l’imitazione diretta dell’Antico. Se l’abito nero (che sia o no alla spagnola) preesiste ed è destinato a durare a lungo, è perché qui e ora se ne è illustrata e resa consapevole la fortissima strategia di senso, grazie al decisivo valore aggiunto della “miglior forma degli italiani”. Dunque l’abito nero, portato con consapevolezza di significato e di comportamento, diventa la visibile icona simbolica del gentiluomo.

È noto che nell’impianto del libro (nella corte di Urbino, la più fragile tra le italiane, primi giorni di marzo del 1507), la scelta del gioco di società per trascorrere piacevolmente la serata, affronta il tema della formazione del moderno cortigiano, tale per nobiltà, ma ora anche per grazia, che è la nuova regola universale, l’invariante strutturale della forma del vivere. L’analisi poi scivola sul tema della lingua più appropriata, delle caratteristiche fisiche e morali, del nuovo rapporto necessario di integrazione tra armi e lettere, intese queste ultime come una competenza estetica complessiva, estesa alla musica e alle arti. Legato ai termini dell’estetica classica e classicista, il Cortegiano riconosce l’estrema varietà che connota l’esperienza quotidiana e quindi la necessaria sottigliezza e flessibilità del comportamento del gentiluomo. Qui si innesta il discorso sull’abbigliamento conveniente, che è un codice semiotico che contraddistingue lo scambio personale, e quindi la propria identità. Il quesito sul sistema vestimentario del Gentiluomo è legittimo, considerato che si vede di tutto: chi si veste alla francese, alla spagnola, non mancano quelli che seguono la moda dei turchi, chi porta la barba e chi no. Sarebbe dunque una cosa ben fatta scegliere il meglio in questa confusione, visto che non c’è in Italia un modo di vestire ‘all’italiana’, come se alla Babele della situazione politica e di guerre tra le potenze europee sul suolo italiano corrispondesse la confusione della moda. Ma nella cultura classicista del Cortegiano vi è l’intima

consapevolezza che le circostanze delle pratiche relazionali sono infinite e innumerevoli le varianti che le connotano, quindi, scrive Castiglione, il vero problema è individuare, tra tanta molteplicità la forma perfetta e, per così dire, il fior fiore della 'cortigiana'. Non c'è insomma una scelta unica, buona per ogni circostanza, quanto una soluzione conveniente, da valutarsi caso per caso, esercitando lo strumento della discrezione, come competenza virtuosa, che induce a fare la scelta opportuna e appropriata e ciò è espresso con la profonda consapevolezza che la moda appartiene a un sistema culturale, cioè un sistema di segni.

La risposta al quesito è affidata a Federico Fregoso: gli abiti possono in teoria andar tutti bene, purché non siano contrari alla professione e fuori dalla consuetudine, e non siano estremi in nessuna parte, come talvolta è il francese in eccessiva grandezza, il tedesco in eccessiva piccolezza, mentre entrambi sono buoni se sono corretti e ridotti in forma migliore dagli italiani. Meglio tendano un po' più al grave che al vano; meglio nero o tendente allo scuro, a meno che non siano circostanze di festa, giochi, tornei, in cui è meglio dimostrare una certa vivezza e alacrità (Fig. 4). L'abito deve essere sempre pulito e delicato, di modesta attillatura (cioè raffinatezza), non però di maniera vana o femminile; non mettere eccessivo studio nella capigliatura e scordarsi il resto. L'abito deve qualificare il cortegiano, anche quando non parla e non fa azione alcuna che lo faccia riconoscere come tale<sup>21</sup>. Questa assenza di regole va temperata, normata, ricondotta al patto convenzionale della "consuetudine dei più" (che è ancora di fondazione aristotelica), in quanto principio di convenienza.

Subito dopo Fregoso espone il suo personale punto di vista, basato sul giusto mezzo, l'*aurea mediocritas* degli Antichi, un'altra macroinvariante strutturale di tutto il sistema etico ed estetico della classicità, posizione mediana tra gli estremi, che in questo contesto sono assunti tra il troppo poco tedesco e il troppo francese. L'uno e l'altro sono "corretti e ridotti in migliore forma dagli Italiani" (II, 5.9), titolari, e da tempo, della 'miglior forma' della comunicazione, etica ed estetica, quella che fonda e connota il sistema culturale. La moda qui diventa un simulacro che sottende come in



Fig. 4. Giovanni Battista Moroni, *Cavaliere in rosa*. Bergamo, palazzo Moroni.

un'Italia di totale *débâcle* militare e politica, la cultura e i suoi valori sono entità indipendenti dalla situazione storica contingente. L'Italia, nuova Grecia, *cepit ferum victore et artes intulit* dovremmo allora dire '*urbi et orbi*', ed è un modello per i nuovi barbari vincitori. Per dare un esempio di questa miglior forma anche Federico Fregoso esalta la scelta del colore nero, per differenza e per sottrazione, perché esso è contrastivamente diverso da ogni panno pomposo, dalle gemme oziose e dalle vistose policromie. Se non è nero, che





Fig. 5. Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*. Parigi, Museo del Louvre.

tenda allo scuro, nel modo di vestire ordinario, perché certamente sopra le armi meglio si adattano colori aperti e allegri, e gli abiti festivi siano trinciati, pomposi e superbi, così anche negli spettacoli pubblici, di feste, giochi, maschere, e cose del genere (II, 5.10-12). Pur con le eccezioni indicate il nero resta il colore che ha e dà maggior grazia, e la grazia, nel comportamento cortigiano, è tutto. Troviamo in questo passo anche un'altra indicazione di rilievo ai fini del nostro discorso, quello, per così dire del doppio sistema della moda: da un lato quella che cambia tessuti, materiali, forme, tagli sartoriali, colori, accostamenti generando sistemi vivaci e appariscenti, 'festivi', e quella, *minimal*, più difficile, meditata, raffinata, distillata, e che si gioca tutta sull'*ornamentum*, l'accessorio, appunto: e su questo più avanti ritornerò. È così che possiamo spiegare anche l'apparente contraddittorietà che ci sembrerebbe di cogliere nella ritrattistica, quella che ci mostra personaggi, di cui conosciamo l'identità, con sistemi

vestimentari opulenti e grandiosi, quelli, per usare le parole di Federico Fregoso, degli abiti festivi e delle circostanze speciali, e quelli, per contro, della quotidianità, pur sempre di alto livello, ma giocata sul *less is more*, come l'abito del colore grave e riposato scelto da Castiglione per farsi ritrarre da Raffaello, intorno al 1513 (Fig. 5).

La battuta conclusiva sul discorso della moda di Federico Fregoso è relativa al concetto che "le cose estrinseche spesso fanno da testimonio alle intrinseche" (II,5.13), assioma antico, aristotelico, qui declinato per riconoscere che gli abiti sono il testimone delle virtù personali: segni che parlano del soggetto, del suo stato, e del suo animo e della sua virtù. Castiglione usa un altro lemma, il 'riposo' alla spagnola, traducendo in modo interpretativo la parola *sosiego*, sussiego, alla lettera, ma intendendo con riposo la "gravità riposata" peculiare dei spagnoli, come afferma Fregoso (II, 6.70). Il 'riposo' è la connotazione che fa la differenza, perché pertiene al campo della *gravitas*, che è una delle forme con cui il classicismo elabora la propria comunicazione e Fregoso afferma più avanti che agli italiani si confà meglio la gravità riposata degli spagnoli, perché non sono in grado di esibire la pronta vivacità francese, che non disdice a quel popolo naturalmente aggraziato, ma che l'italiano non riesce a imitare e far propria e cade nell'affettazione.

Perciò la regola della grazia diventa universale e necessaria. Essa nasce dalla capacità di far con naturalezza ogni cosa, usando una certa 'sprezzatura' che nasconda la difficoltà e mostri che ciò che si fa o si dice viene fatto quasi senza pensarci e senza applicarsi. Da questo deriva la grazia. Perciò la vera arte è quella che non sembra arte. Quindi ogni tentativo di imitare i francesi si tradurrebbe in dis-grazia<sup>22</sup>. Il riposo, come lo intende Castiglione, è in particolare quella tranquillità dell'anima che solo l'*habitus* ordinario della virtù rende quotidianamente praticabile, quel governo complessivo di sé che è fondamentale nelle relazioni interpersonali. Il riposo è perciò più del *sosiego*, e il *sosiego* è ridotto a miglior forma dagli italiani nel riposo, perché dagli italiani è chiamato a rappresentare l'*habitus* del virtuoso, nello stesso modo e in parallelo alla storia che assunse l'armatura, passando da pezzo di esclusivo utilizzo pra-

tico a *habitus* portatore di precisi significati di definizione e comunicazione del proprio ruolo in contesti di forte caratterizzazione identitaria, come entrate, parate, feste e altro; in un periodo di guerre continue anche l'aristocrazia seguiva il modello dell'uomo in armi e l'armatura diventa il punto di riferimento perché gli abiti venivano indossati sotto di essa, e non dovevano in alcun modo ostacolare il movimento<sup>23</sup>. Ciò comportò dei mutamenti anche nel sistema vestimentario: non più dunque la struttura ampia e squadrata della parte superiore, quanto vita stretta, bambagia e lavorazione a maglia. La bambagia era essenziale per ampliare e arrotondare il torace e il bacino, zone la cui difesa era fondamentale e comunque tendenti a una conformazione a triangolo di cui la testa era il vertice. Tra il torace bombato per imbottitura e per taglio e i calzoni corti, ampi e gonfi al bacino, la vita risultava comunque più snella. Il giuppone, il principale indumento che riveste il corpo nel sesto decennio del Cinquecento si caratterizza per le maniche molto aderenti al braccio, grazie alla nuova tecnica sartoriale per cui la manica è composta di due metà sagomate sul braccio e questo rende più funzionale infilare i bracciali dell'armatura. Altro elemento imbottito è, nei calzoni, la braghetta<sup>24</sup> che alla fine del secolo scompare. Fino a tutti gli anni sessanta i calzoni furono costituiti da due strati sovrapposti, uno interno di tessuto molto ricco e l'altro superiore formato di strisce ricamate, fermate solo alle due estremità superiore e inferiore.

In un altro punto, nello svolgimento del dialogo, Fregoso afferma che l'abito del cortigiano deve sempre essere pulito e delicato e avere «una certa conformità di modesta attillatura» (II, 5. 18-20). L'aggettivo delicato va inteso nel senso di 'non eccessivo' e questa determinante qualificazione estetica è subito chiarita dalla 'attillatura', da intendersi come 'raffinatezza'. Un sistema vestimentario quindi omogeneo, armonico, proporzionato, senza eccessi di sorta. Il corpo vestito, 'costumato', mutuando un aggettivo di Della Casa, deve condividere con il corpo nudo quelle qualità di bellezza organica, misurata, proporzionata e simmetrica<sup>25</sup>. L'abito non deve stravolgere il corpo, lo deve abbellire: perciò anche qui trova applicazione un principio essenziale della nuova estetica classicista che predica l'arte

come strumento per abbellire la natura. Per Castiglione lo strumento di questa arte si chiama grazia.

L'aggettivo 'polito' ha un significato più complesso da cogliere, non tanto legato alla pulizia, quanto a una sorta di perfezione compiuta, sofisticata ed esclusiva, calcolata nei minimi dettagli.

Naturalmente l'uso del nero, che sia o no 'alla spagnola', ha una lunga tradizione vestimentaria, per abiti, veli, nastri, mantelli, indipendentemente dalle consuetudini del lutto. Il nero è già il colore dominante maschile e la tradizione letteraria della seconda metà del Quattrocento offre l'esempio di Sabadino degli Arienti (*Novelle porrettane*, 1483), e altri. A fine Quattrocento qualcosa sta cambiando nelle forme del vivere cortigiano. Intorno al 1415 Francesco Barbaro scrisse il *De re uxoria* (ripubblicato in traduzione italiana nel 1548, quando l'Italia era 'spagnola'), dedicando il XIII capitolo ai temi del vestire e degli ornamenti, dando generiche indicazioni sulla *mediocritas* nell'abbigliamento. Al tema della leggerezza delle donne in materia di abiti dedica alcune osservazioni: se si levassero alle donne i vestiti sontuosi si leverebbe anche il loro desiderio di uscire di casa, come fanno spesso.

Ben presto, dopo la prima attestazione del sintagma 'alla spagnola', che sembra essere per la prima volta espresso nel *Cortegiano*, le attestazioni si moltiplicano: Pietro Aretino, nel *Dialogo tra la Nanna e la Pippa*, 1536), Anton Francesco Doni, nei *Marmi* (1552), che ribadisce con forza le affermazioni di Castiglione: «un buon italiano fa meglio ogni cosa certamente, perché la via del mezzo è sempre mai stata tenuta migliore» (ed. 1928, p. 208). Molto interessante anche Francesco Sansovino, *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'Amore*, del 1545. Al quesito di uno dei locutori del dialogo su come dovesse vestirsi, la risposta indica: «Di materia semplice, come di raso schietto, di velluto, di panno schietto, senza tagli, senza pennacchi, senza medaglia, senza catene e puntali. Perché queste sono alcune superfluità senza garbo, imitate da color che, non essendo, vogliano parer qualcosa»<sup>26</sup>.

Il discorso fin qui condotto, rispettando l'ordine cronologico, ha lasciato in secondo piano l'autore celebrato del *Galateo*, in cui è presente il discorso sulla



Fig. 6. Giovanni Battista Moroni, *Cavaliere in nero*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

moda, le sue fogge e i suoi colori, che ovviamente prende le distanze dai modelli spagnoli e dalle loro 'cerimonie'. La trattazione è tutta fondata sulle convenienze, secondo gli usi topici del luogo, ai quali occorre adeguarsi, magari non completamente, ma in modo tale da non risultare troppo difforni dal contesto in cui ci si presenta. Giovanni Della Casa va semmai ancora più a fondo: le vesti devono essere ben assettate,

perché se sono ricche e nobili, ma non costruite bene addosso, fanno mostra di due cose: o chi le indossa non ha nessuna considerazione della compagine sociale in cui si trova, oppure non conosce né grazia, né misura, né sprezzatura, né politezza.

Dunque anche la lettura del *Galateo*, testo sorprendentemente attuale, non indica propriamente quali atteggiamenti, vesti, consuetudini siano di segno positivo e quali no, quanto piuttosto educa a identificare, nei contesti più diversi, le scelte acconce da porre in essere, perché esiste una misura del conveniente, ma non è assoluta, bensì relativa al luogo, al tempo e alle relazioni in quel momento in essere.

I modi personali vanno temperati non secondo il proprio arbitrio, ma secondo il piacere di coloro con cui si ha consuetudine, e questo in misura media, in modo da non trascendere nel giocoliere o nel buffone. Perciò non sono da fare, da nominare e anche da suscitare nell'immaginazione altrui «le cose laide o fetide, o schife o stomachevoli», Non ci si lava in pubblico, se occorre lavarsi le mani, lo si fa con discrezione. Non si annusa nulla di stomachevole e puzzolente, e non si invita nessuno a farlo, anzi, si avverte di non farlo. Si debbono evitare i modi come digrignare i denti, fischiare, tossire e starnutire assordando chi è vicino e spruzzando nel viso dei circostanti. Dopo aver soffiato il naso non si deve «aprire il moccichino e guatarvi dentro, come se perle o rubini ti dovessero esser discesi dal cielabro, che sono stomachevoli modi». E questo è un rarissimo caso in cui il trattato casiano nomina i costituirsi dei gioielli. Un altro punto, (ma ancora di segno negativo), è quando pone il netto divieto di dire bugie. Una forma di menzogna è anche figurare ciò che non si è. Taluni, che non hanno più ricchezza di altri, girano però con tante collane d'oro al collo, tanti anelli alle dita e tanti fermagli in capo e sulle vesti messi qua e là, che «si disdirebbe al Sire di Castiglioni», in chiave di eccesso.

«Ben vestito dèe andar ciascuno, secondo sua conditione e secondo sua età, perciò che, altrimenti facendo, pare che egli sprezzzi la gente: e perciò solevano i cittadini di Padova prendersi ad onta quando alcun gentiluomo vinitiano andava per la loro città in saio, quasi gli fosse aviso di essere in contado». Le vesti de-



vono essere di panni fini, ma secondo l'uso del posto, e questo riguarda anche l'acconciatura di barba e capelli, le usanze comuni vanno seguite in modo mezzano in modo da non esibire contrasti accentuati, per esempio nella lunghezza della guarnacca o nelle acconciature. La Bellezza è intanto la convenevole misura tra le parti verso di sé e fra le parti e il tutto. Perciò bisogna guardarsi da maniere disordinate e sconvenienti. Sono infine spiacevoli coloro che si vestono dal rigattiere.

L'uomo non solo deve applicarsi a fare le cose buone, ma deve farle anche leggiadre. Questa leggiadria è una specie di luce che è generata dalle cose convenienti, ben composte, ben divise l'una con l'altra e tutte insieme. Così deve essere per il costume delle persone, che devono aver riguardo nell'andare, nel sedere, nel parlare, negli atti, nel portamento, nel vestire, nel parlare e nel silenzio. Le usanze del vestire si possono certo adattare alle forme della persona e i colori (per esempio non calze di colore acceso se le gambe sono corte e grosse), ma ogni vestimento deve essere congruo al tempo, al luogo, alla persona e al suo ruolo. Per esempio le penne, tanto care a spagnoli e napoletani e i ricami, stanno male sulle vesti degli uomini gravi e negli abiti cittadini<sup>27</sup>.

La congruità del sistema vestimentario al ruolo, al tempo e al luogo, nel caso della moda *minimal* trova un punto di forza, e insieme gioca la propria partita, nell'*ornamentum*, su quel particolare accessorio che sottolinea, valorizza, accentra, aumenta, prevarica sul sistema vestimentario, ma insieme lo esalta, come se avesse bisogno, intorno a sé, di creare una sorta di spazio ove vivere di vita propria, sia l'onorificenza del Toson d'oro, la catena di Pietro Aretino donata da Francesco I (sull'unica tonalità rossa del robone), la spada, una cintura importante... «È l'accessorio a fare la donna» insegna m.lle Chanel, caricando nella sua affermazione una storia antica, in cui *ornare* vale, nella sua etimologia, per *ordinare*. Non è un fatto di superficialità l'ornamento, ma scaturisce dal taglio fondamentale dell'ordine, declinato nei contesti più diversi: la fisica, la filosofia, l'arredamento degli ambienti, la musica... C'è insomma un percorso strutturante e concettuale dietro l'ornamento, da accostare anche, nel lemma 'decoro' o 'decorazione' (*decorum*), con

cui strettamente dialoga, a *decere*, cioè addirsi, essere conveniente, confarsi, essere opportuno, abbisognare. L'*ornamento* (*accessorio*) non è dunque qualcosa in più, la cui assenza è ininfluenza, ma è invece il fondamento che completa e porta a compimento la progettualità di un sistema vestimentario, di un dipinto (siamo abituati a trovare nei documenti che la cornice sia chiamata '*ornamentum*'), di un altare, di una architettura.

Sulla moda del nero il gioiello d'oro, la spada d'acciaio, le catene, le cinture, la testa dello sghiratto in cristallo di rocca, sono l'accentuazione luminosa, i riflessi mobili, il punto di luce, la focale, e comunicano: maestà, prestigio, ruolo, autoconsapevolezza, *nonchalance*; sono gli oggetti a cui fu demandata la funzione di mettere in mostra la ricchezza e lo splendore di coloro che li esibivano, in contesti molto ritualizzati, come le cerimonie pubbliche, in un periodo in cui si teorizza l'idea del consumo etico, e dell'eccesso consapevole. Chiarissime le indicazioni di Giovanni Pontano. Questi con la sua lunga vita e la multiforme attività di scrittore è un protagonista delle dinamiche della cultura umanistica, impegnata nella ricerca e nella sperimentazione di nuove forme della comunicazione e della rappresentazione, compresa la 'forma del vivere'. Pontano è uno degli osservatori più acuti delle dinamiche culturali e politiche del secondo Quattrocento, osservate e vissute nel suo radicato inserimento nella Napoli aragonese, fino al crollo della dinastia. Sono opere poderose, quelle di Pontano moralista, nella sua riproposizione del paradigma aristotelico dell'etica, come anche i cinque opuscoli pubblicati nel 1498 da Francesco Tateo sotto il titolo di *Trattati delle virtù sociali*, brevi testi che illustrano le virtù del moderno dispendio magnifico, liberale e splendido, a chi è ricco, non per ricchezza acquisita con arti meccaniche, ma il ricco nobile, insomma, più precisamente il barone napoletano (*De liberalitate, De magnificentia, De splendore, De convivia*). Questi trattatelli sono segmenti di un discorso unitario interno a quelle virtù che hanno come strumento di esecuzione la *pecunia* e in un contesto popolato di oggetti che potrebbero rappresentare la propria antica *dignitas* in forma che aspiri alla *magnificentia*. Lo splendore dunque, come la beneficenza, la magnificenza e la convivialità è una virtù 'satellite' dell'impiego

della pecunia. I trattatelli hanno un'immediata pertinenza con l'esperienza dei beni di consumo di lusso. Sono parte integrante dello splendore anche la cura e l'ornamento del corpo e per quanto Pontano riconosca che non rientra nel suo compito soffermarsi sulle fogge e gli ornamenti del vestire, accenna al mutamento veloce della moda della sua contemporaneità, e quindi alla nuova economia della liberalità e del dispendio onorato.

Ai fini del discorso che sto conducendo rilevante è, negli ultimi due trattatelli, il senso profondo della caratterizzazione della moderna architettura, che va nella ricerca estetica oltre che etica, quale *decus* e *ornatus*. I principi, e questa è la novità dell'epoca presente, spendono somme spropositate non solo per ragioni di comodo e utilità, ma anche e soprattutto per ragioni di bellezza. La magnificenza architettonica così insistentemente additata, è estesa anche a opere effimere: giostre, spettacoli circensi, naumachie, trionfi diversi, matrimoni, funerali, in quanto tutte connesse alla *maiestas* del dominio etico ed estetico della bellezza virtuosa. In particolare il brevissimo trattatello *De splendore* riguarda l'economia di spesa nella gestione degli interni domestici, per le cose e le persone.

Le indicazioni di Pontano sono una sorta di *institutio* per il gentiluomo moderno, perché possa essere magnificamente splendido anche negli oggetti minuti che usa ordinariamente, nella suppellettile, che è necessario possedere in misura abbondante, e soprattutto di qualità eccellente, con pregi particolari, legati alla materia di cui è fatta, oppure all'opera dell'artigiano, oppure a tutte e due. Un oggetto d'uso come il coltello, dovrà essere pulito e bello, allocato nel territorio della 'politezza', come istanza di perfezione, la cui bellezza deriva dall'arte, dalla forma, dal disegno, dall'esecuzione, e meno dal materiale. La politezza diventa una categoria fondamentale del fare e dell'essere, del comunicare e del rappresentare tramite gli oggetti e i corpi, che devono essere 'politi': curati e resi belli e perfetti.

«La suppellettile dell'uomo splendido sarà dunque nitida e abbondante, non solo corrispondente alle possibilità economiche ma anche all'attesa degli altri e alla sua autorità, e quindi non sarà sconveniente eccedere un poco in questi casi. (...) Questa esigenza fa sì che

l'uomo splendido sia necessariamente pronto a spendere molto: la cose raffinate e rare hanno infatti un prezzo molto alto»<sup>28</sup>.

Pontano, a proposito del possesso di gemme e perle, afferma che prima di re Alfonso fu il Duca di Berry a superare ogni altro principe nella ricerca e nell'acquisizione di perle e gemme di ogni tipo. La fama del suo splendore era diffusa dovunque e i mercanti gli procuravano ogni cosa di valore che poteva trovarsi in quell'ambito.

Dopo la morte del Duca, Alfonso non ebbe pace fino a che non raggiunse una posizione primaria in questo ambito, acquisendo le gemme e le pietre più rare. Sembra che papa Paolo II cercò di imitare la gloria di questi due principi (il Duca di Berry e Alfonso d'Aragona) e si dice che lo abbia fatto per connotare di splendore il pontificato e gli ornamenti della chiesa, andando oltre, in questo, alla sua dignità. L'acquisizione di gemme, di perle e di pietre preziose di tutti i tipi reca, così sembra, la fascinazione del loro splendore. Ma non è possibile essere splendidi in questo campo a meno che non si sia straordinariamente ricchi. Non è abbastanza avere poche gemme, pur rare, a meno che non siano invece numerose e di grande varietà. Come la porpora e la seta offrono un maggior prestigio agli indumenti di uno splendido uomo, così anche le gemme e le pietre preziose rendono ancor più prezioso l'indumento principale o la suppellettile di maggior spicco della casa, e non solo i beni che riguardano gli uomini o le donne, ma anche quelli relativi alla religione e all'ornamento delle immagini sacre. Alcuni quindi, conclude Pontano, benché liberali e magnificenti, (uno di questi fu Dione di Siracusa) non furono ossessionati dal possesso di gemme. Nel loro guardaroba ignorarono questo aspetto di splendore, come se sperassero di apparire più moderati e continenti che splendidi. «Non non vorremmo rimproverarlo per la sua decisione, ma pensiamo che non sia giusto, nel bel mezzo di una grande ricchezza, che un principe mostri un'apparenza misera». L'eccellenza della casa del signore, la cura e l'ornamento del proprio corpo vestito, convalidano e rappresentano l'eccellenza del signore stesso.

La rivendicazione dello splendore come dispositivo fondamentale della forma del vivere è ancora più marcata quando Pontano ragiona 'de ornamentis', cioè di

quegli oggetti che non riguardano l'uso e la comodità, ma l'*ornatus* e il *nitore*: statue, quadri, arazzi, divani, sedili d'avorio, drappi intessuti di gemme, cofanetti di stile arabo, vasi di cristallo e altro.

Questa sorta di elogio della magnificenza, splendida, costosa, sopra le righe, ma congrua al titolo nobiliare e al ruolo trovò temperamento e raffinatura nel *less is more*. Esempio significativo, a Venezia, sono le istruzioni e raccomandazioni dell'ambasciatore Marino Cavalli, rivolte al figlio in procinto di intraprendere la carriera diplomatica: «Li pani di seta vogliono esser bellissimi, finissimi et di bonissimi colori come neri, lionati et pavonazzi al più, et non d'altro colore», perché gli aspetti che dichiarano la grandezza dell'ambasciatore sono «l'umanità, la spendidezza, la beneficenza, l'accortezza e la prudenza»; una serie di cronisti, ambasciatori, scrittori, diplomatici e burocrati, poligrafi, autori 'di tendenza' come Pietro Aretino, insistono sul

livello di adeguatezza dell'abito, sulla magnificenza e, a Venezia, su esempi inarrivabili di bellezza, stabilità e decoro, in contesti in cui l'accesso a modi coltivati di vita era non solo un'ossessione ma diventava il frutto di un *training* in cui il possesso di oggetti di lusso più che rispecchiare la raffinatezza del proprietario, la induceva<sup>29</sup>. Terminò, ringraziando l'amica Elda Martellozzo Forin che me lo ha segnalato, con un documento padovano, un frammento che tocca, anche a Padova, le tematiche qui trattate:

il 14 agosto 1501, nel palazzo comunale, all'ufficio del Sigillo, il sarto maestro Francesco da Verona fu maestro Battista Marcoaldo abitante a Padova in contrada Duomo dichiara di dovere al nobile Baldassare Castiglione da Verona fu Alessandro abitante a Verona ducati 4 e mezzo per resto di conti. Pagherà ducati 1 soldi 8 fra sei mesi, ducati 1 soldi 8 dopo altri 6 mesi e ancora ducati 1 soldi 8 dopo ulteriori 6 mesi<sup>30</sup>.

#### Note

- <sup>1</sup> La moda, come è noto, intesa come sistema soggetto a cambiamenti nel corso del tempo, compare nei sistemi vestimentari europei nei decenni successivi alla Peste Nera.
- <sup>2</sup> Il podestà di Padova Giovanni Pisani cita nella sua relazione del 9 novembre 1683 il lusso spropositato delle donne padovane, nettamente superiore alle possibilità della famiglia, e causa di indebitamento e rovina dei mariti: G. Baldissin Molli, *I beni degli artigianati storici di Padova*, in *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova 2000, pp. 17-73, p. 44.
- <sup>3</sup> Su questi argomenti i recenti: M.C. Peretti, *Buongusto?*, illustrato da Francesca Perani, Tricase 2012; A. Foglio, *Il marketing della moda. Politiche e strategie di fashion marketing*, Milano 2015; per gli intrecci antropologici e culturali che fondano ogni sistema della moda: *Histoire du corps, I: de la Renaissance aux Lumières*, a cura di A. Corbin-J.J. Courtine-G. Vigarello, Paris 2005.
- <sup>4</sup> S. Zecchi, *Il lusso. Eterno desiderio di voluttà e bellezza*, Milano 2015.
- <sup>5</sup> A. Di Benedetto, *Appunti sul "Galateo"*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", 172 (1995), 1, pp. 481-508: p. 486-491, a proposito del *De civilitatem morum puerilium* (1530). Le ricerche scientifiche sulla fortuna di questo testo in Italia partono molto tardi. Una sua ristampa fu edita a Milano nel 1539 e del 1555 è l'unica traduzione italiana compiuta nel Cinquecento, pubblica a Modena *Operetta utile del costumare i fanciulli*, e senza l'indicazione dell'autore, ormai troppo sospetto. La trattazione dell'opuscolo ha per oggetto l'ap-

prendimento delle buone maniere, che pur essendo la parte più volgare della pedagogia serve molto a farsi ben volere e a mostrare il meglio di sé agli occhi del mondo. Essenza e fine della *civilitas* era per Erasmo non l'esibizione della propria eccellenza, ma aver riguardo per il prossimo, fini che non mancano nel *Cortegiano* e nel *Galateo*. Già Erasmo consigliava di diventare 'polipi' e di adattarsi all'uso del paese, come prescrive il trattato casiano. Le concessioni all'uso e alla moda hanno in Erasmo un limite espresso nell'ossequio a quello che si cominciava a chiamare 'buon gusto' ed è questa la sfumatura che assume in Della Casa il ricorso alla nozione di 'discrezione'. Nel capitolo sul vestire, dopo aver raccomandato di adeguarsi alle usanze del paese, Erasmo parla, da parte sua, di ciò che è conveniente o sconveniente, a cui bisogna rifarsi o da cui bisogna fuggire. I due autori sono accomunati dall'idea di un decoro privo di sciattezza e di affettazione. Il solco tra le due opere si coglie invece nella vena religiosa che qua e là si coglie nel trattatello olandese, assente nell'opera casiana.

- <sup>6</sup> *Due trattati rabbinici di galateo*, a cura di I. Briata, Brescia 2017. Questi due trattati, manuali rabbinici di saper vivere per aspiranti dottori della legge, sono il *Trattato maggiore* e il *Trattato minore di come si sta al mondo*, esito di una tradizione che entra ufficialmente ad accompagnare il canone talmudico della terza edizione a stampa, nel 1550 (Venezia, Giustiniani). Essi rientrano in una tradizione testuale della letteratura rabbinica caratterizzabile come compilazione etica, cioè in quella tendenza, che è diffusa in modo diacronico nelle fonti, a raccogliere in modo antologico insegnamenti tesi alla formazione dell'*ethos* e della condotta ideale, anche mediante

descrizioni pratiche ed *exempla*. Sono materiali relativamente antichi, circolati nel corso della tarda antichità e la loro redazione probabilmente è avvenuta attraverso diversi passaggi editoriali. Nell'ambito delle considerazioni più realistiche e concrete di condotta interpersonale, come i principi di conformismo e condiscendenza sociale, come si evidenzierà più oltre, la congruità don il *Galateo* è perfetta: "non si deve gioire tra coloro che piangono e non si deve piangere tra coloro che gioiscono. Non si deve restare svegli tra coloro che dormono, né dormire tra coloro che stanno svegli. Non si deve stare in piedi tra coloro che siedono né sedersi tra coloro che sono in piedi. Il principio generale è che non si deve diversificare il proprio atteggiamento da quello dei propri colleghi e della gente" (p. 16).

<sup>7</sup> La ragionevole via d'uscita, in questo caso, era rappresentata dal pagamento di una multa.

<sup>8</sup> A partire dal fondamentale: *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino 1999; inoltre, tra i diversi interventi della studiosa: M.G. Muzzarelli, *Gioielli amati e gioielli disciplinati. Usi e concessioni fra Medioevo ed Età moderna dal caso di Bologna*, in *Come l'orco della fiaba: studi per Franco Cardini*, Firenze 2010, pp. 503-516; M.G. Muzzarelli, *Vesti e società. Modelli teorici e realtà cittadine: la testimonianza delle leggi suntuarie*, in *Formes de Convivència a la baixa edat mitjana*, reunió científica, XVIII curs d'Estudi Comtat d'Urgell a cura di F. Sabatí, Balaguer (10-12 luglio 2013), Lleida 2015, pp. 143-154 (con bibliografia precedente).

<sup>9</sup> Talora le leggi vietano anche gioielli falsi, il che significa che era l'aspetto del materiale prezioso a essere colpito, non il materiale in sé, come capacità di segnalare un'alta posizione sociale. Vero o falso che fosse, insomma, il gioiello trasmetteva lo stesso messaggio.

<sup>10</sup> G. Baldisin Molli, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Cittadella 2010, capitolo IV, *Uno sguardo in avanti*, pp. 101-107. Un altro importante cambiamento del vestiario del Cinquecento è la progressiva diffusione degli articoli lavorati a maglia che sostituirono capi prima fatti in tessuto, a partire dalla calze, primo articolo di vestiario *prêt-à-porter*. Al Cinquecento risale anche l'innovazione del telaio da maglieria, inventato dall'inglese William Lee. Continua e articola in modo ancor più dettagliato il mercato dell'usato che si configura come fase iniziale del *ready-to-wear*, che nel XVI secolo è attestato per esempio a Gand e ad Anversa.

<sup>11</sup> M.T. Binaghi Olivari, *Bergamo, circa 1570: il senso del vestire*, in *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2 ottobre 2005-15 gennaio 2006) a cura di A. Zanni-A. Di Lorenzo, Ginevra e Milano 2005, pp. 61-64.

<sup>12</sup> Si veda, in riferimento ai diamanti: S. Ciriaco, *Diamonds in Early Modern Venice: Technology, Products and International Competition*, in "History of Technology", 32 (2014), pp. 67-86 (Special Issue: *Italian Technology from the Renaissance to the Twentieth Century*, a cura di A. Guagnini-L. Molà). Gioielli

e beni suntuari divennero protagonisti anche di un aspetto ancora poco studiato, quelle delle lotterie e dei relativi premi in palio, in cui incappò –ma senza fortuna– anche Lorenzo Lotto. Su questo, e sulla configurazione cinquecentesca dello 'stato biscazziero': G. Ortalli, *Il pittore e la lotteria. Lorenzo Lotto e lo spedale della Carità*, in *Come l'orco della fiaba: studi per Franco Cardini*, Firenze 2010, pp. 517-531.

<sup>13</sup> S. Cohn jr, *Renaissance attachment to things: material culture in last wills and testaments*, in "The Economic History Review", 65 (2012), 3, pp. 984-1004.

<sup>14</sup> Molto utile la lettura di *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di S. Bertelli-G. Crifò, Milano 1985.

<sup>15</sup> In particolare: A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda "alla spagnola" e "miglior forma italiana"*, in *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2 ottobre 2005-15 gennaio 2006) a cura di A. Zanni-A. Di Lorenzo, Ginevra e Milano 2005, pp. 25-45.

<sup>16</sup> Quondam osserva (A. Quondam, *Tutti i colori del nero...*, 2005, p. 28), che occorre venire al capo del paragone storiografico generalizzato e costruito nel corso dell'Ottocento, che connota in senso negativo tutto ciò che è stato 'alla spagnola', come causa ed effetto della catastrofe italiana.

<sup>17</sup> Nella costruzione del mito del Marchese di Pescara un ruolo primario ha anche Paolo Giovio, che racconta la sua visita a Francesco I di Francia, prigioniero dopo la battaglia di Pavia. D'Avalos visitò il prigioniero non vestito di velluto e d'oro, come gli altri, che nell'abbigliamento sembravano recare addosso il bottino e le stesse spoglie dei francesi vinti, ma indossando una veste di panno nero, quale segno di sincera compassione per lo sconfitto, come a ribadire che le sue strategie vestimentarie riguardavano e non prescindevano dalla necessaria eticità della moda.

<sup>18</sup> G. Butazzi, *Intorno al "Cavaliere in nero": note sulla moda maschile tra Cinquecento e Seicento*, in *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2 ottobre 2005-15 gennaio 2006) a cura di A. Zanni-A. Di Lorenzo, Ginevra e Milano 2005, pp. 47-55.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 51-52.

<sup>20</sup> S.M. Newton, *The Dress of the Venetians 1495-1525*, Aldershot 1988, pp. 110-111.

<sup>21</sup> B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino 1965, pp. 127-128, le citazioni successive sono tratte da questa edizione. Castiglione situa i suoi dialoghi in un consapevole scenario di sfondo aspro e difficile di un'Italia segnata dalla rovina, immaginando il modello del cortigiano perfetto nella corte di Urbino, la più fragile e sconvolta della crisi del primo Cinquecento. E così, continua Fregoso, l'impressione è che l'aver mutato le fogge italiane in straniere è stato come il presagio della futura dominazione di cui l'adozione delle vesti fu il primo segnale. La moda insomma, in questo contesto, diventa l'equivalente simbolico delle armi. Oltre questi "fastidiosi" ragionamenti, Federico

Fregoso è consapevole degli obblighi di convenienza, dovuti alla situazione giocosa in cui sta parlando e riconducendo il discorso sul vestiario alla situazione, dà queste indicazioni: libertà nei vestiti, purché congrui a chi li indossa, dentro la consuetudine e in linea con la professione, indicazione questa da secoli radicata nelle consuetudini vestimentarie europee insieme naturalmente a quella, altrettanto e più radicata, di genere.

<sup>22</sup> E, di riflesso, in s-cortesìa, su cui di veda: A. Paternoster, *Cortesi e scortesi. Percorsi di pragmatica storica da Castiglione a Colodi*, Roma 2015.

<sup>23</sup> Fondamentale lo studio di Amedeo Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma 2003. Si veda anche sulla caratterizzazione dell'arte equestre, e la sua perfezione, G. Baldissin Molli, *Erasmus da Narni, Gattamelata, e Donatello. Storia di una statua equestre*, Padova 2011, pp. 145-147.

<sup>24</sup> Più aggressiva o imbarazzante non saprei dire, ma segnale, come lieve *divertissement*, N. Aspesi, *Sfacciate mutande*, 20 gennaio 1996, archivio online di "La Repubblica".

<sup>25</sup> Dalla Casa parla pochissimo del corpo nudo, e sottostante l'abbigliamento: L. Vanni, *La cura del corpo nei Galatei del Rinascimento*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma 2006, pp. 382-390; in generale anche: A. Santuosso, *The bibliography of Giovanni Della Casa. Books readers and criticism. 1537-1975*, Firenze 1979; A. Santuosso, *Vita di Giovanni Della Casa*, Roma 1979; *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, atti del convegno di studi (Gargnano del Garda 3-5 ottobre 1996) a cura di G. Barbarisi-C. Berra, Bologna 1997.

<sup>26</sup> Due altre testimonianze: A. Piccolomini, *Istituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile e in città libera*, prima ed. 1542. Nel capitolo IV afferma che la donna deve assolutamente vestire e impegnare le sostanze del marito in modo proporzionale e 'stoltissima' sarebbe la donna che facesse mostra di sé come duchessa o regina, con broccati, teli d'oro e gemme, e in modo sproporzionato al vestire e alle facoltà del marito. La bellezza difatti in tutte le cose consiste nella proporzione delle parti tra loro e con il tutto e così la bruttezza nella sproporzione. Dunque così devono essere le vesti e la donna deve cercare di ornarsi e vestirsi secondo il suo grado di nobiltà. Anche G. Giraldo Cinzio, *Uomo di corte. Discorso a quello che si conviene a giovane e nobile e ben creato nel servire a un gran principe*, 1569 si esprime sulla congruità dell'abbigliamento rispetto allo stato. Le attestazioni continuano e si infittiscono nel corso del XVII secolo (Quondam riporta una serie di esempi, A. Quondam, *Tutti i colori del nero...*, 2005, pp. 37-38). Per la connessione dei temi del galateo, come cerimonie, etichetta, creanza, la moda, i comportamenti sociali connessi allo sfarzo, è interessante seguire il radicamento linguistico di tutte queste parole, che sono di origine spagnola: L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino 1968.

<sup>27</sup> «L'uomo nobile non corre sudato per la via, non si dimena quando cammina, non si attarda; non dondola le braccia, come se stesse seminando 'le biade nel campo', non fissa che incontra negli occhi, non si scuote, non si padroneggia, non si tira su le calze a ogni passo».

«A tavola: non ci si gratta, non si sputa, non si soffia, non ci avventa sul cibo, non ci si sfrega i denti con la tovaglia o col dito, non ci si sciacqua la bocca col vino, non usa lo stecco, e non si porta il curadenti al collo. Non si invita e si forza a mangiare e a brindare (nelle nostre contrade questa cosa per fortuna non è ancora venuta in uso!)». È ben nota la stigmatizzazione che Della Casa esprime nei confronti delle cerimonie. Senza entrare nel merito, ma solo per la pertinenza veneta degli esempi, ricordo la sua definizione come vani teatri in cui pare che l'onore professato dai chierici intorno agli altari sia stato trasferito nelle usanze comuni. Le cerimonie sono «una vana signification di onore e di riverenze verso colui a cui essi le fanno». Le definisce vane, perché si fanno onori a coloro verso i quali non proviamo nessuna forma di riverenza, e anzi talvolta li disprezziamo. «Tuttavia le cerimonie si fanno, per utile, vanità o per debito, ma non si convengono agli uomini costumati, perché sono infine bugiarde e fraudolente. Ma se proprio ci si trovasse coinvolti in esse, bisogna prestare molta attenzione al luogo in cui ci si trova, perché quello che va bene a Napoli, di maniera signorile e pomposa, non va bene a Lucca, dove sono tutti mercanti. I gentiluomini veneziani si lusingano l'un l'altro fuor di modo per ragione dei loro uffici, ma i cittadini di Rovigo o di Asolo sarebbero ridicoli a riversirsi per un nonnulla, con la stessa solennità, in riferimento a quella contrada (si riferisce ad Asolo), molto trasandata in questo genere di 'ciancie'».

<sup>28</sup> A Quondam, *Pontano e le moderne virtù del dispendio onorato*, in "Quaderni storici", 95 (2004), 1, pp. 11-43 dopo pubblicato in A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna 2010, pp. 384-431: p. 421; inoltre: E. Welch, *Public magnificence and Private Display. Giovanni Pontano's De Splendore (1498) and the Domestic Arts*, in "Journal of Design History", 15 (2002), pp. 211-227.

<sup>29</sup> Come, a esempio, nel caso dei vetri veneziani, sottili e fragili, il cui uso implicava gesti di controllata misura e autoconsapevolezza. Su tutti questi aspetti, le fonti e i riferimenti, la trattatistica, in particolare per il caso veneto: G. Baldissin Molli, *L'aspetto "utopico" dei beni di lusso negli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, in *L'utopia di Cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso della Fratta nel Polesine*, atti del convegno internazionale di studi (Rovigo e Fratta Polesine 27-28 maggio 2010) a cura di A. Olivieri-M. Rinaldi, Rovigo 2011, pp. 383-422.

<sup>30</sup> Archivio di Stato di Padova, Archivio notarile, 1074, f. 153r-v. Subito dopo il sarto dichiara di aver ricevuto da Baldassare Castiglione lire 21 a saldo di denaro che gli era stato promesso a nome dello studente veronese Michele "de Avantio" (Ivi, f. 153v).





# Il “gioiello” del Volto Santo: dalla moda francese alla devozione lucchese

*Antonella Capitanio*

Un gioiello seicentesco dalle imponenti dimensioni di trentuno centimetri per oltre diciassette, realizzato in oro in parte smaltato e ricco di trecentoquarantadue diamanti, spicca nella prima sala del Museo della Cattedrale di Lucca: testimone praticamente unico di fasto barocco che, pur essendo esposto al pubblico continuamente ormai da ventotto anni e collocato nel cuore di una città di grande richiamo turistico, è rimasto sinora sostanzialmente inosservato dai più e ignorato dagli studi di settore (Fig. 1)<sup>1</sup>.

Ben noto all'erudizione locale in quanto legato al culto del Volto Santo, era già in precedenza visibile anche se solo in coincidenza con le due solennità liturgiche della Santa Croce, in occasione delle quali viene tuttora posto come pendente sul petto della venerata scultura lignea, insieme agli altri preziosi ornamenti che ne rivestono il resto del corpo (Fig. 2-3): la corona e il collare d'oro, i calzari d'argento, lo stolone della veste e i bordi delle maniche in argento dorato<sup>2</sup>. La sua anagrafe storica si legge direttamente nell'iscrizione incisa su una placchetta applicata sul retro, che ricorda come documenti notarili attestino la sua offerta al Cristo da parte di Laura Nieri Santini: «XISTO DICATU[M] A LAURA NIERI SA[N]TINI / DIE XIII MAR[TII] ANNO 1660 IACOBI / MOTRONI MONUME[N]TA TESTA[N]TUR» (Fig. 4). Nell'Archivio di Stato di Lucca si conservano in effetti tre atti del notaio Iacopo Motroni, datati rispettivamente 12 settembre 1657, 15 dicembre 1658 e 13 marzo 1660, che registrano un primo dono di un gioiello con settanta diamanti e di una croce con ventinove diamanti e la loro successiva trasformazione in un unico gioiello ulteriormente arricchito di diamanti che ne portarono il valore a 3.680 scudi<sup>3</sup>: una cifra esorbitante, che dà

la misura delle possibilità economiche della donatrice, Laura Nieri, vedova di Cesare Santini, morto nel 1654 lasciandola erede di un patrimonio immenso, frutto di un'intensa attività finanziaria con interessi in diverse città italiane e straniere, come Venezia, Livorno, Messina, Amsterdam e Londra. Per dare una dimensione del potere economico del marito e della sua importanza a Lucca, particolarmente significativo è il lascito testamentario di oltre cinquantaduemila scudi da lui stabilito a favore della Repubblica, destinato «per doti di nobili zitelle, e in parte a nobili giovanetti, che in qualsivoglia collegio si recassero a studio», con la clausola che i beneficiari appartenessero alle famiglie i cui membri fossero eleggibili alle cariche di governo dello stato lucchese<sup>4</sup>.

In ambito storico-artistico lo spettacolare gioiello ha avuto una prima menzione nel 1953 da parte di Isa Belli, che nella sua *Guida di Lucca* lo attribuisce ad Ambrogio Giannoni da Massa, l'argentiere di cultura romana autore della sontuosa corona d'oro e dell'imponente collare ugualmente d'oro realizzati per lo stesso simulacro rispettivamente nel 1655 e nel 1657<sup>5</sup>: un'attenzione non casuale, visto che Isa Belli Barsali –in seguito autrice di specifici interventi sulle arti orafe e anche di un testo di ampia divulgazione come *Lo smalto in Europa*, volumetto della serie *Élite* edito da Fabbri nel 1966<sup>6</sup>– si era già all'epoca dedicata alla schedatura delle oreficerie liturgiche di proprietà dell'Opera del Duomo di Lucca, tanto da essere per questo motivo interpellata nel 1949 dall'inviato di Costantino Bulgari nell'ambito delle ricerche per il progetto di un *corpus* italiano dei marchi di garanzia degli argenti antichi, come è noto poi pubblicato solo per la parte relativa allo Stato Vati-



Fig. 1. *Gioiello del Volto Santo*, Lucca, Museo della Cattedrale.

cano<sup>7</sup>. Solo nel 1973 il gioiello venne però per la prima volta correttamente contestualizzato nella cultura orafa europea da Clara Baracchini e Antonino Caleca, che nel volume dedicato al Duomo di Lucca lo riferiscono a Gilles Légaré per confronto con una delle tavole del suo *Livres d'Ouvrages d'Orfèvrerie*<sup>8</sup>. In seguito la figura della donatrice è stata precisata dal punto di vista storico e l'oggetto riproposto all'attenzione nell'ambito della storia dell'arte orafa a Lucca<sup>9</sup>. Nonostante ciò, a eccezione di un richiamo fattone da Dora Liscia Bemporad nel suo contributo al secondo convegno sui

*Gioielli in Italia* tenuto a Valenza nel 2000<sup>10</sup>, l'impressionante manufatto ha continuato a rimanere ignorato tanto nelle storie dei gioielli quanto nelle plurime mostre dedicate specificamente ai diamanti, compreso persino quella organizzata a Roma nel 2002 alle Scuderie del Quirinale<sup>11</sup>. Solo nell'ultima recentissima pubblicazione di una veterana di questi studi come Diana Scarisbrick il gioiello ha finalmente trovato spazio – e di rilievo – ma singolarmente con un riferimento storico infondato: correttamente individuato come uno dei due unici esemplari conservatisi del tipo di gioiello definito all'epoca “grandapprestat”, si afferma infatti – senza fornire motivazioni né riferimenti – che venne acquistato dalla donatrice a Parigi intorno al 1630, salvo poi datarlo nella didascalia al 1640 circa<sup>12</sup>. Dunque a maggior ragione conviene tornare a precisarne la storia, per poter risalire ad ipotizzare una sua più concreta identità: e un primo dato oggettivo è che all'altezza dell'anno 1630 Laura Nieri, allora sposata da otto anni con Cesare Santini, non poteva avere tale autonomia di acquisto, ma più verosimilmente poteva essere stata lei stessa oggetto di un dono prezioso da parte di un consorte con abituali rapporti col resto d'Europa, visto che sin dal 1608, appena diciassettenne, era giovane di bottega a Norimberga presso i concittadini Bottini<sup>13</sup>. Il gioiello di cui tre anni dopo essere rimasta vedova decide di fare devoto omaggio al Volto Santo poteva in effetti ben essere stato un dono legato alle sue nozze: ma quello che noi oggi abbiamo è frutto, come detto, di un documentato successivo rimaneggiamento, ed è quindi a questo momento che occorre ancorarne l'elaborazione, anche se l'aspetto finale può aver conservato eco della foggia originaria, che la descrizione contenuta nell'atto della prima donazione ci dice essere quella di «un gioiello d'oro con tre catenelle parimenti d'oro» con 70 diamanti «fra grossi et piccoli»<sup>14</sup>. La presenza delle catenelle fa pensare a qualcosa di analogo al gioiello che Rubens raffigura nel ritratto della moglie Helena Fourment proprio in abito da sposa, appuntato al centro dello scollo ma con catenelle che salgono a fissarsi sulle spalle del vestito<sup>15</sup>: un'analogia che potrebbe suggerire di collocare anche l'elaborazione dell'originario oggetto lucchese in area fiamminga, dove del resto Cesare Santini intratteneva come detto interessi

economici. La stessa rielaborazione fattane nel 1660, che l’ha portato ad assumere la foggia fortunatamente mantenutasi fino a oggi, trova un ulteriore significativo confronto in una testimonianza pittorica ancora di area fiamminga: un gioiello da petto che spicca sullo scollo di un ritratto di giovane donna dipinto da Paulus Moreelse, ora conservato all’Art Institute di Chicago e datato entro il 1625 (Fig. 5)<sup>16</sup>.

La diffusione nella più preziosa produzione orafa europea di questo esuberante gusto venne favorita come è noto dalla circolazione di raccolte di modelli a stampa pubblicate anch’esse in area fiammingo-tedesca, ma originate da precedenti invenzioni francesi: un doppio riferimento culturale perfettamente congruo al contesto in cui i Santini appaiono muoversi o al quale quantomeno guardano. Sempre ricordato è a esempio che il figlio di Cesare e Laura Nicolao, ambasciatore di Lucca alla corte del Re Sole, si sarebbe rivolto direttamente ad Andrée LeNôtre per la riprogettazione di parco e fontane della residenza di famiglia nella campagna lucchese per trasformarla ne “la Sua Versailles”<sup>17</sup>: ma se questo episodio ci porta a un tempo leggermente successivo, spia perfettamente coeva del fatto che le enormi possibilità economiche avevano permesso ai Santini di esemplare il proprio stile di vita addirittura sui modelli in voga nella casa regnante di Francia, è rappresentata dal ritratto di un bambino della famiglia conservato a Lucca nel Museo Nazionale di Palazzo Mansi, che in basso a destra include la scritta “Antonio Santini ae. a. 7”, cioè un altro figlio della signora Laura prematuramente morto all’età di 7 anni il 31 gennaio del 1644 (Fig. 6)<sup>18</sup>: l’abbigliamento offre infatti un impressionante confronto al limite della sovrapponibilità con un ritratto di Luigi XIV più o meno alla stessa età e nello stesso torno d’anni (Fig. 7), concreta testimonianza di quanto le disponibilità economiche e le relazioni di commercio internazionali permettessero ai Santini di accedere ai beni di lusso che caratterizzavano la moda più prestigiosa e aggiornata<sup>19</sup>. Modelli altissimi dunque quelli da loro seguiti per l’esibizione della propria opulenza e non stupisce perciò che, rimasta vedova con un potere economico d’eccezione per una donna dell’epoca –l’unica che in tutto l’arco del secolo compaia come socia nelle compagnie mercantili lucchesi– Laura Nieri Santini si distinguesse



Fig. 2. *Volto Santo*, Lucca, Cattedrale di San Martino.

per liberalità anche nei doni devoti, imponendosi in un ruolo di assoluto rilievo persino al cospetto del Sacro, come evidenziano le clausole dell’atto della prima donazione al Volto Santo, in cui si specifica che il gioiello doveva essere messo «pendente sul petto dal mezzo del collare d’oro di detto SS.mo Volto [...] e la croce in mezzo alla cintola d’argento dorata che cinge detta sacra immagine»<sup>20</sup>: entrambi gli oggetti che le erano appartenuti andavano così a collocarsi in posizioni privilegiate sul venerato simulacro, dopo che tutta la comunità cittadina si era collettivamente impegnata in



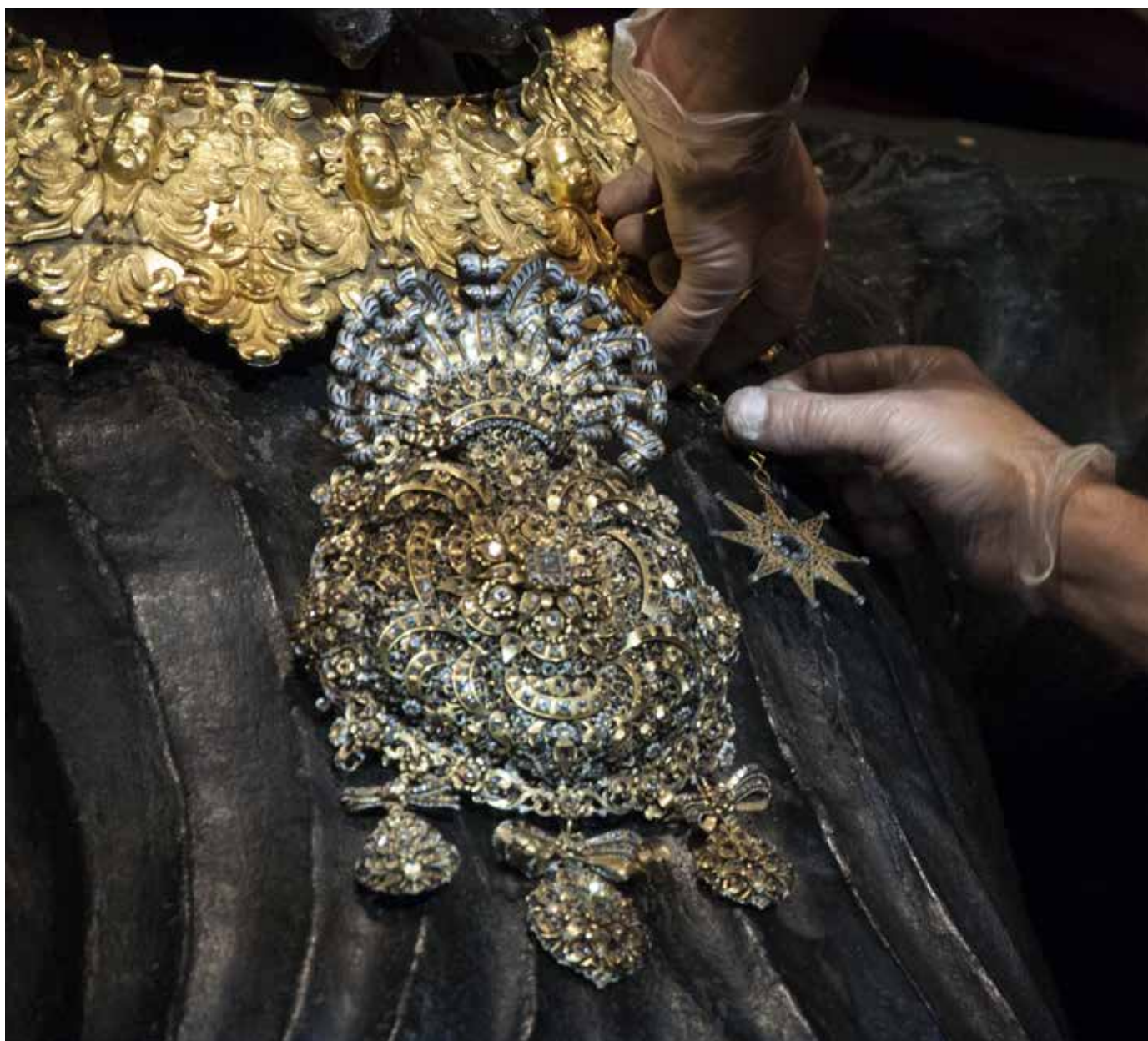


Fig. 3. Vestizione del *Volto Santo*, Lucca, Cattedrale di San Martino.

maniera consistente per far realizzare la nuova corona d'oro del peso di oltre sedici libbre e del costo di oltre cinquemila ducati, addirittura raccogliendo una cifra ben superiore, tanto che con le offerte avanzate venne poi eseguito il collare ugualmente d'oro<sup>21</sup>.

Non contenta di tale privilegio, la Nieri Santini volle per «sua maggiore devotione» far trasformare –come già detto– gioiello e croce in un unico oggetto «molto più

cospicuo et onorevole contenendo numero trecento quaranta dui diamanti»<sup>22</sup> e perché fosse conservato in sicurezza donò anche un «cassettino di ferro dorato» che venne «ingrappato in muro dentro al banco della Sagrestia», da cui veniva estratto solo per essere posto sulla sacra immagine nelle feste della Santa Croce di maggio e di settembre, del secondo giorno di Pasqua, della “Libertà” e nel caso le autorità o la stessa donatrice

volessero mostrarlo a «Principi forastieri, Ambasciatori, o altri Personaggi ragguardevoli» di passaggio in città<sup>23</sup>. Vista la quantità di diamanti impiegati e il valore finale precisati nell'atto di donazione è indubitabile che incaricato del lavoro sia stato un orafo di riconosciuta abilità, e non solo nel taglio e nell'incastonatura delle gemme, ma anche nella particolare decorazione a smalto che caratterizza il retro: Lucca non risulta poter contare in quel momento su eccellenze in questi specifici settori dell'arte orafa e del resto anche per l'impresa di corona e collare, per quanto essenzialmente legata alla sola lavorazione del metallo prezioso che pure vedeva in città diverse emergenze, ci si affidò ad un personaggio esterno, rivolgendosi prima al maestro di Lubecca attivo a Firenze Arrigo Brunich –che venne però scartato perché non avrebbe eseguito il lavoro in loco– e poi al massese Ambrogio Giannoni, che dopo oltre venti anni trascorsi a Roma già dagli anni venti del Seicento risulta autore di diversi lavori per chiese lucchesi<sup>24</sup>.

Di Giannoni fu committente nel 1660 la stessa Santini per una lampada votiva destinata alla chiesa di Santa Maria Corteorlandini, oggi perduta ma ricordata dalle fonti per la sua eccezionalità<sup>25</sup>: nonostante l'identità di anno della donazione, l'ipotesi che si fosse rivolta a lui anche per la risistemazione del gioiello –ipotesi seguita ancora in un recentissimo testo sulla figura storica di Laura Nieri Santini<sup>26</sup>– lo ridurrebbe però a un improbabile asettico esecutore di modelli imposti, vista la grande distanza tecnico-stilistica dalla corona, che pure comprende alcuni interventi a smalto e l'incastonatura di gemme, quest'ultima per altro affidata ad un collaboratore locale, Carlo Carli. Se infatti nella corona protagonista è il modellato del metallo, nel gioiello l'oro è mero supporto di diamanti e smalti, e alla possente scultoreità della prima si sostituisce un'assoluta leggerezza visiva del secondo, dipendente non certo dalla cultura orafa romana, bensì da quella elaborata a Parigi agli inizi del Seicento, ma diffusa nel resto d'Europa da repertori a stampa per tutta la prima metà del secolo, nota con la definizione di stile “cosse de pois” o in inglese “pea-pod”<sup>27</sup>. Immagine diretta di tale produzione parigina resta in un grande gioiello oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra



Fig. 4. *Gioiello del Volto Santo* (verso), Lucca, Museo della Cattedrale.

(inv. M 143-1975) accostato ad una stampa di Balthasar Lemercier datata 1626<sup>28</sup>, gioiello che è anche l'unico oggetto sopravvissuto confrontabile con quello lucchese, sebbene le sue dimensioni si fermino a 7,3 x 12,6 centimetri, cioè praticamente un terzo di quello del Volto Santo, e i suoi diamanti siano “solo” 208: entrambi rappresentano dunque la rara testimonianza di un tipo di gioiello che i documenti francesi dell'e-





Fig. 5. Paulus Moreelse, ante 1625, *Ritratto di giovane donna*, Chicago, Art Institute.



Fig. 6. Girolamo Scaglia, 1644, *Ritratto di Antonio Santini*, Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi.

poca definiscono significativamente “grandapprestat”, caratterizzato da dimensioni imponenti e dall’esuberante utilizzo di diamanti<sup>29</sup>. La Evans aveva individuato un confronto per quello del Victoria and Albert Museum con un gioiello da spalla indossato da Claudia de’ Medici in un ritratto dipinto da Sustermans, ma più direttamente analogo anche per funzione d’uso appare quello descritto nell’inventario delle gioie che la stessa figlia del Granduca Ferdinando I portò in dote nel 1626 all’Arciduca Leopoldo d’Asburgo dopo essere rimasta precocemente vedova di Federigo Ubaldo Della



Fig. 7. Charles e Henri Beaubrun, quinto decennio del XVII secolo, *Ritratto di Luigi XIV con il fratello Filippo*, ubicazione ignota.

Rovere: «Un gioiello grande da petto smaltato di nero con 234 diamanti di diverse forme e grandezze che uno nel mezzo di grani 11 pesa 10»<sup>30</sup>. È però la descrizione inventariale di un altro gioiello di casa Medici a rivelarsi ancor più sovrapponibile all’esemplare lucchese: «Un gioiello da petto d’oro in forma tonda entrovi zaffiri tra i quali uno a pera pendente e tutti adornati con diamanti e per didietro tutto lavorato e straforato a fiorami smaltati». Si tratta oltretutto di un oggetto praticamente coevo del dono della Nieri Santini, visto che fu tra quelli approntati per il matrimonio di Cosimo



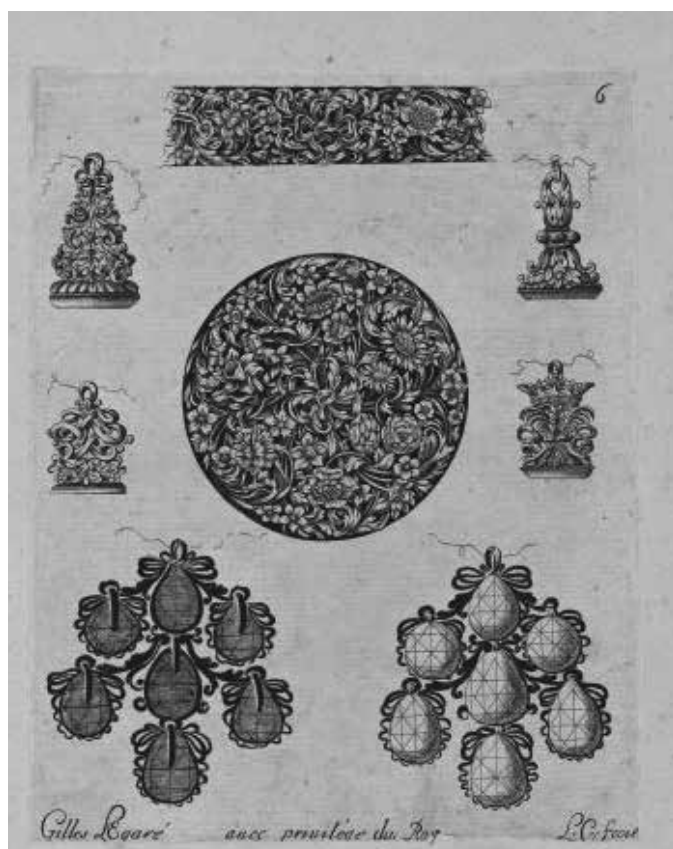


Fig. 8. Gilles Legaré, 1663, *Livres d'Ouvrages d'Orfèverie*, Parigi.

de' Medici con Marguerite Louise d'Orléans, celebrato nel giugno 1661: una ricca serie di preziosi monili realizzati dall'orafo e gioielliere di corte Giovanni Comparini insieme con altri maestri «Franzisi, Todeschi, Fiamminghi, e Nostrali», impegnati sin dal 1659 nello smontaggio di molte delle gioie del tesoro mediceo e nel loro reimpiego in nuovi manufatti «alla francese»<sup>31</sup>. Particolarmente interessante per l'identità tecnica e formale la connotazione del retro a «fiorami» lavorati a giorno e smaltati, che non solo confermano quale fosse la gran moda del momento nei gioielli, ma anche testimoniano come a Firenze fossero presenti competenze idonee a realizzarli, cui la stessa Nieri Santini potrebbe facilmente essersi rivolta.

Proprio il virtuosistico naturalismo dei fiori smaltati sul retro del gioiello del Volto Santo ne aveva fatto proporre l'accostamento diretto a modelli di Légaré (Fig. 8), che essendo però pubblicati a stampa solo nel 1663 porterebbero a postulare addirittura un intervento diretto dell'*orfèvre du roi*. Molti sono però precedenti

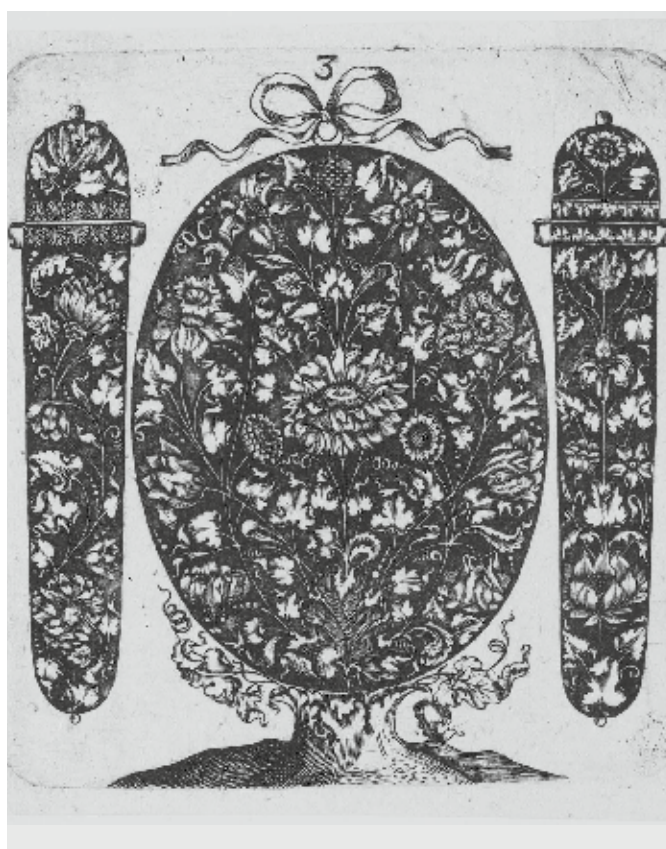


Fig. 9. Johannes Hantias, 1650, *Ornati di oreficeria*, Norimberga.

repertori per orafi che contengono già immagini assonanti, come le *Tabulae Gemmiferae* pubblicate a Strasburgo nel 1621 o come il *Livre de toutes sortes de feuilles pour servir a l'art d'orfeburie* dell'orafo Jacques Caillart pubblicate a Parigi nel 1627<sup>32</sup>, e riferimenti ancora più evidenti per quanto riguarda le figurazioni smaltate si colgono in uno dei fogli pubblicati a Norimberga nel 1650 da Johannes Hantias, incisore che si era specializzato proprio nella traduzione degli ornati ad uso degli smaltisti (Fig. 9), mentre le modalità di taglio e giustapposizione dei diamanti sembrano ripetere più da vicino le proposte delle stampe di Claude Rivard, edite a Ginevra con date che vanno dal 1646 al 1653 (Fig. 10)<sup>33</sup>: e a Ginevra sappiamo che verso la fine del 1659 soggiornò per certo il già ricordato figlio della Santini Nicolao, che stava allora compiendo il suo lungo viaggio di formazione, iniziato nel 1658, appena maggiorenne, e concluso definitivamente solo nel 1665, dopo aver toccato prima numerose loca-



Fig. 10. Claude Rivard, 1646-1653, *Ornati di oreficeria*, Ginevra.

lità italiane e poi i più importanti centri europei, con molteplici occasioni dunque per svolgere un ruolo di intermediario diretto per conto della madre nella realizzazione del gioiello o quantomeno nel procurare i modelli a stampa<sup>34</sup>. Che per i gioielli si guardasse comunque oltre confine lo dicono del resto con chiarezza le ampie documentazioni conservatesi per la vicina Firenze, dove non solo nelle botteghe granducali erano attivi orafi fiamminghi e tedeschi –possibili referenti,

come sopra suggerito, anche per la commissione della Nieri Santini– ma addirittura preziosi lavori venivano commissionati direttamente all'estero, facendoli poi spedire per sicurezza nascosti in altre mercanzie<sup>35</sup>: se ignoto resta dunque l'esecutore dell'eccezionale esemplare lucchese, indubitabile è la cultura orafa –diretta o mediata– che ne nutrì l'opera.

#### Note

<sup>1</sup> Nel tempo intercorso tra la relazione al convegno padovano del febbraio 2019 e l'edizione di questo testo l'oggetto è stato pubblicato nel volume di Diana Scarisbrick: D. Scarisbrick, *Diamond jewelry, 700 years of glory and glamour*, London 2019, dove peraltro la nota studiosa –come vedremo più avanti– sorprendentemente fornisce dati storici non documentati e non cita alcuna fonte bibliografica.

<sup>2</sup> La vestizione avviene attualmente per la festa dell'Esaltazione della Croce il 13-14 settembre e per quella dell'Invenzione della Croce il 3 maggio. In generale sul culto del Volto Santo di Lucca, ricordato come è noto persino nella Divina Commedia, si veda *Il Volto Santo: storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca 1 ottobre-21 dicembre 1982) a cura di C. Baracchini-M. T. Filieri, Lucca 1982.

<sup>3</sup> R. Mazzei, *Laura Nieri Santini*, in *Il Volto Santo: storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca 1 ottobre-21 dicembre 1982) a cura di C. Baracchini-M. T. Filieri, Lucca 1982, p. 87.

- <sup>4</sup> C. Lucchesini, *Della storia letteraria del Ducato Lucchese*, in *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, tomo X, Lucca, 1831, p. 6: la disposizione è contenuta nel suo testamento stilato già nel 1648. L'elenco delle famiglie che si alternavano negli organismi della repubblica oligarchica era stato fissato nel 1628 nel *Libbro delle famiglie nobili della Repubblica di Lucca e loro stemmi* noto come "Libro d'oro", oggi conservato nell'Archivio di Stato di Lucca nel fondo denominato *Libri di corredo*.
- <sup>5</sup> I. Belli, *Guida di Lucca*, Lucca 1953. L'attribuzione è ripetuta anche nella riedizione del volume del 1970: I. Belli Barsali, *Guida di Lucca*, Lucca 1970, p. 72.
- <sup>6</sup> Il testo venne poi ristampato nel volume che riuniva tre diverse pubblicazioni della stessa collana: F. Coarelli-I. Belli Barsali-E. Steingräber, *Tesori dell'oreficeria: 25 secoli di gioielli*, Milano 1973, del quale venne proposta anche un'edizione tedesca *Kostbarkeitender Goldschmiedekunst*, Herrsching 1988.
- <sup>7</sup> Sull'episodio si veda A. Capitanio, *Arte orafa a Lucca*, Pisa 2010, p. 11.
- <sup>8</sup> C. Baracchini-A. Caleca, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973, pp. 72 e 144-145. Le tavole del Légaré cui si fa riferimento nel testo sono quelle pubblicate in J. Evans, *A History of Jewellery: 1100-1870*, London 1953.
- <sup>9</sup> In merito si vedano rispettivamente R. Mazzei, *Laura Nieri...*, 1982, pp. 86-87 e A. Capitanio, *Arte orafa...*, 2010, pp. 61-62.
- <sup>10</sup> D. Liscia Bemporad, *L'oreficeria come fonte per lo studio del gioiello*, in *Gioielli in Italia sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno di studi (Valenza 7-8 ottobre 2000) a cura di L. Lenti-D. Liscia Bemporad, Venezia 2001, pp. 61-62.
- <sup>11</sup> *Diamanti: arte, storia, scienza*, catalogo della mostra (Roma 1 marzo-30 giugno 2002) a cura di H. Bari-C. Cardona, Roma 2002.
- <sup>12</sup> D. Scarisbrick, *Diamond jewelry...*, 2019, p. 90. La circostanza viene asserita senza appoggio di alcun documento, né viene fornito alcun riferimento bibliografico per questo oggetto. L'altro esemplare della stessa tipologia pubblicato insieme è quello conservato al Victoria and Albert Museum, con cui era stato infatti proposto il confronto nel corso del convegno da cui il presente testo trae origine.
- <sup>13</sup> R. Mazzei, *La trama Nascosta - Storie di mercanti e altro*, Viterbo 2006, p. 242. I Bottini erano già allora tra le più cospicue famiglie lucchesi di mercanti-banchieri.
- <sup>14</sup> R. Mazzei, *Laura Nieri...*, 1982, p. 87.
- <sup>15</sup> Per un apprezzamento del dettaglio del gioiello si veda l'immagine disponibile on line nel sito del museo <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/peter-paul-rubens/hele-ne-fourment-34-im-brautkleid-34>.
- <sup>16</sup> Sul dipinto si veda il catalogo on line del museo: <https://www.artic.edu/artworks/80539/portrait-of-a-young-lady>. Un'esauriente scheda sull'artista è in W.A. Liedtke, *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2007, vol. I, pp. 493-494.
- <sup>17</sup> La villa, oggi nota come Torrigiani, famiglia cui giunse per linea ereditaria, era stata originariamente edificata dai Buonvisi, dai quali Cesare Santini l'acquistò nel 1636, e venne poi fatta ampiamente trasformare da Nicolao: si veda in proposito I. Belli Barsali, *Ville e committenti dello Stato di Lucca*, Lucca 1980, pp. 483-487, e specificamente sul giardino M. Fagiolo-M.A. Giusti, *La stella e la rosa. Analisi della villa Buonvisi-Santini di Camigliano*, in *Il giardino delle muse. Arti e artigiani nel Barocco europeo*, atti del IV Colloquio Internazionale del Centro Studi Giardini storici e contemporanei (Pietrasanta 8-10 settembre 1993) a cura di M.A. Giusti-A. Tagliolini, Firenze 1995, pp. 199-254.
- <sup>18</sup> Anche questo ritratto era tradizionalmente riferito ad ambito fiammingo, ma in tempi più recenti è stato attribuito in maniera convincente da Paola Betti alla mano del lucchese Girolamo Scaglia: P. Betti, *Girolamo Scaglia pittore d'ingegno accortissimo*, Lucca 2018, pp. 20-22.
- <sup>19</sup> Il dipinto, attribuito a Charles e Henri Beaubrun, raffigura il re bambino – nato ricordiamo nel 1638 e già incoronato nel settembre 1643, come evocano corona e scettro sul tavolo alle sue spalle – insieme al fratello Filippo, nato nel 1640, permettendo così di avere un plurimo riferimento temporale che porta concordemente verso il 1644. Dato il ricorrere del nome Antonio nella famiglia Santini, l'accostamento qui proposto conforta l'identificazione proprio con quello deceduto nello stesso anno.
- <sup>20</sup> Il documento è citato in R. Mazzei, *Laura Nieri...*, 1982, p. 87, nota 8.
- <sup>21</sup> La vicenda è ripercorsa, con riproduzione integrale dei documenti, in F. Di Poggio, *Illustrazione del SS. Crocifisso di Lucca detto volgarmente il Volto Santo*, Lucca 1839, pp. 164-175. La citazione del documento con la precisazione della cifra spesa è in S. Bertelli, *Trittico: Lucca, Ragusa, Boston tre città mercantili tra Cinque e Seicento*, Roma, 2004, p. 259.
- <sup>22</sup> Le citazioni, tratte dal secondo atto notarile di donazione, sono pubblicate in R. Mazzei, *Laura Nieri...*, 1982, p. 87.
- <sup>23</sup> A.G. Pelligotti, *Memorie storiche della città di Lucca*, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 3208, p. 599-600. La "Festa della Libertà" celebrava a Lucca, in coincidenza con la domenica *in Albis*, il ricordo della liberazione nel 1369 dal dominio pisano.
- <sup>24</sup> F. Di Poggio, *Illustrazione del SS. Crocifisso di Lucca...*, 1839, p. 165. Paradossalmente la notizia di un'iniziale realizzazione da parte del Brunich – che travisa in realtà le fonti seicentesche – è tornata ad essere asserita in F.M. Vanni, *L'iconografia del Volto Santo nella monetazione di Lucca*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, atti del convegno (Engelberg 13-16 settembre 2000), Lucca 2005, p. 540, un testo che pure fa riferimento ad una bibliografia aggiornata. Sul Giannoni si veda A. Capitanio, *Arte orafa...*, 2010, pp. 54-60.
- <sup>25</sup> La documentazione specifica relativa alla donazione della lampada – nella quale erano state impiegate 118 libbre d'argento – è pubblicata e precisata in V. Pascucci, *L'allusivo iconografico in Santa Maria Corteorlandini*, Lucca 1996, pp. 180-182.

- <sup>26</sup> R. Antonelli, *Una donna d'affari nel Seicento lucchese Laura Nieri Santini (1602-1685)*, Viareggio 2019, p. 34. L'Autrice fa riferimento in nota al manoscritto 2591 della Biblioteca Statale di Lucca, cioè al quinto volume degli *Abbozzi d'alcuni successi d'Italia e Toscana, ove in compendio si contengono molte cose di Lucca*, scritto a metà del XVII secolo da Francesco Bendinelli: ma il testo non lega in alcun modo il nome del Giannoni al gioiello donato dalla Santini.
- <sup>27</sup> La definizione –letteralmente “buccia di pisello”– si trova per la prima volta nel testo: J. Evans *Pattern, A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, Oxford 1931; a un'analisi capillare dei relativi repertori grafici è dedicato un eccezionale numero monografico della “Gazette des beaux-arts”: P. Fuhring-M. Bimbenet Privat, *Le style “cosses de pois”*. *L'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII*, “Gazette des beaux-arts”, janvier (2002), p. 1-224.
- <sup>28</sup> Il foglio fa parte di una raccolta di cinque tavole di modelli per gioielli, di cui si conserva una copia nello stesso Victoria & Albert Museum, visibile nel catalogo on line all'indirizzo <http://collections.vam.ac.uk/item/O782657/print-le-mercier-baltasar/> così come lo stesso gioiello <http://collections.vam.ac.uk/item/O33884/breast-ornament-unknown/>. La serie di stampe venne riedita ancora nel 1646, edizione presente nella collezione dell'Accademia Nazionale dei Lincei in deposito presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma [http://calcografica.ing.beniculturali.it/index.php?page=default&id=6&lang=en&item\\_id=39071&schemaType=S&schemaVersion=2.00](http://calcografica.ing.beniculturali.it/index.php?page=default&id=6&lang=en&item_id=39071&schemaType=S&schemaVersion=2.00).
- <sup>29</sup> M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2002, p. 399.
- <sup>30</sup> L'inventario è trascritto in *I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto*, catalogo della mostra (Firenze 9 dicembre 2003-2 febbraio 2004) a cura di M. Sframeli, Livorno 2003, p. 211.
- <sup>31</sup> Il documento, che registra tali trasformazioni e contiene anche la descrizione citata, è intitolato *Bilancio di più quantità e qualità di lavori d'oro con diamanti e smeraldi* (Archivio di Stato di Firenze, *Guardaroba Medicea*, 716, ins. 1) ed è stato reso noto nel saggio: B. Vanneschi, *Mutamenti «alla francese» nei gioielli di corte in occasione delle nozze del principe Cosimo de' Medici*, in *Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*, atti del convegno di studi (Valenza 3-4 ottobre 1998) a cura di L. Lenti e D. Liscia Bemporad, Venezia 1999, pp. 73-83.
- <sup>32</sup> Fogli dell'opera di Caillart si conservano al Metropolitan Museum di New York e sono visibili nel catalogo on line all'indirizzo <https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Jacques%20Caillard&perPage=20&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0>, mentre il Victoria & Albert Museum di Londra conserva esemplari delle *Tabulae Gemmiferae*: <http://collections.vam.ac.uk/name/peter-symony/AUTH324194/>.
- <sup>33</sup> Per tutti si vedano le specifiche schede in P. Fuhring-M. Bimbenet Privat, *Le style “cosses de pois”*..., 2002.
- <sup>34</sup> La notizia della sua sosta a Ginevra si ricava dallo scambio epistolare tra il letterato Gregorio Leti e lo zio Nicolò vescovo d'Acquapendente, in cui si apprende che il Leti viaggiò col Santini da Torino a Ginevra: G. Leti, *Lettere di Gregorio Leti, sopra differenti materie, con le proposte, e risposte. Da lui, ò vero a lui scritte nel corso di molti anni*, parte prima, Amsterdam 1700, pp. 19-20 e 35-36. Del viaggio di formazione del giovane lucchese si è conservato il suo diario manoscritto –recentemente edito a stampa– relativo però alla sola prima parte italiana, che si conclude infatti nel settembre 1659, giusto in coincidenza con la festa di Santa Croce: *Descrittione del Viaggio d'Italia del signor Nicolao Santini (1658-1659)*, nota introduttiva di C. Nardini, Lucca 2012, p. 59. La sosta a Lucca dovette essere però evidentemente molto breve, per riprendere poi rapidamente la via verso nord.
- <sup>35</sup> Documenti relativi ai primi anni del XVII secolo sono pubblicati da C.W. Fock, *Les orfèvres-joailliers étrangers à la cour des Médicis*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III, *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico*, Firenze 1983, pp. 856-859. L'effettivo utilizzo da parte degli orafi dei repertori a stampa anche in tale contesto è documentato all'epoca ad esempio nell'inventario, datato 1638, dell'orafo lorenese attivo a Firenze Claudio Bignon, che insieme agli altri strumenti di lavoro annovera, prima di una stampa di Dürer, «Numero undici Stampe di foglio di fondi di gioielli» (Archivio di Stato di Pisa, *Consoli del Mare, Atti Civili*, 868, ins. 8, *Inventario d[e]lle robe, et effetti di Monsù Claudio d Claudio Berigno*).





# Gioielli siciliani nelle testimonianze dei viaggiatori inglesi in Sicilia tra XVIII e XIX secolo

*Sergio Intorre*

Nella cultura europea di Età Moderna il Sud venne a lungo percepito dal resto d'Europa come l'altra faccia dell'Italia classica, «una terra ignota, dominata da briganti, piena di foreste e falciata da terribili epidemie»<sup>1</sup>, almeno fino al 1773, data della pubblicazione del diario di viaggio di Patrick Brydone. Grazie alla curiosità suscitata da quest'ultimo, alla fine del XVIII secolo la Sicilia venne visitata da ondate regolari di visitatori stranieri, e molti di loro pubblicarono i resoconti dei loro viaggi<sup>2</sup>. L'interesse per le regioni del Meridione rientrava tuttavia in un'istanza culturale differente rispetto a quella che attirava i viaggiatori a Roma, legata per molti versi alla riscoperta della Grecia, del Nord Africa e delle altre coste del Mediterraneo<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda i viaggiatori inglesi<sup>4</sup>, al di là delle naturali differenze legate ai loro diversi profili sociali e culturali (spesso gli autori sono distanti dal contesto artistico, trattandosi di naturalisti, militari, diplomatici, romanzieri, astronomi, etc.), è possibile leggere in filigrana nei loro testi l'impatto delle principali istanze culturali della loro epoca, tra cui una rivalutazione del momento operativo delle arti e in particolare delle arti decorative o "meccaniche"<sup>5</sup>, per dirla con Shaftesbury<sup>6</sup>, che porterà nell'Ottocento vittoriano al concetto di unità delle arti promosso da Morris, in virtù del quale vengono finalmente considerati allo stesso livello «il pittore che fa le decorazioni, il mosaicista, il vetraio, l'ebanista, il fabbricante di carte da parato, il vasaio, il tessitore»<sup>7</sup>, portando così «a compimento il processo di rivalutazione delle arti "minori"»<sup>8</sup>. Pur in questo contesto, l'attenzione che viene dedicata alle Arti Decorative nei diari dei viaggiatori è di gran lunga inferiore rispetto a quella rivolta all'archeologia, alla pittura o alla

scultura, sia perché molti non le consideravano ancora al livello delle cosiddette Arti Maggiori, sia perché gli autori di resoconti di viaggio, gli antiquari in particolare, prevalentemente influenzati dal pensiero di Winkelmann, furono chiaramente interessati più all'arte classica che a quella delle altre epoche o a loro contemporanea. Per quanto riguarda i gioielli, in particolare, la crescente ammirazione per la maestria dell'artefice si affiancò alla tradizionale considerazione del loro splendore come *status symbol* e all'ancestrale concezione delle pietre preziose come portatrici di particolari poteri magici o apotropaici<sup>9</sup>. Significativo in questo senso è il pensiero di George Eliot, una delle autrici più rappresentative dell'Età Vittoriana, sul valore delle pietre: «These gems have life in them: their colors speak, say what words fail of»<sup>10</sup>. Queste istanze culturali dei viaggiatori si incrociano in Sicilia con ulteriori aspetti legati alla realtà locale. Uno è il collezionismo degli aristocratici, ispirato dal modello delle *wunderkammer* dei reali europei, primi tra tutti ovviamente gli Asburgo<sup>11</sup>. L'altro è la devozione popolare, che è parte fondamentale dell'identità culturale della popolazione dell'Isola, e che fa da contorno alle grandi celebrazioni religiose che ruotano intorno ai principali santuari siciliani<sup>12</sup>. È comunque naturale che le citazioni di gioielli nei diari del *Grand Tour* siano in numero esiguo rispetto, ad esempio, a quelle relative alle rovine archeologiche, e la loro raccolta il frutto di una mirata ricerca all'interno di una letteratura vastissima, come si è detto, spesso attenta ad aspetti che molto poco hanno a che fare con questi particolari manufatti.

Fin dal XVII secolo, la maggior parte dei viaggiatori stranieri arrivava in Sicilia sbarcando a Palermo o a





Fig. 1. L'urna reliquiaria di Santa Rosalia in processione.

Messina dopo avere concluso il loro viaggio lungo la penisola a Roma o a Napoli<sup>13</sup>. Non fece eccezione John Breval, sbarcato appunto a Messina da Napoli nell'aprile del 1725<sup>14</sup>. Dopo un esordio da letterato in gioventù<sup>15</sup>, intraprese la carriera militare<sup>16</sup>. Alla fine della guerra tornò all'attività letteraria, non riscuotendo il successo che probabilmente sperava<sup>17</sup>. Così nel 1720 circa accettò di fare da *travelling tutor* a George Cholmondeley, Visconte di Malpas, con il quale cominciò a viaggiare attraverso l'Europa<sup>18</sup>. Il suo diario di viaggio venne pubblicato nel 1723 e nel 1726, con il titolo di *Remarks on several parts of Europe*. Morì a Parigi nel gennaio del 1738<sup>19</sup>.

A Messina visitò alcune delle principali residenze nobiliari della città, traendo la conclusione che «Le mi-

gliori collezioni private appartengono ai Principi di Scaletta, Santa Margherita e Calverosa (*sic*) e al Barone Natale»<sup>20</sup>. Don Antonio Ruffo e Spadafora, Principe della Scaletta, custodiva la collezione dell'omonimo nonno, grande collezionista messinese attivo a partire dal 1646<sup>21</sup>, che nel suo palazzo aveva allestito una vera e propria *wunderkammer* nella quale, oltre a dipinti di artisti della levatura «del Guercino, dello Spagnoletto, di Pietro Novelli, di Rembrandt, di Antonio Van Dyck, di Guido Reni, di Polidoro da Caravaggio, di Tiziano, di Pietro da Cortona, di Nicola Poussin, di Abraham Brueghel, di Albrecht Dürer, di Mattia Preti, di Artemisia Gentileschi, di Alonso Rodriquez, di Abramo Casembroth e di molti altri»<sup>22</sup>, figuravano anche «cinquecentosettantasette opere in argento dei

più apprezzati artisti messinesi come Innocenzo Mangani, Giuseppe Fucà, Pietro Juvara, Francesco Zintri, Giovanni Di Giovanni, i Donia<sup>23</sup>, gioielli, come «anelli, collane, pendenti ornati di diamanti, rubini, smeraldi, perle, coralli, granati, lapislazzuli di squisita fattura»<sup>24</sup>, insieme a corone, paternostri, catene e mani a fico in corallo<sup>25</sup>. Anche i Principi di Calvaruso vengono ricordati tra i principali collezionisti messinesi. Appartenenti ad un ramo minore della famiglia Moncada, iniziato con Cesare, fratello di Giuseppe, primo principe di Monforte<sup>26</sup>, nelle loro raccolte sono infatti presenti numerosi dipinti di Mattia Preti<sup>27</sup> e sono congiunti da legame di parentela con i Di Giovanni, altra grande famiglia di collezionisti, nei cui inventari figurano «mobili pregiati intarsiati con madreperla, tartaruga, diaspri; innumerevoli argenterie rese più preziose da raffinate decorazioni a cesello; straordinari gioielli e monili impreziositi da pietre rare e di valore»<sup>28</sup>. Anche a Palermo Breval incontrò alcuni dei più alti esponenti dell'aristocrazia cittadina, come Calogero Gabriele Colonna, Duca di Cesarò, «cultore di lettere»<sup>29</sup> e discendente da un ramo dei Colonna romani. Come molti suoi pari dell'epoca aveva allestito nel suo palazzo una collezione ispirata al modello delle *wunderkammer* delle grandi monarchie europee di Età Moderna<sup>30</sup> che mostrò ai suoi ospiti, nella quale spiccavano anche «gioielli di grande valore e altre curiosità di Arte e Natura»<sup>31</sup>. Circa mezzo secolo dopo Breval giunse in Sicilia da Malta Patrick Brydone, viaggiatore tra i più famosi ed esponente di prim'ordine del fenomeno del Grand Tour<sup>32</sup>. Fu un naturalista, appassionato studioso dell'elettricità ispirato dagli esperimenti di Benjamin Franklin<sup>33</sup>. Nel 1767 fu incaricato di fare da *travelling praeceptor* al giovane Lord Fullarton, con il quale partì per un tour tra la Sicilia e Malta, insieme a Richard Glover<sup>34</sup>. *A Tour through Sicily and Malta*<sup>35</sup>, che racconta di questo viaggio, venne pubblicato per la prima volta a Londra nel 1773 e non soltanto gli procurò un tale prestigio da farlo diventare massone e membro delle Royal Societies di Londra ed Edimburgo, oltre che autore ristampato e tradotto in tutta Europa<sup>36</sup>, ma lo rese una figura chiave nella storia del Grand Tour in Sicilia, tanto da poter distinguere ancora oggi tra una fase *pre* e una *post* Brydone<sup>37</sup>. In seguito al successo del



Fig. 2. Didaco Guttadauro, *Reliquiario di S. Rosalia*, 1730-31, argento sbalzato, cesellato e fuso, brillanti, Palermo, Tesoro della Cattedrale. Foto Dario Di Vincenzo.

suo libro, si ritirò a vita privata scrivendo di tanto in tanto di elettricità per alcune riviste scientifiche fino al 1818, anno della sua morte<sup>38</sup>.

Il 19 giugno del 1767 Brydone arrivò a Palermo, dove visitò anche la Cattedrale, all'interno della quale viene colpito dall'urna reliquiaria di Santa Rosalia<sup>39</sup> (Fig. 1): «La Cattedrale è divisa in un gran numero di cappelle, alcune delle quali sono estremamente ricche, in particolare quella di Santa Rosalia, la patrona di Palermo, che qui è oggetto della più grande venerazione. Le reliquie della santa sono conservate in una grande custodia d'argento, curiosamente lavorata e impreziosita con pietre preziose»<sup>40</sup>. È possibile che questa ultima notazione fosse riferita a gioielli *ex voto* posti come ornamento della *vara*, oggi perduti. Continuando a de-





Fig. 3. La statua della Madonna di Trapani ricoperta di *ex voto*, incisione, seconda metà del XIX secolo, collezione privata. Foto OADI.

scrivere l'interno della Cattedrale Brydone riferisce di una croce di brillanti, dono del re di Spagna a Santa Rosalia: «Alcuni dei doni fatti a Santa Rosalia non sono per niente disprezzabili. Una croce di brillanti molto grandi, dal re di Spagna è, credo, la più degna di nota»<sup>41</sup>. Il lessico di Brydone (il termine “contemp-tible”, qui tradotto con “disprezzabile”, in particolare) rivela come la sua attenzione verso le opere venga catturata più dal valore economico dei materiali impiegati che da quello artistico, suggerendo una valutazione di tipo più monetario che estetico. Un'ulteriore conferma di questa particolare inclinazione si riscontra nella sua descrizione dell'interno del Duomo di Monreale: «è interamente ricoperto di mosaici, incredibilmente costosi»<sup>42</sup>. Per tornare alla croce di brillanti descritta da Brydone, il De Ciocchis riferisce che «una gioia consistente in dodici brillanti dieci rotondi e due più grandi ingasto in argento in aria, fu donata a detta Cappella

(di Santa Rosalia) da monarca Carlo III»<sup>43</sup>. Lo stesso gioiello è citato negli inventari della Cattedrale del XIX secolo come «una gioia con numero dodici brillanti di conca inglese donata dal sovrano Carlo III quando si coronò in questa Palermo due delle quali sono a mandorla più grandi»<sup>44</sup>. Il dono di Carlo III di Spagna, nell'anno della sua incoronazione a Re di Sicilia, 1735, dovette essere inserito nel reliquiario floreale di Santa Rosalia ornato da gemme tuttora esposto nel Tesoro (Fig. 2), possibilmente uno dei “dieci reliquiari di fiori di argento con piedi sicillati” realizzati da Didaco Guttadauro, quattro dei quali erano già stati ultimati nel 1731<sup>45</sup>, e costituire la parte centrale intorno alla reliquia. Brydone ritrova Santa Rosalia presso il santuario a lei intitolato su Monte Pellegrino, dove, descrivendo la statua della Santa protettrice realizzata da Gregorio Tedeschi nel 1625<sup>46</sup> e la veste in oro realizzata dall'orafo palermitano Nunzio Ruvolo tra il 1740 e il 1748<sup>47</sup>, aggiunge che «è ornata con alcuni gioielli di valore»<sup>48</sup>. Gli ornamenti della grotta vennero disposti contestualmente alla seconda urna della Santa<sup>49</sup>. I gioielli cui fa riferimento l'autore sono oggi perduti.

Ulteriori riferimenti ai gioielli siciliani si ritrovano in *Voyage to Cadiz and Gibraltar, up the Mediterranean to Sicily and Malta*, resoconto del viaggio che George Cockburn fece attraversando il Mediterraneo nel 1815<sup>50</sup>. L'autore dell'opera è una figura totalmente differente dagli altri viaggiatori fin qui citati, sia dal punto di vista sociale che culturale<sup>51</sup>. Fu infatti un militare irlandese che arrivò in Sicilia già con una prestigiosa carriera al suo attivo<sup>52</sup>. Combattè a Gibilterra nel 1782<sup>53</sup> e successivamente in Austria, Francia e Spagna fino al 1790<sup>54</sup>. Nell'aprile del 1810 gli venne affidata una divisione dell'esercito di occupazione della Sicilia e riuscì a prendere Messina, ma non a tenerla a lungo<sup>55</sup>. In seguito a queste vicende, cominciò a viaggiare attraverso la Sicilia e al suo ritorno in patria pubblicò la sua opera. Ritiratosi nella sua residenza di Shanghanah Castle, si dedicò alla politica e agli studi economici e storici fino al 1847, anno della sua morte<sup>56</sup>.

Il viaggio in Sicilia di Cockburn cominciò a Catania, dove sbarcò<sup>57</sup>. Da lì, dopo una prima visita alla città, si diresse verso Siracusa, dove visitò il Duomo: «Sono andato a vedere la statua d'argento di Santa Lucia e il



Fig. 4. Altare della Madonna della Provvidenza, Palermo, Chiesa ipogea della Madonna della Provvidenza in San Giuseppe dei Teatini. Foto OADI.

famoso Cammeo, e altri oggetti di valore custoditi in una cassetta d'acciaio in Cattedrale per la quale ci sono tre chiavi, una custodita dal Senato, una dal Vescovo e una dal Gran Giudice»<sup>58</sup>. Il reliquiario a statua di Santa Lucia era stato realizzato nel 1599 dall'orafo palermitano Pietro Rizzo, è un'urna che rimanda a quella di San Giacomo di Caltagirone di Nibilio Gagini e che presenta scene della vita della Santa, tra cui quella del seppellimento di Santa Lucia ispirata al noto dipinto di Caravaggio<sup>59</sup>. Per quanto riguarda il «famoso Cammeo» di cui parla Cockburn, potrebbe trattarsi della fibula in oro, argento, gemme e cammei realizzata prima del 1781, il cui cammeo centrale grande fu donato da Filippo Sardo, che l'aveva acquistato a Malta intorno alla metà del XVII secolo dal Barone Giuseppe Arezzo della Targia<sup>60</sup>. Nel tesoro di Santa Lucia figurano anche il pendente con cammei, oro, smalto e gemme di orafi siciliani della fine del XVII e del XVIII secolo, culminante

in basso con una brocchetta da cui fuoriesce un cespo fiorito<sup>61</sup>, monile che rimanda ad un gruppo di opere realizzate da orafi siciliani nello stesso periodo e caratterizzate da una ricca e varia policromia, ottenuta attraverso il contrasto tra lo smalto bianco e i colori vivaci delle gemme<sup>62</sup>; la collana di orafi siciliani composta da undici cammei classici alternati da maglie con rubini e diamanti donata nel 1771 da Lucia Abela Diamante dei Marchesi di Torrearsa<sup>63</sup>; e infine, la corona donata da devoti liberati dalla peste del 1781 con gemme, cammei e l'inserimento di gioielli di epoche diverse<sup>64</sup>, tutte opere che attestano il forte interesse per i cammei classici o neoclassici in Sicilia alla fine del XVIII secolo, coerentemente con le istanze neoclassiche che si affermano nel resto d'Europa nello stesso periodo.

Come già Brydone<sup>65</sup> e molti altri viaggiatori prima di lui, a Palermo Cockburn visitò il santuario di Santa Rosalia su Monte Pellegrino<sup>66</sup> e la Cattedrale, riferendo





Fig. 5. Il reliquiario di Sant'Agata in processione.

delle opere che erano ormai entrate nell'immaginario collettivo dei viaggiatori europei *post* Brydone, tra cui i gioielli e gli argenti oggi nel Tesoro della Cattedrale, ma senza l'enfasi del suo illustre predecessore, come d'altronde la sua formazione militare può pienamente giustificare.

Uno dei profili più comuni di viaggiatore nel contesto del Grand Tour è quello del giovane aristocratico che decide di viaggiare per conoscere le bellezze dell'Italia. Si adatta soltanto parzialmente a queste caratteristiche Richard Colt Hoare, che fu sì nobile di nascita<sup>67</sup> e istruito esclusivamente da insegnanti privati, come era consueto all'epoca<sup>68</sup>, ma che cominciò a viaggiare per sfuggire al dolore della prematura morte nel 1785 della giovane moglie Hester Lyttelton, dopo appena due anni dal matrimonio<sup>69</sup>. Pubblicò diversi resoconti di viaggio e opere storiche, fino alla sua morte nel 1838<sup>70</sup>. Giunto a Trapani, Hoare visitò il Convento dei Car-

melitani, «dove è conservata la miracolosa Madonna di Trapani»<sup>71</sup>. Nel tempo la statua della Vergine con il Bambino, realizzata da Nino Pisano<sup>72</sup> e verosimilmente arrivata a Trapani tra il 1332, anno della costruzione della trecentesca chiesa dell'Annunziata, e il 1336, anno in cui la chiesa stessa ottenne un privilegio da parte di Federico III d'Aragona<sup>73</sup>, più volte citata nei diari dei viaggiatori tra XVIII e XIX secolo, ricevette doni *ex voto* «da re, viceré, regine, viceregine, cardinali, vescovi, alti prelati e ricchi borghesi»<sup>74</sup> (Fig. 3), che tutti insieme diedero vita ad un tesoro di inestimabile valore<sup>75</sup>, sia dal punto di vista artistico, sia perché rappresenta ancora oggi un punto di riferimento fondamentale per gli studi sulla storia dell'oreficeria siciliana<sup>76</sup>. «L'inventario del 1737 del Tesoro della Madonna di Trapani divide i gioielli donati alla taumaturga immagine per tipologia, fornendo così uno spaccato delle diverse specie di monili in Sicilia, sia pure ormai nella prima metà

del XVIII secolo. Elenca *goliere, catene d'oro, gioie d'oro, [...], santichi, [...], medaglie d'oro, [...], Agnus Dei, Croci di Malta d'oro, Croci diverse, fiori d'oro, [...], perle, [...], corone di corallo*<sup>77</sup>. Gran parte del tesoro è oggi custodita presso il Museo Regionale "Pepoli" di Trapani, dove è rimasta esposta in seguito alla mostra del 1995 *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*<sup>78</sup>. Una piccola parte, dopo la mostra appena citata, è tornata al santuario dei Padri Carmelitani. A proposito di Trapani, Hoare riferisce che «è impegnata in un vivace commercio di sale e corallo [...] Qui ci sono anche alcuni ingegnosi artisti che ricavano discreti cammei dalle varie specie di conchiglie trovate sulla costa»<sup>79</sup>. Nell'Ottocento la lavorazione dei cammei è ormai la principale, dato il declino delle altre produzioni artistiche. Interessante a questo proposito è la testimonianza di Giuseppe Maria Fogalli, barone di Imbriaci, vissuto a Trapani dal 1770 al 1848, che nell'ultima parte del suo manoscritto del 1840 circa sugli artisti trapanesi elenca alcune biografie di artisti in grado di scolpire materiali diversi, oltre che di incidere i cammei, come Vincenzo Bonajuto o Bonaggiuso, Nicolò Buongiorno, Matteo e Bartolomeo Buzzo, Carlo Carraffa, Giacomo Costadura e il figlio Giuseppe, Antonio o Andrea Daidone, Vincenzo Incaglia, Gioacchino Marino, Nicolò, figlio di Mario e il figlio Giovanni Parisi, Gaetano Parisi, Antonio Scalabrino<sup>80</sup>. Tra gli artisti documentati nel XIX secolo per questo tipo di produzione figurano anche Pietro Bordino, allievo di Michele Laudicina, Carlo e Leonardo Guida, Ignazio Marrone e Giovanni Pizzitola<sup>81</sup>. Nello stesso anno del diario di Hoare viene pubblicato anche il resoconto del viaggio di George Russell, *A Tour through Sicily*<sup>82</sup>. Le notizie sull'autore sono molto scarse<sup>83</sup>, di lui si sa soltanto che fu un funzionario dell'Ufficio del Lavoro britannico<sup>84</sup> e che decise di viaggiare attraverso il Mediterraneo per motivi di salute<sup>85</sup>. Partito in nave da Civitavecchia con due compagni di viaggio, arrivò a Palermo il 10 aprile del 1815 e restò in Sicilia per due mesi<sup>86</sup>. A Palermo visitò la chiesa di San Giuseppe dei Teatini sul Cassaro, della quale ammirò la ricca decorazione e il «ritratto greco della Madonna, molto antico: questo dipinto è impreziosito con i più rari e costosi gioielli ed è esposto su un altare di puro argento»<sup>87</sup>. È verosimile che Russell si riferisca alla Madonna della Provvidenza (Fig. 4), «che fu donata dal laico Teatino compagno di S. An-

drea di Avellino, Vincenzo Scarpata, e dallo stesso mandata a Palermo al P. Ferrari Teatino, che la collocò prima nell'antico Oratorio della Congregazione della Sciabica, allora nel chiostro di questa Casa, e poi nel 1644 fu trasportata in questo luogo assieme colla Congregazione suddetta. [...] Nel 1731 fu coronata colle corone d'oro ottenute dal Capitolo di S. Pietro di Roma secondo il legato disposto dal Conte Alessandro Sforza»<sup>88</sup>.

Un profilo poliedrico emerge invece dalle pagine di *Memoir descriptive of Sicily and its islands* di William Henry Smyth, pubblicato nel 1824<sup>89</sup>. L'autore fu ufficiale della Marina inglese e appassionato di astronomia e idrografia<sup>90</sup>, discipline cui si dedicò a partire dal suo ritiro dal servizio attivo in mare nel 1824<sup>91</sup>. Smyth viaggiò più volte in Sicilia tra il 1815 e il 1824 per assolvere al compito che gli era stato affidato dalla Marina di effettuare il rilevamento costiero dell'Isola<sup>92</sup>. Divenuto ammiraglio e membro della Royal Astronomical Society e della Royal Geographical Society di Londra, continuò a pubblicare articoli e trattati scientifici fino alla sua morte nel 1865<sup>93</sup>. Anche Smyth descrive il santuario della Madonna di Trapani e la statua interamente ricoperta dei gioielli donati dai devoti: «Il santuario è molto bello, e lì si trova una statua molto rifinita di marmo pario, che rappresenta la Vergine e il bambino, incoronata in modo molto maldestro, anche se con materiali costosi; e, inoltre, quasi interamente ricoperta di oro e pietre preziose»<sup>94</sup>.

Insieme a Santa Lucia a Siracusa e alla Madonna di Trapani, una delle principali devozioni dell'Isola che viene più volte raccontata dai viaggiatori stranieri è quella per Sant'Agata a Catania (Fig. 5). Molto particolare in questo senso è il resoconto di John James Blunt<sup>95</sup>, autore di *Vestiges of Ancient Manners and Customs*<sup>96</sup>, pubblicato nel 1823. Nel volume l'autore tratta della sopravvivenza degli antichi riti pagani nelle moderne usanze religiose: «Nel descrivere [...] le vestigia della classicità che tuttora esistono in Italia e in Sicilia, è impossibile non fare spesso riferimento ai riti e alle cerimonie del paganesimo, o evitare di notare la stretta connessione che hanno di frequente con quelli attuali»<sup>97</sup>. Con questo tipo di approccio epistemologico l'autore descrive i festeggiamenti in onore di Sant'Agata a Catania: «di fronte all'ingresso occidentale della cattedrale stava un trono d'argento per la santa, sotto uno splendido baldac-



chino, la Thensa dei gentili, sorretto da aste lunghe circa diciotto metri cui erano legate corde anche più lunghe. Centinaia di cittadini vestiti con tonache e cappucci bianchi erano in attesa di trainare questa pesante macchina, destinata a trasportare l'immagine della santa, insieme con le sue reliquie e i resti di abiti che sono ancora conservati. [...] Di fronte al carro avanzò trionfante la misteriosa immagine, adornata con una profusione di gioielli, a con anelli limitati nel numero solo dall'impossibilità di metterle di più sulle sue mani [...] L'immagine e il busto d'argento contenente i sacri resti vennero quindi fatti scendere dal carro e condotti lungo la navata per essere depositati nella cappella, dove venivano tenuti sotto la custodia di tre chiavi»<sup>98</sup>. William Irvine, un altro viaggiatore inglese che si era trovato a Catania dieci anni prima, nel suo *Letters on Sicily* aveva riferito come Sant'Agata per i catanesi fosse «una piccola divinità»<sup>99</sup>, pur senza entrare nella feroce dimensione critica di Blunt («Molte di queste usanze sono innocenti in sé, [...] Ma altre, si deve ammettere, [...] sono indiscutibilmente superstiziose e idolatriche, e dovrebbero perciò essere abolite»<sup>100</sup>), e ne aveva descritto il reliquiario con una singola frase, particolarmente evocativa: «Sant'Agata è apparsa con una corona sul capo e gioielli sul busto, circondata da candele accese»<sup>101</sup>. I gioielli del tesoro di Sant'Agata rappresentano ancora oggi una delle principali collezioni siciliane di origine devozionale<sup>102</sup>, insieme a quelli già citati della Madonna di Trapani e di Santa Lucia della Cattedrale di Siracusa<sup>103</sup>, della Madonna della Lettera di Messina<sup>104</sup>, della Madonna del Vessillo della Cattedrale di Piazza Armerina<sup>105</sup>, o di Santa Venera della Cattedrale di Acireale<sup>106</sup>. Nel tesoro catanese spiccano «l'anello papale in rame dorato con pietra rossa, recante da un lato le chiavi e dall'altro lo stemma dei Vi-

sconti, una biscia che ingoia un bambino, per tradizione dono di Gregorio Magno»<sup>107</sup> della fine del XIII secolo, già citato in un inventario del 1521<sup>108</sup>, la catena aurea con smalti policromi opera di Vincenzo Archifel<sup>109</sup>, donata dai Catanesi nel 1492<sup>110</sup>, i pendenti donati dalla famiglia Tedeschi nella prima metà del Seicento<sup>111</sup>, il medaglione con Medusa in oro, corallo e cristallo di rocca di orafio trapanese del XVII secolo, donato dal Cav. Vincenzo Moncada Paternò Castello<sup>112</sup>, e, ancora, il pendente con il toson d'oro, opera di orafio messinese della fine del XVII secolo, «tempestato di diamanti e rubini, dono di un certo Francesco Gravina, Principe di Palagonia»<sup>113</sup>.

Nel suo *Cities of Southern Italy and Sicily*<sup>114</sup> lo scrittore Augustus John Cuthbert Hare<sup>115</sup>, come molti suoi predecessori, descrive il santuario di Santa Rosalia su Monte Pellegrino: «Qui, circondata da una moltitudine di lampade, c'è una splendida figura in marmo della santa in una veste d'oro, dello scultore fiorentino Gregorio Tedeschi. Un angelo le fa aria con un giglio; tutto intorno ci sono offerte votive di gioielli, etc.»<sup>116</sup>, segno che ancora allora era ornata dal suo tesoro di gioielli *ex voto*. E ancora ai tempi di Hare «la pesca del corallo è una grande fonte di benessere per la moderna Trapani»<sup>117</sup>.

Alla fine del XIX secolo giunse in Sicilia William Agnew Paton<sup>118</sup>, storico e scrittore scozzese vissuto in America, autore di *Picturesque Sicily*<sup>119</sup>. Anche Paton descrive il reliquiario di Sant'Agata, citando la leggenda del dono della corona da parte di Riccardo Cuor di Leone e segnalando, tra i gioielli ad ornamento della sacra immagine, «un anello donato dalla regina d'Italia Margherita di Savoia, che visitò Catania nel 1882»<sup>120</sup>, ennesimo esempio dell'uso da parte di famiglie di alto lignaggio di donare gioielli *ex voto* al simulacro della Santa.

## Note

- <sup>1</sup> C. Bedin, *The Neoclassical Grand Tour of Sicily and Goethe's Italienische Reise*, in «Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur», I (2017), p. 37.
- <sup>2</sup> Tra la ricchissima bibliografia sul Grand Tour in Sicilia si segnalano G. Podestà, *I viaggiatori stranieri e l'Italia*, Milano 1963; L. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi (Dal Grand Tour al Baedeker)* in *Storia d'Italia*, Torino 1982, vol. *Il paesaggio*, pp. 369-391; *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, a cura di G.E. Viola, Milano 1987; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo, Sel-

lerio, 1988; D. Astengo, *In carrozza verso l'Italia: appunti su viaggi e viaggiatori fra '700 e '800*, Savona 1992; C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992; A. Brilli, *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, Bologna 1995; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio in Sicilia*, Palermo 2008.

<sup>3</sup> C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour...*, 1992, p. 203.

<sup>4</sup> Sui viaggiatori inglesi del Grand Tour v. C.P. Brand, *A Bibliography of Travel-books describing Italy published in England 1800-1850*, in «Italian studies», vol. XI, 1956; *Idem, Italy and the English romantics. The Italianate Fashion in early Nineteenth*

- Century in England*, Cambridge 1957; G. Trease, *The Grand Tour*, London 1967; C. Hibbert, *The Grand Tour*, London 1969; R.S. Pine Coffin, *Bibliography of British and American travel in Italy to 1860*, Firenze 1974; V.I. Comparato, *Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo*, in "Quaderni storici", 42, III (1979), pp. 851-866; E. Chaney, *The Grand Tour and Beyond. British Travellers in Southern Italy, 1545-1960*, in *Oxford, China and Italy. Writings in honour of Sir Harold Acton on his Eightieth Birthday*, a cura di E. Chaney-N. Ritchie, Oxford 1984; J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London, 1997; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, 2008.
- <sup>5</sup> A tal proposito v. F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, II ed., Napoli 2017, pp. 95-106.
- <sup>6</sup> L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Firenze 1962, p. 132.
- <sup>7</sup> W. Morris, *The Arts and Crafts of today*, London 1889, pubblicato in versione italiana in *Architettura e Socialismo*, a cura di M. Manieri Elia, Bari 1963, p. 132.
- <sup>8</sup> F. Bologna, *Dalle arti minori...*, 2017, p. 241.
- <sup>9</sup> A tal proposito v. M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, II ed. Palermo 2008, pp. 7 sgg.
- <sup>10</sup> "Queste gemme hanno la vita dentro: i loro colori parlano, dicono ciò che le parole non riescono a dire", G. Eliot (pseudonimo di Mary Anne Evans), *Complete Works of George Eliot*, London 2016, p. 2657, T.d.A.
- <sup>11</sup> A tal proposito v. S. Intorre, *Coralli trapanesi nella wunderkammer del castello di Ambras*, in *Artificia Siciliae - Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016, pp. 103-123.
- <sup>12</sup> S. Intorre, *Beauty and Splendour - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, Palermo 2018, *passim*.
- <sup>13</sup> Sul rapporto tra i viaggiatori stranieri, la Campania e Roma tra XVIII e XIX secolo si segnalano M. Formica, *Roma e la campagna romana nel Grand Tour*, Bari 2009; *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi-S. Martelli-I. Cecere-G. Brevetti, Roma 2015.
- <sup>14</sup> J. Breval, *Remarks on several parts of Europe, Relating Chiefly to Their Antiquities and History. Collected upon the Spot In several Tours since the Year 1723; And Illustrated by Upwards of Forty Copper Plates, from Original Drawings; Among which are The Ruins of several Temples, Theatres, Amphitheatres, Triumphal Arches, and other Unpublish'd Monuments of the Greek and Roman Times, in Sicily, and the South of France*, I, London 1738, p. 1.
- <sup>15</sup> Sulla figura di Breval v. S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, 2008, I, pp. 219-222; S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, pp. 31-33, che riporta la bibliografia precedente.
- <sup>16</sup> A. Chalmers, *John Durant Breval, ad vocem*, in *Idem, The General biographical dictionary: containing an historical and critical account of the lives and writings of the most eminent persons in every nation; particularly the British and Irish; from the earliest accounts to the present time*, VI, London 1812-17, p. 503.
- <sup>17</sup> J. Giles, *John Durant Breval*, in *Idem, Poetical Register: or the Lives and Characters of the English Dramatic Poets*, London 1719, p. 284.
- <sup>18</sup> F. Watt, *Breval...*, in *Dictionary of National Biography...*, London 1738, c. 290.
- <sup>19</sup> F. Watt, *Breval...*, in *Dictionary...*, 1738, c. 290.
- <sup>20</sup> J. Breval, *Remarks on several parts...*, I, 1738, p. 5.
- <sup>21</sup> Su Don Antonio Ruffo (1610-1678) e la sua attività di collezionista v. S. Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Messinese, n. 74 (1997), pp. 5-90; R. De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione Ruffo, precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in "Prospettiva", nn. 87-88, luglio-ottobre (1997), pp. 168-174; M.C. Calabrese, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, Catania 2000; R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003; V. Abbate, *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Palermo 2011, p. 48 e *passim*; S. Anselmo, *Coralli, ori, pietre preziose e argenti nella collezione del principe Antonio Ruffo della Scaletta*, G. Barbera, *Prima e dopo la collezione Ruffo: qualche appunto sulle grandi committenze di arti decorative a Messina e nella Sicilia orientale tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Settecento* e R.F. Margiotta, *Dizionario per il collezionismo in Sicilia, Ruffo e Spadafora Antonio, principe della Scaletta (1610-1678), ad vocem*, in *Artificia Siciliae...*, 2016, pp. 147-163, 139-145 e 331.
- <sup>22</sup> R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento...*, 2000, p. 19; sulla pinacoteca Ruffo v. anche V. Ruffo, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII*, Roma 1917.
- <sup>23</sup> R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento...*, 2000, p. 22; a tal proposito v. anche G. Arenaprimo, *Argenterie artistiche messinesi del secolo XVII*, Firenze 1901 (ora anche in G. Arenaprimo, *Opere*, II, *Saggi (1900-1908)*, a cura di G. Molonia, Messina 2012, pp. 655-673) e S. Anselmo, *Coralli, ori, pietre preziose...*, in *Artificia Siciliae...*, 2016, p. 152.
- <sup>24</sup> R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento...*, 2000, pp. 46-47; v. anche S. Anselmo, *Coralli, ori, pietre preziose...*, in *Artificia Siciliae...*, 2016, pp. 148-152.
- <sup>25</sup> R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento...*, 2000, p. 58; v. anche S. Anselmo, *Coralli, ori, pietre preziose...*, in *Artificia Siciliae...*, 2016, pp. 147-148.
- <sup>26</sup> V. Palizzolo Gravina, *Il Blasone in Sicilia ossia Raccolta Araldica*, Palermo 1871-1875, p. 267.
- <sup>27</sup> S. Di Bella, *Il collezionismo a Messina...*, 1997, p. 79.
- <sup>28</sup> S. Di Bella, *Il collezionismo a Messina...*, 1997, p. 26.
- <sup>29</sup> V. Palizzolo Gravina, *Il Blasone...*, 1871-1875, p. 153.
- <sup>30</sup> Parte dell'inventario della collezione del Duca di Cesarò è stato pubblicato da V. Abbate in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del Museo perduto*, catalogo della mostra (Palermo

- ottobre 2001-marzo 2002) a cura di V. Abbate, a cura di V. Abbate, Napoli 2001, *Appendice documentaria*, VII, pp. 302-306.
- <sup>31</sup> J. Breval, *Remarks on several parts...*, I, 1738, p. 47.
- <sup>32</sup> Su Patrick Brydone v. S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, pp. 228-232; S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 51, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>33</sup> G.V. Benson, *Brydone Patrick, ad vocem*, in *Dictionary...*, VII, 1886, p. 166.
- <sup>34</sup> *Ibidem*.
- <sup>35</sup> P. Brydone, *A tour through Sicily and Malta. In a series of letters to William Beckford, Esq. of Somerly in Suffolk; from P. Brydone, F.R.S.*, London 1773. Qui si terrà come riferimento l'edizione Strahan Cadell del 1790.
- <sup>36</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, p. 228.
- <sup>37</sup> A questo proposito v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, pp. 19-23.
- <sup>38</sup> *Ibidem*.
- <sup>39</sup> L'urna reliquiaria di Santa Rosalia venne realizzata nel 1631 dagli argentieri palermitani Giuseppe Oliveri, Francesco Ruvo, Giancola Viviano e Matteo Lo Castro, con la collaborazione di Michele Farruggia e Francesco Roccuzzo, su disegno dell'architetto del Senato di Palermo Mariano Smiriglio. Sull'opera v. M.C. Di Natale, *L'arca d'argento*, in *Eadem*, *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo 1994.
- <sup>40</sup> P. Brydone, *A tour through Sicily...*, II, 1790, p. 168.
- <sup>41</sup> P. Brydone, *A tour through Sicily...*, II, 1790, p. 170.
- <sup>42</sup> P. Brydone, *A tour through Sicily...*, II, 1790, p. 171.
- <sup>43</sup> J.A. De Ciocchis, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam*, Palermo 1836, p. 72.
- <sup>44</sup> Inventari della Cattedrale, in Archivio di Stato di Palermo, *Conservatoria del registro*, 1772, 1801, vol. 1839, c. 122 e in A.S.P., *Miscellanea Archivistica* 443, *Inventario della Magior* [sic] *Chiesa* 1848. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Ori e argenti del Tesoro della Cattedrale di Palermo*, in M.C. Di Natale-M. Vitella, *Il tesoro della Cattedrale di Palermo*, Palermo 2010, p. 85.
- <sup>45</sup> Archivio Storico Diocesano di Palermo, *Documenti relativi a Santa Rosalia e altre Vergini palermitane*, in *Capitolo, Volume di scritture diverse spettanti alla venerabile cappella della gloriosa Vergine Santa Rosalia esistente dentro la Maggiore Panormitana Chiesa*, n. 736, anni 1625-1805 cc. 81r-85r. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Ori e Argenti...*, in M.C. Di Natale-M. Vitella, *Il Tesoro della Cattedrale...*, 2010, p. 84.
- <sup>46</sup> M.C. Di Natale, *Santa Rosalia...*, 1991, p. 29.
- <sup>47</sup> G. Cardella, *La scoperta di un inventario manoscritto del 1812 del tesoro di santa Rosalia del Sacro Monte. Appunti su ori editi e inediti del Tesoro*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 731.
- <sup>48</sup> P. Brydone, *A tour through Sicily and Malta...*, II, 1790, p. 257.
- <sup>49</sup> M.C. Di Natale, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 36.
- <sup>50</sup> G. Cockburn, *Voyage to Cadiz and Gibraltar, up the Mediterranean to Sicily and Malta, in 1810, & 11. Including a description of Sicily and the Lipari Islands, and an Excursion in Portugal*, I, London 1815.
- <sup>51</sup> Su George Cockburn v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 111, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>52</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, p. 305.
- <sup>53</sup> H.M. Stephens, *Cockburn, George, ad vocem*, in *Dictionary...*, XI, 1887, p. 184.
- <sup>54</sup> *Ibidem*.
- <sup>55</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, i, 2008, p. 306.
- <sup>56</sup> H.M. Stephens, *Cockburn, George, ad vocem*, in *Dictionary...*, XI, 1887, p. 184.
- <sup>57</sup> G. Cockburn, *Voyage to Cadiz and Gibraltar...*, 1815, p. 125.
- <sup>58</sup> G. Cockburn, *Voyage to Cadiz and Gibraltar...*, 1815, p. 204. Sul tesoro di Santa Lucia v. M.C. Di Natale, *Il Tesoro di Santa Lucia a Siracusa*, in *Sul Carro di Tespi, Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, Facoltà di Lettere dell'Università "La Sapienza" di Roma, a cura di S. Valeri, Roma 2004, pp. 185-199.
- <sup>59</sup> Sull'opera v. G. Agnello, *La statua ed il tesoro di S. Lucia a Siracusa*, in "Archivio Storico Siracusano", a. XI, 1965, pp. 5-26; M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 194; M.C. Di Natale, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, 1 luglio-30 ottobre 1989) a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, p. 146; *Eadem*, *Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni della città*, in *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani 2 dicembre 1995-3 marzo 1996) a cura di M.C. Di Natale-V. Abbate, Palermo 1995, p. 23; *Eadem*, *Il Tesoro di Santa Lucia...*, in *Sul Carro di Tespi...*, 2004, pp. 185-199; A. Anzelmo, *La statua argentea di Santa Lucia in Siracusa: inventio et opus di Pietro Rizzo da Palermo (documenti 1598-1600)*, in *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno di studi (Giuliana 18-20 ottobre 2009) a cura di A.G. Marchese, Palermo 2010, pp. 479-502.
- <sup>60</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, pp. 244, 256.
- <sup>61</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, pp. 196, 231.
- <sup>62</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, p. 218.
- <sup>63</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, pp. 244, 252.
- <sup>64</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, pp. 244, 253.
- <sup>65</sup> V. *infra*.
- <sup>66</sup> G. Cockburn, *Voyage to Cadiz and Gibraltar...*, 1815, p. 380.
- <sup>67</sup> Su Colt Hoare v. S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, 2008, II, pp. 74-77; S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 123, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>68</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, 2008, II, p. 74.
- <sup>69</sup> T. Cooper, *Hoare, Sir Richard Colt, ad vocem*, in *Dictionary...*, XXVII, 1891, p. 27.
- <sup>70</sup> *Ibidem*.
- <sup>71</sup> R. Colt Hoare, *A classical tour through Italy and Sicily; tending to illustrate some districts, which have not been described by Mr.*

- Eustace, in his classical tour*, London 1819 (I ed. 1813), p. 343.
- <sup>72</sup> M.C. Di Natale, "Cammini" mariani per i tesori di Sicilia - Parte I, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 1 (2010), p. 28, DOI: 10.7431/RIV01012010.
- <sup>73</sup> Sul santuario e sulla devozione per la Madonna di Trapani v. V. Nobile, *Il tesoro nascosto. Scoperto a' tempi nostri dalla consacrata penna di D. Vincenzo Nobile trapanese. Cioè le gratie, glorie et eccellenze del Religiosissimo Santuario di Nostra Signora di Trapani, ignorate fin' hora da tutti, all'orbe battezzato fedelmente si palesano*, Palermo 1698. Cfr. anche M.C. Di Natale, "Coll'entrar di Maria...", in *Il tesoro nascosto...*, 1995, pp. 12-45.
- <sup>74</sup> M.C. Di Natale, "Cammini" mariani..., in "OADI - Rivista...", 2010, pp. 28-29.
- <sup>75</sup> A tal proposito v. gli inventari del tesoro della Madonna di Trapani in *Il tesoro nascosto...*, 1995, pp. 248-279.
- <sup>76</sup> M.C. Di Natale, "Cammini" mariani..., in "OADI - Rivista...", 2010, p. 29.
- <sup>77</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, p. 28, che cita la trascrizione dell'*Inventario del 1737* di S. Macaluso in *Il tesoro nascosto...*, 1995, pp. 263-269.
- <sup>78</sup> *Il tesoro nascosto...*, 1995.
- <sup>79</sup> R. Colt Hoare, *A classical tour...*, 1819, p. 343.
- <sup>80</sup> G.M. Fogalli, *Memorie biografiche de' pittori ad olio, a colore, a disegno a mosaico, a paesaggi, a tempera, acquarella, a miniatura, indoro ecc. trapanesi; Memorie biografiche de' Copisti o siano bassi pittori, e degli adornisti trapanesi: Memorie biografiche degli Scultori, Incisori, Intagliatori ecc. trapanesi*, ms. del 1840 circa, custodito presso la Biblioteca del Museo Regionale Pepoli di Trapani, f. 659; sugli artisti trapanesi tra XVII e XIX secolo altra fonte degna di nota è F. Mondello, *Bozzetti biografici di artisti trapanesi de' sec. XVII, XVIII e XIX*, Trapani 1883; v. anche M.C. Di Natale, *Gli studi sulle arti decorative a Trapani dal XVII al XX secolo*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 6 - Dicembre (2012), pp. 131-148.
- <sup>81</sup> R. Vadalà, *Corallari e scultori attivi a Trapani e nella Sicilia occidentale tra XV e XIX secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra (Trapani 15 febbraio - 30 settembre 2003), a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, *passim*. Su Leonardo Guida v. anche S. Intorre, *Coralli trapanesi nella collezione March*, 2016, p. 49.
- <sup>82</sup> G. Russell, *A tour through Sicily, in the year 1815*, London 1819.
- <sup>83</sup> Su George Russell v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 131, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>84</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, 2008, III, p. 75.
- <sup>85</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, 2008, III, p. 75.
- <sup>86</sup> G. Russell, *A tour through Sicily...*, 1819, pp. 1-10.
- <sup>87</sup> G. Russell, *A tour through Sicily...*, 1819, p. 27.
- <sup>88</sup> G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo-Ferro regio cappellano dei Reali Veterani*, Palermo 1858, p. 476; sull'opera v. anche S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, *passim*.
- <sup>89</sup> W.H. Smyth, *Memoir descriptive of Sicily and its islands, interspersed with antiquarian and other notices*, London 1824.
- <sup>90</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, III, 2008, p. 181; S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 142, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>91</sup> J.K. Laughton, Smyth, William Henry, *ad vocem*, in *Dictionary...*, LIII, 1898, p. 192.
- <sup>92</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, III, 2008, p. 182.
- <sup>93</sup> J.K. Laughton, Smyth, William Henry, *ad vocem*, in *Dictionary...*, LIII, 1898, pp. 192-193.
- <sup>94</sup> W.H. Smyth, *Memoir descriptive...*, 1824, p. 241, T.d.A.
- <sup>95</sup> Su John James Blunt v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 148.
- <sup>96</sup> J.J. Blunt, *Vestiges of ancient manners and customs, discoverable in modern Italy and Sicily*, London 1823.
- <sup>97</sup> J.J. Blunt, *Vestiges of ancient manners...*, 1823, p. X.
- <sup>98</sup> J.J. Blunt, *Vestiges of ancient manners...*, 1823, pp. 67-70.
- <sup>99</sup> W. Irvine, *Letters on Sicily...*, 1813, p. 107.
- <sup>100</sup> J.J. Blunt, *Vestiges of ancient manners...*, 1823, pp. X-XI.
- <sup>101</sup> W. Irvine, *Letters on Sicily...*, p. 108.
- <sup>102</sup> Sul tesoro di S. Agata v. M.C. Di Natale, *Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori*, in S. Agata, a cura di L. Dufour, Roma-Catania 1996; *Eadem, Il Reliquiario a busto di Sant'Agata di Catania e i suoi monili*, in *I volti della Fede. I volti della seduzione*, atti del convegno (Firenze 29-30 maggio 2003) a cura di L. Casprini-D. Liscia Bemporad-E. Nardinocchi, Firenze 2003; *Eadem, Gioielli di Sicilia...*, 2008, p. 38 e *passim*.
- <sup>103</sup> V. *infra*.
- <sup>104</sup> C. Ciolino, *Iconologia della Madonna della Lettera nelle Arti Decorative*, in *Arte, storia e tradizione nella devozione della Madonna della Lettera*, atti del convegno (Messina 26 maggio 1993) a cura di G. Molonia, Messina 1995, pp. 37-45; M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, *passim*.
- <sup>105</sup> M.C. Di Natale, *Don Camillo Barbavara e gli orafi e smaltatori nella Sicilia barocca; Il reliquiario architettonico dei capelli della Madonna; La «macchinetta» dell'icona della Madonna e Ruggero vittorioso sui Saraceni*, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina: dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina 21 dicembre 2009-27 febbraio 2010) a cura di M.K. Guida, Napoli 2009.
- <sup>106</sup> M.C. Di Natale, *I giogali di Santa Venera ad Acireale*, in M.C. Di Natale-M. Vitella, *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*, Palermo 2017, pp. 23-74.
- <sup>107</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, p. 38; C. Sciuto Patti, *Le anticheoreficerie del Duomo di Catania la statua, lo scrigno e la bara di S. Agata*, in "Atti e memorie della società siciliana della Storia Patria", Palermo 1892, p. 145.
- <sup>108</sup> *Ibidem*.
- <sup>109</sup> Sull'artista v. D. Ruffino, *Archifel Vincenzo, ad vocem*, in *Arti Decorative. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, I, Palermo 2014, pp. 21-22.
- <sup>110</sup> G. Basile, *Il tesoro di S. Agata nella cattedrale di Catania*, in "Asso", a. XIII, 1916, fasc. I, II; cfr. pure M.C. Di Natale, *Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori*, in S. Agata, a cura di L. Dufour,

- Roma-Catania 1996.
- <sup>111</sup> C. Sciuto Patti, *Le antiche oreficerie...*, 1892, p. 145; E. Mauceri, *Il busto di Sant'Agata e i suoi gioielli*, in "Siciliana", I, 11-12, nov-dic (1923), Fig. p. 9; M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, p. 126.
- <sup>112</sup> M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2008, p. 110.
- <sup>113</sup> C. Sciuto Patti, *Le antiche oreficerie...*, 1892, p. 145; cfr. pure M.C. Di Natale, *Il Tesoro...*, in *S. Agata...*, 1996, pp. 239-286.
- <sup>114</sup> A.J.C. Hare, *Cities of Southern Italy and Sicily*, London 1859.
- <sup>115</sup> S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, II, 2008, pp. 28-31; S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 187.
- <sup>116</sup> A.J.C. Hare, *Cities of Southern Italy...*, 1859, p. 508.
- <sup>117</sup> A.J.C. Hare, *Cities of Southern Italy...*, 1859, p. 520.
- <sup>118</sup> Su Paton v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 194, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>119</sup> W.A. Paton, *Picturesque Sicily*, New York-London, 1898.
- <sup>120</sup> W.A. Paton, *Picturesque Sicily...*, 1898, p. 264.

## Il teatro delle apparenze e il suo risvolto. A proposito di Max Ophüls e “I gioielli di Madame de...”

*Giorgio Tinazzi*

Mi fa molto piacere che, nel contesto di questo convegno, sia data la possibilità di parlare di un film di Max Ophüls, uno dei maggiori registi della storia del cinema, ben noto ovviamente ai cinefili ma assai meno al pubblico; la quasi nulla presenza di sue opere nei palinsesti televisivi credo sia una delle cause maggiori di questo vuoto di informazione. Inutile dire che l'auspicio è che venga in futuro colmato, anche se, stante l'attuale offerta cinematografica in tv, resta un'utopia.

Qualche brevissima notizia sul regista (1902- 1957). Nato da famiglia ebraica a Saarbrücken, zona intermedia tra Germania e Francia, risulterà molto influenzato dalle due culture, come spesso accade nelle zone di confine<sup>1</sup>. Esordisce nel cinema nel 1932, e conclude la carriera con *Lola Montès* nel 1953 dopo aver girato venti film. La sua frequentazione, con testi letterari come fonte, è costante, da Goethe (*Werter*, 1938) a Schnitzler (*Liebelei*, 1932, con una versione francese dell'anno seguente, *La ronde*, 1950) a Zweig (*Lettera da una sconosciuta* 1949) a Maupassant (*Il piacere*, 1952); l'inserimento di Louise de Vilmorin, da un cui romanzo è tratto *I gioielli del Madame de...*, in questo contesto “alto” si giustifica per l'interesse del regista alle “astuzie letterarie” del libro, e non di più; ma è soprattutto prova, data l'assoluta originalità del film, della capacità ophülsiana di marcare con una forte impronta autoriale “autonoma” i testi di partenza, superando in questo caso la modesta qualità narrativa.

Si può cercare di tracciare, nella vasta e variegata produzione del regista, qualche direzione privilegiata, presente anche nei *Gioielli*. Come prima originalità

viene naturale sottolineare il costante piacere della finzione, il gusto per la costruzione (una sorta di “ingegneria”) del racconto, per mettere assieme i tasselli, per tracciare un'affascinante circolarità della storia, tra inizio e fine come nei *Gioielli*. Una conferma di questa circolarità che viene subito in mente è quello di *La ronde*; qui ogni personaggio serve da trampolino per un nuovo passaggio di racconto, nel film in esame sono gli eventi che svolgono questa funzione. E tutto si sviluppa avendo come perno un oggetto simbolicamente “forte”, i gioielli della contessa protagonista<sup>2</sup>; il piacere della costruzione, come si diceva. Ma è un piacere che arriva a un risvolto cupo, come in molti film, lo scacco o la morte. Va tenuto presente che il finale tragico voluto da Ophüls è diverso da quello descritto nel libro. Il regista ama il melodramma, come testimonia *Lettera da una sconosciuta*, dove la frase iniziale («quando riceverai questa mia lettera forse io sarò già morta») condiziona tutto il film, un lungo flash back.

L'arco di racconto segue costantemente, nell'opera ophülsiana, un percorso di desiderio di una figura femminile, la sua sinuosità, la sua fragilità; la parabola di una passione conosce anche la crudeltà. In questo itinerario interviene, come agente, la mutazione del caso in destino<sup>3</sup>, l'ineluttabilità dello svolgersi degli eventi, il gran giro di vite che ne cambia i toni. La fatuità degli eventi di *Madame de...* lascia il posto al finale tragico. Ancora il melodramma e le sue *svolte*. Tutto si svolge “dietro la facciata”, in un ambiente votato al movimento artificioso dell'apparenza; quasi a emblema di questa propensione del regista a rivelare i risvolti del vuoto («l'inesistenza copiosamente nu-



trita, riccamente vestita», ha detto Ophüls) compare l'archetipo della maschera, cui si intitola lo straordinario episodio iniziale del *Piacere*. Ed è maschera individuale ma anche sociale; la "belle époque" di *Gioielli* fa della superficie la sua precaria messa in scena, rappresentata da uniformi (il mondo militare), da riti (il ballo, ripreso in più sequenze, la caccia); i ruoli sono definiti secondo i codici della società, e il duello finale sancisce questi valori arbitrari. Sono tutti comportamenti che si intrecciano sul fondo del *falso*, tema centrale del cinema ophülsiano.

Su questa trama dell'effimero l'oggetto, il gioiello che scandisce lo sviluppo del racconto, diventa da pretesto della storia un elemento simbolico, in quanto oggetto *da far vedere*.

Il complesso degli elementi espressivi rinforza questa cornice. Lo spazio sottolinea questa scenografia della precarietà, con particolari tipici del cinema ophüls-

iano, come le scale, che sono difficoltà (lo studio dell'orefice) o evidenza (il teatro). Il teatro, appunto, spettacolo rituale, che i protagonisti frequentano e di cui non si vede la rappresentazione, quello che conta è l'occasione sociale. L'abbondanza di specchi marca il provvisorio, richiama il grande tema del *doppio*. Lo sguardo della macchina da presa è quasi sempre ostacolato (inferriate in primo piano, tende, oggetti significativi), quasi a dirci che occorre andare dietro al visibile, oltre la superficie. Il tempo è marcato dall'uso del piano sequenza, a cominciare proprio dall'inizio del film, due minuti e quaranta secondi di una inquadratura senza stacchi. Paradossalmente, ma non troppo, si può dire che *I gioielli di Madame de...* è soprattutto un film sul tempo. È uno scorrere, un movimento che lascia traccia, che incide sul seguito degli eventi, che incrina l'apparenza. Perché, come si dice nel finale del *Piacere*, la felicità non è allegra.

#### Note

<sup>1</sup> Credo utile fornire le principali indicazioni bibliografiche: G. Annenkov, *Max Ophüls*, Parigi 1962; C. Beylie, *Max Ophüls*, Parigi 1963; M. Mancini, *Max Ophüls*, Firenze 1978; P. Willemen, *Max Ophüls*, Londra 1978; W.K. Guérin, *Max Ophüls*, Parigi 1988; A. Tassone, *Max Ophüls, L'enchanteur*, Torino 1994; S.M. White, *The cinema of Max Ophüls*, New York 1995; M. Ophüls, *Gioco la vita* (tr. It.), Milano 1997; *Dossier Max Ophüls*, a cura di G. Tinazzi, in "La valle dell'E-

den", maggio-agosto (2001); *Il piacere e il disincanto*, a cura di L. de Giusti-L. Giuliani, Milano 2003; D. Delouche, *I gioielli di Madame de..., di Max Ophüls*, Roma 2017.

<sup>2</sup> «Questo mi ricorda, in tutt'altro campo, *Bolero* di Maurice Ravel: anche lì, attorno a un minimo asse melodico, si sviluppa e si complica costantemente, l'azione, o più esattamente la materia armonica» (Max Ophüls).

<sup>3</sup> «Ma quale caso...il caso, caro Monsieur Rémy, ha questo di straordinario, che è naturale» afferma in un colloquio il marito della protagonista.

## La creatività al servizio di un'azienda. Bruno Galoppi (1921-1971)

*Paolo Torriti*

Il 15 marzo 1926 Carlo Zucchi, proprietario di un piccolo negozio di oreficeria in Arezzo, e Leopoldo Gori, grossista a Siena di orologi e oreficerie, ma specializzato anche nel recupero di metalli preziosi dagli scarti delle officine orafe, fondano la Gori & Zucchi, con i primi laboratori nell'antico centro storico di Arezzo. Il 2 aprile 1934 viene poi attribuita alla società la numerazione obbligatoria da imprimere su tutti i prodotti (legge sui marchi di identificazione delle aziende orafe) e, come prima azienda orafa della provincia di Arezzo, ottiene la IAR. Tale sigla, scritta per esteso, diverrà a tutti gli effetti il marchio e la denominazione della società<sup>1</sup>.

Nel 1953 Bruno Galoppi fu assunto dalla Gori & Zucchi come impiegato nell'ufficio amministrativo. Tuttavia, l'anno successivo, tramite lo zio materno, Giovanni Bianchi, scultore, decoratore di esterni e, dagli anni Quaranta, creatore di gioielli e medaglie per la Gori & Zucchi<sup>2</sup>, Galoppi venne trasferito, per le sue doti naturali di valido disegnatore e di abile progettista, al settore grafico della società. A partire da quel giorno la sua affermazione personale crescerà di pari passo con quella della Gori & Zucchi, un'azienda che si legò indissolubilmente alla carriera orafa del maestro aretino, ritenuto a buon diritto il primo vero designer di gioielli in Arezzo.

Quando, negli anni Cinquanta, Galoppi iniziò a progettare i suoi primi gioielli, Parigi era tornata ad essere il centro incontrastato della moda e del gioiello: la capitale francese poteva vantare artefici quali Boivin, Boucheron, Cartier, Mauboussin, Mellerio, Van Cleef et Arpels. Nei suoi primi anni di lavoro all'interno dell'azienda, come altri operatori, il designer

aretino sarà condizionato proprio dalla moda parigina, osservata in particolar modo tramite una serie di raffinati disegni di gioielli, acquistati dalla Gori & Zucchi nella capitale francese, proprio per la sezione grafica dello stabilimento<sup>3</sup>. I progetti di Bruno Galoppi proporranno così bracciali e collane "a tessuto", di origine francese appunto, realizzati con una trama finissima di fili d'oro a cordoncino (Figg. 1-2).

Alla fine del quinto decennio, lo stesso fu incaricato di allestire il settore smalti dell'azienda; furono creati quindi nuovi prodotti accuratamente smaltati e arricchiti spesso da pietre preziose o perle (Fig. 3), utilizzando anche l'antica tecnica della microfusione in maniera innovativa<sup>4</sup>. Negli stessi anni la Gori & Zucchi, con straordinaria lungimiranza, affidò a Galoppi il compito di costituire una scuola aziendale interna di arte orafa per formare progettisti e modellisti<sup>5</sup> e, successivamente, di allestire un laboratorio fotografico per rilevare e archiviare le immagini dei prodotti usciti dall'azienda. Infine, nel 1962, arrivò per il designer aretino l'incarico più importante: fu nominato Direttore artistico della Gori & Zucchi.

Galoppi, acuto osservatore delle tendenze del momento e della domanda del mercato, negli anni Sessanta ideò un vasto repertorio di piccoli soggetti in stile *animalier*; compariranno così sul mercato spille e pendenti dalle sagome curiose e divertenti, quali cani, gatti, topi, pappagalli, pesci e uccelli (Figg. 4-6). Questi progetti sono tra l'altro i primi disegni in cui compare, in qualche caso, la sigla dell'autore e l'anno di esecuzione: "Bruga 66"<sup>6</sup>.

La grande vena creativa del maestro aretino non si fermò comunque alla sola ideazione di gioielli ma,

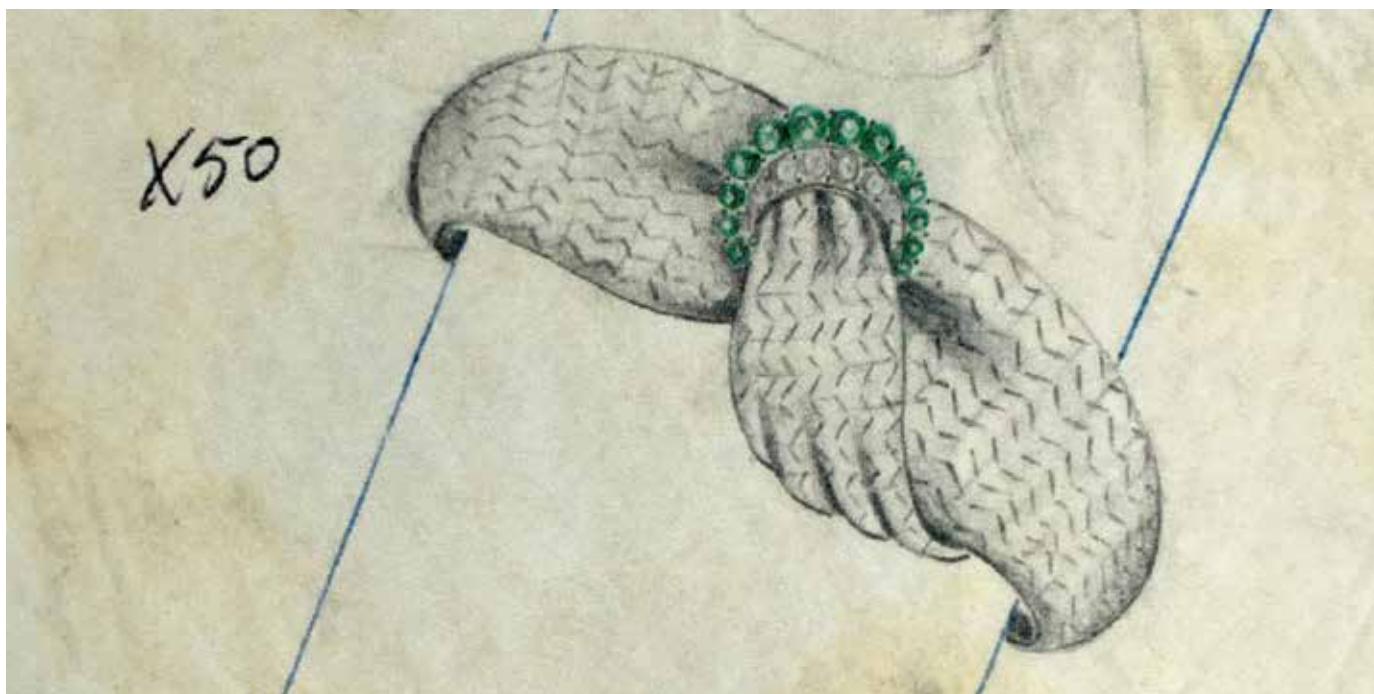


Fig. 1. Bruno Galoppi, sesto decennio del XX secolo, *Progetto per bracciale*, Collezione privata.

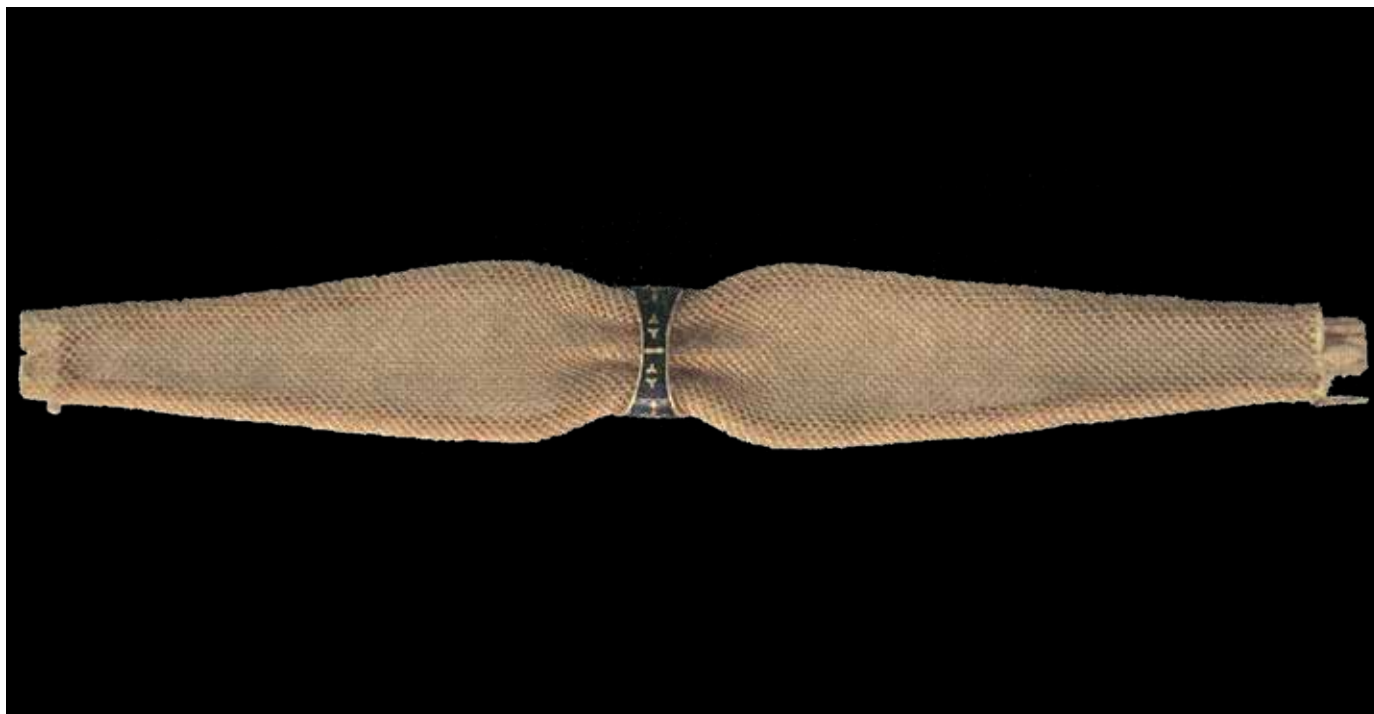


Fig. 2. Bruno Galoppi, sesto decennio del XX secolo, *Bracciale*, Arezzo, Museo aziendale Gori&Zucchi-Uno A Erre.

fin dagli inizi della sua carriera, Galoppi, incoraggiato dallo zio Giovanni Bianchi (prematuramente scomparso nel 1961), mostrò una grande passione anche verso le medaglie d'arte; un interesse che il designer aretino non abbandonerà mai nella sua ininterrotta attività all'interno dell'azienda. Sono almeno una trentina le medaglie realizzate da Galoppi (Fig. 7), ma tante altre furono create dal settore medaglisti della Gori & Zucchi sotto la sua supervisione, quale direttore artistico e responsabile della sezione medaglie<sup>7</sup>.

Gli anni Sessanta furono un decennio formidabile per la società italiana e anche per la Gori & Zucchi che, da piccola impresa, si trasformerà in una delle più importanti realtà di industria orafa a livello mondiale. Furono anni di intenso lavoro e di rilevanti collaborazioni per Galoppi: in questo periodo cooperarono infatti con la Gori & Zucchi prestigiosi artisti come, ad esempio, Giacomo Manzù, Emilio Greco, Vittorio Messina, Pietro Annigoni, Salvador Dalì, ed anche Mirella Forlivesi, Carmelo Cappello, Fausto Melotti, Anna Vita, Franca Tosi e Bino Bini. Tutti maestri che lasciarono, chi più chi meno, una viva impronta nelle future creazioni del designer aretino.

Furono probabilmente questi rapporti che spinsero Galoppi a una rottura improvvisa con il passato e con la sua trascorsa progettualità orafa, tecnicamente ineccepibile ma piuttosto classica e tradizionale, per una produzione più moderna, fondata sull'estro e sulla creatività, al passo coi tempi. In generale, come la critica ha ben evidenziato, nei primi decenni della seconda metà del XX secolo, fu rinnovato radicalmente il significato di gioiello contemporaneo, «esattamente da quando, attraverso lo smarginamento operativo di artisti in particolare protagonisti in Italia della vicenda "informale" (quali Guerrini, Mannucci, Dino e Mirko Basaldella, Franchina), è venuta a determinarsi nell'ambito delle possibilità espressivo-comunicative dell'oreficeria un'impennata inventiva, di forte sollecitazione sperimentale rispetto alle cadenze gelosamente ripetitive se non conservative della sapiente tradizione artigiana»<sup>8</sup>. Sono quelli che Crispolti chiama appunto "artisti-orafi", a cui aggiungiamo Arnaldo e Giò Pomodoro, Emilio Scanavino, ma anche Lucio Fontana e Pietro Consagra, a irrompere nel campo della creazione



Fig. 3. Bruno Galoppi, settimo decennio del XX secolo, *Progetto e spilla*, in M. GUIDOTTI, *Viaggio nel pianeta dell'Arte Orafa*, Arezzo, 1970.

orafa e a esplorare i confini tra l'oreficeria e le arti maggiori quali la scultura e la pittura, modificando il gioiello da naturale ornamento a strumento di nuove esperienze artistiche, amateria di studio e di ricerca. Altra componente del periodo saranno gli "orafi-artisti": «cioè artisti di formazione plastica che hanno fatto del lavoro nell'ambito dell'oreficeria il loro specifico campo operativo»<sup>9</sup> quali, ad esempio, Pinton, Franchi, Cappello, Melotti, Boschin, Montebello e Bino Bini; "micro scultori-orafi", operanti però dall'interno e che, in parallelo agli altri, rinnovarono la produzione orafa anch'essi sui principi della poetica informale, segnica e materica, liberi di inventare e produrre senza badare agli aspetti della commercializzazione.

Istanze di novità e di originalità che certo non rimasero indifferenti a Bruno Galoppi, sempre attento alle tendenze e agli orientamenti artistici del momento. Tuttavia, la situazione per il designer aretino risultava più complessa: fu senza dubbio il primo designer indu-



Fig. 4. Bruno Galoppi, 1966, *Progetto per spilla*, Collezione privata.



Fig. 5. Bruno Galoppi, 1969, *Spilla*, Arezzo, Museo aziendale Gori & Zucchi-Uno A Erre.

striale in campo orafa ad Arezzo, ma un designer non esterno all'azienda, bensì un dipendente stipendiato dalla Gori & Zucchi, dove i due soci fondatori avevano introdotto anche nel settore orafa i metodi della produzione industrializzata, consentendo una diminuzione dei costi della lavorazione sul prodotto finito.

Conscio di dover adattare la sua creatività a questo tipo di azienda, Galoppi era quindi consapevole di dover indirizzare necessariamente la propria progettualità alle esigenze di una produzione industriale e quindi seriale del gioiello. È noto che l'attività del designer si colloca a monte della produzione vera e propria e si limita alla progettazione di un prototipo, che dovrà essere realizzato successivamente in un numero determinato di pezzi identici. Galoppi tuttavia era qualcosa di diverso, con una carriera sviluppata interamente all'interno della Gori & Zucchi. Non era quindi un artista-orafa, ma neanche un orafa-artista e neppure un

designer indipendente. Inoltre, la sua esperienza giornaliera all'interno dell'azienda lo aveva reso un perfetto conoscitore di tutte le tecniche orafe e dell'intero ciclo di produzione di un gioiello industriale, dall'idea al progetto, dalla produzione alla vendita. Non si vuole affermare che fosse in grado di intervenire in ogni fase del processo di lavorazione per modificare il prodotto, particolarità che è propria dell'artigiano, ma il designer aretino quando disegnava e progettava, aveva ben presente il processo produttivo che avrebbe portato il suo disegno a trasformarsi in gioiello. Galoppi conosceva benissimo tutti gli orafi aziendali e tutti i macchinari che lo avrebbero creato, ed era perfettamente consapevole che doveva ideare un gioiello riproducibile in innumerevoli esemplari, facile e veloce da produrre (anche con l'ausilio delle macchine) senza perdere però la cura dei dettagli e l'attenzione per la qualità dei materiali; un gioiello, infine, indossabile comodamente e





Fig. 6. Bruno Galoppi, settimo decennio del XX secolo, *Spilla*, Arezzo, Museo aziendale Gori & Zucchi-Uno A Erre.



Fig. 7. Bruno Galoppi, 1975, *Medaglia per il cinquecentesimo anno dalla nascita di Michelangelo*, recto, Collezione privata.

con un prezzo di vendita contenuto. Nel suo confronto giornaliero con tutti i vari reparti della produzione nascevano dalle mani del nostro designer numerosi schizzi nei quali ancora oggi si possono osservare soggetti reinterpretati più volte fino a giungere al modello finale da mandare in produzione. Era un percorso graduale, non privo di ostacoli, ma creativo e affascinante (Fig. 8). Nella sua vasta produzione si contano circa 3000 progetti e 200 opere realizzate. Di questi fa parte anche un esiguo numero di disegni rifiutati dal «COMITATO CAMPIONI» della Gori & Zucchi che apponeva il timbro «ANNULLATO» sul progetto, così da impedire una sua futura riproposizione all'azienda (Fig. 9). Nell'aprile del 1968 Galoppi partecipò ad un importante convegno organizzato proprio dalla Gori & Zucchi, con il patrocinio del Ministero dell'Istruzione, sul rapporto tra arte orafa e formazione: *Scuola e Arte orafa: sintesi di valori, premessa di civiltà*<sup>10</sup>.

Tra i relatori, insieme a Galoppi, allora Direttore artistico della Gori & Zucchi, figuravano professori, artisti e designer. Tra questi, Sergio De Claricini, a quel tempo assistente presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Firenze, svolse una relazione sul «gioiello nella moda e nel costume attuale: sua evoluzione»; successivamente intervenne Mino Trafeli, professore presso l'Istituto d'Arte di Volterra e già scultore di chiara fama, con un discorso incentrato sul rapporto tra la tecnologia dell'industria e l'inventiva dell'artista. Presero poi la parola Umberto Baldini, illustre storico dell'arte e direttore del Gabinetto Restauri della Fortezza da Basso di Firenze, con una conferenza sulla storia dell'oreficeria e della gioielleria e Mario Pinton, docente all'Istituto d'Arte di Padova e fondatore della celebre scuola orafa padovana. Gli atti del convegno furono introdotti, non a caso, da una prefazione di Mario Salmi, stimato storico dell'arte e accademico italiano.





Fig. 8: *Le mani di Bruno Galoppi: impegno e creatività*, in M. GUIDOTTI, *Viaggio nel pianeta dell'Arte Orafa*, Arezzo, 1970.

Il testo che Galoppi presentò al convegno fu un intervento assai illuminante sull'oreficeria italiana di quegli anni, foriero di tanti interventi successivi sull'argomento, anche dei più recenti. A sfogliare quelle poche pagine si rimane davvero impressionati dalla modernità del suo pensiero sulla produzione industriale orafa: poter produrre arte anche all'interno dell'industria. Rifacendosi alle note teorie di Walter Gropius e del Bauhaus, la quantità per il designer aretino non doveva e non poteva escludere di fatto la qualità, anzi era proprio quella la scommessa su cui dovevano convergere gli sforzi di tutti gli operatori delle grandi aziende

orafe: armonizzare l'arte al tecnicismo dell'industria, conciliare quindi artigianato, arte e tecnologia. Il gioiello per Galoppi doveva essere quindi espressione di moda e di costume ma anche manifestazione di arte. Per tale motivo i designer, pur non potendo prescindere dalle esigenze della domanda e del mercato, dovevano comunque, da una parte mantenere costanti rapporti col mondo dell'arte e della cultura, dall'altra ricercare quelle nuove espressioni che il modificarsi continuo dei gusti e delle tendenze impone, tentando non solo di seguire, ma addirittura precedere gli orientamenti della moda. In tutto questo Bruno Galoppi fu sicuramente appoggiato



Fig. 9. Bruno Galoppi, 1973, *Progetto per bracciale*, annullato dal Comitato Campioni 26 aprile 1973, Collezione privata.

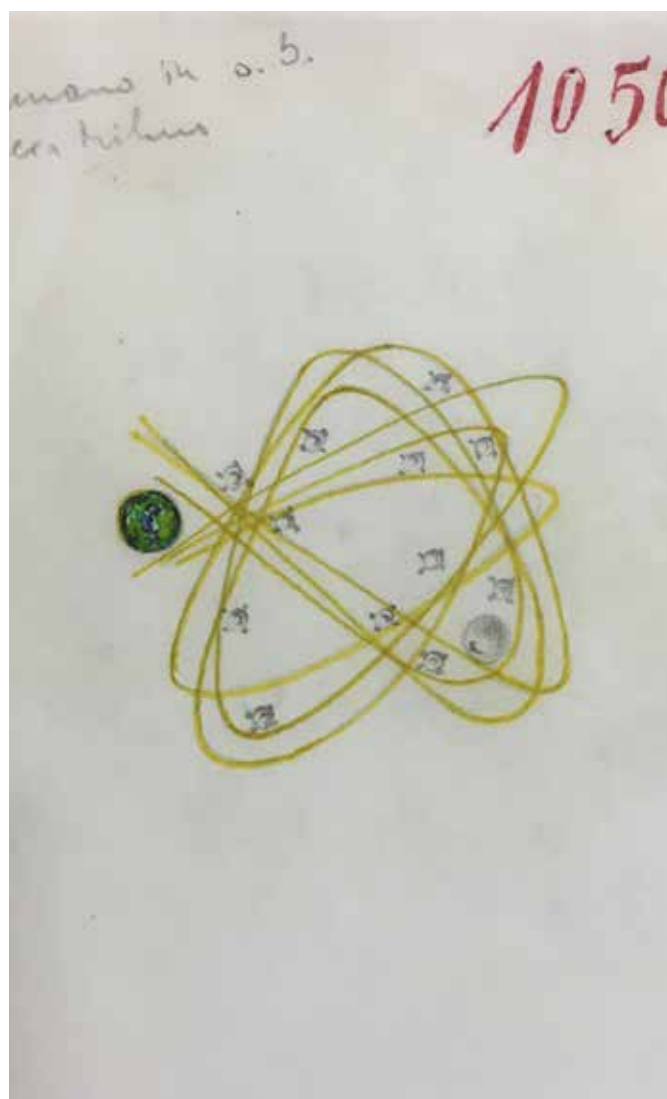


Fig. 10. Bruno Galoppi, 1969, *Spilla, La conquista della Luna*, Collezione privata.

da Leopoldo Gori (uno dei due soci fondatori e titolari della Uno A Erre) che non voleva sentir parlare di «industria», ma di «arte orafa» e neppure di «macchine», ma di «strumenti», quegli strumenti creati appositamente dalla Gori & Zucchi per facilitare il lavoro dell'uomo nella produzione dei gioielli. Così la pensava pure Galoppi, cosciente del valore delle macchine e delle nuove tecnologie di produzione che liberavano l'orafo da tutta una serie di operazioni di base, restituendo più tempo all'attività creativa e alla creazione del modello.

Il gioiello veniva quindi considerato non più «come privilegio di una determinata classe o casta ma, inteso

come gioiello per tutti, doveva essere necessariamente riproducibile in quantità più o meno ampia di esemplari, in ciascuno dei quali tuttavia le espressioni del bello, le vibrazioni plastiche e cromatiche del modello originale potessero essere trasfuse nella maniera più fedele possibile per la gioia di quelle categorie di persone che non possono consentirsi il lusso di acquistare pezzi unici»<sup>11</sup>. In un'analisi qualitativa dei prodotti di Bruno Galoppi si deve pertanto considerare questo aspetto: il designer aretino era conscio di dover fare i conti con un gran numero di persone e di conseguenza doveva adattare la propria progettualità alle necessità di una produzione



Fig. 11. Bruno Galoppi, 1969, *Progetto per spilla, La conquista della Luna*, Collezione privata.

industriale, magari di una “industria artigiana”, quale poteva essere la Gori & Zucchi, nella quale la grande produzione si avvaleva della conoscenza artigiana, ma sempre di industria si trattava.

Si cadrebbe in errore paragonando quindi le creazioni di Galoppi con la produzione di orafi artisti o di designer indipendenti, liberi di immaginare e di inventare. Al contrario, l’impegno progettuale del maestro aretino corrispondeva indubbiamente al moderno Industrial Design, a monte del quale si collocano comunque progettazione, inventiva, creatività, innovazione, ma rivolte in questo caso a catturare i sogni di un vasto e multiforme pubblico, interpretando gusti, anticipando tendenze e, in ultimo, a creare il successo della stessa azienda; «[...] entro una logica produttiva il cui orizzonte non è il dialogo ristretto fra produttore, l’artista, e consumatore singolo, ma fra un grande impianto di

organizzazione produttiva e un vastissimo mercato»<sup>12</sup>. Dalla metà degli anni Sessanta Galoppi orientò il suo lavoro verso una produzione più matura e personale, caratterizzata da forme dinamiche e da superfici corrugate, modulate da continue vibrazioni di luce; creazioni stimulate sia dalle esperienze informali degli anni Cinquanta e Sessanta, sia dalle continue sperimentazioni spaziali che avevano suggestionato l’immaginazione dell’intera collettività. Una tendenza, quest’ultima, che, come è noto, non interessò solo Galoppi, ma simili concetti impegnarono in quegli stessi anni altri artisti, orafi e designer, come, ad esempio, Carmelo Cappello che già nel ’54 interpretando gusti, anticipando tendenze e, in ultimo, a creare il successo della stessa azienda; *L’uomo nello spazio*, mentre è della fine degli anni Sessanta la sua spilla *Concetto spaziale*, creata proprio per la Gori & Zucchi<sup>13</sup>. È lo “stile spa-





Fig. 12. Bruno Galoppi, 1970, *Spilla*, Arezzo, Museo aziendale Gori&Zucchi-Uno A Erre.



Fig. 13. Bruno Galoppi, 1969-1970, *Spilla*, Arezzo, Museo aziendale Gori&Zucchi-Uno A Erre.

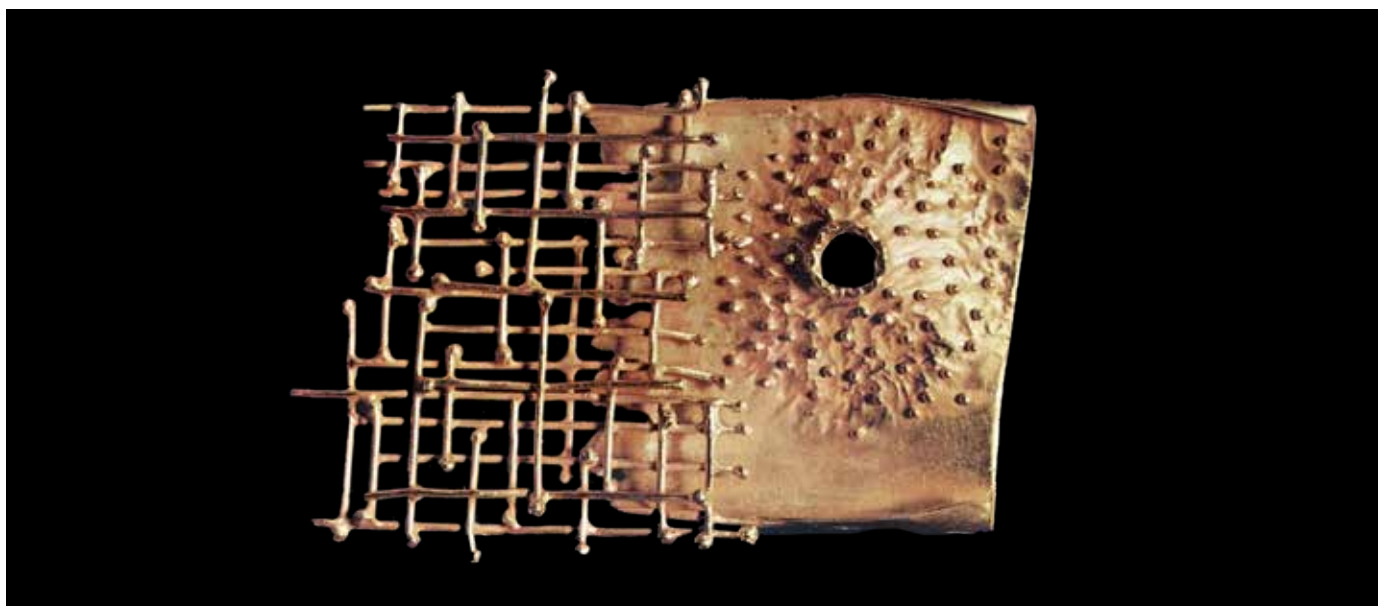


Fig. 14. Bruno Galoppi, 1969-70, *Spilla*, Collezione privata.

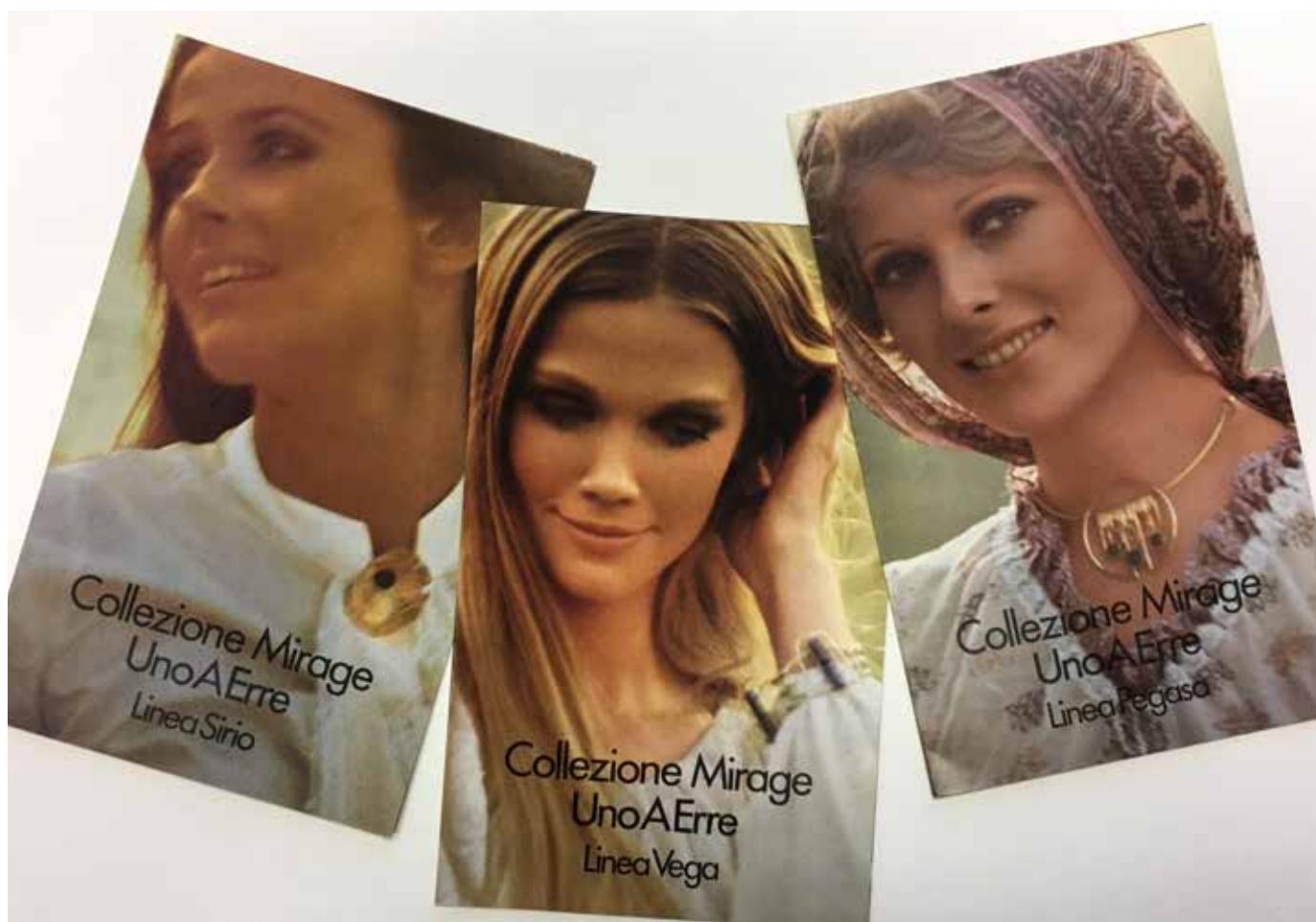


Fig. 15. Bruno Galoppi, 1971, *Collezione Mirage*, linee: Sirio, Vega, Pegaso, Collezione privata.

ziale” che pervase diversi campi dell’arte, basti pensare al mondo della moda e alle creazioni, tanto per citare qualche esempio, di Paco Rabanne, Ken Scott, Nina Ricci, Pierre Cardin.

Se poi si considera che i paesaggi lunari, osservati nelle prime immagini che arrivavano sulla Terra, con i loro crateri, detriti, avvallamenti, cavità, penombre, erano assai vicini alle magmatiche e dinamiche superfici di matrice informale, si comprende bene come gli aspetti del cosmo dovettero influenzare tantissimi artisti e designer del tempo. Bruno Galoppi mosse quindi deciso verso forme che evocavano scenari lunari e cosmici, cercando di interpretare con intelligenza e sensibilità i desideri e i sentimenti del grande pubblico<sup>14</sup>. L’incantevole spilla *La conquista della Luna*, in oro bianco, lapislazzuli, perle e diamanti, progettata dal designer proprio negli ultimi

mesi del 1969, subito dopo l’allunaggio dell’Apollo 11, appare assai emblematica (Fig. 11). Riferimento alquanto esplicito alle orbite dei pianeti, l’opera, dinamica struttura in fluttuazione, fu ideata in occasione della Fiera di Milano e doveva essere realizzata interamente a mano, come si desume dalle osservazioni annotate sul disegno del gioiello (Fig. 10).

Spille e bracciali risulteranno i generi preferiti da Galoppi, sia perché aveva ben chiaro che tali tipologie erano di gran lunga le più richieste dal mercato, sia perché, soprattutto la spilla, poneva all’artista minori condizionamenti dovuti alla stessa indossabilità, concedendo perciò maggiori libertà progettuali. Databile tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi del decennio successivo è infatti tutta una serie di gioielli di questo tipo, sempre caratterizzata dal corrente stile spaziale e dalle

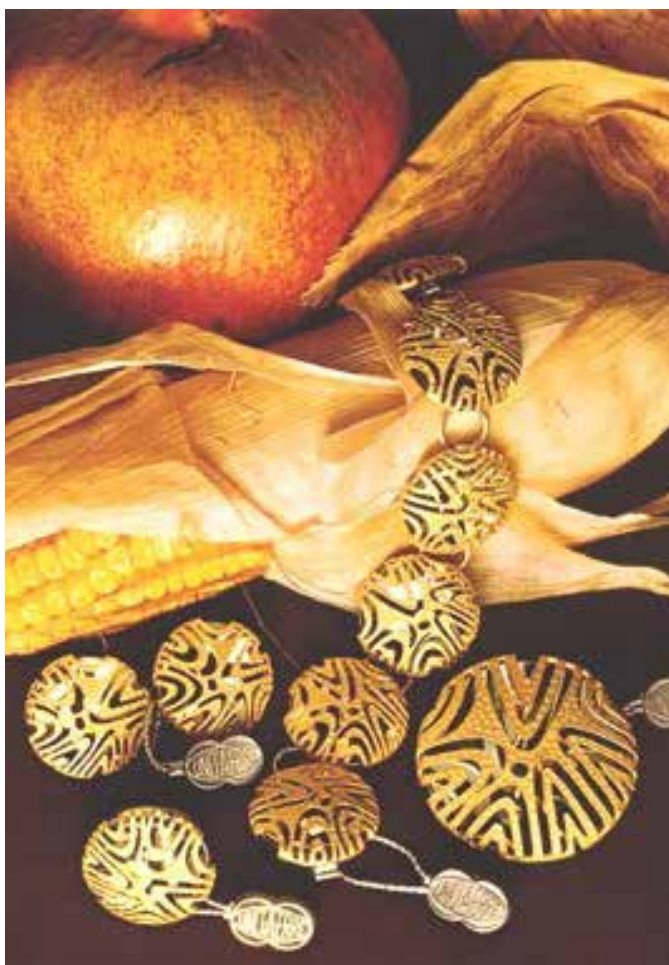


Fig. 16. Bruno Galoppi, 1973, *Collezione Prestigio*, Collezione privata.

poetiche informali, e nella quale il designer aretino dialoga correttamente con le moderne ricerche estetiche di alcuni tra i più noti artisti e orafi del momento quali, in particolare, Lucio Fontana, Eliseo Mattiacci, Fausto Melotti, Giulio Turcato, Carmelo Cappello, Nino Franchina, Bino Bini e i fratelli Pomodoro<sup>15</sup>. Similitudini che possiamo rintracciare, ad esempio, in una spilla in oro giallo testurizzato ad effetto seta, con al centro uno zaffiro cabochon, nella quale è piuttosto evidente il ricordo dei “tagli” di Fontana (Fig. 12). “Formule spaziali” che Galoppi adotta proprio perché, superando i limiti concreti della materia, ne oltrepassano i confini invadendo così l’infinito cosmico. A un’altra “sigla” tipica di Fontana sembra far riferi-

mento una seconda incantevole spilla dell’artista aretino in oro lavorato, forato e impreziosito da diamanti e da smalti (Fig. 13). Sono i classici “buchi” del maestro dello “spazialismo” a farsi però qui crateri di un paesaggio lunare dall’aspetto scabro e irregolare. Cavità che tanto ricordano anche i noti “squarci” delle superfici di Nino Franchina e che Galoppi riproporrà in altre spille del periodo come, ad esempio, quella in cui la lastra d’oro sembra rarefarsi in sottili filamenti geometrici (Fig. 14). Una composizione, questa, di grande forza espressiva, accostabile alle inquietanti e meravigliose tele estroflesse di Enrico Castellani, ritmiche composizioni di ombre e di luci.

Nel 1973 l’azienda aretina fonda, nel cuore storico della città, proprio di fronte alla Pieve di S. Maria, il *Centro Studi Superiori di Arte Orafa Gori & Zucchi* e affida a Bruno Galoppi la direzione dello stesso. Il Centro era una scuola di perfezionamento post diploma e sotto l’insegnamento del maestro aretino si formarono all’arte orafa artisti, designer e artigiani di alto livello, molti dei quali parteciperanno al successo del comparto orafa aretino, interni o esterni alle aziende.

Siamo nei geometrici e colorati anni Settanta e Galoppi, tra la Pop Art e la Optical Art, progetta le prime collezioni prodotte dalla Uno A Erre: la collezione *Lady* è esattamente del 1970, la *Mirage*, divisa in tre linee (Sirio, Vega e Pegaso), del 1971 (Fig. 15), mentre la *Prestigio*, anch’essa con diverse linee, verrà realizzata nel 1973<sup>16</sup>.

Di quest’ultima collezione fa parte una singolare parure in oro giallo (Fig. 16). Composta da elementi circolari a guscio, caratterizzati da una base in oro bianco lucidato a specchio sulla quale si riflettono gli smalti traslucidi verdi e rossi posti nella sezione interna della parte frontale del gioiello. Fantastica creazione, di cui si conserva pure uno dei primi bozzetti, tutta giocata su effetti ottici di linee, luci e colori, dove lo sfondo si confonde con il primo piano e dove la profondità si diverte a moltiplicarsi. Un gioiello, insomma, spettacolarmente *optical*, sul quale il movimento stesso del corpo doveva creare effetti fortemente vibranti e dinamici.

Nel 1978 Bruno Galoppi termina la sua attività alla Gori & Zucchi. Morirà ad Arezzo il 5 ottobre 1981, all’età di sessant’anni.



## Note

- <sup>1</sup> Nel 1951 l'azienda contava 146 dipendenti, nel 1959 arrivò a 800 dipendenti, ma il periodo di maggior produzione e sviluppo verrà raggiunto negli anni Sessanta, precisamente nel 1963, quando la Gori & Zucchi arrivò a impiegare 1.500 persone. Negli anni Settanta l'azienda cambiò definitivamente il nome in Uno A Erre.
- <sup>2</sup> Giovanni Bianchi (Pergine (AR) 1905 - Firenze 1961).
- <sup>3</sup> Nell'archivio storico della Uno A Erre si conservano ancora diversi di questi disegni. Purtroppo tutti i progetti precedenti al 1944 sono andati distrutti nel conflitto mondiale. Cfr. R. Gennaioli, *Lusso francese e creatività italiana. I progetti per gioielli della Uno A Erre di Arezzo negli anni '50*, in "Bollettino d'Informazione della Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti", 74, I (2002), pp. 34-40.
- <sup>4</sup> La microfusione o tecnica della fusione a cera persa, in uso già dall'antichità, è ancora oggi utilizzata nel settore orafa. Il suo ingresso nel campo della gioielleria industriale fu una vera rivoluzione: congiunta all'innovativa tecnica della gommatura, consentì infatti, da una parte, una produzione di oggetti in numero assai elevato con costi di produzione limitati, dall'altra, ai creatori maggiori libertà formali e tecniche e una pregevole definizione dei dettagli.
- <sup>5</sup> All'interno della Scuola aziendale Galoppi insegnava "Disegno di composizione orafa", mentre Giovanni Bianchi, al quale inizialmente fu affidata la direzione della stessa Scuola, era docente di "Modellazione" (S. Navini, *Scultori italiani nella committenza della uno A Erre ad Arezzo nella seconda metà del Novecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, Facoltà di lettere e Filosofia di Arezzo, relatore prof. G. Cantelli, anno accademico 1999-2000).
- <sup>6</sup> G. Centrodi in *Sessanta anni di arte orafa*, catalogo della mostra (Arezzo 18 aprile-4 maggio 1986) a cura di M. Guidotti, Montepulciano 1986, p. 46; E. Staderini, *Bruno Galoppi (1921-1981)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, Facoltà di lettere e Filosofia di Arezzo, relatore prof. Paolo Torriti, anno accademico 2003-2004; *Viaggio nel pianeta dell'arte orafa*, a cura di M. Guidotti, Arezzo 1970, figg. 80-83; pp. 94-95 e p. 117.
- <sup>7</sup> S. Navini, *Scultori italiani...*, 1999-2000. La prima medaglia prodotta da Galoppi fu probabilmente quella rappresentante *La Madonna del Conforto*, realizzata intorno al 1955 in collaborazione con lo zio Giovanni Bianchi (*Arte Aurea Aretina. Oreficeria aretina attraverso i secoli*, catalogo della mostra (Arezzo 6-21 settembre 1985), Arezzo 1985, p. 82).
- <sup>8</sup> E. Crispolti, *Immaginazione aurea in Italia del secondo Novecento*, in *Immaginazione aurea. Artisti-orafi e orafi-artisti in Italia nel secondo Novecento*, catalogo della mostra (Ancona 21 aprile-29 luglio 2001) a cura di E. Crispolti, Milano 2001, p. 14.
- <sup>9</sup> *Idem*, p. 76.
- <sup>10</sup> *Scuola e arte orafa: sintesi di valori, premessa di civiltà*, atti del convegno (Arezzo 4-6 aprile 1968) a cura del Servizio Pubbliche Relazioni della Uno A Erre di Arezzo con il patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione, Arezzo, 1968.
- <sup>11</sup> *Idem*, p. 48.
- <sup>12</sup> E. Crispolti, *Arte e produzione possibilità di un'armonia*, in *Sessanta anni di arte orafa*, Montepulciano 1986, p. 22.
- <sup>13</sup> E. Staderini, *Bruno Galoppi...*, 2003-2004, p. 166.
- <sup>14</sup> P. Torriti, "La conquista della luna". *Suggestioni dallo spazio nelle creazioni di Bruno Galoppi*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Novecento*, a cura di L. Fornasari, G. Uzzani, Firenze 2009, pp. 201-208. Nell'autunno del 1969 Galoppi realizzò pure la *Medaglia ufficiale dell'Associazione Internazionale "Uomo nello Spazio" del primo sbarco sulla luna*, emessa dalla Numismatica Italiana e coniata per la consegna ufficiale ai tre cosmonauti a Washington (E. Staderini, *Bruno Galoppi...*, 2003-2004, pp. 147-148).
- <sup>15</sup> Su questi artisti esiste una vasta bibliografia, segnaliamo qui solo alcuni testi di riferimento generale: A. Zorzi, *Sculture per il corpo. Il gioiello d'artista in Italia. I maggiori protagonisti dal 1946 ad oggi*, Berlino 2018; L. Lenti-M.C. Bergesio, *Dizionario del gioiello italiano del XIX e XX secolo*, Torino 2005 (con bibliografia); *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*, catalogo della mostra (Firenze 10 marzo-10 giugno 2001) a cura di M. Mosco, Firenze 2001 (con bibliografia); *Immaginazione aurea. Artisti-orafi e orafi-artisti in Italia nel secondo Novecento*, catalogo della mostra (Ancona 21 aprile-29 luglio 2001) a cura di E. Crispolti, Milano 2001 (con bibliografia).
- <sup>16</sup> E. Staderini, *Bruno Galoppi...*, 2003-2004, pp. 172-183.



### **Abbreviazioni**

Archivio di Stato di Bologna: ASBo

Archivio di Stato di Padova: ASPd

Archivio di Stato di Palermo: ASPa

Archivio di Stato di Pisa: ASPi

Archivio di Stato di Venezia: ASVe

Archivio Storico Diocesano di Palermo: ASDPa

Biblioteca del Museo Regionale Pepoli di Trapani: BMPTp

Biblioteca Statale di Lucca: BSLu

# Bibliografia

## Documenti d'archivio

ASBo, Comune-Governo, Signorie viscontea, ecclesiastica, bentivolesca, 4. *Liber novarum provisorum* (1400-1470).

ASBo, *Demaniale*, SS. Trinità, b. 42/3653.

ASBo, Provvisioni 1398, Statuti 1401, Provvigioni 1453, Provvigioni 1474.

ASDPa, *Documenti relativi a Santa Rosalia e altre Vergini palermitane*, in *Capitolo, Volume di scritture diverse spettanti alla venerabile cappella della gloriosa Vergine Santa Rosalia esistente dentro la Maggiore Panormitana Chiesa*, n. 736, anni 1625-1805.

ASPa, Inventari della Cattedrale, *Conservatoria del registro*, 1772, 1801, vol. 1839.

ASPa, *Miscellanea Archivistica* 443, *Inventario della Magior [sic] Chiesa* 1848.

ASPd, Archivio Notarile, 394, 1074, 1386, 1956.

ASPd, *Tabularium*, XIV=15.

ASPi, *Consoli del Mare, Atti Civili*, 868, ins. 8, *Inventario d[e]lle robe, et effetti di Monsù Claudio d Claudio Berigno*.

ASVe, Sen. Terra, R. 3, R. 6, R. 10.

## Testi manoscritti

A.G. PELLIGOTTI, *Memorie storiche della città di Lucca*, BSLu, ms. 3208.

G.M. FOGALLI, *Memorie biografiche de' pittori ad olio, a colore, a disegno a mosaico, a paesaggi, a tempera, acquarella, a miniatura, indoro ecc. trapanesi; Memorie biografiche de' Copisti o siano bassi pittori, e degli adornisti trapanesi: Memorie biografiche degli Scultori, Incisori, Intagliatori ecc. trapanesi*, 1840 circa, BMPTp.

## Testi a stampa

JOHANNIS BURCKARDI, *Liber notarum: ab anno 1483 usque ad annum 1506*, a cura di E. Celani, ser. II, Tomo XXXII di *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, vol. II (1497-1506).

A. PICCOLOMINI, *Instituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile e in città libera*, I ed. 1542.

P. GIOVIO, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti e i disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamiamo imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Venezia 1556.

- S. AMMIRATO, *Il Rota, ovvero delle imprese*, Napoli 1562.
- G. GIRALDI CINZIO, *Uomo di corte. Discorso a quello che si conviene a giovane e nobile e ben creato nel servire a un gran principe*, 1569.
- V. NOBILE, *Il tesoro nascoso. Scoperto a' tempi nostri dalla consacrata penna di D. Vincenzo Nobile trapanese. Cioè le gratie, glorie et eccellenze del Religiosissimo Santuario di Nostra Signora di Trapani, ignorate fin' hora da tutti, all'orbe battezzato fedelmente si palesano*, Palermo 1698.
- G. LETI, *Lettere di Gregorio Leti, sopra differenti materie, con le proposte, e risposte. Da lui, ò vero a lui scritte nel corso di molti anni*, parte prima, Amsterdam 1700.
- G. CASOTTI, *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze 1714.
- J. GILES, *John Durant Breval*, in *Idem, Poetical Register: or the Lives and Characters of the English Dramatic Poets*, London 1719.
- J. BREVAL, *Remarks on several parts of Europe, Relating Chiefly to Their Antiquities and History. Collected upon the Spot In several Tours since the Year 1723; And Illustrated by Upwards of Forty Copper Plates, from Original Drawings; Among which are The Ruins of several Temples, Theatres, Amphitheatres, Triumphal Arches, and other Unpublish'd Monuments of the Greek and Roman Times, in Sicily, and the South of France*, I, London 1738.
- P. BRYDONE, *A tour through Sicily and Malta. In a series of letters to William Beckford, Esq. of Somerly in Suffolk; from P. Brydone, F.R.S.*, London 1773.
- A. CHALMERS, *John Durant Breval, ad vocem*, in *Idem, The General biographical dictionary: containing an historical and critical account of the lives and writings of the most eminent persons in every nation; particularly the British and Irish; from the earliest accounts to the present time*, VI, London 1812-17, p. 503.
- G. COCKBURN, *Voyage to Cadiz and Gibraltar, up the Mediterranean to Sicily and Malta, in 1810, & 11. Including a description of Sicily and the Lipari Islands, and an Excursion in Portugal*, I, London 1815.
- R. COLT HOARE, *A classical tour through Italy and Sicily; tending to illustrate some districts, which have not been described by Mr. Eustace, in his classical tour*, London 1819 (I ed. 1813).
- G. RUSSELL, *A tour through Sicily, in the year 1815*, London 1819.
- J.J. BLUNT, *Vestiges of ancient manners and customs, discoverable in modern Italy and Sicily*, London 1823.
- W.H. SMYTH, *Memoir descriptive of Sicily and its islands, interspersed with antiquarian and other notices*, London 1824.
- C. LUCCHESINI, *Della storia letteraria del Ducato Lucchese*, in *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, tomo x, Lucca, 1831.
- J.A. DE CIOCCHIS, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam*, Palermo 1836.
- F. DI POGGIO, *Illustrazione del SS. Crocifisso di Lucca detto volgarmente il Volto Santo*, Lucca 1839.
- G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo-Ferro regio cappellano dei Reali Veterani*, Palermo 1858.
- A.J.C. HARE, *Cities of Southern Italy and Sicily*, London 1859.
- V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il Blasone in Sicilia ossia Raccolta Araldica*, Palermo 1871-1875.



- W. JONES, *Finger ring lore. Historical, legendary, anecdotal*, London 1877, versione digitalizzata consultata al link: <https://archive.org/details/fingerringlorehi00jonerich>.
- P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, Trieste 1880.
- F. MONDELLO, *Bozzetti biografici di artisti trapanesi de' sec. XVII, XVIII e XIX*, Trapani 1883.
- G. DEL GIUDICE, *Una legge suntuaria inedita del 1290: commento storico-critico*, in "Atti dell'accademia pontaniana", 16/2 (1886), pp. 1-319.
- C. SCIUTO PATTI, *Le anticheoreficerie del Duomo di Catania la statua, lo scrigno e la bara di S. Agata*, in "Atti e memorie della società siciliana della Storia Patria", Palermo 1892.
- W.A. PATON, *Picturesque Sicily*, New York-London, 1898.
- G. ARENAPRIMO, *Argenterie artistiche messinesi del secolo XVII*, Firenze 1901.
- A. BONARDI, *Inventari padovani inediti del 1510*, "Atti e memorie della r. Accademia di scienze lettere ed arti", vol. 23, disp. 3, anno 366 (1906-1907), pp. 193-203.
- E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (1908).
- A. MELANI, *L'arte nell'industria*, voll. I-II, Milano 1910.
- E. SOLMI, *La politica di Ludovico il Moro nei simboli di Leonardi da Vinci 1489-1499*, in *Scritti vari di erudizione e critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912, pp. 491-509.
- G. BASILE, *Il tesoro di S. Agata nella cattedrale di Catania*, in "Asso", a. XIII (1916), fasc. I, II.
- V. RUFFO, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII*, Roma 1917.
- E. MAUCERI, *Il busto di Sant'Agata e i suoi gioielli*, in "Siciliana", I, 11-12, nov-dic (1923), pp. 1-10.
- C. A. BERTINI FRASSONI, *Il sovrano militare Ordine di san Giovanni di Gerusalemme detto di Malta*, Roma 1929.
- F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930.
- J. EVANS *Pattern, A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, Oxford 1931.
- L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, III, Roma 1932.
- BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari (Quaresimale fiorentino del 1424)*, a cura di C. Cannarozzi, Pistoia 1934.
- DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Roma 1937.
- G. FUMAGALLI, *Leonardo 'omo senza lettere'*, Firenze 1939.
- M. PRAZ, *Petrarca e gli emblematisti (1943)*, in IDEM, *Ricerche anglo-italiane*, Roma 1944, pp. 305-319.
- I. BELLÌ, *Guida di Lucca*, Lucca 1953.
- J. EVANS, *A History of Jewellery: 1100-1870*, London 1953.
- A. MARINONI, *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*, Firenze 1954.
- C.P. BRAND, *A Bibliography of Travel-books describing Italy published in England 1800-1850*, in "Italian studies", vol. XI (1956).

- C.P. BRAND, *Italy and the English romantics. The Italianate Fashion in early Nineteenth Century in England*, Cambridge 1957.
- G. ANNENKOV, *Max Ophüls*, Parigi 1962.
- L. FORMIGARI, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Firenze 1962.
- C. BEYLIE, *Max Ophüls*, Parigi 1963.
- W. MORRIS, *The Arts and Crafts of today*, London 1889, pubblicato in versione italiana in *Architettura e Socialismo*, a cura di M. Manieri Elia, Bari 1963.
- G. PODESTÀ, *I viaggiatori stranieri e l'Italia*, Milano, Gastaldi, 1963.
- C. STERLING, *Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée*, in "L'oeil", 103-104 (1963), pp. 2-15.
- R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano 1964.
- G. AGNELLO, *La statua ed il tesoro di S. Lucia a Siracusa*, in "Archivio Storico Siracusano", a. XI (1965), pp. 5-26.
- M. BLASON BERTON, *Una famiglia di giuristi padovani: Pietro, Giacomo e Francesco Alvarotti (Speroni) e la loro biblioteca di diritto (1460)*, in "Bollettino del Museo civico di Padova", 53 (1965), pp. 3-58.
- B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino 1965, pp. 127-128.
- Y. HACKENBROCH, *Goldsmith's Work from Milan*, in "The Metropolitan Museum Art Bulletin", XXIII (1965), pp. 259-260.
- E. PANOFKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer (1943)*, Milano 1967.
- G. TREASE, *The Grand Tour*, London 1967.
- L. BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino 1968.
- Scuola e arte orafa: sintesi di valori, premessa di civiltà*, atti del convegno (Arezzo 4-6 aprile 1968) a cura del Servizio Pubbliche Relazioni della Uno A Erre di Arezzo con il patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione, Arezzo 1968.
- F. BONAZZI, *Elenco dei Cavalieri del S. M. Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme ricevuti nella veneranda lingua d'Italia*, Bologna 1969 (rist. Napoli 1897-1907).
- C. HIBBERT, *The Grand Tour*, London 1969.
- LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano-A. Tenenti, Torino 1969.
- I. BELLÌ BARSALI, *Guida di Lucca*, Lucca 1970.
- J. EVANS, *A History of Jewellery 1100-1870*, Boston 1970.
- G. MANTESE, *La famiglia Thiene e la Riforma protestante a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI*, in "Odeo olimpico", 8 (1970), pp. 81-186.
- Viaggio nel pianeta dell'arte orafa*, a cura di M. Guidotti, Arezzo 1970.
- B. MUNARI, *Artista e designer*, Roma 1971.
- G. DORFLES, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, Torino 1972.

- C. BARACCHINI-A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973.
- F. COARELLI-I. BELLÌ BARSALI-E. STEINGRÄBER, *Tesori dell'oreficeria: 25 secoli di gioielli*, Milano 1973.
- R.S. PINE COFFIN, *Bibliography of British and American travel in Italy to 1860*, Firenze 1974.
- M. CHATZIDAKIS, *Benaki Museum. The Greek Museums*, Athens 1975.
- S. ARENA, *Documenti dell'Archivio di Stato di Milano per la storia dell'ordine di Malta in Lombardia*, Milano 1978-1981.
- P. GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Roma 1978.
- H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae* (1948), in IDEM, *Immagini simboliche del Rinascimento*, Torino 1978, pp. 177-268.
- M. MANCINI, *Max Ophüls*, Firenze 1978.
- C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano 1978.
- S. PETTENATI, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978.
- P. WILLEMEN, *Max Ophüls*, Londra 1978.
- V.I. COMPARATO, *Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo*, in "Quaderni storici", 42, III (1979), pp. 851-866.
- Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*, London 1979.
- A. SANTUOSSO, *The bibliography of Giovanni Della Casa. Books readers and criticism. 1537-1975*, Firenze 1979.
- A. SANTUOSSO, *Vita di Giovanni Della Casa*, Roma 1979.
- I. BELLÌ BARSALI, *Ville e committenti dello Stato di Lucca*, Lucca 1980.
- Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie*, a cura di G. Brusa-T. Tomba, Milano 1981.
- G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano 1981.
- G. ROMANO, *Verso la maniera Moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte in Italia*, vol. 6. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, tomo I, *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981.
- U. TUCCI, *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna 1981.
- L. DI MAURO, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi (Dal Grand Tour al Baedeker)* in *Storia d'Italia*, Torino 1982, vol. V, *Il paesaggio*, pp. 369-391.
- Il Volto Santo: storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca 1ottobre-21 dicembre 1982) a cura di C. Baracchini-M. T. Filieri, Lucca 1982.
- G. LOPEZ, *La roba e la libertà. Leonardo nella Milano di Ludovico il Moro*, Milano 1982.
- R. MAZZEI, *Laura Nieri Santini*, in *Il Volto Santo: storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca 1ottobre-21 dicembre 1982) a cura di C. Baracchini-M. T. Filieri, Lucca 1982, pp. 86-87.
- C.W. FOCK, *Les orfèvres-joailliers étrangers à la cour des Médicis*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III, *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico*, Firenze 1983, pp. 831-859.

- Impruneta. Una pieve, un paese. Cultura, parrocchia e società nella campagna toscana*, atti del convegno (Impruneta 20-22 maggio 1982), Firenze 1983.
- P. AMATO, *Il simbolismo sacro della porta*, in *Roma: 1300- 1875. L'arte degli Anni Santi*, a cura di M. Fagiolo-M. L. Madonna, Milano 1984, pp. 58-62.
- A. BUCCOLINI, *Dai Mirabilia Urbis alle immagini a stampa*, in *L'arte degli Anni Santi*, a cura di M. Fagiolo-M. L. Madonna, Milano 1984, pp. 209-264.
- E. CHANEY, *The Grand Tour and Beyond. British Travellers in Southern Italy, 1545-1960*, in *Oxford, China and Italy. Writings in honour of Sir Harold Acton on his Eightieth Birthday*, a cura di E. Chaney-N. Ritchie, Oxford 1984, pp. 133-160.
- Arte Aurea Aretina. Oreficeria aretina attraverso i secoli*, catalogo della mostra (Arezzo 6-21 settembre 1985), Arezzo 1985.
- S. BÉGUIN, *Andrea Solario en France*, Paris 1985.
- Christie's auction catalogue. Important Gold Boxes and Renaissance Jewels*, Geneva 14 May 1985.
- Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di S. Bertelli-G. Crifò, Milano 1985.
- D. OWEN HUGHES, *Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy*, in *Disputes and Settlements: Laws and Human Relations in the West*, a cura di J. Bossy, Cambridge 1986, pp. 69-99.
- Sessanta anni di arte orafa*, catalogo della mostra (Arezzo 18 aprile-4 maggio 1986) a cura di M. Guidotti, Montepulciano 1986.
- Artisti e disegno nell'oreficeria italiana*, catalogo della mostra (Arezzo 5-20 Settembre 1987), Firenze 1987.
- Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, a cura di G. E. Viola, Milano 1987.
- F. COARELLI-I. BELLÌ BARSALI-E. STEINGRÄBER, *Kostbarkeitender Goldschmiedekunst*, Herrsching 1988.
- W. K. GUÉRIN, *Max Ophüls*, Parigi 1988.
- S.M. NEWTON, *The Dress of the Venetians 1495-1525*, Aldershot 1988.
- Oro d'autore. Materiali e progetti per una nuova collezione orafa*, catalogo della mostra (Arezzo 3 settembre-2 ottobre 1988) a cura di L. V. Masini, Arezzo 1988.
- H. TUZET, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988.
- M.C. DI NATALE, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani 1 luglio-30 ottobre 1989) a cura di M. C. Di Natale, Milano 1989, pp. 142-146.
- Ori e Argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989.
- J. SHELL, *Documenti*, in D. A. BROWN, *Andrea Solario*, Milano 1987, pp. 290-296.
- G. MARIANI CANOVA, *Antonio Grifo illustratore del Petrarca Queriniano*, in G. FRASSO-G. MARIANI CANOVA-E. SANDAL, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo Queriniano, G. V. 15*, Padova 1990, pp. 145-200.
- C. PEDRETTI, *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nella Biblioteca Reale di Torino*, Firenze 1990.
- La città e la corte. Buone e cattive maniere tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di D. Romagnoli, Milano 1991.

- C. VECCE, *Focosa cadrega*, in "Achademia Leonardi Vinci", IV (1991), pp. 212-213.
- D. ASTENGO, *In carrozza verso l'Italia: appunti su viaggi e viaggiatori fra '700 e '800*, Savona 1992.
- C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992.
- P. JOANNIDES, *Titians's Judith and context. The iconography of decapitation*, in "Apollo", March (1992), pp. 163-170.
- Oro d'autore. *Omaggio a Piero*, catalogo della mostra (Arezzo 5 settembre-18 ottobre 1992) a cura di G. Dorfles-G. Centrodi-C. Rosini, Arezzo 1992.
- P. THORNTON, *Interni del Rinascimento italiano 1400-1600*, Milano 1992.
- M. BANDELLO, *La seconda parte delle Novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria 1993.
- S. GUAZZO, *La Civil Conversazione*, a cura di A. Quondam, 2 voll., Modena 1993.
- TUGNOLI APRILE, *Dalla memoria alla famiglia: le vicende della famiglia Da Sala attraverso i libri di ricordanze di Giovanni Gaspare e Bornio*, in "Atti e memorie", n. s., vol. 44 (1993), pp. 254-283.
- C. VECCE, *Leonardo e il gioco. Con una postilla di C. Pedretti*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno (Pienza 10-14 settembre 1991), Roma 1993, I, pp. 269-316.
- V. VIANELLO, *Il «giardino» di parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma 1993.
- M. T. BINAGHI OLIVARI, *Partita doppia per Tiziano*, in "Venezia Arti", VIII (1994), pp. 37-46.
- M.C. DI NATALE, *L'arca d'argento*, in *Eadem, S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo 1994.
- A. TASSONE, *Max Ophüls, L'enchanteur*, Torino 1994.
- P. VENTURELLI, *Percorso iconologico nell'oreficeria vinciana*, in "Achademia Leonardi Vinci", VII (1994), pp. 113-123.
- A. BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, Bologna 1995.
- C. CIOLINO, *Iconologia della Madonna della Lettera nelle Arti Decorative*, in *Arte, storia e tradizione nella devozione della Madonna della Lettera*, atti del convegno (Messina 26 maggio 1993) a cura di G. Molonia, Messina 1995, pp. 37-45.
- L. D'OREY, *Cinco Séculos de Joalharia. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa 1995, p. 25, cat. 19.
- A. DI BENEDETTO, *Appunti sul "Galateo"*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", 172 (1995), 1, pp. 481-508.
- M.C. DI NATALE, *Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni della città*, in *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani 2 dicembre 1995-3 marzo 1996) a cura di M.C. Di Natale-V. Abbate, Palermo 1995, pp. 11-45.
- Donato Bramante- Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Roma 1995.
- L. FABBRICIANI, *Partecipazione umana e competitività aziendale. Il caso della Gori & Zucchi di Arezzo: un'azienda dal volto umano*, Milano 1995.
- M.FAGIOLO-M.A.GIUSTI, *La stella e la rosa. Analisi della villa Buonvisi-Santini di Camigliano*, in *Il giardino delle muse. Arti e artigiani nel Barocco europeo*, atti del IV Colloquio Internazionale del Centro Studi Giardini storici



- e contemporanei (Pietrasanta 8-10 settembre 1993) a cura di M.A. Giusti-A.Tagliolini, Firenze 1995, pp. 199-254.
- P. PAZZI, *I gioielli nella Civiltà Veneziana*, Treviso 1995.
- D. SCARISBRICK, *Tudor and Jacobean Jewellery*, London 1995.
- C. VECCE, *La parola e l'icona*, in "Achademia Leonardi Vinci", VIII (1995), pp. 173-183.
- S. M. WHITE, *The cinema of Max Ophüls*, New York 1995.
- N. ASPESI, *Sfacciate mutande*, 20 gennaio 1996, archivio online di "La Repubblica".
- M.C. DI NATALE, *Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori*, in *S. Agata*, a cura di L. Dufour, Roma-Catania 1996.
- E. FENZI, *Note petrarchesche: R.V.F. XVI, Movesi il vecchierel*, in "Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana", 25 (1996), pp. 43-62.
- Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996.
- A. HUNT, *Governance of the Consuming Passion. A History of Sumptuary Law*, Basingstocken 1996.
- T. KUEHN, *Understanding gender inequality in Renaissance Florence: Personhood and Gifts of Maternal inheritance by women*, in "Journal of Women's History", 8, 2 (1996), pp. 59-80.
- M. G. MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996.
- V. PASCUCCHI, *L'allusivo iconografico in Santa Maria Corteorlandini*, Lucca 1996.
- M. PELLEGRINI, *Ricerche sul patrimonio feudale e beneficiario del cardinale Ascanio Sforza*, in "Archivio Storico Lombardo", CXXII (1996), pp. 41-83.
- A. TUGNOLI APRILE, *Il patrimonio e il lignaggio, attività finanziarie, impegno politico e memoria familiare di un nobile dottore bolognese alla fine del XV secolo*, Bologna 1996.
- P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri a Milano (1450-1630)-Storia, arte e moda*, Cinisello Balsamo 1996.
- P. VENTURELLI, *Un gioiello per Bianca Maria Sforza e il ritratto di Washington*, in "Arte Lombarda", 116 (1996), pp. 50-53.
- M. T. BINAGHI OLIVARI, *Le Muse del Bramantino*, in "Artes", 5 (1997), pp. 8-20.
- S. FABRIZIO COSTA, «*Elena quando si specchiava*», in "Achademia Leonardi Vinci", X (1997), pp. 89-99.
- R. DE GENNARO, *Un inventario ritrovato della collezione Ruffo, precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in "Prospettiva", 87-88, luglio-ottobre (1997), pp. 168-174.
- S. DI BELLA, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Messinese", 74 (1997), pp. 5-90.
- M. T. FIORIO, *Leonardo, Boltraffio e Jean Perréal*, in "Raccolta Vinciana", XXVII (1997), pp. 325-355.
- F. GENTILONI, *Virtù povere, povere virtù*, Torino 1997.
- J. INGAMILLS, *A dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London, 1997.
- M. OPHÜLS, *Gioco la vita* (tr. It.), Milano, 1997.
- Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, atti del convegno di studi (Gargnano del Garda 3-5 ottobre 1996) a cura di G. Barbarisi-C. Berra, Bologna 1997.

- A. TUGNOLI APRILE, *I libri di famiglia dei Da Sala*, Spoleto 1997.
- C. VECCE, *Piglia da Gian di Paris CA, f. 669r, ex f. 247 r-a*, in "Achademia Leonardi Vinci", X (1997), pp. 208-213.
- P. VENTURELLI, *I gioielli di Salomè*, in "Achademia Leonardi Vinci", X (1997), pp. 202-204.
- M. COSTANTINI, *I galeoni di Candia nella congiuntura marittima veneziana Cinque-Seicentesca*, in *Venezia e Creta*, Atti del convegno internazionale di Studi (Iraklion e Chanià 30 settembre-5 ottobre 1997), Venezia 1998, pp. 207-231.
- Il Codice Arundel 263 della British Library*, a cura di C. Pedretti, trascrizione e note critiche di C. Vecce, Firenze 1998.
- R. J. M. OLSON, *The rosary and its iconography. Part I: background for devotional tondi*, in "Arte Cristiana", 787, LXXXVI (1998), pp. 263-276.
- Il Codice Arundel 263 della British Library*, a cura di C. Pedretti, trascrizione e note critiche di C. Vecce, Firenze 1998.
- Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*, a cura di L. Lenti - D. Liscia Bemporad, Venezia 1999.
- J. C. HOCQUET, *Denaro, navi e mercanti a Venezia 1200-1600*, Roma 1999.
- M. LUTERO, *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento*, edizione italiana a cura di A. Gallas, Torino 1999.
- M. G. MUZZARELLI, *Guardaroba Medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999.
- S. NAVINI, *Scultori italiani nella committenza della uno A Erre ad Arezzo nella seconda metà del Novecento*, tesi di laurea, relatore prof. G. Cantelli, Università degli Studi di Siena, Facoltà di lettere e Filosofia di Arezzo, anno accademico 1999-2000.
- P. PARSHALL, *The Art of Memory and the Passion*, in "The Art Bulletin", 81, 3 (1999), pp. 456-472.
- D. PINTON, *Tecnologia orafa. Processi produttivi, mezzi, strumenti*, Milano 1999.
- B. VANNESCHI *Mutamenti «alla francese» nei gioielli di corte in occasione delle nozze del principe Cosimo de' Medici*, in *Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*, atti del convegno di studi (Valenza 3-4 ottobre 1998) a cura di L. Lenti e D. Liscia Bemporad, Venezia 1999, pp. 73-83.
- E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999.
- G. BALDISSIN MOLLI, *I beni degli artigiani storici di Padova*, in *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova 2000, pp. 17-73.
- M.C. CALABRESE, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, Catania 2000.
- Il volto di Cristo*, a cura di G. Morello-G. Wolf, Milano 2000.
- C. VECCE, *Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400- 1600)*, a cura di A. Guidotti-M. Rossi, Lucca 2000, pp. 19-35.
- V. ABBATE, *Appendice documentaria*, in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del Museo perduto*, catalogo della mostra (Palermo ottobre 2001-marzo 2002) a cura di V. Abbate, Napoli 2001, VII, pp. 302-306.

- G. CARDELLA, *La scoperta di un inventario manoscritto del 1812 del tesoro di santa Rosalia del Sacro Monte. Appunti su ori editi e inediti del Tesoro*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo 10 dicembre 2000-30 aprile 2001) a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 730-741.
- J. CHERRY, *Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance*, in "Renaissance Studies", 15, 2 (2001), pp. 154-171.
- E. CRISPOLTI, *Immaginazione aurea in Italia del secondo Novecento*, in *Immaginazione aurea. Artisti-orafi e orafi-artisti in Italia nel secondo Novecento*, catalogo della mostra (Ancona 21 aprile-29 luglio 2001) a cura di E. Crispolti, Milano 2001, pp. 12-15.
- D. DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni veneziani*, Venezia 2001.
- M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra, Palermo (10 dicembre 2000-30 aprile 2001) a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 22-69.
- Dossier Max Ophüls*, a cura di Giorgio Tinazzi, in "La valle dell'Eden", maggio-agosto (2001).
- G. FERRI PICCALUGA, *I Sacri Monti e la devozione della Maddalena nei territori del ducato di Milano*, in *La Terra santa e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*, a cura di M. S. Calò Mariani, Bari 2001, pp. 317-328.
- M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001.
- L. FROMMEL, *La Porta Santa di Alessandro VI e Clemente VII e un'opera sconosciuta di Baldassarre Peruzzi a san Pietro*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, atti del convegno (Roma 1-4 dicembre 1999) a cura di M. Chiabò-S. Maddalo-N. Miglio-A. M. Oliva, II, Roma 2001, pp. 571-592.
- Immaginazione aurea. Artisti-orafi e orafi-artisti in Italia nel secondo Novecento*, catalogo della mostra (Ancona 21 aprile-29 luglio 2001) a cura di E. Crispolti, Milano 2001.
- L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*, catalogo della mostra (Firenze 10 marzo-10 giugno 2001) a cura di M. Mosco, Firenze 2001.
- D. LISCIA BEMPORAD, *L'oreficeria come fonte per lo studio del gioiello*, in *Gioielli in Italia sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno di studi (Valenza 7-8 ottobre 2000) a cura di L. Lenti-D. Liscia Bemporad, Venezia 2001, pp. 55-64.
- M. G. MUZZARELLI, "Noscere ordinem et finem sui status": il valore delle vesti nella società posizionale del tardo Medioevo, in *Problemi di identità tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di P. Prodi-V. Marchetti, Bologna 2001.
- G. B. ZARRI, *Recinti: Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, in "The Catholic Historical Review", 87, 3 (2001).
- B. AGOSTI, *Leonardo da Vinci. Scritti artistici e tecnici*, Milano 2002.
- G. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Salerno 2002.
- L. BALSAMO, *Chi leggeva le cose volgari di Petrarca nell'Europa tra '400 e 500*, in "La Bibliografia", CIV, 3 (2002), pp. 247-266.
- M. BIMBENET PRIVAT, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle*, Paris 2002.

- M. T. BINAGHI OLIVARI, *1499-1512: i francesi e i pittori milanesi (con qualche scultore)*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 75-83.
- Diamanti: arte, storia, scienza*, catalogo della mostra (Roma 1 marzo-30 giugno 2002) a cura di H. Bari-C. Cardona, Roma 2002.
- P. FUHRING-M. BIMBENET PRIVAT, *Le style "cosses de pois". L'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII*, "Gazette des beaux-arts", janvier (2002), p. 1-224.
- R. GENNAIOLI, *Lusso francese e creatività italiana. I progetti per gioielli della Uno A Erre di Arezzo negli anni '50*, in "Bollettino d'Informazione della Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti", 74, I (2002), pp. 34-40.
- Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2002.
- C. KOVESI, *Sumptuary Law in Italy, 1200-1500*, Oxford 2002.
- La legislazione suntuaria. Secoli XIII-XVI Emilia Romagna*, a cura di M. G. Muzzarelli, Roma 2002.
- L. MARCOZZI, *Grifo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, 2002, online.
- M. G. MUZZARELLI, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 2002.
- P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, con Premessa di Carlo Pedretti, Venezia 2002.
- E. WELCH, *Public magnificence and Private Display. Giovanni Pontano's De Splendore (1498) and the Domestic Arts*, in "Journal of Design History", 15 (2002), pp. 211-227.
- Capolavori dei grandi gioiellieri*, a cura di A. K. Snowman, Milano 2003.
- R. DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003.
- M.C. DI NATALE, *Il Reliquiario a busto di Sant'Agata di Catania e i suoi monili*, in *I volti della Fede. I volti della seduzione*, atti del convegno (Firenze 29-30 maggio 2003) a cura di L. Casprini-D. Liscia Bemporad-E. Nardinocchi, Firenze 2003.
- I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto*, catalogo della mostra (Firenze 9 dicembre 2003-2 febbraio 2004) a cura di M. Sframeli, Livorno 2003.
- Il piacere e il disincanto*, a cura di L. de Giusti-L. Giuliani, Milano 2003.
- A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma 2003.
- E. STADERINI, *Bruno Galoppi (1921-1981)*, tesi di laurea, relatore prof. Paolo Torriti, Università degli Studi di Siena, Facoltà di lettere e Filosofia di Arezzo, anno accademico 2003-2004.
- R. VADALÀ, *Corallari e scultori attivi a Trapani e nella Sicilia occidentale tra XV e XIX secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra (Trapani 15 febbraio-30 settembre 2003) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003.
- P. VENTURELLI, *Smalto, oro e preziosi. Oreficerie e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003.
- S. BERTELLI, *Trittico: Lucca, Ragusa, Boston tre città mercantili tra Cinque e Seicento*, Roma, 2004.

- L. CASELLI, *Gioielli dipinti, gioielli e dipinti*, in *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 309-325.
- M.C. DI NATALE, *Il Tesoro di Santa Lucia a Siracusa*, in *Sul Carro di Tespi, Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, Facoltà di Lettere dell'Università "La Sapienza" di Roma, a cura di S. Valeri, Roma 2004, pp. 185-199.
- I Mirabilia Urbis Romae*, a cura di M. Accame-E. Dell'Oro, Tivoli 2004.
- A. QUONDAM, *Pontano e le moderne virtù del dispendio onorato*, in "Quaderni storici", 95 (2004), 1, pp. 11-43.
- G. B. ZARRI, *Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, in "Sixteenth Century Journal", 35, 1:256 (2004), pp. 256-258.
- M. T. BINAGHI OLIVARI, *Bergamo, circa 1570: il senso del vestire*, in *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2 ottobre 2005-15 gennaio 2006) a cura di A. Zanni-A. Di Lorenzo, Ginevra e Milano 2005, pp. 61-64.
- G. BUTAZZI, *Intorno al "Cavaliere in nero": note sulla moda maschile tra Cinquecento e Seicento*, in *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2 ottobre 2005-15 gennaio 2006) a cura di A. Zanni-A. Di Lorenzo, Ginevra e Milano 2005, pp. 47-55.
- L. CASELLI, "Opus veneticum ad filum" e "opus duplex", *considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento*, in *Venezia. Arti e storia, studi in onore di Renato Polacco* a cura di L. Caselli, Venezia 2005, pp. 53-60.
- G. FERRI PICCALUGA, *Dalla Vergine della Rocce ai «Tre Santi Bambini»*, in *Leonardo. Genio e visione in terra marchigiana*, catalogo della mostra (Ancona 15 ottobre 2005-8 gennaio 2006) a cura di C. Pedretti, Ancona 2005, pp. 105-108.
- M. L. PAGANIN, *Un'impresa decifrata: il conte di Ligny committente di Bramantino a Voghera*, in "Prospettiva", 119-120 (2005), pp. 95-97.
- A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda "alla spagnola" e "miglior forma italiana"*, in *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2 ottobre 2005-15 gennaio 2006) a cura di A. Zanni-A. Di Lorenzo, Ginevra e Milano 2005, pp. 25-45.
- Histoire du corps, I: de la Renaissance aux Lumières*, a cura di A. Corbin-J.J. Courtine-G. Vigarello, Paris 2005.
- L. LENTI-M. C. BERGESIO, *Dizionario del gioiello italiano del XIX e XX secolo*, Torino 2005.
- F.M. VANNI, *L'iconografia del Volto Santo nella monetazione di Lucca*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, atti del convegno (Engelberg 13-16 settembre 2000), Lucca 2005, pp. 527-547.
- M. C. BERTOLANI, *Dall'immagine all'icona*, in "Quaderns d'Italia", 11 (2006), pp. 183-201.
- M. L. DOGLIO, *Il segretario, la cerva, i versi dipinti. Tre studi su sonetti del Petrarca*, Alessandria 2006.
- R. MAZZEI, *La trama Nascosta - Storie di mercanti e altro*, Viterbo 2006.
- S. MESCHINI, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, 2 voll., Milano 2006.
- J. MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth, and the intimate intersection of religion and magic in Renaissance Tuscany*, in *Images, Relics, and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S. J. Cornelison-S. B. Montgomery, Tempe 2006, pp. 139-156.
- Q. SKINNER, *Virtù Rinascimentali*, Bologna 2006.

- L. VANNI, *La cura del corpo nei Galatei del Rinascimento*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma 2006, pp. 382-390.
- B. BAERT, *The head of St. John the Baptist on a Tazza by Andrea Solario (1507). The transformation and transition of the Johannesschüssel from the Middle Ages to the Renaissance*, in "Critica d'Arte", 29-31 (2007), pp. 60-82.
- G. BALDISSIN MOLLI, *Nella casa di Solimano Solimani: vesti, gioielli e cose di lusso di un padovano al tempo di Mantegna*, in *Attorno al Mantegna. La cultura, le arti, le scienze nel Padovano nella seconda metà del Quattrocento*, atti del convegno (Padova 18-19 maggio 2006), Saonara 2007, pp. 17-20.
- W. A. LIEDTKE, *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2007.
- C. MARANI, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma 10 marzo-9 giugno 2007) a cura di K. Hermann Fiore, Milano 2007.
- T. VEBLEN, *La teoria della classe agiata. Studio economico delle istituzioni*, Torino 2007.
- P. VENEZIANI, *I 'Mirabilia Romae': le edizioni a stampa*, in IDEM, *Tracce sul foglio*, Roma 2007, pp. 37-39.
- B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.
- M. T. BINAGHI OLIVARI, *Johannesschüsseln rinascimentali a Milano e altre devozioni dei Cavalieri di San Giovanni*, in *Il più dolce lavorar che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig-N. Etienne-G. Extermann, Cinisello Balsamo 2008, pp. 185-191.
- «Con parola brieve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, atti del convegno (Pisa 9-11 dicembre 2004) a cura di L. Bolzoni-S. Volterrani, Pisa 2008.
- S. DI MATTEO, *Il Grande Viaggio in Sicilia*, Palermo 2008.
- M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008.
- C. OCCHIPINTI, *I letterati francesi e il disegno. Tra Jean Fouquet, Fean Perréal e Leonardo da Vinci*, in *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del convegno (Paris 10-13 giugno 2003), Genève 2008, pp. 477-492.
- J. PEDERSON, *Henrico Boscano's Isola Beata: New Evidence for the Academia Leonardi Vinci*, in "Renaissance Studies", XXII (2008), pp. 450-475.
- C. PEDRETTI, *Leonardo & io*, Milano 2008, pp. 245-248.
- P. VENTURELLI, *Esmailée à la façon de Milan. Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro (XIV-XV secc.)*, Venezia 2008.
- C. BUSS, *Il velluto alto-basso*, in *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo 2009.
- G. CENTRODI, *Tecnica industriale, sapere artigianale e splendori d'artista nell'oreficeria aretina del Novecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Novecento*, a cura di L. Fornasari-G. Uzzani, Firenze 2009, pp. 181-200.
- M.C. DI NATALE, *Don Camillo Barbavara e gli orafi e smaltatori nella Sicilia barocca; Il reliquiario architettonico dei capelli della Madonna; La «macchinetta» dell'icona della Madonna e Ruggero vittorioso sui Saraceni*, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina: dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina 21 dicembre 2009-27 febbraio 2010) a cura di M.K. Guida, Napoli 2009.
- L. FAGNAT, *Léonard de Vinci en France. Collections et Collectionneurs*, Roma 2009.



- M. FAVARO, *Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato*, "Italianistica", XXXVIII (2009), pp. 285-298.
- M. FORMICA, *Roma e la campagna romana nel Grand Tour*, Bari 2009.
- S. FROMMEL, *Leonardo and the Villa of Charles d'Amboise*, in *Leonardo da Vinci & France*, catalogo della mostra (Amboise 2009-2010) a cura di C. Pedretti, Poggio a Caiano 2009, pp. 117-125.
- Medaglie aretine. Modelli, materiali e progetti dagli archivi Gori & Zucchi - Uno A Erre*, catalogo della mostra (Arezzo 30 novembre-13 dicembre 2009) a cura di G. Centrodi, Città di Castello 2009.
- A. TORRE, *Saggio di un commento a emblemi petrarcheschi*, in "Italianistica", XXXVIII (2009), pp. 103-128.
- P. TORRITI, *"La conquista della luna". Suggestioni dallo spazio nelle creazioni di Bruno Galoppi*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Novecento*, a cura di L. Fornasari-G. Uzzani, Firenze 2009, pp. 201-208.
- P. VENTURELLI, *Maestri orafi e smaltisti milanesi intorno al 1500. I modelli: Mantegna e gli altri (tra Lombardia e Roma)*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno (Roma 8-10 febbraio 2007) a cura di T. Calvano-C. Cieri Via-L. Ventura, Roma 2009, pp. 479-504.
- A. ANZELMO, *La statua argentea di Santa Lucia in Siracusa: inventio et opus di Pietro Rizzo da Palermo (documenti 1598-1600)*, in *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno di studi (Giuliana 18-20 ottobre 2009) a cura di A.G. Marchese, Palermo 2010, pp. 479-502.
- G. BALDISSIN MOLLI, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Cittadella 2010.
- A. CAPITANIO, *Arte orafa a Lucca*, Pisa 2010.
- M.C. DI NATALE, *"Cammini" mariani per i tesori di Sicilia - Parte I*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 1 (2010), pp. 15-57, [www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista).
- M.C. DI NATALE, *Ori e argenti del Tesoro della Cattedrale di Palermo*, in M.C. DI NATALE-M. VITELLA, *Il tesoro della Cattedrale di Palermo*, Palermo 2010, pp. 53-107.
- M. G. MUZZARELLI, *Gioielli amati e gioielli disciplinati. Usi e concessioni fra Medioevo ed Età moderna dal caso di Bologna*, in *Come l'orco della fiaba: studi per Franco Cardini*, Firenze 2010, pp. 503-516.
- G. ORTALLI, *Il pittore e la lotteria. Lorenzo Lotto e lo spedale della Carità*, in *Come l'orco della fiaba: studi per Franco Cardini*, Firenze 2010, pp. 517-531.
- F. QUIVIGER, *The sensory world of Italian Renaissance art*, Chicago 2010.
- A. QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna 2010.
- V. SCALCO, *I Fontaniva alla conquista della ricchezza in un territorio socialmente ed economicamente in evoluzione*, in *Da signori feudali a patrizi. I Fontaniva tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di E. Martellozzo Forin, Fontaniva 2010, pp. 97-160.
- M. VERSIERO, *La «scopetta», gli «occhiali», e la «cadrega» di fuoco: immagini sforzesche della prudenza nelle allegorie politiche di Leonardo*, in "Iconographica", IX (2010), pp. 107-114.
- V. ABBATE, *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Palermo 2011.
- B. BAERT, *He Must Increase, but I Must Decrease. On the Spiritual and Pictorial Intertwining between the Johannes-schüssel and The Vera Icon (1200-1500)*, in *Meditatio-Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, ed. by K.A. Enenken-W. Melion, Leiden and Boston 2011, pp. 321-366.

- G. BALDISSIN MOLLI, *Erasmus da Narni, Gattamelata, e Donatello. Storia di una statua equestre*, Padova 2011, pp. 145-147.
- G. BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto "utopico" dei beni di lusso negli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, in *L'utopia di Cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso della Fratta nel Polesine*, atti del convegno internazionale di studi (Rovigo e Fratta Polesine 27-28 maggio 2010) a cura di A. Olivieri-M. Rinaldi, Rovigo 2011, pp. 383-422.
- M. H. FOSTER CAMPBELL, *Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick-L. D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol. I, pp. 227-274.
- S. KARR SCHMIDT, *Memento Mori: the deadly art of interaction*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick-L. D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol. II, pp. 261-294.
- C.A. LEVI, *Le navi della Serenissima*, Vittorio Veneto 2011.
- F. LUCCIOLI, «Amor vuol fede». *Un motto nella Firenze laurenziana*, in «*Tout est dit*». *Teoria, problemi, fenomeni della riscrittura*, a cura di R. Bragantini, Roma 2011, pp. 113-132.
- M. G. MUZZARELLI, *Breve storia della moda in Italia*, Bologna 2011.
- C. WALKER BYNUM, *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Brooklyn 2011.
- G. ARENAPRIMO, *Opere*, II, *Saggi (1900-1908)*, a cura di G. Molonia, Messina 2012.
- E BORDON-F. NOBILE, *The jewel: an accessory that synthesizes culture and identity*, in *Psychological values around the world*, atti del convegno (Chicago e Melbourne e Padova 2010) a cura di A. L. Comunian-A. O'Roark-L.F. Lowenstein, Padova 2012, pp. 187-199.
- Bramantino a Milano*, a cura di G. Agosti- J. Stoppa- M. Tanzi, Milano 2012.
- S. COHN JR, *Renaissance attachment to things: material culture in last wills and testaments*, in "The Economic History Review", 65 (2012), 3, pp. 984-1004.
- Descrizione del Viaggio d'Italia del signor Nicolao Santini (1658-1659)*, nota introduttiva di C. Nardini, Lucca 2012.
- M.C. DI NATALE, *Gli studi sulle arti decorative a Trapani dal XVII al XX secolo*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 6 - Dicembre (2012), pp. 131-148, [www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista).
- R. KING, "The beads with which we pray are made from it". *Devotional ambers in Early Modern Italy*, in *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, a cura di W. de Boer-C. Göttler, Leiden 2012, pp. 153-175.
- Monete e medaglie (1908-2008): da Domenico Trentacoste a Enzo Scatragli*, catalogo della mostra (Arezzo 10 aprile-10 giugno 2012), Arezzo 2012.
- M. C. PERETTI, *Buongusto?*, illustrato da Francesca Perani, Tricase 2012.
- A. TORRE, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi*, Napoli 2012.
- V. VANNUCCI, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma 2012.
- G. BALDISSIN MOLLI, "In domo habitations": *arredi, suppellettili e cose belle nelle case di Solimano Solimani*, in G. BALDISSIN MOLLI-F. BENUCCI-E. MARTELLOZZO FORIN-V. SCALCO, *La spezieria "Al Gallo" della famiglia Solimani, ove si trovavano l'indispensabile, l'utile e il superfluo. L'inventario del 1427*, Saonara 2013, pp. 77-126.

- F. BENUCCI, *Alcune memorie epigrafiche dei Solimani e un'ipotesi sull'origine della famiglia*, in G. BALDISSIN MOLLI-F. BENUCCI-E. MARTELLOZZO FORIN-V. SCALCO, *La spezieria "Al Gallo" della famiglia Solimani, ove si trovavano l'indispensabile, l'utile e il superfluo. L'inventario del 1427*, Saonara 2013, pp. 57-76.
- B. DE MARIA, *Multifaceted endeavours: Jewellery and Gemstones in Renaissance Venice*, in *Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown*, a cura di M. Frank-B. De Maria, Milano 2013, pp. 119-132.
- S. FERRARI, *Bramante, Leonardo e Dürer*, in S. Ferrari-A. Cottino, *Forestieri a Milano*, Milano 2013.
- E. MARTELLOZZO FORIN, *I Solimani: una famiglia di speziali (e non solo)*, in G. BALDISSIN MOLLI-F. BENUCCI-E. MARTELLOZZO FORIN-V. SCALCO, *La spezieria "Al Gallo" della famiglia Solimani, ove si trovavano l'indispensabile, l'utile e il superfluo. L'inventario del 1427*, Saonara 2013, pp. 31-56.
- E. MARTELLOZZO FORIN, *Spezierie e speziali nella Padova del Quattrocento*, in G. BALDISSIN MOLLI-F. BENUCCI-E. MARTELLOZZO FORIN-V. SCALCO, *La spezieria "Al Gallo" della famiglia Solimani, ove si trovavano l'indispensabile, l'utile e il superfluo. L'inventario del 1427*, Saonara 2013, pp. 127-218.
- A. SERGÈ, *Lo spreco invisibile*, in *Storie di invisibili, marginali ed esclusi*, a cura di V. Lagioia, Bologna 2013, pp. 107-111.
- P. VENTURELLI, *Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa*, Firenze 2013.
- S. CIRIACONO, *Diamonds in Early Modern Venice: Technology, Products and International Competition*, in "History of Technology", 32 (2014), pp. 67-86.
- Marquer La prééminence sociale*, a cura di J. P. Genet-E. I. Mineo, Roma, Parigi 2014.
- D. RUFFINO, *Archifel Vincenzo, ad vocem*, in *Arti Decorative. Dizionario biografico*, a cura di M. C. Di Natale, I, Palermo 2014, pp. 21-22.
- K. BEEBE, *The Jerusalem of the mind's eye: imagined pilgrimage in the fifteenth century*, in *Visual Constructs of Jerusalem*, a cura di B. Kühnel-G. Noga-Banai-H. Vorholt, Turnhout 2015, pp. 409-420.
- H. BREDEKAMP *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano 2015.
- L. FAGNART, «Perché havemo bisogno ancora de maestro Leonardo». *Léonard de Vinci au service de Charles II Chau-mont d'Amboise*, in "Raccolta Vinciana", XXXVI (2015), pp. 47-76.
- S. FERRARI, *I Viaggi di Dürer in Italia e nei Paesi Bassi: occasioni, motivazioni incontri*, in *Dürerweg. Artisi in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, a cura di R. Pancheri, atti del convegno (Cembra e Segonzano 7-8 marzo 2015), Trento 2015, pp. 27-50.
- A. FOGGIO, *Il marketing della moda. Politiche e strategie di fashion marketing*, Milano 2015.
- La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi-S. Martelli-I. Cecere-G. Brevetti, Roma 2015.
- A. MELLONI, *Giubileo. Una storia*, Roma e Bari 2015.
- G. MICCOLI, *Anno Santo - Un'invenzione» spettacolare*, Roma 2015; *Giubilei e Anni Santi. Storia, significato e devozione*, a cura di L. Mezzadri, Cinisello Balsamo 2015.
- M. G. MUZZARELLI, *Vesti e società. Modelli teorici e realtà cittadine: la testimonianza delle leggi suntuarie*, in *Formes de Convivència a la baixa edat mitjana*, reunió científica, XVIII curs d'Estudi Comtat d'Urgell (Balaguer 10-12 luglio 2013) a cura di F. Sabatié, Lleida 2015, pp. 143-154.

- A. PATERNOSTER, *Cortesi e scortesi. Percorsi di pragmatica storica da Castiglione a Collodi*, Roma 2015.
- B. SCHIRG, *Decoding da Vinci's «Impresa». Leonardo's Gift to cardinal Ippolito d'Este and Mario Equicola's «De opportunitate» (1507)*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 78, (2015), pp. 135-155.
- C. VECCE, *Leonardo e il 'paragone' della natura*, in *Leonardo da Vinci on Nature*, a cura di A. Nova-F. Frosini, Venezia 2015, pp. 183-205.
- G. ZAVA, *Dilettante nell'illustrazione, maestro nell'esegesi*, in "Quaderni Veneti", 4 (2015), pp. 201-239.
- S. ZECCHI, *Il lusso. Eterno desiderio di voluttà e bellezza*, Milano 2015.
- S. ANSELMO, *Coralli, ori, pietre preziose e argenti nella collezione del principe Antonio Ruffo della Scaletta*, in *Artificia Siciliae - Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016, pp. 147-163.
- Artificia Siciliae - Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016.
- G. BARBERA, *Prima e dopo la collezione Ruffo: qualche appunto sulle grandi committenze di arti decorative a Messina e nella Sicilia orientale tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Settecento*, in *Artificia Siciliae - Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016, pp. 139-145.
- G. CENTRODI, *Novant'anni preziosi*, Città di Castello 2016.
- G. ELIOT (pseudonimo di Mary Anne Evans), *Complete Works of George Eliot*, London 2016.
- M. FIRPO-F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016.
- M. GABARDI, *Il gioiello italiano del XX secolo*, Cinisello Balsamo 2016.
- S. INTORRE, *Coralli trapanesi nella collezione March*, 2016.
- S. INTORRE, *Coralli trapanesi nella wunderkammer del castello di Ambras*, in *Artificia Siciliae - Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016, pp. 103-123.
- R.F. MARGIOTTA, *Dizionario per il collezionismo in Sicilia, Ruffo e Spadafora Antonio, principe della Scaletta (1610-1678)*, *Artificia Siciliae - Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2016, pp. 305-340.
- M. G. MUZZARELLI, *A capo coperto. Storie di donne e di veli*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- G. RIELLO-P. MCNEIL, *Luxury: a rich history*, Oxford 2016.
- C. BEDIN, *The Neoclassical Grand Tour of Sicily and Goethe's Italienische Reise*, in "Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur", I (2017), pp. 32-52.
- F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, II ed., Napoli 2017, pp. 95-106.
- D. DELOUCHE, *I gioielli di Madame de...*, di Max Ophüls, Roma 2017.
- M.C. DI NATALE, *I giogali di Santa Venera ad Acireale*, in M.C. DI NATALE-M. VITELLA, *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*, Palermo 2017, pp. 23-74.
- Due trattati rabbinici di galateo*, a cura di I. Briata, Brescia 2017.
- I. GALANDRA COOPER-M. LAVEN, *The material culture of piety in the Italian Renaissance: re-touching the rosary*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson-T. Hamling-D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 338-353.

- S. FRANZON, *Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano*, atti del III ciclo di studi medievali (Firenze 8-10 settembre 2017) a cura di Nume Nuovo Medioevo - Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, Monza 2017, pp. 41-54.
- Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Cambridge 7 marzo-4 giugno 2017) a cura di M. Corry-D. Howard-M. Laven, Cambridge 2017.
- Milano. Museo e Tesoro del Duomo. Catalogo generale*, a cura di G. Benati, Cinisello Balsamo 2017.
- M. G. MUZZARELLI, *Consumi e livelli di vita: gruppi socio-professionali a confronto*, in *Il Medioevo. Dalla dipendenza personale al lavoro contrattato*, a cura di F. Franceschi, Roma 2017.
- F. TROPEA, *Mappe-monde nouvelle papistique*, in *Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Firenze 31 ottobre 2017-7 gennaio 2018) a cura di F. De Luca-G. M. Fara, Firenze 2017, cat. 34, p. 124.
- C. VECCE, *La biblioteca perduta di Leonardo*, Roma 2017.
- B. BAERT, *The Other Man. John the Baptist's Platter ad paradigm for the Construction of Identities and Otherness*, in *Il Mito del Nemico. Identità, Alterità, e loro Rappresentazioni*, a cura di I. Graziani-M. V. Spissu, Bologna 2018, pp. 59-72.
- G. BALDISSIN MOLLI, *Jacopo da Montagnana e il Cristo passo della basilica di sant'Antonio. L'affresco e l'indulgenza*, in "Il Santo", LVIII, 1-2 (2018), pp. 101-136.
- P. BETTI, *Girolamo Scaglia pittore d'ingegno accortissimo*, Lucca 2018.
- E. LEV, *How Catholic Art Saved the Faith. The Triumph of Beauty and Truth in Counter-Reformation Art*, Manchester 2018.
- I. GALANDRA COOPER, *Investigating the 'Case' of the Agnus Dei in Sixteenth-Century Italian Homes*, in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di M. Corry-M. Faini-A. Meneghin, Leiden 2018, pp. 220-243.
- S. INTORRE, *Beauty and Splendour - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, Palermo 2018.
- E. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Madonna e dopo i santi. L'immagine sacra nelle case dei padovani nei secoli XV e XVI*, "Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina arte", 58 (2018), fasc. 1-2, pp. 137-182.
- A. QUONDAM, *Dal «Cortegiano» alla «Civil conversazione»*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero: letteratura*, a cura di G. Ferroni, Roma 2018, pp. 173-179.
- The thing of mine I have loved the best. Meaningful jewels*, a cura di C. Hahn-B. Chadour Sampson, London 2018.
- P. VENTURELLI, "El mio mappamondo" e i "diaspri". *Leonardo da Vinci tra mappamondi e pietre dure*, in "OADI. Osservatorio delle Arti Decorative in Italia", 18 (2018), [www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista).
- A. ZORZI, *Sculture per il corpo. Il gioiello d'artista in Italia. I maggiori protagonisti dal 1946 ad oggi*, Berlino 2018.
- R. ANTONELLI, *Una donna d'affari nel Seicento lucchese Laura Nieri Santini (1602-1685)*, Viareggio 2019.
- G. BIONDI, *Il prezzo del lusso. Legislazione suntuaria a Venezia dal XIII al XV secolo*, in *Il lusso e la sua disciplina: aspetti economici e sociali della legislazione suntuaria dall'Antichità all'Età Moderna*, a cura di G. Vettori- L. Righi, Trento, 2019, pp. 111-136.

- C. BOSCHETTI, *Magia*, in *Gioiello & jewellery*, III edizione. Museo del gioiello Vicenza, a cura di Livia Tenuta, Milano 2019, pp. 17-46.
- S. FRANZON, *Preziosità e fede. Identità religiosa e pratiche devozionali nel gioiello cinquecentesco e nelle sue rappresentazioni*, tesi di dottorato, supervisore prof.ssa Giovanna Baldissin Molli, Università di Padova, anno accademico 2019-2020.
- D. SCARISBRICK, *Diamond jewelry, 700 years of glory and glamour*, London 2019.
- Scultura aurea. Gioielli d'Artista per un nuovo Rinascimento*, catalogo della mostra (Urbino 30 maggio-8 settembre 2019) a cura di Paola Stroppiana, Pistoia 2019.
- P. VENTURELLI, *Gioielli milanesi. Glossario 1459-1631*, Premessa di Maria Concetta Di Natale, OADI Digitalia 2019, <http://www.oadi.it/wp-content/uploads/2019/06/venturelli.pdf>.
- P. VENTURELLI, *La moda alla corte degli Sforza. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo 2019.
- G. BIONDI, *Giovanni Gaspare da Sala: analisi di un credito informale. 1463-1486*, in corso di pubblicazione.
- E. MARTELLOZZO FORIN, *L'arte dell'apparire. Argenti ori e gemme dei padovani nei secoli XV e XVI. La bottega di maestro Viviano Bonzi, orefice (1569)*, in corso di pubblicazione.
- P. VENTURELLI, *Arte orafa milanese. Maestri, botteghe, tecniche e prodotti (1450-1527). Con Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo, in corso di pubblicazione.
- P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci: Milano, Venezia, l' "uomo salvativo" e qualche vetro*, in corso di pubblicazione.









## Indice dei nomi

- Abela Diamante Lucia 111  
Agata, santa 113-114  
Agnelli Cosmo 81  
Alberti Leon Battista 26  
Alciati (Alciato) Andrea 29  
Alessandro VI, vedi Borgia Rodrigo  
Alfonso V d'Aragona, re di Sicilia, re di Napoli 83, 90  
Alvarotti Francesco 58  
Amboise Aimery d' 34  
Amboise Charles d' 34-35, 37  
Amboise d' famiglia 35  
Amboise Georges d' 34-35, 38  
Amman Jost 79  
Andrea Avellino, santo 113  
Annigoni Pietro 123  
Aragona Federico III d' 112  
Aragona Isabella d' 31  
Archifel Vincenzo 114  
Aretino Pietro 87, 89, 91  
Arezzo della Targia Giuseppe, barone 111  
Arienti Giovanni Sabadino degli 87  
Aristotele 21  
Armani, *maison* 77  
Asburgo Carlo d', Carlo V imperatore 82-84  
Asburgo d', famiglia 107  
Asburgo Filippo II d', re di Spagna 82, 84  
Asburgo -Tirolo Leopoldo V d' 101  
Asburgo, Filippo IV d', re di Spagna 84  
Asburgo, Massimiliano d', imperatore 29  
Avalos Francesco Ferrante d' 81-83, 92  
Baldini Umberto 125  
Baracchini Clara 96  
Barbaro Francesco 87  
Barbieri Giovanni Francesco, detto Guercino 108  
Barbo Pietro, papa Paolo II 90  
Bartolomeo da Lendinara, speciale 44  
Bartolomeo Suardi, detto Bramantino 42  
Bartolomeo Veneto 74  
Basaldella Dino 123  
Basaldella Mirko 123  
Baston Zordano 44  
Beaubrun Charles 104  
Beaubrun Henri 104  
Belli Barsali Isa 95  
Benarino, *magistro* 26  
Benci Ginevra 33  
Bendinelli Francesco 105  
Benvenuto da Vicenza, speciale 44  
Bernardino da Siena, santo 26  
Berrettini Pietro, detto Pietro da Cortona 108  
Berry Giovanni di Francia duca di 90  
Bessarione 23-25  
Betti Paola 104  
Bianchi Giovanni 121, 123, 132  
Bignon Claudio 105  
Binaghi Olivari Maria Teresa 35, 42  
Bini Bino 123, 131  
Blunt John James 113  
Boccaccio Giovanni 33  
Boiardo Matteo Maria 74  
Boivin René 121  
Bonajuto (Bonaggiuso) Vincenzo 113  
Borbone Carlo III di 110  
Borbone Filippo di 104  
Borbone Luigi XIV di, re di Francia 97  
Bordino Pietro 113

- Bordon Antonio 44  
 Borgia Cesare, detto il Valentino 38  
 Borgia Rodrigo, papa Alessandro VI 34-36, 42  
 Borromini Francesco 36  
 Boscano Enrico 29  
 Boschini Aldo 123  
 Bottini, famiglia 96, 104  
 Boucheron Frédéric 121  
 Bramante Donato 29, 32, 36, 41  
 Bramantino, vedi Suardi Bartolomeo  
 Breval John 108-109  
 Brueghel Abraham 108  
 Brunich Arrigo 99, 104  
 Bruyn Abraham de 81  
 Brydone Patrick 107, 109-112  
 Bulgari Costantino 95  
 Buongiorno Nicolò 113  
 Buonvisi, famiglia 104  
 Burcardo (Burckardt) Giovanni (Johannes) 38  
 Butinone Bernardino 33  
 Buzzo Bartolomeo 113  
 Buzzo Matteo 113  
 Caillart Jacques 102, 105  
 Caldara Polidoro, detto Polidoro da Caravaggio 108  
 Caleca Antonino 96  
 Calvaruso, famiglia 109  
 Cappello Carmelo 123, 128, 131  
 Caradosso, vedi Foppa Caradosso  
 Caravaggio, vedi Merisi Michelangelo  
 Cardin Pietro Costante, detto Pierre Cardin 130  
 Carli Carlo 99  
 Carlo III, vedi Borbone Carlo III di  
 Carlo V, vedi Asburgo Carlo V d'  
 Carraffa Carlo 113  
 Cartier Louis Joseph 121  
 Casembroth Abramo 108  
 Castellani Enrico 131  
 Castiglione Baldassarre 78-79, 83-84, 86-88, 91  
 Cavalli Marino 91  
 Chanel Coco vedi Chanel Gabrielle Bonheur  
 Chanel Gabrielle Bonheur, detta Coco Chanel 78, 89  
 Checco *a boaria* 44  
 Cholmondeley George, Visconte di Malpas 108  
 Cicerone Marco Tullio 21  
 Cockburn George 110-111, 116  
 Collalto Pampilio 33  
 Colonna Calogero Gabriele, duca di Cesarò 109  
 Colonna Vittoria 82  
 Colonna, famiglia 109  
 Comparini Giovanni 102  
 Consagra Pietro 123  
 Contarini Giovanni 102  
 Contarini, famiglia 84  
 Corradi Bernardina 30, 39  
 Costadura Giacomo 113  
 Costadura Giuseppe 113  
 Costantino I, imperatore (Flavio Valerio Costantino) 36  
 Crispolti Enrico 123  
 Crivelli Lucrezia 30  
 Da Rio Andrea 44  
 Da Rio Pietro 44  
 Daidone Andrea 113  
 Daidone Antonio 113  
 Dalì i Domenech Salvador Felipe Jacinto, detto Salvador Dalì 123  
 Dalì Salvador, vedi Dalì y Domenech Salvador Felipe Jacinto  
 Dall'Olio Bonafede 44  
 De Ciocchis Giovanni Angelo 110  
 De Claricini Sergio 125  
 De Falco Benedetto 81-84  
 De Maria Blake 74  
 Del Balzo de Guevara Eleonora 37  
 Della Casa Giovanni 78-79, 87-88, 91, 93  
 Della Rovere Federigo Ubaldo 101  
 Della Torre Marcantonio 32  
 Di Giovanni Giovanni 109  
 Di Giovanni, famiglia 109  
 Dione di Siracusa 90  
 Domenichi Lodovico 29  
 Dondi Dall'Orologio Anna 55-56  
 Dondi Dall'Orologio Cornelia 56  
 Dondi Dall'Orologio Francesco 51, 54, 56  
 Dondi Dall'Orologio Gaspare 51-52, 54-55, 57  
 Dondi Dall'Orologio Giuseppe 51  
 Dondi Dall'Orologio, famiglia 43, 51, 54, 56-57  
 Dondi Giacomina 43

- Dondi Giovanni 43  
 Doni Anton Francesco 87  
 Donia, famiglia 109  
 Duèze Jacques, papa Giovanni XXII 33  
 Dürer Albrecht 35, 41, 105, 108  
 Eliot George (Mary Anne Evans) 107  
 Elisabetta I, vedi Tudor Elisabetta  
 Elisabetta, santa 34  
 Emilia di Spilimbergo 74  
 Erasmo da Rotterdam 79, 91  
 Este Beatrice d' 31  
 Este Isabella d' 39  
 Evans Joan 101  
 Eyquem Michel de Montaigne, detto Michel de Montaigne 79  
 Farruggia Michele 116  
 Federico, speciale 44  
 Ferrante di Capua duca di Termoli 81  
 Ferrari Salvatore, teatino 113  
 Fieschi Sinibaldo 32  
 Filippo II vedi Asburgo Filippo II re di Spagna  
 Filippo II, vedi Asburgo Filippo II d'  
 Filippo III di Borgogna 83  
 Filippo III il Buono (le Bon), vedi Filippo III di Borgogna  
 Filippo IV, vedi Asburgo Filippo IV d' re di Spagna  
 Fogalli Giuseppe Maria, barone di Imbrici 113  
 Fontana Lucio 123, 131  
 Fontaniva Matteo 44, 57  
 Foppa Caradosso 29, 34, 38, 41-42  
 Forlivesi Mirella 123  
 Fourment Helena 96  
 Francesco da Verona, sarto 91  
 Francesco I, vedi Valois Francesco I di  
 Franchi Fausto Maria 123  
 Franchina Nino 123, 131  
 Franklin Benjamin 109  
 Fregoso Federico 84-87, 92-93  
 Fuà Giuseppe 109  
 Fullarton William 109  
 Gagini Nibilio 111  
 Gallina, famiglia 54  
 Galoppi Bruno 121-132  
 Garzoni Tommaso 81  
 Gentileschi Artemisia 108  
 Giacomo da Este, speciale 44  
 Giacomo I, vedi Stuart Giacomo I  
 Giannoni Ambrogio 95, 99, 105  
 Giovanni Battista, santo 34  
 Giovanni di Prato della Valle 44  
 Giovanni Senzapaura, duca di Borgogna 83  
 Giovanni XXII, vedi Duèze Jacques  
 Giovanni, evangelista e santo 35  
 Giovio Paolo 29, 32, 38, 82, 92  
 Girolamo, santo 50  
 Glover Richard 109  
 Gluzman Renard 74  
 Goethe Johann Wolfgang von 119  
 Gonzaga, famiglia 74  
 Gori Leopoldo 121, 127  
 Gozzadini Elena 24-25  
 Gravina Francesco, principe di Palagonia 114  
 Greco Emilio 123  
 Gregorio I, detto Gregorio magno, papa 114  
 Grifo Antonio 30-31, 39  
 Gritti, famiglia 84  
 Gropius Walter 126  
 Guercino, vedi Barbieri Giovanni Francesco  
 Guerrini Giacomo 123  
 Guida Carlo 113  
 Guida Leonardo 113  
 Guinigi, famiglia 58  
 Guttadauro Didaco 110  
 Hackenbroch Yvonne 33, 62  
 Hantias Johannes 102  
 Hare Augustus John Cuthbert 114  
 Hoare Richard Colt 112-113  
 Incaglia Vincenzo 113  
 Irvine William 114  
 Isabella del Portogallo, moglie di Carlo V 84  
 Isabella del Portogallo, vedi Isabella di Aviz e Lancaster  
 Isabella di Aviz e Lancaster (Isabella del Portogallo),  
 moglie di Filippo III il Buono 83  
 Jones William 67  
 Juvara Pietro 109  
 Ken Scott, vedi Scott George Kenneth  
 Laudicina Michele 113  
 Lee William 92



- Légaré Gilles 96, 102  
 Lemercier Balthasar 99  
 Lenguazzi Oliviero 44  
 Lenguazzi Rizzardo 44  
 LeNôtre Andrée 97  
 Leonardo da Vinci 29-30, 32, 34, 37, 40-42  
 Leti Gregorio 105  
 Leti Nicolò 105  
 Liscia Bemporad Dora 96  
 Lo Castro Matteo 116  
 Lombardo Tullio 33  
 Longo Antonio 44  
 Lorenza da Montagnana, moglie di Giovanni Soli-  
 mano 46, 48, 58  
 Lotto Lorenzo 92  
 Luca, evangelista e santo 34  
 Lucano Marco Anneo 47  
 Lucia, santa 111, 113-114  
 Luigi di Capua conte d'Altavilla 81  
 Luigi XIV, vedi Borbone Luigi XIV di  
 Luini Bernardino 41  
 Luna Fabricio 32  
 Lussemburgo Luigi di, conte di Ligny 36, 42  
 Lutero Martin 67  
 Lyttelton Hester 113  
 Malvezzi, famiglia 25  
 Mangani Innocenzo 109  
 Mannucci Edgardo 123  
 Manuzio Aldo 84  
 Manzoni Giacomo, detto Giacomo Manzù 123  
 Manzù Giacomo, vedi Manzoni Giacomo  
 Marcoaldo Battista 91  
 Maria Maddalena (Maddalena), santa 34  
 Marino Gioacchino 113  
 Marrone Ignazio 113  
 Martellozzo Forin Elda 91  
 Mattiacci Eliseo 131  
 Mauboussin (George) 121  
 Maupassant Guy de 119  
 Max Ophüls 119  
 Medici Claudia de' 101  
 Medici Cosimo de' 101-102  
 Medici de' famiglia 39, 101  
 Medici de' Giuliano 39, 84  
 Medici Ferdinando I de' 101  
 Medici Lorenzo de', detto il Magnifico 39  
 Mellerio, famiglia 121  
 Melotti Fausto 123, 131  
 Merisi Michelangelo, detto Caravaggio 111  
 Messina Vittorio 123  
 Michel de Montaigne, vedi Eyquem Michel de Mon-  
 taigne  
 Michele *de Avantio* studente 93  
 Mies van der Rohe Ludwig 77  
 Monaro Giovanni 44  
 Moncada Cesare 109  
 Moncada Giuseppe, principe di Monforte 109  
 Moncada Paternò Castello Vincenzo 114  
 Moncada, famiglia 109  
 Montebello Giancarlo 123  
 Moreelse Paulus 97  
 Morris William 107  
 Motroni Iacopo 95  
 Muzzarelli Maria Giuseppina 27, 58, 78  
 Natale, barone 108  
 Naya Franco Carolina 74  
 Nicolò, speciale di Ferrara 44  
 Nieri Santini Laura 95-99, 102-103  
 Nino Pisano 112  
 Novelli Pietro 108  
 Olivieri Giuseppe 116  
 Orléans Filippo d' 104  
 Orléans Luigi XII d', re di Francia 34-35, 37-38  
 Orléans Marguerite Louise de' 102  
 Orsato, famiglia 53  
 Pace Gian Paolo 74  
 Paco Rabanne, vedi Rabaneda Cuervo Francisco  
 Paolo de Sanguine (Sangro) 40  
 Paolo II, vedi Barbo Pietro  
 Parisi Gaetano 113  
 Parisi Giovanni 113  
 Parisi Nicolò di Mario 113  
 Passi Giuseppe 81  
 Paton William Agnew 114  
 Pencz Georg 60  
 Perréal Jean 36-37, 42  
 Petrarca Francesco 31-33, 40  
 Pierre Cardin, vedi Cardin Pietro Costante

- Pietro da Cortona, vedi Berrettini Pietro  
 Pietro di Spagna (*Petrus Hispanicus*) 47  
 Pietro, abate di Candiana 44  
 Pietro, santo 61  
 Pignatelli Teseo 38  
 Pinton Mario 123, 125  
 Pisani Giovanni 91  
 Pizzitola Giovanni 113  
 Polidoro da Caravaggio, vedi Caldara Polidoro  
 Pomodoro Arnaldo 123, 131  
 Pomodoro Giorgio (Giò) 123, 131  
 Pontano Giovanni 89-90  
 Poussin Nicolas 108  
 Prada, *maison* 77  
 Predis de' Giovanni Ambrogio 29  
 Preti Mattia 108-109  
 Quondam Amedeo 81  
 Rabaneda Cuervo Francisco, detto Paco Rabanne 130  
 Raffaello, vedi Santi Raffaello  
 Ravel Maurice 119  
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 108  
 Reni Guido 108  
 Ribera Jusepe de, detto Spagnoletto 108  
 Riccardo Cuor di Leone, vedi Riccardo I  
 Riccardo I, re d'Inghilterra 114  
 Ricci Maria "Nina", detta Nina Ricci 130  
 Rinaldo da Lendinara, speciale 44  
 Rivard Claude 102  
 Rizzo Pietro 111  
 Roccuzzo Francesco 116  
 Rodriquez (Rodriguez) Alonso 108  
 Rosalia, santa 109-110, 116  
 Rubens Pieter Paul 96  
 Ruffo e Spadafora don Antonio, principe della Scaletta 108, 115  
 Ruscelli Girolamo 29, 33  
 Russel George 113  
 Ruvolo Francesco 116  
 Ruvolo Nunzio 110  
 Sala Bormio da 28  
 Sala da, famiglia 26-27  
 Sala Giovanni Gaspare da 23-28  
 Salmi Mario 125  
 Salvioni Gallina, famiglia 56  
 Sanseverino Galeazzo 30-31, 37  
 Sansovino Francesco 87  
 Santi (Sanzio) Raffaello 86  
 Santini Antonio 97  
 Santini Cesare 95-97, 104  
 Santini Nicolao 97, 102, 105  
 Santini, famiglia 104  
 Sardo Filippo 111  
 Savoia Amedeo VIII duca di 22, 23  
 Savoia, Margherita di 114  
 Scaglia Girolamo 104  
 Scalabrino Antonio 113  
 Scaletta, Santa Margherita e Calverosa, famiglia 108  
 Scanavino Enrico 123  
 Scarisbrick Diana 96, 103  
 Scarpata Vincenzo 113  
 Schnitzler Arthur 119  
 Scott George Kenneth, detto Ken Scott 130  
 Seneca Lucio Anneo 21  
 Sergè Andrea 26-27  
 Serpe Angelo da 24  
 Serpe Maddalena da 24-25  
 Sforza Alessandro 113  
 Sforza Ascanio Maria 36, 42  
 Sforza Bianca Maria 29  
 Sforza Gian Galeazzo Maria 31  
 Sforza Ludovico, detto il Moro 29-32, 36-37, 39  
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, III conte di 107  
 Shakespeare William 77, 79  
 Silvio, *strazzarolo* 26  
 Smiriglio Mariano 116  
 Smyth William Henry 113  
 Solari Cristoforo 41  
 Solari Pietro 41  
 Solario Andrea 34-35, 41  
 Solimani Antonio 43  
 Solimani Arimondo 43-46, 57  
 Solimani Dorotea 43  
 Solimani Giovanna 43  
 Solimani Giovanni 43-46, 48-50, 57-58  
 Solimani Iselgarda 46  
 Solimani Margherita 46  
 Solimani Solimano 43-44, 49-51, 56-57  
 Solimani, famiglia 43-44, 52-53, 56-57

- Solimani Giovanni Francesco 51  
 Spagnoletto, vedi Ribera Jusepe de  
 Stuart Giacomo I, re d'Inghilterra 61  
 Sustermans Giusto 101  
 Tateo Francesco 89  
 Tedeschi Gregorio 110, 114  
 Tedeschi, famiglia 114  
 Thornton Peter 58  
 Tiziano, vedi Vecellio Tiziano 84  
 Torrearsa, marchesi di, famiglia 111  
 Tosi Franca 123  
 Trafeli Mino 125  
 Trissino Alessandro 61  
 Trivulzio Gian Giacomo 32  
 Tudor Elisabetta I, regina d'Inghilterra 61  
 Turcato Giulio 131  
 Valentino, vedi Borgia Cesare  
 Valerio Severo 70  
 Valois Carlo VIII di, re di Francia 36  
 Valois Francesco I di, re di Francia 89, 92  
 Van Cleef et Arpels (Van Cleef Alfred, Arpels Salomon) 121  
 Van Dyck Antoon 108  
 Vasari Giorgio 36  
 Vassallo e Silva Nuno 75  
 Veblen Thorstein Bunde 26-27  
 Vecce Carlo 32, 38-39  
 Vecellio Cesare 79, 81  
 Vecellio Tiziano 108  
 Vendrame di Vendramino da Cittadella, speciale 57  
 Vendramino da Cittadella, padre di Vendrame speciale 44, 57  
 Venturelli Paola 62  
 Vespasiano da Bisticci 83  
 Vilmorin Louise de 119  
 Vindelino da Spira 31  
 Violante di Sanguine (Sangro) 40  
 Visconti Gasparo 29  
 Visconti Giovanni 44  
 Visconti Sforza Bianca Maria 38  
 Visconti, famiglia 114  
 Vita Anna 123  
 Viviano Giancola 116  
 Weber Max 27  
 Winckelmann Johann Joachim 107  
 Zaccaria, santo 34  
 Zacchi Bartolomeo 44  
 Zacchi Corrado 44  
 Zacchi Giacomo 44  
 Zacchi Iselgarda 57  
 Zacchi, famiglia 57  
 Zinitri Francesco 109  
 Zucchi Carlo 121  
 Zweig Stefan 119



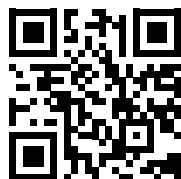


# Indice

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduzioni                                                                                          |     |
| <i>Giovanna Baldissin Molli, Serena Franzon</i>                                                       | 11  |
| <i>Guglielmina Peretto</i>                                                                            | 12  |
| Premesse                                                                                              |     |
| <i>Maria Giuseppina Muzzarelli</i>                                                                    | 15  |
| <i>Maria Concetta Di Natale</i>                                                                       | 18  |
| Moderazione: teorie e pratiche                                                                        |     |
| <i>Giulio Biondi</i>                                                                                  | 21  |
| Una sola amo con fede. Medaglie ed <i>enseignes</i> tra Milano e Roma, Leonardo da Vinci e Caradosso  |     |
| <i>Paola Venturelli</i>                                                                               | 29  |
| Il lusso di una famiglia padovana tra Tre e Cinquecento: il caso dei Solimani-Dondi Dall'Orologio     |     |
| <i>Elda Martellozzo Forin</i>                                                                         | 43  |
| Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monili devozionali nell'Italia della Controriforma   |     |
| <i>Serena Franzon</i>                                                                                 | 59  |
| Il gioiello rinascimentale veneziano: Il pendente a nave                                              |     |
| <i>Anastazja Buttitta</i>                                                                             | 69  |
| Less is more! Giovanni Della Casa e Coco Chanel                                                       |     |
| <i>Giovanna Baldissin Molli</i>                                                                       | 77  |
| Il "gioiello" del Volto Santo: dalla moda francese alla devozione lucchese                            |     |
| <i>Antonella Capitanio</i>                                                                            | 95  |
| Gioielli siciliani nelle testimonianze dei viaggiatori inglesi in Sicilia tra XVIII e XIX secolo      |     |
| <i>Sergio Intorre</i>                                                                                 | 107 |
| Il teatro delle apparenze e il suo risvolto. A proposito di Max Ophüls e "I gioielli di Madame de..." |     |
| <i>Giorgio Tinazzi</i>                                                                                | 119 |
| La creatività al servizio di un'azienda. Bruno Galoppi (1921-1971)                                    |     |
| <i>Paolo Torriti</i>                                                                                  | 121 |
| Bibliografia                                                                                          | 135 |
| Indice dei nomi                                                                                       | 157 |



Visita il nostro catalogo:



---

Finito di stampare nel mese di  
??? 2020

Presso la ditta Photograph s.r.l – Palermo

Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa per conto di  
NDF

Progetto grafico copertina: Valeria Patti