

***L'ARTE COME STRATEGIA POLITICO-CULTURALE NELLA
COMUNITÀ PORTOGHESE DEI NUOVI CRISTIANI A ROMA.
UNA RIFLESSIONE SULLE CAPPELLE NUÑEZ SANCHEZ,
DA FONSECA E DA SILVA****

di Jacopo Curzietti

In ricordo di Roberto Fiorentini

Nella ridefinizione dello spazio chiesastico promossa in accordo alle direttive emanate dal Concilio di Trento, l'importanza rappresentata dalle cappelle acquisisce un carattere di particolare rilievo, in forza di molteplici ragioni. Luogo fisicamente separato eppur iscritto all'interno del tempio a navata unica, da un punto di vista liturgico il sacello agevolava quel culto dei santi che la Riforma luterana aveva rigettato; ben più di un semplice altare, esso consentiva di presentare al fedele l'effigie del celebrato assieme a specifici episodi della sua vita, selezionati come emblematici della sua santità, magnificando con la narrazione figurativa il concetto del concorso delle opere alla salvezza dell'uomo. Non meno considerevole era poi la valenza sociale legata al possesso di una cappella, generalmente concessa in giuspatronato a facoltose famiglie che, previa l'assunzione degli oneri economici connessi alla loro decorazione, potevano utilizzarle come spazio privato di sepoltura e, nel contempo, dare pubblico lustro al prestigio del casato, secondo modalità analoghe a quelle che informavano l'edificazione o l'acquisto di un palazzo urbano o di un'ampia tenuta ubicata *extra moenia*.¹

La molteplicità di riflessioni stimulate dallo studio delle cappelle gentilizie edificate tra il XVI e il XVII secolo coinvolge differenti settori disciplinari che vanno dalla storia religiosa a quella sociale, dall'analisi dei fenomeni artistici a quella inerenti le vicende politico-diplomatiche. In anni relativamente recenti si è prospettato un ulteriore filone di indagini, legate al concetto identitario con cui singole comunità straniere presenti in particolari contesti

* Il presente saggio è un primo spunto per un più organico studio sulla presenza portoghese nella Roma del Seicento, con particolare riferimento al nucleo familiare di Rodrigo Lopez da Silva. Desidero ringraziare James W. Nelson Novoa per avermi coinvolto nel presente progetto editoriale, oltre che per il costante e proficuo scambio di opinioni e idee; Ana Paula Lloyd per i suoi preziosi suggerimenti e per la grande disponibilità con cui mi ha messo al corrente dei suoi studi. Un particolare ringraziamento rivolgo a Roberto Fiorentini, prematuramente scomparso, per la sua rara generosità come studioso e, soprattutto, come persona; al suo ricordo questo studio è dedicato.

¹ Sulle cappelle gentilizie romane tra XVI e XVII secolo si vedano in particolare C. Franceschini, *Ricerche sulle cappelle di famiglia a Roma in età moderna*, «Archivio italiano per la storia della pietà», XIV, 2001, pp. 345-423; C. Franceschini, S. Ostrow, P. Tosini (a cura di), *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome. Form, Function, Meaning*, Milano, Officina Libraria, 2020.

urbani percepivano se stesse e interagivano con l'ambiente ospitante.² Se molti di questi gruppi potevano giovare di chiese nazionali, attorno alle quali si costituivano confraternite e compagnie a carattere assistenziale, in loro assenza non poche erano le cappelle in onore di un santo venerato in un particolare contesto geografico edificate con analoghe finalità oppure, più semplicemente, quelle patrocinate da nobili stranieri per esaltare il prestigio personale e, frattanto, fornire un simbolico luogo di ricordo per i propri conterranei. Queste considerazioni, valide per molte importanti capitali europee, lo sono in particolar modo per una città come Roma, centro della cattolicità e vera babele di lingue, costumi e tradizioni; nel novero dei differenti gruppi nazionali ivi dimoranti, tra i quali si contavano come ovvio francesi e spagnoli ma anche olandesi e tedeschi, un ruolo per certi versi problematico è quello che riguarda la comunità portoghese.

Le ragioni di questa complessità vanno rintracciate innanzi tutto nel peculiare frangente storico che vide a partire dal 1581 la corona spagnola di Filippo II e dei suoi successori regnare sull'intera penisola iberica, a seguito della morte senza eredi del cardinale Henrique I, ultimo sovrano della casata reale degli Aviz. Ne consegue che, sino al trattato di Lisbona che riconobbe nel 1668 l'indipendenza da Madrid e la legittimità della linea dinastica dei Bragança, i portoghesi presenti nell'Urbe fossero a tutti gli effetti considerati sudditi spagnoli, sebbene non di rado essi sentissero l'esigenza di qualificarsi diversamente. Assai emblematico, a tal riguardo, risulta lo spoglio dei libri parrocchiali romani del pieno Seicento, dai quali emerge la presenza di una nutrita comunità lusitana nelle adiacenze della cosiddetta «Isola del Signor Ambasciatore di Spagna», coincidente con l'area dove sorge il palazzo che ospitava il corpo diplomatico asburgico. L'ambivalenza nei rapporti di forza e di coesione sociale tra coloro che erano considerati occupanti e quanti, pur legati da interessi di vario tipo alla corte madrilena, si ritenevano ingiustamente sottomessi, trova un tangibile riscontro nelle informazioni fornite da questi ultimi ai parroci al momento della compilazione degli annuali Stati delle Anime; qui, infatti, è possibile rintracciare i nomi di quanti orgogliosamente definivano se stessi come «portoghesi», accanto ad altri che adottavano la più ambigua e artificiosa dicitura di «spagnolo lusitano», e, infine, a coloro che di buon grado professavano di essere «spagnoli», salvo poi specificare la città portoghese di provenienza.³

A queste indubbie complicità, già di per sé ostative ad una agevole ricostruzione storiografica della comunità lusitana romana a cavallo tra Cinque e Seicento, si aggiunga un ulteriore dato storico, di importanza niente affatto secondaria. Buona parte dei più influenti ed economicamente rilevanti portoghesi presenti nella città pontificia appartenne a quel peculiare gruppo sociale noto come nuovi cristiani, esponenti di antiche famiglie di origine ebraica costrette con editto del sovrano Manuel I alla conversione forzata nel 1497 e che, ciò nonostante, si videro obbligati ad abbandonare la terra natia per sfuggire alle maglie di un'inquisizione particolarmente feroce, restia a credere alla genuinità religiosa dei nuovi fedeli.⁴

² Cfr. A. Koller, S. Kubersky-Piredda (a cura di), *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, Roma, Campisano editore, 2015; T. Daniels, S. Kubersky-Piredda (a cura di), *Constructing Nationhood in Early Modern Rome*, «RIHA Journal», Special Issue, 2020 (<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/issue/view/5131>).

³ Tra i molti rintracciati nei fondi parrocchiali dell'Archivio Storico del Vicariato di Roma (d'ora in poi ASVR), oggetto di un futuro studio volto a censire la presenza portoghese nella Roma del Seicento, per brevità si segnala a titolo esemplificativo il caso di «Francesco Ribera spagnolo lusitano», nel 1654 dimorante in strada Felice assieme alla moglie Costanza. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, 1654, c. 13v.

⁴⁴ Per un quadro a carattere generale della comunità dei nuovi cristiani portoghesi in Roma si rimanda al recente contributo di J. W. Nelson Novoa, *The Portuguese New Christian nação as a Catholic Diaspora in Rome*, in N. Terpstra (a cura di), *Reframing Reformation: Understanding Religious Difference in Early Modern Europe*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2020, pp. 191-213.

A queste fila appartennero tre importanti personalità, la cui ascesa sociale è testimoniata – non ultimo – proprio dall'edificazione di sontuose cappelle gentilizie; ubicati in templi afferenti alle parrocchie presso cui dimoravano e non già all'interno della pur vicina chiesa nazionale dedicata a Sant'Antonio, fatto di per sé non privo di un certo rilievo,⁵ i sacelli in questione furono affidati a celebri artisti con il chiaro intento di farne l'espressione concreta di un preciso messaggio ideologico che si voleva comunicare alla realtà sociale, politica e religiosa circostante. Se la civiltà barocca nata in Roma e da qui irradiatasi al resto del continente europeo intese il fenomeno artistico come un medium atto a veicolare presso le masse messaggi di carattere politico e religioso, appare quanto mai utile analizzare la decorazione di questi specifici luoghi per rintracciarvi elementi che facciano meglio comprendere come i loro committenti si percepissero e come volessero farsi percepire dall'ambiente in cui si trovavano a vivere e operare.

1. *La cappella di Francisco Nuñez Sanchez in S. Lorenzo in Lucina*

In ordine di tempo la prima di queste cappelle ad essere realizzata fu quella patrocinata da Francisco Nuñez Sanchez, deceduto il 9 luglio 1689 e qui inumato (Fig. 1).⁶ Nato intorno al 1600 presso Idanha-a-Velha da Gondisalvo e Beatriz Rodriguez, Francisco era giunto a Roma entro il 1628, intraprendendovi una rapida ascesa dapprima come semplice cambiavalute, poi come vero e proprio banchiere, in forza della concessione rilasciatagli tra il 1645 e il 1650 con la quale aprire un banco di pegni personale dotato di funzioni di prestito e deposito. Il successo sociale e la fortuna economica raggiunta sono attestati dall'acquisizione del titolo di marchese di Cantalupo e Bardella, precedentemente feudi baronali della famiglia Orsini, oltre che dall'edificazione del noto palazzo su via Condotti, poi in proprietà di Luciano Bonaparte e a partire dal 1842 del principe don Marino Torlonia.⁷ Ad una fase di poco antecedente ai

⁵ Pur in mancanza dei necessari riscontri documentari, non si esclude che la tendenza ad evitare come luogo di sepoltura la chiesa nazionale di Sant'Antonio, propria di molti nuovi cristiani dimoranti a Roma, potesse celare la volontà di sottrarsi al controllo esercitato su quella istituzione da parte delle autorità regie e, conseguentemente, dalla potente inquisizione lusitana. Oltre ai casi di cui si discorrerà in questa sede, tra le personalità di un certo lustro che scelsero di farsi inumare in altro luogo si segnala la figura del banchiere lisbonese Baltasar Gomez Homen. Sposatosi il 14 maggio 1654 con Graça Enriquez, figlia di Teodósio e Beatriz Duarte (ASVR, *S. Marcello*, Matrimoni, 1633-1705, c. 29r), questi scelse infatti di farsi seppellire nella cappella di famiglia della sua sposa, ubicata nella basilica di S. Maria sopra Minerva. Cfr. ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Morti, 1695-1708, c. 223r: «Adi 30. Ottobre [1705:] Illustrissimo Signor Baldassar Gomez: Omen da Lisbona in età di anni 77: filio del quondam Illustrissimo Signor Gabrielle dal sudetto loco, vedovo della quondam Illustrissima Signore Gratia Enriquez romana, morì nella Communion della Santa Madre Chiesa nella Casa dove habitava à Strada della Croce, ricevè tutti li Santissimi Sacramenti, e fù sepolto nella Chiesa della Minerva».

⁶ Segnalato da M. B. Guerrieri Borsoi (*Un'aggiunta al catalogo di Giacinto Calandrucci*, «Studi Romani», XXXVI, 1988, 3-4, pp. 269-282, in particolare p. 270, nota 7), l'atto di morte è conservato in ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Morti, 1681-1694, c. 177r: «Adi detto [9 Luglio 1689] L'Illustrissimo Signor Marchese Francesco Nunez Sances portoghese in età di anni 89 figlio del quondam Signor Godisalvo portoghese morì nella Communion della Santa Madre Chiesa nella Casa dove abitava alla Strada delli Condotti ricevè tutti li Santissimi Sacramenti e fu seppellito in questa nostra Chiesa». Per l'appartenenza di Francisco Nuñez Sanchez al novero dei nuovi cristiani lusitani, resa nota da A. P. Lloyd (*La sospensione dell'inquisizione portoghese. Una battaglia tra diplomatici informali e formali nella Roma del diciassettesimo secolo*, intervento nel seminario *Marginidad ibérica en la Ciudad Eterna. Judeoconvertos y moriscos en Roma, siglos XVI-XVII*, Roma, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 6 giugno 2019), si rimanda alle fondamentali ricerche condotte dalla studiosa. Cfr. A. P. Lloyd, *The Suspension of the Portuguese Inquisition 1674-81: Trade, Religion and Cross-Cultural Political Network in Early Modern Europe*, PhD. Diss. King's College London 2018.

⁷ Per la storia del palazzo e per alcune precisazioni in merito alle vicende biografiche della famiglia di Francisco Nuñez Sanchez si rimanda a R. Valeriani, *Il Palazzo Nuñez e i suoi proprietari*, in E. Debenedetti (a cura di), *Antico, Città, Architettura, II. Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*,

lavori nel palazzo, diretti tra il 1659 e il 1660 dall'architetto Giovanni Antonio de Rossi, si data il cantiere della seconda cappella a destra in S. Lorenzo in Lucina, parrocchia di pertinenza del nobile portoghese, cui spettò anche la scelta di intitolarla alla figura del santo francescano Antonio di Padova, al secolo Fernando Martins de Bulhões.

Sebbene gli interventi promossi nel 1858 da Giuseppe Ciocci e la rimozione tra il 1915 e il 1918 della pala d'altare, con il conseguente cambio di titolatura in favore del Sacro Cuore di Gesù, abbiano sensibilmente alterato la configurazione del sacello in questione, le notizie tramandate dalle fonti e le indicazioni rintracciate dagli studi permettono di delinearne con una certa puntualità l'originario assetto decorativo.⁸ Ad impreziosire la veste architettonica ideata da Cosimo Fanzago e completata da Carlo Rainaldi era una serie di scene legate alle vicende di sant'Antonio, eseguite tra il 1651 e il 1655 da un'équipe di quattro pittori: a Domenico Rainaldi spettò il tondo raffigurante la *Madonna con Bambino e san Giuseppe*, ancor oggi sul timpano dell'altare, mentre a Jan Miel sono assegnate le pitture sulle pareti laterali con il *Miracolo della mula* e il *Risanamento della gamba*; risultano perdute invece le lunette di Giuseppe Vasconio, una delle quali raffigurante il *Corpo del santo venerato dai fedeli*, come pure la pala d'altare con *Sant'Antonio e Gesù Bambino*, attribuita a Massimo Stanzione.⁹

Senza dilungarsi sulle motivazioni che determinarono la selezione degli artisti, preme sottolineare innanzi tutto la volontà di Francisco Nuñez Sanchez di celebrare la figura di sant'Antonio, nato a Lisbona ma universalmente noto col toponimo di Padova in relazione all'attività come predicatore svolta nella città veneta e, più in generale, nella penisola italiana, con l'evidente obiettivo di rimarcare la stretta correlazione tra le proprie origini portoghesi e l'ambiente scelto come palcoscenico di vita.¹⁰ La decorazione del sacello sposa felicemente i dettami tridentini, nell'impianto generale come nei singoli elementi figurativi, volti questi ultimi a illustrare vicende e miracoli del santo in accordo alla rilettura ciceroniana offerta nei decreti della XXV Sessione del Concilio, le cui finalità sono riassumibili nella celebre formula «docere, delectare, movere». Nelle lunette raffiguranti il *Risanamento della gamba* del peccatore redento e il *Corpo del santo venerato dai fedeli*, infatti, lo stimolo alla devota commozione promana tanto dalle soluzioni compositive, costruite su vigorosi scorci prospettici popolati da concitati gruppi di figure, quanto dall'accorta regia luministica che irradia di luce diafana il volto e i gesti del santo, lasciando frattanto in penombra l'ambiente e

«Studi sul Settecento Romano», 31, Roma, Edizioni Quasar, 2015, pp. 23-44; Idem, *Palazzo Torlonia*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2017.

⁸ Per la cappella, concessa in giuspatronato il 13 aprile 1651, si veda M. E. Bertoldi, *S. Lorenzo in Lucina*, «Le Chiese di Roma Illustrate», 28, Roma 1994, pp. 71-75. Più di recente si considerino le precisazioni storico-critiche di S. Carbonara Pompei, *Gli interventi di Carlo Rainaldi in S. Lorenzo in Lucina*, in S. Benedetti (a cura di), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Roma, Gangemi Editore, 2012, pp. 139-161, in particolare pp. 139-140.

⁹ Per l'attribuzione a Jan Miel dei quadri sulle pareti laterali si rimanda a G. B. Passeri, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma*, Roma, presso Gregorio Settari, 1772, pp. 227-228. La presenza del Vasconio, come pure la paternità a Massimo Stanzione della pala d'altare, sono invece indicate da F. Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma, per il Mancini, 1674, p. 400; nella riedizione ampliata e aggiornata della guida redatta dell'abate originario di Città di Castello (*Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle Chiese di Roma*, Roma, per Giuseppe Vannacci, 1686, p. 335) è da ultimo la menzione del tondo opera di Domenico Rainaldi.

¹⁰ Per un'esauritiva analisi sulla genesi e sullo sviluppo dell'iconografia di Antonio di Padova nella cultura figurativa italiana, con riferimento anche all'ambito romano e laziale, si rimanda a L. Andergassen, *L'iconografia di Sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padova, Centro Studi Antoniani, 2016; Aldo Sari, *L'iconografia di S. Antonio di Padova dalle origini ai nostri giorni*, «Biblioteca Francescana Sarda», IX, 2000, pp. 123-256.

gli astanti. A ragioni schiettamente didascaliche, viceversa, sembra rispondere il tema assai più inconsueto del *Miracolo della mula* che, nell'ambito della decorazione chiesastica romana del tempo, trova infatti un unico precedente di rilievo nella cappella Paluzzi Albertoni in S. Maria in Aracoeli;¹¹ la vicenda della mula che, dopo un forzato digiuno, sceglie di inginocchiarsi dinanzi all'ostia consacrata piuttosto che cibarsi di biada, si presta ad essere strumento di persuasione circa la presenza eucaristica del Cristo e, soprattutto, mira ad istruire il fedele in merito alla giustezza vincolante dell'ortodossia cattolica, ammonendolo frattanto a rifuggire dall'eresia o da qualsiasi tipo di devianza dottrina.

Che la scelta di selezionare questo specifico episodio dalla vita di sant'Antonio fosse il frutto di uno studiato opportunismo venato di acquiescenza formale oppure la testimonianza di una sincera adesione allo spirito religioso controriformato, la cappella fatta realizzare da Francisco Nuñez Sanchez svolge con efficacia il compito di manifestare – si potrebbe dire quasi di garantire – all'intero consesso romano l'assoluta integrazione del committente alla realtà che lo ospita, della quale egli si dichiarava pertanto parte attiva, condividendone a tutti gli effetti il comune orizzonte storico e culturale.

2. La cappella di Gabriel da Fonseca in S. Lorenzo in Lucina

Decisamente più famosa rispetto a quella di Francisco Nuñez Sanchez, in ragione soprattutto della presenza dello splendido busto scolpito da Gian Lorenzo Bernini, la quarta cappella a destra nella basilica di S. Lorenzo in Lucina fu concessa il 14 aprile 1661 a Gabriel da Fonseca (Fig. 2).¹² Figura di assoluto prestigio nella Roma del pieno Seicento, egli è ricordato primariamente per la professione medica che lo portò ad essere archiatra pontificio prima sotto Urbano VIII Barberini e poi con Innocenzo X Pamphilj; il successo riscosso è altresì testimoniato dal considerevole palazzo antistante la piazza di S. Maria sopra Minerva,¹³ del casino tuscolano sulla strada tra Frascati e Monte Porzio Catone¹⁴ e, per l'appunto, dal sacello funerario, la cui realizzazione fu ultimata entro il 1664 dal Bernini, in quegli anni il più celebre artista operante in Europa. In tempi recenti la personalità di Gabriel da Fonseca è stata oggetto di numerose trattazioni scientifiche che ne hanno chiarito l'appartenenza al novero dei nuovi cristiani presenti a Roma sin dalla seconda metà del Cinquecento, quando vi è documentato il mercante e banchiere António da Fonseca.¹⁵

¹¹ Assegnata in un primo momento alla tarda attività di Jan Miel o a Pier Francesco Mola, l'olio su tela raffigurante il *Miracolo della mula* sulla parete destra della cappella nella basilica di S. Maria in Aracoeli è stata infine ricondotta alla mano di Charles Mellin con una datazione orientativa al 1624-1626. Cfr. G. Falcidia, *Dalla parte di Mellin?*, in F. Porzio, M. Natale (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2, Milano, Electa, 1984, pp. 640-655.

¹² L'atto di concessione, conservato presso l'Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *30 Notai Capitolini*, uff. 36, Olimpius Ricci, vol. 104, cc. 645r-646v, è stato reso noto da B. Contardi, *Precisazioni sul Bernini nella Cappella Fonseca*, «Studi di Storia dell'Arte», 1, 1990, pp. 273-283, in particolare, pp. 275-276. Per un aggiornamento bibliografico e archivistico sulla cappella, si permetta di rimandare a J. Curziotti, *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Roma, Aracne editrice, 2019, pp. 227-229, catalogo 29.

¹³ Per l'edificio si veda *Il palazzo dell'Hotel Minerva. L'area, il palazzo, il restauro, la storia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1990.

¹⁴ Per le complesse vicende connesse alla proprietà del piccolo edificio, originariamente in proprietà di Luís Gomes, cognato di Gabriel da Fonseca, si veda M. B. Guerrieri Borsoi, *Il "palazzetto" di Frascati. Il casino dei Gomez, Fonseca, Silva, oggi Mergè, opera di Francesco Peparelli*, «Palladio», 43, 2009, pp. 103-118.

¹⁵ Cfr. J. W. Nelson Novaes, *Medicine, learning and self representation in Seventeenth Century Italy. Rodrigo and Gabriel da Fonseca*, in A. Andrade, J. Torrão, J. Costa, J. Costa (a cura di), *Humanismo, Diáspora e Ciência (séculos XVI e XVII): estudos, catálogo, exposição*, Porto, CMP-BPMP, UA-CLC, 2013, pp. 213-232; Idem, *Gabriel da Fonseca. A New Christian doctor in Bernini's Rome*, in A. M. Lopes Andrade, C. de Miguel Mora, J. M. Nunes Torrão (a cura di), *Humanismo e Ciência. Antiguidade e Renascimento*, Aveiro-Coimbra-São Paulo, UA Universidade de Aveiro-Impresa da Universidade de Coimbra-Annablume, 2015, pp. 227-248. Per la

Il nuovo quadro biografico emerso con queste importanti scoperte convince in merito alla necessità di una rilettura della cappella che, con tutta evidenza, si presenta come un perfetto sistema berniniano. Al grande scultore bisogna infatti ricondurre la scelta delle maestranze, tra cui si contano artisti e artigiani di stretta osservanza, per decenni attivi nella sua bottega.¹⁶ Un diretto intervento di Gian Lorenzo appare evidente anche per quanto attiene la selezione dei materiali, con particolare riferimento ai marmi mischi che compongono il paliotto della mensa eucaristica e all'impiego del cottanello a rivestire pilastri e pareti; tipicamente berniniane sono soprattutto alcune soluzioni compositive, con la pala d'altare sostenuta da una coppia di grandi angeli involati e la cascata di putti e cherubini in stucco dorato dalla lanterna all'intero invaso della volta.

Viceversa, i temi pittorici richiesti per decorare l'ambiente appaiono riferibili all'esclusiva volontà di Gabriel da Fonseca. La decisione di inserire sulla parete d'altare una riproduzione dell'*Annunciazione* di Guido Reni al posto di un'opera originale – fatto del tutto eccezionale per un cantiere berniniano – sembra rivelare un preciso disegno di strategia comunicativa; pur essendo nota l'ammirazione di Gian Lorenzo per il Reni,¹⁷ la commissione di una replica della tela che ornava l'altare della cappella dell'Annunciata nel Palazzo Pontificio al Quirinale non può che ricondursi a una specifica richiesta del Fonseca, mosso dall'intento di determinare una vera e propria connessione tra i due luoghi e, di conseguenza, dichiarare apertamente il legame che lo univa ai vertici politici e religiosi della Curia romana. Il posizionamento laterale del ritratto marmoreo, in un silente ma intenso dialogo spirituale con l'opera pittorica, denuncerebbe altresì la volontà di rendere manifesta la profonda devozione mariana del committente, accentuata dalla presenza del rosario stretto nelle sue mani,¹⁸ se tuttavia si considerano le nuove evidenze documentarie che hanno accertato l'appartenenza del Fonseca al novero dei nuovi cristiani, non pare possibile escludere a priori che l'insieme costituito dalla pala d'altare e dal busto possa rispondere a quelle stesse esigenze di conformità religiosa già ipotizzate analizzando la vicina cappella di Francisco Nuñez Sanchez e quindi configurarsi come una rassicurante attestazione della sincera adesione all'universo cattolico da parte dell'archiatra lusitano.

Non meno interessante è la scelta dei soggetti dipinti per le pareti laterali che comprendeva, sulla destra, la tela di Giacinto Gimignani raffigurante *Eliseo che purifica con il sale le acque del fiume di Gerico* e, in controparte, il quadro di Guillaume Courtois con *Re Achab e il profeta Elia sul Monte Carmelo*, quest'ultimo poi rimosso e sostituito da una

figura di António da Fonseca si rimanda a S. Bastos Mateus, J. W. Nelson Novoa, *A Sixteenth Century Voyage of Legitimacy. The Paths of Jácome and António da Fonseca from Lamego to Rome and Beyond*, «Hispania Judaica», 9, 2013, pp. 169-192; J. W. Nelson Novoa, *Unicorns and Bezoars in a Portuguese house in Rome. António da Fonseca's Portuguese inventories*, «Ágora. Estudos Clássicos em Debate», 14.1, 2012, pp. 91-111; Idem, *Saperi e gusti di un banchiere portoghese a Roma nel Rinascimento. L'inventario di António da Fonseca*, «Giornale di Storia», 10, 2012; Idem, *The FONSECAS of Lamego betwixt and between commerce, faith, suspicion and kin*, «Storia economica», XVII, 2014, 1, pp. 195-220.

¹⁶ Per un quadro generale delle maestranze coinvolte si rimanda alle scoperte documentarie pubblicate da F. Barry, *New documents on the decoration of Bernini's Fonseca Chapel*, «The Burlington Magazine», CXLVI, 2004, 1215, pp. 396-399.

¹⁷ Tra i tanti riferimenti al Reni pronunciati dal Bernini durante il soggiorno parigino del 1665, si segnala almeno quello registrato il 9 agosto allorché, dinanzi alla tela a mezzo busto ritraente *Maria Maddalena*, custodita presso lo studio di Roland Lefebvre, esclamò: «Après qu'il l'eût regardée longtems: *Questo quadro non è bello, et ayant demeuré là un temps a ajouté: È bellissimo; io vorrei non l'haver visto; sono quadri di paradiso*». Cfr. P. F. de Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*, 1665 ca., Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 2105, edizione critica a cura di L. Lalanne, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1885, p. 88.

¹⁸ Cfr. J. Dobias, *Gian Lorenzo Bernini's Fonseca Chapel in S. Lorenzo in Lucina, Rome*, «The Burlington Magazine», XX, 1978, 899, pp. 65-71, in particolare p.70.

mediocre immagine della *Madonna Salus Populi Romani*,¹⁹ primo di una serie di interventi che hanno in parte alterato la configurazione originaria della cappella.²⁰ La critica ha ipotizzato che le due scene fossero espliciti riferimenti alla professione medica praticata da Gabriel da Fonseca, al quale tra l'altro si dovettero alcuni dei primi studi sul chinino, la cui diffusione era stata promossa dal cardinale gesuita Juan de Lugo y de Quiroga,²¹ del resto, l'impiego di raffigurazioni allegoriche per celebrare una personalità di notevole spicco sociale rientra appieno nell'universo culturale e artistico barocco, caratterizzando decine di cappelle e monumenti funebri disseminati in ogni chiesa o basilica. Nel sacello in S. Lorenzo in Lucina, tuttavia, sorprende il rifiuto di avvalersi di iconografie per certi aspetti canoniche quali, ad esempio, quelle costituite dalle figure dei santi martiri Cosma e Damiano, tradizionalmente considerati protettori di medici e farmacisti, il cui culto era stato rinnovato ad opera dei francescani, che nel 1512 si erano visti affidata la basilica loro dedicata presso il Foro Romano. Il ricorso ad episodi veterotestamentari, la cui singolarità è comprovata dalla pressoché totale assenza di analoghi soggetti in altre chiese dell'Urbe²² e la cui conseguente scarsa decifrabilità per il contesto romano sta tutta nella necessità di inserire all'interno delle scene cartigli esplicativi, rappresenta senza dubbio una sofisticazione intellettuale, ma potrebbe anche rispondere a precise esigenze identitarie. Con la presenza di Eliseo che risana le acque del fiume Gerico, debellando così il morbo che fatalmente colpiva quanti vi si dissetavano,²³ si fa di certo riferimento alla scienza medica praticata dal committente; la figura del profeta però sottende anche un riferimento ad Elia, di cui Eliseo era stato discepolo, che non a caso era il protagonista dell'opposta raffigurazione, dove questi trionfava sul sovrano Achab, colpevole di essersi convertito al culto di Baal e di aver intrapreso una violenta persecuzione contro il popolo ebraico.²⁴ Se quindi l'attività di archiatra appare

¹⁹ La rimozione del dipinto del Courtois e la sostituzione con l'attuale tela fu presa dal vescovo di Iesi António da Fonseca che, rimasto illeso da una folgore il 9 agosto 1731, ne attribuì il miracolo alla Vergine. Cfr. B. Contardi, *Precisazioni sul Bernini*, p. 277.

²⁰ Al 4 luglio 1733 risale il danneggiamento della balaustra in marmi mischi, così come narrato da F. Valesio, *Diario di Roma, 1700-1742*, Roma, Archivio Storico Capitolino (Camera Capitolina, Credenzione 14, Catena 1162, Tomi 11-20), edizione critica a cura di G. Scano, Milano, Longanesi & C., 1977-1979, in particolare vol. V, 1979, p. 612: «Essendo fuggita una vaccina alle 9 hore, che veniva condotta al macello alla Scrofa, entrò nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina e pose sossopra tutti quelli che vi erano, in modo che un prete che era al principio della messa fuggì dall'altare. Per fermarla il macellaro voltò la corda alla balaustrata della cappella Fonseca della SS.ma Annunziata, ma la vaccina avendo fatta forza la fece cadere, onde il macellaro ha fatto l'obbligo di rifarla». Ad un restauro effettuato nel 1824 si deve inoltre la rimozione del marmo di Cottanello dalla parete d'altare e quella di gran parte degli stucchi nella parte alta (B. Contardi, *Precisazioni sul Bernini*, p. 277). Già al 9 agosto 1711 si segnala la rimozione della coppia di *Angeli reggicornice* modellati in stucco da Antonio Raggi con repliche in bronzo commissionate da Olimpia da Fonseca Galli. Cfr. A. Marchionne Gunter, *Documenti e nuove attribuzioni di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, «Studi Romani», LI, 2003, 3-4, pp. 339-359, in particolare p. 354, Doc. 13.

²¹ Cfr. J. Dobias, *Gian Lorenzo Bernini's Fonseca Chapel*, pp. 69-70.

²² Pur nella non perfetta coincidenza dei soggetti, il solo precedente che potrebbe essere chiamato in causa è l'affresco con la *Elia ordina la strage dei profeti di Baal*, realizzato tra il 1642 e il 1655 da Gaspard Dughet nella navata della basilica dei Ss. Silvestro e Martino ai Monti. Senza considerare l'unicum costituito dall'opera, nella quale l'evento religioso appare del tutto subordinato alla rappresentazione del paesaggio, occorre tuttavia tenere presente che la scena è parte integrante di un ciclo decorativo volto a celebrare la figura di Elia, ispiratore e fondatore dell'ordine carmelitano che officiava il tempio; ne consegue, pertanto, una minor attenzione alla singola vicenda in ragione dell'importanza storico-religiosa attribuita agli episodi nella loro insieme.

²³ Nel cartiglio sostenuto dalla coppia di putti nella parte apicale della centina è riportato un passo tratto da 2 Re 2,19: «NON ERIT / VLTRA / IN / EIS MORS».

²⁴ 1 Re 18,19-40. Della perduta opera di Guillaume Cortois è nota una replica, forse un modello o copia autografa, conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Tolone (cm. 146x117), riconosciuta da S. Rudolph e

esplicita nella pala con Eliseo, la tela in controparte sembra piuttosto alludere allo scontro tra ortodossia e devianza, per inciso prestandosi a differenti interpretazioni, da quella testuale in difesa di un ebraismo minacciato da un'autorità ostile a quella allegorica che vi legge il cattolicesimo trionfante sull'eresia. Quale che fosse il precipuo messaggio di cui il quadro sarebbe stato latore, resta il fatto che dietro questa inusuale scelta tematica potrebbe cogliersi in filigrana un riferimento alla particolare situazione vissuta dal nuovo cristiano Gabriel da Fonseca nell'ascesa ai vertici della società cattolica romana; giunto là dove forse pareva insuperabile arrivare, in questa sorta di testamento figurato egli sembra affidare la prosperità futura della propria famiglia a un'ideale continuità tra Vecchio e Nuovo Testamento, ovvero tra popolo ebraico e gregge cristiano, grazie alla quale riscattare le proprie origini personali direzionandole verso una rassicurante prospettiva a un tempo storica e provvidenziale.

3. La cappella di Rodrigo Lopez da Silva in Sant'Isidoro

Pur oggetto di considerevoli studi in anni recenti, soprattutto in seguito all'importante campagna di restauro che nel 2002 ha rimosso gli interventi censori ottocenteschi che ne impedivano una corretta fruizione (Fig. 3),²⁵ la cappella edificata da Gian Lorenzo Bernini su richiesta di Rodrigo Lopez da Silva soffre storiograficamente delle scarse informazioni riguardanti il committente, solo in parte colmate dalla critica attraverso episodici e talvolta imprecisi cenni documentari.²⁶ In attesa di un'analisi più sistematica, si coglie dunque l'occasione per presentare alcune nuove evidenze archivistiche, utili a delineare con maggior precisione il profilo biografico del da Silva.

Nato a Lisbona intorno al 1599 da Duarte e Maria Gonçalves, il cavaliere di San Giacomo Rodrigo Lopez da Silva giunse a Roma entro il 13 marzo 1645, allorché fu registrato come dimorante nell'«Isola di Santo Andrea del Convento di Santo Andrea delle Fratte»; assieme a lui furono censiti la moglie Beatriz da Silveira, lisbonese figlia di Francisco e Sebastiana da Paz, con i due figli Duarte e Francisco Nicolau.²⁷ Stando alle informazioni reperite nei registri parrocchiali romani, entrambi i giovani erano nati a Siviglia, città dove Rodrigo Lopez dovette soggiornare a partire almeno dal 1636,²⁸ forse in ragione di incarichi offertigli dalla corona asburgica che, d'altronde, potrebbero motivare l'arrivo nella città pontificia in

pubblicata da A. Brejon de Lavarnée, *Guillaume Courtois et le Bernini*, «Bulletin de la Société de l'Art français», 1990, pp. 11-17.

²⁵ Cfr. A. Negro, *Bernini e il "bel composto". La cappella de Sylva in Sant'Isidoro*, Roma, Campisano editore, 2002; Eadem, *Bernini progettista e la pittura nella cappella de Sylva a Sant'Isidoro: dipinti perduti, dipinti irrealizzati, dipinti ritrovati*, in D. Gallavotti Cavallero (a cura di), *Bernini e la pittura*, Roma, Gangemi Editore, 2003, pp. 202-213.

²⁶ Oltre alle notizie rese note da J. C. Boyajian (*Portuguese Bankers at the Court of Spain 1626-1650*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1983; *Portuguese Trade in Asia under the Habsburgs, 1580-1640*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993), fanno eccezione le scoperte documentarie di A. N. M. Correia (<https://arlindo-correia.com/120307.html>), meritevole di aver fornito importanti precisazioni circa l'appartenenza del nucleo familiare dei da Silva alla compagine dei nuovi cristiani portoghesi presenti a Roma. Da ultimo si rimanda alle già citate ricerche condotte da A. P. Lloyd (*The Suspension of the Portuguese Inquisition*), cui si devono anche importanti scoperte sulla figura di Beatriz da Silveira, moglie di Rodrigo Lopez. Cfr. A. P. Lloyd, *The Suspension of the Portuguese Inquisition 1674-1681: The Female Perspective*, «Journal of Early Modern History», in corso di stampa.

²⁷ ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, 1645-1648, c. 26v. La famiglia si trattenne in questo immobile sino 1648 (cc. 73r-v, 127r, 175r-v).

²⁸ L'anno di nascita del primogenito Duarte si ricava da quanto specificato nel suo atto di morte, risalente al 22 ottobre 1654. Cfr. ASVR, *s. Andrea delle Fratte*, Morti, 1647-1685, c. 89r: «Adi 22. Ottobre 1654. Odoardo giovane di 18. anni, figlio del Signor Cavalier Roderiquez Lopez de Silva, Cavalier habitava strada Gregoriana se ne mori di febre ethica confessato comunicato e ricevuto l'oglio santo fu portato à seppellire à Santo Isidoro per farli cosa grata al detto Signor Cavaliere»

coincidenza con la nomina al soglio petrino del filospagnolo Innocenzo X Pamphilj. Lo stretto legame con la corte madrilenza è confermato anche dall'inventario dei beni familiari dove, in assenza di qualsiasi effigie ritraente sovrani dell'antica dinastia lusitana degli Aviz come della nuova afferente ai Bragança, faceva invece bella mostra di sé «Un Quadro di carta grande rappresentante tutti li Re di Spagna».²⁹

Come già considerato nei casi di Francisco Nuñez Sanchez e di Gabriel da Fonseca, anche per Rodrigo Lopez da Silva l'ascesa sociale nel contesto capitolino trovò un momento rappresentativo nell'edificazione di una cappella gentilizia, corrispondente all'ambiente a destra del presbiterio nella chiesa di Sant'Isidoro a Capo le Case. La critica ne data la concessione intorno al 1662, anno in cui fu dato alle stampe il testo di Francis Harold ove si specificava che «hæredibus suis novo opere exornandum & perpetuâ curâ colendum nuper assumpsit Rodericus Lopez à Sylva, S. Iacobi in Lusitania Ordinis eques».³⁰ Occorre tuttavia rilevare che, pur non facendo esplicita menzione al sacello, già nell'atto di morte della figlioletta Maria Sebastiana da Silva, nata il 6 ottobre 1645 e spirata a neppure un anno di età il 25 agosto 1646, si specificava che il corpo della piccola «fù sepolito in Sant'Isidoro».³¹ L'avvio del cantiere non dovette comunque precedere la pasqua del 1659 quando, dopo aver soggiornato per circa un decennio in una proprietà sita in via Gregoriana,³² Rodrigo Lopez venne registrato per la prima volta tra i dimoranti dell'«Isola del Signor Cavalier Bernino» in via della Mercede; nell'immobile adiacente alla proprietà dell'artista deputato a dirigere i lavori nella cappella il da Silva rimase sino alla morte nel 1671³³ e qui si trattennero ancora i suoi eredi almeno finché, nel 1689, non fu necessario riservarne gli ambienti al nucleo familiare della marchesa Maria Ricci Maccarani, madre di quella Maria Laura che aveva frattanto sposato Paolo Valentino Bernini, figlio del grande scultore.³⁴

La cronologia ideativa del sacello, quindi, coincide sostanzialmente con quella della cappella realizzata per Gabriel da Fonseca e, non a caso, simile risulta lo schema compositivo della parete d'altare, morfologicamente analogo alle coeve soluzioni messe in opera dal Bernini nella cappella del Voto all'interno del Duomo di Siena e sull'altare maggiore in S.

²⁹ Questa, come le successive citazioni, si riferiscono all'inventario dei beni ereditari di Joana da Silva, vedova di Francisco Nicolau, stilato tra il 16 e il 23 giugno 1736 e conservato presso l'Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), *Archivio Notarile*, sez. 25, Joannes Bernardinus Angelicus, prot. 45, cc. 1r-44r, in particolare c. 16v per lo stralcio in oggetto.

³⁰ F. Harold, *Epitome Annalium Ordinis Minorum*, Roma, ex Typographia Nicolai Angeli Tinassi, 1662, p. 39.

³¹ ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Morti, 1588-1646, c. 184v. Per l'atto di battesimo si veda ASVR, *S. Marcello*, Battesimi, 1659-1664, c. 93r: «Die 19 [Februarij 1662]. Ego qui supra [frater Dionysius Parochus] baptizavi infantem natam die 5, huius hora 18 cum dimidia ex Patre Illustrissimo Domino Francisco Nicolao de Silva, et ex matre Illustrissima Domina Joanna de Silva coniugibus in Parocchia Sancti Andreae, cui fuit impositum nomen Beatrix Maria Agata. Patrini fuerunt Illustrissimus Dominus Eques Rodriguez Lopez de Silva et Illustrissima Domina Serafina de Silva. Obstetrix Margharita de Sermoneta».

³² Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, 1649, c. 8v; 1650, c. 14; 1651, c. 9v; 1652, c. 9v; 1653, c. 10r; 1654, cc. 9r-v; 1655, c. 9r; 1656, c. 11r; 1657, c. 8r; 1658, cc. 10v-11r.

³³ Contrariamente a quanto indicato da A. Negro (*Bernini e il "bel composto"*, p. 37), con la sola eccezione del perduto Stato delle Anime del 1670, il nucleo familiare di Rodrigo Lopez da Silva è regolarmente censito nell'immobile del Bernini dal 1659 sino all'anno della sua morte, intercorsa nella notte tra il 16 e il 17 gennaio 1671. Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, 1659, c. 46v; 1660, cc. 35v-36r; 1661, c. 35r; 1662, c. 44v; 1663, c. 47r; 1664, c. 42v; 1665, c. 37v; 1666, cc. 40r-v; 1667, c. 43v; 1668, c. 33r; 1669, c. 34r; 1671-1672, cc. 71-72.

³⁴ Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, 1671-1672, c. 169; 1673-1674, cc. 83-84, 173; 1675, cc. 121-122; 1676, c. 111; 1677, cc. 42v-43r; 1678, c. 48v; 1679, c. 47v; 1680, c. 48v; 1681, c. 50v; 1682-1683, cc. 37v, 82v-83r; 1684-1685, cc. 37r, 84v; 1686-1687, cc. 36v-37r, 79r; 1688-1689, cc. 32v, 74r.

Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo.³⁵ In ragione di questa coincidenza, nulla esclude che in Sant'Isidoro possano aver trovato impiego maestranze e artisti già attivi in S. Lorenzo in Lucina, con riferimento a Pietro Sassi e Vincenzo Corallo per quanto attiene la modellazione degli stucchi e la loro doratura, a Gabriele Renzi in qualità di capomastro scalpellino, a Guillaume Courtois e Giacinto Gimignani come autori degli affreschi sulle pareti e, forse, ad Antonio Raggi per la fattura dei putti reggicornice in marmo. In mancanza di riscontri documentari, l'unica certezza è data dalla presenza entro il 1663 della tela di Carlo Maratti sull'altare, dove la ricorda Giovanni Battista Mola nella propria guida.³⁶ Destinato a ingenerare non pochi equivoci e confusione fu al contrario quanto riferito pochi anni dopo dall'abate Filippo Titi, secondo cui «li depositi da i lati li scolpì con diligenza un figlio del Cav. Bernino»;³⁷ dal momento che l'unico figlio di Gian Lorenzo ad aver esercitato il mestiere paterno fu il già citato Paolo Valentino, allora appena quattordicenne, la critica ha avanzato il nome di Giulio Cartarè, cui spetterebbero le sculture a sinistra, mentre Paolo Naldini sarebbe l'esecutore di quelle in controparte.³⁸ Quali che siano le effettive identità degli artisti chiamati a tradurre i progetti del Bernini, un dato incontrovertibile resta quello della travagliata storia del cantiere della cappella che, benché delineata nel suo impianto generale alla morte di Rodrigo Lopez, subì un arresto pluridecennale, come attesta l'incisione di Alessandro Specchi, edita nel 1711, dove i sepolcri laterali sono ancora aniconici.³⁹ Non sono note le ragioni di un così annoso ritardo, ma presumibilmente contribuirono i rovesci di fortuna, le «vessationi» e le controversie legali cui accenna nel proprio testamento Francisco Nicolau, figlio ed erede del committente.⁴⁰ Di fatto il compimento dei lavori avvenne entro la prima metà del Settecento, allorché fu collocato il busto ritraente monsignor Duarte Francisco António, quartogenito di Francisco Nicolau e Joana da Silva, deceduto il 13 agosto 1722.⁴¹ Quest'ultima fase del cantiere, cui si ascrivono anche i rilievi con le effigi di Rodrigo Lopez e

³⁵ Si considerino i disegni conservati presso la Royal Library di Windsor Castle (Invv. RCIN 905615 e 905599). Cfr. J. Curziotti, *Antonio Raggi*, pp. 81-82.

³⁶ G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma*, Roma 1663, edizione critica a cura di K. Noehles, Berlin, Bruno Hessling, 1996, p. 102.

³⁷ F. Titi, *Studio di pittura*, p. 369.

³⁸ L'ipotesi, avanzata da R. Wittkower (*Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman baroque*, London, The Phaidon Press, 1955, p. 228) è stata accolta da gran parte della critica successiva. Cfr. M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Mario Bulzoni editore, 1967, scheda 190; F. Negri Arnoldi, *Cartari Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 791-702, in particolare p. 791; F. Quinterio, *Catalogo delle opere di architettura*, in F. Borsi, *Bernini Architetto*, Milano, Electa, 1980, pp. 289-346, in particolare p. 332; S. Günter-Schorn, *Cartari Giulio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 16, München-Leipzig, SAUR, p. 632; S. Zanuso, *Giulio Cartari*, in A. Bacchi (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano, Longanesi & C., 1996, pp. 793-794; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1999, p. 178; A. Negro, *Bernini e il "bel composto"*, pp. 24-25; Eadem, *Bernini progettista*, pp. 203, 207.

³⁹ *Studio d'architettura civile sopra varj Ornamenti di Cappelle, e diversi Sepolcri fatti da più Chiese di Roma colle loro Facciate, Fianchi, Piante, e Misure*, Roma, Domenico De Rossi, 1711, tav. 17.

⁴⁰ Il testamento di Francisco Nicolau da Silva, stilato il 14 novembre 1699 e aperto il successivo 22 dicembre, è conservato in doppia copia in ASR, 30 *Notai Capitolini*, uff. 1, Franciscus Floridus, Testamenti, vol. 850, cc. 29r-32v, 35r-37v; ASC, *Archivio Notarile*, sez. 12, Franciscus Floridus, prot. 41, carte non numerate.

⁴¹ Nato il 23 giugno 1669 e battezzato il giorno seguente (ASVR, *S. Marcello*, Battesimi, 1669-1674, c. 4v), il referendario di entrambe le segnature Duarte Francisco António da Silva morì cinquantatreenne «accidente in Palatio Quirinali correptus». Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Morti, 1716-1739, c. 24v. Privo di epigrafe funeraria risulta il busto sulla parete opposta che, per ragioni stilistiche, non può identificarsi con Rodrigo Nicolau da Silva, primogenito maschio di Francisco Nicolau e Joana da Silva, nato il 10 settembre 1664 (ASVR, *S. Marcello*, Battesimi, 1659-1664, c. 139) e deceduto il 5 novembre 1690 (ASVR, *Ss. Vincenzo e Anastasio a Trevi*, Morti, 1652-1700, c. 152r); più probabile si tratti di João Batista o Pedro Paulo, morti rispettivamente l'8 luglio 1725 e il 9 maggio 1739. Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Morti, 1716-1739, cc. 53v, 138r.

della moglie Beatriz sulla sinistra e quelli opposti di Francisco Nicolau e Joana, furono per l'appunto diretti e finanziati da quest'ultima che, rimasta vedova nel 1699, guidò le sorti della famiglia sino alla morte intercorsa il 2 maggio 1736.⁴²

Se gli interventi settecenteschi segnano la fine dei lavori patrocinati dalla famiglia da Silva, come già accennato l'aspetto generale della cappella corrisponde integralmente alle scelte del suo capostipite, onde dare ampia visibilità al consolidamento dello status sociale raggiunto nella città pontificia e trasmettere alle generazioni future un ideale lascito intellettuale.

Durante la quasi trentennale permanenza nel centro della cattolicità, Rodrigo Lopez aveva portato avanti un'accorta e calibrata strategia politica volta a tessere relazioni di varia natura tanto con la comunità dei nuovi cristiani portoghesi quanto con la numerosa compagine spagnola, senza tralasciare ovviamente di stringere legami con le sfere più influenti della realtà romana. Ne fa fede lo spoglio dei nominativi registrati nelle contabilità familiari aperte presso gli istituti creditizi del Monte di Pietà e del Banco di Santo Spirito,⁴³ così come lo attestano le informazioni rintracciate nei registri parrocchiali dove, solo per citare alcuni casi emblematici, il 14 maggio 1654 Rodrigo Lopez è ricordato assieme a Fernando Perez de Sousa e a João Celso Almeida come testimone al matrimonio tra Baltasar Gomez Homen e Graça Enriquez,⁴⁴ il 25 febbraio 1661 risulta padrino di battesimo di Simão, figlio di Pedro Enriquez e Maria da Silva, mentre il 20 maggio 1663 ricopre lo stesso ufficio in favore di Joana, nata da Ferdinando Perez de Sousa e Maria Enriquez.⁴⁵

I frutti di questa sorta di accorto equilibrismo tra le parti si protrassero ben oltre la vita di Rodrigo Lopez e contraddistinsero buona parte delle vicende familiari dei da Silva. Lasciata ai Maccarani l'abitazione in via della Mercede, Francisco Nicolau si trasferì nel palazzo di questi ultimi sito presso la «Madonella posta a piede di Monte Cavallo verso Santi Vincenzo et Anastasio», dove si trattenne con i congiunti sino al 1696;⁴⁶ pur considerando la particolarità di non disporre di un proprio palazzo di rappresentanza – mentre frattanto si era acquistato il casino di villeggiatura nei dintorni di Frascati appartenuto a Gabriel da Fonseca e si disponeva di proprietà immobiliari messe a pigione tanto nel rione Campo Marzio quanto

⁴² ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Morti, 1716-1739, c. 116r: «Anno Domini 1736. die 2. Maij. Illustrissimo Domina Comitissa Ioanna de Sylva bonae memoriae Odoardi lusitana annorum 95 vidua relicta bonae memoriae Comitij de Sylva, confessa, Olei Sancti unctione roborata, ac animae comendatione Sanctae Matris Ecclesiae spiritum Deo reddidit, cuius corpus in Ecclesia Sancti Isidori Patrum Minorum in propria sua sepultura sepultum fuit».

⁴³ Tra le personalità registrate nelle due contabilità, impossibili da enumerare in questa sede, si segnalano per brevità i portoghesi Baltasar Gomez Homen, Vicente, Duarte Emanuel e Simão Enriquez, Francisco Nuñez Sanchez, Gabriel da Fonseca, Luís Abreu, Pedro Perez de Sousa, Tomás de Vega e Manuel Mendes da Cruz. Tra gli spagnoli si contano invece Juan García del Pino, Felipe d'Avila, Alonso de Guzmán, Santiago de Noriega, Miguel Ortiz Espinosa, Diego de Villalobos e Felipe Serrano de Pimentel.

⁴⁴ Cfr. ASVR, *S. Marcello*, Matrimoni, 1633-1705, c. 29r. Il successivo 23 gennaio 1657 Rodrigo Lopez da Silva è padrino al battesimo di Gabriel, figlio della coppia (ASVR, *S. Marcello*, Battesimi, 1655-1658, c. 11r).

⁴⁵ Cfr. ASVR, *S. Marcello*, Battesimi, 1659-1664, rispettivamente cc. 63r e 130v.

⁴⁶ ASVR, *Ss. Vincenzo e Anastasio a Trevi*, Stati delle Anime, 1683-1699, cc. 380r-v, 426v, 466v, 500v, 529r, 557v, 595r, 636v. Orfana di Francisco Nicolau e di sua madre Beatriz da Silveira, deceduta il 22 marzo 1692 (ASVR, *Ss. Vincenzo e Anastasio a Trevi*, Morti, 1652-1700, c. 155v), tra il 1705 e il 1712 la famiglia guidata dalla vedova Joana da Silva dimorò in un immobile posto dove «termina il giro del Macello, e di là va a quello del Spada» (ASVR, *S. Maria in Via*, Stati delle Anime, 1703-1705, c. 128v; 1706-1711, cc. 22v, 57v, 91r, 152v, 184v-185r; 1712-1716, c. 28r), per poi fare ritorno nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, dove alloggiò nel palazzo di proprietà del marchese del Bufalo. Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, 1711-1713, c. 132v; 1714-1716, cc. 34r, 81v, 131v; 1717, c. 35v; 1718, c. 35r; 1719, c. 38r; 1720, c. 37r; 1721, c. 39v; 1722, c. 39v; 1723, c. 40v; 1724, c. 40v; 1725, c. 46r; 1726, c. 41v; 1727, cc. 45r-v; 1728, carte non numerate: 1729, c. 49r; 1730, cc. 48r-v; 1731, c. 51r; 1732, c. 48r; 1733, c. 48v; 1734, carte non numerate; 1735, c. 42v; 1736, c. 41v; 1737, c. 39r; 1738-1739, cc. 37v, 97r; 1740-1741, c. 79.

sull'isola Tiberina – lo scambio di residenze effettuato con i Maccarani conferma un'assoluta dimestichezza e un rapporto di fiducia stretti nel tempo con le più riguardevoli sfere del patriziato capitolino. A suggellare l'ascesa sociale della famiglia è, a partire dal 1684, la possibilità concessa a Francisco Nicolau di fregiarsi del titolo di conte, permettendo così ai da Silva di ascrivere a tutti gli effetti all'articolato mondo della nobiltà romana. Il raggiungimento di questo status sociale è premessa fondamentale per giustificare i prestigiosi matrimoni assicurati alle figlie Beatriz Maria Agueda e Branca Catarina, l'una data in sposa al marchese Lazzaro Malaspina in data 3 febbraio 1687⁴⁷ e l'altra congiuntasi al marchese Giulio Buratti, figlio di Gregorio e Maria Olgiati, nonché nipote per parte di padre della portoghese Lavinia Lopes. Ulteriori attestazioni del prestigio raggiunto fu il battesimo dell'ultimogenita Cristina Ângela Maria Graça, che ebbe come madrina la regina Cristina di Svezia, cui si aggiungono anche quelli dei nipoti, nati dall'unione di Pedro Paulo da Silva con la ternana Maddalena Monti, che annoverarono come padrini personalità del calibro del cardinale Francesco Barberini, del vescovo di Verona Francesco Trevisani, dell'auditore di Rota e futuro porporato Carlo Leopoldo Calcagnini.⁴⁸

Specchio fedele di questo fiducioso e, a tutti gli effetti, proficuo sforzo di avanzamento sociale raggiunto tramite una sostanziale equidistanza a livello politico-diplomatico è per l'appunto la cappella gentilizia in Sant'Isidoro, la cui veste berniniana è contraddistinta dalla pregevole tela ovale dipinta da Carlo Maratti e rappresentante l'*Immacolata Concezione con Gesù Bambino che sconfigge il demonio*.⁴⁹ Come già nel caso del sacello di Gabriel da Fonseca, la pala d'altare dichiara l'adesione del committente al campo religioso cattolico e ne suggerisce l'orizzonte culturale di riferimento; da un lato, infatti, emergono i legami con la dottrina immacolista propugnata da Duns Scoto e riaffermata da Luke Wadding, cui si deve la fondazione del Collegio annesso alla chiesa di Sant'Isidoro,⁵⁰ da un altro potrebbe anche ravvisarsi una presa di posizione nell'annosa controversia politica e religiosa che contrapponeva le istanze della corona madrilena all'autorità pontificia e che, tra l'altro, aveva avuto nella città di Siviglia da cui proveniva Rodrigo Lopez uno dei maggiori teatri di scontro.⁵¹ Non meno rilevanti sono poi i nessi con specifici aspetti della religiosità lusitana

⁴⁷ ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Matrimoni, 1647-1695, c. 211v.

⁴⁸ Francesco Barberini fu padrino al battesimo di Maria Joana Francisca Cristina e di Francisco Duarte Tiago Filipe, nati rispettivamente l'11 aprile 1727 e il 7 maggio 1733; Francesco Trevisani fu il padrino di Ana Maria Beatriz, nata il 29 luglio 1728; Carlo Leopoldo Calcagnini svolse analogo ufficio al battesimo di Branca Violante Teresa, nata il 7 luglio 1729. Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte*, Battesimi, 1724-1733, c. 38v, 63v, 106r.

⁴⁹ All'opera si collega la tela del Maratti oggi conservata nella Galleria Nazionale di Cosenza, menzionata nel già citato inventario dei beni ereditari di Joana da Silva: «Un Quadro per alto otto palmi d'altezza e cinque di lunghezza rappresentante la Santissima Concezione opera del Signor Carlo Maratta con sua cornice indorata nelle cantonate con riporto d'intaglio e la detta cornice indorata a bottoncini tutta dorata all'antica», stimato 200 scudi; subito dopo è citato anche «Altro [quadro] in tela d'Imperatore per alto rappresentante San Pasquale Bailon con sua cornice dorata, con rabeschi all'antica opera del Signor Carlo Maratta» del valore di 80 scudi. Cfr. ASC, *Archivio Notarile*, sez. 25, Joannes Bernardinus Angelicus, prot. 45, c. 23r.

⁵⁰ Sulla figura di Luke Wadding e la sua attività nel cenacolo di Sant'Isidoro si rimanda al recente S. Kubersky-Piredda (a cura di), *Il Collegio di Sant'Isidoro. Laboratorio artistico e crocevia d'idee nella Roma del Seicento*, Roma, Campisano Editore, 2019.

⁵¹ Per la complessa questione immacolista che vide fronteggiarsi la monarchia spagnola alla curia romana e che, con la promulgazione l'8 dicembre 1661 della bolla *Sollicitudo omnium ecclesiarum* ad opera di Alessandro VII Chigi, aveva visto siglata una sorta di compromesso tra le parti, si rimanda alle analisi e ai riferimenti bibliografici contenuti in A. Anselmi, «Tota pulchra es amica mea et macula non est in te». *La Spagna e l'Immacolata a Roma*, in Eadem (a cura di), *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 2008, pp. 239-300; P. Broggio, *Teologia, ordini religiosi e rapporti politici: la questione dell'Immacolata Concezione di Maria tra Roma e Madrid (1614-1663)*, «Hispania Sacra», LXV, 2013, pp. 255-281; A. Álvarez-Ossorio Alvaríño, «¡Quiéren los españoles definir!». *La Inmaculada Concepción y la*

quali quelli incarnati dall'Ordine delle Concezioniste, secondo cui il Figlio avrebbe operato assieme alla Vergine per sottomettere le forze del male;⁵² direttamente da questa tesi deriva, del resto, la scelta iconografica su cui è impostata la scena dipinta, del tutto inedita per l'ambiente romano, con il Bambino Gesù sorretto dalla Vergine raffigurato mentre concorre con la croce astile a schiacciare il serpente che striscia sul globo terrestre. Ciò non di meno, piuttosto che nell'opera in questione, il cardine concettuale che informa l'ambiente andrebbe piuttosto ricercato nella decorazione delle pareti laterali, in un ulteriore parallelismo con la cappella in S. Lorenzo in Lucina.

I monumenti funebri ideati per accogliere le spoglie delle due generazioni della famiglia guidate da Rodrigo Lopez e Francisco Nicolau, indipendentemente dall'annosa questione circa l'originario progetto di inserire ritratti pittorici in luogo degli attuali rilievi scultorei, presentano come elemento caratterizzante la splendida coppia di figure allegoriche a mezzo busto ritraenti, sulla sinistra, la *Carità* e la *Verità*, in controparte la *Giustizia* e la *Pace*. Come esplicitato dalle iscrizioni sottostanti, le virtù sono ispirate al versetto 11 del Salmo 85, dove si legge che «Misericordia et Veritas obviaverunt sibi / Iustitia et Pax osculatae sunt» e, contrariamente a quanto talvolta sostenuto, la scelta di collocare al posto della Misericordia un'allegoria della Carità non rappresenta una contraddizione quanto una sorta di dilatazione semantica, dal momento che l'amore ardente della seconda non è altro che un'amplificazione della compassione incarnata dalla prima.⁵³

Protagoniste assolute dell'allestimento berniniano, le figure costituiscono un insieme iconografico che si presta a molteplici e stratificate letture a carattere ideologico. Canto di gioia per il popolo ebraico che ritorna alla terra dei padri dall'esilio babilonese, il salmo a fonte della traduzione scultorea è nel contempo caro alla tradizione cristiana, che lo ha riletto in chiave messianica come incontro di Dio con la propria ecclesia attraverso l'ispirazione salvifica delle virtù.⁵⁴ Interpretando ora l'assunto religioso in termini politico-diplomatici,⁵⁵ Rodrigo Lopez da Silva sembra porsi al centro di questa allegoria atta a coniugare nel tempo

monarquía de España durante el siglo XVII, in P. González Tornel (a cura di), *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca*, catalogo della mostra di Valencia (Museu Belles Arts, 30 novembre 2017-8 aprile 2018), Valencia, Generalitat Valenciana, 2017, pp. 55-73; J. J. Ruiz Ibáñez, G. Sabatini, *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, Madrid, FCE, Red Columnaria, 2019.

⁵² Cfr. A. Zuccari, *L'Immacolata a Roma dal Quattrocento al Settecento. Istanze immacolistiche e cautela pontificia in un complesso percorso iconografico*, in G. Morello, V. Francia, R. Fusco (a cura di), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra di Città del Vaticano (Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio-13 maggio 2005), Roma, Federico Motta Editore, 2005, pp. 65-77, in particolare pp. 71-72.

⁵³ La complementarietà tra la Misericordia intesa come amore che discende all'uomo da Dio e la Carità come effusione di quell'amore fra le genti, in un rapporto di costante dialettica tra il Creatore e i propri figli, è già in san Paolo (Col 3,12-15): «Induite vos ergo, sicut electi Dei, sancti et dilecti, viscera misericordiae, benignitatem, humilitatem, mansuetudinem, longanimitatem, supportantes invicem et donantes vobis ipsis, si quis adversus aliquem habet querelam; sicut et Dominus donavit vobis, ita et vos; super omnia autem haec: caritatem, quod est vinculum perfectionis. Et pax Christi dominetur in cordibus vestris, ad quam et vocati estis in uno corpore».

⁵⁴ Traendo spunti dalle riflessioni di Ugo di San Vittore e Bernardo di Chiaravalle, già nelle *Meditationes Vitae Christi* attribuite allo Pseudo-Bonaventura le quattro virtù sono identificate come le quattro figlie di Dio, attraverso le quali il Signore infonde nell'uomo la virtù divina. Sulla vasta eco riscossa da questa interpretazione nel corso del XVII secolo, con particolare riferimento alla produzione scultorea berniniana, si rimanda a I. Lavin, *Bernini at St. Peter's: Singularis in Singulis, in Omnibus Unicus*, in W. Tronzo (a cura di), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 111-243, in particolare pp. 176-179.

⁵⁵ L'interpretazione in chiave politica del Salmo 85 trova un concreto precedente nella medaglia fatta coniare dall'allora regnante pontefice Alessandro VII Chigi in seguito all'elezione al soglio petrino. Cfr. F. Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum*, Roma, Ex Typographia Dominici Antonii Herculis, 1699, II, p. 644, numero VI.

futuro l'assunto dei versi sulle epigrafi funerarie; nelle vesti di promotore di una rinnovata armonia universale, il principale esponente di una famiglia di origini ebraiche convertitasi al cattolicesimo, nato in terra lusitana ma operante per la casa regnante di Spagna, sembra proporsi come interprete di un disegno dal sapore escatologico che avrebbe nella contigua verità di fede tra ebraismo e cristianesimo il suo approdo naturale a carattere religioso e nell'equa pacificazione tra le corone di Portogallo e Spagna l'agognato obiettivo di stampo politico e culturale.



Fig. 1. Cosimo Fanzago, Carlo Rainaldi, *Cappella di Francisco Nuñez Sanchez*, Roma, S. Lorenzo in Lucina



Fig. 2. Gian Lorenzo Bernini, *Cappella di Gabriel da Fonseca*, Roma, S. Lorenzo in Lucina



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini, *Cappella di Rodrigo Lopez da Silva*, Roma, Sant'Isidoro

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: redazione.giornaledistoria@gmail.com