Fortuna delle gemme antiche figurate: riusi ed erudizione.

INTRODUZIONE		1
PARTE I		2
1.1	**I MANUFATTI: FORME E DECORAZIONI.**	**3**
1.1.1	Reimpieghi di gemme antiche in epoca carolingia	3
1.1.2	Croci: *loci* significativi e gemme sparse	8
1.1.3	Coperte: *loci* significativi e gemme sparse	18
1.2	**L'IMMAGINARIO MEDIEVALE: DUE CASI EMBLEMATICI**	**25**
1.2.1	*Interpretatio christiana*: lo scrigno di Colonia.	25
1.3	**LETTURE ALLEGORICHE, SIMBOLI E TOPOI RETORICI.**	**34**
1.3.1	*Ornamenta Sugerii*.	34
1.3.2	*Pretiosi lapides carnales homines*	37
1.3.3	*Crux gemmata, nobilis arbor*	39
1.3.4	*Liber, pictura, speculum.*	40
1.3.5	Poteri magici e terapeutici	42
1.4 CONCLUSIONI		**43**
PARTE II		46
2.1	**ESIBIRE E RIPRODURRE.**	**47**
2.1.1	Eruditi, collezionisti, artisti	47
2.1.2	Un ambito di diffusione: le miniature	53
2.1.3	Un ambito di diffusione: le placchette	61
2.1.4	Riflessi romani: Filarete.	62
2.1.5	Conclusioni.	69
2.2.	**ALLEGORESI DELLE PIETRE PREZIOSE*:* CONTINUITÀ.**	**71**
2.3	**OSSERVARE ED ESPLICARE.**	**77**
2.3.1	Storia universale e iscrizioni: i pionieri.	77
2.3.2	Osservare ed esplicare le monete.	80
2.3.2.1	Testo e immagini: l'autonomia delle illustrazioni.	81
2.3.2.2	Confrontare le antichità	84
2.3.2.3	*Res antiquae* e pratica quotidiana	88
2.3.2.4	L'enciclopedia figurata dei rovesci.	89
2.3.2.5	Breve e provvisoria conclusione	93
2.4	**VEDERE E INCURIOSIRE.**	**95**
2.4.1	Le stampe dei cammei Grimani	95
2.4.2	I disegni e le stampe dello *Speculum*	97
2.4.3	Le prove grafiche di Giovan Battista Franco	99
2.4.4	La serie vichiana: i documenti	101
2.4.5	La serie vichiana: i dati biografici	102
2.4.6	La serie vichiana: tre ipotesi	103
2.4.7	L'ipotesi della retrodatazione	104
2.4.7.1	Battista Franco a Roma	104
2.4.7.2	Enea Vico a Roma	106
2.4.8	Conclusioni	109
2.5	**OSSERVARE ED ESPLICARE LE GEMME**	**113**
2.5.1.	La glittografia di Le Pois (1579)	114
2.5.2	Illustrare e descrivere. L'analisi archeologica di Le Pois	116
2.6	**PUBBLICARE E INTERPRETARE. LE IMAGINES DI FULVIO ORSINI**	**122**
2.6.1	Sostituzione di illustrazioni	125
2.6.2	Sostituzione di erme con gemme	134

2.6.3 Dalle tavole composite al campione unico 136
2.6.4 Contrappunto critico: le strategie editoriali di Orsini 142
2.6.5 Conclusioni 151

2.7 DISEGNARE, DISCUTERE, COLLAZIONARE. 153
2.7.1 Il contesto romano e il codice 1564 della Biblioteca Angelica 153
2.7.2 Gemme basilidiane: la scoperta 155
2.7.3 Due guide: fortuna iconografica e apprezzamento estetico 161
2.7.4 Gemme dalla collezione di Orsini 166
2.7.5 Gemme gnostiche e magiche 167
2.7.6 Conclusioni 168

2.8 PUBBLICARE PER MOSTRARE. *DACTYLIOTHECA* DI GORLAEUS 171
2.8.1 La concezione dell'antiquaria 172
2.8.2 Cultura e politica 173
2.8.3 L'edizione della *Dactyliotheca* del 1609 177

2.9 CODIFICARE NUOVI TEMI. 185
2.9.1 Le gemme basilidiane: definizione di un nucleo tematico. 185
2.9.2 *Abraxas seu Apistopistus* 186
2.9.3 *Abraxas seu Proteus* 190
2.9.4 Conclusioni 194

3. PARTE III. INTERPRETARE E COMPARARE 196
3.1. ICONOGRAFIE EGIZIE: DALLA FANTASIA AL REPERTO. 198
3.2 METODO COMPARATIVO: PRIME APPLICAZIONI 203
3.3 LE ISCRIZIONI: DA DIDASCALIA A FIRMA 210
3.4 *CORPORA* E FASI STILISTICHE 216

4. CONCLUSIONE GENERALE 225

Fortuna delle gemme antiche figurate: riusi ed erudizione.

«*lapides preciosi, quaeque inter omnes creaturas carissima, continuo famulatu plena devotioni exponi debent*»[1]



INTRODUZIONE

Le gemme antiche figurate hanno avuto un singolare e interessante destino sia nel Medioevo sia in età moderna. Rispetto ad altre classi di materiali, come rilievi o pitture, sono i manufatti in cui il valore della materia fa concorrenza a quello della rappresentazione, il *pretium* gareggia con l'*ars*. Questo bilanciamento caratterizza la storia della loro fruizione da sempre ed è stato anche il fattore aggiuntivo che ha determinato in moltissimi casi la loro sopravvivenza. La tesaurizzazione è stata spesso il motivo principale della conservazione dei manufatti, e quindi anche della trasmissione delle loro raffigurazioni. Per altre categorie di oggetti, storicamente, è avvenuto l'esatto contrario: il *pretium* della materia è stato il motivo per cui sono stati formalmente distrutti e, in nome del quale, la materia prima, derivante dalla distruzione del manufatto originario, è stata utilizzata per produrne di nuovi. Questo procedimento di «distruzione produttiva» ha connotato per secoli la storia della produzione artistica[2]. Qui, invece, il *pretium* della materia, ma anche la sua durezza e l'impossibilità a ricondurla ad uno stato primigenio per poterne ricavare nuovi manufatti sono i fattori all'origine della preservazione della 'forma' originale dell'oggetto. La durezza della materia e l'esiguità dello spazio hanno imposto l'affinamento di capacità tecniche di lavorazione difficilmente riproducibili e raggiungibili. In questo campo, l'artefice antico è stato raramente eguagliato dai moderni; solo a partire dal pieno Rinascimento ciò è stato di nuovo possibile. In nome di queste caratteristiche la classe delle gemme antiche figurate ha avuto una tradizione di studio e di fruizione molto particolare.

Con questo lavoro si intende ripercorrere tali vicende, ponendosi due obiettivi: in primo luogo la ricostruzione dei modi in cui le gemme sono state usate, percepite e interpretate nel corso dei secoli, nella tradizione occidentale; in secondo luogo la comprensione del contributo dato dallo studio di questa classe di materiali allo sviluppo di una moderna scienza archeologica. I due aspetti sono strettamente intrecciati: comprendere il modo in cui venivano, in determinati contesti, usati i materiali glittici antichi significa anche indagarne i modi della percezione e, in assenza di testimonianze più esplicite, tentare di ricostruirne le interpretazioni. Ciò è valido soprattutto per l'età medievale dato che non sono molte le attestazioni dirette relative alle gemme antiche con raffigurazioni. In altre epoche, invece, i modi di riuso diventano più chiaramente individuabili e si sviluppano altri aspetti, come l'erudizione antiquaria. L'analisi di testimonianze eterogenee – manufatti, disegni, appunti, trattati a stampa – è il metodo a nostra disposizione per ricostruire usi e percezioni di tali materiali.

[1] SUGERIUS S. DIONYSII, *De rebus gestis in administratione sua*, in *PL*, vol. 186, col. 1233.
[2] H. BREDEKAMP, *La fabbrica di San Pietro*, Torino, 2005, per il principio della distruzione produttiva.

PARTE I

Il reimpiego di gemme su oggetti liturgici medievali è stato oggetto di numerose pubblicazioni, dai pionieristici lavori di Wentzel[3] alle più recenti osservazioni di studiosi che, a volte in modo generale[4], altre volte in modo mirato e concentrato su pochi manufatti, hanno affrontato questo argomento[5]. Antiche gemme incise si trovano oggi disseminate in numerosi musei e nei tesori di molte abbazie medievali, in tutta Europa, e decorano reliquiari, croci d'altare e preziose legature. Esse, inoltre, erano state anche ampiamente utilizzate come castoni per anelli appartenenti ad aristocratici, mercanti e prelati[6]. Oltre che come frammenti antichi reimpiegati, le pietre antiche intagliate sono anche presenti nella tradizione letteraria, dall'antichità greca e latina ai testi alto-medievali fino ai trattati del XII e XIII secolo, come parte integrante della tradizione sapienziale e filosofica occidentale. Da queste premesse occorre partire per realizzare un'ampia ricostruzione di usi e significati delle gemme antiche nel Medioevo onde cercare di descriverne in modo argomentato e documentato l'orizzonte d'uso. Non solo le gemme vere e proprie, ma anche le fonti testuali che, a diversi livelli e con differenziati approcci, le trattano e, soprattutto, i dati più generali del contesto dei loro impieghi saranno utilizzati per tentare di delineare un quadro dei riusi, e quindi della fruizione e percezione di questi manufatti antichi.

Tra le fonti materiali, a questo scopo, utilizzerò in primo luogo i sigilli dei sovrani carolingi, che inaugurano in modo pregnante la pratica del reimpiego di gemme antiche per nuovi anelli con castone. In secondo luogo saranno presi in considerazione i manufatti liturgici che mostrano un ampio impiego della pratica del riuso. Presenterò crocifissi, coperte e reliquiari decorati da gemme e cammei antichi con l'obiettivo di fornire una casistica delle modalità di reimpiego – tipo di reperti, luogo dell'inserimento, modifiche dei tasselli rempiegati. I manufatti analizzati saranno organizzati per categorie tipologiche: prima i crocifissi, poi le coperte ed infine i reliquiari a cassa. Questa strategia risponde alla necessità di presentare e interpretare i tasselli reimpiegati anche in funzione della loro collocazione nella struttura del manufatto per verificare se esista una sintassi per cui a determinati *loci* dei manufatti siano associati precisi significati. Altra chiave di lettura è il procedimento, ormai ampiamente accettato e sviluppato, della '*interpretatio christiana'*, che sarà con maggior dettaglio utilizzato per due casi molto noti: il *Dreikönigenenschrein* di Colonia e il cosiddetto scrigno di Carlo Magno.

In terzo luogo il modo di fruizione di tali preziosi manufatti è talvolta noto dalle fonti e consente di aggiungere alcune considerazioni sulle loro minute decorazioni. In questo percorso la descrizione dell'Abate Suger degli *ornamenta* della propria abbazia permette di accertare la consapevolezza delle valenze metaforiche degli apparati decorativi e delle relative iscrizioni. L'*exemplum* di Suger è utile anche perché dimostra l'applicabilità di una chiave di lettura simbolica degli apparati decorativi e legittima l'uso delle conoscenze desunte dai lapidari medievali per le oreficerie sacre. Sul versante del culto è utile infatti considerare che gli arredi sacri, solitamente custoditi nel chiuso dei tesori abbaziali e delle cripte ecclesiali, erano anche periodicamente esposti. Sul versante delle fonti letterarie, inoltre, l'esegesi dei testi biblici e la trattatistica litologica forniscono un importante substrato erudito. In altri termini, l'intreccio di fonti eterogenee è la via maestra che può condurre ad un'utile e generale, peraltro ormai dovuta, comprensione del fenomeno dei reimpieghi di gemme antiche nel Medioevo. Tutte queste linee di riflessione offrono strumenti diversi e altrettanto validi che cercherò di integrare in questa costruzione di una panoramica dei modi del riuso della glittica antica.

---

[3] H. WENTZEL, *Mittelalterliche Gemmen. Versuch einer Grundlegung*, in «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 8, 1941, pp. 45-98; IDEM, *Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 7, 1953-1956, pp. 239-278; IDEM, *Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderten in Italien*, in «*Zeitschrift für Kunstwissenschaft*», IX, 1955, pp. 29-72; IDEM, *Staatskameen in Mittelalter*, in «Jahrbuch Berliner Museum», 4, 1962, pp. 42-77.

[4] Da ultimo, MARBODO DI RENNES, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, a cura di B. BASILE, Roma, 2006, che presenta molte considerazioni simili soprattutto nell'*Introduzione*, pp. 9-35; E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Antike Gemmen und ihre Nachleben*, Berlin-New York, 2007.

[5] *Engraved Gems: Survivals and Revivals*, a cura di C. M. BROWN, Washington, 1997.

[6] G. DEMAY, *Des Pierres Gravées employées dans les sceaux du moyen age*, Paris, 1877, n. 1-309 mostra un'ampia casistica di castoni medievali riutilizzati e in molti casi personalizzati con l'aggiunta di iscrizioni.

1.1 I MANUFATTI: FORME E DECORAZIONI.

1.1.1 Reimpieghi di gemme antiche in epoca carolingia

Un primo episodio interessante è l'uso di gemme antiche in ambito carolingio. Il fenomeno è già ampiamente noto, ma qui interessa menzionarlo soprattutto per capire quali siano i tipi di reimpiego in atto e per verificare eventuali analogie con altre classi di materiali. Nel contesto dell'ampio dibattito sulle 'rinascenze' dell'arte antica, l'età carolingia è stata più volte e da diversi punti di vista indagata[7] e sono state indicate tracce della ripresa di modelli antichi nell'architettura[8], nell'iconografia[9] nel cerimoniale[10], nella sfragistica[11] e nella toponomastica[12]. Era in atto un fenomeno di ripresa e di derivazione di forme – architettoniche, cerimoniali, iconografiche – da una dimensione ritenuta 'antica' e 'romana' ad una contemporanea e politica. Già prima dell'esplicitazione di questa teoria della rinascenza architettonica di età carolingia, però, gli studi di Babelon[13] e di Furtwängler[14] avevano rilevato un procedimento analogo nelle cosiddette 'arti minori' e specialmente nella produzione glittica[15]. Questo è un tema significativo, non tanto per determinare se effettivamente nella classe glittica si sia verificata 'prima' una ripresa delle formule antiche, quanto piuttosto per capire il modo in cui fossero interpretate e percepite le gemme antiche figurate. Ma qui conviene

---

[7] Ad esempio sono stati messi in evidenza quali attori della Rinascita, non solo la dinastia carolingia ma anche il potere spirituale. Per l'idea di una ripresa di motivi romanizzanti anche nel campo dell'architettura, R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in «Art Bulletin», 24, 1942, pp. 1-38 (tr. it. *La rinascita dell'architettura paleocristiana romana nell'età carolingia*, in *Architettura sacra paleocristiana e medievale*, Torino, 1993, pp. 151-220).

[8] A questo proposito è stata citata a titolo puramente esemplificativo l'adozione di modelli architettonici paleocristiani romani per la struttura della chiesa dell'abbazia di Fulda. Il transetto occidentale ispirato a motivi architettonici degli edifici imperiali costantiniani, la pianta a croce latina, la suddivisione in tre navate, l'inserimento di una trabeazione continua nell'articolazione degli ordini interni, come anche il cerimoniale che accompagnò l'erezione dell'altare per il martire Bonifacio, esplicitamente indicato come eseguito '*Romano more*', sono stati interpretati come tratti tipici della ripresa dei modelli classici nell'architettura medievale. KRAUTHEIMER, *La rinascita dell'architettura paleocristiana*, cit., *Poscritto* 1987, pp. 217-220. L'articolo del 1942, *The Carolingian Revival*, cit., è corredato in questa edizione italiana del 1993 di due poscritti, uno del 1969 e uno del 1987, che correggono le precedenti asserzioni, ma salvano la teoria generale di una ripresa dell'architettura paleocristiana di IV sec. d.C. nelle nuove creazioni romane di IX sec. d.C., avviate da Pasquale I (817-824), e negli edifici della piena età carolingia, seppure in termini meno netti per la Torhalle di Lorsch. Da ora in poi farò riferimento a questo testo nella sua traduzione italiana, come KRAUTHEIMER, *La rinascita dell'architettura paleocristiana*, cit.

[9] Carlo è il nuovo Palemone che guarda dall'alto la '*aurea Roma iterum renovata*' nell'egloga di Moduino di Autun (804-810), in *Poetry of the Carolingian Renaissance*, a cura di P. GODMAN, Oklahoma, 1985, pp. 192-193, già citata in G. KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems: "Golden Rom is reborn?"*, in *Engraved Gems*, cit., pp. 44-61, p. 45.

[10] *De vita Aeigili*, in *MGHPoetL*, II, p. 111, già citato in KRAUTHEIMER, *La rinascita dell'architettura paleocristiana*, cit., p. 169, nota 84.

[11] La didascalia *Renovatio Romani Imperii* compare su una sua bolla imperiale già citata da KRAUTHEIMER, *La rinascita dell'architettura paleocristiana*, cit., p. 173, con bibliografia relativa.

[12] Il palazzo di Aquisgrana ricalca altri modelli romani nella toponomastica - «*quod nominavit Lateranis et collectis thesauris suis de regnis singulis, in Aquis adduci praecepit*» - e nell'apparato decorativo – con l'aggiunta di una Lupa bronzea e di una statua equestre, in KRAUTHEIMER, *La rinascita dell'architettura paleocristiana*, cit., pp. 207-210.

[13] E. BABELON, *La glyptique à l'époque mérovingienne et carolingienne*, in «Académie des Inscriptions et Belles Lettres», *Comptes rendus, 4th Series*, 23, 1895, pp. 398-427, in particolare pp. 399-402.

[14] A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, voll. I-III, Leipzig, 1900 (ristampa Amsterdam – Osnabrück, 1965), vol. III, pp. 373-375.

[15] Nel dibattito sulla continuità o non continuità tra tardo antico ed età carolingia, il livello tecnico e la qualità formale degli intagli di IX sec.d.C. sono diversamente interpretati. L'idea di ascendenza vasariana di un'interruzione nella tradizione delle competenze tecniche è accolta da J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, 4 voll., Paris, 1864-66, II, p. 105, che propone un modello dualistico dello sviluppo tecnico-artistico, in cui si avvicendano antichità romana e Oriente bizantino. La teoria che in età carolingia si verifichi una vera e propria rinascita delle arti, fondata sull'acquisizione di saperi tecnici, è sostenuta da BABELON, *La glyptique à l'époque mérovingienne et carolingienne*, cit., accolta da KORNBLUTH, *Carolingian engraved gems*, cit., p. 45 e fino ad oggi accettata. Questa intuizione di Babelon trova conferma nel ruolo di 'arte guida' attribuito all'oreficeria e alle arti suntuarie: le evoluzioni formali rilevate nella numismatica e nella bronzistica hanno indotto ad ipotizzare l'uso di nuovi strumenti, passati poi anche nelle botteghe degli orefici e degli incisori. Per quest'ultimo aspetto e il concetto di 'tecnica pilota' e di 'Zackenstil', H. BELTING, *Zwischen Gotik und Bysanz*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLI 1978, pp. 217-257; E. CASTELNUOVO, *Le vetrate medievali*, Torino, 1994, pp. 9-15.

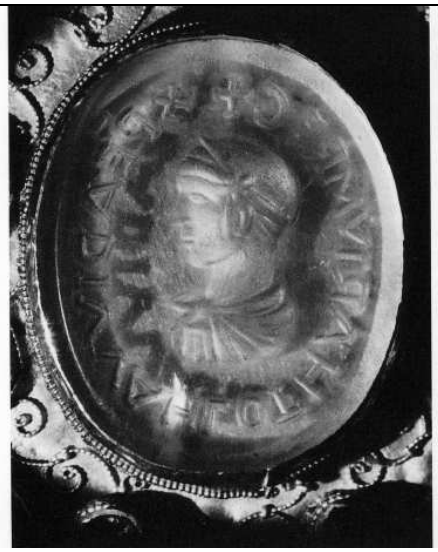
indagare più a fondo questi meccanismi, partendo da una serie di casi in cui si è verificato un reimpiego 'funzionale' di pietre preziose antiche intagliate[16]. Una pietra con busto di età imperiale (II sec. d.C.) e la legenda «*Christe, protege Carolum regem Francorum*» era usata da Carlo Magno come sigillo personale **[fig. 1]**[17]. Il busto del castone in questo modo si prestava a due linee di lettura: raffigurare il medesimo sovrano oppure, saldandosi all'invocazione iscritta, offrire la raffigurazione di un modello di regalità riconducibile anche al tipo del *Christus Rex*[18].

Fig. 1, sigillo di Carlo Magno	Fig. 2, sigillo di Luigi il Tedesco
	

Alcuni dei discendenti di Carlo Magno ne seguirono il modello, adottando come sigillo personale pietre antiche con intagli, montate in anelli contemporanei: ad esempio Luigi il Tedesco, divenuto re della Francia orientale nell'833, usava come sigillo una pietra antica con ritratto di Adriano [**fig. 2**][19]. Il legame che si veniva ad instaurare tra anello, castone e proprietario ufficiale era tale che, nonostante l'uso prolungato causasse un forte deterioramento della pietra, essa non fu sostituita, ma si procedette ad una sorta di 'restauro', tramite il rimontaggio in un nuovo castone[20]. Luigi il Tedesco, quindi, continuava ad utilizzare per il proprio castone la pietra antica anche se rotta.
Luigi II, re d'Italia dall'850 all'875, aveva un castone costituito da una pietra antica, ma l'intaglio era stato realizzato *ex novo* [**fig. 3**][21]. Contemporaneamente, Lotario II, sovrano della Lotaringia dall'855 all'869, utilizzava un cristallo di rocca con un busto di guerriero elmato e clamidato [**fig. 4a**][22], ispirato probabilmente al sigillo antico appartenuto al genitore Lotario I, che presentava un busto di Alessandro Severo [**fig. 4b**][23]. I due sigilli, di Luigi II e di Lotario II, presentano entrambi una raffigurazione simile: un busto di profilo, con mantello fermato da una fibbia; il modello potrebbe essere stato la pietra antica usata da

[16] Sul valore delle tecniche legate all'oreficeria, F. NEGRI ARNOLDI, *Tecnica e scienza*, in *Storia dell'arte italiana, 4. Ricerche Spaziali e tecnologie*, Torino, 1980, pp. 103-227, in particolare il paragrafo 3, *Oreficeria, arte dei re*, pp. 144-145.
[17] DEMAY, *Des Pierres Gravées*, cit., p. 57, n. 292; P. E. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751-1190*, Veröffentlichungen der Forschungsinstitute an der Universität Leipzig. Die Entwicklung der menschlichen Bildnisses, I, Leipzig, 1928, München 1983, p. 23. In generale, sull'autorappresentazione e sull'iconografia del potere delle corti carolingia e ottoniana, quest'opera, per quanto datata, costituisce ancora un fondamentale riferimento.
[18] Sigillo di Carlo Magno, impressione in cera, 7 agosto 807, Bayerisches Hauptsaatsarchiv, München, in E. BABELON, *La gravure en pierres fines: Camées et intailles*, Paris, 1894, p. 209; P. E. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige*, cit., p. 149, n. 2-3; KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 48, fig. 4.
[19] Sigillo di Luigi il Tedesco, impressione in cera, Stiftsarchiv, Sankt Gallen, A1, in KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 48, fig. 5. Già in DEMAY, *Des Pierres Gravées*, cit., p. 56, n. 283.
[20] KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 48, fig. 7.
[21] Sigillo di Luigi II, 850-875, intaglio al rovescio, Schweizerische Landesmuseum, Zurich, LM 30439. KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 48, fig. 8.
[22] G. KORNBLUTH, *The Seal of Lothar II: Model and Copy*, in *Francia: Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, 17.1, 1990, pp. 55-68; G. KORNBLUTH, *Engraved Gems of the Carolingian Empire*, Pennsylvania State University Press, 1995, pp. 58-63, n. 6; KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 49, fig. 9 (Lotario II) e fig. 10 (Lotario I).
[23] DEMAY, *Des Pierres Gravées*, cit., p. 59, n. 301.

Lotario I come sigillo. Questo caso è fortemente emblematico: Lotario I usa come sigillo una gemma antica con busto laureato e clamidato; nell'anno 841 la gemma antica si rompe e viene in seguito restaurata, integrando la parte inferiore con un busto pertinente, ma di dimensioni leggermente maggiori. Lotario II erediterà il sigillo danneggiato e integrato e, in seguito, se ne procurerà uno nuovo, ma molto vicino nell'iconografia a quello originale[24]. I sovrani inaugurano quindi una consuetudine che contempla sia il reimpiego della gemma intagliata 'antica', sia l'uso di una gemma contemporanea, ma intagliata 'all'antica', riproponendo spesso il medesimo schema del busto di profilo. Questa serie di testimonianze dimostra la presenza di gemme antiche nell'ambito della sfragistica carolingia, già nel IX secolo. Ciò avviene in alcuni casi tramite il riuso *in se*, ovvero la ripresa di oggetti antichi e il loro impiego per funzioni contemporanee (Carlo Magno, Luigi il Tedesco, Lotario I)[25]; ma anche, in taluni casi, attraverso la derivazione di 'forme' poi ricreate autonomamente dalle nuove maestranze – il riuso *in re* (Luigi II, Lotario II).

Fig. 3, sigillo di Luigi II, come re d'Italia	Fig. 4a, sigillo di Lotario II (855-869)	Fig. 4b, sigillo di Lotario I
		

Oltre a questi casi particolarmente noti, se ne possono aggiungere anche alcuni altri meno celebri: sigilli di Carlo Magno (769 d.C.) **[fig. 5]**, di Luigi il Pio (816 d.C.) **[fig. 6]**, di Carlo III il Semplice (951 d.C.) **[fig. 7]** e del Conte di Parigi Eudes (fine X sec.) **[fig. 8]** dimostrano la derivazione da modelli ispirati all'antico, se non addirittura da gemme propriamente antiche, come il ritratto di dinasta ellenistico impiegato nel castone del Conte di Parigi[26]. È altresì interessante rilevare come la formula verbale «*Christe protege*», presente nella fascia del castone che circonda la gemma, sia la stessa almeno per una serie di dinasti strettamente connessi con Carlo Magno.

Da questi esempi si nota anche che dopo una fase iniziale di uso di gemme propriamente antiche inserite nei sigilli dinastici (reimpiego *in se*), si passa ad una seconda fase in cui si usano pietre coeve con intagli che riproducono almeno sommariamente lo schema iconografico del busto di profilo presente sui castoni antichi (reimpiego *in re*). L'uno e l'altro approccio all'antico sono documentabili attraverso l'analisi della sfragistica carolingia: da una parte i sovrani utilizzano come castoni d'anello pietre antiche, riadattandole alle proprie necessità tramite l'aggiunta di iscrizioni; dall'altra le botteghe producono nuovi sigilli ispirati a modelli formali classici, realizzati però in maniera stilisticamente approssimativa.

[24] Questi aspetti sono già annotati da KORNBLUTH, *Engraved Gems*, cit., p. 59, figg. 38-39.

[25] Mi avvalgo di questa terminologia elaborata da R. BRILLIANT, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se spolia in re*, in «Prospettiva» 31, 1982, pp. 2-17 e poi ripresa da S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. SETTIS, Torino, 1986, pp. 373-486, in particolare pp. 400-401, con cui si intendono indicare due diverse modalità di reimpiego. Con il reimpiego '*in se*' si vuole definire l'atto di una ripresa materiale di un frammento antico e di un suo reinserimento in un nuovo contesto; con la formula '*in re*', invece, si marca più precisamente la ripresa di formule iconografiche, per così dire 'estratte' dalla *res antiqua*, che funge da modello ma mantiene la sua collocazione.

[26] Immagini e informazioni tratte da http://www.historicwaxcraft.com/.

Fig. 5, sigillo di Carlo Magno	Fig. 6, sigillo di Luigi il Pio
	
Fig. 7, sigillo di Carlo III il Semplice	Fig. 8, sigillo del Conte di Parigi
	

In parallelo a questa serie di riusi, dalla metà del IX sec. le officine si cimentano nella produzione di raffigurazioni 'classicizzanti' nei cristalli di rocca: è l'epoca degli intagli quali il Battesimo di Cristo di Rouen [**fig. 9**][27], le Storie di S. Susanna [**fig. 10**][28] e gli intagli della Crocifissione [**fig. 11**][29]. Tale produzione si compone di una serie di cristalli lavorati ad intaglio con scene bibliche sempre più complesse, che riprendevano formule compositive e gestualità già note dai rilievi antichi e dagli avori bizantini e costantinopolitani[30]. La produzione di intagli in cristallo dimostra un progresso nella tecnica, ma anche e soprattutto la riattivazione di un linguaggio visivo che era ispirato alle opere antiche e che doveva necessariamente essere comprensibile al pubblico e ai committenti[31]. Questi pochi, ma significativi, episodi indicano un decisivo mutamento di indirizzo delle botteghe e delle committenze carolinge rispetto all'epoca merovingia.

[27] Intaglio in cristallo di rocca, Musée Departemental des Antiquités de la Seine-Maritime, Rouen, n. 473. KORNBLUTH, *Engraved Gems*, cit., n. 2; KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 49, fig. 11.

[28] Intaglio in cristallo di rocca, British Museum, London, Mediaeval and Later Antiquities 55-12-I, 5; H. WENTZEL, *Der Bergkristall mit der Geschichte der Susanna*, in «Pantheon», 28, 1970, pp. 365-372; KORNBLUTH, *Engraved Gems*, cit., n. 1; KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 46, fig. 2.

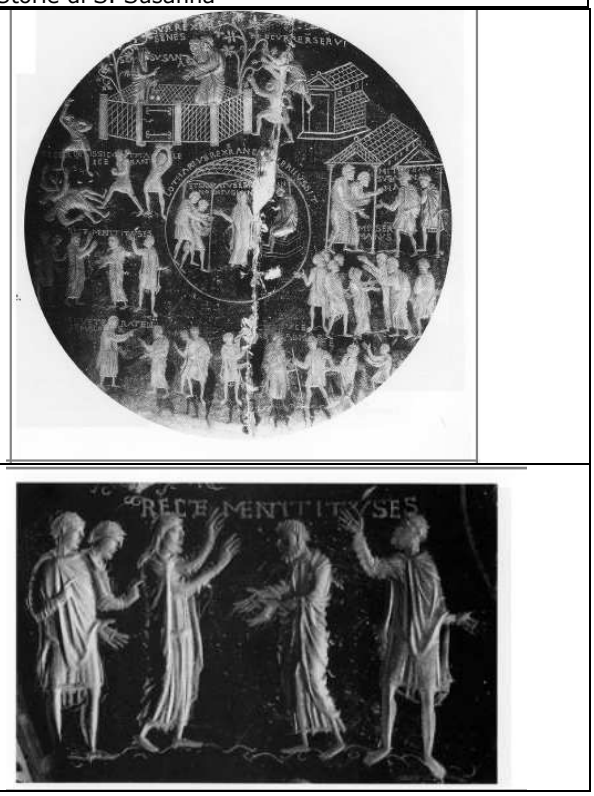
[29] Intaglio in cristallo di rocca, British Museum, London, Mediaeval and Later Antiquities, n. 67-7-5.14, 5; KORNBLUTH, *Engraved Gems*, cit., nn. 14-16; KORNBLUTH, *Carolingian Engraved gems*, cit., p. 57, fig. 20. M. COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca*, in C*ristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario simbologia tecniche e arte*, Atti del convegno di studio promosso dall'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti (Venezia 28, 29 e 30 aprile 1999), Venezia, 2003, pp. 495-505.

[30] Si può osservare che dal cristallo della Crocifissione [fig. 11] a quello di S. Susanna [fig. 10] aumenta la complessità della rappresentazione per l'incremento del numero dei personaggi, per l'articolazione delle scene su diversi piani e per l'uso di una gestualità sempre più varia ed eloquente, che mutua il suo lessico figurativo dall'arte romano–imperiale [fig. 10]. In parallelo, però, il contenuto dei rilievi deriva dall'esegesi medievale degli episodi biblici: un esempio è costituito dalla S. Susanna che vale come *figura Ecclesiae*, ma anche come personificazione della Castità e della Giustizia. Sugli aspetti più tecnici, NEGRI ARNOLDI, *Tecnica e scienza*, cit., pp. 144-145.

[31] Per l'idea del passaggio degli elementi del linguaggio figurativo dell'arte romana imperiale alle rappresentazioni a tematica cristiana cfr. A. GRABAR, *Christian Iconography: a study of its origins*, Washington-Princeton, 1968.

Fig. 9, Battesimo di Rouen	Fig. 10, Storie di S. Susanna

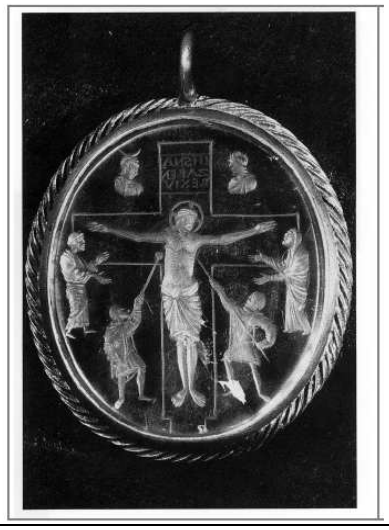
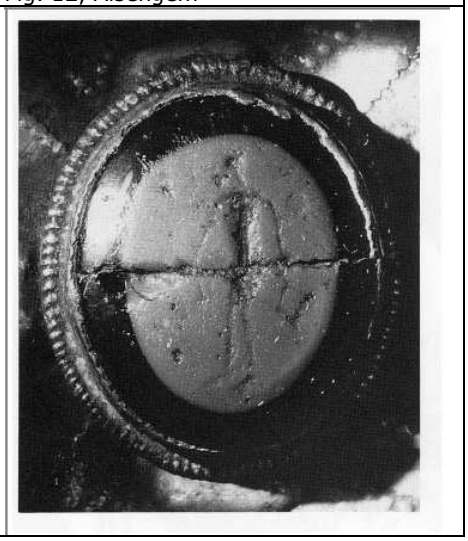




Occorre infatti ricordare che, in precedenza, gli unici esempi di produzione glittica tra VII e IX sec. in Europa centro-settentrionale furono le paste vitree malamente intagliate solitamente bicrome, realizzate con una tecnica molto grossolana, denominate *Alsengemmen* [**fig. 12**][32]. È presumibile, dunque, che tra IX e X sec. le pietre antiche intagliate utilizzate come sigilli dinastici abbiano contribuito a rafforzare la ripresa e la riproposizione di modelli formalmente più accurati, ispirati alla classicità. Nel caso delle gemme con ritratti il reimpiego non è meramente dettato da esigenze di utilità materiale, ma è guidato anche dalla scelta del soggetto dell'intaglio; il ritratto quindi era un genere ancora riconoscibile e la scelta della gemma da riusare dipendeva da ragioni di ordine anche iconografico: qui le due forme di reimpiego, *in se* e *in re*, convivono[33]. È possibile anche che il medesimo mutamento si sia verificato non solo nell'ambito della sfragistica imperiale, ma anche nelle botteghe che produssero intagli su cristallo di rocca per committenze di elevato livello. Così, il reimpiego '*in se*' di *fragmenta antiquitatis* portatori di iconografie riconoscibili, caratterizzante i sigilli dei dinasti, si pone all'innesco di una fase produttiva, in cui una nuova tipologia di oggetto d'arte, ovvero l'intaglio in cristallo di rocca, mutua formule iconografiche e *Pathosformeln* proprie della tradizione antica.

[32] F. D. GUREVICH, *Alsengemmen from Ancient Russian Towns*, in «Journal of Glass Studies», 28, 1986, pp. 24-29; O. F. GANDERT, *Die Alsengemmen*, in «Deutsches Archäologisches Institut, Römisch-Germanischen Kommission. Berichte», 36, 1955, pp. 156-222. La denominazione deriva dall'area di Alsen, nella provincia Schleswig-Holstein della Danimarca, da cui deriva uno dei primi esemplari studiati; sono prodotti in pasta vitrea che riproducono le pietre dure, spesso zonate, su cui anche P. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen*, München, 1983, pp. 380-381.

[33] Sul fenomeno del reimpiego, ampiamente e diffusamente studiato, mi limito a riferire in questa nota alcune indicazioni principali, oltre ai già citati BRILLIANT, *I piedistalli del giardino di Boboli*, cit., e SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza*, cit.; si veda anche S. SETTIS, *Tribuit sua marmora Roma*: *sul reimpiego di sculture antiche*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena, 1984, pp. 309-317; M. DAVID, *A proposito del reimpiego nel cantiere del Duomo di Monza*, *Monza, Anno 1300. La Basilica di S. Giovanni Battista e la sua facciata*, Monza, 1988, pp. 103-117; in particolare sul fenomeno del reimpiego di materiali vitrei o gemmologici nel tardo medioevo, cfr. J. KRÄMER, *Zur Wiederverwendung antiker Gefässe im frühen Mittelalter*, in «Germania», 43, 1965, pp. 327-329; S. LUSUARDI SIENA, *Considerazioni sul reimpiego di manufatti nell'Alto Medioevo: dagli oggetti d'uso ai preziosi*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, 16-21 aprile 1998, *Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, voll. I-II, Spoleto, 1999, pp. 751-784.

Fig. 11, Crocifissione	Fig. 12, Alsengem
	

Questo processo si sviluppa a partire dalla ripresa di gemme antiche figurate e dal loro reimpiego come castone di personaggi illustri[34]. In seguito su castoni di anello continueranno ad essere utilizzate pietre antiche intagliate. Oltre ai busti, più spiegabili almeno quanto a tipologia, si incontrano anche altri strani casi di associazioni di immagini e testi. Il sigillo di Bernardo di Hildesheim con una testa di Medusa rivela l'associazione con la Vergine tramite l'iscrizione[35]*;* Omphale gradiente, per la presenza della pelle leonina, era intesa come riproduzione del Battista[36]. In parallelo, a partire dall'età carolingia, l'uso di gemme antiche, di differenti forme e dimensioni, e soprattutto di cammei, diventa sempre più frequente, anche su manufatti di diverso tipo: croci, reliquiari in forma di busto o di scrigno e coperte di pregio[37]. Assai frequentemente l'impianto decorativo di tali manufatti è una vera e propria concrezione storica di segmenti di diversa antichità e provenienza. Avori e intagli bizantini, gemme e paste vitree, cammei imperiali, *Alsengemmen*, pietre preziose contemporanee, smalti e cesellature compongono il nutrito repertorio di colori, forme e formule iconografiche, cui poteva attingere la *docta manus* dell'artigiano[38].

1.1.2 Croci: *loci* significativi e gemme sparse

Risulta in questo contesto interessante chiedersi se, anche nella creazione di manufatti liturgici decorati con *spolia*, la selezione e la successiva ricomposizione dei tasselli antichi seguisse un procedimento logico ed intenzionale oppure fosse casuale e dettata semplicemente dalla disponibilità di taluni materiali anziché di altri. Occorre dunque tentare una ricognizione di regole compositive caratterizzanti le singole classi di manufatti (croci, reliquiari, coperte di libri, etc.), che possano servire da guida nella decodificazione di una certa sistematicità nella *dispositio* dei tasselli dell'*ornatum*. Per rilevare la presenza di questo sistema compositivo si analizzano i manufatti per classi - le croci reliquiario, le coperte preziose, i reliquiari a forma

[34] Di questo fenomeno, assai ampio, si potrebbero citare molti altri casi, attingendo a pubblicazioni ormai datate e ad altre più recenti, ma qui i pochi esempi citati servono in primo luogo a fissare un termine di paragone. Altri casi in DEMAY, *Des Pierres Gravées*, cit., tra le prime pubblicazioni su questo tema e i più recenti cataloghi della serie *Antike Gemmen* che hanno accolto alcune sezioni proprio su 'reimpieghi' 'ricreazioni' all'antica.

[35] ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine*, cit., p. 69, nota 60, riferisce la presenza della seguente iscrizione sulla superficie della gemma «*Hec Berdi Sce Mae*.», che viene integrata così: «*Hec Ber[nuuar]di S[an]c[t]e M[ari]e*.»

[36] ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine*, cit., p. 69, nota 61, dimostra che questa raffigurazione è tale in analogia con un'altra simile, che è per di più corredata di iscrizione.

[37] Sulla produzione di manufatti di X e XI secc. decorati da pietre preziose di provenienza orientale, in occasione delle nozze di Theophanos, cfr. H. WENTZEL, *Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophanu*, in «Aachener Kunstblätter», 43, 1972, pp. 11-96 e più recentemente H. WESTERMANN, *Spuren der Theophanu in der ottonischen Schatzkunst?*, in *Kaiserin Theophanu, Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, 2 voll., a cura di A. VON EUW-P. SCHREINER, Köln 1991, II vol., pp. 193-219. Sulla produzione ottoniana in generale, L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'arte ottoniana intorno al Mille*, Milano, 2002, in particolare capitolo quinto, «Corone e crocifissi», pp. 51-57.

[38] M. COLLARETA, *Oreficeria e tecniche orafe*, in *Arti e tecniche del Medioevo*, a cura di F. CRIVELLO, Torino, 2006, pp. 168-179.

di edificio o antropomorfi – e si evidenziano gli inserimenti antichi in rapporto alla loro collocazione nella struttura del manufatto. Questo esperimento potrebbe mettere a disposizione della presente ricerca un ulteriore elemento di interpretazione, una sorta di 'grammatica strutturale', in base alla quale a determinati *loci* dell'oggetto corrispondano significati più o meno specifici.
La prima classe di oggetti d'arte che prenderemo in analisi sono le croci prodotte tra la metà del X e l'inizio del XIII secolo. Questi manufatti offrono un ampio campionario su cui testare la frequenza, l'intensità e le modalità dei reimpieghi[39]; inoltre, la ristrettezza degli spazi disponibili per le decorazioni imponeva l'adozione di un linguaggio formale molto sintetico. Passando in rassegna diversi esemplari, ogni volta saranno messi in evidenza i reimpieghi glittici e la loro localizzazione nella geografia dell'oggetto, indicando eventuali iterazioni di soggetti in posizioni specifiche, con l'obiettivo di individuare forme di intenzionalità e, soprattutto, di funzionalizzazione della raffigurazione della gemma nel contesto più ampio del programma iconologico dell'oggetto.

Fig. 13, älteres Mathildenskreuz, fronte	Fig. 14, älteres Mathildenskreuz, retro	Fig. 15, Lotharskreuz
		

Il manufatto più esemplare della committenza ottoniana e del fenomeno del reimpiego glittico è probabilmente la Croce di Lotario (csd. *Lotharskreuz*), celebre per la presenza di un considerevole cammeo in sardonica disposto all'incrocio dei bracci [**fig. 15**][40]. La raffigurazione del cammeo è costituita da un busto di Augusto, con corona di alloro e benda, *paludamentum* su corazza e scettro con aquila. Il busto del cammeo è stato interpretato da alcuni come raffigurazione di Lotario II, da altri, invece, in maniera più astratta, come rimando cristologico all'autorità imperiale in quanto prefigurazione del *Typus Christi*. L'interesse della Croce di Lotario, in questa sede, riguarda l'interpretazione della raffigurazione del cammeo e la sua funzionalità nell'ambito del programma iconologico del manufatto.
Per proporre qualche considerazione utile all'interpretazione del cammeo della Croce di Lotario, è necessario però allargare il campo di indagine e analizzare più in generale le procedure compositive delle croci

[39] Una sintesi recente sulle croci gemmate di età medievale, è T. JULICH, *Gemmenkreuze, Die Farbigkeit ihres Edelsteinesbesatzes bis zum 12. Jahrhundert*, in «Aachener Kunstblätter», 54-55, 1986-1987, pp. 99-258. Sull'uso di gemme colorate su arredi medievali, farò riferimento anche a U. HENZE, *Edelsteinallegorese im Lichte mittelaterlicher Bild- und Reliquienverehrung*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 54, 3, 1991, pp. 428-451; T. JULICH, *Zur Verwendung von Edelsteinen im Mittelalter*, in *Faszination Edelsteinen aus den Schatzkammern der Welt*, Bern, 1992, pp. 60-69; A. KRUG, *Antike Gemmen an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten im Kunstgewerbemuseum Berlin*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 37, 1995, pp. 103-119. Da ultimo offre una rassegna anche C. PELLEGRIS, *Le croci gemmate dal V al XII secolo*, in *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, a cura di G. SENA CHIESA, Milano, 2002, pp. 123-146.
[40] Fornisce un'ottima sintesi delle numerose questioni relative alla cronologia, alla committenza e alle interpretazioni del reimpiego N. WIBIRAL, *Augustus patrem figurat. Zu den Betrachtungsweisen des Zentralsteines am Lotharskreuz im Domschatz zu Aachen*, in *Feschrift für Fillitz Geburtstag*, in «Aachner Kunstblatter», 60, 1994, pp. 105-130. H. JANTZEN, *Ottonische Kunst*, München, 1947, p. 157 datava la croce attorno al 980 d.C.; H. SCHNITZLER, *Der Dom zu Aachen*, Düsseldorf, 1950, p. XIX riteneva la donazione un atto di Ottone III anziché di Ottone II. La bibliografia più recente si ricava da WIBIRAL, *Augustus patrem*, cit., *passim*.

ottoniane. La prima croce di Matilde (csd. *Älteres Mathildenskreuz*), con smalti figurati, gemme, perle e decorazioni a rilievo, è la più antica della serie di croci prodotte per la committenza ottoniana. Nonostante la semplicità compositiva e l'assenza di materiali glittici antichi di reimpiego, presenta una struttura dell'*ornatum* assai significativa ed esemplare per le croci successive [**fig. 13**][41]. Le gemme presenti, non antiche, sono allineate lungo i bordi, in modo ordinato e simmetrico; all'incrocio dei bracci, sul lato anteriore, il Cristo nimbato insiste sul serpente [**fig. 13**] e corrisponde, sul lato posteriore, all'albero della Vita e all'*Agnus Dei*, intagliati nelle lamine auree di rivestimento [**fig. 14**]. Alla base della croce, sul lato anteriore, è inserita una tavoletta smaltata, su cui sono raffigurati Ottone di Baviera e la sorella Matilde, i due committenti dell'opera [**fig. 13**]. Questa breve descrizione permette di evidenziare due tratti distintivi della composizione della prima Croce di Matilde: si nota in primo luogo che lo spazio all'incrocio dei bracci della croce è deputato ad ospitare raffigurazioni del Cristo o allusioni simboliche al medesimo; inoltre si rileva che il piedicroce accoglie le immagini dei committenti.

Fig. 16, Croce di Oviedo, intera, lato posteriore	Fig. 17, Croce di Oviedo, dettaglio, cammeo con busto di Menade	Fig. 18, Croce di Oviedo, dettaglio, gemma bicroma
		

Altri casi, di diversa cronologia e provenienza, possono servire ad ampliare il campo di analisi della composizione delle croci. La croce degli Angeli di Oviedo, più antica, presenta un cammeo con il busto di una menade all'incrocio dei bracci del lato posteriore [**fig. 16 e 17**], mentre altre pietre antiche sono sparse in altre aree dell'oggetto, come una gemma bicroma con scenetta campestre alla sommità dell'asse verticale del lato anteriore [**fig. 18**][42]. La più recente Croce di Enrico (csd. *jüngeres Heinrichskreuz*) di Basilea mostra all'incrocio dei bracci una fàlera in calcedonio con testa di Erote [**fig. 19**][43], che poteva ben rappresentare il volto di Cristo. La Croce di Erimanno (csd. *Herimannskreuz*) utilizza una microscultura in lapislazzulo riproducente la testa di Livia; questa testina viene collocata sul crocifisso al posto della testa del Cristo [**fig. 20**] e ciò indica evidentemente che la testina femminile era ritenuta adatta, per i lunghi capelli e la dolcezza dei tratti del volto, a rappresentare il volto del Messia. Infine, anche la Croce di S. Eligio, un tempo collocata sopra l'altare in St. Denis e oggi perduta, presentava un cammeo con busto di Augusto all'intersezione dei

[41] Essen, Münsterschatzmuseum, in *Rhein und Maas*, 1, *Der Ausstellung Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Kunsthalle Köln, Köln 1972, p. 189; in *Rhein und Maas*, 2, *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, catalogo della mostra *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Kunsthalle Köln, Köln, 1972, p. 395; *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, a cura di A. LEGNER, 1, *Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Köln 1995, p. 135, p. 150, scheda B1 e relativa figura.

[42] JULICH, *Gemmenkreuze*, cit., pp. 150-153; C. CID PRIEGO, *Las gemas romanas antiguas decoradas de la Cruz de los Angeles de Oviedo*, in «Empuries», 48-50, 1986-1989, pp. 246-253. La croce di Oviedo risale ad una fase alta della produzione di oggetti liturgici ed è stata attribuita alle medesime officine longobarde, operanti in Italia centro-settentrionale, che avevano prodotto anche la croce di Desiderio di Brescia su cui L. MIAZZO, G. SENA CHIESA, M. SUPERCHI, A. DONINI, *La croce di Desiderio. Gemme classiche e altomedievali*, in *Gemme dalla corte imperiale*, cit., pp. 147-218.

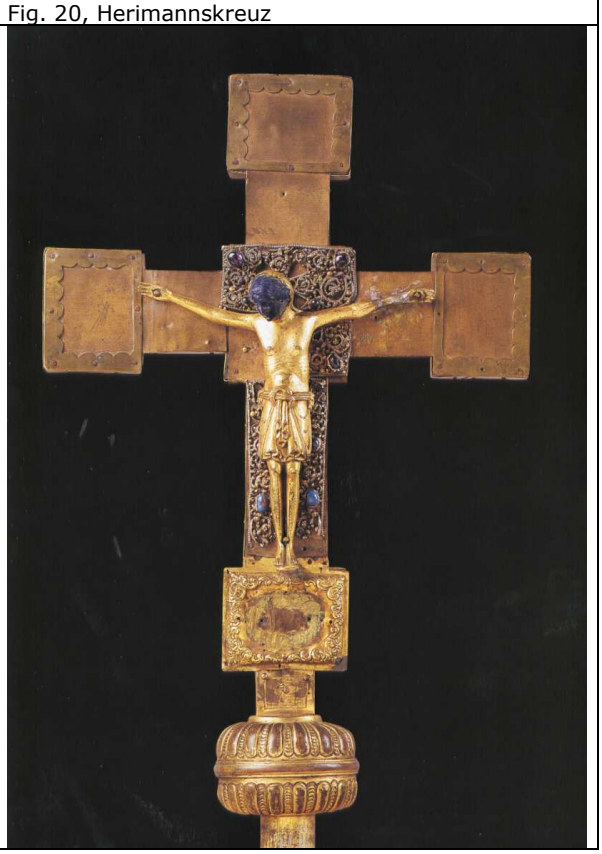
[43] Dal Münsterschatz di Basilea oggi a Berlino, Kunstgewerbemuseum, inizio XI sec., su cui JULICH, *Gemmenkreuze*, cit., pp. 170-172; H. FILLITZ, *Reliquienkreuz Kaiser Heinrichs II*, in *Bernard und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellungkatalog, Hildesheim 1993, vol. II, pp. 104-107, scheda II-46 e molto utile KRUG, *Antike Gemmen an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten*, cit., poiché alle pp. 106-112 pubblica con schede precise e dettagliate le gemme antiche di reimpiego.

bracci[44]. Pertanto, oltre al cosidetto *Älteres Mathilden Kreuz*, questi altri quattro esempi non più soltanto di produzione ottoniana, ma legati anche ad altri ambiti geografici e ad altri committenti, presentano elementi cristologici all'incrocio dei bracci della croce. In tutti questi casi il busto presente sulla gemma antica potrebbe essere stato interpretato come *imago Christi* o come allusione a una figura divina. L'inserimento della testa di Livia in lapislazzulo al posto della testa del Cristo in croce è la prova che questo volto venisse avvertito come particolarmente adatto a rappresentare quello del Salvatore. Si può ipotizzare che lo stesso sia avvenuto per il cammeo con busto di Menade inserito all'incrocio dei bracci della Croce di Oviedo e che il volto paffuto e con lunghi capelli della fàlera in calcedonio della Croce di Enrico II di Basilea (csd. *Heinrickskreuz*) [**fig. 19**] sia stato sentito come appropriato a rappresentare il Cristo.

Fig. 19, jungeres Heinrichskreuz di Basilea



Fig. 20, Herimannskreuz



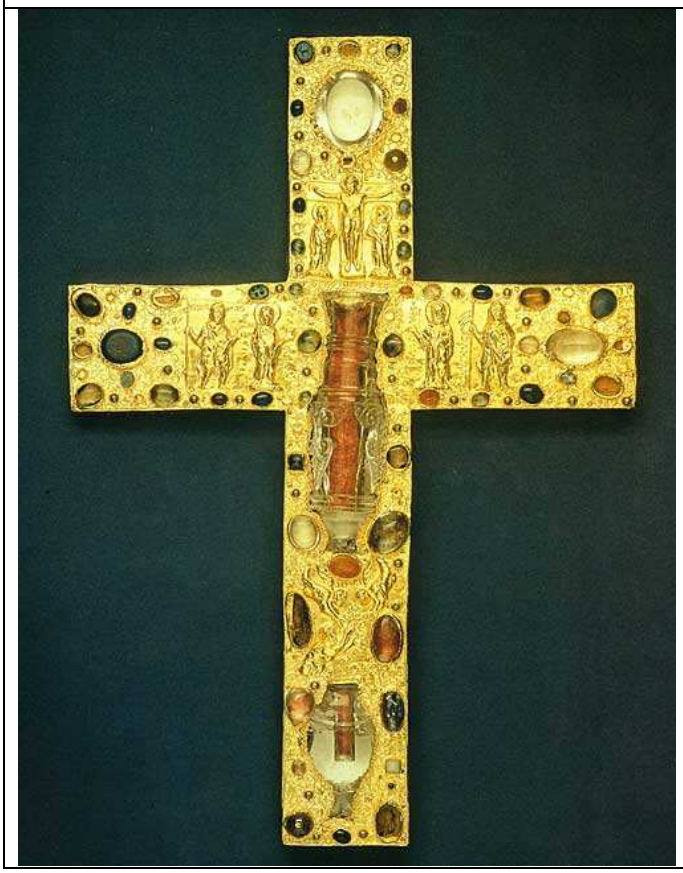
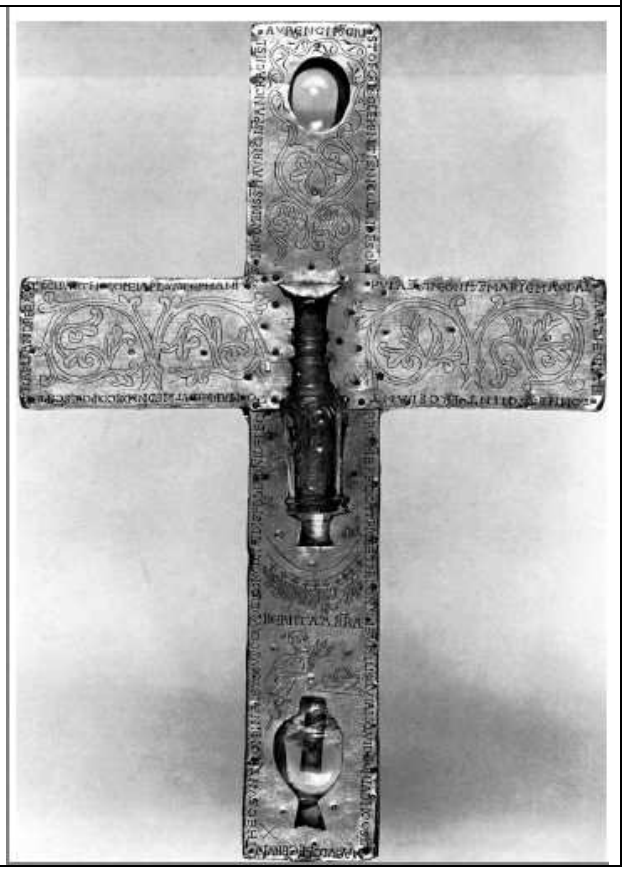
Un esempio molto chiaro da aggiungere ai precedenti è dato dalla croce reliquiario di **Borghorst** (csd. *Reliquienkreuz*) [**fig. 21-22**][45]. Al lato anteriore si trovano alcune scene figurate a rilievo, tra cui in alto quella del Golgota, ai lati due coppie di santi (Pietro, Cosma, Paolo e Damiano) e, al piedicroce, due angeli che scendono verso l'imperatore Enrico II (973-1024); invece, ancora al piedicroce, ma sul lato posteriore, è collocata la raffigurazione della Badessa Berta, protetta dalla Mano divina. Il piedicroce accoglie dunque due immagini del committente, che si sdoppia qui tra 'ideale' e già morto al *recto* - Enrico II, che protegge la realizzazione dell'opera - e 'storico' e ancora in vita al *verso* - la Badessa Berta, che ne finanzia materialmente la produzione. L'asse verticale è caratterizzato dall'inserimento di due *cabochon* in cristallo di rocca e di due ampolline dello stesso materiale [**fig. 22**]. È noto che il cristallo di rocca, per la sua trasparenza e purezza, veniva spesso interpretato allegoricamente come allusione cristologica[46]. L'iscrizione

[44] D. GABORIT-CHOPIN, *Le Tresor de Saint-Denis*, Musée du Louvre, Paris 12 mars–17 juin 1991, Paris 1991 pp. 56-59. GABORIT-CHOPIN accoglie la proposta di H. VIERCK, *Werke des Eligius*, in *Festschrift für J. Werner*, München, 1974, pp. 309-380, di collocare il cammeo con Augusto, oggi al Cabinet des Médailles (*Le Tresor de Saint-Denis*, cit., n. 61, pp. 282-284), all'incrocio dei bracci della croce.

[45] Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. *Rhein und Maas*, 2, cit., pp. 181-183; *Ornamenta Ecclesiae*, 3, cit., p. 106-108, H28.

[46] Per la fortuna e il significato del cristallo di rocca, C. MEIER, *Gemma Spiritalis: Methode und Gebrauch der Edelstein-allegorese vom frühen Christentum bis ins 18.Jahrhundert*, München, 1977, pp. 275-276 riferisce il particolare apprezzamento per un cristallo tagliato a sei angoli, interpretati come le sei opere di misericordia di Mt. 25, 35 e fornisce una bibliografia primaria fondamentale. Ad esempio PRIMASIUS, *Commentarius in Apocalypsin*, Cl. 0873,

che corre lungo il perimetro del crocifisso informa che esso svolgeva anche la funzione di contenitore di reliquie di una copiosa serie di santi. Inoltre la collocazione delle ampolline sotto alla scena della Crocifissione fa pensare che le stesse abbiano la funzione di calice del sangue di Cristo[47].

Fig. 21, Reliquienkreuz di Borghorst, fronte	Fig. 22, Reliquienkreuz di Borghorst, retro
	

A questo punto questa pluralità di casi induce a proporre alcune considerazioni. La ricorrenza di esemplari glittici antichi recanti ritratti o busti all'incrocio dei bracci della croce fa ipotizzare una sorta di ripetitività nella composizione dei manufatti e nel montaggio dei pezzi. L'incrocio dei bracci era il *locus* solitamente occupato da riferimenti al Cristo, più simbolici come nel caso dell'*Agnus Dei* al retro della croce, figurativi in tutti i casi finora ricordati in cui una gemma o una microscultura antica con un busto o un volto fossero stati disposti in tale collocazione. Il riferimento al Cristo può attuarsi quindi in diverse maniere: in modo diretto, tramite l'inserimento di rilievi che rappresentano Cristo in croce, oppure in modo indiretto e allusivo, tramite la composizione con materiali vari. Nel caso della Croce reliquiario di Borghorst il simbolismo è duplice: le ampolle in cristallo di rocca contengono il sangue, caduto dalla ferita del costato del Cristo crocifisso. Pertanto da un lato il contenuto dell'ampolla, la reliquia del sangue, rimanda ovviamente all'elemento più essenziale del messaggio della Redenzione; dall'altro anche il materiale del contenitore, ossia il cristallo di rocca, è scelto probabilmente in consonanza con le valenze attribuite dai *Lapidaria* alla trasparenza e lucentezza, solitamente interpretate come indizio di purezza (su cui *infra*). Perciò solitamente all'incrocio dei bracci sono collocate allusioni a figure di natura divina, soprattutto riferimenti cristologici, sia tramite allusioni iconografiche sia tramite la simbologia dei materiali. Le pietre preziose rientrano in

5, 21, 91 nel commentare la descrizione delle Mura della Gerusalemme celeste, si esprime in questo modo: «*Et quod inluminat eam simile est lapidi pretiosissimo quasi lapidi iaspidi refulgenti in modum cristalli. Cum sint diuersi generis et coloris lapis iaspis et cristallus bene tamen pro similitudine hic utrumque coniunxit, eum que pretiosissimo mox comparat lapidi, ut eum Christo relatum uelit intellegi, de quo beatus Petrus: Lapidem inquit angularem pretiosum in fundamento fundatum*» riconoscendo al Cristo le caratteristiche del diaspro e del cristallo di rocca. Poi anche C. MEIER, *Edelsteinallegorese*, in *Ausstellungskatalog Die Parler und der schöhne Stil* 1350-1400. *Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, *III*, Köln, 1978, p. 186.

[47] *Ornamenta Ecclesiae*, 3, cit., p. 106-108, H28: una struttura analoga è individuata nella Croce di Erpho (1085-1097) conservata in St. Mauritz a Münster.

questo meccanismo sia per le valenze simboliche attribuite alle pietre, sia per le raffigurazioni presenti sulle loro superfici. In più, la frequenza di raffigurazioni di committenti al piedicroce suggerisce di qualificare quest'area del manufatto liturgico come *locus* specificamente preposto alla raffigurazione del committente. In questo modo vengono confermate due regole ipotizzate per la Croce di Matilde (csd. *Älteres Mathildenskreuz*): l'assegnazione del suppedaneo alla rappresentazione dei committenti; la destinazione dell'incrocio dei bracci ad allusioni cristologiche. Queste due tendenze possono essere considerate come due prime regole del modo semanticamente fondato con cui venivano costruiti i manufatti. Questo modo di costruzione e di lettura dei manufatti potrebbe prendere il nome, in questa analisi, di 'semantica topica'.
Passati in rassegna questi casi (prima croce di Matilde, croce di Oviedo, croce di Enrico, croce di Ermanno, croce di Borghorst), torniamo allora alla croce di Lotario (csd. *Lotharskreuz*)[**fig. 15**]. La controversa interpretazione della raffigurazione del cammeo con Augusto si potrebbe risolvere applicando le due tendenze individuate. In primo luogo si deve considerare che, come già la Croce di Matilde (csd. *Älteres Mathildenskreuz*) presentava i due committenti, Ottone e Matilde, al suppedaneo del lato principale della Croce, così, la Croce di Lotario mostra, nella medesima posizione, un riferimento al committente reale a causa dell'inserimento del sigillo di Lotario II alla base del braccio principale[48]. In secondo luogo si deve notare che la consuetudine compositiva dei crocifissi riserva l'incrocio dei bracci all'immagine del Cristo e non a quella del committente 'reale': in base a questi motivi è dunque lecito ipotizzare che il busto di Augusto sul cammeo sia stato utilizzato per raffigurare un tipo di regalità riconducibile al *Christus Rex*, ma non al committente. Si può allora ragionevolmente ipotizzare che il cammeo con figurazione del busto di Augusto venga inserito nella posizione centrale della croce grazie non solo al materiale, ma anche alla raffigurazione, che in qualche misura doveva rimandare ad una regalità di natura superiore. In questo modo, valorizzando la scelta topica e confrontandola con la consuetudine compositiva delle croci si riesce a impostare su nuove basi e a formulare una risposta al quesito a lungo dibattuto sull'interpretazione del Cammeo di Augusto. Si possono così individuare nella creazione dei manufatti liturgici medievali alcune tendenze generali. In primo luogo, all'incrocio dei bracci si trovano solitamente riferimenti alla divinità; secondariamente al suppedaneo ricorrono raffigurazioni di committenti, ancora in vita e reali, oppure morti e ideali. In tal modo si può attribuire maggior credibilità anche all'ipotesi che le gemme antiche abbiano svolto una loro funzione semantica nel programma iconologico delle croci. Da questa affermazione discendono tre corollari: che la scelta dei tasselli da reimpiegare non fosse casuale; che la selezione dipendesse in taluni casi dalla raffigurazione incisa; ma soprattutto che delle gemme si teneva in considerazione non solo il '*pretium*' della '*materia*', ma, per esprimerci *pliniano more*, anche quello dell'*ars*.

Evidenziate tali tendenze compositive relative ai *loci* maggiormente significativi delle croci, il suppedaneo e l'incrocio dei bracci, occorre allora chiedersi se sia possibile individuare *altre prassi significative* nella composizione dei crocifissi. Esistono, infatti, moltissimi casi in cui gemme antiche, di dimensioni minori rispetto ai cammei, siano disposte in altri *loci* degli oggetti. La letteratura specialistica ha denominato «*streugemmen*», ossia gemme sparse, questo tipo di occorrenze[49].
La già citata croce reliquiario di Borghorst, oltre alle ampolle in cristallo di rocca, ai due *cabochon* e alle raffigurazioni dei committenti, presenta parti figurate a rilievo e pietre preziose [**figg. 21-22**][50]. Sono disseminate sulla superficie della croce anche alcune gemme antiche intagliate: nel quadrante superiore sono collocati un niccolo con quadrupede e un diaspro rosso con un soldato o Marte stante. Nel quadrante del braccio sinistro è disposto per taglio un *Alsengem* con un intaglio con due figure stanti, in modo da rendere non leggibile la raffigurazione. Nel quadrante inferiore del braccio principale è posto un altro diaspro rosso, con un soldato stante, ma anch'esso capovolto. La *Reliquienkreuz* di Borghorst permette dunque di rilevare, rispetto alle croci più antiche, una maggiore complessità nell'articolazione dell'ornato, dovuta all'uso di frammenti eterogenei - ampolle fatidimiche, cristalli, pietre intagliate antiche e rilievi figurati contemporanei.

[48] Ciò non significa, però, che Lotario II sia stato l'effettivo committente dell'opera. Se si applica il meccanismo del doppio committente, documentato dal *jungeres Mathildenskreuz* (su cui, *infra*) e dal *Heinrichskreuz* di Köln (su cui, *infra*), il committente più illustre, ma già morto, troverebbe un luogo adatto alla sua rappresentazione sul lato anteriore, mentre il committente storico ed effettivo sarebbe indicato sul retro. Con l'applicazione di questo sistema di sdoppiamento della committenza, si rafforza l'idea di una realizzazione alla fine del X sec., richiamando una tradizione di ripresa e riproposizione dell'antico, che aveva trovato nelle esperienze carolinge una prima fase di attuazione.
[49] Nella letteratura specialistica si adotta questa espressione per indicare le gemme 'sparse' derivando la prima parte del sostantivo dal verbo tedesco «*streuen*», che significa «spargere».
[50] Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. *Rhein und Maas*, 2, cit., pp. 181-183; *Ornamenta Ecclesiae*, 3, cit., pp. 106-108, H28.

Ma soprattutto permette di segnalare due tipi diversi di reimpiego: uno che sembra valorizzare la figurazione, disponendo le gemme antiche intagliate in punti strategici e nel senso giusto della lettura dell'immagine; un altro che, invece, mostra chiaramente di voler annullare l'immagine, disponendo la pietra in modo capovolto. La disposizione rovesciata di questi due ultimi intagli indica che non interessavano per la loro figurazione e che erano utilizzati semplicemente come frammenti colorati. È noto che tale prassi si registra in altre categorie di manufatti, come ad esempio nelle decorazioni architettoniche del paramento esterno della Cattedrale di Pisa, in cui alcune iscrizioni romane sono inserite in maniera capovolta, a fianco di altre inserite invece nel giusto senso di lettura. Rimane aperta la possibilità di interpretare il Marte o soldato del diaspro rosso come se potesse avere una propria funzione: ad esempio potrebbe essere stato un'allusione al soldato che di solito si trova in prossimità della Croce, nella scena della Passione, il centurione Longino.

Fig. 23-24, jungeres Mathildenskreuz; intera e dettaglio



A questo caso si deve aggiungere un altro esempio: la seconda e più recente Croce di Matilde (csd. *jüngeres Mathildenskreuz*) di XI sec. [**fig. 23**] [51]. Sul braccio sinistro è stata montata una pietra striata con un armato davanti ad una colonna, mentre sul braccio destro è disposto un cammeo antico con busto femminile, ritagliato e adattato nella forma e nelle dimensioni per essere inserito proprio in questo punto [**fig. 24**]. Il reimpiego riguarda quindi due raffigurazioni, una maschile e una femminile, disposte lungo il braccio orizzontale della croce. Guardando alla più ampia tradizione compositiva delle croci, si osserva che solitamente erano collocate in questo *locus* raffigurazioni della Vergine e di San Giovanni, come tasselli estratti dalla scena della Passione. Si potrebbe allora ipotizzare che queste due gemme potessero alludere alle due figure della scena della Passione: la Vergine e San Giovanni verrebbero qui raffigurate da due gemme intagliate. In tal caso il reimpiego di gemme e le decorazioni intagliate dei reperti glittici sarebbero funzionali all'intero programma figurativo, che coinvolgerebbe sia le componenti materiali degli oggetti - oro, legno, gemma, avorio - sia le loro decorazioni figurative.

[51] Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. *Rhein und Maas*, 1, cit., p. 190, D2; *Rhein und Maas*, 2, cit. tav. 6 con i particolari estremamente ingranditi della decorazione delle estremità dei bracci della croce sul lato anteriore.

Oltre a questi due esempi, si possono enumerare altri casi caratterizzati da gemme monocrome, di considerevoli dimensioni, disposte in *loci* significativi. La Croce di San Servazio [**figg. 25-26**] e la Croce reliquiario di Salzburg [**fig. 27-28**] presentano gemme monocrome di notevoli dimensioni, rispettivamente, una ai piedi del crocifisso e l'altra sopra allo stesso, a copertura del reliquiario. Più preciamente la Croce di S. Servazio presenta una gemma con la raffigurazione di un soldato armato al suppedaneo [**figg. 25-26**][52]. È assai difficile però riuscire a dare una spiegazione chiara dell'inserimento della gemma con armato, pur cercando di metterla in relazione alla committenza o alle circostanze di produzione, poiché non sono disponibili notizie chiare. Pare probabile l'intervento dell'Arcivescovo Egbert nella storia del manufatto, ma è difficile definire a che punto della sua storia si collochi, se nella fase della commissione oppure – come pare più probabile – nella fase del recupero del crocifisso e della sua collocazione a Maastricht. Difficile anche dire se l'inserimento della gemma risalga alla prima elaborazione del manufatto oppure se, come sembra probabile per la scultura eburnea, sia il risultato di un'integrazione della metà dell'XI secolo.

Fig. 25, Brustkreuz di S. Servazio, fronte	Fig. 26, Brustkreuz di S. Servazio, dettaglio
	

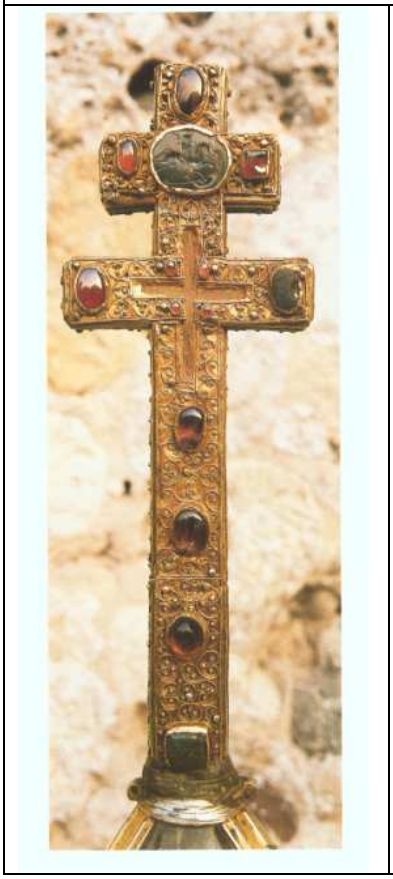
La distribuzione di tali gemme figurate sui manufatti può forse aiutare a comprenderne il significato. In questi ultimi due casi sembra comunque difficile ipotizzare una mancanza di senso dei reimpieghi, anche perché sono collocati in luoghi particolarmente rilevanti e risultano ben visibili: basti considerare che la gemma intagliata della croce di Salzburg era posta a copertura del reliquiario. Si può però ritenere plausibile che, in base ad una *interpretatio cristiana*, la figura di soldato potesse alludere in qualche modo ai personaggi presenti nella scena della Passione come il centurione Longino. Diversamente, per quanto riguarda la Croce reliquiario di Salzburg, si potrebbe interpretare la collocazione di un intaglio monocromo di origini costantinopolitane con S. Demetrio a cavallo sopra l'incrocio dei bracci come allusione ad un santo combattente [**figg. 27-28**][53]. Le raffigurazioni su gemme potevano essere riconoscibili non tanto per il

[52] Maastricht, Sint Servaaskeerk, Schatzkammer, X-XI secc. *Rhein und Maas*, 1, cit., pp. 179-180, scheda C3; *Rhein und Maas*, 2, cit., pp. 470-471. La croce è stata realizzata a Treviri tra il 993 e il 1050. Al lato posteriore un'iscrizione riferisce la presenza delle reliquie del legno della croce, della tomba di Cristo, di San Lorenzo, Felice, Cornelio, del Vescovo e Diacono Paolino. Le immagini del Papa Cornelio e del Vescovo Paolino si trovano anche sulla decorazione del Petrusstab del Duomo di Limburg e furono commissionati dall'Arcivescovo Egbert attorno al 988. Altri elementi tecnici riconducono alla committenza di Egbert e all'ambito produttivo di Treviri. Poiché nel 993 Egbert recuperò il possesso un tempo appartenente a Treviri e poi passato all'abbazia di San Servazio, è possibile che poi abbia inviato la croce a Maastricht. Inoltre il tipo della testa del crocifisso e le pieghe della veste rimandano piuttosto all'ambito produttivo dell'area della Mosa: ciò ha fatto pensare ad una integrazione del crocifisso avvenuta alla metà dell'XI sec.

[53] Salzburg, Dommuseum, XI sec. *Ornamenta Ecclesiae*, 3, cit., p. 113, H32: il manufatto presenta elementi della produzione bizantina – Demetriosgemme e tipologia della croce a doppio braccio – ma potrebbe anche essere stata prodotta in qualche bottega occidentale; rimangono «ungewiss» il luogo e il periodo di produzione; H. WENTZEL, *Zu dem Enkolpion mit Hl. Demetrios in Hamburg*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», 8, 1963, pp. 11-24; *Dommuseum und alte erzbischöfliche Kunst- und Wunderkammer zu Salzburg*, Katalog, Salzburg 1981 (sec. ed.), p. 52, n. 5.

soggetto specifico raffigurato, quanto piuttosto per il tema generale. Certe rappresentazioni, in cui oggi noi riconosciamo Marte o Venere, potevano essere interpretate come ‘figura in armi’ o ‘figura femminile’ e, in quanto tali, essere poi connotati di significati specifici in senso cristiano.

Fig. 27-28, *Reliquienkreuz* di Salzburg





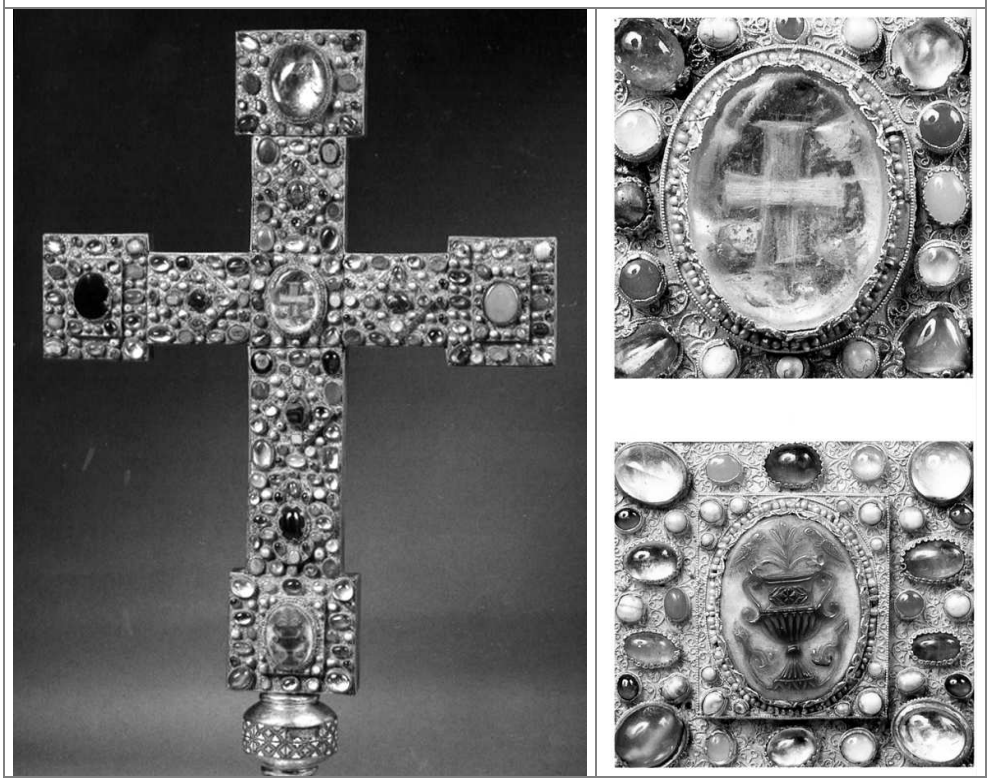
A chiudere questa serie si può citare la Croce di Enrico II che mostra un altro interessante reimpiego [**fig. 29-30**][54]: un cammeo con due uccelli che si abbeverano da un grosso cratere posto al suppedaneo del lato anteriore. Tutte le scene figurate di questa croce sono spostate al lato posteriore, mentre rimangono su quello anteriore soltanto il segno della croce, intagliato nel cristallo posto al centro, e la raffigurazione del cammeo[55]. Sono noti almeno altri due casi in cui viene utilizzata questa simbologia: nel primo un diaspro rosso presenta due pappagalli sulle anse di un cratere ed è riutilizzato per decorare l’aureola di Cristo; nel secondo il medesimo motivo iconografico, costituito da un bacile e da due uccelli sulle sue anse, sarebbe stato realizzato sulla superficie di un cammeo di VII sec. d.C. Quest’ultima potrebbe avere una propria

[54] Fritzlar, Domschatz und Museum des St. Petri-Domes, 1100 ca.; *Ornamenta Ecclesiae*, 3, cit., p. 112, H29. Il piede della croce, con la raffigurazione delle virtù cardinali a mezzo busto, costituisce un insieme organico con la decorazione della croce vera e propria. Sul retro, all'incrocio dei bracci è raffigurato l'agnello (*agnus qui occisus est ab origine mundi*), alle estremità i quattro evangelisti e l'asse verticale è occupato dalla figura di S. Pietro.

[55] Le altre numerose gemme disposte sulla croce non sono state dettagliatamente descritte e analizzate fino ad ora. È possibile condurre solo alcune osservazioni generali. L'impianto compositivo è estremamente calibrato e ordinato e risponde a precise simmetrie: attorno alla lastra quadrata centrale, che coincide con l'incrocio dei bracci, quattro altri quadranti, lavorati a filigrana, ospitano gemme disposte simmetricamente. In ogni quadrante, è inserito un rombo, al centro del quale una gemma di dimensioni maggiori funge da perno e le altre più grandi sono collocate agli angoli del quadrante. Alle estremità dei bracci della croce si trovano altri quattro quadranti, di forma rettangolare. Una pietra rossa antica è a destra del cristallo di rocca del quadrante alla sommità dell'asse verticale; un niccolo bicromo si trova nell'angolo in alto a destra del quadrante superiore; sul braccio destro sono visibili due pietre rosse intagliate, disposte di taglio; un diaspro nero di taglio si trova sul quadrante all'estremità del braccio destro. Il quadrante di sinistra presenta tre pietre antiche intagliate, di cui una chiara con iscrizione scura, vicino al quadrante centrale. Sul rilievo inferiore, nell'angolo in alto a sinistra, è posto un altro nicolo bicromo intagliato. Si può osservare che frequente è il reimpiego di gemme bicrome, il cui intaglio sulla zona più chiara risulta ben leggibile; altri intagli, meno visibili, sono disposti, invece, di taglio.

interpretatio cristiana, in quanto l'immagine del cratere con i due uccelli era estremamente diffusa fin dal tardo antico ed era un simbolo positivo che, nell'ambito dei manufatti liturgici, si adattava bene alla metafora della Croce come *lignum vitae*[56]. La presenza di questo motivo iconografico sulla croce di Enrico II rientra dunque in questa linea di interpretazione cristiana[57].

Fig. 29-30, Croce di Enrico II, intero e dettaglio



Tuttavia per le gemme collocate in *loci* meno significativi dei manufatti – che per comodità definiamo *Streugemmen* – le possibilità di interpretazione diminuiscono ulteriormente: in alcuni casi la loro collocazione capovolta, le loro dimensioni minute e la loro collocazione in aree 'periferiche' non incoraggiano ad immaginarle inserite in un programma iconografico; in altri casi, invece, la loro disposizione in *loci* significativi e la loro visibilità obbligano ad ipotizzare la consapevolezza del reimpiego. Il passo successivo, ossia la comprensione del senso effettivo di tali riusi, è ipotizzabile solo in alcuni casi, come la Croce di Salzburg, quella di San Servazio e la più recente Croce di Matilde. Il dato innovativo, che sembra emergere dalla valutazione generale del meccanismo del reimpiego, è che gli intagli delle gemme monocrome e i rilievi dei cammei partecipano ai programmi iconologici generali dei manufatti dialogando con tasselli figurativi in altri materiali. La scelta delle gemme antiche figurate risulta quindi talvolta consapevole e il loro inserimento svolge, in alcuni casi, un proprio ruolo funzionale al programma figurativo dell'oggetto in costruzione.

Le numerose, intrecciate e dibattute linee interpretative, fondate su dati storici e su analisi specifiche dei materiali, devono, dunque, essere rivalutate in considerazione della possibilità di associare determinati significati a specifici luoghi degli oggetti. Questo metodo di analisi e interpretazione si può chiamare '*semantica topica*'. Inoltre, a consolidare l'efficacia del funzionamento di questi meccanismi interpretativi va aggiunta poi la *tradizione della produzione*, cioè quell'insieme di regole non scritte e che costituivano una prassi consolidata, secondo cui le opere figurative si componevano in un determinato modo per risultare comprensibili al pubblico. Il manufatto artistico, per i suoi valori didattici ed emozionali, è un tassello di un sistema convenzionale di comunicazione e, in quanto tale, si avvale anche dei meccanismi della mnemotecnica e funziona anche come *strumento della memoria*. Da ciò discende che ad un determinato punto dell'oggetto corrisponda una specifica tipologia iconografica e l'iterazione delle associazioni renda attivo ed efficace il meccanismo del ricordo. Più sono frequenti certe tendenze compositive, più efficace e

[56] Su questo tema, vd. *infra*.

[57] ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine*, cit., p. 70, note 67-68.

immediatamente riconoscibile è il senso del messaggio. È anche interessante notare che certe tendenze compositive si rintracciano in queste croci, in metalli preziosi e di minori dimensioni, ma si ritrovano anche sulle più tarde e ben più monumentali croci lignee dipinte. Se si tengono presenti queste chiavi di interpretazione – la semantica topica, la *interpretatio christiana* e il funzionamento del prodotto artistico all'interno di rapporti comunicativi - il fenomeno del reimpiego in generale e, in dettaglio, il riuso di manufatti glittici antichi figurati assumono maggior significato e possono essere sottoposto a molteplici livelli di lettura.

1.1.3 Coperte: *loci* significativi e gemme sparse

Altra classe di prodotti di pregio su cui sono molto frequenti i reimpieghi di gemme antiche sono le coperte di libri prodotti tra XI e XIII secolo. Rispetto alle ristrette superfici delle croci, i piatti consentono un gioco più libero nella composizione di rilievi in avorio, smalti colorati, pietre preziose, perle, cammei e medaglioni figurati. Anche per questa categoria di manufatti conviene chiedersi se, come per le croci, fosse in atto un sistema compositivo ben preciso in cui a zone diverse della coperta abbiano corrisposto anche significati diversi. Pure in questo caso la disposizione dei tasselli antichi in determinati *loci* dei nuovi manufatti potrebbe aiutarci ad assegnare loro significati più specifici.



Fig. 31, evangeliario di Teodolinda

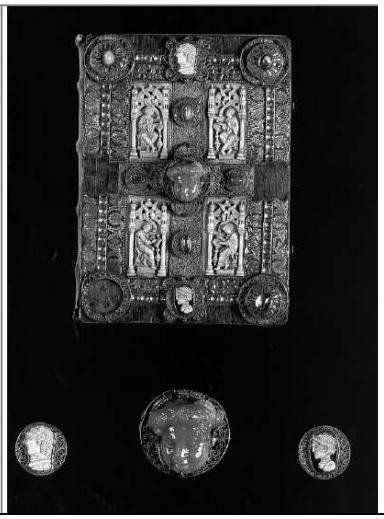


Fig. 32, evangeliario di S. Lebuino

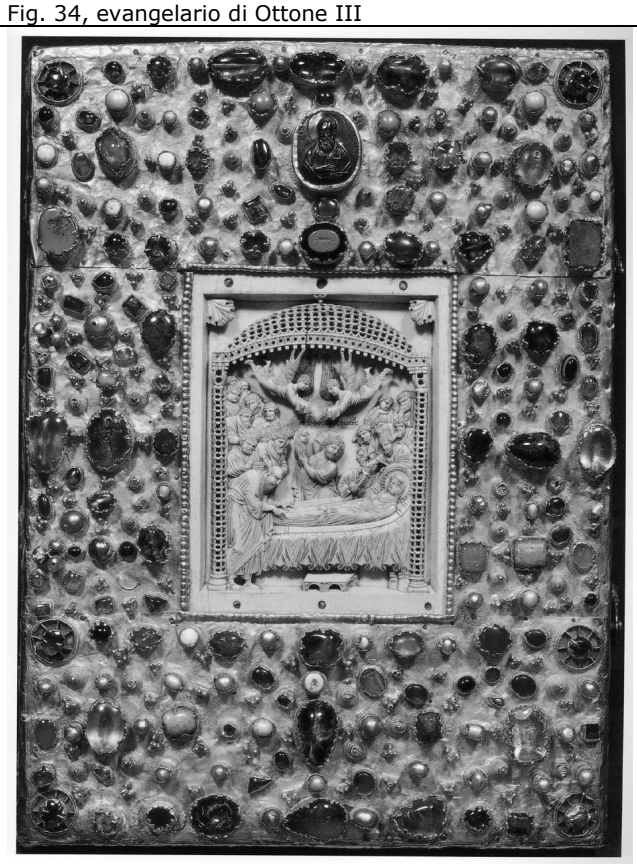
Uno degli esemplari più antichi, l'Evangeliario di Teodolinda [**fig. 31**], degli inizi del VII sec.d.C., mostra, sul piatto anteriore, al centro di ciascuna delle placche, quattro cammei solitamente interpretati come raffigurazioni dei quattro Evangelisti[58]. L'Evangeliario di S. Lebuino [**fig. 32**] presenta il piatto anteriore suddiviso in quadranti da una croce filigranata, tra i bracci della quale sono disposti quattro rilievi in avorio, rappresentanti gli evangelisti[59]. Pertanto, la disposizione degli Evangelisti nei quadranti risparmiati dai bracci della croce è analoga per i due manufatti. Inoltre il piatto dell'Evangelario di Lebuino reca altre gemme disposte in *loci* significativi: al centro della croce è montata una fàlera antica in calcedonio conformata a testa di Bacco, mentre alle estremità del braccio verticale sono montati due cammei coevi al manufatto, in cui sono intagliate due teste di profilo all'antica [**fig. 32**][60]. L'inserimento della fàlera, la lavorazione coeva di gemme secondo schemi all'antica e la loro collocazione lungo il braccio verticale della croce indicano la volontà di evidenziare alcuni *loci* del piatto: le estremità, superiore e inferiore, del braccio verticale e l'incrocio dei bracci. Secondo la stessa prassi compositiva, anche l'Evangelario di S. Bernulfo presenta una testa femminile in calcedonio al centro e due cammei alle estremità dell'asse verticale, mentre in altri *loci*

[58] Sul quale, ultimamente, POLETTI ECCLESIA, *Gemmis codices vestiuntur: legature d'oreficeria con intagli di riuso tra VII e XI secolo*, in *Gemme dalla corte imperiale*, cit., pp. 42-54.

[59] Lebuinus-Codex, XI sec., Köln, conservato al Museum Catharijneconvent Utrecht; A. SNIJDER, *Antique and Medieval Gems on Bookcovers at Utrecht*, in «Art Bulletin», XIV, 1932, pp. 5-55.

[60] SNIJDER, *Antique and Medieval Gems*, cit., pp. 5-55; S. A. KORTEWEG, *Der Bernulphuscodex in Utrecht und eine Gruppe verwandter spätreichenauer Handschriften*, in «Aachener Kunstblätter», 53, 1985, pp. 35-76. Da ultimo pubblicato anche da POLETTI ECCLESIA, *Gemmis codices vestiuntur*, cit., p. 51, fig. 6. Altri punti della coperta erano decorati da pietre sparse, *Alsengemmen*, pietre antiche e vetri bizantini. I due cammei sono stati datati al tardo antico oppure alla metà del VII come calchi da pezzi antichi

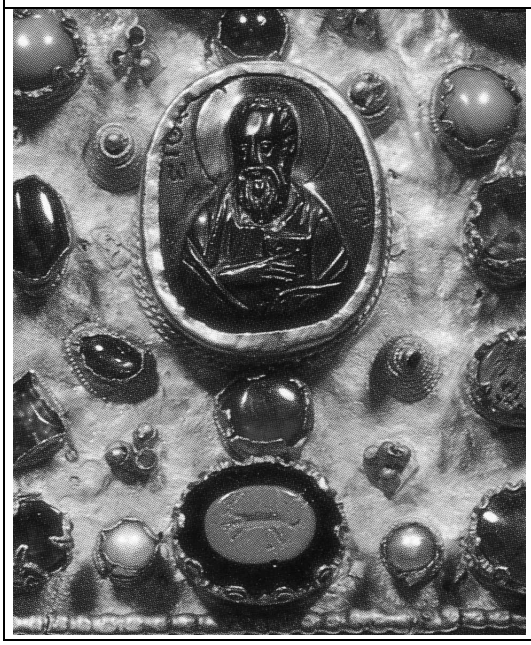
meno significativi sono disseminati medaglioni in pasta vitrea bizantini di X sec., *Alsengemmen* e gemme antiche intagliate [**fig. 33**][61].

Fig. 33, evangeliario di S. Bernulfo	Fig. 34, evangelario di Ottone III
	

In questi casi si può solo osservare che le gemme antiche più grandi fossero poste in *loci* significativi: al centro dei quadranti gli Evangelisti (Evang. Teodolinda), in cima al braccio verticale della croce come allusione a Santi (Evang. San Bernulfo) e al centro, all'incrocio dei bracci, come *Imago Christi* (Evang. San Lebuino; evang. San Bernulfo). Queste soluzioni compositive indicano la permanenza della struttura della croce nella decorazione delle coperte. In altri casi il senso delle gemme reimpiegate e la lettura generale del manufatto sono agevolati da iscrizioni appositamente aggiunte. Ad esempio, l'Evangeliario di Ottone III presenta, tra le molte altre pietre, anche un eliotropio bizantino di X secolo con la raffigurazione di un S. Giovanni, riconoscibile dall'iscrizione incisa «S. Giovanni, il teologo»[**fig. 34-35**][62].

[61] SNIJDER, *Antique and Medieval Gems*, cit., p. 7-8, fig. 2; KORTEWEG, *Der Bernulphuscodex in Utrecht*, cit., *passim*. Da ultimo pubblicato anche da POLETTI ECCLESIA, *Gemmis codices vestiuntur*, cit., p. 52, fig. 7. Il Bernulphus Codex è conservato ad Utrecht, Catharijneconvent, XI secolo.

[62] *Prachteinbände, 870-1685, Schätze aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek*, München, 2001, n. 3, pp. 16-17. Questo evangelario è assai noto per la presenza di un prezioso rilievo in avorio con la rappresentazione della Morte e dell'Assunzione al cielo della Vergine, che occupa la maggior parte del piatto anteriore. La legatura è datata all'inizio dell'XI sec. e attribuita al *Liuthar Gruppe*, nell'area di Reichenau, Regensburg o Bamberg. La legatura è in lamina dorata, con inclusione di pietre in montature a filigrana. Il lato anteriore presenta pietre preziose, perle, un rilievo in avorio (produzione costantinopolitana, 950 ca.), un cammeo (produzione costantinopolitana, X sec.), gemme antiche e smalti. Il rilievo in avorio rappresenta la morte e l'assunzione della Vergine, con la *Koimesis*, Cristo che mostra alla madre la sua icona, che due angeli avvolgono in un panno. I santi sono fortemente connotati in senso psicologico: S. Paolo è ai piedi della Vergine, S. Giovanni piange e S. Pietro sorregge il turibolo con incenso. Le lamine in oro sono quattro, arricchite di pietre preziose e perle, inserite in montature lavorate a filigrana e sormontate da globetti dorati. Le pietre più grandi (ametiste, zaffiri e un cristallo di rocca) evidenziano tramite la loro disposizione i quattro bracci della croce. Questa opera è stata citata anche da POLETTI ECCLESIA, *Gemmis codices vestiuntur*, cit., p. 46, nota 27, che tuttavia non cita il catalogo di Monaco del 2001.

Fig. 35, dettagli dell'evangelario di Ottone III	Fig. 36, dettagli dell'evangelario di Ottone III: Poseidon
	

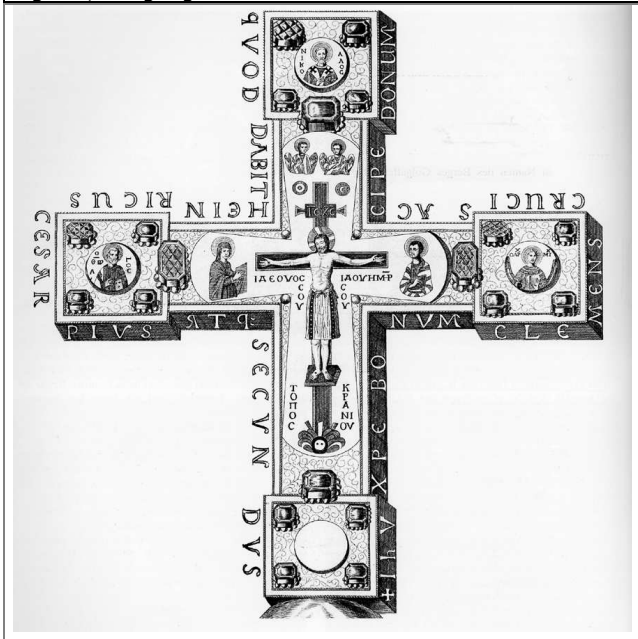
Le circostanze del montaggio sono assai indicative del modo in cui si è proceduto alla ricollocazione della gemma **[fig. 35**]: il bordo superiore dell'eliotropio, dove era stata incisa l'iscrizione, è stato limato per consentire l'inserimento della pietra proprio in questa posizione; perciò la montatura originaria non è stata conservata e l'iscrizione rimane solo in parte. Le modalità del rimontaggio indicano, però, che l'intenzione era di riutilizzare proprio questa pietra e di collocarla precisamente in questo punto del piatto anteriore, alla sommità dell'asse centrale, anche se questo avesse comportato un lavoro molto delicato di adattamento della pietra alla sua nuova montatura e collocazione. Va anche notato che sul piatto di questo Evangelario [**fig. 34**] la struttura della croce non è più tanto chiaramente delineata, come negli altri casi già trattati; essa però è pur sempre presente, anche se in misura più latente, ed è individuabile esclusivamente grazie alla collocazione delle gemme antiche di dimensioni maggiori a tracciarne i bracci. Ciò significa che a questi tasselli era attribuito un valore speciale nell'articolazione dell'*ornatum*.

Gemme con iscrizioni si trovano anche su altri manufatti simili, come la Croce cosiddetta *Morgengabe* con ben tre cammei con S. Giovanni Teologo, S. Michele e S. Nicola, conservata nel tesoro di Bamberga fino al 1799 e poi dispersa con la secolarizzazione [**fig. 37**][63] e il reliquiario del tesoro di Bamberg con cammeo bizantino con busto di S. Paolo in basso al centro [**fig. 38**][64]. La Croce [**fig. 37**] e il reliquiario [**fig. 38**] si possono dunque considerare in affinità con l'Evangelario di Ottone III [**fig. 34**] per la sintassi compositiva e per i modi del reimpiego. La presenza di iscrizioni denominative relative alle personalità dei santi rafforza la funzionalità dell'inserimento di questi intagli nella struttura semantica dei nuovi manufatti.

In definitiva, la presenza di un intaglio con raffigurazione di santo nelle zone polari, lungo l'asse verticale, agisce come indizio della persistenza di una struttura semantica pur nella distinzione delle classi di manufatti – croci e reliquiari – e conferma l'esistenza di un'ulteriore regola nella semantica dei *loci*. Per quanto riguarda le coperte, si è notato che funzionano meccanismi simili a quelli dei crocifissi, in quanto si basano su una trasposizione dello schema a croce sul piatto rettangolare. In tal modo si suddivide lo spazio in quattro quadranti che, a loro volta, possono ospitare altre raffigurazioni costituite da tasselli glittici o da rilievi metallici o in avorio. Nei casi in cui il tassello glittico sia inserito in *loci* particolarmente significativi questa possibilità diventa probabilità, anche per una certa ricorrenza di pratiche.

[63] *Rom und Byzanz, Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen, Katalog zur Ausstellung des Bayerische Nationalmuseums*, 20 Oktober 1998-14 Februar 1999, München 1999, nr. 29, pp. 141-143.

[64] *Rom und Byzanz*, cit., nr. 63, pp. 204-205. Il presente reliquiario faceva parte di un lascito di Enrico II al Duomo di Bamberg assieme all'evangelario di Ottone III.

Fig. 37, Morgengabe	Fig. 38, reliquiario di Bamberg
	

Questi casi sono i più semplici da spiegare e permettono di costruire un quadro interpretativo abbastanza chiaro e attendibile. Ma la giustificazione del reimpiego non è sempre così semplice e di immediata soluzione poiché in alcuni casi le raffigurazioni su gemme monocrome possono essere malamente visibili oppure i soggetti possono essere difficilmente adattabili al contesto. L'ardua leggibilità dell'immagine da un lato, e, dall'altro, la complessità o non familiarità delle raffigurazioni mettono in difficoltà il criterio dell'intenzionalità. Questi elementi costituiscono un limite all'acritica teoria per cui ogni raffigurazione presente su gemma sia vista, compresa e utilizzata. La questione, come notiamo, è ben più complicata: in alcuni casi la disposizione rovesciata della gemma indicava con evidenza la non lettura della raffigurazione; nei casi in cui, invece, la gemma fosse disposta nel senso corretto della lettura si apre la possibilità dell'uso e della comprensione della raffigurazione, ma tale possibilità non sempre si trasforma in certezza.
Più difficile dunque è cercare di dare una spiegazione all'uso di gemme monocrome e di minori dimensioni, che siano disposte in *loci* poco significativi dei manufatti. Oltre alla gemma costantinopolitana con iscrizione, il piatto dell'Evangelario di Ottone III presenta anche altre pietre monocrome intagliate: in alto, sotto all'eliotropio, si trova un niccolo con l'incisione di un quadrupede [**fig. 35**, dettaglio dell'evangelario di Ottone III]; a sinistra dell'eliotropio, una grossa ametista con la raffigurazione di Poseidone stante, con delfino e tridente [**fig. 36**, dettagli dell'evangelario di Ottone III]; in basso, infine, lungo il margine destro, un diaspro rosso con testa femminile. Né la letteratura specialistica su questo manufatto, né l'osservazione della sua composizione possono aiutare a capire il senso di questi reimpieghi.
Passiamo ad un secondo caso. Il piatto anteriore dell'Evangelario di Reichenau è costituito da lamine auree lavorate a filigrana e battute a stampo, decorate lungo i margini da gemme [**fig. 39**][65]; seguendo un rigoroso ordine geometrico, la superficie del piatto è articolata in quattro quadranti, al centro di ciascuno dei quali si trova una pietra, circondata da perle e rubini. Ai piedi del braccio verticale della croce, lungo il bordo, è sistemato un diaspro con la raffigurazione di Pegaso. Al centro del piatto è disposta un'agata azzurra striata all'interno della quale è stato montato un amuleto arabo di X sec. Tra l'evangelario di Ottone III [**fig. 34-36**] e

[65] *Prachteinbände*, cit., n. 5, pp. 18-19. *Reichenauer Evangeliar*, XI sec., attribuito al *Liuthar Gruppe*, stessa bottega dell'evangelario di Ottone III. La rilegatura è il lamina dorata, con inclusione di pietre in montature a filigrana. Il lato anteriore presenta pietre preziose, perle, un amuleto arabo (X sec.?), una gemma antica con Pegaso. L'impianto compositivo della copertina è chiaro e ben strutturato: al centro si trova un amuleto arabo, inserito in un'agata striata azzurra, circondati da dodici pietre e perle. La copertina è organizzata in quattro riquadri, delimitati dalla *crux gemmata*, e incentrati su una pietra preziosa, circondata, in ogni quadrante, da quattro rubini. I quadranti agli angoli presentano altre grosse pietre azzurre, circondate da perle. La pietra centrale è un amuleto con iscrizione in arabo, inserito in un'agata; la pietra in basso a destra, antica mostra un Pegaso alato.

quello di Reichenau [**fig. 39**], pur legati alla stessa committenza e prodotti dalla stessa bottega, si individuano due diversi modi di appropriazione di *spolia*: nel primo caso, la pertinenza semantica del busto di S. Giovanni al nuovo contesto suggerisce un reimpiego coerente con il senso originario e non una sua negazione o obliterazione.

Fig. 39, Evangelario di Reichenau



Fig. 40, Evangelario di S. Ansfrido



Nel secondo caso, invece, l'inserimento dell'amuleto con iscrizione araba all'interno dell'agata potrebbe riflettere un meccanismo più articolato. Partendo dal presupposto che l'allegoresi biblica interpretava l'agata come S. Giovanni, *figura Christi*[66], l'inserimento dell'amuleto con iscrizione araba all'interno dell'agata potrebbe far pensare alla sua risemantizzazione attraverso il suo incardinamento in un nuovo contesto. In altri termini, se i segni della lingua araba vengono percepiti come un tratto 'non cristiano', allora l'amuleto sarebbe stato inglobato nell'agata che, di per sé, vale come rimando simbolico a S. Giovanni, a sua volta prefigurazione del Cristo. In questa linea interpretativa la costruzione dei rapporti tra gemme potrebbe rinviare ad un meccanismo di superamento da parte della cristianità – l'agata – rispetto al mondo degli 'infedeli' – l'amuleto arabo (*usurpatio*). Ma non è detto che i segni arabi fossero necessariamente percepiti come negativi; anzi, essi potevano essere avvertiti come allusioni ad un'altra civiltà, all'epoca ricca e fiorente, e la collocazione dell'amuleto arabo nel centro della coperta poteva alludere all'assimilazione di quella civiltà da parte dei committenti del manufatto oppure potevano essere avvertiti soltanto come "bei segni" ed essere apprezzati per la loro forma. L'interpretazione rimane dunque aperta, ma la montatura

[66] Tale interpretazione si basava su un fenomeno naturale secondo cui i pescatori di perle utilizzavano l'agata come esca per individuare le conchiglie contenenti la perla. Secondo questa credenza, l'agata si comportava come un magnete, andando ad aderire alle conchiglie contenenti il prezioso frutto. Così, mentre la purezza della perla, la sua rarità, la sua irreperibilità, potevano alludere alla figura cristologica, in parallelo, il moto dell'agata, inteso come manifestazione evidente di appassionato amore divino, induceva ad associarla a S. Giovanni. Questa interessante spiegazione è testimoniata dal *Physiologus* e costituisce un ottimo esempio della molteplicità di attributi, sui cui la *Edelsteinallegorese* poteva muoversi, privilegiandone ora uno, ora un altro, e trovando *auctoritas* solo nella sua interna coerenza. Il *Physiologus* fu redatto in greco probabilmente nel II sec.d.C. e poi in età medievale si diffuse in varie traduzioni (etiopico, armeno, georgiano, siriaco, coptico, arabo, rumeno, latino). Dalla versione latina derivano poi alcune traduzioni medievali, in anglosassone, antico tedesco, francese, olandese, provenzale, spagnolo e italiano (G. MURADYAN, *Physiologus: The Greek and Armenian Versions with a Study of Translation Technique*, Dudley (MA), 2005, p. 7). In particolare un volgarizzamento in lingua tedesca fu approntato nell'XI secolo e pubblicato da K. MÜLLENHOFF, W. SCHERER, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.-XII. Jahrhundert*, Berlin, 1873 (No. LXXXI).

complessa e preziosa dell'amuleto arabo nell'agata, per giunta nel luogo di intersezione dei bracci della croce, induce ad interrogarsi su questa composizione.
Una situazione molto diversa è quella dell'Evangeliario di S. Ansfrido[67], che mostra sul piatto anteriore alcune gemme con soggetti eterogenei quali un ermafrodito, un *Helios* con corona radiata, una *Venus Victrix*, satiri, una biga e Marte gradiente [**fig. 40**][68]. Il Marte e la biga sono entrambi lungo il margine sinistro della coperta; mentre la Venere e i satiri sono anch'essi disposti a coppia, lungo il margine destro ed, infine, l'ermafrodito ed *Helios* si trovano lungo il bordo superiore. Queste gemme non sono disordinatamente sparse sul piatto, ma appaiono organizzate secondo una logica approssimativa che separa il tema bellico dagli altri e che potrebbe far pensare ad una certa percezione, seppur per noi difficilmente accertabile, dei raggruppamenti tematici, almeno per grandi blocchi: il tema bellico viene comunque separato dagli altri soggetti.

Giunti a questo punto, conviene delineare una sintetica casistica dei casi fino ad ora passati in rassegna. Nel caso delle croci, la frequenza all'incrocio dei bracci di tasselli antichi riproducenti una testa, l'inserimento alla sommità dell'asse mediano dei manufatti di personaggi a figura intera e nelle parti inferiori di altre figure anche negative, come il soldato in armi o il serpente del male, possono indicare altri modi per attribuire significati specifici a determinati *loci* dei manufatti liturgici. Inoltre, non solo per le gemme di notevoli dimensioni e disposte in *loci* pregnanti, ma anche per le gemme sparse, si è individuata una certa consapevolezza nell'inserimento di determinate gemme con specifiche immagini in alcuni punti delle croci: ad esempio si è proposto che la gemma con soldato, posta al suppedaneo, della Croce di S. Servazio potesse alludere alla scena della Passione; si è altresì ipotizzato che potessero aver giocato un ruolo nel programma iconografico della più recente Croce di Matilde un cammeo con busto femminile e un intaglio con soldato stante, posti alle estremità del braccio orizzontale.
Analogamente, anche sulle coperte sembra di poter individuare meccanismi compositivi in cui il reimpiego non sia del tutto casuale e in cui l'intaglio glittico assuma un suo ruolo nel più ampio impianto dell'*ornatum*. Ad esempio la collocazione di busti alle estremità dei bracci dello schema della croce sembra essere una pratica abbastanza consueta, sia per le croci sia per le coperte. Ciò permette di ipotizzare che fosse consapevole la collocazione dei tasselli glittici figurati almeno per queste sedi. I meccanismi di reimpiego dell'evangelario di S. Lebuino [**fig. 32**] e di quello di S. Bernulfo [**fig. 33**] riflettono un procedimento analogo a quello già osservato per il *Lotharskreuz* o il *Herimannskreuz*, ovvero la possibilità di utilizzare riproduzioni di volti di diverso tipo per alludere a figure divine e specialmente al Cristo. I manufatti del lascito di Bamberg [**fig. 22-23**] si contraddistinguono per la presenza di intagli costantinopolitani di notevoli dimensioni e semanticamente pertinenti al nuovo contesto; l'Evangelario di Reichenau presenta invece un amuleto arabo inserito nell'agata. In entrambi i casi il reimpiego è enfatizzato dall'incardinamento degli *spolia* in *loci* semanticamente pregnanti dei manufatti. Il procedimento della '*interpretatio christiana*' era assai comune e investiva varie categorie di manufatti e di raffigurazioni. Tenendo presente questa possibilità, si è tentato di applicarla non solo a busti su cammei, ma anche a casi più difficili, le *streugemmen*. Si è immaginato quindi che le figurazioni di alcune gemme monocrome valessero per il tema generale – personaggi armati, figure femminili – e non certamente per una lettura iconografica precisa, sia per le croci sia per le coperte dei libri. Sulle croci, ad esempio, le raffigurazioni di soldati sono disposte in posizioni assimilabili a quella del centurione Longino nelle scene della Passione; inoltre, in un caso (csd. *Neues*

[67] I tre straordinari evangelari conservati ad Utrecht presentano piatti di coperta molto preziosi e perché costituiscono un *corpus* omogeneo su cui già Snijder ha riflettuto mettendo a fuoco il tema dei reimpieghi. L'iscrizione è stata così trascritta: «*Ornatu lapidum rutilans auroque politum praesulis ansfridui martino munus obivi*» da SNIJDER, *Antique and Medieval Gems*, cit., p. 5-55.
[68] SNIJDER, *Antique and Medieval Gems*, cit., pp. 5-55; KORTEWEG, *Der Bernulphuscodex in Utrecht*, cit., pp. 35-76, in particolare pp. 68-71. Da ultimo pubblicato con una bella fotografia da POLETTI ECCLESIA, *Gemmis codices vestiuntur*, cit., p. 48, fig. 4. Il lato anteriore è impostato su un motivo a croce, lavorata a filigrana, con medaglione centrale ad otto angoli e bracci dilatati alle estremità. Questa peculiare fisionomia della croce e la precisa lavorazione a filigrana hanno determinato la datazione, almeno di questo lato, a non prima degli inizi del XIII sec. Tuttavia, osta in parte a questa cronologia la mandorla dorata apposta sul lato posteriore, che reca lungo i bordi l'iscrizione che attesta la dedica da parte di Ansfrido, vescovo di Utrecht tra il 995 e il 1009. In tal caso, risulta verosimile l'ipotesi di un rimontaggio dei diversi materiali alle soglie del XIII secolo, con ritocchi e aggiustamenti successivi. Questa premessa sulla cronologia serve a spiegare, in parte, anche la diversa, certamente più ordinata, composizione del lato anteriore di questa copertina: agli angoli e sui lati lunghi sono disposti medaglioni, cui vengono alternate pietre antiche incise e Alsengemmen. L'evangelario è oggi conservato ad Urtrecht.

Mathildenskreuz), si è proposto che due gemme fossero montate specularmente, per restituire alcuni personaggi della scena della Passione ai lati del corpo del Cristo. Dal punto di vista figurativo si può forse ipotizzare che la lettura venisse ricondotta agli elementi minimi della raffigurazione e che poi i dettagli attributivi venissero riletti in funzione del nuovo contesto. In base ai manufatti fin qui analizzati, sarebbe forzare i dati asserire che gemme monocrome di ridotte dimensioni fossero sempre consapevolmente osservate e associate al contesto generale. Ciò si può asserire con un ampio margine di attendibilità almeno per i cammei, poiché la bicromia e le notevoli dimensioni ne rendevano immediatamente leggibili gli intagli. Al contrario il monocromatismo e le dimensioni ridotte delle gemme, oltre alla presenza di composizioni più complesse, rendevano molto più difficoltosa la comprensione delle raffigurazioni. Ma non possiamo neppure escludere del tutto la possibilità che anche questi intagli fossero osservati e sommariamente compresi. Le prove a sostegno di questa ipotesi non sono però moltissime. Al momento questi reimpieghi rimangono di difficile comprensione. Saranno nuovamente presi in considerazione più avanti, grazie ad una fonte di primo Cinquecento, che può aiutare a gettare retrospettivamente luce sull'interpretazione di queste raffigurazioni [§ 2.2]. Infine nei casi in cui le gemme fossero state disposte nel senso non corretto di lettura, gli intagli glittici non erano al centro dell'osservazione. Tuttavia, neppure la corretta disposizione delle gemme figurate è sufficiente per ipotizzare con certezza uno 'sguardo consapevole'.

Fig. 41, evangelario di Niederaltreich



Fin qui l'analisi di un numero consistente di singoli casi ha permesso di definire alcune tendenze nella collocazione delle gemme nell'*ornatum* e, conseguentemente, nell'associazione di certi significati a determinati *loci*. Ciò ha permesso di elaborare lo strumento interpretativo della 'semantica topica'. Essa però da sola non è sufficiente a provare del tutto la consapevolezza dei reimpieghi, ma può aiutare ad associare determinati *loci* degli oggetti ad alcune tematiche preferenziali. La vitalità e la durevolezza di alcune di queste pratiche si riscontra anche nella produzione più recente; una di queste è la tendenza a riservare il suppedaneo a creature di natura mostruosa o comunque negativa: un ottimo esempio è costituito dall'evangelario di Niederaltreich [**fig. 41**][69]. La montatura di fine Quattrocento, ricca di intagli ad altorilievo, mostra la persistenza di una tradizione più antica, nella collocazione, al suppedaneo e sotto al teschio, di una fàlera a testa di Medusa di notevoli dimensioni. Questo era quindi il *locus* destinato al committente oppure ad allusioni ad entità negative.

Per queste raffigurazioni su gemme sarebbe in atto un meccanismo di lettura analogo a quello che sarà poi testimoniato dalle parole di Camillo Leonardi e di Ludovico Dolce (su cui vd. *infra*, § 2.2). Nei loro testi, infatti, si rintraccia una sorta di 'schedatura' delle raffigurazioni, che vengono descritte e spiegate in tutti i loro dettagli. Questo aggancio tra testi di primo Cinquecento e pensiero medievale è plausibile nella misura in cui questi testi umanistici raccolgano e conservino una tradizione più antica. La letteratura medievale

[69] *Prachteinbände*, cit, n. 17, p. 31, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek, a Monaco e realizzato nel tardo XV secolo.

aveva acquisito la tradizione naturalistica antica, su cui aveva innestato il ricco e prolifico filone della lettura allegorica delle raffigurazioni. L'allegoresi medievale, a sua volta, si nutriva di due componenti, da un lato l'esegesi biblica, dall'altro l'interpretazione tradizionale fondata sul repertorio pagano degli attributi e degli schemi iconografici. In questa prospettiva, tali testi permettono di ipotizzare, retrospettivamente, che anche nelle epoche precedenti fossero in atto analoghi - ma non identici, ovviamente - meccanismi interpretativi delle incisioni su pietre. A questo tema, ovvero sia al rapporto tra testi e manufatti, saranno dedicati i prossimi paragrafi (e in particolare § 1.5.6).

1.2 L'IMMAGINARIO MEDIEVALE: DUE CASI EMBLEMATICI

In questo secondo paragrafo le testimonianze testuali saranno prese in considerazione con l'obiettivo di dare contenuti più chiari alle associazioni prima ipotizzate solo sulla base dell'analisi dei manufatti. Tramite l'evidenziazione dei tasselli di reimpiego, i testi vengono presi in considerazione per ricostruire il modo in cui gli arredi liturgici e gli oggetti devozionali erano percepiti. La voce di Alberto Magno offre una precocissima descrizione delle raffigurazioni presenti su una pietra straordinaria, il cosiddetto Cammeo dei Tolomei, e permette di accertare, per l'epoca, un modo molto ravvicinato e attento di guardare alle raffigurazioni antiche. La lettura delle raffigurazioni conduce ad interpretarle secondo le chiavi esegetiche dell'epoca: ciò porta ad interpretare in senso 'cristiano' le incisioni pagane. In più, saranno menzionati quindi altri episodi di interpretazione 'medievale' attestati anche dalle fonti testuali: il Gran Cammeo di Francia e gli *ornamenta* dell'abbazia di Saint Denis, voluti ed esaltati dall'Abate Suger. Questi casi sono utili per conferire attendibilità alla precedente casistica di manufatti e per dimostrare la validità di un procedimento di interpretazione allegorica fino ad ora basato solo sull'osservazione della struttura di crocifissi e coperte di libri.

1.2.1. *Interpretatio christiana*: lo scrigno di Colonia.

Anche la classe dei reliquiari a forma di scrigno, come le croci e le coperte, presenta numerosi casi di reimpiego dell'antico. Uno dei più noti e maggiormente documentati dal punto di vista letterario è lo scrigno dei Tre Re di Köln (il csd. *Dreikönigenschrein*) [**fig. 42**][70], straordinario non solo per le sue dimensioni, ma anche per l'abbondanza di gemme e cammei antichi usati per decorarne le preziose superfici. Il suo carattere eccezionale, per le dimensioni e per il numero dei reimpieghi, si comprende dal confronto con alcuni altri esemplari del XII secolo, quali lo scrigno di S. Maurino[71], quello di S. Heribert[72] e quello di S. Aetherius[73]. Questi tre reliquiari mostrano le caratteristiche più ricorrenti della categoria sia per le dimensioni, sia per il tipo di materiali utilizzati per la decorazione, costituita prevalentemente da inserti non antichi, come pietre preziose medievali non lavorate, decorazioni a sbalzo, intarsi in paste vitree policrome e smaltate.
Per lo Scrigno di Colonia, invece, la presenza di tasselli antichi è molto più consistente e il programma figurativo dei rilievi è assai più elaborato. Il lato anteriore presenta al registro inferiore l'Adorazione dei Re Magi e la scena del Battesimo di Cristo, al registro superiore il Cristo in *maiestas* tra due angeli [**fig. 43**][74].

[70] *Ornamenta Ecclesiae*, 2, cit., pp. 216-224, E18; E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Interpretatio christiana: Gems on the Shrine of the Three Kings in Cologne*, in *Engraved Gems: Survivals and Revivals*, cit., pp. 63-83; E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines*, a cura di A. WOLFF-R. LAUER, Köln, 1998. Nel 1164 Rainald von Dassel si occupa del trasferimento delle reliquie dei tre re Magi da Milano a Colonia, aprendo un nuovo capitolo della storia del Duomo. Dopo la dedica delle reliquie dei tre re, prende il via la committenza di Heinrich von Hesberg, che incarica dell'opera Nicolaus di Verdun. Lo scrigno è ufficialmente dedicato nel 1206 da parte di Ottone IV.
[71] 1170, Köln, St. Pantaleon Schatzkammer, in *Ornamenta Ecclesiae*, 2, cit., pp. 296-302, E79.
[72] 1160-70, Köln, St. Heribert, in *Ornamenta Ecclesiae*, 2, cit., pp. 314-323, E80.
[73] 1170, Köln, St. Ursula, in *Ornamenta Ecclesiae*, 2, cit., pp. 350, E114.
[74] Il lato posteriore presenta al registro inferiore le scene della Passione con il Cristo alla colonna e la Crocifissione. Il registro superiore del lato posteriore mostra invece Cristo nell'atto di incoronare S. Nabor e S. Felice, i martiri di cui lo scrigno conserva le reliquie. Al raccordo tra registro inferiore e superiore sono collocati da una parte il Profeta Isaia e dall'altra la figura di Rainald von Dassel, artefice del trasporto delle reliquie a Colonia. I lati lunghi sono scanditi da una serie di raffigurazioni di apostoli e profeti. In questo vasto programma sono inserite anche altre raffigurazioni: i busti di *Paciencia* e di *Passio* emergono come *imagines clipeatae* da tondi disposti sopra le scene della Passione e della Crocifissione; i busti di *Sol* e *Luna* sopra la crocifissione ripropongono lo schema compositivo assai frequente sugli avori bizantini.

Fig. 42, reliquiario di Köln, fronte senza pannello

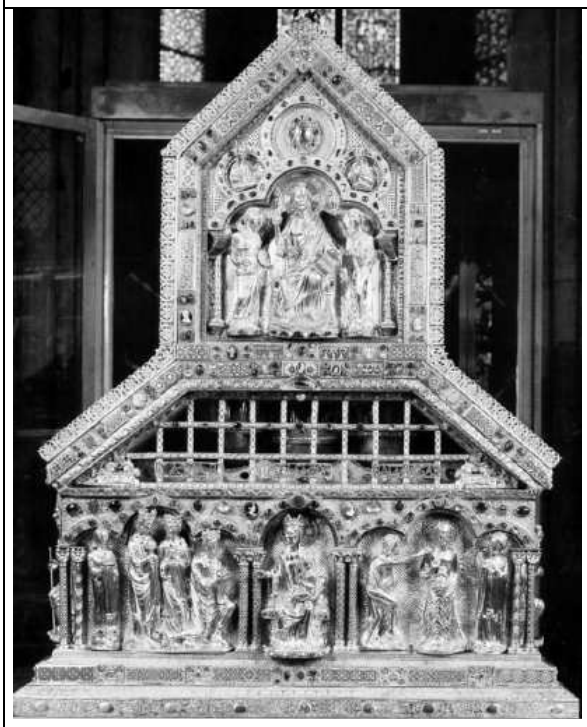
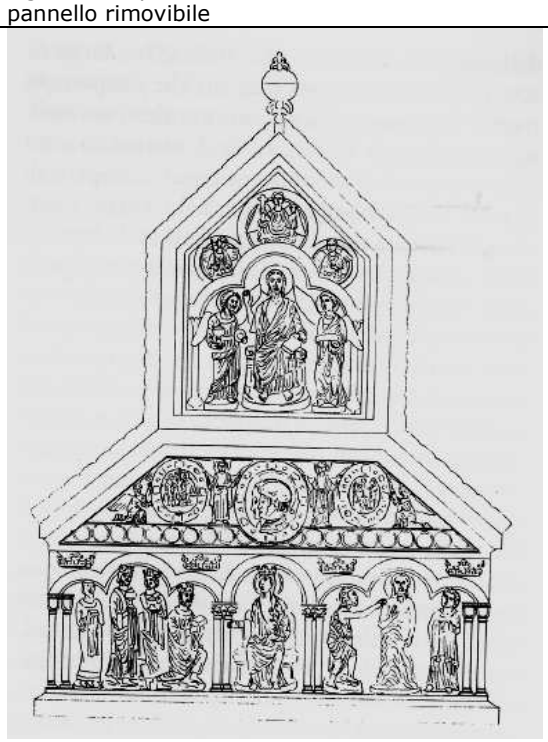
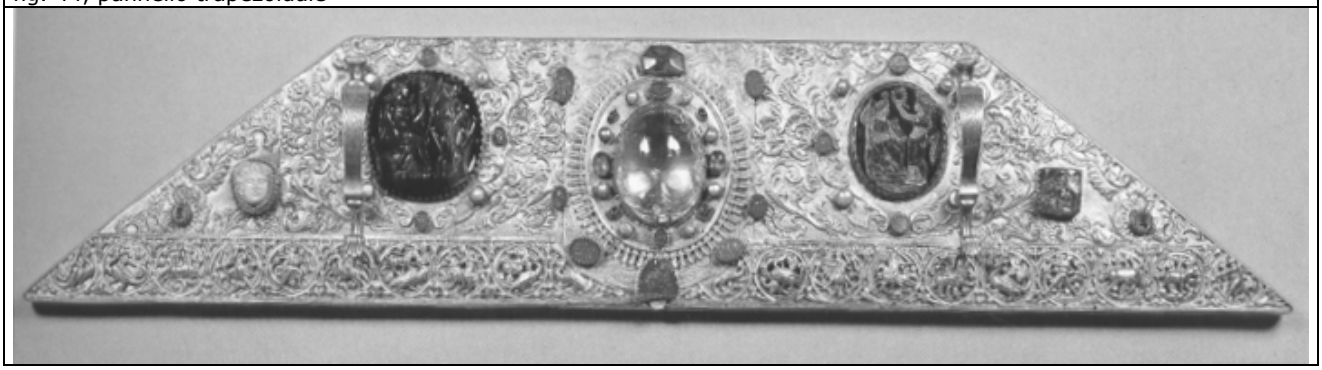


Fig. 43, reliquiario di Köln, ricostruzione della fronte con il pannello rimovibile



Al lato anteriore, le pietre antiche più grandi e preziose sono disposte sul pannello mobile trapezoidale, collocato tra il registro superiore con la *Maiestas* e il registro inferiore con Adorazione e Battesimo **[fig. 44**]. Questo pannello mobile gioca un ruolo essenziale non solo nella struttura reale e simbolica dello scrigno, ma anche nel cerimoniale, poiché in occasione di particolari festività veniva rimosso per consentire ai pellegrini la vista delle reliquie all'interno della cassa. Proprio questo pannello presenta una ricchissima decorazione glittica: al centro era collocato il cosiddetto 'Cammeo dei Tolemei', a sinistra era posta una sarda rossa con la raffigurazione di Venere e Marte [**fig. 44a**]; a destra un cammeo con Agrippina nell'atto di incoronare un *princeps* (Nerone?) seduto [**fig. 44b**][75].

fig. 44, pannello trapezoidale



[75] C. M. BROWN, *Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia Cameo and the Alexander and Olympias gems in Vienna and Saint Petersburg*, in *Engraved Gems*, cit., pp. 85-109; ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine of the Three Kings in Cologne*, cit., pp. 63-83. Da ultimo, ZWIERLEIN-DIEHL, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, cit., pp. 237-241, ripercorre la storia dell'impiego e delle interpretazioni del cammeo; inoltre a pag. 260 rafforza la sua convinzione della lettura delle tre teste da parte di Alberto Magno come rappresentazione dei tre Re Magi: «*Aus seiner Beschreibung durch Albertus Magnus geht hervor, dass man in den beiden gestaffelten hellen Köpfen und dem kleinen dunklen als Äthiopier bezeichneten Ammonskopf, die Häupter der Hl. Drei Könige sah (de mineral. 2,3,2). Der Ptölemaerkameo in seiner mitteralterlichen Interpretation ist die erste bildliche Dartsellung des schwarzen Königs und offenbar die Ursache für sein Auftauchen in Bildwerken seit dem 13. Jahrhundert*».

Fig. 44a, reliquiario di Köln, dettaglio con pietra antica	Fig. 44b, reliquiario di Köln, dettaglio con cammeo antico	Fig. 44c, reliquiario di Köln, cosiddetto cammeo dei Tolemei
		

Oltre a questi tre pezzi, eccezionali per dimensioni, qualità e stato di conservazione, il lato anteriore dello scrigno presenta numerosi altri cammei e pietre di dimensioni più minute. Lo scrigno di Colonia è eccezionale non solo per le sue reali condizioni – dimensioni, stato di conservazione, ricchezza – ma anche perché possediamo una fonte che descrive attentamente le sue decorazioni. Alberto Magno illustra con dovizia di dettagli l'impianto della cassa e l'illustrazione del Cammeo[76]. Egli descrive due «*capita iuvenum albissima*»[**fig. 44c**], un «*nigerrimus serpens, qui colligat capita illa*» e un «*caput Aethiopis cum longa barba nigerrimum*». In tal modo individua tre teste, due bianche ed una nera, e precisamente i due profili sovrapposti, che si distinguono proprio grazie al lavoro di rilievo che utilizza gli strati di diverso colore dell'onice, e la testa a rilievo della parte inferiore dell'elmo della figura in primo piano. La descrizione di Alberto Magno è dunque utile perché attesta l'esistenza di una maniera assai ravvicinata e puntuale di osservazione non solo dei manufatti liturgici, ma anche della loro decorazione. Dinanzi però alla difficoltà di spiegare dal punto di vista tecnico la produzione di un simile oggetto, Alberto Magno ricorre al *topos* della natura divina della figurazione, di ascendenza pliniana[77]. In altri termini, questa descrizione dimostra quanto fosse forte l'interesse per queste raffigurazioni, come si cercasse di valorizzarne i singoli connotati e, soprattutto, quanto la fantasia e la facoltà combinatoria fossero libere nel rielaborarne i significati. Tale descrizione è stata interpretata come una lettura in senso cristiano delle effigi presenti sull cammeo: la stessa indicazione delle tre teste, la forzatura della visione di una terza testa nel dettaglio dell'elmo, l'uso dell'etnico 'etiopico' per il terzo re, come usuale attributo di uno dei tre Re Magi, hanno indotto Erika Zwierlein Diehl, la più importante studiosa dello scrigno, ad attribuire ad Alberto Magno una *interpretatio christiana* delle teste presenti sul cammeo.

Il riconoscimento dei tre Re Magi nei volti sovrapposti riconoscibili sulla superficie del cammeo è un procedimento complesso che implica una serie di passaggi per niente scontati: in primo luogo un'attenta osservazione delle figure presenti sul cammeo; in secondo luogo la capacità di individuare le singole caratteristiche delle medesime raffigurazioni e di rapportarle a personaggi noti dalla storia biblica; in terzo luogo la volontà di diffondere questa lettura e la convinzione che potesse essere compresa e accettata. Tutti questi passaggi indicano che l'osservazione e la capacità interpretativa, anche molto fantasiosa, delle gemme antiche era molto sviluppata e libera. In tal senso questo caso specifico costituisce quindi, nella nostra

[76] ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus*, 2, 3, 2 (1248-1254): «*Est enim Coloniae in capsa trium regum magnae quantitatis onychinus, habens latitudinem manus unius hominis et amplius, in quo super materiam lapidis onychini, qui est unguis, picta duo sunt capita iuvenum albissima, ita quod est unum sub alio, sed elucet propositione nasi et oris: et in fronte capitum est figuratus nigerrimus serpens, qui colligat capita illa. In mandibula autem unius in parte ubi est angulus curvitatis mandibulae inter partem quae a capite , et eam quae ad os inflectitur, est caput Aethiopis cum longa barba nigerrimum: et subtus in collo iterum est lapis habens colorem unguis, et videtur esse vestimentum decoratum floribus circa capita. Probavi autem quod non est vitrum, sed lapis, propter quod praesumpsi picturam illam esse a natura et non ab arte. Similes autem multi inveniuntur. Non latet tamen aliquando per artem fieri tales imagines duobus modis*».

[77] ALBERTUS MAGNUS, *ibidem*: «*Probavi autem quod non est vitrum, sed lapis, propter quod praesumpsi picturam illam esse a natura et non ab arte. Similes autem multi inveniuntur. Non latet tamen aliquando per artem fieri tales imagines duobus modis*»; PLIN., *Nat. Hist*., 37, 5: «*Post hunc anulum regis alterius in fama est gemma, Pyrrhi ilius, qui adversus Romanos bellum gessit,* [....] *ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia, nec deinde alia, quae tradatur magnopere, gemmarum claritas exstat apud auctores*.»

prospettiva, una sorta di 'licenza' che autorizza a tentare di interpretare le immagini di altre gemme utilizzate per decorare il *Dreikönigenschrein*, seppur con meno libertà inventiva e disinvoltura associativa. La scena con Marte in atteggiamento di reverenza davanti a Venere in trono presenta lo stesso schema compositivo dell'Adorazione: riducendole ai minimi termini si tratta in entrambi i casi di un personaggio seduto che riceve una sorta di omaggio da parte di un altro stante [**fig. 44 e 44a**]; l'incoronazione dell'imperatore sul cammeo sembra essere riecheggiata dal rilievo con Battesimo di Cristo in cui il San Giovanni Battista allunga una mano verso la testa del Cristo, compiendo un gesto simile a quello dell'Agrippina [**fig. 44b]**: anche qui riducendo lo schema iconografico all'essenziale si nota un personaggio che protende un braccio verso un altro, nell'atto di incoronarlo [**fig. 44d**].

Fig. 44d, reliquiario di Köln, battesimo di Cristo e incoronazione di Nerone

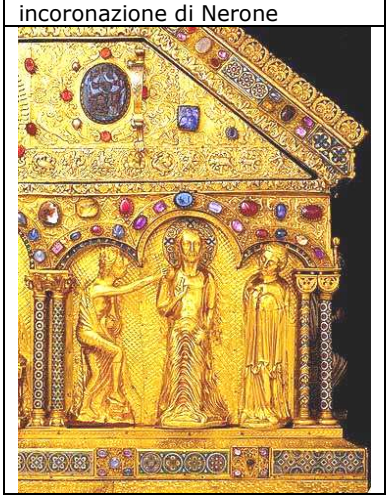
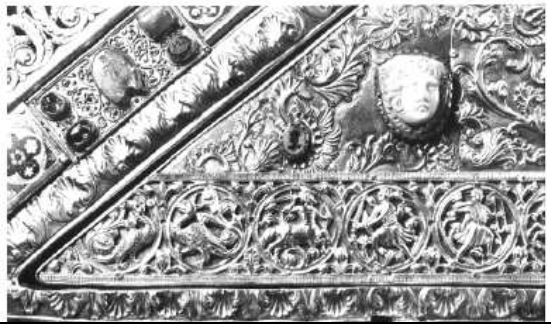


fig. 44e, reliquiario di Köln, lapislazzulo con busto di Cristo



Fig. 44f, reliquiario di Köln, cammeo con testa di Medusa

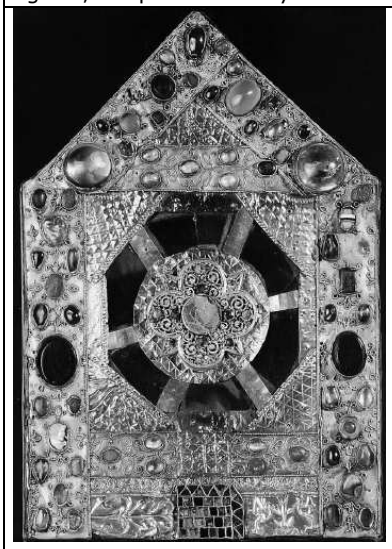


Le altre gemme di considerevoli dimensioni presenti sul pannello potrebbero essere sottoposte anch'esse ad una lettura allegorica: ad esempio lo zaffiro con busto con aureola potrebbe essere un riferimento al Cristo oppure ad uno dei due martiri, Felice e Nabor, le cui reliquie erano conservate nello scrigno [**fig. 44e]**; così come la testa di Medusa su cammeo potrebbe anch'essa costituire un rimando ad un santo o al Volto della Vergine [**fig. 44f**][78].

Se si accetta la presenza di questa serie di richiami, determinata dalle affinità iconografiche istituite tra raffigurazioni su gemme e rappresentazioni a rilievo, il programma iconografico dello scrigno si arricchisce di un ulteriore livello di significati e di rispondenze. Si potrebbe immaginare che le scene a rilievo del lato anteriore fossero in qualche modo in corrispondenza con le raffigurazioni dei tasselli glittici di reimpiego: in questa ipotesi la scena del Battesimo del registro inferiore sarebbe in corrispondenza con la scena di incoronazione della gemma imperiale [**fig. 44d**] e l'Adorazione sarebbe in connessione almeno formale con la sarda rossa con Marte e Venere [**fig. 44a**]. Da questo complesso programma emergerebbe anche una fitta serie di richiami strutturali che condensano la composizione delle raffigurazioni dello scrigno, lungo alcune linee di richiamo verticale. Il coinvolgimento anche delle raffigurazioni di gemme nel programma

[78] Come ipotizzato anche in ZWIERLEIN-DIEHL, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, cit., p. 262.

iconografico generale, già ipotizzato nel caso dei reimpieghi glittici su croci e coperte di libri, determinerebbe l'emersione di nessi compositivi dell'*ornatum* fino ad ora nascosti, e forse effettivamente funzionali ad una maggiore efficacia dell'intero meccanismo comunicativo del monumento. Naturalmente queste sono soprattutto suggestive ipotesi formulate seguendo le parole di Alberto Magno, ma questo modo libero di rileggere le immagini appare coerente con altri casi citati fin qui.

fig. 45, reliquiario di Aveyron	fig. 46, reliquiario di Quedlinburg
	

La possibilità di immaginare complesse letture allegoriche degli intagli glittici e articolate rispondenze semantiche nella composizione dei manufatti legittimano a ricercare altri esemplari analoghi, anche perché gemme antiche e soprattutto cammei con raffigurazioni di busti si trovano non raramente su reliquiari di diversa cronologia e provenienza. Il reliquiario di Aveyron, ad esempio, è decorato da pietre e decorazioni a filigrana, ma anche da gemme e soprattutto da un cammeo antico con busto di satiro, a sinistra in basso [**fig. 45**][79]; sul reliquiario di Quedlinburg al centro del lato anteriore un grosso calcedonio con testa di Bacco è montato sopra le placchette in avorio, raffiguranti Cristo e gli Apostoli [**fig. 46**][80]. Tra i reliquiari antropomorfi, la Maestà di Sainte Foy, ancora ad Aveyron [**fig. 47**][81], è un esempio estremamente eloquente dell'ampio impiego di gemme.

[79] *Les Trésors des églises de France*, Paris, 1965, pp. 300-301, n. 539, tavv. 38-39. Ad Aveyron sono conservati due reliquiari considerati ricostruzioni di XVI sec. di pezzi più antichi, di diversa cronologia. POLETTI ECCLESIA, *L'incanto delle pietre multicolori: gemme antiche sui reliquiari altomedievali*, in *Gemme dalla corte imperiale*, cit., p. 68, fig. 8.

[80] A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbein-Skulpturen aus der Zeit der karolingischer und sächsischen Kaiser*, I, Berlin, 1914, n. 58, tav. XXIV; K. WEITZMANN, *Eine Fuldaer Elfenbeingruppe*, in *Festschrift zum 70. Geburtstag von A. Goldschmidt*, Berlin, 1935, pp. 14-18; H. KELLER, *Zum sogennanten Reliquienschrein Ottos des Grossen in Quedlinburg*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLI, 1987, *Studies on Art and Archaeology in honor of Ernst Kitzinger in his seventy-fifth birthday*, a cura di W. TRONZO-I. LAVIN, Washington, 1997, pp. 261-264. Da ultimo anche POLETTI ECCLESIA, *L'incanto delle pietre multicolori: gemme antiche sui reliquiari altomedievali*, cit., in particolare per il Reliquiario di Quedlinburg, p. 64, fig. 7. La cassetta reliquiario è costituita da un'architettura lavorata a niello in cui sono montate tredici placchette in avorio, con Cristo e i dodici apostoli. Enrico II aveva donato una copia di questa serie di tavolette al Tesoro di S. Stefano a Bamberg. L'inserimento del notevole calcedonio con testa di Bacco accomuna la cassetta al reliquiario di S. Lebuino (Utrecht), alla croce donata da Enrico II (Basler Heinrichskreuz) e alla croce di Lotario.

[81] *Les Tresors des l'eglises de France*, cit., pp. 289-294, n. 534, tavv. 34-35; E. GARLAND, *Des remplois antiques en orfèvrerie médiévale*, in *Actés du 41 Congrès d'études régionales*, Montauban, 1986, pp. 95-109; E. GARLAND, *L'art des orfèvres à Conques*, in «Mémoires de la société archéologique du midi de la France», 40, 2000, pp. 83-104; *Le Trésor du Conques*, Exposition 2001, Musée du Louvre, a cura di D. GABORIT-CHOPIN, E. TABURET-DELAHYE, Paris 2001, in particolare pp. 18-28; da ultimo anche POLETTI ECCLESIA, *L'incanto delle pietre multicolori: gemme antiche sui reliquiari altomedievali*, cit., pp. 66-74, fig. 9. Il reliquiario contiene il capo di S. Foy, giovane martirizzato ad Agen nel 300; il corpo si trova ad Agen, mentre la testa fu trafugata e portata a Conques nel IX sec. nell'ambito della guerra per le reliquie. Nel X sec. si registra un intervento miracoloso del santo, che guarisce Ghilberto, facendogli riacquistare la vista, trasformando il santuario in una tappa importante lungo il percorso per Campostela. Alla fine del X sec. fu lavorata a parte la testa, mentre la corona era stata realizzata poco prima in età carolingia e in seguito adattata alla testa

Fig. 47, Maestà di Sainte Foy



Fig. 47 a, gemma con Iside



Fig. 47b, gemma con busto di Caracalla



Fig. 47c, due cammei ai lati



La veste è arricchita da numerosi intagli antichi[82]: sulla parte destra inferiore del mantello ne sono inseriti alcuni con teste, sulla parte sinistra, invece, se ne individuano due con figure stanti; al centro è visibile una corniola con pantera. Una sarda nera con Iside seduta decora la manica del braccio destro [**fig. 47a**]; due intagli, uno con *Ephedrismos*, l'altro con un satiro che porge un grappolo d'uva, adornano la parte sinistra della veste, all'altezza del petto; una sarda rossa con busto di Caracalla [**fig. 47b**] e due cammei con busti sono disposti lungo i braccioli del trono **[fig. 47c]**. Altri intagli, con raffigurazioni di scene bucoliche, animali e utensili decorano le maniche della veste, la corona, gli orecchini. Due meccanismi, che già conosciamo, sono in atto sul reliquiario di Sainte Foy: da una parte il capovolgimento della sarda nera implica l'invito alla 'non lettura'; dall'altra l'abbondante uso di cammei con busto, soprattutto nella parte anteriore della statua, indica la preferenza per questa iconografia che risultava comprensibile e ampiamente applicabile a santi, committenti o altre personificazioni. Numerose inoltre sono le pietre anche di considerevoli dimensioni utilizzate per decorare le vesti. Mancano tuttavia elementi di contesto che possano

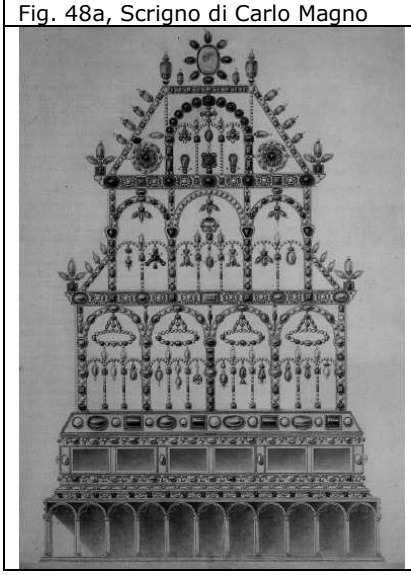
---

plastica. La Maestà di Sainte Foy si distingue soprattutto per la sua precocità poiché dà il via alla raffigurazione antropomorfa delle figure di santi e martiri, che si era considerevolmente diradata per il dibattito teologico sull'uso delle immagini (su cui, in generale, da ultimo, H. BELTING, *Il culto delle immagini, Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, 2001). È un fatto comunque assodato che la comparsa del reliquiario nella vallata abbia rianimato i pellegrinaggi tanto da avviare un ampio sviluppo economico e sociale, così da costituire un modello per la creazione di altre statue reliquiario a carattere antropomorfo, in altre aree d'Europa. La figura antropomorfa, per quanto rozzamente conformata, è però ricchissima nella decorazione.

[82] *Le Trésor du Conques*, cit., in particolare pp. 18-28, indica due cammei antichi, trentuno pietre antiche intagliate, una pietra tardo antica, una bizantina e una carolingia.

aiutare a comprendere il senso attribuito a queste raffigurazioni all'atto del reimpiego[83]. Ciò che comunque si può dedurre da questo esempio è che sembrano essere in uso alcuni dei meccanismi di reimpiego notati per altre classi di materiali: il capovolgimento della pietra indica la non lettura; la disposizione di gemme con busti in *loci* particolarmente significativi invece suggerisce una possibile lettura in senso cristiano delle gemme reimpiegate.

Altro esemplare un tempo famoso, ma distrutto alla fine del XVIII è il cosiddetto Scrigno di Carlo Magno[84], menzionato con ammirazione dall'Abate Suger, descritto e disegnato da Peiresc[85] e riprodotto in una incisione del 1706 da Felibien [**fig. 48a**][86]. In cima allo scrigno un berillio antico era circondato da nove zaffiri. Il berillio presenta un bellissimo ritratto di Giulia di Tito, con firma dell'artista antico Euodus. La presenza dell'iscrizione «*aghia mater theou*», in riferimento al busto di *Iulia Titi*, indica chiaramente che qui la raffigurazione è interpretata come immagine della Vergine [**fig. 48b**][87].

Fig. 48a, Scrigno di Carlo Magno	fig. 48b, gemma con volto di Iulia Titi e disegno di Peiresc	
		

Dunque anche questo caso dimostra che i reimpieghi di gemme possono seguire meccanismi ben più avanzati della semplice riutilizzazione di materiali disponibili, colorati e già pronti per la decorazione di nuovi manufatti. È innegabile che alla base del reimpiego ci sia la necessità di approvvigionarsi di materiali preziosi, ma è legittimo ipotizzare anche l'esistenza di altri più evoluti meccanismi di funzionalizzazione dei tasselli antichi figurati nei nuovi contesti. La descrizione di Alberto Magno delle raffigurazioni presenti sul cammeo dimostra che tali figure scolpite venivano osservate in dettaglio. La grammatica strutturale degli oggetti e la ricorrenza di determinati 'modi di inserimento' (pietra rovesciata, teste e busti in postazioni di

[83] Non mi soffermo qui sulla storia complessa della realizzazione di questo manufatto: testa, trono e corona possiedono diverse cronologie. La testa è ritenuta databile al tardo antico, montata originariamente su un'anima lignea; il riallestimento dell'anima lignea e la progettazione del trono risalgono alla fine del X sec, mentre pochi decenni dopo sarebbe stata aggiunta anche la corona, che comunque proviene da un altro ambito produttivo e risale anch'essa al X sec. Anche altri oggetti particolarmente preziosi fanno parte del Tesoro di Conques, e in particolare il cosiddetto Reliquiario di Pipino, a cassetta, per la decorazione del quale sono usate numerose gemme e intagli antichi (cfr. *Le Trésor du Conques*, cit., pp. 18-28).

[84] *Le Tresor De Saint-Denis*, cit., pp. 92-98; J. HUBERT, *L'escrain dit de Charlemagne au trésor de Saint Denis*, in «Cahiers archéologiques», 1949, pp. 71-77. Da ultimo anche POLETTI ECCLESIA, *L'incanto delle pietre multicolori: gemme antiche sui reliquiari altomedievali*, cit., pp. 62-64.

[85] *Le Tresor De Saint-Denis*, cit., pp. 92-98 cita Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine, ms. 1791, f. 312.

[86] M. FELIBIEN, *Histoire de l'Abbaye royale de Saint Denys en France*, Paris 1706, tav. IV, ripreso da B. De MONTFAUCON, *L'Antiquitée expliquee*, I, II vol., Paris 1719, pp. 256-259, tav. CLXVII. Da queste testimonianze è possibile ricostruirne almeno genericamente la struttura originaria: il reliquiario vero e proprio, una struttura di base in argento dorato a forma rettangolare, ospitava i resti di S. Giorgio, S. Teodoro e S. Apollinare. La parte superiore era costituita da una leggera architettura a lamine decorate da gemme, riconducibile alla committenza di Carlo il Calvo.

[87] Secondo la stessa linea interpretativa si potrebbero allora identificare anche il cammeo con busto femminile sul petto della vergine della Maestà di *Beauileau* o il cammeo con testa di Medusa sulla placca mobile del *Dreikönigenschrein* di Köln [**fig. 44**].

rilievo, figure intere in altri *loci*) contribuiscono a rafforzare l'idea che il loro riuso fosse in parte guidato anche dalla considerazione delle immagini scolpite. La presenza, in alcuni casi fortunati, di iscrizioni aiuta a capire il nuovo significato attribuito alle incisioni. Qui l'iscrizione chiarisce il senso della raffigurazione e dunque pure del riuso.

Fig. 49, Gran Cammeo di Francia, calco da L. Giuliani	Fig. 50, Cammeo con Giuseppe e i fratelli, Hermitage
	

Un altro caso di traslazione '*in christianam partem*' delle raffigurazioni pagane è costituito dal Gran Cammeo di Francia, assai noto sia per le caratteristiche eccezionali dell'esemplare glittico, sia per il suo passaggio in eredità ai reali francesi [**fig. 49**]. In una lettera di Re Luigi all'abate di S. Maurice en Agaûne, è menzionato il dono, avvenuto nel 1247 o 1248, di una Corona di Spine e di un grande cammeo da parte di Baldovino II di Costantinopoli al sovrano francese: la scena molto ampia e complessa visibile su questo pezzo straordinario era descritta come trionfo di Giuseppe in Egitto[88]. Tracce di questo esemplare sono presenti negli inventari a partire dalla voce, molto sintetica, del 1279[89]; in quelli successivi ricorre la menzione del cammeo, con alcune indicazioni aggiuntive[90]. In seguito, per una certa fase, il cammeo non fu inserito nell'inventario della Sainte Chapelle forse per l'intenzione di Filippo VI di Valois di vendere i beni della Chiesa[91], ma tale iniziativa fu revocata poi da Carlo V, che risarcì la Cappella dei suoi possessi con la

[88] Da ultimo, L. GIULIANI, *Ein Geschenk für den Kaiser: das Geheimnis des Großen Kameo*, München, 2010, rielabora il testo di una conferenza pubblicata nel 2006 (Fonti e documenti, 2, 2006 da http://www.storicamente.org/01_fonti/archivio_2-2006.htm) e propone varie interpretazioni e ZWIERLEIN-DIEHL, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, cit., pp. 244-246 e pp. 262-263 ricorda anche la lettura della complessa scena del cammeo come rappresentazione di Giuseppe alla corte del faraone. Per la bibliografia precedente: E. BABELON, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, I-II, Paris 1897, n. 264; *La Libraire de Charles V*, Paris, 1968, n. 98; K. JEPPESEN, *Neues zum Rätsel des Grand Camées de France*, Acta Utlandica XLIV, 1, Copenhagen, 1974; H. JÜCKER, *Der grosse Pariser Kameo*, in «JdI», 91, 1976, pp. 211-250; W. R. MEGOW, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlin, 1987, n. A85; *1789. Le Patrimonie libéré*, Paris, 1989, n. 93; J.-B. GIARD, *Le Grand camée de France*, Paris, 1998; E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Das Onyx-Alabastron aus Stift Nottuln in Berlin*, Berlin, 1999, pp. 42-43; *Le Tresor de La Sainte-Chapelle*, a cura di J. DURAND, M.-P. LAFFITTE, D. GIOVANNONI, Musée de Louvre, 31 mai 2001-27 aout 2001, Paris, 2001, pp. 90-95, n. 21.

[89] «*Ung camahier et le repositoire et le pied*», in A. VIDIER, *Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chapelle du XIII siècle au XV siècle*, in «Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France», XXVIII, 1901, pp. 213-283; A. VIDIER, *Le Trésor de la Sainte-Chapelle: inventaires et documents*, in «Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France», XXXIV, 1907, pp. 199-234; XXXV, 1908, p. 107 e pp. 189-339; XXXVI, 1909, pp. 245-395; XXXVII, 1910, pp. 185-369; A. VIDIER, *Le Trésor de la Sainte-Chapelle. Inventaires et documents*, Paris, 1911.

[90] Inventario del 1336: «*Item unum pulcherrimum camaut circa quod erant et sunt plures reliquiae*», in VIDIER, *Le Trésor*, cit., inv. JJ, 11. Inventario del 1341: «*in cuius circuitu sunt plures reliquiae*», in VIDIER, *Le Trésor*, cit., inv. F, 34.

[91] VIDIER, *Le Trésor*, cit., inv. G, 1349; inv. H, 1363; inv. I, 1368-1377; inv. J, 1377: assente. Probabilmente fu messo in vendita per il re Filippo VI di Valois nel 1343 (una lettera del re testimonia l'ordine di cancellarlo, assieme alle reliquie, dagli inventari della Sainte Chapelle).

restituzione dei manufatti preziosi. In tale occasione, infatti, fu elaborato un nuovo inventario, in cui fu nuovamente inserita la menzione del cammeo[92].

Le straordinarie dimensioni, la ricorrenza negli inventari, la descrizione e il disegno di Peiresc non lasciano però dubitare che il pezzo donato al Re Luigi da Baldovino fosse il nostro 'Gran Cammeo'. Si suppone che, al momento del dono, il cammeo fosse stato inserito in una montatura bizantina in oro, decorata da smalti in pasta vitrea[93]; Peiresc però lo vide nell'allestimento commissionato da Carlo V, in occasione della *restitutio* del 1379: la nuova tavola gotica, con peduccio, mostrava tutto attorno al cammeo i Quattro Evangelisti, Cristo, la Vergine, due arcivescovi e cinque pietre preziose con santi[94]. L'interpretazione della scena come Trionfo in Egitto è molto interessante almeno per due motivi: in primo luogo perché giustifica l'inserimento di questo reperto antico e 'pagano' nel tesoro della Sainte Chapelle; in secondo luogo perché permette di apprezzare meglio la comparsa nella glittica federiciana di un cammeo con lo stesso tema attorno al 1240 [**fig. 50**][95]. Il cammeo federiciano presenta anch'esso, come quello antico, una scena molto affollata, con un personaggio regale seduto in trono mentre riceve altri personaggi in atteggiamento di reverenza. L'interpretazione generale della scena come Giuseppe e i fratelli è indicata da un'iscrizione in ebraico. È interessante dunque che si ravvisi lo stesso tema in due raffigurazioni analoghe, ma ovviamente non identiche, la prima in un reperto antico e la seconda in un manufatto coevo. La comparsa, per così dire, nella tradizione occidentale avviene anche nello stesso periodo: il cammeo federiciano è datato alla metà del secolo ovvero agli stessi anni a cui risale il dono del Cammeo di Francia da parte del sovrano all'abate di San Maurice nel 1247.

Nel caso del Gran Cammeo la *interpretatio* del soggetto in funzione del nuovo contesto è un presupposto fondamentale per il reimpiego[96], poiché corrisponde ad una completa risemantizzazione dell'oggetto antico. In tal modo il medesimo reperto archeologico determina contemporaneamente uno *spolium in se*, in quanto all'atto del dono ad un sovrano occidentale e cristiano l'intera scena è rifunzionalizzata dalle raffigurazioni della nuova montatura, e uno *spolium in re*, in quanto dalla sua rilettura derivano stimoli compositivi e formali che innescano la produzione di nuovi intagli. Se all'epoca dell'entrata nelle collezioni dei sovrani francesi la raffigurazione del Cammeo rappresentava il Trionfo di Giuseppe in Egitto, solo alcuni secolo dopo, a partire dagli studi di Peiresc si propone una lettura dell'intera scena in senso diverso. Peiresc arrivava a questa proposta perché aveva ripreso l'analisi specifica dei ritratti dei personaggi, utilizzando anche le serie monetali come repertorio datato della serie degli imperatori; in tal modo reimpostava l'analisi secondo un criterio filologico e antiquario, che potrebbe essere definito 'moderno'. Solo con quest'intervento di Peiresc, con gli affinati strumenti dell'erudizione numismatica e della glittica, si perviene ad un'interpretazione filologicamente corretta e storicamente plausibile del soggetto: la conoscenza dei ritratti delle monete porta all'identificazione del personaggio in trono con Tiberio, e da lì, poi, ad altre ipotesi per gli altri personaggi del cammeo[97].

---

[92] Inventario del 1379: «*Item un tableau d'or ouquel il a un grans gamahieu assis sur bois; poise tout XXVI marcs et demy, et en faut des pierres et des perles*», in D. GABORIT-CHOPIN, *L'inventaire du trésor du dauphin Charles, futur Charles V*, Paris 1996, n. 13.

[93] Per la montatura bizantina, C. e M. M. MANGO, *Cameos in Byzantium*, in *Cameos in context, The Benjamin Zucker Lectures 1990*, a cura di M. Henig, M. Vickers, Oxford 1993, pp. 57-76; C. MANGO, *L'attitude bizantine à l'égard des antiquités gréco-romaines*, in *Byzance et les images, Conférence de Musée du Louvre*, 1992, a cura di A. GUILLOU – J. DURAND, Paris, 1994, pp. 110-111.

[94] La fonte utilizzata da *Le Tresor de La Sainte-Chapelle*, cit., p. 92 è Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine, ms. 1869, f. 115.

[95] H. WENTZEL, *Die Kamee mit den ägyptischen Joseph in Leningrad*, in *Kunstgeschichtliche Studien für H. Kaufmann*, Berlin, 1956, pp. 85-105; R. KASHNITZ, *Die Kameen*, in *Die Zeit der Staufen*, Stuttgart 1977, n. 881; A. GIULIANO, *Motivi classici nella scultura e nella glittica di età federiciana*, in *Federico II e l'Arte del Duecento italiano*, I, Galatina, 1980, pp. 19-26; IDEM, *Il ritratto di Federico II: gli elementi antichi*, in «Xenia», 5, 1983, pp. 63-70.

[96] Sul concetto di riuso, nella sterminata bibliografia, il concetto di riuso 'distruttivo' versus riuso 'propositivo' è stato formulato da S. SETTIS, *Tribuit sua marmora Roma: sul reimpiego di sculture antiche*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena, 1984, pp. 309-317; SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, cit., pp. 373-486, in particolare p. 401; da ultimo, in relazione ai contesti medievali di reimpiego di manufatti preziosi, è stato ripreso e riproposto da LUSUARDI SIENA, *Considerazioni sul reimpiego di manufatti nell'Alto Medioevo*, cit., pp. 751-784.

[97] Sulla figura di Peiresc in relazione alla glittica, M. MEULEN VAN DER, *Petrus Paulus Rubens Antiquarius; collector and copyist of antiqve gems*, Alphen aan den Rijn, 1975, *passim;* EADEM, *Rubens, Copies after the antique* (Corpus Rubenianum XXIII), I- II, London, 1994, pp. 158-162; EADEM, *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc and Antique Glyptic*, in *Engraved Gems*, cit., pp. 95-129.

Per concludere con questa seconda parte occorre sintetizzare le acquisizioni più originali e utili allo sviluppo del nostro percorso. Sono stati presi in considerazione due manufatti particolarmente monumentali e preziosi, quali lo Scrigno di Colonia e il Gran Cammeo di Francia. La presenza di alcune testimonianze testuali relative al loro impiego e alla loro interpretazione ha permesso di delineare meglio il quadro delle 'percezioni possibili' di questi manufatti. Così, per i materiali glittici antichi dello Scrigno sono state ipotizzate interpretazioni funzionali all'intero programma decorativo della cassa, basate ovviamente sulla lettura in senso cristiano degli intagli glittici. Ciò è plausibile soprattutto per le pietre più grandi e vistose, per giunta collocate in *loci* particolarmente importanti come, ad esempio, il pannello rimovibile del lato anteriore dello Scrigno di Colonia. Questa nostra interpretazione è in parte legittimata dalle parole di Alberto Magno che riconosce tre teste, tra cui un «*caput Aethiopis*», nella raffigurazione del Cammeo dei Tolemei. Ebbene, poiché in occasione delle festività per la celebrazione dei Magi proprio questo pannello veniva rimosso per consentire la visione delle reliquie, ci sentiamo giustificati a pensare che nelle teste del Cammeo si volessero ravvisare quelle dei tre re magi. Questa associazione ha spinto ad immaginare altre possibili interpretazioni in senso cristiano di altre gemme particolarmente considerevoli dal punto di vista formale e dislocate in *loci* importanti del medesimo manufatto. Il secondo esempio, il Cammeo di Francia, è interessante perché rende evidente e documentata da voce d'inventario la lettura cristianizzante della scena pagana. Una rappresentazione con molti personaggi, di cui uno con veste e atteggiamento regale, seduto in trono, si prestava bene a rappresentare il Trionfo di Giuseppe in Egitto; la pressoché contemporanea produzione di un cammeo alla corte di Federico II presenta un tema simile, ma stavolta i personaggi sono chiaramente riconoscibili come orientali dagli attributi e un'iscrizione in ebraico indica il significato della lettura. Pertanto abbiamo una chiara rilettura cristiana del Cammeo dei Tolemei e del Gran Cammeo di Francia, in entrambi i casi funzionale al riuso di questi esemplari glittici.

1.3 LETTURE ALLEGORICHE, SIMBOLI E TOPOI RETORICI.

Gli esempi fin qui citati hanno riguardato le gemme in quanto tali; esistono però anche metafore legate alla 'tipologia' del manufatto su cui le pietre preziose vengono montate. Tali metafore, per la loro densità e per la loro stratificazione interpretativa, costituiscono nuclei concettuali forti nell'elaborazione di un immaginario e di una percezione collettiva delle pietre dure. Giocano questo ruolo la metafora della croce come albero della vita e quella del libro come insieme ordinato scritto dalla mano divina[98]. In questa terza parte saranno richiamati alcuni temi - il libro come cosmo, la *crux gemmata*, la composizione delle mura di Gerusalemme, il pettorale di Aronne - che animano l'esegesi biblica medievale e si nutrono, da un lato, dei frutti della tradizione naturalistica antica e, dall'altro, del ricco fervore allegorico, condiviso pure dai *lapidaria*, convogliato poi e organizzato nelle raccolte enciclopediche del XIII secolo[99]. Questi temi devono essere considerati come chiavi di lettura per il contesto in cui vengono materialmente realizzati i reimpieghi e le composizioni artistiche trattate fino ad ora. Allegoresi biblica e trattatistica litologica costituiscono due validi strumenti per la comprensione delle funzionalità delle gemme antiche nei reimpieghi.

1.3.1. *Ornamenta Sugerii*.

La celeberrima testimonianza offerta dalla descrizione dell'abate Suger degli *ornamenta* della propria chiesa permette di compiere un passo importante per correlare i manufatti ad un sistema interpretativo vasto e complesso[100]. Da parte dell'abate la scrittura del libro è giustificata dalla volontà di evitare che si perda memoria dell'opera tanto impegnativa compiuta da lui e dagli altri monaci e dal desiderio di tramandare il favore della munificenza divina: l'acquisizione di nuovi beni, il recupero di quelli perduti, la costruzione di nuovi edifici, l'accumulo di oro, argento, gemme preziose e stoffe. Con questo intento Suger descrive la propria azione di restauro delle strutture e di abbellimento dell'abbazia soffermandosi in maniera dettagliata sia sull'edificio, sia sulle decorazioni interne. Tra gli *ornamenta ecclesiae*, quattro elementi sono

[98] E. CURTIUS, *Letteratura europea e MedioEvo latino*, a cura di R. ANTONELLI, Firenze 1997 (ed. orig. *Europäische Litteratur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948), pp. 335-385.

[99] Ad esempio BARTHOLOMAEUS ANGLICUS, *De proprietatibus rerum*, Liber XVI, *De proprietatibus gemmarum*; THOMAS DI CANTIMPRÉ, *De naturis rerum* (*c.* 1228–44); VINCENT DI BEAUVAIS (1190-1264), *Speculum naturale*; a questi si aggiunga la lettera esplicativa di Epiphanius, vescovo di Constantia, a Diodoro, Vescovo di Tiro, sulle dodici pietre sul pettorale di Aronne (Ex., XXVIII, 15-21) (F. DE MELY, *Les lapidaires de l'antiquite et du moyen-age*, vol. II, *Les lapidaires grecs*, Paris, 1898).

[100] E. PANOFSKY, *Abbot Suger and its Art Treasures on the Abbey Church of St. Denis*, Princeton 1979 (2° ed.), *De Administratione*, XXXIII, p. 60-63.

particolarmente importanti per questa ricerca: il portale centrale, la "*tabula*" con gemme incastonate, il crocifisso e uno dei pannelli aurei di rivestimento dell'altare.
Il portale centrale è celebrato per la raffinatezza tecnica e per il pregio materiale; in più vengono menzionate le raffigurazioni scolpite – la «*Passio Salvatoris et Resurrectio vel ascensio*» - e le iscrizioni, le «*litteris cupro deauratis*»[101]. Queste ultime in particolare sono aggiunte sul portale per esplicitare lo scopo dell'impegno di Suger: «*ad decus ecclesiae*», ripetuto per ben due volte, ad indicare sia il decoro in generale della Chiesa come istituzione, sia la bellezza, in particolare, dell'abbazia di Saint Denis. Inoltre, le iscrizioni sul retro della porta indicano, con maggior chiarezza, all'osservatore gli elementi che devono destare la sua ammirazione: non la spesa e l'oro, bensì la fatica dell'opera, il fatto che «*clarificet mentes, ut eant per lumina vera ad verum lumen, ubi Christus ianua vera*». In tal modo assume un ruolo preciso e forte l'oggetto realizzato in materiali preziosi e con figurazioni, ovvero far innalzare le menti deboli degli uomini alla luce della sapienza («*quale sit intus in his determinat aurea porta: mens hebes ad verum per materialia surgit, et demersa prius hac visa luce resurgit*»). In altri termini l'opera di per sé deve destare ammirazione per il messaggio che può trasmettere alla capacità cognitiva e intellettiva dell'osservatore. Strumento di questo passaggio di significati è ovviamente la conformazione del manufatto ma anche la composizione dello stesso. La forma e la materia si compenetrano soprattutto perché quest'ultima assume un significato allegorico. Questo percorso di comprensione 'illuminata' attraverso la visione delle raffigurazioni conduce alla vera luce, dalla porta materiale a quella simbolica e più vera, che è il Cristo. Evidentissimo in questo caso il parallelo tra manufatto artistico e *ornamentum*, la porta e le sue decorazioni figurate, e l'approdo sapienziale e spirituale, costituito dalla luce della sapienza e dal Cristo, cui conduce l'uso del manufatto artistico[102]. Quindi il manufatto artistico, anche in relazione alla sua 'tipologia', svolge una funzione retorica per la sua composizione, per la materia in cui è realizzato e per la sua funzionalità.
Il secondo caso è costituito dalla "*tabula*" d'altare che è stata progressivamente arricchita con pietre provenienti dai castoni dei ricchi e potenti personaggi in visita all'abbazia[103]. Suger narra che, spontaneamente, davanti agli ospiti illustri, dona il proprio castone a Saint Denis, costringendo così anche gli altri a fare altrettanto. In tal modo il castone mantiene memoria dell'identità del benefattore, costituendo di per sé una prova di generosità, ma consente anche all'abbazia di arricchirsi ulteriormente, sia per il pregio dell'oggetto donato, sia soprattutto per la testimonianza di adesione e fedeltà prestata da personaggi illustri. Si viene in tal modo a configurare una specie di coro di 'sostenitori' dell'abbazia, che ne rafforzano, di conseguenza, il potere e il prestigio. Tale manifestazione di supporto politico avviene attraverso la messa in scena del dono del proprio castone d'anello.
Ma ancor più pregnanti sono la descrizione del crocifisso e del pannello dell'altar maggiore. La «*crux*» è «*vivifica*» e «*gloriosa*»; secondo l'apostolo Andrea le membra di Cristo avevano decorato il legno del Crocifisso come perle. Da questo paragone scaturisce la ricerca da parte dell'abate di gemme e perle per decorare la venerabile croce. Ne furono donati insperabilmente ingenti quantità da altri ordini religiosi che, a loro volta, le avevano ricevute da Teobaldo IV, fratello di Stefano di Blois, re d'Inghilterra (1135-1154), discendente di Enrico I (1110-1135). La croce quindi viene caricata di valori allegorici e simbolici anche in relazione ai materiali di cui è composta (oro, gemme, perle). In aggiuntà a ciò Suger fornisce anche una descrizione delle figurazioni della medesima e della loro collocazione: al piedistallo («*pedem*») quattro evangelisti, lungo il braccio principale («*columnam cui insidet…sacra…imago*») storie del Cristo, al braccio superiore («*capitello superiore*») la passione del Cristo. Questa descrizione dettagliata della distribuzione delle scene è un altro indizio significativo che conferma la consapevolezza del valore e della funzione dei diversi *loci* del manufatto.
Infine, il quarto elemento è il pannello di copertura dell'altare[104]. Suger afferma che alla «*anterior tabula preciosa atque speciosa*», già dedicata da Carlo il Calvo, fa aggiungere due «*aureas tabulas*» laterali e una «*quartam etiam preciosiorem*», che risplende in ogni direzione («*ut totum circumquaque altare appareret aureum...*»). Al pregio della quarta '*tabula*' è data particolare enfasi per la magnificenza della spesa («*miro opere sumptuque profuso*») e per l'impiego di maestranze di provenienza straniera *(«quoniam barbari et*

[101] PANOFSKY, *Abbot Suger*, cit., *De Administratione*, XXVII, pp. 46-48.
[102] PANOFSKY, *Abbot Suger*, cit., *De Administratione*, XXVII, pp. 158-167 per il commento.
[103] PANOFSKY, *Abbot Suger*, cit., *De Administratione*, XXXI, pp. 54-56 e pp. 171-180 per il commento.
[104] Questo quadro si arricchisce se riflettiamo che l'altare, decorato dai nuovi rilievi in oro e dai più antichi candelabri del re Luigi VI il Grande, fungeva da supporto per due manufatti che abbiamo già incontrato, la croce di S. Eligio e il già menzionato scrigno di Carlo Magno. PANOFSKY, *Abbot Suger*, cit., *De Administratione*, XXXIII, p. 60, commento pp. 184-186, 60, 15. Su manufatti descritti da Suger in questo capitolo anche P. LASKO, *Studies on Metalwork, Ivories and Stones*, London, 1994, pp. 111-119.

profusiores nostratibus erant artifices»). Anche in questo caso, come per la porta, non si vuole dare rilievo tanto al pregio materiale, quanto piuttosto alla raffinatezza tecnica delle opere e alla comprensibilità del loro messaggio. La descrizione è fittamente intessuta di *topoi* letterari e di termini del lessico tecnico artistico, ma ad ogni passaggio si sottolinea la superiorità della tecnica rispetto alla materia «*tam forma quam materia mirabili anaglifo opere, ut a quibusdam dici possit materiam superabat opus*».
A tutto questo va aggiunto che i materiali preziosi allietano la vista, ma l'aggiunta delle iscrizioni rende comprensibili i sensi reconditi: «*...et quoniam tacita visus cognitione materiei diversitas, auri, gemmarum, unionum, absque descriptione facile non cognoscitur, opus quod solis patet litteratis, quod allegoriarum jocundarum jubare resplendet, apicibus litterarum mandari fecimus...*». Il senso della «*diversitas materiei*» è comprensibile ai dotti grazie allo splendore delle allegorie; invece potrebbe non esserlo alla «conoscenza silenziosa della vista» che appartiene ai non letterati. Allora l'aggiunta delle iscrizioni è finalizzata a far comprendere il significato recondito della materia. Funzionavano dunque per gli *ornamenta ecclesiae*, come per i testi biblici, diversi livelli di lettura: uno per coloro che disponevano soltanto della 'muta ricognizione della vista' che portava ad una parziale percezione del manufatto; un altro per i letterati che, tramite la combinazione di parole e immagini, potevano pervenire alla 'luce delle piacevoli allegorie'.
La riflessione dell'abate non si ferma al quadro generale, ma enumera anche i singoli elementi dell'intero apparato, «*tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina*», dalla croce «*ammirabilem*», allo scrigno, la «*cristam, incomparabile ornamentum*». Ed è proprio in seguito a questa contemplazione, che Suger prorompe in un'accorata citazione biblica: «*Omnis lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillus, saphirus, carbunculus et smaragdus*»[105]. A questa contemplazione estatica fa immediatamente seguito la razionalistica considerazione che «*coloro che conoscono le proprietà delle gemme si rendono conto, con grande ammirazione, che dal novero di queste gemme, che adornano in gran copia la cassa, nessuna manca, eccetto il carbonchio...*»[106]. Ragione ed estasi mistica si integrano in un continuo passaggio tra enumerazione delle pietre, indicazione delle loro proprietà fisiche e meditazione sui concetti metafisici ad esse associati. La «*multicolor gemmarum speciositas*» sottrae lo spirito alle cure terrene e lo guida alla «*honesta meditatio*» sulla «*sanctarum diversitatem virtutum*»; la vista dei colori luminosi delle gemme ipnotizza lo sguardo, attrae la mente, conduce a riflessioni ultraterrene, «*de materialibus ad immaterialia transferendo*»[107]. Il percorso emozionale descritto e inscenato da Suger parte dalla visione delle pietre preziose, intese come veri e propri *mirabilia naturalia*, concrezioni di arte e materia, per innalzarsi «*anagogico more*» alla sfera celeste «*quae nec tota sit in terrarum faece, nec tota in coeli puritate*»[108]. Il meccanismo emotivo innescato dalla visione, d'altra parte, si fonda sulla conoscenza delle '*litterae*', si articola e si snoda seguendo i movimenti delle «*iocundae allegoriae*», finché la vista dei bagliori luminosi estranei lo spirito dalle «*exintrinsecae curae*», proiettandolo in una plaga luminosa ed eterea, a metà tra cielo e terra.
Per questa serie di motivi - potere presente e sopravvivenza futura - Suger è interessato non solo alla bellezza, ma anche alla comprensione delle decorazioni. Dalle sue parole risulta che il prestigio dell'abbazia dipende strettamente dalla ricchezza del suo tesoro e dalla notorietà delle sue suppellettili e che, al contempo, la loro sopravvivenza, oltre le violenze e il pericolo dei furti, è legata alla cura dei fedeli, che passa, necessariamente, attraverso il rispetto e la venerazione dei '*sacra ornamenta*'. La lettura di Suger evidenzia il legame tra la decorazione dei manufatti e la capacità di astrarre, da essi, muovendosi verso concetti di natura teologica. Questa traslazione avviene soprattutto attraverso la concentrazione sulle gemme, che sono canale di passaggio dai *mirabilia naturalia* alle teorie cosmologiche e teologiche. Questa testimonianza è illuminante per comprendere i modi di percezione e fruizione delle gemme antiche nella decorazione di manufatti di pregio dell'oreficeria sacra di età medievale. Per Suger i manufatti artistici assumevano un significato allegorico, in ordine anche alla loro tipologia (crocifisso, porta, etc.); inoltre le iscrizioni servivano a rendere più comprensibili i loro significati, cosicché l'attenta osservazione di tutte le componenti materiali avrebbe condotto, *anagogico more*, all'innalzamento dello spirito e alla riflessione sui sensi reconditi delle cose.

[105] PANOFSKY, *Abbot Suger*, cit., *De Administratione*, XXXIII, p. 62, commento pp. 190-191, 62, cita da EZ. XXVIII, 13 la lode del Principe di Tiro.
[106] *Ibidem*.
[107] PANOFSKY, *Abbot Suger*, cit., *De Administratione*, XXXIII, p. 62, commento pp. 191, 62, 27-64.
[108] PANOFSKY, *Abbot Suger*, cit., *De Administratione*, XXXIII, p. 64.

1.3.2. *Pretiosi lapides carnales homines*

La lettura allegorica della descrizione del pettorale di Aronne (Ezechiele) e delle mura della Gerusalemme Celeste (Apocalisse) offre altre utili linee di interpretazione delle gemme[109]. L'esclamazione estatica di Suger, conseguente alla visione degli *ornamenta* dell'altare, contiene, infatti, al suo interno un passo di Ezechiele, che costituisce a sua volta una lista ridotta a nove delle dodici pietre citate nella descrizione biblica del pettorale di Aronne[110]. La composizione del pettorale (Es. 28), su cui dodici pietre sono disposte in quattro file e tre colonne, svolge un ruolo di primo piano nell'elaborazione dell'allegoresi biblica delle pietre preziose in età medievale[111]. Le dodici pietre del pettorale sono variamente interpretate e rappresentano ora le dodici tribù di Israele, ora i dodici apostoli, ora i profeti, secondo il meccanismo della *praefiguratio*. La valenza allegorica dei numeri si combina con il simbolismo dei colori e delle qualità delle pietre, cosicché le dodici pietre possono corrispondere anche ai dodici mesi e alle dodici costellazioni celesti, e la loro disposizione in quattro file ad altrettante stagioni o alle virtù cardinali[112]. Il sistema allegorico salda l'organizzazione cosmologica con la teoria della provvidenzialità della storia, in cui i profeti annunciano e anticipano gli apostoli.

Oltre al pettorale, la descrizione delle mura di Gerusalemme è il secondo nucleo concettuale sottoposto ad una complessa lettura allegorica presente nell'Apocalisse[113] e in altri passi biblici (Is. 54; Tob. 13; Zac. 9; Jos 4)[114]. Questa serie di brani costituisce il nucleo più ricco su cui si articola l'esegesi biblica delle pietre preziose che, a sua volta, è condensata in maniera esemplare da Marbodo di Rennes (XI sec.)[115]. Nell'ampio e articolato testo di Marbodo sono indicati dodici tipi di gemme, le loro variabili di colore e il loro significato; l'intera descrizione è impostata sulla metafora per cui ogni strato delle mura è costituito da un tipo di pietra, che, a sua volta, rappresenta una virtù del credente. «Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo»: il diaspro verde per il suo «*viror*» rappresenta l'immortalità della fede, primo fondamento della città celeste. Il verde del diaspro talvolta vira verso l'oro della sapienza e la limpidezza del cristallo che allude alla figura cristologica. Sopra le fondamenta di diaspro, al secondo livello, è posto lo zaffiro, che ha la luminosità del cielo e rappresenta la semplicità dei cuori. Il terzo filare delle mura è in calcedonio non risplende apertamente, ma manda bagliori attraverso la sua superficie opaca, in allusione alla virtù dei fedeli che risplende nascosta. Sul calcedonio è posto il quarto filare di smeraldo, dal verde splendente che rappresenta la «*fides integerrima*» su cui, a sua volta, poggia la sardonica, al quinto livello. La varietà dei colori di questa pietra offre la possibilità di un'interpretazione complessa, in quanto l'alternanza del nero, con il rosso e il bianco rispecchiano il candore dell'animo con cui i fedeli affrontano il martirio, rappresentato dal rosso del sangue, nell'oscurità dell'umiltà, simboleggiato dal colore nero della pietra. Naturalmente, l'estrema variabilità combinatoria consente la massima libertà interpretativa, per cui la

---

[109] C. MEIER, *Gemma Spiritalis: Methode und Gebrauch der Edelstein-allegorese vom frühen Christentum bis ins 18.Jahrhundert*, München, 1977 fornisce un'ampia raccolta e analisi dei testi della tradizione medievale relativi all'interpretazione delle pietre.

[110] In particolare, nel corso della descrizione della «*tabula*» (*antependium*) donata da Carlo il Calvo e posta davanti all'altare di San Dionigi (cap. XXXIV), Suger inserisce la citazione di Ezechiele, 28, 13, la lode del principe di Tiro. Inoltre lo stesso Erwin Panofsky, a commento di questo capitolo (p. 189, nota 62, 4-8), cita due altri studi per il collegamento tra questa articolata enumerazione di pietre preziose e altri passi biblici famosi: il primo è F. ZARNCKE, *Der Graltempel*, in «Abhadlungen der Philologisch-Philosophischen Classe der Königlich Sächsischen Gasellschaft der Wissenschaften», VII, 1879, pp. 468, con cui era richiamata la canonica decorazione con pietre preziose attribuita alle porte del Santo Graal, da intendersi come allegoria della Gerusalemme Celeste; il secondo è E. PANOKSKY, *Postlogium sugerianum*, in «The Art Bulletin», XXIX, 1947, pp. 119-121. Ancora a commento della descrizione di Suger della cosiddetta «*crista*» (scrigno) di Carlo Magno, Panofsky (pp. 190-191, nota 62, 22) richiamava per somiglianza la biblica descrizione del pettorale di Aronne mettendola a confronto con Ez. 28, 13 che, anziché dodici pietre, ne descrive nove, corrispondenti ai nove ordini angelici.

[111] MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit., p. 14; p. 82, nota 248, cita Origene che commenta in senso allegorico il passo di Ex. 28; più diffusamente sull'interpretazione del pettorale di Aronne, MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit., pp. 84-85, cita PHILON ALEX., *De Vita Mosis*, a cura di L. COHN, Berlin, 1902, vol. II, pp. 124-126; FLAVIUS JOSEPHUS, *Jewish Antiquities*, a cura di H. ST. JOHN THACKEREY, London-Cambridge, 1961, II, p. 186.

[112] Per l'interpretazione di Origene del pettorale di Aronne, MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit. p. 14 e p. 82: ORIGENES, *Secundum translationem Rufini, In Exodum homiliae*, Cl. 0198 5 (A), hom. 9, par. 4, pag. 242, linea 26: «*Ego in his, quae in pectore locari dicuntur, sermonem evangelicum sentio, qui quadruicato ordine veritatem fidei nobis et manifestationem trinitatis exponit, cuncta referens ad caput, ad unius scilicet Dei naturam*».

[113] Il passo è *Apocalisse*, 21, 17.

[114] Come indica MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit., p. 82.

[115] MARBODUS REDONENSIS, *Prosa*, in *PL*, vol. 171, col. 1771.

medesima caratteristica, ad esempio il colore nero, può valere '*in bonam partem*' come allusione all'umiltà e modestia, oppure '*in malam partem*', come allusione al peccato. La sarda, sesta pietra, con il fulgore purpureo ritrae il «*decus martyrum*»; al settimo filare il crisolito splende «*velut clibanus*», come un forno, e il suo rifulgere di raggi dorati risponde ai «*mores hominum perfectae sapientiae*», che si illuminano per la gloria della «*septiformis gratia*». All'ottavo livello, il berillo «*est lymphaticus*», si comporta come l'acqua limpida, è pronto a prendere calore e a risplendere se attraversato dai raggi solari: questa particolare qualità lo rende simile ai «*vota mentium sagacium*», che si adattano velocemente alla volontà divina. Il topazio, nona pietra, è la più brillante e si illumina di bagliori dorati, figurazioni della «*claritas*» delle anime prive di peccato. Nel crisoprasio, decima pietra, si mischiano la porpora della passione e l'oro della carità; il colore azzurro del giacinto, all'undicesimo livello, riproduce il cielo limpido e terso, che equivale all'assenza di peccato e alla purezza di spirito. L'ametista, dodicesima pietra, chiude la descrizione, con la sua composizione di colori, il viola del «*decor*», la porpora del martirio e l'oro della gloria divina. Questa lettura allegorica, presente in Marbodo, ma in parte e con alcune varianti anche in altri commentatori[116], dimostra che le pietre venivano in primo luogo classificate ed ordinate in base alle loro proprietà fisiche, a cui poi venivano attribuiti significati allegorici. In questo passo, inoltre, si incontrano anche alcune metafore bibliche legate all'area semantica della 'costruzione', in cui la pietra d'angolo è solitamente il Cristo e le pietre delle mura, i *vivi lapide*s, sono i credenti oppure le loro buone azioni [117].

Il testo di Marbodo di Rennes (XI sec.) tiene dunque conto della tradizione esegetica, in cui l'interpretazione allegorica si intreccia alla descrizione delle caratteristiche naturali delle pietre, il colore, la consistenza (durezza/morbidezza) e la luminosità (opacità/trasparenza). In questo modo, le proprietà fisiche assumono una loro logica funzionalità grazie all'associazione con altre componenti del mondo naturale (piante e animali) oppure grazie all'attribuzione di valori totalmente astratti desunti dal comportamento umano (oscurità dell'umiltà; candore della pudicizia; rossore della passione, etc.)[118]. La lettura del passo dell'Apocalisse da parte di Marbodo offre un esempio della complessità e della variabilità interpretativa delle proprietà delle pietre.

La forte corrispondenza tra pietre e uomini, virtù e colori è esplicitamente espressa anche da alcuni versi di Ildegarda di Bingen «*Hi pretiosi lapides carnales signant homines; colorum est varietas virtutum multiplicitas*»[119]. In questo modo le diverse specie delle pietre, per la varietà dei colori, degli effetti luministici e delle reazioni al calore, rinviano ad altri *naturalia* (stelle, piante, animali) e ai comportamenti umani nella convinzione dell'esistenza di un cosmo totalmente interrelato. La ricchezza e complessità di questa metafora viene talora espressa anche in immagine. Ne sono un mirabile esempio alcune miniature che traducono in forme figurative la descrizione biblica della Gerusalemme celeste. Un manoscritto conservato a Wolfenbüttel presenta la raffigurazione della Gerusalemme celeste come una città turrita. Vengono

---

[116] MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit., p. 87 cita Caesarius di Arles (470-542), *Apoc*., Ed. Morin, II, p. 274; GREGORIUS MAGNUS, *Moralia*, PL 76, 455C. L'allegoresi delle singole pietre si fondava su alcuni elementi di riferimento come il colore, la luminosità, la trasparenza o l'opacità, il calore, cfr. MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit., pp. 89-138 in cui sono riportati esempi specifici di interpretazione allegorica di singole pietre, come la perla come oggetto di ricerca e di desiderio, assimilata al Cristo per il suo candore e per la sua purezza (p. 94-95) o il cristallo, anch'esso assimiliato a Cristo in virtù della sua purezza e trasparenza, capace di riflettere e moltiplicare la luce divina (pp. 98-99). Le proprietà delle singole pietre e le loro interpretazioni allegoriche sono poi descritte nei dettagli nel capitolo II, *Die Eigenschaften der Edelsteine*, soprattutto pp. 139-281.

[117] TERTULLIANUS, *Aduersus Marcionem*, Cl. 14, lib. 5, p. 591, 2: «*Et numqui non ipse tunc paulus destinabatur, de iudaea, id est de iudaismo, auferri habens in aedificationem christianismi, positurus unicum fundamentum, quod est christus? quia et de hoc per eundem prophetam creator: ecce ego, inquit, inicio in fundamenta sionis lapidem pretiosum, honorabilem, et qui in eum crediderit non confundetur*»; AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *In Iohannis euangelium tractatus*, Cl. 278, tract. 7, par. 23, 9: «*Ecce pono in sion lapidem electum, pretiosum, et qui crediderit in illum, non confundetur*»*;* AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos, cl.* 283, SL 40, *Psalmus* 111, 1, 4: «*est enim corpus domini enius ipsa sancta ecclesia, cuius caput adscendit in caelum, qui est maxime lapis uiuus, lapis angularis, de quo beatus petrus dicit: ad quem accedentes lapidem vivum*».

[118] Per esempio, il testo di Ildegarda di Bingen si muove secondo procedimenti analoghi a quelli di Marbodo, ma leggermente diversi. HILDEGARDIS BINGENSIS, *Scivias* CM 43A, pars 3, Visio 8, linea 942ss.: «*Et pretiosissimis lapidibus uiridis et rubei coloris et albis bacis multo fulget ornatu: quoniam eadem humanitas saluatoris ostendit in se altissimam et profundissimam bonitatem sui operis quod idem Filius Dei operatus est in uiriditate illa, cum uirtutes iam in doctrina eius uirebant; et in rubore sanguinis ipsius, cum mortem passus est in cruce saluans hominem; atque in clarissima albedine resurrectionis et ascensionis eius, cum quibus omnibus illuminata et ornata est ecclesia, ut res illa illustratur et decoratur cui pretiosi lapides imponuntur*».

[119] *Ibidem*.

rappresentate dodici torri, a ciascuna delle quali corrisponde il nome di una pietra e di un evangelista [**fig. 51**][120]. Un altro codice miniato, datato entro l'XI secolo, in relazione al Commentario all'Apocalisse, presenta anch'esso una raffigurazione della città celeste, ma in modo molto diverso **[fig. 52]**[121].

Fig. 51, codice di Wolfenbüttel



Fig. 52, codice di Parigi



La città è geometricamente vista dall'alto, anch'essa come una cinta turrita, all'interno della quale si aprono dodici arcatelle in cui si individuano altrettante personificazioni femminili. Accanto a ciascuna di esse, in basso, un cerchio di colore diverso rappresenta una gemma. Sopra alle personificazioni gli evangelisti aureolati completano la serie dei parallelismi. Si nota quindi che sia in forma verbale, sia in forma figurata le gemme preziose sono una componente essenziale della metafora della Gerusalemme Celeste e che ad esse si allude ora attraverso iscrizioni (Wolfenbüttel), ora attraverso personificazioni (Parigi), in associazione con il numero dodici e con gli evangelisti. Il passo di Ezechiele, la descrizione delle Mura di Gerusalemme, la lettura allegorica del Pettorale di Aronne dimostrano quanto le pietre preziose fossero profondamente radicate nell'esegesi biblica.

1.3.3. *Crux gemmata, nobilis arbor*

Il simbolismo della croce, nelle sue molteplici valenze di luogo del martirio e momento di salvazione dell'intera umanità, fonte di vita e segno di tormento, si congiunge con l'interpretazione allegorica dei materiali (oro, legno, perle, pietre) e dei colori[122]. Nel meccanismo dell'allegoresi, la croce svolge la sua funzione di mediazione tra il dolore terreno e la ricompensa celeste: essa è il «*nobilis arbor*», che nasce da un'umile zolla del terreno per crescere e innalzare i suoi rami verso il cielo[123]. I frutti di questo albero sono i «*vivi lapides*», di cui sono costruite le mura della Gerusalemme celeste[124]; la sua fonte di alimentazione è il sangue purpureo dell'agnello immacolato[125]; la croce è salvezza del mondo, luce nelle tenebre, rifugio e fonte

[120] Wolfenbüttel, *Braunschweigische Landesbibliothek*, Cod. Guelf. I, Gud. Lat., f. 43v., citato da C. FRUGONI, *Una lontana città*, Torino, 1983, tav. 15.

[121] Parigi, *Bibliotheque Nationale, Manuscrits occidentaux*, Lat. 8878, 1060-70, Commentario all'Apocalisse, detta di San Severo, Folio 207v-208r.

[122] Da ultimo ha proposto un'ampia visione di sintesi sul valore e la percezione dei colori in età medievale, M. PASTOREAU, *Medioevo simbolico*, Bari, 2005, pp. 121-127.

[123] PETRUS DAMIANI, *Sermones*, 48, vv. 453ss.: «*Te tartara metuunt, angeli uenerantur, et omnis rerum creatura miratur./ O uere nobilis arbor, quae de terreno quidem cespite orta procedis, sed super astra caeli felices ramos expandis!*».

[124] *Ibidem*, vv. 455ss. «*Olim quidem fructus tuus gehennae erat obnoxius, nunc cedros germinas paradiso, et uiui ex te lapides prodeunt quibus supernae Hierusalem aedificia construuntur*».

[125] *Ibidem*, vv. 457: «*O beata crux, quae Redemptoris mundi es affixione conspicua et pretioso inmaculati agni rubes sanguine purpurata*!»

di virtù[126]. La metafora della croce come *nobilis arbor* mette in collegamento gli elementi concreti del manufatto artistico – legno, oro, pietre dure, perle - con i loro valori simbolici e liturgici. L'anima dell'oggetto liturgico è il legno, che corrisponde al materiale umile dell'albero della vita; il suo rivestimento è costituito da altri materiali - lamine d'oro ricoperte di perle e gemme – che, nella loro policromia e varietà, rimandano ai frutti del «*nobilis arbor*», cioè alle buone azioni. Pertanto, la ricchezza dell'*ornamentum* rappresenta la bontà del comportamento cristiano e lo splendore della ricompensa divina, in seguito al dolore della passione avvenuta tramite il legno della croce e il sangue del martirio. Il meccanismo alla base di questa associazione di idee interessa qui nella misura in cui la croce reliquiario renda visibili e percepibili nelle lamine auree e nelle pietre preziose i sensi reconditi dell'allegoresi, che, a loro volta, passano attraverso i significati dei colori, della trasparenza e della lucentezza. In questa concezione, il legno è venerabile in quanto materiale della croce, luogo eletto per il martirio, reliquia esso stesso per il contatto con il corpo e il sangue del Redentore; ma ancor di più la 'forma' della Croce gemmata, il '*typus pretiosae crucis*', è degno di venerazione in quanto '*symbolum Christi*'. Non c'è scissione tra significato - il '*crucifixum Christum*' - e significante - il *signum Cristi* - poiché «*ubi enim utique fuerit signum, illic et ipse erit*»[127]. Ciò che si deve adorare non è la materia preziosa, che riveste l'anima di legno e che è solo *ornatum*, bensì il *typus*, cioè l'idea che essa rappresenta. La *crux pretiosa* prefigura così il «*lignum vitae, quod in Paradiso a Deo plantatum est*». Inoltre, il trionfo di Cristo sul peccato attraverso il legno corrisponde all'uccisione del serpente, al '*serpens super lignum triumphatus* ': e forse proprio un'eco di queste interpretazioni si coglie nell'atto di collocare esseri mostruosi al suppedaneo, come si è visto per il cammeo con testa di Medusa [**fig. 41**]. Tutte queste suggestioni possono aver svolto un ruolo non solo nella committenza, ma anche nella fruizione delle croci liturgiche, seppure a diversi livelli. La metafora della '*crux pretiosa*' o '*gemmata*', come '*nobilis arbor*', '*lignum vitae*' e arma contro il serpente del peccato, si associa ad un'altra sfera semantica, quella dei '*vivi lapides*', che sono al contempo le pietre di costruzione della Gerusalemme celeste e le buone azioni compiute dai mortali. Si richiamano così, in maniera pressoché circolare, le diverse allegorie fino ad ora citate: quella del *nobilis arbor*, quella delle Mura della Gerusalemme celeste, quella dei *vivi lapides*.

1.3.4. *Liber, pictura, speculum.*

Non solo alla Croce, ma anche al libro come oggetto sono riconosciuti significati simbolici. Per quanto riguarda i piatti degli evangelari, l'ampio numero di testimonianze prese in considerazione e l'elevato grado di elaborazione formale inducono a riflettere sul significato attribuito a questo tipo specifico di manufatto. Nella letteratura patristica e nell'esegesi biblica, il mondo naturale è talvolta descritto come libro scritto dalla mano divina, in cui ogni creatura ha un proprio significato[128]: «*omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est speculum*»[129]. Ogni creatura rappresenta, come un libro o una pittura, come uno specchio, la volontà del creatore [130]. Queste metafore forniscono indizi sul modo in cui potevano essere percepiti i libri in quanto tali, non solo come oggetti di pregio, ma anche come termini di metafore teologiche. Tale concezione generale è utile per comprendere l'impegno nell'elaborazione formale e la profusione di materiali preziosi nella decorazione di coperte in età medievale: esse quindi non solo erano preziose di per sé, in quanto raffinati beni suntuari, ma anche perché l'*ornamentum* aveva un significato simbolico più generale. Le coperte costituivano già di per sé, con la loro complessa articolazione, un livello di lettura, un passaggio ai

[126] *Ibidem*, vv. 459: «*Tu salus mundi perditi, tu lux in tenebris constituti, tu medicina languentium, tu conualescentium uirtus, tu periclitantibus portus, tu euadentibus de fauce mortis aufugium. Per te peregrini transeunt in domesticos, et eos qui dudum fuerant hospites, apostolorum reddis esse conciues*».

[127] Per queste espressioni ho citato parafrasando il testo di IOHANNIS DAMASCENUS, *De fide Orthodoxa*, E. M. Buytaert, Louvain-Paderbon, 1955, *Capitulum 84*, pp. 302-303.

[128] Su questo concetto E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München, 1969[7], p. 323ss. e anche, più recentemente, MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit., p. 34; rimanda a varie citazioni tra cui «*Omnis creatura significat*», in ALANUS, *Eluc. In Cant*., in *Patr. Lat.* 210, 53 e «*Omnis natura Deum loquitur*», in HUGO, *Erud. Didasc. VI*, ed. Buttimer, p. 123, 4. Con questo principio si lega la convinzione che «*Deus per naturam voluntatem suam indicat*», espressa in *Speculum ecclesiale*, in *Patr. Lat.* 177, 375D e in HUGO, *De Scripturis*, in *Patr. Lat*., 175, 21A, «*significatio rerum naturalis est et ex operatione Creatoris volentis quasdam res per alias significari*» e *ibidem*, *Patr. Lat.*, 176, 814B: «*Universus iste orbis sensibilis est quasi quidam liber scriptus digito Dei et singulae creaturae sunt figurae quaedam, non humano placitae inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam et operum eius alta et spiritualia mysteria*».

[129] ALANUS AB INSULIS, in *Patr. Lat.*, 2210, 579A.

[130] HUGO, *De Scripturis*, in *Patr. Lat.*, 176, 814B: «*Universus iste orbis sensibilis est quasi quidam liber scriptus digito Dei et singulae creaturae sunt figurae quaedam, non humano placitae inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam et operum eius alta et spiritualia mysteria*».

testi da esse protetti. Il manufatto in sé, ossia il libro rivestito di preziose coperte, si configurava già come la concretizzazione di un'allegoria. L'iscrizione incisa sul bordo del ricchissimo evangelario donato da Enrico II al duomo di Bamberga (1007-12) può forse aiutarci in questa direzione[131] [**fig. 53**]: «*grammata qui sophie querit cognoscere vere / hoc mathesis plene quadratum plaudet habere / en qui veraces sophie fulsere sequaces / ornat perfectam rex heinrih stemmate sectam*»[132].

Fig. 53, Perikopenbuch



In altri termini, secondo l'iscrizione, al centro del rapporto tra il re e i veri seguaci della Sapienza si trova questo dono, di cui sono distinti due aspetti: la sapienza e il suo rivestimento. Il primo, la sapienza, è il contenuto verbale, le *grammata sophie*, il testo scritto, che è racchiuso dalle preziose coperte e che in questo caso è l'Apocalisse; il secondo è il contenitore materiale, descritto poeticamente come «*hoc mathesis plene quadratum*», un quadrato di piena saggezza. Così, il testo scritto, protetto e conservato dai piatti, comunica all'esterno, attraverso le immagini e i materiali della stessa coperta, il suo valore sapienziale. Allo stesso modo, le placche in metalli preziosi delle coperte, le gemme e gli avori lasciano presagire il *pretium* del contenuto testuale, non ancora visibile all'occhio del lettore. La coperta con i suoi colorati e molteplici materiali rimanda dall'esterno all'interno e, per converso, l'importanza del contenuto si intuisce dal pregio della copertura. La diffusa pratica di realizzare ricche coperte per i libri sacri si carica così di significati filosofici e di letture allegoriche. La policromia e la *varietas* delle pietre preziose rimandano ai numerosi e variamente componibili significati che ogni gemma porta con sé; le differenti cronologie e provenienze di smalti o rilievi in avorio, a loro volta, possono rinviare ai luoghi di origine mitica delle pietre, ampliando l'orizzonte geografico di riferimento. In questa linea di ragionamento la struttura visibile del libro potrebbe rispondere - con la sua policromia, con la *varietas* dei reimpieghi e con la stratificazione temporale dei tasselli - alla complessità del cosmo, riprodotta in una 'nuova creazione', grazie al felice connubio tra sapienza dell'*inventor* e abilità dell'artefice. L'inserimento di gemme antiche nella decorazione delle coperte

[131] *Rom Und Byzanz*, cit., pp. 136-141, n. 28.

[132] P. K. KLEIN, *Die Apokalypse Otto III una das Perikopenbuch Heinrichs II*, in «Aachener Kunstblätter», 56/57, 1988-1989, pp. 5-52; *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, a cura di H. FILLITZ, R. KASHNITZ, U . KUDER, Fischer, 1994, pp. 103-104; G. G. WOLF, *Byzantinische Spolien auf dem Buchdekel des Bamberger Perikopenbuches König Heinrich II*, in «Aachener Kunstblätter», 61, 1995, pp. 395-399; U. NILGEN, *Blonde Roma?: zum Sinn des Blondhaars in der Buchmalerei der Reichenau*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 66, 2003, pp. 19-32. L'iscrizione si può tradurre in questo modo: «Chi vuole davvero conoscere le parole della sapienza, si rallegra di avere questo quadrato di apprendimento nella sua pienezza; ecco coloro che si sono distinti in quanto seguaci della vera saggezza; il re Enrico adorna con la sua corona questa perfetta disciplina».

rientra perfettamente in questo meccanismo, a cui aggiungono anche la componente della raffigurazione incisa.

1.3.5. Poteri magici e terapeutici

La vasta proliferazione dell'allegoresi litologica nei commenti ai passi biblici costituisce un supporto per la valutazione della parallela fortuna di questi materiali nel corso dell'età medievale[133]. Wentzel muove dalla documentata presenza di consistenti quantitativi di pietre preziose in alcuni tesori ecclesiastici per argomentare che la loro tesaurizzazione aveva anche una concreta funzione di accumulo di risorse. Questa ipotesi trova saldi riscontri nella valutazione dei contesti di riuso, che sono sempre di livello assai elevato.
Le gemme antiche figurate, se impiegate in castoni, fungevano da sigilli per imperatori, nobili ed ecclesiastici di alto rango; se rimontate in oggetti di nuova creazione, questi erano croci, coperte di libri sacri e reliquiari legati a committenze di alto livello. Gervasio di Tillbury, nei suoi *Otia Imperialia* (1211-1214), racconta una leggenda legata alla tradizione giudaica. Il Signore, volendo fornire agli ebrei un intrattenimento spirituale durante il Sabbath, disse loro di collezionare pietre preziose. L'osservazione prolungata di queste avrebbe fatto sì che sulla loro superficie comparissero le raffigurazioni dei pensieri degli osservatori[134]. Con questa parabola, presenta all'imperatore, Ottone IV di Brunswick, la raccolta e l'osservazione delle gemme come attività nobile e altamente spirituale; le pietre preziose non sono presentate in chiave antiquaria e archeologizzante, ma il loro carattere straordinario e la presenza delle raffigurazioni sono sublimate, direttamente, ad un livello non umano[135].
È rimasta da parte fino ad ora l'idea dell'appartenenza delle gemme ad un mondo più antico e ormai lontano nel tempo. Questo aspetto, infatti, si trova molto raramente nelle testimonianze testuali. Matthew Paris (1250 ca.) racconta dei numerosi rinvenimenti tra le rovine dell'antica Verulamium di «*vestigia.....antiquos tabulatus lapideos cum tegulis et columnis...urceos et amphoras...vasa quoque vitrea...altaria subversa et idola, et numismatum diversa genera*»[136]. La storia dell'abbazia di S. Albano si fonda sulla rievocazione della storia romana della città; gli abati organizzano spedizioni alla ricerca di materiali lapidei e lignei tra le «*vestigia antiquorum aedificiorum*», nelle «*speluncas*», «*in profunditate*». In questo contesto, il monaco racconta della dedica di un «*lapidem preciosum*» da parte di un «*frater de capitulo*» alla chiesa di S. Albano. È altresì significativo che al momento della dedica il frate raccomandi la 'virtù' della pietra e richieda all'abate di pronunciare una «*excommunicationis sententiam*» contro chi voglia impossessarsene.
Questo episodio, fortunatamente testimoniato da una voce tanto attenta e precisa, offre un esempio storicamente attestato del cerimoniale della dedica: il frate porta l'oggetto, ne enuncia le doti e chiede protezione all'abate; secondo la decisione di un «*consilium*», preposto alla gestione del tesoro, la pietra è collocata «*in feretro interiori tempore Galfridi abbatis dedicato*» e deposta nel tesoro. A questa breve ma significativa evocazione del cerimoniale, segue la descrizione della raffigurazione, la spiegazione delle facoltà della pietra e delle modalità d'uso. La richiesta di scomunica avanzata dal frate per i ladri si comprende alla luce del racconto del precedente furto della pietra e del suo successivo rinvenimento e reinserimento nel tesoro abbaziale. Questa testimonianza getta luce, naturalmente, sul valore 'materiale', sull'effettiva credenza nei poteri miracolosi di questi reperti e sulla loro appetibilità per ladri e trafficanti, che magari avrebbero potuto farne commercio e trarne vantaggi economici. Anche Suger, nel *De Administratione*, aveva fatto riferimento più volte al pericolo di furti e aveva lanciato più volte minacce

[133] Sono fondamentali per l'impostazione di questo filone di studi WENTZEL, *Mittelalterliche Gemmen in der Sammlungen Italiens*, cit.; IDEM, *Die mitteralterlichen Gemmen der staatlichen Münzsammlung*, cit. Da ultimo una sintesi con aggiornata bibliografia nel volume, *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, cit., che ripercorre il genere dell'evangelario decorato, del crocifisso gemmato e presenta nella seconda parte uno studio dettagliato dei reimpieghi sulla croce di Brescia.
[134] *Des Gervasius von Tilbury Otia imperialia*, a cura di F. LIEBRECHT, Hannover, 1856, *Decisio Tertia*, cap. XXVIII, p. 20: «*caelatura divina virtute formata, nunc in animis cogitantium varie preordinata levibus et otiosis bestias aves et herbas aut arbores praesentabat, gravibus et praeterita Dei miracula patribus exhibita cogitantibus apparebat Moses cum virga draconis repraesentatio aut immolatio Isaac aut hujuscemodi divinae virtutis signa. Unde lapides illi Capmau vulgo dicuntur quasi caput in Deo facientes admirabili modo manu siquidem Ebraice interjectio est admirantis…Hinc est quod sacram immaginationem habentes lapides altioris et sacratioris virtutis sunt qui vero mentium vanitati respondebant quotidianis utentium commodis deserviebant*».
[135] Testo già citato da ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine*, cit., p. 69, nota 55.
[136] Testo già citato da J. BALTRUŞAITIS, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gotique*, trad ital. *Il medioevo fantastico, Antichità ed esotismo nell'arte gotica*, ed. 6°, Milano, 2006, tratta diffusamente il tema della ripresa di motivi figurativi antichi nella produzione figurativa medievale soprattutto pp. 58-60 poi anche ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine*, cit., p. 70, nota 71.

contro chi avesse attentato all'incolumità dell'abbazia, stabilendo anche precise pene per i ladri e i danneggiatori. D'altro canto lo stesso abate non aveva in alcun modo nascosto, anzi aveva piuttosto enfatizzato il suo desiderio di ricostruire e riparare la chiesa per salvaguardare alcuni oggetti più antichi.
L'attenzione di Matthew Paris per i materiali glittici si coglie soprattutto in alcuni passi da lui dedicati ad una serie di gemme conservate nell'abbazia. Egli descrive attentamente la serie dei castoni con anello donati all'abbazia, secondo una consuetudine che, come abbiamo visto, è citata anche da Suger e da lui praticata in prima persona. Di ciascun anello descrive il castone, di cui annota il tipo di pietra, le caratteristiche di colore e luminosità, le virtù, la presenza di incisioni – iscrizioni o figure - e il peso[137].
Oltre a questi valori – economico, sacrale – si può aggiungere anche la funzione per così dire 'salvifica' e 'miracolosa' testimoniata da moltissime testimonianze scritte. La fama e i poteri favolosi di questi materiali erano noti anche presso più ampi e più modesti strati sociali. La ricca tradizione dei lapidari, a metà tra la trattatistica naturalistica antica e la letteratura medica medievale, permette di cogliere alcuni aspetti della più ampia percezione del valore magico e favoloso delle pietre. I testi che affrontano il tema delle pietre preziose si distribuiscono lungo un vasto arco di tempo, dal VII secolo al XIII secolo[138], costituendo una vera e propria tradizione, che annovera tra i principali esponenti i testi di Ildegarda di Bingen e di Marbodo di Rennes (XI sec.). Nel prologo del suo lapidario Marbodo afferma che la sua opera non è altro che un *libellum* composto cogliendo «*excerpens*» le sue informazioni da un trattato composto da un tal Evax, re degli Arabi, presumibilmente vissuto al tempo di Nerone. Questo Evax avrebbe composto un trattato ben più ampio, su «*species*», «*nomina*», «*colores*», «*regio*» e «*potentia*» delle pietre esistenti. In tal modo Marbodo delinea un'origine antica e colloca nell'ambito dell'imperatore, ma nella tradizione culturale orientale, lo sviluppo dell'interesse per questi materiali. Il suo *libellum* è destinato a pochi e intende svelare le «*occultas…lapidum vires*», utili anche alla pratica medica. Per ogni pietra indica i tipi e le provenienze, le proprietà curative, i modi per utilizzarla e per potenziarne al massimo le virtù. Il diamante è trattato per primo, è celebre per la durezza ed è noto per alcune speciali proprietà: può essere sciolto se scaldato con sangue di capro, attrae il ferro come il magnete e rende invincibili. Un altro esmpio è costituito dalla descrizione dell'agata: è nota in varie tonalità, può presentare sulla superficie immagini naturali e riconoscibili, come l'agata del Re Pirro che avrebbe presentato sulla sua superficie Apollo con le nove Muse. Ma per la conoscenza delle gemme a livelli magari anche più popolari aiutano altre proprietà anch'esse indicate dallo stesso Marbodo: ad esempio il diamante scaccia gli incubi; l'agata calma la sete e aiuta la vista; l'alettoria stimola la fertilità; il diaspro fa bene alle partorienti, e così via.
Queste tre testimonianze – Gervasio di Tillbury, Matteo di Parigi e Marbodo di Rennes – consentono di ricostruire un orizzonte di conoscenza e di uso di questi materiali: nelle corti e nelle abbazie si potevano raccogliere e ammirare alcune di queste gemme, utilizzate ora come castoni da anello, ora come decorazione di manufatti preziosi. Forse anche in occasione di difficoltà o malattie i più facoltosi si rivolgevano agli esperti, che cercavano di applicare a vantaggio del malato i poteri delle erbe e delle pietre.

1.4 CONCLUSIONI

Il reimpiego di gemme nel Medioevo è stato discusso utilizzando vari tipi di fonti sia materiali, come croci, scrigni, coperte di evangelari, sia testuali, come brani dell'esegesi biblica, della trattatistica naturalistica e della letteratura storico-cronachistica. Per quanto riguarda le fonti materiali si è cercato di guardare ad un'ampia casistica di esemplari, tentando di formalizzarne le tipologie di reimpiego per estrapolarne regole di costruzione.

---

[137] Ringrazio per questa informazione Allegra Iafrate. M. PARIS, *Chronica Majora*, a cura di H. R. LUARD, vol. VI, London, 1872, pp. 383-389, p. 385: «*Hunc anulum dedit Deo et huic ecclesiae dominus Johannes episcopus quondam Ardfertensis; in cujus castone continentur saphirus quidam orientalis pulcherrimus miraeque magnitudinis, quatuor tenaculsi quae vulgariter "peconi" dicuntur circumseptus. Qui dico saphiros per quatuor angulos in unam consurgit in medio summitatem. Deputatur praecipuis festivitatibus; inscribiturque hoc nomen Johannes. Ponderat autem XVIII denarios*». Riferimenti alla trattazione di gemme anche in S. LEWIS, *The art of Matthew Paris in the* Chronica majora, Berkeley-Los Angeles, 1987, pp. 46 e 68.

[138] MARBODUS REDONENSIS EPISCOPUS (1035-1123), *Liber lapidum*, in *Patr. Lat.* 171, coll. 1735-1770; *De duodecim Lapidibus pretiosis in fundamoento coelestis civitatis positis* (Apoc. XXI, 19), coll. 1771; *Lapidum pretiosorum de quibus in praecedenti prosa, Mystica seu moralis Applicatio*, coll. 1771 – 1776; ILDEGARDA BINGENSIS (1098-1197), *Liber de Lapidib*us, in *Patr. Lat.*, coll. 1247 – 1265; HRABANUS MAURUS, *Caput IV, De Lapidibus Insignioribus*, in *Patr. Lat.*, coll. 473B-747C; ISIDORUS HISPALENSIS EPISCOPUS, *Etimologiarum Libri XX, Liber XVI, De Lapidibus et Metallis*, in *Patr. Lat.*, coll. 559A-598A. Per le citazioni è stata utilizzata l'edizione MARBODO DI RENNES, *Lapidari*, cit.

Per i sigilli, a partire da Carlo Magno, un busto di imperatore romano associato all'iscrizione «Cristo, proteggi Carlo Re dei Franchi» lascia presumere un allineamento tra la figura del *Christus Rex* e la funzione di protettore della religione cristiana attribuita in età medievale all'imperatore. Tale assimilazione avviene attraverso l'inserimento di una gemma antica figurata in un castone coevo, dotato di iscrizione.
Sono stati poi indicati casi in cui la morfologia del reimpiego è simile e indirizza verso lo stesso tipo di interpretazione. I cammei con busto sono la categoria più ricorrente nei riusi; la facile leggibilità dell'immagine consentiva di riconoscere nei busti una tipologia iconografica familiare, che ben poteva essere adattata alle nuove necessità rappresentative. La croce di Oviedo e quella di Lotario presentano cammei con busti all'intersezione dei bracci per identificare il protagonista della raffigurazione. Diversamente, la solenne scena del Gran Cammeo di Francia, in cui l'imperatore è seduto e circondato da una fitta schiera di personaggi, è letta come Giuseppe davanti al Faraone, in concomitanza con la produzione in botteghe dell'Italia meridionale per la committenza federiciana di cammei con la medesima iconografia.
Questo modo di procedere è assai frequente e si rintraccia anche in altre categorie di materiali: l'aggiunta di elementi cristiani e l'inserimento di iscrizioni identificative sono tratti tipici del reimpiego dei sarcofagi antichi in chiese o cimiteri cristiani. Più difficile è valutare la lettura di scene di diversa natura. Per esempio, è rimasto fino ad ora incerto il significato del cammeo tardo antico della Croce di Enrico con la rappresentazione di un cratere con due uccelli. Ma il raffronto con altre immagini analoghe permette forse di elaborare una griglia di riferimento per suggerire un'interpretazione plausibile. Un cammeo con Venere stante con specchio e un bacile con due uccelli era oggetto della venerazione dei fedeli, che interpretavano la figura femminile come Vergine Immacolata[139]; un diaspro con due uccelli sui bordi di un calice, sotto un albero, era inserito al centro di un'aureola, disposta sopra un crocifisso renano[140]. In più, un cammeo di produzione longobarda (metà del VII sec.) reca anch'esso un bacile con due uccelli, cui è aggiunta una croce[141].
Questa serie di testimonianze conduce direttamente a legittimare una *interpretatio christiana* del cratere con uccelli al piede della croce di Enrico II, forse come allusione a Cristo '*fons vitae*'. Anche le figure intere sono soggette ad una rilettura in senso cristiano: una *Venus* può rappresentare la Vergine oppure Eva; Poseidone e Atena del cammeo del Louvre sono visti come Adamo ed Eva[142], i numerosi cammei con Ercole in lotta con il leone alludono a santi che combattono con creature maligne e mostruose[143]; le figure in armi possono essere lette come santi combattenti o come il centurione Longino.
In conclusione, il meccanismo di cristianizzazione dei soggetti era un procedimento diffuso, in atto non solo per le raffigurazioni su cammei, di maggiore visibilità, ma anche per gli intagli su gemme monocrome. In questo quadro, le gemme antiche intagliate si configurano quale categoria in cui si può rintracciare una continuità di iconografie e di uso tra antichità ed età umanistica. La loro tesaurizzazione nelle cripte delle abbazie, il loro inserimento nel circuito dei materiali miracolosi, il reimpiego in contesti di livello elevato indicano che erano oggetti assai noti e apprezzati sia per il *pretium* della materia, sia per il valore delle raffigurazioni. In alcuni casi è l'interesse verso le loro componenti fisiche vere e proprie – brillantezza, colore, trasparenza - a determinare l'attenzione dell'osservatore, a diversi livelli: così la persona più semplice poteva ammirarne il fulgore e i riflessi luminosi. È noto che nel Duomo di Köln, in occasione della festa dei Magi, il pannello rimovibile dello scrigno veniva spostato per rendere visibili ai pellegrini le reliquie in esso contenute e che in tale occasione il cammeo con la raffigurazione di una Venere stante veniva ripetutamente

[139] ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine*, cit., p. 69.
[140] *Ibidem.*
[141] *Ibidem.*
[142] H. WENTZEL, *Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena in Paris*, in «Wallraf Richarts Jahrbuch», XVI, 1954, pp. 53ss.
[143] La 'sopravvivenza degli dei antichi' trova d'altra parte nella glittica un fertile repertorio. La polisemia delle narrazioni mitologiche determina la sopravvivenza, anzi la mai avvenuta scomparsa delle divinità pagane dall'immaginario figurativo e concettuale medievale. Il *Picatrix* (vd. *Picatrix, "Il fine del saggio" dello pseudo Maslama al-Magriti*, a cura di P.A. ROSSI, Milano, 1999) è un testimone molto efficace per seguire questo percorso: citato in un testo di astrologia e di magia scritto in arabo alla metà dell'XI e tradotto in latino alla corte di Alfonso X, ebbe una notevole fortuna alla corte di Federico II. Il testo descrive la forma delle divinità e la connessione con i pianeti, aggiungendo sensi allegorici alle raffigurazioni, che si allineano alle contemporanee letture 'cristianizzanti' delle iconografie pagane (J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, London, 1940, pp. 51-56). La descrizione testuale del *Picatrix*, la ripresa di molti schemi tipici della glittica in nuove produzioni, la metaforizzazione della glittica come simbolo della paganità permettono di ipotizzare una considerevole notorietà e circolazione delle gemme antiche figurate.

baciato in segno di devozione perché nella figura si riconosceva la Vergine[144]. Diversamente il dotto poteva cogliere maggiori stimoli, nell'osservarne congiuntamente forma, reticolo cristallino e capacità luministiche ed era anche in grado di riflettere su questi aspetti secondo il procedimento allegorico dal singolo esemplare litico all'intero cosmo naturale. Agli aspetti fisici si potevano aggiungere anche quelli formali e iconografici legati all'eventuale raffigurazione presente sulla pietra. Le gemme antiche figurate, in breve, sembrano contrassegnare una delle linee di continuità tra Antichità e Rinascimento[145].

[144] ZWIERLEIN-DIEHL, *"Interpretatio christiana": Gems on the Shrine*, cit., p. 69, nota 55.

[145] G. CANTINO WATAGHIN, *Archeologia e «archeologie». Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I*, cit., pp. 171-217, in particolare pp. 182-183; sulla continuità di alcuni generi J. SPIER, *Medieval Bizantine Magical Amulets and their Tradition*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 25-62 sulla continuità di produzione dal tardo antico al medioevo di amuleti con raffigurazioni di teste circondate da serpenti.

PARTE II

Nella prima parte sono stati presi in considerazione i reimpieghi di gemme antiche in relazione ai manufatti medievali. Si è compreso che la conoscenza e l'uso della glittica è un tratto di continuità della presenza dell'antico nella dimensione culturale occidentale. Le gemme sono molto note a diversi livelli sociali: da un lato si rintracciano nella committenza di livello più elevato, come nei sigilli imperiali o nella produzione di manufatti di altissimo pregio, quali il *Lotharkreuz* o il *Dreikönigschrein* di Colonia, dall'altro si ritrovano anche nella tradizione favolistica, nei *naturalia* e nelle pratiche cultuali. Sono inoltre diversi i motivi di attrattiva per questi materiali: ora il taglio e le dimensioni, ora invece il colore, la trasparenza e la presenza di una figurazione. Quest'ultimo motivo interessa particolarmente la presente indagine e porta in campo la *interpretatio christiana* che funzionerebbe come chiave di assimilazione e rielaborazione dei materiali antichi e delle loro figurazioni. In taluni casi, si è anche ipotizzato che le gemme antiche figurate svolgessero un ruolo nel programma figurativo dei manufatti liturgici e che le figure degli intagli dialogassero con le altre raffigurazioni presenti sul manufatto. Ciò vale non solo per cammei di considerevoli dimensioni e di facile leggibilità, ma anche per le gemme monocrome, più piccole e più difficilmente leggibili. Il reimpiego *in se* – nel riuso del materiale vero e proprio – e il reimpiego *in re* – nella traslazione delle raffigurazioni – sono i modi in cui prende corpo questa sopravvivenza delle gemme antiche figurate in età medievale.

In questa seconda parte si prenderà in considerazione soprattutto la produzione testuale, manoscritta e a stampa, in quanto permette di allargare l'indagine ad una nuova categoria di *media*: i trattati antiquari. Si condurrà quindi un'analisi della trattatistica glittica in quanto genere letterario, nel tentativo di comprendere in che modo la nascita e lo sviluppo di questo filone di indagine possa aver contribuito all'evoluzione di una disciplina archeologica moderna. In questa ottica si tenterà una ricognizione del metodo adottato nei trattati, evidenziando di volta in volta l'impiego di innovativi strumenti di analisi, l'abbandono di precedenti convinzioni e l'elaborazione di nuove interpretazioni. Obiettivo sarà capire in che misura lo studio della glittica antica figurata abbia contribuito a sviluppare un metodo archeologico di indagine. Più precisamente saranno trattate la nascita della disciplina antiquaria, in special modo, numismatica in ragione dei molti punti di contatto esistenti tra monete e gemme. Si indagheranno quindi i modi in cui si presentano queste citazioni nei trattati. Particolare attenzione sarà dedicata ad un testo di Antoine Le Pois, dedicato alla glittica e alla numismatica, e all'attività di Enea Vico come antiquario e come possibile disegnatore della collezione Grimani. Inoltre saranno sottoposti ad indagine altri settori in cui, nel XVI secolo, sia presente un altrettanto spiccato interesse per i materiali glittici. Tra le prime attestazioni di un'analisi dichiaratamente dedicata alle gemme antiche vanno annoverati i lavori di Fulvio Orsini e della cerchia intellettuale a lui legata. La vitalità di questo contesto socio-culturale darà come esito la produzione di alcuni codici tardo-cinquecenteschi in cui si trovano schizzi di gemme antiche con brevi commenti. Tra questi l'analisi si concentrerà su un codice tardo cinquecentesco - il codice 1564 della Biblioteca Angelica - particolarmente ricco di disegni di gemme che diventeranno in seguito anche molto famose.

Nella terza parte, per il Seicento, il metodo adottato sarà completamente diverso: data la ricchezza dei trattati e l'ampia bibliografia dedicata ad alcuni di essi e ai loro autori, si tenterà di applicare un taglio trasversale e diacronico, che permetta di estrapolare e mettere in evidenza il metodo di analisi adottato. Sarà quindi particolarmente utile selezionare alcuni campioni glittici e testare su di essi il modo in cui vengono elaborate le interpretazioni. Tramite questa operazione, sarà possibile delineare i modi di formazione, avanzamento o regressione della metodologia di indagine, nonché individuare alcune innovazioni metodologiche messe a punto in maniera originale dall'indagine glittica ed, infine, indicare i modi in cui la trattatistica glittica si avvalga, in maniera precoce, di alcuni strumenti di analisi desunti da altri settori dell'antiquaria.

2.1 ESIBIRE E RIPRODURRE.

Dopo i reimpieghi medievali e prima delle edizioni a stampa del tardo Cinquecento, si apre un periodo in cui da un lato è considerevolmente documentata la pratica della raccolta di gemme figurate e, dall'altro, presentano riprese a vario titolo dall'ambito della glittica nella produzione artistica contemporanea si. In questo paragrafo si intende seguire questi due filoni, in maniera riassuntiva, con l'obiettivo di delineare le circostanze in cui prenderà successivamente forma uno studio più specifico dei materiali glittici. Saranno quindi citate alcune linee generali di uso e conoscenza delle gemme figurate, menzionando le principali e già note figure di collezionisti, i luoghi in cui fu più intensa la passione per questi reperti e alcuni casi più emblematici di riuso, non solo delle gemme come reperti, ma anche delle raffigurazioni da esse derivate. Lo sviluppo e la diffusione del collezionismo glittico e numismatico tra Venezia, Mantova, Roma e Firenze, l'uso delle raffigurazioni di gemme come spunto per la produzione di cicli decorativi (rilievi di Palazzo Medici-Riccardi di Firenze) e per la decorazione di nuovi manufatti artistici (placchette, 'medaglie', cammei celebrativi di moderna fabbricazione, manoscritti miniati), infine l'ampio e libero uso di iconografie dal repertorio glittico in un contesto particolare, quale è la porta in bronzo di San Pietro di Filarete, sono solo alcuni episodi attraverso cui si può tentare di ricostruire l'orizzonte di conoscenza delle gemme antiche figurate nel corso del XV secolo. Si tenterà poi di utilizzare una fonte di primo Cinquecento per gettare una luce retrospettiva su alcuni reimpieghi glittici più antichi. Perciò a tal proposito sarà preso in considerazione lo *Speculum Lapidum*, un trattato composto da un medico pesarese, Camillo Leonardi, e pubblicato nel 1502. Le riedizioni di questo trattato e la sua ripresa da parte di Ludovico Dolce determinano l'ampia notorietà dei suoi contenuti.

2.1.1 Eruditi, collezionisti, artisti

Le ricerche in ambito collezionistico hanno messo in luce la formazione di alcune raccolte di materiali glittici di notevole interesse tra Francia e Italia durante il XIV secolo. Una delle esperienze più importanti, in Francia, è quella di Carlo V e di Jean de Berry, già ampiamente nota grazie alla conservazione degli inventari[1]. In Italia si distinguono alcuni centri, quali Venezia, Firenze e Roma[2] e alcuni personaggi che, pur provenendo da ambiti geografici diversi, erano in contatto tra loro e prendevano parte allo stesso circuito culturale. Per il Veneto, oltre ad un'estesa pratica di raccolta di monete, si rintracciano precoci notizie relative pure all'interesse per le gemme[3]. Benedetto Dandolo, dopo aver raccolto monete antiche in Siria e in Germania, le sottoponeva al parere di Francesco Barbaro (1390-1454), per comprenderne valore e significato. Al medesimo Barbaro si rivolgeva anche Ciriaco d'Ancona. Nella sua visita a S. Michele di Murano, nel 1433, mostrò al Barbaro varie antichità, tra cui pure «*monumenta, epigrammata vetusta,*

[1] J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V roi de France*, Paris, 1879; J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie nel tardo Rinascimento*, Firenze, 1974 [*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908], p. 22ss.; D. ALCOUFFE, *Gemmes anciennes dans les collections de Charles V et de ses frères*, in «Bulletin Monumental», 131, I, 1963, pp. 41ss.

[2] Per una sintesi sul collezionismo in questa fase, C. FRANZONI, *«Rimembranze d'infinite cose». Le collezioni rinascimentali d'antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I. L'uso dei classici*, cit., pp. 301-360.

[3] Sul collezionismo veneto di antichità, P. PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani*, in «Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia», V, 1927, pp. 149-90, in particolare App. II, p. 183; L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della Cultura Veneta*, 3/III, Vicenza, 1981, pp. 207-266; *Marco Mantova Benavides: il suo Museo e la cultura padovana del Cinquecento*, a cura di I. FAVARETTO, Atti della Giornata di Studio 12 novembre 1983, nel quarto centenario della morte 1582-1982, Collana accademica, Accademia patavina di scienze, lettere ed arti 7, Padova, 1984; I. FAVARETTO, *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, 27 maggio-31 luglio 1988, a cura di M. ZORZI, I. FAVARETTO, Roma, 1988; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, *Studia archaeologica* 55, Roma, 1990; L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano, 1992, pp. 503-516; I. FAVARETTO, L. RAVAGNAN, *Lo statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, Biblioteca Nazionale Marciana, 6 settembre-2 novembre 1997, Venezia, 1997. Oliviero Forzetta, il doge Marin Falier e Francesco Petrarca sono le personalità di maggior rilievo. Il collezionismo di questi personaggi è ampiamente documentato ma soprattutto per il versante numismatico, in cui si rivela un atteggiamento non solo di studio, ma anche di 'propositiva' produzione di oggetti contemporanei, ispirati all'antico ('medaglie' commemorative; pratica del dono da parte di Petrarca di una moneta con il ritratto di Cesare); ancora su Petrarca collezionista; in particolare per le gemme, M. BETTINI, *Tra Plinio e Sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I*, cit., pp. 221-267, in particolare p. 227.

signatos nummos argenteos et aureos, tum signa»[4]. Gli stretti rapporti commerciali e culturali con Firenze sono testimoniati anche dal fatto che il fiorentino Cristoforo Buondelmonti si recò a far visita al veneziano Nicolò Corner, nella sua dimora di Candia, ove aveva raccolto molte e varie antichità[5]; Ambrogio Traversari, monaco camaldolense, aveva frequenti contatti con Niccolò Niccoli, che procurò il cosiddetto '*Signum Neronis*' a Lorenzo de' Medici[6]. Si possono così intuire contatti intensi tra appassionati di antichità glittiche già nei primi decenni del Quattrocento soprattutto tra Venezia e Firenze.
Il ricco e dinamico ambito veneto era caratterizzato dal vivace afflusso di manufatti artistici dall'Oriente greco, dalla presenza di ingenti disponibilità finanziarie, nonché dall'attività di importanti personalità politiche e di intraprendenti intellettuali che coltivarono in prima persona la passione per la glittica, esportandola e diffondendola anche in altre aree, grazie ai loro spostamenti e ai loro contatti personali[7]. Nei decenni successivi un ruolo essenziale in questo ambito spettò a Pietro Barbo, futuro papa Paolo II (1464-1471)[8]. Nel 1456 si trasferì a Roma, ove portò da Venezia la sua raccolta di antichità, già molto ricca anche grazie ai pezzi donati da Maffio Valaresso, arcivescovo di Zara. Nell'orizzonte quattrocentesco la raccolta glittica del Barbo spicca per consistenza e per notorietà: non solo ne è conservato l'inventario, ma in seguito sarebbe passata in gran parte al giovane Lorenzo de' Medici, nel 1471, per dono di Sisto IV, successore di Paolo II al soglio pontificio[9]. Si legherà strettamente a queste prime testimonianze di ambito veneto la formazione della collezione Grimani, una delle più note e ricche dattilioteche dell'epoca: ma su questo argomento, già molto noto, tornerò più avanti **[§ 2.4]**[10].
Richiamato in maniera molto sommaria questo panorama culturale, peraltro già noto e documentato, è forse utile concentrare l'attenzione su alcuni episodi più strettamente attinenti l'ambito della glittica. Occorre in primo luogo prendere in considerazione due descrizioni di gemme, redatte da due personaggi di notevole interesse per questa fase: Ciriaco d'Ancona e Lorenzo Ghiberti. L'analisi di queste due descrizioni consente di definire un primo orizzonte delle conoscenze e dell'approccio a questi materiali. Il modo in cui le gemme

[4] Su Ciriaco, C. R. CHIARLO, *«Gli fragmenti della santa antiquitate»: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit., pp. 271-297, in particolare pp. 276-277 ove si menziona come dono da parte di Ciriaco ad Angelo Grassi, vescovo di Ariano Irpino e poi di Reggio Calabria, il calco in piombo di una gemma con la raffigurazione di Scilla. Più recentemente su Ciriaco: *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, a cura di Gianfranco Paci e Sergio Sconocchia, atti del convegno internazionale di studio, Ancona 6 - 9 febbraio 1992, Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti, Reggio Emilia, 1998; *Cyriac of Ancona: later travels*, a cura di E. W. BODNAR E C. FOSS, I Tatti Renaissance Library, 10, Cambridge Mass., 2003; S. G. CASU, *"Veluti Caesar triumphans": Ciriaco d'Ancona e la statuaria equestre*, in «Paragone», 55, 3, 2004, pp. 3-46; F. REICHERT, *Das Land der Griechen mit der Seele suchend: Cristoforo Buondelmonti und Ciriaco d'Ancona in der* Ägäis, in *Frühneuzeitliche Bildungsreisen im Spiegel lateinischer Texte*, a cura di G. HUBER-REBENICH, Weimar, 2007, pp. 57-73.
[5] R. WEISS, *Un umanista antiquario: Cristoforo Buondelmonti*, in «Lettere italiane», XVI, 1964, pp. 105-116; C. BUONDELMONTI, *Descriptio insulae Cretae*, a cura di M. V. van Spitael, Heraklion, 1981, pp. 277-278 (opera datata al 1417).
[6] Il Traversari ne parla nella lettera del luglio 1433 (*Epistulae*, vol. I, col. 417), citata anche in E. MÜNTZ, *Precursori e propugnatori del Rinascimento*, Firenze, 1902. La figura di Traversari era stata già in parte tracciata in E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes pendent le 15e et le 16e siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 4, 9 and 28, 3 voll., Paris, 1878-1882, in particolare vol. 2, 1879, pp. 171-172; per i testi: A. TRAVERSARI, *Ambrosii Traversari Generalis Camaldulensium aliorumque ad ipsum et ad alios de eodem Ambrosio latinae epistolae*, Bologna, 1968, vol. I, coll. 411-417; *Hodoeporicon*, a cura di V. TAMBURINI, presentazione di E. GARIN, Firenze, 1985, pp. 65-66. Più recentemente si è soffermato su questi aspetti anche G. CLARKE, *Ambrogio Traversari: artistic adviser in early fifteenth-century Florence?*, in «Renaissance studies», 11, 1997, pp. 161-178, in particolare pp. 163-165. Alcuni cenni alla figura del Niccoli in E. H. GOMBRICH, *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in *L'eredità di Apelle. Studi sul Rinascimento*, Torino, 1986, pp. 129-153.
[7] Si possono ricordare Pietro Tomasi, medico e collezionista di monete, in contatto con Guarini, Barbaro, Traversari, Poggio, Leonardo Giustiniani; nonché Bernardo Bembo, padre di Pietro Bembo, interessato a codici, monete ed epigrafi. Quest'ultimo nel 1468 fu delegato in Spagna e durante l'ambasceria gli fu donato un cammeo con le fatiche di Ercole, episodio ricordato in N. GIANNETTO, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Firenze, 1985, p. 118.
[8] X. F. SALOMON, *Cardinal Pietro Barbo's collection and its inventory reconsidered*, in «Journal of the History of Collections», 15, 2003, pp. 1-18.
[9] Per questo personaggio e gli opportuni riferimenti bibliografici, cfr. § 2.1.4.
[10] Per ora è sufficiente segnalare questo incunabolo di contatti, scambi e interessi, alimentato dal consistente afflusso di materiali originali e reso vivo dalla presenza di personalità politiche dotate di ampie disponibilità finanziarie, dinamiche e in continuo movimento.

vengono citate e descritte da Ciriaco e Ghiberti, in due contesti cronologicamente contigui, può aiutare a delineare il repertorio di strumenti impiegati per la loro comprensione.

Fig. 1, tavola n. 34, in STOSCH, *Pierres antiques gravées*, 1724	Fig. 2, cristallo di rocca, Berlino
	

Ciriaco si vantava di possedere un ritratto di Scipione il Giovane «*in onychino lapide*» e di aver visitato la nave ammiraglia di Giovanni Dolfin nel 1445[11]. Sulla nave il Dolfin gli mostrava «*pleraque nomismata preciosasque gemmas*», presentando insieme e discutendo in parallelo gemme e monete. Ciriaco narra che il Dolfin gli mostrò un «*nobile…de cristallo sigillum*» della grandezza di un pollice, che presentava un busto elmato di Alessandro il Macedone [**figg. 1-2**]. Ciriaco attribuiva l'opera ad un artefice antico, Eutyches, e l'apprezzava particolarmente per la profondità del rilievo e per la sua levigatezza, «*alta corporis concavitate insignitum erat et expolitum*»[12]. La descrizione di Ciriaco è molto dettagliata: si sofferma, ad esempio, sulle due teste di ariete, poste ad ornamento della fronte dell'elmo, e riconosce in esse un riferimento chiaro al culto di Giove Ammone; riconosce poi sulla sommità dell'elmo due cani molossi in corsa – in realtà due grifi – e ne apprezza la raffinata resa tecnica. Descrive anche il modo con cui vengono delineate le ciocche dei

[11] La citazione identificava un pezzo oggi a Berlino e raffigurante un'Atena tipo Velletri pubblicato in *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen*, Band II, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antiken Abteilung, Berlin, a cura di E. ZWIERLEIN-DIEHL, München, 1969, pp. 169-171, fig. 456, tav. 80-81, tavv. 18-21. Ciriaco (Cod. Vat. Lat. 5237 ff. 515v-516) in una lettera descrive la visita al Dolfin e alla sua collezione di monete e gemme. Nel Cod. Vat. Lat. 5252 (f.10r.-v.) autografo di Pietro Dolfin, databile al 1445, durante il papato di Eugenio IV Condulmer, è riportata la seguente notizia: «*Ad crystallinam Alexandri capitis ymaginem. Hec antiquis grecis litteris descriptio consculpta videtur*».

[12] Descrive il cristallo di rocca, menziona il ritratto di Alessandro e riporta il nome iscritto come 'aigelios' anziché 'aigeaios': «*nobile mihi de cristallo sigillum ostendit: quod policiaris digiti magnitudine, galeati alexandri macedonis imaginem, pectore tenus, mira quoque eutychetis artificis opera, alta corporis concavitate insignitum erat et expolitum; galeae ornamento bina in fronte arietum capita certa ammonis Iovis insignia, paretis tortis cornibus impressa ac summo a vertice thyara cursu veloces hinc inde lakonikes (?) Molossos gerere videtur eximia artis pulchritudine. Et sub galea tenuissimus hinc inde capillamentis princeps suctili velamine et peregrino habitu et laboratis a summitate listis amictus dexteram et nudam cubitenus manum, veste summo a pectore honeste pertentantem, videtur admovisse et gestu mirifico facies regioque aspectu acie obtuitum perferens Vivos nempe de lapide nitidissimo vultus et heroicam quoque suam videtur magnitudinem ostentare (?). Cum et ad lucem solidam gemm et partem obiectares, ubi cubica corporalitate intus, sublucida et vitrea transparenti umbra, mira pulchritudine membra quoque spirantia enitescere conspectantur et tam conspicuae rei opificem supra scriptis inibi consculptis litteris graecis atque vetustissimis intelligimus*» [trascrizione dell'autore, non sono disponibili in bibliografia altre trascrizioni].

capelli, la finezza della veste e la mano destra nuda che emerge dal drappeggio. Tutti questi elementi sono annotati con ammirazione per la qualità tecnica. Oltre a ciò, Ciriaco stima anche le qualità luministiche del cristallo di rocca e la vista in controluce del busto che si distacca dalla superficie della gemma. Il soggetto rappresentato oggi è interpretato come busto di Athena e si data alla fine del I sec. a.C., ma l'interpretazione di Ciriaco come Alessandro Magno derivava probabilmente dalla presenza dell'elmo e dal riconoscimento sullo stesso di «*arietum capita*», intese come insegne di Giove Ammone. Ciriaco quindi indica con precisione il materiale, descrive attentamente il soggetto raffigurato e tutti i dettagli iconografici e interpreta l'iscrizione come firma dell'artista antico: dimostra perciò di prendere in considerazione molti aspetti dell'opera, dal materiale all'iscrizione, dall'iconografia alla resa tecnica.
Per quanto riguarda la seconda testimonianza, il *Commentario* ghibertiano offre due interessanti descrizioni, una del 'calcidonio', oggi identificato con una gemma con Ratto del Palladio [**fig. 4**], e un'altra del cosiddetto '*signum Neronis*'[13], una corniola in cui oggi si riconosce una scena del supplizio di Marsia alla presenza di Apollo. La corniola viene descritta nel modo seguente dal Ghiberti [**fig. 3**]:

> «In detto tempo, legai in oro una corniola della grandezza d'una noce colla scorza, nella quale erano scolpite tre figure *egregissimamente* fatte, per le mani di un *eccellentissimo* maestro antico.…Le figure erano in detta corniola un vecchio a sedere in su uno scoglio, era una pelle di leone e legato colle mani drieto a un albero secco: a piedi di lui vi era un *infans* ginocchioni coll'uno pie' e guardava un giovane, il quale aveva nella mano destra una carta e nella sinistra una citera, pareva l'*infans* addimandasse dottrina al giovane. Queste tre figure furon fatte per la nostra età. Furono certamente *o di mano di Pirgotile o di Policreto: perfette erano quanto cose vedessi mai celate in cavo*.»[14]

Fig. 3, corniola, csd. signum Neronis	Fig. 4, calcedonio, Diomede	Fig. 5, Felix Gem con Ratto del Palladio
		

Le singole figure, le loro posizioni e la loro collocazione reciproca nella scena sono accuratamente descritte; manca però, contrariamente al tentativo di Ciriaco per il cristallo con Athena-Alessandro, una formulazione generale del tema rappresentato, che fosse coerente con le conoscenze dell'epoca relative alla mitologia o alla storia antica. Il giudizio positivo dal punto di vista stilistico è chiaramente manifestato nel commento – «egregissimamente fatte…eccellentissimo maestro…perfette erano» – fino alla citazione dei nomi di artefici famosi dell'antichità – «Pirgotile…Policreto». Ghiberti scrive questo passo negli anni 1447-1448, ma si riferisce all'epoca in cui aveva realizzato la montatura (1428) e non fornisce alcun riferimento al proprietario; nel 1464 il Filarete cita la medesima gemma in proprietà del Patriarca di Aquileia, Ludovico Trevisan. Il cardinale, in effetti, era stato a Firenze a partire dagli anni del Concilio (1437-1438) e lì avrebbe

[13] *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Le Gemme*, a cura di N. DACOS, A. GIULIANO, U. PANNUTI, Catalogo della Mostra Palazzo Medici-Riccardi, Firenze, 1972, p. 3, citazione del testamento del Niccoli del 22 gennaio 1437, p. 85 e citazione del passo ghibertiano (1450), pp. 86-87; *I cammei della collezione Medicea del Museo Archeologico di Firenze*, a cura di M. E. MICHELI, Roma, 1989; A. GIULIANO, *Novità sul tesoro di Lorenzo il Magnifico*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Firenze 1992), Firenze, 1994, pp. 319ss.; F. CAGLIOTI, D. GASPAROTTO, *Lorenzo Ghiberti, il "sigillo di Nerone" e le origini della placchetta "antiquaria*", in «Prospettiva», 85, 1997, pp. 2-38.
[14] L. GHIBERTI, *Commentari*, in *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. VARESE, Milano-Napoli, 1955, p. 341.

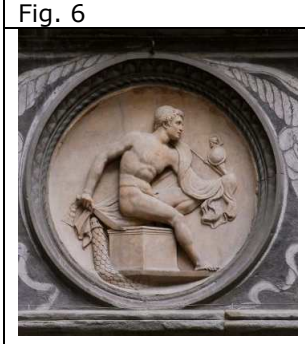
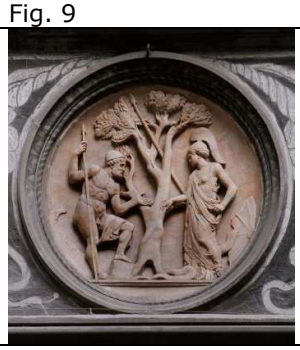
acquistato la gemma. Alla morte del Trevisan, nel 1465, sarebbe poi confluita nella collezione del già menzionato Cardinale Pietro Barbo, futuro Paolo II (1464-1471). Alla sua morte, nel 1471, Sisto IV avrebbe venduto buona parte della sua raccolta glittica ai Medici[15]. È allora plausibile ipotizzare che all'epoca in cui Ghiberti scrive i suoi *Commentari*, negli anni 1447-1448, la corniola non fosse più per lui direttamente visibile e che la sua descrizione si basasse sui suoi appunti o ricordi.
Un percorso collezionistico simile, ma non identico, sarebbe quello della seconda gemma attentamente descritta da Ghiberti, il calcedonio con la raffigurazione di Diomede in atto di rapire il Palladio: il Niccoli avrebbe acquistato a poco prezzo questa gemma sul mercato, vendendola poi al Cardinal Scarampi per un prezzo molto più alto di quello iniziale **[fig. 4]**. Anche in questo caso Ghiberti descrive con accuratezza la raffigurazione e, in più, cita alcuni dati del contesto collezionistico:

> «Fra l'altre *egregie* cose io vidi mai, è un calcedonio intagliato in cavo *mirabilmente*, il quale era nelle mani d'un nostro cittadino, era il suo nome Nicolao Niccoli: fu uomo *diligentissimo* e ne' nostri tempi fu investigatore e ricercatore di *moltissime ed egregie cose antiche*, sì in scritture sì in volumi di libri greci e latini, et in fra l'altre cose antiche aveva questo calcedonio il quale è *perfettissimo* più che cosa vedessi io mai. Era di forma ovale, in su esso era una figura di un giovane aveva in mano un coltello, era con un piede quasi ginocchioni in su uno altare e la gamba destra era a sedere in sull'altare, e posava il pie' in terra, il quale scorciava *con tanta arte e con tanto maisterio*, era *cosa meravi*gliosa a vederlo. E nella mano sinistra aveva un pannicello il quale teneva con esso un idoletto; pareva il giovane il minacciasse con il coltello: essa scultura per tutti i periti e ammaestrati di scultura o di pittura senza scordanza nell'una ciascuno diceva essere *cosa meravigliosa* con tutte le misure e proporzioni debbe avere alcuna statua o scultura: da tutti gli ingegni era lodata *sommissimamente*».[16]

I passi ghibertiani sono molto analitici, si soffermano su numerosi dettagli iconografici e presentano, talora, manifestazioni di apprezzamento della resa delle figure. A differenza della trattazione di Ciriaco, però queste due descrizioni da un lato dimostrano l'insufficienza dell'armamentario interpretativo dell'epoca per pervenire ad una lettura complessiva della rappresentazione; dall'altro lasciano trasparire un più spiccato interesse per le qualità tecniche, poiché sono sottolineate le soluzioni formali adottate nella resa delle figure, in posizioni anche complicate e su un supporto 'difficile' quale era il ristretto spazio della superficie di una gemma. Ghiberti prende quindi in considerazione questi reperti con il suo occhio di 'tecnico' e di '*inventor*', senza cercare di formulare un'interpretazione antiquaria unitaria, e testimonia soprattutto interesse per la capacità, da parte di un artista, di individuare e comprendere i punti 'critici' della resa tecnica della figurazione.
Volendo istituire un confronto, si può asserire che, mentre la descrizione di Ciriaco prende in considerazione vari aspetti - soggetto, materiale e tecnica - invece il commento ghibertiano denota un interesse più legato alla pratica artistica, come se si cercassero modelli tecnico-formali. Ciò conduce al tema dell'uso da parte degli artisti di iconografie provenienti dall'ambito glittico. Questo aspetto è molto importante perché attorno alla metà del XV secolo si trovano iconografie di origine glittica in molti e diversi *media*. La circolazione di individui e idee, ma pure la compenetrazione delle tecniche artistiche facilitava d'altra parte la migrazione di forme e modelli tra diverse classi di materiali. In questi anni la vivace produzione di placchette e 'medaglie' si sostanziava spesso dei medesimi repertori di disegni e appunti che servivano anche per l'ideazione di cicli decorativi di dimensioni monumentali[17]. Il cortile di Palazzo Medici Riccardi ne è un esempio magistrale poiché è decorato da una serie di tondi a rilievo, posteriori al 1452, che presentano scene derivanti dal repertorio glittico: un satiro con Dioniso bambino sulle spalle (I), Diomede con il Palladio (**fig. 6**)(II), un centauro gradiente con un cratere sulle spalle (III), Poseidone e Atena (**fig. 9**) (IV), Dedalo e Icaro (V), il corteo di Dioniso e Arianna (fig**. 7**)(VI) e l'abbandono di Arianna (**fig. 8**)(VII). Solo una delle scene dei tondi non deriva da gemme, bensì da un rilievo di sarcofago disposto lungo un lato del Battistero fiorentino[18].

---

[15] M. M. BULLARD, N. RUBINSTEIN, *Lorenzo de' Medici Acquisition of the Sigillo di Nerone*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», LXII, 1999, pp. 283-286.
[16] GHIBERTI, *Commentari*, *ibidem*, p. 348.
[17] P. CANNATA, *Le placchette del Filarete*, in *Italian Plaquettes*, a cura di A. LUCHS, *Studies in the history of art 22*, Washington, 1989, n. 22, pp. 35-53.
[18] G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1878-1885, Vita di Donatello, p. 406: «In casa Medici, nel primo cortile, sono otto tondi di marmo, dove sono ritratti cammei antichi e rovesci di 'medaglie', ed

Fig. 6	Fig. 7	Fig. 8	Fig. 9
			

Negli anni in cui veniva progettato e realizzato l'ornato del cortile però poche di queste gemme si trovavano già in possesso dei Medici[19]: alcune erano tra le proprietà del cardinale Barbo[20], alcune invece facevano parte di altre collezioni[21]. L'apprezzamento di natura tecnico-stilistica riscontrato nella descrizione ghibertiana rende più comprensibile il fatto che, nonostante la mancata lettura interpretativa, si verificasse la migrazione di formule iconografiche da alcune gemme ai tondi di palazzo Medici-Riccardi[22]. Ciò significa che, pur se solo parzialmente comprese, le raffigurazioni delle gemme erano comunque copiate e riprese, anche solo in ragione dell'ammirazione che suscitavano negli artisti dal punto di vista tecnico.

---

alcune storie fatte da lui molto belle; i quali sono murati nel fregio fra le finestre e l'architrave sopra gli archi delle loggie». La costruzione del palazzo si colloca tra 1444 e 1464 secondo U. WESTER-E SIMON, *Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz. I Teil. Die Tondi, ihre Vorbilder und die Meisterfolge*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 7, 1, 1965, pp. 15-91. La progettazione era già in corso nel 1452 e riguardava contemporaneamente l'immobile e la decorazione architettonica.

[19] Il tondo I (satiro con piccolo Dioniso sulle spalle) riprende una gemma descritta dall'inventario di Piero de' Medici del 1465 e dal laurenziano del 1492. Il tondo III (centauro) riprende la scena di un cammeo in sardonica, oggi al Museo Nazionale di Napoli, descritto nell'inventario mediceo del 1492. Il tondo V (Dedalo e Icaro), oggi al Museo Nazionale di Napoli, si ispira ad una gemma descritta negli inventari di Piero de' Medici del 1456 e del 1465. Il tondo IV (Poseidone e Atena) utilizza come modello un cammeo in sardonica, oggi al Museo Nazionale di Napoli, descritto nell'inventario di Piero del 1465.

[20] Il tondo II (Diomede) fu comprato dal Niccoli al patriarca di Aquileia Ludovico Scarampi e poi da questo passò a Papa Paolo II, già cardinale Barbo, secondo quanto è attestato dal suo inventario del 1456. Il tondo VI (corteo di Arianna e Dioniso su carro) era descritto nell'inventario del Barbo del 1456, poi sarebbe passato in collezione laurenziana e fu descritto nell'inventario del 1492.

[21] Il tondo VII reca la rappresentazione dell'abbandono di Arianna a Nasso, oggi a Brocklesby-Park, Lincolnshire. All'epoca circolava una placchetta in bronzo fiorentina e una riproduzione in oro. Per la prima, E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italianischen Renaissance*, Vienna, 1979, I, p. 152, fig. 27; per la seconda F. H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery*, London, 1911, p. 345, n. 2903, tav. 68. La gemma oggi all'estero era nota come 'gemma mantovana' ed era stata anche disegnata da Franco e inserita tra le stampe forse realizzate da Enea Vico per lo *Speculum*.

[22] Questo legame tra tondi e gemme è indicato in *Il tesoro di Lorenzo*, cit., pp. 146-147. Sulla storia di Palazzo Medici-Riccardi, tra i più recenti si possono citare F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del "David" e della "Giuditta"*, Firenze, 2000, in particolare pp. 371-372. Caglioti (p. 199, nota 196) si sofferma sulle derivazioni dalla glittica discutendo la placchetta dell'elmo di Golia, alla base del David di Donatello. La raffigurazione della placchetta mostra alcuni eroti in posa simile a quelli presenti sul cammeo con Carro di Dioniso. Caglioti ritiene che non sia necessario ipotizzare una diretta derivazione dalla glittica anche perché sottolinea che negli anni Trenta del XV sec. l'attività di Ghiberti aveva già diffuso raffigurazioni del genere. Su questo tema e sul rapporto tra tondi marmorei e loro derivazione dalla glittica rimanda anche a H. KAUFFMANN, *Donatello: eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin, 1936, p. 172, nota 566 (p. 249), tav. 32, ove è richiamato un disegno, conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, di scuola donatellesca ma databile agli anni Novanta. Il medesimo disegno è citato anche da WESTER-SIMON, *Die Reliefmedaillons*, cit. Per quanto riguarda i tondi marmorei, Caglioti sostiene una datazione «tra Cosimo e Piero» e post 1452, evidenziandone la «precocità e lungimiranza senza pari» (p. 393). Sul rapporto tra gemme e tondi, WESTER-SIMON, *Die Reliefmedaillons*, cit. Già MÜNTZ, *Precursori*, cit., p. 70 riconosce nelle gemme i modelli per i tondi. Questa opinione è accettata da WESTER-SIMON, *Die Reliefmedaillons*, cit. Non è chiaro però se all'epoca della realizzazione dei tondi le gemme raffigurate fossero ancora in collezione Barbo o fossero già entrate nelle raccolte medicee. La realizzazione dei tondi viene ricondotta all'ambito donatellesco, agli anni Sessanta, e articolata secondo un programma figurativo con la rappresentazione del *genus humanum ante legem* e *sub lege*, della positività dell'ordine sulla negatività del disordine.

Si deve aggiungere un altro elemento di riflessione. Nel caso dei tondi del cortile del Palazzo si assiste non solo ad una ripresa iconografica ma anche ad una ripresa 'tipologica', poiché le scene sono riprodotte in un formato circolare, che riecheggia in certa misura la tipologia archeologica originaria, la gemma. Ciò significa che questa ripresa rievoca la glittica come classe di provenienza delle raffigurazioni e ne utilizza le raffinate illustrazioni trasponendole però da un ambito più ristretto, come quello degli studioli o delle *Wunderkammern* in cui erano conservate, ad uno spazio più ampio e ad una tipologia artistica di fruizione allargata, come era la decorazione del cortile di un palazzo nobiliare. La ripresa tipologica si profila dunque come ulteriore modo di citazione e di ripresa dell'antico. Esistono pure casi in cui la ripresa tipologica è più evidente: ciò avviene attraverso la riproduzione della forma ovale e attraverso l'inserimento al suo interno di una figurazione; talvolta a questi due elementi se ne aggiunge un terzo: la bicromia, per cui le figure sono in bianco e si stagliano su un fondo quasi nero, a ricordare la tecnica della lavorazione a cammeo[23]. Il caso forse più emblematico e curioso di questo tipo di ripresa di ordine tipologico è più antico ed è costituito da un rilievo del portale centrale di Notre-Dame di Parigi, su cui è raffigurata l'*Idolatria* colta nell'atto di adorare un oggetto di forma ovale, posto su una colonna. Qui la paganità è rappresentata da questa raffigurazione che ricorda una gemma antica, proprio per la sagoma ovale [**fig. 10**][24].

Fig. 10, dettaglio del Portale di Notre Dame con la personificazione dell'Idolatria



Questo esempio dimostra che i reperti glittici venivano percepiti come classe chiaramente identificabile e autonoma, addirittura in grado di sintetizzare l'intero mondo antico in contrapposizione al culto cristiano. Si tratta, quindi, di un efficace e considerevole reimpiego di ordine però non solo 'figurativo', bensì anche 'tipologico'. Qui l'allusione alla glittica è molto forte soprattutto per la scelta di una forma non 'circolare', che avrebbe potuto richiamare anche altri tipi di reperti, come le monete, bensì 'ovale', che invece può alludere ad una sola classe di manufatti antichi, cioè le gemme. In altri casi, però, come per i tondi a rilievo di Palazzo Medici, lo schema iconografico di ascendenza glittica è trasposto in un formato non più ovale, bensì rotondo a dimostrazione che, nel passaggio dell'iconografia da un *medium* all'altro, si attenua progressivamente il legame con la tipologia archeologica di provenienza. L'ampio uso di tali iconografie corrisponde quindi da un lato alla loro diffusione e dall'altro, talvolta, pure alla perdita di memoria della categoria archeologica di provenienza. In particolare per la glittica, questa derivazione si affievolisce nel momento in cui la scena sia raffigurata non più in un formato ovale, bensì in un altro, circolare.

2.1.2 Un ambito di diffusione: le miniature

Nella temperie culturale quattrocentesca, soprattutto di matrice fiorentina, la ripresa della glittica, sia dal punto di vista delle iconografie, sia dal punto di vista della tipologia dell'oggetto archeologico, si verifica

[23] Paliotto d'altare (1270 1275) commissionato per Westminster Abbey con la ripresa di finti cammei classici per la cornice, su cui F. WORMALD, *Paintings in Westmister Abbey and contemporary paintings*, in *Proceedings of the British Academy*, 35, 1949, pp. 161-176.

[24] Questo esempio, come molti dei precedenti, è citato da E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1991 (ed. or. *Renaissance and Renascences in western art*, Stockholm, 1960), cit., pp. 76-86 e pp. 109-111.

estesamente anche in un altro ambito: le decorazioni dei manoscritti miniati[25]. In parallelo, la progressiva riscoperta delle gemme si sviluppa anche grazie al recupero filologico delle fonti antiche: nel 1469 a Venezia si pubblica la *Naturalis Historia* e, pochi anni dopo, nel 1476 ne viene dato alle stampe anche il volgarizzamento del Landino. Filippo Strozzi, negli anni 1479-83, commissiona la riproduzione del XXXVII della *Naturalis Historia*, che viene decorato, nel frontespizio, da una brocca con gemme[26]. Da rilevare che nel caso specifico del XXXVII libro della *Naturalis Historia* si nota una particolare frequenza di immagini provenienti dall'ambito glittico[27]. Nelle cornici dei codici quattrocenteschi, più spesso per testi classici ma talvolta anche per testi di autori cristiani, si trovano motivi figurativi di ascendenza glittica.

Fig. 11, Orazioni di Cicerone, Ricciardo di Nanni, Bibl. Med. Laur., 48, 8.	Fig. 12 a-b, Orazioni di Cicerone, Ricciardo di Nanni, Bibl. Med. Laur., 48, 8 dettagli
	

Un codice con le *Orazioni* di Cicerone, già appartenuto a Piero de' Medici nel 1456[28], presenta alcune illustrazioni derivanti dal repertorio glittico. La miniatura è stata attribuita a Messer Marco, formatosi al seguito di Ser Ricciardo di Nanni, negli anni Cinquanta e Sessanta alla corte di Piero di Cosimo. Il codice mostra nel frontespizio un fregio con girali bianchi [**fig. 11**], in cui sono inseriti animali, putti colti in diversi atti, che si abbracciano o che cavalcano delfini, una figura femminile accompagnata da Eros, che richiama il

[25] *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, a cura di C. A. DE LA MARE, A. GARZELLI, voll. 1-2 (Inventari e cataloghi toscani 18), Firenze, 1985, vol. 1, pp. 393-600.

[26] *The Painted page: Italian Renaissance book illumination, 1450-1550*, a cura di J. J. G. ALEXANDER, London-New York, 1994, n. 85, conservato a Oxford, Bodleian Library, Arch. G. b. 6.

[27] Oltre alla brocca con gemme, lo stesso codice è decorato anche dalle ormai celebri e già più volte riutilizzate scene del trionfo di Dioniso o del 'calcidonio' mediceo. La tentazione, in casi come questo, è quella di immaginare che queste raffigurazioni fossero state scelte appositamente per la decorazione del codice perché si manteneva memoria, o comunque percezione, della loro derivazione dall'ambito glittico. Questa ipotesi però non può essere confermata, in quanto le medesime raffigurazioni vengono utilizzate anche per codici con altri tipi di testo così come, per converso, altre immagini non provenienti dal repertorio glittico vengono utilizzate per decorare questo codice specifico.

[28] *Orazioni*, di Cicerone, scritto a Firenze (1459-60) e decorato da Ser Ricciardo de Nanni, per Giovanni de' Medici, in *Miniatura fiorentina*, cit., vol. I, pp. 55-60, vol. II, fig. 142. Questo volume si trova già nell'inventario di Piero (1456); oggi a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 48, 8. A questo esemplare si dovrebbero aggiungere il codice della *Naturalis Historia*, decorato da Ser Riccardo di Nanni, Fir. Bib. Laur., ms. 82, 4, f. 3 con la raffigurazione di Venere su leone, Diomede seduto con il Palladio, busti imperiali e Venere stante con Cupido; il *Bellum Iudaicum*, decorato da Ser Ricciardo di Nanni, Fir. Bib. Laur., ms. 66, 9, f. 2, entrambi già citati in F. AMES LEWIS, *The Library and Manuscript of Piero di Cosimo*, New York, 1984, rispettivamente n. 85, tav. 33, nn. 71-72; n. 63, tav. 38; L. GNOCCHI, *Le preferenze artistiche di Piero di Cosimo de' Medici*, in «Artibus et Historiae», 18, 1988, pp. 41-78; G. SCHWEIKHART, *Piero de' Medici, Alberti und Filarete*, in *Piero de' Medici, il Gottoso, 1416-1469: Kunst im Dienste der Mediceer*, a cura di A. BEYER, B. BOUCHER, Berlin, 1993, pp. 369-385.

tipo di *Venus Genetrix* [**fig. 12a**], e una figura stante in nudità eroica [**fig. 12b**]. La decorazione è evidentemente ispirata a motivi all'antica, sia nella cornice a girali, sia nella riproduzione delle figurine nude. Nella stessa pagina, nella parte inferiore sono riprodotti due tondi con figure maschili sedute [**fig. 13 a-b**], che alludono ad uno schema iconografico all'epoca già noto e commentato. Lo schema è quello che era già stato descritto e ammirato da Ghiberti nel commentare il "calcidonio" prima posseduto dal Niccoli (ante 1437), poi passato a Pietro Barbo (1457) ed infine a Lorenzo [**fig. 4**][29].

Fig. 13 a-b, Orazioni di Cicerone, Ricciardo di Nanni, Bibl. Med. Laur., 48, 8 dettagli



La pagina di questo codice costituisce dunque un contesto molto interessante e problematico per questa ricerca, poiché riflette una chiara vocazione anticheggiante, nella decorazione e nei richiami figurativi, e mostra derivazioni iconografiche dal repertorio glittico. La derivazione però non è esplicitata nella forma e nella cromia dei tondi, ma è liberamente dissimulata nell'adattare le figure al nuovo contesto e nell'assunzione di un formato non ovale, bensì circolare. La riproduzione dello schema del Diomede è tanto più significativa perché da un lato è documentata la presenza in ambito fiorentino della pietra negli anni Trenta, ma, dall'altro, è anche altamente probabile la sua assenza da Firenze e la sua permanenza a Roma proprio negli anni in cui il codice veniva preparato. Ciò induce a ritenere che quel 'calcidonio', all'epoca della riproduzione nel codice, fosse stato già molto noto e che avesse riscosso un certo successo nei rapporti tra i Medici e la corte pontificia. Oltre alla possibilità di istituire un collegamento reale con un reperto identificabile, questo caso dimostra che a tale altezza cronologica, di pari passo alla formazione di alcune importanti raccolte glittiche, si era già avviata anche la riproduzione dei singoli esemplari in vari *media* (disegni di bottega, ricreazioni in nuovi contesti, etc.) e che tali riproduzioni potevano disinvoltamente avvenire anche nella stessa pagina, dunque nello stesso contesto di riuso, apportando variazioni più o meno sensibili alla raffigurazione originaria.

La glittica offriva quindi un repertorio ricco di iconografie poi liberamente utilizzabili e variamente modificabili da parte dei singoli artisti. È probabile che in molti di questi casi la trasposizione di raffigurazioni non sia avvenuta direttamente dalla gemma antica e che anzi il *medium* sia stata una qualche medaglia o moneta, un calco o un disegno. Nel caso delle *Orazioni* ciò che interessava maggiormente il decoratore non era l'allusione alla glittica come categoria archeologica, ma la possibilità di attingere liberamente ad un repertorio di immagini all'antica, indipendentemente dalla loro provenienza.

In questo stesso contesto culturale, attorno a Niccolò Niccoli e a Poggio Bracciolini, si era formato un ristretto gruppo di miniatori che usava la tipologia decorativa definita a «bianchi girari», che si contraddistingue per la ricorrente presenza di girali vegetali che si attorcigliano lungo i margini delle pagine e ospitano spesso, tra le foglie, scenette e figurine dall'antico[30]. Le botteghe che seguivano lo stile a 'bianchi girari' non lavoravano solo per la committenza medicea, ma ben presto stabilirono rapporti stabili anche con altre corti, italiane e straniere. Il nucleo toscano fu inizialmente il più considerevole ed estese ben presto le

[29] *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Le Gemme*, cit., p. 57, fig. 19, cat. 26: oggi il calcedonio originario è disperso, ma è conservato un calco in collezione Cades III, E, 283. In particolare sulla fortuna e la riproduzione di molti pezzi medicei, DACOS, *La fortuna delle gemme medicee nel Rinascimento*, in *Il tesoro di Lorenzo*, cit., pp. 131-155. Tale raffigurazione, che in seguito sarebbe stata ampiamente discussa, riprodotta anche in controparte e copiata su altre gemme, era una rappresentazione parziale di una scena più ampia, in cui spesso era raffigurato un secondo personaggio maschile seminudo con *pileus*, e sarebbe stata interpretata come Diomede e Ulisse nell'atto di rapire il Palladio. Ma all'epoca la scena non era stata ancora riconosciuta e interpretata come tale dal punto di vista antiquario.

[30] *Il tesoro di Lorenzo*, cit., pp. 147-148; C. A. DE LA MARE, *Humanistic Script: the First ten years*, in *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, a cura di F. KRAFT-D. WUTTKE, Boppard, Boldt, 1977, pp. 89-100.

proprie attività in altre aree: Attavante degli Attavanti, ad esempio, lavorava anche per alcuni importanti committenti stranieri, come Emanuele I di Portogallo[31], Mattia di Ungheria[32], gli Este[33] e Thomas James vescovo di Dol in Britannia.

Fig. 14 a-b-c-d, Messale di Thomas James, Attavante degli Attavanti, Lion – La Havre.



Nella sua produzione si rintracciano interessanti casi di ripresa di scene dalla glittica. Il foglio 6 del Messale di Thomas James mostra busti femminili e numerose riproduzioni di cammei figurati, come un busto di Atena elmata [**fig. 14b**] o una figura femminile stante, forse una personificazione [**fig. 14c**][34]. Sono inoltre riprodotte su questo foglio alcune delle raffigurazioni già note anche attraverso altri *media*, quali il corteo di Dioniso [**fig. 14a**] e l'abbandono di Arianna [**fig. 14d**], giù usate per i tondi medicei [**figg. 7-8**] e derivate dai cammei [**fig. 15-16a e b**][35].

Fig. 15, cammeo, oggi collezione Farnese	Fig. 16a, stampa di un cammeo Grimani	Fig. 16b, calco del cammeo Brocklesby-Grimani
		

Tale derivazione è stata già riconosciuta dalla critica e poggia sostanzialmente sulla rarità e particolarità delle iconografie e sulla precisione nella ripresa di scene che, peraltro, sono anche particolarmente complesse[36]. Nel Messale la ripresa della glittica è molto più precisa e chiara che nelle *Orazioni* di Cicerone poiché non solo le raffigurazioni, ma anche la forma ovale e la bicromia sono perfettamente riprodotti: si verifica quindi

[31] La Bibbia e il *Sentenciarum Liber* per Emanuele I di Portogallo fu realizzata a Firenze tra il 1495 e il 1497. L'opera consta di sette volumi, redatti da diversi scribi (Alessandro da Verazzano, Sigismondo de' Sigismondi; Niccolò Mangona; un *frater Iacobius Carmelitanus*). Negli spazi decorativi del frontespizio del secondo volume, in particolare, sono presenti motivi desunti dall'antico (putti, girali, cammei); inoltre i frontespizi sono decorati da riproduzioni di cammei. Il Codice fu donato al monastero di Belem e poi passò a Lisbona, Arquivos Nacionais, Torre do Tombo, MS 161/2,4, in *The Painted page*, cit., cat. 1, p. 8 e 49.

[32] DE LA MARE – GARZELLI, *Miniatura fiorentina*, cit., vol. I, pp. 222-224; vol. II, fig. 784 oltre al quale si possono rintracciare il messale per Leone X; il messale per Mattia Corvino di Ungheria, la *Geographia* di Tolemeo, Paris, Bibl. Nat., ms. 8834, e il messale che oggi si trova a Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 9008, su cui C. CSAPODI- K. GÀRDONYI, *Bibliotheca Corviniana: The Library of King Matthias Corvinus of Hungary*, Budapest, 1969; C. CSAPODI, *The Corvinian Library: History and Stock*, Budapest, 1973.

[33] Nel Breviario per Ercole I d'Este e per il Duca Alfonso I molte gemme sono raffigurate negli spazi decorativi, attorno al testo, vd. Modena, Biblioteca Estense, VG II (Lat. 424), in *The Painted page*, cit., p. 34 e p. 222.

[34] DE LA MARE – GARZELLI, *Miniatura fiorentina*, cit., vol. II, fig. 784, Messale per il vescovo di Dol in Britannia.

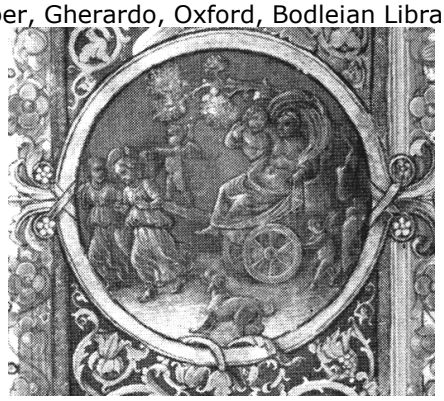
[35] Su cui vedi note 20-22 per esemplari con corteo dionisiaco e abbandono di Arianna. Il cammeo Grimani con abbandono di Arianna non è riprodotto da O. NEVEROV, La *serie dei 'Cammei e gemme antichi' di Enea Vico e i suoi modelli*, in «Prospettiva», 37, 1982, pp. 22-32, se non in una riproduzione grafica (fig. 33b).

[36] In particolare sulla fortuna e la riproduzione di molti pezzi medicei, N. DACOS, *La fortuna delle gemme medicee nel Rinascimento*, in *Il tesoro di Lorenzo*, cit., pp. 131-155.

non solo un reimpiego di ordine iconografico, ma anche una ripresa evidente della tipologia archeologica vera e propria; ciò significa che Attavante voleva richiamare esplicitamente le gemme antiche figurate.
Negli anni successivi la scuola fiorentina cresce e si allarga continuando ad utilizzare immagini provenienti dal repertorio glittico: le opere di Gherardo e Monte di San Miniato dimostrano la continuità di tale pratica[37].

Fig. 17 a-b-c, dettagli, Naturalis Historia, I liber, Gherardo, Oxford, Bodleian Library, Douce 310







Si realizzano cornici architettoniche, che riproducono paraste all'antica con motivi vegetali o candelabri e altaroli, oppure fregi con medaglioni in cui vengono risparmiate scenette con eroti che giocano, divinità a figura intera, scene dalla vita di Dioniso o rappresentazioni dei committenti [**fig. 17a**]. Nel codice di Oxford le due immagini derivanti dal repertorio glittico, un trionfo di Dioniso [**fig. 17 b**] e una divinità stante [**fig. 17 c**], sono montate in sagome di forma differente, una rotonda e un'altra ovale, e si adattano allo spazio della pagina. Anche in questo caso, almeno la prima delle due deriva con certezza dal medesimo cammeo in collezione medicea, da cui è desunta anche una rappresentazione dei tondi del cortile di palazzo Medici [**fig. 7 e 15**][38]. Ma la variabilità delle sagome – circolare per il corteo dionisiaco, ovale per la divinità stante - indica chiaramente che a questo punto si era smarrito l'interesse a sottolineare la derivazione di queste iconografie dall'ambito glittico.

In un manoscritto di Vienna, ancora di Gherardo e Monte, busti all'antica, ora di profilo ora di tre quarti, vengono montati in medaglioni bicromi e costituiscono un richiamo a differenti *genera* archeologici[39]: la statuaria nella forma del busto di tre quarti [**fig. 18 b**], la numismatica nella forma rotonda della sagoma figurata [**fig. 18 c-d**], la glittica nella scelta della bicromia [**fig. 18 c-d**]. Qui però forma circolare e bicromia sono utilizzati insieme a diluire qualsiasi sospetto che possa trattarsi della riproduzione realistica di un esemplare archeologico vero e proprio. Con piacevole variabilità e con disinvoltura, per decorare i margini dei fogli si usano fregi vegetali di vario tipo, ritmati da medaglioni con motivi figurativi, come ritratti di imperatori o di dinasti ellenistici [**fig. 18 a-b-c-d**]. In altri termini, la stessa bottega usa in maniera libera e senza operare distinzioni motivi iconografici e soggetti provenienti ora dalla glittica ora dalla numismatica.

[37] DE LA MARE – GARZELLI, *Miniatura fiorentina*, cit., vol. II, fig. 925, 928 e fig. 558-559 per il Maestro dell'Iliade medicea.
[38] Codice della *Naturalis Historia*, Oxford, Bodleian Library, Arch. G.b.6.
[39] Opera conservata a Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. lat. 188, fol. 1.

Fig. 18 a-b-c-d, Ad Caium Episcopum, Gherardo e Monte, Wien, Österreichische Nationalbibliothek









5. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. lat. 188 f. 1, Gherardo e Monte.

Anche i Rosselli usano ampiamente immagini da gemme. Nella decorazione nella *Geographia* di Tolemeo per Federico da Montefeltro, databile agli anni 1470-1480, si ritrovano iconografie chiaramente provenienti dai repertori glittici[40]; in particolare nel fol. 2 del codice della Biblioteca Vaticana, sono inseriti in fondo alla pagina due tondi con raffigurazioni dalla glittica. La prima, già molto nota, richiama il Diomede con il Palladio; la seconda invece rappresenta una figura femminile, a cavallo. Questa immagine si ritroverà nelle stampe dello *Speculum*, almeno un secolo dopo, ma all'epoca il cammeo con questa raffigurazione si trovava presumibilmente in collezione Grimani **[§ 2.5, fig. 39]**[41]. Anche qui il decoratore non è interessato a riprodurre la categoria archeologica, anzi dissimula nella forma e nei colori la provenienza di queste iconografie da modelli gittici. Se questo era il comportamento del maestro Francesco Rosselli, sensibilmente diverso risulta invece l'approccio di uno dei suoi validi collaboratori, il cosiddetto 'Maestro dell'Iliade medicea' che, nel decorare il frontespizio di un altro libro della *Geographia* di Tolemeo, riprende la glittica in maniera più diretta[42]. Nel frontespizio dell'VIII libro della *Geographia* [**fig. 19a**] è rispettata la bicromia dei cammei, è ripresa la sagoma ovale e sono utilizzate scene della glittica, anche meno diffuse. Vi si trovano, infatti, non solo le solite scenette legate a Dioniso [**fig. 19 b e c**], ma anche altre più rare quali Ermafrodito dormiente [**fig. 19 d**], la conversazione tra una figura maschile nuda e stante e una figura

[40] DE LA MARE – GARZELLI, *Miniatura fiorentina*, cit., p. 176, figg. 560-561 per il volume della Biblioteca Vaticana; DE LA MARE – GARZELLI, *Miniatura fiorentina*, cit., pp. 178-179, figg. 551-558 per il volume di Parigi. Sulla ripresa dell'antico in entrambe le opere anche *ibidem*, pp. 81-82.

[41] NEVEROV, *La serie dei 'Cammei e gemme antichi' di Enea Vico e i suoi modelli*, cit.

[42] DE LA MARE – GARZELLI, *Miniatura fiorentina*, cit., p. 180.

femminile seduta [**fig. 19 g**], i busti di un'Atena elmata di profilo [**fig. 19 i**] e di una figura maschile con capelli mossi e fluenti [**fig. 19 h**].

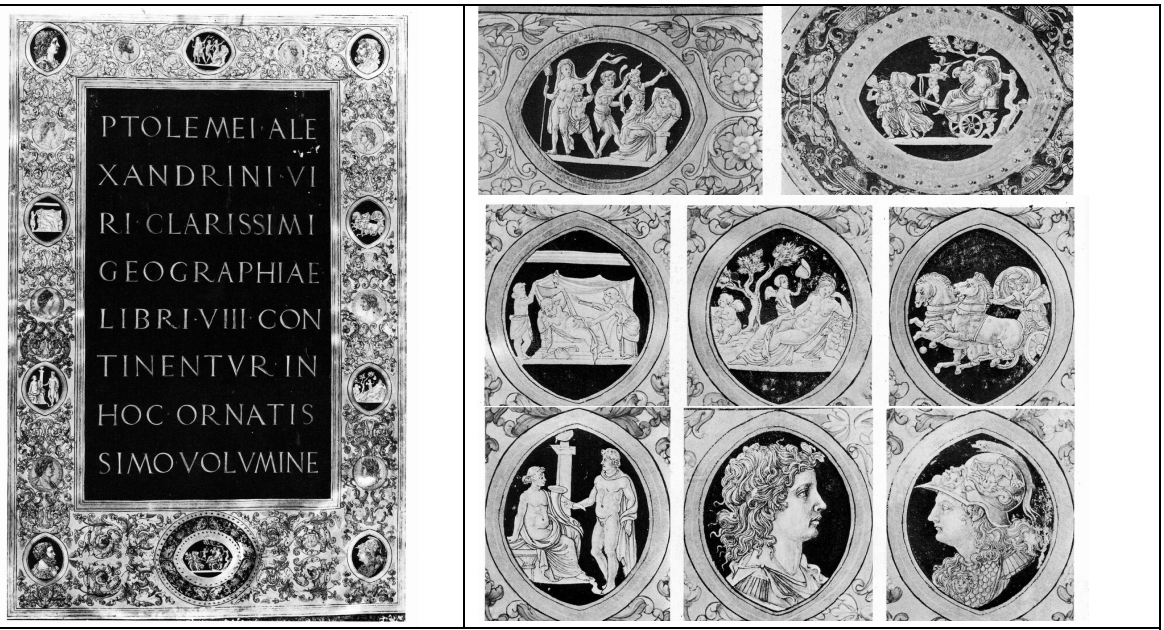


Fig. 19a e b-c-d-e-f-g-h-i, Paris, Bibl. Nat., cod. Lat. 8834, attr. A Francesco Rosselli e Maestro dell'Iliade Medicea

Ma se inizialmente la decorazione con illustrazione di cammei delle pagine dei codici miniati sembra essere una prerogativa della corte fiorentina e degli artisti ad essa legati, dopo, negli anni Ottanta e Novanta del XV secolo, si assiste ad una vera e propria espansione anche in altre aree della penisola e in Europa. Alla corte partenopea, ad esempio, è associato il cosiddetto 'Maestro del Plinio di Londra', autore di una serie di rappresentazioni di Virtù e punizioni esemplari per le *Epistulae di* S. Gerolamo[43] e della decorazione delle *Metamorfosi* di Ovidio di Giovanni d'Aragona[44].

Altro polo di primario interesse per la glittica è Mantova. Francesco Gonzaga, figlio di Ludovico e cardinale dal 1461 al 1483, frequentò a Roma l'ambiente del Platina, di Agostino Maffei, di Pietro Barbo, di Ludovico Grimani, patriarca di Aquileia, e di Prospero Colonna. L'Arrivabene, uno degli allievi prediletti del Filelfo, era suo consigliere. L'interesse di Francesco si manifestava su diversi fronti[45]: discuteva con Mantegna di questioni antiquarie, aveva richiesto la realizzazione dell'Iliade e dell'Odissea con testo in greco e in latino[46], collezionava reperti glittici di primo rango[47] e commissionava in prima persona lavori in pietre dure. Gaspare

[43] *The Painted page*, cit., n. 28, *Epistulae* di S. Gerolamo, oggi a Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, MS 78 D 13.

[44] *The Painted page*, cit., n. 46, *Metamorfosi* di Ovidio oggi a Parigi, Bibl. National, 8016.

[45] G. FRASSO, *Oggetti d'arte e libri nell'inventario del cardinale Francesco Gonzaga*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Mantova, 1977, pp. 141-144; D. CHAMBERS, *Giovanni Pietro Arrivabene (1439-1504): Humanistic Secretary and Bishop*, in «Aevum», 3, 1984, pp. 398-438; C. M. BROWN, *Lorenzo de' Medici and the dispersal of the antiquarian collections of Cardinal Francesco Gonzaga*, in «Arte Lombarda», 90-91, 1989, pp. 86-103; D. CHAMBERS, *A Renaissance Cardinal and his wordly goods: Francesco Gonzaga (1444-1483)*, Studies of Warburg Institute, London, 1992; IDEM, *Mantovani a Roma (1471-1492*), in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento: (1420-1530)*, atti del convegno internazionale, Roma, 24-27 ottobre 1990, a cura di A. ESCH e C. L. FROMMEL, Torino, 1995, pp. 155-170.

[46] Oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1626-27

[47] Per il recupero delle vicende collezionistiche della collezione glittica mantovana, il più recente lavoro è P. VENTURELLI, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, Cristalli, pietre dure, oreficerie, cassettine, stipetti. Intorno all'elenco dei beni del 1626-1627 da Guglielmo a Vincenzo II Gonzaga*, Cinisello Balsamo, 2005, che si occupa della ricostruzione della formazione del nucleo collezionistico cinquecentesco e della sua consistenza, in particolare riguardo ad alcuni pezzi particolarmente famosi. Il saggio dedicato alle opere propone l'aggiunta di alcuni passaggi collezionistici alle peripezie del cosiddetto Cammeo Gonzaga, dal Dreikönigenschrein di Colonia al mercato romano (1586), all'acquisto da parte dei Gonzaga, ad opera di Vincenzo I, al dono forzato a Rodolfo II, al sacco di Praga del 1648, effettuato dalle truppe di Cristina di Svezia, fino al rientro a Roma, al passaggio alla Collezione Odescalchi, poi in quella pontificia e poi a Giuseppina Beauharnais e infine allo zar Alessandro I. Oggi il pezzo si trova all'Hermitage.

da Padova era al suo servizio e, probabilmente, era incaricato della ricerca di pezzi utili per la sua collezione[48]: una lettera del cardinale infatti testimonia la richiesta di un «macinino» in pietra dura e di «corniole»[49].
All'area veneta è riconducibile l'attività del miniaturista Girolamo da Cremona[50], che lavorava per ricche famiglie della laguna. Per gli Agostini aveva decorato un codice delle *Vite Parallele*, stampato a Venezia nel 1478 da Nicolaus Jenson[51], creando una struttura architettonica riccamente decorata da elementi all'antica, tra cui anche ovali di ascendenza glittica con teste da cammei e la scena con Dedalo che crea le ali per Icaro, già nota da una gemma documentata dall'inventario del cardinale Grimani del 1528 **[su cui § 2.4]**. Dal suo sodalizio con lo stampatore Jenson derivò anche la produzione del *Decretum* di Graziano, decorato con cammei con doppi ritratti, personificazioni e scene narrative, ma anche con illustrazioni di fantasia, come il 'monumento delle Sette Virtù', arricchito da cammei appesi come *imagines clipeatae*[52]. Collegato a Girolamo da Cremona per la realizzazione del cosiddetto 'Monumento' nel codice del *Decretum*, fu un altro miniatore, il cosiddetto 'Maestro delle Sette Virtù', che era solito utilizzare modelli antichi per la decorazione di codici e che avrebbe prodotto anche altre opere per lo stesso committente tedesco, Peter Ugelheimer di Frankfurt, utilizzando spesso motivi all'antica[53]. Questo sodalizio – tra Girolamo da Cremona e il Maestro delle Sette Virtù - indica quindi un'ulteriore via di espansione della notorietà e dell'impiego della glittica nei paesi d'Oltralpe.
Questi esempi permettono di riflettere più ampiamente sui modi di riuso, dai casi in cui è ripresa la sola figurazione, ma non la tipologia della gemma, a quelli in cui sono presenti sia l'una che l'altra, a quelli in cui, infine, è ripreso il formato ovale e la bicromia ma in associazione a raffigurazioni non documentate nel repertorio glittico. La produzione di miniature per codici quattrocenteschi può essere quindi a buon diritto considerata come uno dei canali di diffusione delle immagini all'antica in Italia e nei Paesi d'Oltralpe, con particolare predilezione per le iconografie di ascendenza glittica. La ripresa si verifica qui a due livelli, iconografico e tipologico, da derivazioni più legate ai reperti archeologici a riprese più libere, da riusi più fantasiosi a richiami più descrittivi e fedeli agli originali. La casistica presentata permette inoltre di affermare che la glittica e le sue figurazioni erano ampiamente note ad artisti e committenti quattrocenteschi. Il limite, d'altra parte, è costituito dal fatto che, in fin dei conti, le iconografie derivanti dalla glittica erano molto ripetitive, in quanto venivano utilizzate spesso le medesime scenette, note anche attraverso altri media, come le placchette e i rilievi medicei.

Sul tema del collezionismo dei Gonzaga va citato almeno uno dei tanti contributi di C. M. BROWN, *Isabella d'Este Gonzaga's Augustus und Livia Cameo and the Alexander and Olympias Gems in Vienna and Saint Petersburg*, in *Engraved Gems: survivals and revivals*, cit., pp. 85-107.

[48] A Gaspare da Padova è attribuita la decorazione dei *Memorabilia* di Valerio Massimo, con associazioni tra figure allegoriche e personaggi mitici, secondo nessi logici ormai consolidati, per cui la *Fortitudo* era associata ad Ercole, la *Providentia* ad Augusto, la *Temperantia* a Quinto Fabio Massimo *Cunctator* e la *Iustitia* a Traiano. Tali nessi dimostrano la conoscenza delle fonti classiche e un vivo interesse per i reperti archeologici, soprattutto numismatici, che trova conferma anche nell'osservazione di Haskell riguardo all'attendibilità delle raffigurazioni di rilievi monetali inserite ad illustrazione del testo in un'altra sua opera, il *de Vita Caesarum*, in *The Painted page*, cit., n. 41, p. 106, *Memorabilia.* A Gaspare è attribuita anche la miniatura del *Chronicon* di S. Eusebio (1485-88), in *The Painted page*, cit., n. 73, p. 156, Londra, British Library, Royal MS 14 C. III, su cui si trova un putto con una grande maschera, motivo giocoso molto ricorrente nella glittica.

[49] CHAMBERS, *Mantovani a Roma (1471-1492)*, cit., pp. 155-170.

[50] Al medesimo Girolamo è attribuita anche la decorazione dei *Commentaria* di Pietro de Abano, prodotto a Venezia nel 1482 per Peter Ugelheimer di Frankfurt, in 4 volumi, conservato a L'Aja, Koningl. Kabinet, 169 D2, in *The Painted page*, cit., n. 100; nonché la decorazione della *Isagoge*, di Porfirio, prodotto a Venezia nel 1483, anch'esso per Peter Ugelheimer di Frankfurt, conservato a New York, Pierpont Morgan Library, PML 21194, 21195, in *The Painted page*, n. 101.

[51] *Vite Parallele*, Vol. I-II; il volume I oggi è conservato a Parigi, Bibl. Nat., Velins 700; il volume II è oggi conservato a New York, Pierpont Morgan Library, PML 77565, in *The Painted page*, cit., nn. 94-95.

[52] *The Painted page*, cit., p. 190.

[53] *Commentario* sui decreti papali di Papa Innocenzo IV, realizzato a Venezia nel 1481, con influssi delle scuole di Ferrara, Padova e Venezia (1477-1483); sono stati utilizzati cammei con busti e scene narrative, conservato a Gotha, Landesbibl., Mon. Typ. 1481, 2, in *The Painted page*, cit., n. 98; *Conciliator* di Pietro de Abano, realizzato a Venezia nel 1484, oggi conservato a L'Aja, Koningl. Kabinet, 169 D3, in *The Painted page*, cit., n. 100.

2.1.3 Un ambito di diffusione: le placchette

L'uso dei repertori figurativi provenienti dalla glittica si configura, dunque, come prassi diffusa soprattutto a Firenze, Venezia e Napoli, apprezzata da ricchi committenti che acquistavano i codici stampati e miniati e molto in voga negli anni Ottanta del Quattrocento. La fortuna di questo genere garantisce la diffusione di una conoscenza della glittica a diversi livelli: da un lato la riproduzione di cammei, ben riconoscibili dalla distintiva bicromia, come motivi ripetitivi nell'ornato architettonico delle cornici delle pagine, dimostra che si trattava di una tipologia decorativa ampiamente apprezzata; dall'altro l'impiego di scene derivanti dai repertori glittici, anche se non completamente fedeli agli originali, testimonia anche un riuso più specificamente dedicato alle iconografie. Si formava in questo modo un repertorio fluido, di forme e figure intercambiabili, indipendentemente dalla loro provenienza.

Il pubblico che poteva cogliere queste associazioni e provare piacere sfogliando le pagine di questi ricchi codici era ovviamente ristretto; ma è lecito pensare che tali codici fossero noti anche ad un pubblico più ampio, composto da intellettuali, eruditi, giuristi ed ecclesiastici. Ciò probabilmente contribuì a diffondere il gusto per le gemme antiche figurate nelle varie corti europee. Rimangono però da definire i passaggi e i *media* che veicolarono tali raffigurazioni dalla superficie della gemma ad altri ambiti, come i tondi del cortile di Palazzo Medici o le pagine dei codici. Tra questi *media* vanno annoverate le placchette metalliche, un genere in cui vengono utilizzate formule figurative dalla numismatica, dalla glittica o anche dai rilievi[54]. Tra le placchette vanno almeno menzionate le più note, come quella con *Ulisse e Diomede* (ante 1483) ispirata alla gemma di Felix [**fig. 5 e fig. 20a**], quella con Diomede e il Palladio (1450 ca.) [**fig. 20b**] o quella con Dioniso su carro (ante 1471) [**fig. 20c**][55]. Per questi esemplari sono chiaramente rintracciabili le origini dal repertorio glittico [**figg. 4, 5 e 15**].

Fig. 20 a-b-c: placchette ispirate a gemme antiche (Ratto del Palladio; Diomede; Trionfo Dioniso)



Sono peraltro note anche altre placchette, ispirate a gemme della collezione medicea: una riprende la Tazza Farnese, una la partenza di Ippolito per la caccia, un'altra il cosiddetto *Signum Neronis*, un'altra ancora il cammeo con Ermafrodito dormiente ed, infine, una il busto di Atena elmata di profilo. È nota anche una placchetta con Dioniso che abbandona Arianna a Nasso, proveniente da un cammeo di cui esisterebbero due varianti, una Gonzaga e una Medici [**fig. 16 a e b**][56].

Di pari passo alla formazione di alcune considerevoli e famose raccolte glittiche private – Grimani, Medici, Barbo – si verifica una parallela diffusione e notorietà delle raffigurazioni in altri media: disegni, monete, placchette, rilievi. I disegni degli artisti potevano derivare quindi dalla fonte originaria – le gemme – oppure in seconda battuta da altri media su cui già era stata riprodotta la raffigurazione proveniente dalla glittica, come monete, rilievi o placchette [**fig. 20 a-b-c**] o da altri disegni; di conseguenza, progressivamente, si perdeva la cognizione della provenienza originaria delle raffigurazioni. Da questi nuovi supporti le scene sarebbero state a loro volta ulteriormente e variamente copiate offrendo così stimoli formali per altre ricreazioni moderne ispirate all'antico. Tali nuove figurazioni, però, soprattutto nelle loro copie e derivati, perdevano progressivamente la memoria della provenienza originaria, lasciando libera la possibilità di

[54] ROSSI, *Le gemme antiche e le origini della placchetta*, in *Italian Plaquettes*, cit., pp. 55-69; DACOS, *Le rôle des plaquettes dans la diffusion des gemmes antiques: le cas de la collection de Medicis*, *ibidem*, pp. 71-89.

[55] ROSSI, *Le gemme antiche e le origini della placchetta*, cit., figg. 2, 9, 3. Le tre placchette fanno parte della collezione S. Kress, conservata presso la National Gallery di Washington.

[56] DACOS, *Le rôle des* plaquettes, cit., pp. 72-73, rimanda a Giuliano, in *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, I. Le gemme*, cit., pp. 61-62, scheda n. 33. In questa scheda Giuliano cita tre esemplari glittici, uno del Museo Nazionale di Napoli, uno a Firenze e uno in collezione Brocklesby, ma nella scheda pubblica solo quello frammentario di Napoli.

molteplici reimpieghi e riadattamenti degli schemi iconografici di base. Esempio di questo si ravvisa in una prova grafica, databile al 1490 e attribuita a scuola donatellesca, che riprende, fondendole insieme, due scenette raffigurate nei tondi di Palazzo Medici-Riccardi: il disegno riproduce due personaggi della scena dell'abbandono di Arianna, sul lato sinistro del foglio, associandoli alla raffigurazione di Icaro stante, con ali, proveniente da un altro tondo del cortile [**fig. 21a**][57].

Fig. 21a, disegno	Fig. 21b, tondo del cortile
	

Confrontando il tondo [**fig. 21b**][58] con il cammeo [**fig. 21c**], si intravede nel disegno la medesima scena ripresa da una punto di vista rialzato e di tre quarti, in cui le figure assumono tridimensionalità nello spazio: ciò fa pensare che la scena sia stata vista dall'alto, forse da una delle finestre che davano sul cortile. Questa profondità spaziale, ovviamente, non può derivare dalla piatta scena del cammeo **[fig. 21c**]. In questo caso quindi sullo stesso foglio vengono rappresentate due scene dai tondi, perdendo probabilmente la consapevolezza della loro originaria appiattita collocazione sulla ristretta superficie delle gemme. Questo disegno testimoni quindi che le riproduzioni grafiche, gli schizzi e gli studi andavano a costituire repertori figurativi nuovi, da cui si prelevavano liberamente temi e modelli formali per utilizzarli poi su altri media.

2.1.4 Riflessi romani: Filarete.

Il collezionismo romano quattrocentesco è ancora in gran parte da riscoprire soprattutto per quanto riguarda la glittica e la numismatica[59]. Uno dei più importanti collezionisti di gemme, cammei e bronzetti dell'epoca era Stefano Porcari, che lasciò parte della sua raccolta proprio al Barbo e al già menzionato Ambrogio Traversari[60]. In questo contesto però la figura centrale della riscoperta di questo genere di collezionismo fu senz'altro il già menzionato Pietro Barbo, poi Papa Paolo II. In occasione del suo trasferimento a Roma, portò con sé la propria ricchissima collezione di gemme[61] che nel 1456 (inventario del 1457) ammontava a

[57] WESTER-SIMON, *Die Reliefmedaillons*, cit., p. 39, nota 80, fig. 39. KAUFFMANN, *Donatello: eine Einführung in sein Bilden und Denken*, cit., p. 249, nota 566. tav. 32.

[58] WESTER-SIMON, *Die Reliefmedaillons*, cit., fig. 16.

[59] Sul collezionismo romano quattrocentesco si deve segnalare *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, a cura di A. CAVALLARO, Roma, con interventi originali su alcune collezioni romane (Millini, Santacroce, Porcari, etc.); in particolare alcune considerazioni sul collezionismo glittico con particolare riferimento a Stefano Porcari si trovano in *Collezioni di antichità*, cit., pp. 9-25, p. 9, e in M. MINASI, *Passione politica e travestimento all'antica: la collezione antiquaria della famiglia Porcari*, in *Collezioni di antichità*, cit., pp. 83-105.

[60] Su Stefano Porcari, collezionista di antichità M. MIGLIO, *"Viva la libertà et populo de Roma". Oratoria e politica: Stefano Porcari*, in *Palaeographica, Diplomatica et Archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, I, Roma, 1979, pp. 381-421; M. MIGLIO, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, cit., pp. 77-114, in particolare pp. 91-94; l'inventario dei beni è in Archivio di Stato di Roma, Camerale I, App. 24, edito da MÜNTZ, *Les Arts*, cit., pp. 181- 287.

[61] MÜNTZ, *Les Arts*, cit., II, pp. 2-3, 11, 171-172; *Epistulae* di Ambrogio Traversari, cit., vol. I, coll. 411-417; *Hodoeporicon*, cit., pp. 65-66; G. ZIPPEL, *Paolo II e l'Arte*, in «L'Arte», XIV, 1911, pp. 184-185 (ristampato in *Storia e*

ottocentoventuno intagli, mentre quella medicea non arrivava neppure a duecento. Il Barbo fu non solo attento collezionista, ma anche innovativo promotore delle arti e committente di generi contemporanei, utili per la ricerca del consenso. Nella produzione di 'medaglie' commemorative venivano talvolta applicati schemi iconografici dalla numismatica e dalla glittica: si può citare a titolo esemplificativo la placchetta con allegoria dell'Abbondanza, che è il risultato della combinazione di un calco di ametista, all'epoca in possesso del Barbo, e di una cornice quattrocentesca con iscrizione e stemma cardinalizio [**fig. 21d**][62].

Fig. 21c, cammeo oggi collezione Farnese, Napoli	Fig. 21d, placchetta dell'Abbondanza
	

Legato a Pietro Barbo e allievo di Ghiberti, all'intersezione tra ambito fiorentino e romano, fu Antonio Averulino, detto Filarete. Nella sua poliedrica attività, si riscontra frequentemente l'impiego di iconografie desunte dall'arte antica, dalla numismatica alla glittica, ma anche la loro spesso disinvolta rielaborazione; una prima chiave di accesso per comprendere il suo approccio all'antichità può essere offerta da alcuni passi del suo trattato di architettura. Alla fine del XXIV libro, una piccola sezione è dedicata alla glittica[63]. Filarete

---

cultura del Rinascimento Italiano, Padova, 1979, p. 417-420); R. WEISS, *Un umanista veneziano. Papa Paolo II*, Venezia-Roma, 1958, pp. 33-48; K. WEIL-GARRIS, J. F. D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: a Chapter from Cortesi "De cardinalatu"*, in *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, in *Memories of the American Academy in Rome*, XXXV, 1980, pp. 45-123; M. G. AURIGEMMA, *«Quali esse debeat domus cardinalis»: il tipo della residenza privata cardinalizia nella cultura antiquaria romana del secondo '400*, in *Piranesi e la Cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Roma, 1983, pp. 53-68.

[62] ROSSI, *Le gemme antiche e le origini della placchetta*, cit., p. 56, fig. 1.

[63] M. LAZZARONI, M. MÜNOZ, *Filarete, scultore e architetto del XV secolo*, Roma, 1908; M. WARNKE, *Filaretes Selbstbildnisse: das geschenkte Selbst*, in *Kunstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, a cura di M. WINNER, Roma, 1989, pp. 101-112. Antonio Averulino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. FINOLI, L. GRASSI, Milano, 1972, pp. 678-681: «…E più ancora che intagliavano pietre fine durissime in cornuole e 'n altre pietre le quali sono durissime e con punte di diamanti si bisognano cavare e intagliare; e niente di meno c'intagliavano dentro teste d'imperadori e di teste di donne, quella di Faustina diva, ch'era una degna cosa, e altre figure dignissime, come la corniuola del Patriarca, che c'è tre figure degnissime quanto sia possibile a fare: uno inudo legato colle mani di rieto a uno arbore secco, e uno con uno certo strumento in mano con uno poco di panno dal mezzo in giù, e uno in ginocchioni. E uno calcidonio il quale fu di Niccolaio Niccoli, venduto al Patriarca dugento ducati, il quale ha in cavo uno uomo nudo a sedere su uno sasso con uno coltello da una mano, da l'altra uno uomo armato, che sono tanto degnissimamente fatti, che la natura non credo avessi potuto fare meglio. Sono di tanta dignità queste due cose, che si tiene che fussino di mano di Pulicreto, il quale si dice che fu re, sanza che molte altre degnissime n'ho vedute di cavo e di rilievo, cammei e altre degne pietre, al patriarca antedetto, al cardinale di Santo Marco; ha mandato cercando [f.185v.] in diverse parti del mondo per averne, tanto è avido e curioso di vedergli. Lodasi ancora assai Piero di Cosimo, intra l'altre degne cose ch'egli ha, in queste avere speso assai; e ha fatto e fa bene, lui e chi può, perché veramente sono cose degne. E non vi maravigliate, Signore, che questi c'abbino speso assai, ché quando gusterete la degnità che è in queste cose, non dubito punto, anzi mi rendo certissimo che voi ancora n'arete grandissimo piacere, perché hanno una certa grazia che non si può dire, ma quando l'uomo l'ha cominciate a gustare, l'uomo l'entende e hanne poi piacere, ché non è nessuno che possa avere piacere d'una osa se prima non la intende.» «Tu m'hai messo tanto questo nell'animo ch'io dilibero d'averne. Come si potrebbe fare d'averne?» «A voi sarà facile cosa, perché come s'intenderà che la vostra Signoria se ne diletti, ve ne sarà donate.» «Donate? Ne voglio comperare.» «Ben, questo ancora sentendo, sarà chi ne venderà.» «A ogni modo ne voglio avere.» «Farete bene, Signore. Come

evidenzia il rango particolarmente elevato dei collezionisti di gemme - il Patriarca di Aquileia, Piero di Cosimo, il Duca di Berry - ad indicare la dimensione particolarmente elitaria di questa specifica preferenza collezionistica. Inoltre, in quanto artefice e allievo di Ghiberti, inserisce nel commento molte considerazioni legate alla lavorazione delle pietre e alla realizzazione degli intagli. L'intaglio in pietra dura è avvertito come disciplina particolarmente difficoltosa, considerata di «grande maisterio» per la difficoltà di «fare al contrario ogni cosa» in quanto «fassi come dire a occhi chiusi». L'incisione è resa ancora più difficoltosa dalla resistenza della materia e da ciò deriva l'apprezzamento degli antichi maestri. Di questa pratica antica vengono citati due casi esemplari: uno è il cosiddetto '*Signum Neronis*' **[fig. 3]** e l'altro è il calcedonio con *Ratto del Palladio* del Niccoli **[fig. 4]**, entrambi già descritti da Ghiberti[64] e, come abbiamo visto, quest'ultimo più volte riprodotto anche nelle miniature[65]. Per sottolineare il pregio di tali manufatti Filarete riporta la notizia, già riferita pure dal Ghiberti, secondo cui gli intagli sarebbero stati «di mano di Pulicreto»[66]. L'apprezzamento formale qui espresso si inserisce nella scia delle osservazioni condotte da Ghiberti sul calcidonio del Niccoli e indica la stessa capacità, da 'addetti ai lavori', di rilevare le peculiarità e le difficoltà tecniche. Il commento di Filarete, rispetto a quello ghibertiano, inserisce anche alcune considerazioni di natura più propriamente 'antiquaria'. Ciò avviene attraverso la citazione di altri esemplari illustri, la descrizione dettagliata della rappresentazione e la menzione di collezionisti famosi. La presenza di queste 'voci' nell'articolazione del commento mette in parallelo la trattazione della glittica con quella delle 'arti maggiori' - scultura pittura e architettura - e indica uno spiccato interesse per questi reperti. Questa dimestichezza con la glittica si ritrova anche nella concreta produzione della bottega del Filarete, ma un'indagine in tal senso non è ancora stata affrontata. Meriterebbe al contrario maggior attenzione la miriade di dettagli desunti dal repertorio glittico e non ancora sufficientemente documentati, nonostante l'ampia e meritoria campagna fotografica condotta sulla porta di San Pietro in occasione della preparazione del volume della collana *Mirabilia Italiae*[67]. Nella porta bronzea si possono, infatti, individuare molte minute citazioni dall'antico inserite nelle scene figurate e nelle cornici vegetali[68].

---

quando si loda ancora il duca di Berri della sua tanta dilettazione di queste cose, ché dove avessi sentito che fusse stata una cosa degna, non guardava in danari, che bisognava che l'avesse, se possibile era. Ho veduto e avuta la 'mpronta d'uno calcidonio, non che l'abbia veduta la propria, ma di gesso improntata da quella propria, la quale è grande un terzo di braccio per ogni verso, e anche si vede essere un poco rotta, una delle più degne cose ch'io abbia veduto, ma è anche forse delle più degne, sì per la sua grandezza, ché mai uno di sì gran pezzo non vidi, e sì per lo grande magistero che sono in quelle figure che intagliate vi sono, che sono circa di ventiquattro figure d'ogni ragione, d'ogni qualità: figure d'uomini, di femmine, vecchi, giovani, put- tini, armati, cavalli, a sedere, ritti e in varii atti e maniere, era uno trofeo dove che era certi prigioni e femmine catturati che certamente valeva uno tesoro per lo degno magistero di quelle figure. Dicesi che fu sua, ora è nella sagrestia della chiesa maggiore di Tolosa, secondo che mi disse colui da chi io ebbi quella impronta.» «Piacemi averti udito, qualcuna n'aremo noi ancora. Dimi in che modo si tagliano, se sono così dure.» «El modo sarebbe difficile a darlo a 'ntendere chi non vedesse con l'occhio. Come v'ho detto, si fa con punte di diamanti, o con ruote di piombo e smeriglio, e chi fa con uno archetto.» «Per certo e' conviene ch'io abbia uno che n'entagli solo per vedere.» «Signore, quando voi arete meglio il tempo a potere intendere queste cose, e investigare in questo e anche in altro, secondo vi parrà.» «Io in ogni modo intendo attendere a imparare un poco di questo disegno.» «Oh, questo è migliore partito, perché inteso che avrete il disegno, vi sarà poi più facile cosa a 'ntendere ogni altra cosa, e questo è d'intagliare cornuole, e dipignere, e ogni altra cosa che di mano si faccia. Ora basta, a questo è detto assai.» «Sì, ma tu m'impromettesti d'insegnarmi altre cose e non l'hai fatto.» «Ben, Signore, perché son cose che non così in comune vogliono essere, io ve ne farò un trattatello, dove saranno tutte quelle cose che v'ho promesso, delle quali n'ho fatto pruova e anche per me trovate invenzioni e d'altre imparate».

[64] Per la descrizione ghibertiana, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Le Gemme*, cit., p. 86, brano II.

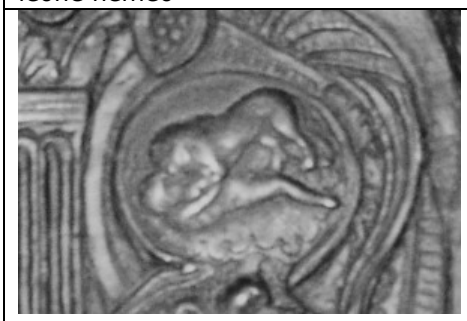
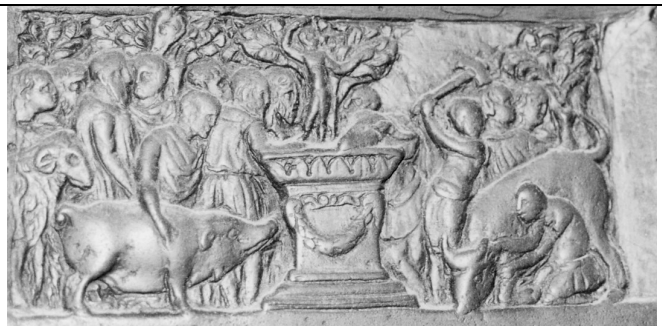
[65] Oltre a questi due 'campioni' della glittica – la gemma con Ratto del Palladio e il *Signum Neronis* - è citato come terzo esemplare il cosiddetto Cammeo di Francia, all'epoca conservato nella cattedrale di Tolosa e noto a Filarete da una copia in gesso.

[66] S. SETTIS, *Nostalgia dell'arte greca*, in *La forza del bello: l'arte greca conquista l'Italia*, a cura di M. L. CATONI, Galleria civica di Palazzo Te, Mantova, 2008, pp. 235-305, in particolare pp. 235-236.

[67] Le foto 22-26 sono state realizzate direttamente dall'autore di questo testo.

[68] *Filarete's bronze doors at St. Peter's. A cooperative project with complications of chronology and technique*, in *Collaboration in Italian Renaissance art*, a cura di J. R. SPENCER, W. STEDMAN SHEARD, J. T. PAOLETTI, New Haven-London, 1978, pp. 33-57; B. SAUER, *Die Randreliefs an Filaretes Bronzetür von St. Peter*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» 20, 1987, pp. 1-22; U. NILGEN, *Filaretes Bronzetür von St. Peter in Rom. Ein päpstlichen Bildprogramm des 15. Jahrhunderts*, in *Kirchen am Lebensweg*, Festgabe zum 60. Geburtstag und 20, Bischofjubiläum fur seine Eminenz Friedrich Kardinal Wetter, a cura di L. ALTMANN, in «Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München», XVII, 1988, pp. 351-376; C. KING, *Filarete's portrait signature on the bronze doors of St. Peter's and the Dance of Bathykles and his assistant*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53, 1990, pp. 296-299; R.

In alcuni casi è anche possibile definire queste presenze non tanto come generiche derivazioni dall'antico, ma più propriamente come specifiche riprese dal repertorio glittico[69]. Ad esempio, la scena già ampiamente nota dalla glittica con Ercole che uccide il leone nemeo si riconosce, nel rilievo con Martirio di S. Pietro, su uno scudo pendente dal soffitto del palazzo imperiale ove è inserita peraltro in una forma ovale [**fig. 22**][70]. Tuttavia la diffusione di questa scena su cammei e in altri *media* indica che la sua riproduzione non era necessariamente una derivazione diretta dal repertorio glittico e non implicava una copiatura diretta da gemma a schizzo di bottega e da questo a modello per la riproduzione nel bronzo. Poteva invece anche trattarsi di un'assimilazione indiretta di un'immagine ormai molto nota e ampiamente diffusa, su altri *media*, calchi in gesso o placchette metalliche[71].

Fig. 22, porta, San Pietro, dettaglio: Ercole e leone nemeo	Fig. 23, porta, San Pietro, dettaglio: sacrificio
	

Si possono però anche citare casi in cui la provenienza dalla glittica o da rilievi sia più chiara e diretta per la specificità dell'iconografia e per la sua assenza da altri media. Nella decorazione del palazzo dell'imperatore

---

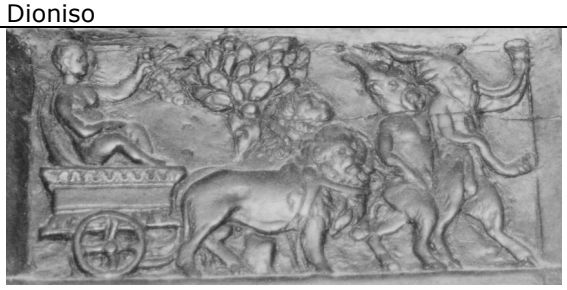
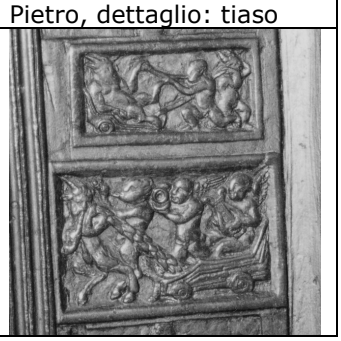
COCKE, *Filarete at St. Peter's, Fra Angelico in the Vatican: art and a sense of "decorum" in the service of the church*, in *Decorum in Renaissance narrative art*, Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, a cura di F. AMES-LEWIS, A. BEDNAREK (London, 1991), London, 1992, pp. 44-51; J. BLANSDORF, *Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzeturen von St. Peter in Rom*, in *Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der Antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg v. d. H. (22. bis 25. April 1991), a cura di H. WALTER, H. J. HORN, Berlin, 1995, pp. 12-35; C. KING, *Italian self-portraits and the rewards of virtues*, in *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, a cura di G. SCHWEIKHART, Koln, 1998, pp. 69-91; M. BELTRAMINI, *Atrio. Prospetto ovest. Antonio Averlino detto il Filarete (1400-1466)*, Porta (1433-1445), in *La basilica di S. Pietro in Vaticano*, a cura di A. PINELLI, Serie *Mirabilia Italiae*, a cura di S. SETTIS, Modena, 2000, vol. 1, figg. 215-241, vol. 2, pp. 480-487; R. J. BETTS, *Sì come dice Vetruvio: images of antiquity in early Renaissance theory of architecture*, in *Antiquity and its interpreters*, a cura di A. PAYNE, A. KUTTNER, R. SMICK, Cambridge, 2000, pp. 244-257.

[69] H. ROEDER, *The Borders to Filarete's Bronze Doors to Saint Peter's*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 10, 1947, pp. 150-153.

[70] Questo soggetto era già documentato dal Cammeo Juritzky; altre citazioni del medesimo e della sua fortuna: E. H. TOELKEN, *Erklärendes Verzeichnis der antiken, vertieft geschnittenen Steine der königlichen Preussischen Gemmensammlung*, Berlin, 1835, p. 44; H. K. E. KÖHLER, *Abhandlungen über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler. Gesammelte Schriften III*, a cura di L. STEPHANI, 1851, p. 100; A. FURTWÄNGLER, *Studien*, in «JdI», 3, 1888, pp. 106ss., nn. 4194-4200; FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, cit., tav. LII, 5, vol. II, p. 248; F. EICHLER – E. KRIS, *Die Kameen in Kunsthistorischen Museum*, Wien, 1927, n. 60, p. 76, tav. 14; M. L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und Augusteischer Zeit*, Baden-Baden, 1966, p. 60, nota 74, p. 62, nota 78, p. 113, tav. 61, nn. 3-4; P. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen, Handbuch der Archäologie*, München, 1983, p. 316, nota 61, tav. 91, 4; P. ZAZOFF - H. ZAZOFF, *Gemmensammler und Gemmenforschoer, von einem noblen Passion zum Wissenschaft*, München, 1983, pp. 36ss., fig. 10 (Beger); nota 121; p. 45, tav. 17, 2 (de Rubeis), nota 145; E. LEMBURG-RUPPELT, *Der Berliner Cameo des Dioskurides und die Quellen*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», 91, 1984, pp. 89-113, tav. 45-49.

[71] J. CUNNALLY, *Nero, Seneca, and the Medallist of the Roman Emperors*, in «Art Bulletin», 2, 68, 1986, pp. 314-317; P. CANNATA, *Le placchette del Filarete*, in *Italian Plaquettes*, Studies in the history of art, 22, a cura di L. ALISON, Washington, 1989, pp. 35-53; CAGLIOTI, GASPAROTTO, *Lorenzo Ghiberti, il "Sigillo di Nerone" e le origini della placchetta "antiquaria"*, cit. Pope Hennessy attribuisce alle placchette la medesima funzione che avevano i calchi in gesso di gemme nel Settecento: erano veicolo di diffusione di iconografie 'all'antica', utile alla riproduzione delle medesime su altri media, ma costituivano anche una sorta di repertorio di testimonianze, volte a dimostrare la capacità artigianale, la tendenza stilistica e l'approccio all'antico di determinati ambiti produttivi.

sono inseriti nell'attico due rilievi rappresentanti una scena di sacrificio [**fig. 23**] e un giovane Bacco su carro preceduto da due satiri [**fig. 25**]. Inoltre, sulla facciata del medesimo palazzo imperiale, sono disposte due paraste in cui sono inseriti tondi e riquadri con raffigurazioni all'antica, con immagini di caccia [fig**. 24**] e cortei [**figg. 26a e 26b**]. Alcune scene di tipo dionisiaco sembrano derivare direttamente da rappresentazioni antiche del corteo dionisiaco, da rilievi di sarcofagi oppure da gemme [**fig. 15**][72]. Inoltre, anche il basamento dell'edificio rappresentato sul portale è decorato da raffigurazioni all'antica: un busto maschile inserito in una corona d'alloro, un combattimento e una scena forse, ancora, dell'infanzia di Dioniso.

Fig. 24, porta, San Pietro, dettaglio: caccia	Fig. 25, porta, San Pietro, dettaglio: trionfo di Dioniso	Fig. 26a, porta, San Pietro, dettaglio: tiaso
		

Altre riprese da modelli antichi sono disseminate nei rilievi principali in modo libero e vario[73]. Nella scena con martirio, un altro rilievo con un cumulo d'armi mostra uno scudo con la figura centrale di un eroe che trattiene un leone e un toro che, a sua volta, riecheggia i rilievi dei sarcofagi con le avventure di Teseo [**fig. 26c**].

Fig. 26b, porta, San Pietro, dettaglio: sileno ubriaco	Fig. 26c, porta, San Pietro, dettaglio	Fig. 26d, porta, San Pietro, dettaglio
		

Oltre che nei pannelli figurati, inquadrati da cornici geometriche, si trovano altre interessanti raffigurazioni nelle cornici in cui un fregio vegetale circoscrive e delimita piccoli spazi in cui prende corpo la figurazione[74].

[72] *Il tesoro di Lorenzo*, cit., n. 34, fig. 27, oggi è noto solo da un calco Cades; l'appartenenza e il passaggio dalla Collezione Medici è garantito dalla presenza dell'*Ex gemmis*; all'epoca della riproduzione sulla porta apparteneva alla Collezione Barbo e si può riconoscere nella voce: «*Sunt tres figure: primo est unus senex tenens nescio quid in manu; in medio est puerulus stans super lapidem; tercius est iuvenis medie aetatis sub arbore*».

[73] C. SEYMOUR, *Some reflections on Filarete's use of antique visual sources*, in «Arte Lombarda», 18, 1973, pp. 36-47; L. STOCKHERT, *Die Petrus- und Paulusmartyrien auf Filaretes Bronzetur von St. Peter in Rom: eine Vorform des Panoramas als kirchenpolitische Aussage*, in *Die Petrus- und Paulusmartyrien auf Filaretes Bronzetur von St. Peter in Rom: eine Vorform des Panoramas als kirchenpolitische Aussage*, Europaische Hochschulschriften. Reihe 28, Kunstgeschichte 294, Frankfurt am Main-Bern-New York, 1997, pp. 153-163.

[74] Sull'anta di sinistra, molto in alto, sono riconoscibili alcune fatiche di Ercole, come l'uccisione del leone nemeo e la lotta con Anteo. Sono state riconosciute sui battenti, tra i girali vegetali, le seguenti raffigurazioni mitologiche: Frisso ed Helle; Piramo e Tisbe; Ratto di Proserpina; Ratto di Deianira; Cadmo uccide il serpente; Pan e Syrinx; Arethusa; Apollo e Dafne; Hercules Oetaeus; Atteone e Diana; Dioniso e i pirati; Dedalo e Icaro; Ganimede e l'aquila; Scilla; Minotauro; Deucalione; Europa e Toro; Perseo e Medusa. Sono molti però i limiti alla comprensione delle singole scene e dell'insieme. Un primo problema riguarda la loro visibilità dal basso: per quanto le raffigurazioni più in alto siano in dimensioni maggiori rispetto a quelle più in basso, indicando quindi il desiderio che fossero viste anch'esse, tuttavia è assai difficile distinguere le scene più in alto, ad occhio nudo. In secondo luogo le proposte interpretative qui indicate non sono accettate; in terzo luogo rimangono senza un'adeguata lettura molte scene. L'intera sequenza delle scene è

Molto note e facilmente comprensibili sono alcune di queste, come la lotta di Ercole e Anteo e l'uccisione del leone nemeo [**fig. 26d**], o come quella con un'Atena stante e una figura maschile distesa a terra, che richiama la creazione del genere umano, nota dai sarcofagi antichi [**fig. 26e**]. Al contrario rimangono senza spiegazione altre raffigurazioni: un giovane, che sembra introdurre una testa in una fontana, rappresentato vicino ad una figura seduta su una roccia [**fig. 26f]** oppure una figura maschile che guarda a terra e porta una mano alla testa in segno di disperazione [**fig. 26g**]. Nonostante si sia tentato di interpretare alcune di queste scene sulla scorta dei moralizzamenti ovidiani, esse restano prive di una lettura convincente e non si riesce ancora a dare un'interpretazione unitaria dell'insieme. Nella maggior parte dei casi è difficile però individuare un modello diretto ed indicare la derivazione precisa delle scene del rilievo bronzeo da un campione glittico. Per le scene con corteo dionisiaco, ad esempio le fonti potrebbero essere rilievi di sarcofagi con corteo dionisiaco o cammei [**fig. 15**] o gemme [**fig. 16**]. In altri termini è importante sottolineare che nella realizzazione della porta sono ampiamente impiegati schemi iconografici provenienti dalla glittica, più o meno noti anche da altre fonti, misti a schemi da monete o da rilievi di sarcofago. Ciò che qui è utile evidenziare è la 'risonanza' di molti schemi iconografici del repertorio glittico. La realizzazione dei rilievi in bronzo per la porta di San Pietro mostra quindi l'applicazione ad un genere 'monumentale' di immagini ampiamente utilizzate nelle miniature. La bottega riutilizza gli schemi dall'antico con libertà e fantasia, ricreando immagini nuove dalla rielaborazione di figure provenienti da monete, gemme e rilievi di sarcofago.

Fig. 26e, porta, San Pietro, dettaglio	Fig. 26f, porta, San Pietro, dettaglio	Fig. 26g, porta, San Pietro, dettaglio
		

Negli stessi anni, anche la produzione di monili e placchette metalliche utilizzava ampiamente alcuni schemi del repertorio glittico[75]. Questo aspetto è già stato preso in considerazione nei paragrafi precedenti in relazione alle placchette ispirate alle gemme medicee e connesse in maniera molto stretta dal punto di vista iconografico alle collezioni glittiche, dei Medici, dei Grimani e di Pietro Barbo[76]. Si è anche già visto come tra le committenze di Pietro Barbo si possano annoverare, a titolo puramente esemplificativo, la cosiddetta Abbondanza [**fig. 21**], la 'corniola del Giubileo', prodotta da Scipione Amici nel 1470, e la cosiddetta 'Pace d'Italia', risalente al 1468, con il sigillo di Nerone al verso. L'esperienza personale di Filarete e della sua

ancora non compresa, sia per quanto riguarda le singole raffigurazioni, sia per quanto riguarda l'ipotetica presenza di un programma unitario. Conoscendo l'attività e la metodologia del Filarete è altamente probabile una intensa e fantastica rielaborazione dei modelli iconografici antichi vivificata dalla lettura delle volgarizzazioni delle metamorfosi ovidiane.

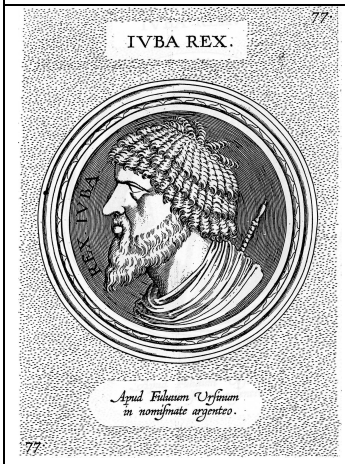
[75] DACOS, *Le rôle des plaquettes dans la diffusion des gemmes antiques*, cit., p. 88, nota 41; ROSSI, *Le gemme antiche e le origini della placchetta*, cit., pp. 55-69.

[76] VENTURELLI, *Le collezioni Gonzaga*, cit., pp. 60-66. La collezione Gonzaga si sarebbe formata tramite l'acquisto di pezzi dalla collezione di Pietro Barbo, papa Paolo II, in antagonismo con Lorenzo il Magnifico. Il debito contratto da parte dei Gonzaga per l'ammontare di 3500 ducati impegnò l'agente Giovan Pietro Arrivabene a contrattare con il Tornabuoni, fiduciario di Lorenzo, per utilizzare come garanzia venti tavole con cammei. La proposta fu accettata e per diversi anni i cammei rimasero a Firenze, finché a partire dal 1488, sempre su istanza dell'Arrivabene, Francesco II Gonzaga non si decise a saldare il debito, facendo rientrare i cammei. Nonostante questa decisione, sembra però che i Gonzaga non siano riusciti a riscattare i propri beni, che sarebbero quindi rimasti in collezione Medici. Su questo tema, C. M. BROWN, L. FUSCO, L. CORTI, *Lorenzo's de Medici and the Dispersal of the antiquarian collections of Cardinal Francesco Gonzaga*, in «Arte Lombarda», 90-91, 1989, pp. 86-103.

bottega, quindi, offre esempi utili a consolidare il collegamento tra la realizzazione della porta e la consueta produzione delle placchette nella ripresa di forme antiche da campioni glittici[77].
La placchetta con 'Trionfo di Cesare', ad esempio, mostra al seguito dell'imperatore, ben identificato da una iscrizione in caratteri classicheggianti, un personaggio a cavallo che, per la foggia delle vesti e per la sua disposizione nella scena, sembra essere un alleato (forse Bocco?), non un prigioniero [**fig. 27a**]. Il dettaglio caratterizzante e non riconosciuto è l'acconciatura [**fig. 27b**][78]: i capelli sono disposti in lunghi boccoli ricciuti, secondo uno schema orientale attestato dalle monete e che, in seguito, sarebbe stato utilizzato da Fulvio Orsini per riconoscere nel personaggio di una moneta Giuba, re della Mauretania [**fig. 27c**]. Questo esempio mostra quindi la ripresa originale di un tipo figurativo poco noto, probabilmente dall'ambito numismatico, per la successiva riproduzione in una placchette all'antica.

Fig. 27a, placchetta trionfo di Cesare	Fig. 27b, placchetta trionfo di Cesare, dettaglio
	

Ancora, nella placchetta con il 'Combattimento di Odisseo e Iro', è raffigurato uno scudo pendente dal soffitto con un soldato gradiente con armi, probabilmente riconducibile alle numerose raffigurazioni di Marte gradiente su gemme antiche [**fig. 28 a e b**][79]. Questi esempi di ripresa di iconografie del repertorio glittico e numismatico da parte della stessa bottega artigiana per prodotti di vario genere - dai rilievi della porta alle placchette metalliche - possono indurre a ritenere che le collezioni di Pietro Barbo funzionassero come repertorio da cui prelevare temi e forme. Questo si può ipotizzare soprattutto perché nelle opere citate si incontrano non solo quegli schemi di indubbia provenienza dal repertorio glittico che già da tempo erano stati resi noti tramite altri media, ma anche perché si rintracciano altre iconografie che invece avevano avuto una circolazione meno ampia e che sembrano più specifiche.

Fig. 27c, Imagines 1606, Iuba Rex	Fig. 28a, placchetta combattimento	Fig. 28b, placchetta combattimento, dettaglio
		

[77] J. R. SPENCER, *An unknown fifteenth century medallist: Varro, Beltrame Belfradelli*, in «Medal», 13, 1988, pp. 4-7; IDEM, *Filarete, the medallist of the Roman emperors*, in «Art Bulletin», 61, 1979, 4, pp. 550-561.
[78] CANNATA, *Le placchette del Filarete*, cit. rileva che la testa è molto grande e non riconosce il dettaglio antiquario significativo e utile per il riconoscimento nel personaggio di un sovrano orientale.
[79] CANNATA, *Le placchette del Filarete*, cit., p. 43, fig. 13, data la placchetta a prima del 1445, oggi è conservata al Kunsthistorisches Museum, Vienna.

2.1.5 Conclusioni.

Questo *excursus* nel Quattrocento, attraverso alcuni casi più noti di derivazione dalla glittica antica e la loro riproposizione in chiave spesso libera e disinvolta, è stato inteso in questa ricerca come occasione per offrire una panoramica sul passaggio dalle pratiche medievali del reimpiego alla progressiva formazione di un interesse più propriamente 'antiquario' verso questi reperti e le loro raffigurazioni. Le derivazioni dal repertorio glittico sono molte, ma spesso perdono il legame con la classe di provenienza; si verifica un'ampia diffusione di alcuni schemi iconografici in diversi *media* - placchette, 'medaglie', rilievi, decorazione di codici – e si assiste allo sviluppo del collezionismo. La glittica viene utilizzata non più soltanto nella fabbricazione di nuovi manufatti, come nel Medioevo; progressivamente si copiano le raffigurazioni su altri *media* e si avverte la necessità di comprendere il senso delle raffigurazioni in collegamento con le fonti letterarie e numismatiche antiche. Questo interesse – che potremmo definire in maniera schematica come 'antiquario' – si riflette nella crescita della pratica collezionistica, ma anche nella prima elaborazione di congetture interpretative delle scene e nel tentativo di collegare a tali oggetti nomi di artisti famosi, ad esempio quello di 'Pulicreto'[80]. Nascevano le prime grandi collezioni – di Pietro Barbo, di Lorenzo il Magnifico, dei Gonzaga, dei Grimani – e suscitavano, parallelamente, il desiderio di conoscenza e di classificazione. D'altro canto, la categoria archeologica più vicina a quella delle gemme erano le monete antiche: di minute dimensioni, ampiamente diffuse e ricche di complesse raffigurazioni cominciavano ad essere raffrontate, le une con le altre, per pervenire a formulare ipotesi interpretative sulle loro figurazioni.

A partire dai due tipi di reimpiego, già noti e codificati, dei manufatti in quanto tali e delle raffigurazioni di cui sono veicolo, se ne aggiunge un terzo, quello 'tipologico', che si realizza nel momento in cui le gemme antiche vengono imitate e utilizzate nelle decorazioni in quanto tali. La riproduzione di sagome ovali, spesso bicrome, caratterizzate da scenette figurate al loro interno, può indicare la volontà di richiamare specifici esemplari glittici. Talvolta però queste rappresentazioni hanno il compito non di riprodurre un vero e proprio esemplare archeologico, bensì soltanto di 'rievocare' una gemma antica immaginata o fantasiosamente ricostruita. Questa operazione consiste nella trasformazione dei singoli esemplari glittici in un 'genere' rappresentativo vero e proprio e corrisponde ad un'astrazione concettuale e al riconoscimento di una categoria archeologica. A ciò si aggiunga la possibilità di assimilare alla classe delle gemme quella delle monete, con cui sono facilmente sovrapponibili per similarità delle dimensioni e del formato, ma da cui si distinguono soprattutto per la cromia. Derivazione di iconografie e citazionismo di gemme o cammei in quanto tali si configurano come due aspetti della stessa linea di conoscenza e avvicinamento al reperto antico. Questa linea si sviluppa nel corso del Quattrocento, dapprima con la raccolta, anche un po' casuale, di esemplari glittici insieme ad altri tipi di reperti antichi – monete, rilievi, frammenti statuari – poi con la costituzione di nuclei sempre più consistenti di gemme, come avviene per la raccolta di Pietro Barbo e poi per quella medicea. La raccolta innesca un processo di conoscenza dei materiali glittici: essi diventano motivo ispiratore per i rilievi del cortile di palazzo Medici, per le decorazioni dei codici miniati, per le raffigurazioni di placchette metalliche ed infine per la produzione anche di opere di maggiori dimensioni, come la porta del Filarete, su cui motivi della glittica vengono riprodotti in maniera non pedissequa.

In questo periodo le gemme sono non più solo tasselli antichi riutilizzati come tali nella creazione di nuovi *objets d'art*, ma anche fonte d'ispirazione per schemi iconografici che saranno traslati e utilizzati in altre categorie di manufatti. Ciò significa che, prima degli eruditi-antiquari, è l'occhio degli artisti che ne indaga i dettagli figurativi, alla ricerca di spunti formali utili per le loro successive ri-creazioni. Le gemme quindi non sono più soltanto ammirate nei tesori delle abbazie o nei castoni d'anello di personaggi di rango elevato, ma cominciano a penetrare anche in altri ambiti, nel collezionismo laico, pur di rango elevatissimo, e nelle riproduzioni su placchette o rilievi. Alcune di esse forniscono soluzioni compositive particolarmente interessanti per la loro complessità - il corteo dionisiaco, la scena di Arianna abbandonata a Nasso, Ercole che uccide il leone nemeo – che entrano ben presto in concorrenza con le scene dei sarcofagi, ben più facilmente rintracciabili e visibili nelle escursioni proto-archeologiche romane. Altre forniscono spunti visivi – divinità a figura intera, busti imperiali – che vengono in parallelo rintracciati anche nelle emissioni monetali; e anche in questo caso le serie numismatiche offrono più vantaggi agli studiosi: il collegamento tra *recto* e *verso*, la presenza di iscrizioni, il minor costo permetteranno al collezionismo numismatico nei primi decenni del Cinquecento di evolversi e di divenire più noto rispetto a quello glittico. Naturalmente questo quadro dovrebbe essere integrato con una visione completa delle principali collezioni in formazione

[80] Su questo tema, recentemente SETTIS, *Nostalgia dell'arte greca*, cit.

all'epoca: la collezione medicea, avviata da Cosimo il Vecchio grazie all'aiuto di Niccolò Niccoli; la collezione Grimani, iniziata dai patriarchi di Aquileia e portata avanti fino all'epoca della minacciata vendita nel 1586; la collezione Gonzaga, che trova in Francesco il primo notevole promotore, in Francesco II un suo possibile nuovo ammiratore e in Vincenzo I un sicuro appassionato protettore, fino alla dispersione del 1627. Questi temi però sono già stati ampiamente ricostruiti da molti altri studi e vengono qui solo citati come linee di contesto in cui inserire il discorso antiquario sulle gemme antiche.

2.2. ALLEGORESI DELLE PIETRE PREZIOSE*:* CONTINUITÀ.

In questa linea di descrizione storica degli ambiti in cui si riscontra l'interesse per i materiali glittici va ricordata la continuità della presenza delle pietre preziose nei *lapidaria*. Mettendo in serie i commenti allegorici ai testi biblici e l'antica tradizione di argomento litologico si individua un filone unitario che dall'antichità classica arriva fino alle soglie del Rinascimento. In questa tradizione svolge un ruolo particolarmente importante lo *Speculum Lapidum* di Camillo Leonardi, medico di Pesaro. Il trattato fu molto famoso ed ebbe notevole fortuna: la prima edizione dell'opera fu prodotta a Venezia, nel 1502, in un periodo in cui già aveva preso forma l'interesse verso i materiali glittici da parte di personaggi di primo rango, dal Duca di Berry al Cardinale Barbo, dai mercanti fiorentini come il Niccoli ad artisti come il Ghiberti, fino ai ricchissimi e potenti ecclesiastici della Repubblica Veneta. Questo trattato ebbe due successive edizioni, nel 1516 e nel 1533[81], e fu poi volgarizzato da Ludovico Dolce nel 1565[82].

Il testo è presentato dal Leonardi come *summa* di tradizioni precedenti e come un semplice '*libellus*' che, analogamente al suo lavoro di medico, deve contribuire a migliorare la condizione umana. Il titolo riconduce il trattato alla tradizione medievale, che funziona come fonte di *auctoritas*: come lo specchio ritrae fedelmente il reale, così il testo deve restituire la struttura del cosmo, basandosi su un processo di raccolta di dati da fonti autorevoli. Egli dichiara che il suo metodo è raccogliere informazioni dalle fonti più antiche, combinarle e presentarle al lettore[83]; rifacendosi ai «*periti» «in scientiis»* e non in coloro che usano la «*magica atque negromantica ars*» fornisce un lungo elenco di nomi di autori di varie epoche. Lo *Speculum*, quindi, assume qui la funzione di 'repertorio', in cui confluiscono tradizioni pregresse, e funge anche da 'banco di prova' per verificare l'effettiva esistenza di quelle linee interpretative precedentemente ipotizzate sulla base della comparazione di manufatti e testi.

L'organizzazione in tre libri rispecchia il sistema graduato del cosmo quale emanazione divina: nel primo volume sono trattati la 'natura' o il 'materiale', ossia le caratteristiche fisiche e naturali delle pietre, nel secondo le loro '*virtutes*' o '*vires*', nel terzo le '*sculpturas*' o '*imagines sculptae*'. Le pietre vengono presentate in base alla presenza dei quattro elementi naturali e in base al predominio dell'elemento liquido o di quello terroso. La pietra prende forma per l'azione di una '*virtus effectiva*' o '*causa generativa*', che interviene a plasmare la materia, '*apta'* a trasformarsi in una gemma. Tale *virtus* è assimilata all'azione dell'artigiano, che plasma il materiale, associando al calore la capacità di rendere malleabile la materia, al freddo quella di essiccarla ed indurirla. Dalla puntuale enunciazione delle caratteristiche fisiche si passa poi alla teorizzazione del ciclo vitale delle pietre, connesso alle dinamiche cosmiche. Sulla materia '*apta*' agisce una '*virtus effectiva*', che la plasma traducendone la specifica fisionomia in '*forma substantialis*' che, a sua volta, funziona da catalizzatore degli influssi celesti. La specificità di ogni pietra è determinata dalla peculiare combinazione degli elementi costitutivi e si esplica in una sorta di impronta individuale, che agisce come filtro, attraendo e convogliando le virtù del cielo infuse da un '*quoddam divinum*' sulle singole pietre. La '*diversitas locorum*', ovvero la diversa collocazione terrestre delle concrezioni litiche, risponde ad una differente esposizione ai raggi siderali e determina la variata conformazione dei prodotti naturali. Così sono definite e distinte dalla trattatistica le diverse '*species*' di gemme, all'interno delle quali ogni pietra è un *unicum*, prodotta da una precisa congiuntura astrale che agisce sulla combinazione dei materiali terrestri.

Dopo questa parte di tipo naturalistico sulla composizione e genesi delle pietre, Leonardi passa a descrivere più in dettaglio alcune coppie di caratteristiche distintive: la trasparenza e l'opacità *(perspicuitas / opacitas)*, la durezza e la morbidezza (*duritia / mollities*), il peso e la leggerezza (*gravitas / levitas).* L'elenco di questi aspetti è il presupposto su cui si costruisce e si sviluppa la successiva interpretazione delle pietre, conferendo a queste *proprietates* peculiari significati. L'individuazione di queste proprietà consente quindi all'autore di attribuire alle differenti tipologie di pietre specifiche virtù in funzione proprio delle loro proprietà fisiche. Nel primo volume l'argomentazione procede su diversi piani: esistono virtù di diversa gradazione, dalle

---

[81] *Speculum lapidum et d. Petri Arlensis de Scudalupis Presbyteri Hierosolymitani, Sympathia septem metallorum ac septem selectorum lapidum ad planetas accedit magia astrologica Petri Constantii Albinii Villanovensis, Amburgi apud Christianum Liebezeit, 1717* (edizione consultata). Il trattato fu tradotto nel 1519 in svedese da Pietre Mannson, su cui *Les pierres talismaniques: Speculum lapidum*, Libro 3, a cura di C. LECOUTEUX, A. MONFORT, Paris, 2002.

[82] R. H. TERPENING, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, 1997, p. 247, nota 34 cita le varie edizioni e il fatto che nel 1565 Ludovico Dolce ne traduca il testo (*Libri tre nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la Natura, della qualità, grandezza, bellezza e virtù loro, in Venetia appresso Gio. Battista, Marchio Sessa e fratelli*) senza citare il Leonardi.

[83] LEONARDI, *Speculum lapidum*, cit.: «*...cum tamen ab aliquibus doctoribus tam antiquis quam modernis sparsim invenerim aliquid, decrevi insimul iungere ne tot nobiles res pereant ac a modernis omnia cognita fuisse appareat*».

nobiliores, attribuite ad enti più in alto nella scala dell'essere, ad altre, *inferiores*, via via attribuite ad enti che si collocano sempre più in basso nel mondo naturale. Tale teorizzazione viene esemplificata tramite l'osservazione del fenomeno di attrazione del ferro da parte del magnete, che dimostra l'esistenza di forze invisibili negli '*inanimata*'. Leonardi, però, contrasta le credenze pitagoriche ed orfiche sulla natura e sull'origine delle forze invisibili presenti nelle pietre. Egli, infatti, ritiene che tali forze derivino dalla '*forma substantialis'*, ovvero sia dalla conformazione specifica, fisica, dei singoli campioni litici, e non da un'anima unitaria che pervaderebbe l'intero cosmo. In questa sua concezione le virtù delle pietre sono il prodotto di combinazioni di elementi naturali e sono determinate dall'influsso che le sfere celesti, attraverso le *imagines* delle costellazioni, esercitano sulla materia. In altri termini, la '*forma substantialis'*, la *diversitas locorum*, la luce solare e la forma delle sfere celesti determinano le virtù delle singole gemme. Si profila quindi il quesito principale dell'opera relativo alla presenza nelle pietre di energie che possano essere conosciute e quindi utilizzate per precisi scopi. Questo aspetto è una derivazione importante dalla tradizione precedente, nei confronti della quale, tuttavia, il Leonardi marca due fattori di differenziazione: in primo luogo sottolinea che non tutti gli studiosi condividono l'idea che esistano tali forze, introducendo così nella trattazione tradizionalmente monolitica una nota più critica; in secondo luogo ritiene che le virtù per così dire 'naturali' delle pietre possano anche essere influenzate o, in certo qual modo, rafforzate dai segni che si possono intagliare sulla loro superficie. E anche questo fattore viene presentato come un aspetto non pacifico e non uniformemente accettato.

Nel secondo volume vengono accuratamente trattate le singole pietre in ordine alfabetico, conferendo a questa parte dell'opera la struttura di un catalogo. Per ogni genere di pietra è fornita una descrizione dettagliata delle caratteristiche fisiche e chimiche, arricchite dall'etimologia e dalla descrizione delle proprietà. Sono proprio queste 'schede' che illustrano l'ampiezza del repertorio di fonti cui l'autore attinge e che permettono di delineare una suddivisione di competenze tra le fonti antiche, maggiormente dedicate alle caratteristiche naturalistiche, e le fonti medievali, che presentano maggiori dettagli sulle virtù delle pietre e sulle raffigurazioni da aggiungere. Le *proprietates* sono aspetti sensibili – visibili, tattili, olfattivi – organizzati per tipologie e che, in ogni trattato litologico, sono enumerate, raccolte e descritte ampiamente. Si passa così dalla descrizione delle caratteristiche naturali all'attribuzione delle virtù poiché attraverso le *proprietates* vengono messi in collegamento *significans* e *significatum*. La descrizione dei tre fattori costitutivi, il *significans*, il *significatum* e le *proprietates*, costituisce il fondamento su cui si impostano le interpretazioni allegoriche. Nel caso del diamante, ad esempio, la descrizione del Leonardi inizia dalla descrizione di tre coppie di *proprietates*: durezza e morbidezza, trasparenza e opacità, peso e leggerezza. L'etimologia secondo cui *adamas* deriverebbe da «*indomita virtus*» determina il collegamento tra il piano naturalistico e quello allegorico. Su questo versante, nella tradizione delle conoscenze naturalistiche, una sostanziale linea di continuità si può tracciare tra Marbodo di Rennes (XI sec.), le cui opere erano già ampiamente note ancor prima dell'edizione a stampa del 1524, e Leonardi. Sul versante delle notizie sui poteri magici e terapeutici, però, si nota una differenza: la notizia pliniana secondo cui il diamante si potesse sciogliere con sangue di capro era accolta da Marbodo, ma esplicitamente avversata da Leonardi. Si verifica quindi riguardo a questa concezione uno 'scarto' che è tanto più evidente poiché Leonardi usa ampiamente il testo di Marbodo, derivandone anche in modo assai preciso alcune scelte terminologiche[84]. Pure in questo caso, quindi, una nota critica e di discontinuità si rintraccia sul versante dell'interpretazione allegorica, magica e terapeutica. Questo esempio dimostra che lo *Speculum* è strettamente collegato alla tradizione

[84] A testimonianza della derivazione anche lessicale di Leonardi da Marbodo si può istituire anche un raffronto diretto tra due passi riferibili alla trattazione del diamante. Marbodo utilizza questi termini: Col. 1740 B «*Ad magicas artes idem lapis aptus habetur, indomitumque facit mira virtute gerentem; et noctis lemures, et somnia vana repellit. Atra venena fugat, rixas et iurgia mutat, insanos curat, durosque reverberat hostes. Clausus in argento lapis hic, aurove feratur, cingat et hinc laevum fulgens armilla lacretum*»; il Leonardi dice che «*…omnium specierum virtutes est venena repellere, tamen ipse potatus mortale venenum existit. Veneficia artibus resistit. Vanos metus expellit, iurgia ac rixas vincere facit. Lunaticis ac repletis daemone prodest: ligatus sinistro lacerto hostes vincere facit; indomitas bestias humiliat: incursionibus fantasmatum ac incuborum subevenit: in agendis rebus gestantem audacem virtuosumque efficit. Adamantis quoque Indici seu Arabici, ut a multis ponitur, est ut magnetis virtus...*» (p. 47). In Isidoro l'elenco delle virtù della pietra è molto più schematico e generico: «*venena deprehendere, metus vanos expellere, maleficis resistere artibus*»; invece il testo di Ildegarda si aggancia ad una tradizione indipendente, di ascendenza nordica, soffermandosi spesso su termini germanici, e fornendo molti particolari sulle proprietà curative delle pietre. Come indicazione della ripresa di Marbodo in quanto modello generale si deve ricordare che è derivata completamente la suddivisione delle sottospecie di diamanti sulla base del luogo di origine, tramandate da Plinio a Marbodo.

antecedente, sia per l'organizzazione della materia, sia per i contenuti, ma anche che questo rapporto non è di piatta derivazione, bensì talvolta di messa in discussione di talune informazioni.
Notevole spazio Leonardi dedica alla trattazione delle raffigurazioni sulle pietre, con il duplice obiettivo di indicare la difficoltà del loro linguaggio visivo e l'antichità della consuetudine di incidere immagini sulla superficie litica[85]. Da un lato ricorda che Alberto Magno si era del tutto opposto alla passione per le raffigurazioni su pietre e al loro impiego come amuleti magici. Dall'altro, però, si oppone apertamente solo all'assimilazione della glittica alla negromanzia e alla magia, mentre accetta la pratica di incidere raffigurazione su gemme per rafforzarne il potere terapeutico. Anche in questo caso dunque si coglie un lieve scarto rispetto alla tradizione nel senso di una parziale accettazione dell'idea che le pietre potessero avere una loro *virtus*, rafforzata dalle raffigurazioni intagliate. A suo avviso le immagini incise sulle pietre devono convogliare ed assecondare le loro proprietà naturali già presenti, non possono crearne di nuove; egli prova questa constatazione portando come esempio un intaglio presente su un diaspro in suo possesso e che, oggi, definiremmo un '*gryllos'* o un '*abrasax*'[86]. Questa figura è costituita da parti diverse e ciascuna di esse rimanda ad una determinata caratteristica della pietra, dunque ad una specifica virtù. Per Leonardi le figure scolpite non determinano nuovi poteri, ma rafforzano le proprietà naturali già presenti nella conformazione geometrica e nella composizione fisica delle pietre, in relazione agli influssi esercitati dai pianeti celesti all'atto della loro costituzione. Le immagini vengono quindi distinte tra quelle prodotte dalla natura, in incavo o a rilievo (cammeo), e quelle prodotte dalla ragione e dalla volontà umana. Tra quelle prodotte dalla natura sono citate a titolo esemplificativo le rappresentazioni delle Muse e di Apollo presenti sull'anello di Pirro re dell'Epiro e note da Plinio il Vecchio. Vengono inoltre distinte le raffigurazioni «*astronomicae*», ossia quelle che riproducono i pianeti e le costellazioni, dalle «*magicae*», che non riproducono le conformazioni celesti ma sono determinate da altre conoscenze. Questa suddivisione trova riscontro nelle diverse tradizioni antiche: a suo avviso gli Israeliti avrebbero realizzato soprattutto raffigurazioni del primo tipo, i Greci invece e i Romani avrebbero realizzato raffigurazioni «per ornamento» e non per convogliare gli influssi celesti sulle pietre o per rafforzarne le virtù[87].

Le immagini afferibili a queste categorie sono descritte nel terzo libro: dapprima le figure dei pianeti, poi quelle delle costellazioni, infine quelle «*magicae*». I pianeti richiamano molto esplicitamente alcune iconografie antiche: Saturno è descritto come «un huomo vecchio che ha una falce in mano e la barba con non molti peli» e renderà chi lo porta «potente con accrescimento continuo di forza»[88]; Giove è un «huomo che sieda in un seggio, o vogliamo dire in una catedra da quattro piedi tenendo in mano una verga e nell'altra una palla», ma il Leonardi lo riconosce anche in altre combinazioni e ricorda che ne ha trovato «uno che

[85] Il titolo del terzo libro è *De Sculpturis Lapidum, et quomodo scientia earum difficilis est: sed tantum antiquis standum.*
[86] LEONARDI, *Speculum lapidum*, cit., Lib. III, *De sculpturis non Astronomicis, et quomodo in earum cognitionem devenire possumus*, Cap. VI «*Magicae ac Necromanticae imagines ab antiquis in lapidibus sculptae nullam habent similitudinem signorum seu constellationum coeli: et ideo solum a peritis in dictis scientiis virtutes cognoscuntur. Verissimum tamen est ut et in pluribus accidit, nullam in lapidibus figuram sculptam esse, quin pro parte effectus imaginis a virtute lapidis cognoscatur. Et ex hac causa cum in aliquo lapide diversae sint virtutes, ita et in lapide figurae sculptae ex diversis animalium partibus sunt, quae similitudinarie lapidis effectum ostendunt, ut in meo Iaspide apparet, in quo figura habens caput galli, corpus totum usque ad crura hominis torace tectum, in sinistra tenens clypeum, in dextra vero flagellum et crurum loco ac pedum duae viperae supplent: quae partes figurae si bene considerantur, lapidis virtutem indicant, ut in capitulo Iaspidis diximus*».
[87] Libro III, cap. III, nella traduzione del Dolce: «Il terzo modo, come è il nostro intento, è quando le pietre si trovano scolpite dall'arte e non dalla natura, e ciò aviene quando con qualche istrumento o si leva o si intaglia alcuna parte della pietra et in essa pietra si fa alcuna imagine. E di queste imagini alcune furono scolpite a volontà et altre con ragione, come habbiamo detto nel cominciamento di questo libro. Quelle che sono scolpite a volontà senza serbare alcuna ragione non hanno virtù, ma la virtù è nella pietra. E queste per lo più furono scolpite al tempo de' Romani e al nostro. Ma quelle che sono scolpite a fine che rechino in noi alcuno utile, sono quelle la cui virtù è non meno nella figura che nella pietra: e furono, come s'è detto, fatte da gli Israeliti, i quali erano ripieni delle cognition di quelle scienze che dicemmo».
[88] Per comodità e brevità cito solo la traduzione del Dolce: Lib. III, cap. VII: «La figura di Saturno scolpita nelle pietre, la quale è un huomo vecchio che ha una falce in mano e la barba con non molti peli: se questa figura dico sarà scolpita in una pietra e la pietra sia della natura di Saturno, la sua virtù sarà di far chi la porterà potente con accrescimento continuo di forza».

teneva un idolo, uno Cancro, overo Pesce et haveva un'Aquila innanzi a piedi»[89]. Si potrebbero citare anche altri esempi analoghi, come la figura del Sole, quella di Marte o di Venere.
Dalla lettura del testo si comprende che le associazioni tra le figure e i loro poteri fossero spesso l'esito di processi anche abbastanza intuitivi. La categoria dei personaggi in armi o in combattimento è ricondotta a Marte e determina influssi riconducibili alla dimensione bellica[90]. Come per Saturno e per Giove anche l'iconografia di Marte richiama modelli figurativi antichi: «alcuna volta con una bandiera in mano, alcuna con una lancia o con qualche istrumento da guerra, ma nondimeno sempre armato, et alle volte si trova a cavallo»[91]**.** La bellicosità e il carattere animoso del dio si trasferiscono su chi porta la pietra: «la virtù di questa pietra così scolpita fa chi la porta vittorioso, audace, guerreggevole et in tutte le cause vincitore». Le raffigurazioni vengono pertanto connesse ad una loro specifica sfera di influenza.

In questa ricerca lo *Speculum Lapidum* è interessante soprattutto per gli indizi che può offrire riguardo all'interpretazione delle raffigurazioni presenti su gemme, in particolare se si considerano quelle riutilizzate per decorare i manufatti medievali, già ricordate nel Primo Capitolo. Lo *Speculum* si presenta come ricostruzione *a posteriori*, che raccoglie e interseca parti diverse della letteratura antecedente. Si può allora tentare di utilizzarlo come una raccolta enciclopedica, che può aiutarci ad immaginare il senso o i poteri attribuiti alle figure su gemme, come scene composite con tiasi dionisiaci o personaggi raffigurati in coppia. Di conseguenza, tornando a riflettere sui manufatti più antichi illustrati nel Primo Capitolo, il soldato armato intagliato sulla gemma posta al suppedaneo della croce di S. Servazio potrebbe raffigurare il centurione Longino [**fig. 25-26**] e il cavaliere armato della gemma alla sommità della Croce di Salzburg potrebbe indicare un santo combattente [**figg. 27-28**][92]. Più verosimile, sulla scorta delle associazioni presenti nello *Speculum lapidum*, è che tali raffigurazioni semplicemente alludono alle caratteristiche morali e fisiche attribuite a Marte in quanto raffigurazione del pianeta oppure ai combattenti in quanto 'tipologia' figurativa, senza necessariamente implicare l'identificazione con personaggi precisi e perfettamente 'denominabili'. In questi casi quindi la lettura potrebbe fondarsi sul senso attribuito al solo 'genere rappresentativo', quello del guerriero, e non al riconoscimento di soggetti specifici.

---

[89] Per comodità e brevità cito solo la traduzione del Dolce: Lib. III, cap. VII: «La figura di GIOVE è d'un huomo che sieda in un seggio, o vogliamo dire in una catedra da quattro piedi tenendo in mano una verga e nell'altra una palla. N'ho trovato anco uno che teneva un idolo, uno Cancro, overo Pesce et haveva un'Aquila innanzi a piedi. Ma appo i Magi altrimenti è affigurato. Percioché essi scolpiscono una figura d'huomo con una testa d'Ariete, con un calcagno pieno di unghie e con petto simile. Se questa figura si troverà scolpita, e massimammente nella pietra detta Cabrate, è da sapere che fa chei lo porta fortunato et amabile e ottiene ciò che vuole agevolmente, e massimamente da religiosi. Questa pietra innalza anco gli huomini a honori e a dignità».

[90] Ad esempio, per la figura di un armato o di un Marte, il medico di Pesaro riporta la seguente interpretazione: «*Martis imago multipliciter in lapide figuratur, interdum cum vexillo in manu, interdum cum lancea aut cum aliquo instrumento bellico, semper tamen armatus et aliquando equester reperitur. Huius lapidis virtus sic sculpti gestantem reddit victoriosum, audacem, bellicosum et in omnibus causis victoriam praestat: et maxime si sculptum reperies in lapide habente consimilem virtutem*», che il Dolce, cit., traduce così: «La imagine di MARTE è raffigurata a molte guise nella pietra. Alcuna volta con una bandiera in mano, alcuna con una lancia o con qualche istrumento da guerra, ma nondimeno sempre armato, et alle volte si trova a cavallo. La virtù di questa pietra così scolpita fa chi la porta vittorioso, audace, guerreggevole et in tutte le cause vincitore. E massimamente trovandosi scolpita in pietra che habbia conforme virtù».

[91] Lib. III, cap. VII: «La imagine di MARTE è raffigurata a molte guise nella pietra. Alcuna volta con una bandiera in mano, alcuna con una lancia o con qualche istrumento da guerra, ma nondimeno sempre armato, et alle volte si trova a cavallo. La virtù di questa pietra così scolpita fa chi la porta vittorioso, audace, guerreggevole et in tutte le cause vincitore. E massimamente trovandosi scolpita in pietra che habbia conforme virtù».

[92] H. WENTZEL, *Zu dem Enkolpion mit Hl. Demetrios in Hamburg*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», 8, 1963, pp. 11-24. Il prodotto bizantino inserito al vertice della croce reliquiario di Salzburg appartiene probabilmente ad una serie di *enkolpia*, amuleti con valore protettivo e apotropaico, prodotti in serie in area bizantina, poi diffusi via commercio o via saccheggio in altre aree.

Un altro caso esemplare è costituito dalla legatura dell'Evangelario di S. Ansfrido[93] [**fig. 40**]: si è notato che sulla coperta sono state montate alcune gemme con vari soggetti, quali Sole, Marte e Biga, Venere e satiri. Lo *Speculum* offre interessanti spunti anche per queste figure; ad esempio per la gemma con la biga si può citare l'icononografia del «Caratiere, latinamente detto Auriga», che viene descritto come «una imagine in un carro, che tiene un becco sopra la spalla sinistra…Questa figura scolpita in pietra fa chi la porta Cacciatore e fortunato in prender animali». Sulla stessa coperta l'immagine di Sole con corona radiata, collocata lungo il margine superiore dell'evangelario, poteva però anche essere stata letta in maniera più specifica. Leonardi, ad esempio, descriveva in questo modo la figura del pianeta: «La figura del SOLE si trova in diverse guise, alle volte a somiglianza di Sole con i raggi d'intorno. Alcuna volta si figura nella forma d'un huomo che seggia sopra un seggio co' capegli sparsi e con una veste lunga. Affigurasi anco sopra un carro condotto da quattro cavalli, et alcuna volta intorno al carro sono i segni del Zodiaco». Individuava nei raggi l'elemento ricorrente per l'iconografia del dio del Sole; alla menzione degli attributi, aggiungeva due possibili iconografie, quella del dio seduto in trono e quella del dio stante su una biga in corsa[94]. In questo caso, dunque, la presenza della corona radiata, che era un elemento ben riconoscibile e codificato dalla tradizione medievale, poteva suggerire una lettura più chiara e precisa delle figure su gemme reimpiegate.
Un altro caso che ho segnalato - ed è rimasto fino ad ora non spiegato - è stato il reimpiego di un diaspro con un cavallo alato disposto lungo il margine inferiore dell'Evangelario di Reichenau[95] [**fig. 39 del Capitolo 1**]. Nelle schede di Leonardi anche l'iconografia di Pegaso viene descritta accuratamente: «cavallo alato, alcuni raffigurano una metà di Cavallo con le ali, alcuni altri tutto il cavallo pur con le ali e senza freno.… Se sia scolpito in una pietra fa chi lo porta vittorioso, veloce, cauto et audace. Et essendo sospesa al collo d'un Cavallo, o se è posto nell'acqua ove beva un cavallo, lo libera da molte infirmità». All'immagine del cavallo alato, assai facilmente riconoscibile, la trattatistica litologica conferiva un valore altamente positivo, mutuandolo dalle interferenze tra i pianeti di Marte e di Giove[96].
Ci sono poi casi in cui il reimpiego non implica la lettura di un'immagine, bensì solo di un'iscrizione, o forse soltanto il riconoscimento di un aspetto esotico o particolarmente piacevole nei caratteri grafici. L'evangelario di Reichenau [**fig. 39**] presenta una particolare cura nella disposizione delle pietre: al centro del piatto si trova un amuleto con iscrizione in arabo, incastonato in un'agata. Attorno a quest'ultima sono disposti numerose perle e rubini in allusione forse al significato della perla come Cristo e dell'agata come

---

[93] SNIJDER, *Antique and Medieval Gems*, cit., *passim*; KORTEWEG, *Der Bernulphuscodex in Utrecht*, cit., in particolare pp. 68-71. Da ultimo pubblicato con una bella fotografia da POLETTI ECCLESIA, *Gemmis codices vestiuntur*, cit., p. 48, fig. 4. Il lato anteriore è impostato su un motivo a croce, lavorata a filigrana, con medaglione centrale ad otto angoli e bracci dilatati alle estremità. Questa peculiare fisionomia della croce e la precisa lavorazione a filigrana hanno determinato la datazione, almeno di questo lato, a non prima degli inizi del XIII sec. Tuttavia, osta in parte a questa cronologia la mandorla dorata apposta sul lato posteriore, che reca lungo i bordi l'iscrizione che attesta la dedica da parte di Ansfrido, vescovo di Utrecht tra il 995 e il 1009. In tal caso, risulta verosimile l'ipotesi di un rimontaggio dei diversi materiali alle soglie del XIII secolo, con ritocchi e aggiustamenti successivi. Questa premessa sulla cronologia serve a spiegare, in parte, anche la diversa, certamente più ordinata, composizione del lato anteriore di questa copertina: agli angoli e sui lati lunghi sono disposti medaglioni, cui vengono alternate pietre antiche incise e *Alsengemmen*. L'evangelario è oggi conservato ad Urtrecht.

[94] LEONARDI, *Speculum lapidum*, cit., Lib. III: «*Solis figura diversimode reperitur, interdum ad instar Solis cum radiis circumquaque. Aliquando figuratur ad formam hominis sedentis in solio cum capillis sparsis ac profusa veste; in curru etiam figuratur, ac si ab equis quadrigis vehatur; aliquando circa currum sunt signa Zodiaci. Virtus huius figurae, si in aliquo lapide inveniatur, est gestantem reddere potentem ac imperantem et venationibus delectantem; substantiam quoque acquirere facit*».

[95] *Prachteinbände*, cit., n. 5, pp. 18-19.

[96] LEONARDI, *Speculum lapidum*, cit., Lib. III: «*Pegasus sive equus alatus: aliqui figurant medietatem equi cum alis. Aliqui totum equum cum alis et sine fraeno. In signo Arietis et in Septentrionali parte est, naturam habens Martis ac Iovis; si sculptus in lapide inveniatur, gestanti in campestri bello victoriam praebet et velocem, cautum ac audacem reddit. Si vero collo equi suspendatur aut in aqua ponatur ubi bibat equus, a multis infirmitatibus eum liberat*». Il Leonardi riporta anche la versione interpretativa di un'altra fonte: «*Equi alati qui Pegasus dicitur figuram si in aliquo lapide sculptam invenies, optimus est militantibus, et in campestri bello dat audaciam, ac velocitatem bellantibus, et dicitur liberare equos ferentes hunc lapidem ab infirmitatibus futuris*». Il Dolce traduce così il primo passo: «PEGASO, overo cavallo alato, alcuni raffigurano una metà di Cavallo con le ali, alcuni altri tutto il cavallo pur con le ali e senza freno. È il suo luogo nel segno dell'Ariete e nella parte Settentrionale. Ha natura di Marte e di Giove. Se sia scolpito in una pietra fa chi lo porta vittorioso, veloce, cauto et audace. Et essendo sospesa al collo d'un Cavallo, o se è posto nell'acqua ove beva un cavallo, lo libera da molte infirmità».

'*figura Christi*' in San Giovanni[97]. Una particolare tipologia di agata nota alle fonti è la dendragata, che mischia al suo candore il verde delle piante, o meglio, dell'albero della vita. Secondo la tradizione trattatistica la conservazione di immagini al suo interno renderebbe l'agata fonte di prefigurazioni anche a livello retorico: l'agata è considerata simbolo della *Synagoga*, per il suo candore e per la sua funzione anticipatrice della storia della *Ecclesia*, simbolizzata, a sua volta, dal crisoprazio[98]. Inoltre il rosso del rubino può alludere al sangue umano, quindi alla fragilità della stirpe di Adamo, ma anche, lungo la stessa direttiva, al colore della Passione, che ha fatto arrossire anche il legno della croce, oppure, in senso morale, può valere come allusione alla verecondia. Il paganesimo antico sopravvive come segno e significato non mitologico attraverso le teorie cosmologiche.
In base a questi pochissimi esempi e alle più numerose descrizioni di raffigurazioni su gemma presenti nel terzo libro dello *Speculum*, spesso anche molto fantasiose, si riescono ad intuire alcuni importanti dati: in primo luogo le figure presenti su gemme erano attentamente osservate per la capacità ad esse riconosciuta di rafforzare le virtù naturali insite nella materia stessa della gemme. In secondo luogo, se le figure erano assenti, potevano essere aggiunte artificialmente per rafforzare le virtù che la pietra deteneva già di per sé, in maniera autonoma. Tali figure potevano essere ispirate alle costellazioni o ai pianeti. Nella trattatistica così, oltre all'indicazione dei poteri curativi attribuiti alle singole pietre, si introducevano anche riferimenti al potere delle raffigurazioni; in generale si era convinti che l'aggiunta di determinate incisioni, che andavano scelte e adattate alle singole tipologie di pietre, contribuisse a rafforzare le proprietà innate delle gemme. Il procedimento allegorico rintraccia negli aspetti fisici delle pietre reconditi significati spirituali e magici attraverso l'intersezione di testi sacri e trattati naturalistici[99]. Così ermeneutica patristica, allegoresi grammatico-retorica, agostiniana teoria dei 'segni' e il concetto macrobiano della *fabula* poetica e filosofica come *integumentum* sono meccanismi interpretativi a cui sono sottoposte anche le pietre preziose[100].

In questo modo si arriva ad intrecciare le diverse componenti che, fino ad ora, sono state presentate in maniera divisa: tra IX e XIV secolo le gemme antiche figurate vengono considerate non solo come inserti preziosi, ma anche come piccole opere in sé conchiuse. Il loro significato complessivo si compone di tre fattori: il tipo di pietra, il colore, la figurazione incisa sulla superficie della pietra. Tali componenti possono aver agito non solo all'atto della creazione del manufatto, ma anche all'atto della ricezione, nel momento in cui siano utilizzate per scopi liturgici o ammirate dai fedeli. L'importanza e la permanenza di questi molteplici livelli di lettura è testimoniata anche dalla ricca produzione di letture allegoriche di alcuni passi biblici in cui sono presenti anche gemme: uno è la descrizione della Gerusalemme celeste, un altro è la menzione del pettorale di Aronne. In più la parallela elaborazione dei *lapidaria* arricchiva il repertorio di nozioni sulle pietre, connettendo strettamente le proprietà fisiche con le virtù specifiche, determinate dall'influsso di pianeti e costellazioni. Le figure, in questo articolato gioco combinatorio, possono svolgere un ruolo importante: devono essere selezionate in base a precise conoscenze dei rapporti tra pietra, pianeti e costellazioni e, in tal modo, possono rafforzare le virtù naturali già presenti nelle gemme. Questo ricco repertorio di nozioni – conoscenza delle *proprietates* fisiche e delle virtù litiche, lettura allegorica dei passi biblici, attribuzione di significato alle figure, come catalizzatori degli influssi astrali – rimane compatto dall'antichità, attraverso i secoli centrali del Medioevo, fino alla traduzione del Dolce della metà del XVI secolo.

---

[97] Il *Physiologus* informa del significato escatologico dell'agata: durante la ricerca delle perle, i pescatori utilizzano l'agata come un magnete; legandola ad una cordicella la gettavano in mare e si facevano guidare verso la perla, da cui la pietra è attratta. L'agata, secondo il *Physiologus*, «è figura di Giovanni, egli ci ha mostrato infatti la perla spirituale...il mare rappresenta il mondo e i palombari la schiera dei profeti, le due valve della conchiglia rappresentano l'antico e il Nuovo testamento...». Cristo è la perla preziosa, l'agata è *figura*, l'anticipazione della rivelazione. Relativa bibliografia alla nota 66 del Capitolo 1.
[98] MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit, p. 223.
[99] MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit.; MEIER, *Edelsteinallegorese*, in *Ausstellungkatalog Die Parler und der schöhne Stil 1350-1400*, cit., pp. 186ss. In generale per questo tipo di interesse, E. H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae: the visual image in neo-platonic thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, 1948, pp. 163-192 in particolare pp. 176-177 (riedito in *Symbolic images*, London, 1972, trad. ital. 1978) è menzionato un passo di Marsilio Ficino dal *De vita coelitus comparanda* in cui fa riferimento al potere delle immagini incise sulle pietre come catalizzatore del potere delle pietre.
[100] MEIER, *Gemma Spiritalis*, cit., pp. 30-33.

2.3 OSSERVARE ED ESPLICARE.

«le ‘medaglie’ sono figure de' corpi,
e historia che tace, e dimostra il vero..»
(E. Vico, *Le Imagini*, 1555)

Una ricostruzione della genesi della trattatistica glittica dovrebbe prendere come punto di partenza la *Dactyliotheca* di Gorlaeus del 1600 in quanto prima pubblicazione a stampa esplicitamente dedicata ad un *cabinet* di gemme intagliate. Quest’opera apre, infatti, una fase di intensa fioritura della disciplina: basti ricordare che nel XVII secolo saranno pubblicate le *Gemme antiche figurate* del senese Leonardo Agostini (1657, 1669, 1686), con ampliamenti e ragionate variazioni editoriali. Dagli inizi del Seicento saranno date alla luce anche altre opere che prendono in considerazione la medesima classe di materiali, da diverse angolature, con differenziate metodologie e per vari scopi: le *Gemmae antiquitus sculptae* dello Stephanoni (1627), l’*Iconographia* di Canini (1669), le opere belloriane e i trattati *de anulis*, maggiormente rivolti all’impiego di anelli e castoni nell’antichità[1]. Prima di questa ricca produzione a stampa seicentesca si constata, però, nel corso del XVI secolo, l’assenza di trattati esplicitamente dedicati alle gemme antiche: l'impressione è, dunque, che le realizzazioni a stampa seicentesche siano precedute da una fase di ‘vuoto’ e si sviluppino, per così dire, da un panorama privo di riflessioni su questi materiali. Ma tale divaricazione sul versante editoriale tra una generale lacuna cinquecentesca e una ricca fioritura seicentesca potrebbe in realtà nascondere una situazione ben diversa: nel Cinquecento si verifica una vera e propria ‘gestazione’ dell’interesse per la glittica. Tale interesse non si manifesta, tuttavia, in edizioni esplicitamente ed esclusivamente dedicate alle gemme, ma trova una discreta diffusione in alcune fonti inedite degli ultimi decenni del XVI secolo e in trattati a stampa non chiaramente concentrati sulla glittica. Un esempio è l’opera di Fulvio Orsini che, dal 1570 al 1606, si traduce in tre edizioni di un trattato dedicato all’iconografia dei personaggi illustri dell’antichità: le *Imagines virorum illustrium.*
Ebbene, questa fase preliminare, di gestazione e di progressiva emersione dei materiali glittici, risulta oggi ancora in gran parte inesplorata. L'analisi in corso punta a ricomporre il tessuto di testi inediti e testimonianze figurative cinquecenteschi. Per far questo occorre ovviamente analizzare testi esplicitamente dedicati ad altri ambiti - la numismatica - e raccogliere le voci di testimoni meno noti, che possono però permettere di ricostruire un quadro ampio e variegato di una disciplina in divenire. Pertanto, dedicherò alla trattatistica antiquaria cinquecentesca alcuni capitoli. In primo luogo analizzerò la trattatistica numismatica dividendola in tre fasi: la prima è quella dei ‘pionieri’ (§ 2.3.1), la seconda è quella centrale di Vico ed Erizzo, che segna un forte snodo nella metodologia rispetto ai precedenti (§ 2.3.2), e la terza è quella rappresentata dal trattato, poco studiato, del 1579 di Antoine Le Pois (§ 2.4). Nei capitoli successivi prenderò in esame aspetti più specifici legati alla situazione romana e alla transizione dalla ‘lacuna’ cinquecentesca alla ricca produzione editoriale seicentesca: la metodologia utilizzata da Orsini nell’analisi di monete, ‘medaglie’ e gemme (§ 2.6); l’individuazione da parte di alcune cerchie intellettuali della Roma contro-riformistica della categoria delle antichità cristiane, la coeva curiosità per le raffigurazioni eretiche delle pietre gnostiche e basilidane (§ 2.8); le prime indicazioni di collezionismo attraverso la citazione di gemme attualmente identificabili, rintracciate in testi di varia natura (§ 2.7 e 2.9). Queste esplorazioni consentiranno di restituire un quadro, almeno ‘di minima’, dello studio e della fruizione delle gemme antiche figurate alle soglie di una produzione letteraria ad esse esplicitamente dedicata.

2.3.1 Storia universale e iscrizioni: i pionieri.

Dalla metà del Cinquecento, il collezionismo numismatico si caratterizza per un’ampia diffusione - dall'Italia alla Francia, dai Paesi Bassi alla Spagna - e per un’intensa penetrazione a diversi livelli sociali[2]: non solo i dinasti o gli ecclesiastici di primo rango dispongono di consistenti raccolte monetali, ma anche gli eruditi, i

[1] Su questi testi si veda il capitolo 3.
[2] Sul tema della nascita e dello sviluppo degli studi numismatici, I. SCANDALIATO CICIANI, *La letteratura numismatica nei secoli XVI-XVIII dalle raccolte della biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma, 1980 per una moderna inventariazione dei testi più significativi; la sintesi più efficace e recente è F. HASKELL, *History and Its Images: Art and Interpretation of the Past*, Yale, 1993 [trad. it. *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, 1997].

liberi professionisti, i mercanti si cimentano in questa attività e cominciano anche a scrivere sulle loro collezioni[3]. Per il ceto medio, la difficoltà finanziaria di possedere testimonianze archeologiche e artistiche di notevole spesa trovava una valida alternativa nel collezionismo minuto. Le monete si prestavano a svolgere ottimamente questo ruolo, per la loro ampia reperibilità e per la ricchezza del loro sistema figurativo: la *copia et varietas rerum* le rendeva una vera e propria enciclopedia in dimensioni minute di temi, gesti, monumenti e personaggi della storia antica. L'attività sociale dello scambio, animata dal dibattito erudito, ne incrementava il collezionismo e la divulgazione. Sul versante del riuso in chiave attualizzante, l'impiego delle monete come 'fiaccole di virtù' era rivolto soprattutto ai *summi viri* contemporanei[4].

Nel corso del XVI secolo, in parallelo all'intensificazione del collezionismo numismatico, si sviluppa l'attività editoriale di trattati interessati a diversi aspetti dell'antichità. In particolare si assiste ad un massiccio aumento nella pubblicazione di testi dedicati alle monete antiche. Alle soglie del Cinquecento, i primi trattati di numismatica sono il *De Asse* del Budé (1515)[5] e le *Illustrium Imagines* di Andrea Fulvio (1517)[6]. Questi due testi, il primo dedicato alla metrologia, il secondo all'iconografia, possono essere considerati all'origine di due diversi indirizzi disciplinari[7], quello metrologico e quello più propriamente iconografico[8]. Le *Illustrium Imagines* di Andrea Fulvio sono concepite all'ombra del Cardinal Sadoleto[9] e

---

[3] Sullo sviluppo della trattatistica numismatica, farò spesso riferimento a J. CUNNALLY, *Images of the Illustrious, The numismatic presence in the Renaissance*, Princeton, 1999 e più recentemente M. DALY DAVIS, *Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, a cura di G. SATZINGER Münster, 2004, pp. 367-398. La figura di Jacopo Strada, intellettuale-mercante, ritratto da Tiziano, poco stimato negli ambienti italiani, ma abile agente per i Fugger, incarna un modello di intellettuale dinamico che, recepiti i modi del collezionismo, si adopera per trovare committenti e allestisce la Residenza di Monaco, dove dispone erme, rilievi, statue, monete secondo criteri di sistemazione museale della metà del XVI sec. Sulla figura di Jacopo Strada, D. J. JANSEN, *Jacopo Strada (1515-1588): Antiquario della sacra cesarea maestà*, in «Leids Kunsthistorisch Jaarboek», I, 1982, pp. 57-69; IDEM, *Jacopo Strada's antiquarian interests: A survey of his Musaeum and its purpose*, in «Xenia», XXI, 1991, pp. 59-76.

[4] Il dono del Petrarca a Carlo IV (1354) aveva inaugurato una pratica di omaggio ufficiale e di invito cerimoniale, in cui la comunicazione di un messaggio politico si fondava sulla decodificazione dell'iconografia antica, attraverso lo scioglimento della legenda e la sua proiezione su uno sfondo di conoscenze storiche. Su Petrarca numismatico, A. MAGNAGUTI, *Il Petrarca numismatico*, in «RIN», XX, 1907, pp. 155-157: G. BILLANOVICH, *Nella Biblioteca del Petrarca*, in «Italia medievale e umanistica», III, 1960, pp. 49-50; MIGLIO, *Roma dopo Avignone*, in *Memoria dell'antico, I*, cit., in particolare pp. 77-79; BETTINI, *Tra Plinio e Sant'Agostino*, in *Memoria dell'antico, I*, cit., in particolare pp. 222-271.

[5] G. BUDÉ, *De Asse et partibus eius*, [Parigi] 1515.

[6] A. FULVIUS, *Illustrium imagines, imperatorum et illustrium virorum ac mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressi*, Roma, 1517, consultato nell'edizione in fac-simile a cura R. WEISS, Roma, 1967.

[7] Non sono perciò inseriti in questa analisi i trattati appartenenti al genere metrologico perché mentre, da un lato, le misure, il calcolo dei costi e dei valori, la composizione delle leghe metalliche erano i principali temi di indagine di questa linea più tecnica, dall'altro l'analisi delle raffigurazioni e la loro 'dichiarazione' costituivano i tratti di interconnessione tra numismatica e glittica in quanto vertevano su fattori comuni. Va anche detto che gli aspetti metrologici sono specificamente costitutivi delle serie numismatiche e non offrono tanti punti di aggancio quanti invece ne offre il secondo filone, che potremmo per comodità definire 'storico-artistico': da ciò discende la scelta di non inserire questa serie più tecnica nella presente analisi. La riprova di questa separazione di competenze si evince anche dal fatto che nel 1579 Le Pois inserisce nel suo *Discours sur les medailles* una breve storia della disciplina, una *Nummographia*, e da questa espunge autori come Budé, Agricola, Alciati, in quanto si occuparono in modo specifico e circoscritto dei costi, dei valori, dei pesi e delle classificazioni tecniche delle monete antiche. Tale assenza indica che questa linea editoriale era avvertita come estranea al più corposo genere della numismatica antiquaria di indirizzo iconografico. D'altra parte, un loro recupero in un insieme più ampio e vasto avviene solo più avanti. D. GASPAROTTO, *Ricerche sull'antica metrologia tra Cinque e Seicento: Pirro Ligorio e Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1, 1998, pp. 279-324.

[8] È necessario, infatti, attendere la *Bibliotheca Nummaria* del Labbé del 1664 per ritrovare insieme i nomi di questi autori. Tale distinzione, dunque, tra un filone più tecnico e metrologico e uno più iconografico, già presente fin dagli inizi degli studi numismatici, giustifica la scelta, che ho adottato qui, di espungere da questa analisi la serie di trattati dedicati sì alla numismatica, ma da un punto di vista lontano dal fuoco della mia ricerca. Intendo guardare con maggiore attenzione al filone che potremmo denominare 'iconografico', proprio perché offre più numerosi e significativi punti di contatto tra numismatica e glittica. Questi aspetti invece non si rintracciano, ovviamente, nei trattati più specificamente dedicati alla metrologia. Non a caso Labbé indica nella propria *Bibliotheca* un apposito settore, il *De monetis, ponderibus et mensuris*, in cui sono inseriti questi testi più tecnici. La prima edizione del testo di Philippe Labbé, *Bibliotheca Bibliothecarum*, Paris, 1664, comprendeva in appendice la *Bibliotheca Nummaria*, poi pubblicata a parte in altre successive edizioni, cfr. CUNNALLY, *Images*, cit., p. 174, nota 26.

curate da uno degli editori più attivi nella produzione antiquaria dell'epoca, Giacomo Mazzocchi[10]. Si riscontrano nelle *Imagines* alcuni aspetti che costituiscono, per così dire, i tratti distintivi di gran parte della successiva trattatistica antiquaria. In primo luogo l'arco cronologico di cui vengono analizzati gli esemplari è molto ampio e rispecchia l'ingenua ambizione di poter trattare appropriatamente la storia universale, da Alessandro Magno ai sovrani d'Altavilla[11]. In secondo luogo la derivazione delle immagini dalle fonti archeologiche antiche non sempre è affidabile; anzi, spesso le effigi non derivano da monete antiche ma da invenzioni o ricostruzioni fantasiose. In terzo luogo le serie iconografiche comprendono anche i personaggi femminili delle casate imperiali, così da inglobare spesso personalità che le emissioni monetali antiche non tramandano: qui agisce ancora il primato della fonte letteraria su quella archeologica. Nelle intenzioni di collezionisti e compilatori dell'epoca, la testimonianza archeologica doveva rispondere alla completezza delle notizie desunte dalle fonti letterarie; non ci si interrogava sull'autenticità e sull'originalità del manufatto. A testimonianza di ciò si possono citare due casi: l'effigie interpretata come Alessandro Magno, ma in realtà derivante da un contorniato anepigrafe con busto di Roma del basso impero [**fig. 29**] oppure quella denominata Cleopatra, a sua volta, proveniente da un altro contorniato con il busto di Olimpiade[12].

Fig. 29, Inl. Imag. 1517, Alessandro Magno	Fig. 30, Inl. Imag. 1517, C. Cassius	Fig. 31, Inl. Imag. 1517, M. Porcius Cato
		

Un altro tratto tipico di questa fase iniziale consisteva nell'interpretare la denominazione presente nella legenda come identificazione del personaggio rappresentato: da questo errore iniziale derivano, ad esempio, il riconoscimento di Cassio (n. 9) e di Catone (n. 6) in due raffigurazioni poi riconosciute come Apollo [**fig. 30-31**]. Questo uso didascalico dell'iscrizione è attestato anche per la glittica. Si individua così uno dei più importanti nessi tra la classe della glittica e quella della numismatica: nel Cinquecento l'uso dell'iscrizione in funzione didascalica è un meccanismo comune che porta ad individuare nella raffigurazione del reperto il soggetto indicato dall'iscrizione. Questo procedimento continua a funzionare almeno per tutto il Seicento e sarà corretto solo nel secondo decennio del Settecento: ma su questo argomento tornerò più avanti (§ 3.1). Per ora è sufficiente individuare un primo approccio comune che trova nelle iscrizioni la guida per l'interpretazione dei soggetti di monete e gemme. Riguardo a questa fase di inizio Cinquecento, l'interesse

[9] G. F. HILL, *Classical Influences on the Italian Medal*, in «Burlington Magazine», 18, 1911, pp. 259-269; R. WEISS, *Andrea Fulvio antiquario romano*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 28, 1959, p. 24, n. 3, 44; HASKELL, *Le immagini della storia*, cit., pp. 28-29.

[10] L'iscrizione al termine del volume, «*emendatum correptumque opus per Andream Fulvium diligentissimum antiquorum*», attesta che la redazione del trattato fu affidata ad Andrea Fulvio nell'orbita dell'attività editoriale gestita a Roma da Giacomo Mazzocchi. F. ASCARELLI, *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze, 1961. L'editore aveva già dimostrato, negli anni tra il 1505 e il 1527, ampi interessi nel settore della stampa di argomento antiquario, in greco e in latino.

[11] Questo modo di concepire la trattatistica antiquaria si riscontra anche in altre precoci operazioni editoriali e risponde, in certa misura, anche alla necessità di trovare precedenti illustri e radici solide alla storia di cui è ancora partecipe l'autore o l'editore.

[12] CUNNALLY, *Images*, cit., p. 64, fig. 29 e fig. 8.

per la ritrattistica e la lettura delle iscrizioni in senso esplicativo sono le due principali componenti che vengono sviluppate dalla trattatistica numismatica e che segnano una pista affidabile nell'avanzamento degli studi, nella conoscenza dei volti celebri e nella definizione delle cronologie. Per questo motivo, l'esperimento di Andrea Fulvio è un primo punto fermo, che si congiunge al tentativo di diffondere, in formato cartaceo e tramite la stampa, conoscenze fino ad allora diffuse soprattutto tramite la discussione colta, l'epistola o lo schizzo d'artista[13]. Ad ogni modo, nonostante questi limiti e le successive critiche[14], le *Imagines* ebbero un discreto successo, poiché furono ristampate a Lione nel 1524 e imitate dall'*Imperatorum Romanorum libellus una cum imaginibus ad vivam effigiem expressis* di Johan Huttich stampato a Strasburgo nel 1525[15]; quest'opera quindi era già percepita a fondamento di un genere letterario di natura antiquaria.

2.3.2 Osservare ed esplicare le monete.

Nel ricostruire modi e tempi dello sviluppo dell'interesse per la glittica e nel ripercorrere i trattati di numismatica nel quadro dell'antiquaria cinquecentesca meritano particolare attenzione Enea Vico e Sebastiano Erizzo, già definiti «*antiquaires diligens*» nel 1579 da Antoine Le Pois (su cui vd. infra). In pieno Cinquecento il dibattito tra Vico[16] ed Erizzo[17] sulla funzione delle 'medaglie' costituisce un'ottima dimostrazione di un'indagine rivolta all'oggetto come 'documento', al suo impiego nella vita quotidiana e alla sua funzione nel sistema economico e sociale romano. In tal senso la trattatistica numismatica offre l'esempio della formazione di una metodologia di analisi, che contemporaneamente viene applicata alle gemme, sia sul versante del riconoscimento del ritratto, sia sul versante dell'interpretazione di complesse simbologie e scene rituali. In particolare l'attività di Enea Vico merita di essere approfondita in quanto fu anche disegnatore dall'antico, scrittore di numismatica ed, infine, perché regista o almeno consigliere di esperienze collezionistiche in cui la glittica avrà un ruolo essenziale, come la collezione estense prima dell'arrivo di Pirro Ligorio. Innovativa e distintiva dell'attività editoriale di Vico ed Erizzo è l'importanza

[13] Non si può aggiungere molto di più su questa prima esperienza editoriale, anche perché rimangono ancora in ombra altri aspetti legati alla produzione materiale dell'edizione delle *Inlustrium Imagines*: sono noti il nome dell'editore e del curatore del commento, ma l'attribuzione dei disegni preparatori rimane incerta tra Ugo da Carpi e il bolognese Giovanni Battista Palomba, legato a Marcantonio Raimondi. Va comunque sottolineato un altro aspetto, che citerò di nuovo nel corso di questo lavoro: l'attribuzione al Palomba sarebbe particolarmente suggestiva perché l'appartenenza all'ambito raimondiano del disegnatore delle *Imagines* contribuirebbe a rafforzare l'ipotesi dell'esistenza di una continuità di interessi che percorre le cerchie antiquarie romane della fase iniziale del Cinquecento. La figura del Raimondi funzionerebbe così come elemento di raccordo tra la fase embrionale degli studi numismatici e quella più matura, che annovera tra i suoi esponenti anche Enea Vico, un altro personaggio che svolgerà un ruolo di primo piano per la fortuna della glittica nei decenni centrali del XVI secolo. Basti qui ricordare che la serie a bulino dei Dodici Imperatori viene riferita a questo medesimo ambito culturale, e da alcuni allo stesso Enea Vico, e comunque contrassegna un'esperienza in cui la realizzazione di opere editoriali a tematica antiquaria è supportata da una continua frequentazione e studio dell'antico. CUNNALLY, *Images*, cit., p. 86.

[14] E. VICO, *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi, divisi in due libri, ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi e moderni, intorno alle historie romane. Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose più notabili. Al Magnanimo et invittissim. Signore, il S. Cosimo de' Medici, Duca II di Fiorenza, O. P. D. P., con privilegio, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, et fratelli MDLV* (Cicognara 3054), pp. 92-104.

[15] J. HUTTICH, *Imperatorum romanorum libellus, una cum imaginibus ad vivam effigiem expressis, cum privilegio caesareo, Argentinae, W. Caephalius*, Strasbourg, 1526. La copia conservata alla biblioteca Vaticana fa parte del Fondo Cicognara, 2887, e reca sul frontespizio una scritta a penna «*Ex libris Raimondi Ill.mo Pistorini, Raimondi Mariae Pistolini*». Per quanto riguarda la struttura del volume, rispetto a Fulvio le raffigurazioni dei personaggi sono private della cornice figurata e si susseguono in continuità, indipendentemente dall'ampiezza del testo. Le biografie, corredate dell'effige, sono invece disposte l'una di seguito all'altra. Al termine dell'opera sono inserite due pagine di avvertenza al Lettore e il colophon. Una seconda edizione dell'opera risale al 1534, con diverso frontespizio. Per alcune notizie sull'edizione vd. CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 197-198.

[16] Su Enea Vico, G. CAMPORI, *Enea Vico e l'antico museo estense delle 'medaglie'*, in «Atti e Memorie della RR Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi», 7, 1874, pp. 37-45; HASKELL, *Le immagini della storia*, cit., pp. 16, 101, 106; F. MISSERE FONTANA, *Raccolte numismatiche e scambi antiquari del secolo XVI. Enea Vico a Venezia*, in «Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità classiche», 23, 1994, pp. 343-383; *The Grove Dictionary of Art*, vol. 32, 1996, v. *Vico Enea*, a cura di C. HÖPER, pp. 412-413; G. BODON, *Enea Vico, fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, 1997; A. CECCHI, *Alcune lettere inedite di Enea Vico al Duca Cosimo de' Medici*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. BERGOLDT-G. BONSANTI, Venezia, 2001, pp. 537-542.

[17] Per una sintesi sul personaggio storico e per la bibliografia precedente, E. PALUMBO FOSSATI, *Il collezionista Sebastiano Erizzo e l'inventario dei suoi beni*, in «Ateneo Veneto», 22 n.s., 1984, pp. 201-219.

attribuita alle testimonianze materiali rispetto alle fonti letterarie; ciò avviene non solo nelle enunciazioni teoriche, ma anche in alcuni casi concreti rintracciabili nei testi. Questo progresso si verifica attraverso cinque fattori: la cura editoriale dedicata agli apparati illustrativi (§ 2.3.2.1); l'applicazione sempre più ampia di un metodo comparativo (§ 2.3.2.2); la contestualizzazione delle *res antiquae* attraverso le indagini sull'uso quotidiano (§ 2.3.2.3); la carica testimoniale attribuita alle *res* anche in ragione della loro durevolezza (§ 2.3.2.4) e l'avvio di uno studio sistematico dei rovesci (§ 2.3.2.5).

2.3.2.1 Testo e immagini: l'autonomia delle illustrazioni.

Un primo aspetto interessante della produzione editoriale di Vico è la cura dedicata agli apparati illustrativi. Nei trattati di numismatica dell'epoca i testi sono solitamente biografie costruite tramite il ritaglio e la giustapposizione di passi dalle fonti antiche; a questi si accompagnano illustrazioni dimostrative ed esemplificative, che utilizzano la 'forma' antica, ma che non sempre riproducono fedelmente 'oggetti' archeologici. La prima sicura esperienza del Vico in ambito antiquario fu la realizzazione de *Le imagini con tutti i riversi*, edita nel 1548[18]. L'opera si compone di una parte testuale, ascrivibile a Antonio Zantani, e di un nutrito apparato iconografico, realizzato dal Vico, che fu anche ideatore ed esecutore del ricco frontespizio [**fig. 32**][19].

Fig. 32, Imagini, 1548, frontespizio	Fig. 33, Imagini, 1548, Vita Caesaris
	

[18] *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle 'medaglie' e dalle historie de gli antichi. Libro Primo, Enea Vico Parm. F., l'anno MDXLVIII* (Bib. Apost. Vat., Cicognara 3055). Su questa prima opera, sulla sua genesi e sulla ripartizione dei ruoli, alcune indicazioni si trovano già in BODON, *Enea Vico*, cit., 1997, pp. 28-29: «Dal sodalizio con lo Zantani nacque un'opera ambiziosa, la cui prima edizione fu data alle stampe a Venezia già nel 1548, con il titolo *Le imagini* […]. In quell'occasione fu al Vico richiesto di cimentarsi nella riproduzione a stampa delle immagini desunte dalla monetazione imperiale; l'impresa ebbe per entrambi gli autori un esito decisamente favorevole, e riscosse ampio successo, ben oltre i limiti del territorio veneto». Un'ampia bibliografia, *ibidem*, pp. 161-162 e altre considerazioni anche sulla fortuna dell'opera a pp. 97-103. Segnala anche alcuni codici ancora inediti di Enea Vico, che meriterebbero uno studio comparato per una ricostruzione complessiva dell'operato di Enea: uno alla Biblioteca Harleiana di Londra, un altro alla Biblioteca Meermanniana de L'Aja e un terzo alla Biblioteca Trivulzio di Milano, a cui si aggiunge un quarto codice (cod. lat. 496, *Numismata Antiqua esplicata*, ms. a L 55) della Biblioteca Estense di Modena e un quinto alla British Library (*Drawings of Medal of Roman Emperors*, ms. 5381).

[19] Come indica l'iscrizione «*fecit*» del cartiglio sotto il timpano nell'architettura anticheggiante del primo foglio. Ad imitazione della fronte di un tempio, due prigionieri legati ad un trofeo sono inseriti nel timpano, sorretto da cariatidi che a loro volta si ergono su basi con trofei d'armi.

Mentre l'*Avvertimento al lettore* dello Zantani offre solo dichiarazioni generiche[20], la seconda *Avvertenza al lettore* può dare qualche indicazione in più perché presenta alcune considerazioni anche di carattere programmatico. Qui Zantani cerca di prevenire eventuali critiche sulla non completezza del commento; dichiara che, mentre la «fatica» di interpretare «molti riversi» poteva risultare «difficile & vana» per le sue limitate forze, invece «la continua diligenza di alcuni studiosi, accompagnata dal giudicio e bello intendimento di varie cose» avrebbe potuto trovare «acconcie e vere interpretationi». Per questo decideva di non «travagliarsi» «nella inventione e varietà di molte 'medaglie'», lasciando il «campo aperto e libero di ritrovare le intelligenze belle & secrete delle cose per via delle historie». Queste dichiarazioni indicano una 'rinuncia preventiva' da parte sua alla dettagliata esplicazione delle monete raffigurate. Anche l'organizzazione dei testi corrisponde alle sue dichiarazioni: il testo introduttivo alle monete di Cesare e Augusto, ad esempio, è articolato in espressioni generiche, senza citazioni esplicite o riferimenti precisi alle fonti antiche; ad esso fanno seguito le tavole e poi un testo più ampio che parafrasa le notizie dei testi antichi, senza rimandi alle fonti e ai rovesci monetali raffigurati nelle tavole.

In contrasto con la genericità dei testi, le tavole presentano invece aspetti di notevole rilievo. Ad esempio, la prima [**fig. 33**] mostra il *recto* di una moneta con l'effigie di Cesare, con *lituus* e *simpulum*, posta alla sommità di un'epigrafe, che reca alcuni dati biografici elementari e che è arricchita da telamoni, puttini, ghirlande e festoni. Nelle tavole successive sono illustrati i rovesci, ordinati in base al materiale. Ebbene, nonostante l'apparato illustrativo sia ampio e strutturato in modo chiaro e ordinato, il commento non cita mai direttamente le illustrazioni, le spiegazioni sono assenti, le iscrizioni delle monete non sono sciolte e i nomi dei magistrati non sono presi in considerazione. In altri termini, testo e apparato illustrativo sono completamente separati: il primo segue un andamento tradizionale; il secondo invece è originale e ricco di informazioni aggiuntive (il materiale, le iscrizioni chiaramente leggibili). Altro aspetto da sottolineare è che nelle tavole con i rovesci vengono prodotti sempre dodici tondi, di cui spesso alcuni rimangono "vuoti", ossia privi di raffigurazioni. Ciò significa che le tavole venivano prodotte utilizzando matrici simili, dotate di dodici sagome.

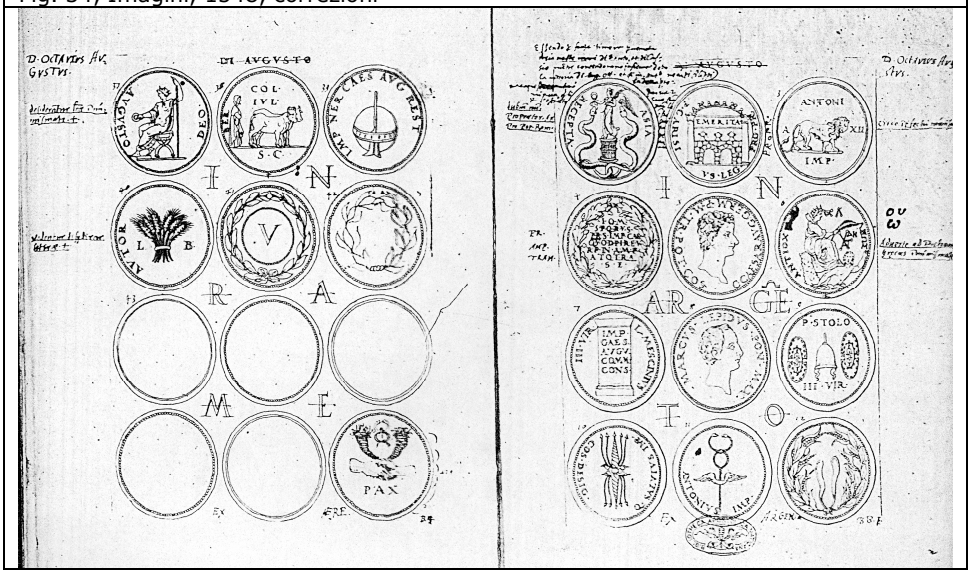
Il modo in cui sono state pubblicate le monete di Augusto è ancora più eloquente: nonostante la ricchezza dell'apparato illustrativo, il commento specifico è praticamente assente, limitato al testo introduttivo iniziale, che è in comune anche alla biografia di Cesare ed ha un taglio eminentemente letterario. Tutto questo indica una forte separazione, anche nella creazione del libro, tra la produzione del testo e l'elaborazione delle tavole[21]. In altri termini, la ricchezza e l'ampiezza dell'apparato figurato lasciano sospettare che il nucleo

[20] Antonio Zantani dichiara che la «somma dilettatione» causata dall'«ardente studio» di «cercare e avere grande e bella copia di 'medaglie'» e dalla lettura delle «antiche memorie» lo hanno indotto a «dare alla luce» le «imagini degli antichi imperatori» con «con tutte quelle maniere di riversi », aggiungendo «la somma delle vite e delle operazioni fatte da quegli». Segue l'enunciazione del topos del «*miscere utile dulci*», in cui la piacevolezza del 'vedere' («poca è la fatica di guardare & di leggere») è legata all'utile del 'capire' («con il lume dello intelletto considerate le loro azioni»), in *Le Imagini*, cit., pp. s.n.

[21] Osservando alcune caratteristiche di un esemplare dell'epoca a noi pervenuto, ci limitiamo qui a segnalare la sua possibile funzione di testo di appunti per le modifiche che sarebbero state apportate alle successive edizioni latine. Questa è però solo un'ipotesi e andrebbe verificata collazionando l'esemplare con correzioni a penna e le opere pubblicate negli anni 1553-1554. Il volume, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana [*Le Imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle 'medaglie' e dalle historie de gli antichi. Libro Primo, Enea Vico Parm. F., ~~I~~anno MDXLV~~I~~II* (Bib. Apostol. Vatic., Cicognara 3056)] [**fig. 34**], presenta numerose correzioni a penna e indica il modo in cui doveva essere modificato in vista di una ulteriore successiva edizione: sono assenti le due parti introduttive di mano dello Zantani; le intestazioni delle tavole sono tradotte dall'italiano al latino («di Giulio» diventa «*C. Iulius Caesar*»); le didascalie in italiano della materia, apposte nelle singole tavole, sono barrate e sostituite da una scritta a penna «*ex aere*», «*ex argento*». La sagoma di battitura delle tavole è più ampia e mostra, nella stampa, alcune modifiche apportate alle matrici con l'aggiunta di numeri romani nell'angolo in basso a destra e una serie di lettere progressive. Numerose sono le annotazioni a penna accanto alle raffigurazioni delle monete, soprattutto nella prima parte (numerosissime per le monete di Augusto); inoltre le correzioni tendono ad una regolarizzazione delle iscrizioni delle monete, delle didascalie delle tavole e del testo inserito nelle epigrafi intestatarie delle biografie. L'emblema finale riferibile allo Zantani, con un cane legato ad un albero di alloro, con cartiglio «*Solus Honor*» e il motto «*Malo mori quam transgredi*», presenti nell'edizione del 1548, sono stati espunti da questo volume, aprendo la possibilità che alla successiva edizione in corso di preparazione prendesse parte soprattutto il Vico. Il frontespizio mostra una fenice nell'atto di spiccare il volo da un vaso, dal quale assieme alla fenice e alle fiamme, esce un cartiglio con il motto «*semper eadem*». Ai lati due grifi e due coppie di amorini sostengono due cornucopie. In alto, un altro cartiglio con il motto «de la mia morte eterna vita i' vivo», richiama l'emblema della sfinge. Le tre lettere «*GGF*» sul vaso riferiscono il nome dell'editore, Gabriele Giolito de' Ferrari.

portante delle *Imagini* non fosse, in realtà, il commento critico, a cui si rinuncia fin dall'inizio per fuggire «le questioni fievoli e contentiose di molti», bensì la parte figurativa prodotta con cura e rigore dal Vico.
In definitiva si può osservare che il testo dello Zantani non funziona come commento alle immagini, ma è meramente giustapposto all'apparato figurativo: la biografia dei personaggi non è supportata dalla citazione di fonti letterarie, dai commenti mancano riferimenti alle figure e sono completamente omesse le iscrizioni e i nomi dei magistrati. Diversamente, l'apparato figurativo dimostra connotati di estrema originalità: la prima tavola di ciascuna serie presenta sempre il *recto* di una moneta; seguono altre tavole con tondi con intestazioni in italiano del personaggio illustrato (di Cesare, di Augusto, etc.); le raffigurazioni e le legende sono estremamente chiare e facilmente leggibili; le monete sono suddivise in base al materiale. Tutto questo fa pensare che l'edizione del 1548 abbia funzionato come caso pilota per la struttura dell'apparato illustrativo e come esperimento editoriale al crocevia tra la fase pionieristica dell'editoria numismatica medio-cinquecentesca, che ancora presenta le caratteristiche di fondo rintracciate nelle *Imagines* del 1517, e la successiva fase, più specifica e attenta alle caratteristiche delle testimonianze archeologiche. Tanto è vero che Vico nelle sue opere successive e soprattutto nei *Discorsi*, che non sono provvisti di apparato figurativo, farà riferimento alle illustrazioni inserite anche in altre sue opere, per dimostrare e argomentare le sue teorie[22].

Fig. 34, Imagini, 1548, correzioni



Rispetto ai precedenti (Fulvio, Huttich, Zantani), l'azione di Vico punta nella direzione completamente opposta: nel senso di una maggiore integrazione tra componente testuale e figurativa e nell'uso delle immagini come riproduzioni di 'oggetti' realmente esistenti. Nell'articolazione e composizione delle sue opere ad argomento numismatico si individua una progressiva attribuzione di valore all'apparato illustrativo nel rapporto tra testo e immagini e nelle caratteristiche editoriali che contraddistinguono esclusivamente le parti figurative. Le tavole delle opere di Vico 'maturo' saranno caratterizzate da un aspetto uniforme e preciso, con sagome grafiche predisposte per le rappresentazioni figurative e con didascalie in lettere capitali. Questa struttura è influenzata dall'organizzazione delle tavole del 1548: si forma così in questa fase

[22] Nel descrivere i metalli adottati per coniare le monete e nel trattare in maniera specifica il rame corinzio o 'mischiato', Vico cita vari esemplari a lui noti, richiamandoli sulla base della raffigurazione e dell'iscrizione presenti. Tra questi esemplari alcuni sono identificabili con quelli pubblicati nelle *Imagini*, come la moneta con la raffigurazione di Augusto al verso «a sedere con lettere CONSENSU SENAT. ET EQ.ORDIN.P.Q.R.» che corrisponde a quella raffigurata in una tavola, non numerata, con monete in rame di Augusto. Altrimenti, nel trattare il rame 'bianco' cita altri esemplari attravero il riferimento preciso: «nel primo libro de' riversi delle 'medaglie' de' Cesari è segnata al numero 34. In Nerone quella intagliata a numero 35 con la immagine di Giove Cestario; in 37 con l'effigie di Poppea; a 38 con la figura d'Africa…». Con queste segnalazioni Vico faceva riferimento alla riedizione latina dell'opera giovanile, pubblicata con il titolo *Omnium Caesarum verissimae Imagines ex antiquis numismatis desumptae addita perbrevi cuiusque vitae descriptione, ac diligenti eorum, quae reperiri potuerunt numismatum, aversae partis delineatione,* in due edizioni, nel 1553 e nel 1554.

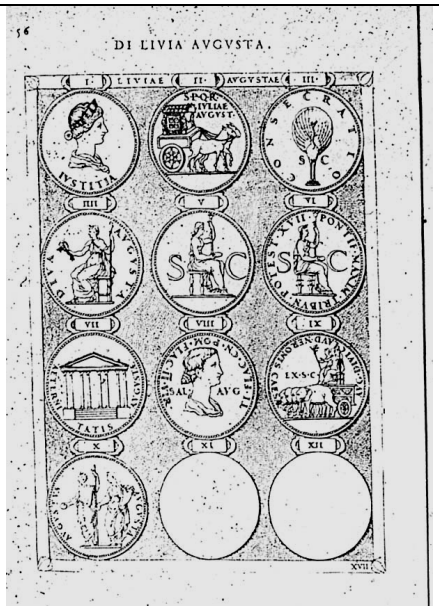
un modello per l'organizzazione dell'apparato figurativo che si manterrà inalterato almeno fino alla *Historia Augusta* dell'Angeloni.
La progressiva affermazione dell'apparato illustrativo come componente non ancillare nell'elaborazione editoriale della trattatistica antiquaria ha un significato fondamentale: dimostra la concorrente affermazione delle *res* come testimonianze documentarie, ossia come fonti autorevoli da mettere al pari, se non al di sopra, delle fonti letterarie. Si tratta di un processo che indica come l'attenzione dello studioso si sposti dalla parola della fonte antica al reperto archeologico, che viene inteso come risultato tangibile di una civiltà. In quanto tale, dunque, merita di essere studiato nei suoi diversi aspetti - forma, dimensione, materiale e tecnica, raffigurazioni e iscrizioni - e di essere riprodotto fedelmente, in tutte le sue componenti. Ciò vale per le monete e, presumibilmente, anche per altri reperti analoghi come le gemme. Naturalmente, questo progressivo avvicinamento tra parola scritta e illustrazione risponde all'esigenza di avviare un metodo basato sull'uso integrato delle fonti, testuali e figurate. Tale sviluppo si rifletterà poi su due aspetti: da un lato nella resa illustrativa sempre più accurata, dall'altro nell'uso dei frontespizi figurati come manifesto di promozione sociale in cui l'antico ha funzione nobilitante.

2.3.2.2 Confrontare le antichità

Le trasformazioni dell'aspetto editoriale - ricchezza e cura delle illustrazioni, integrazione commento e tavole - indicano il passaggio dei reperti antichi da un ruolo ancillare ad una funzione almeno paritaria, se non in alcuni casi prioritaria, rispetto alle fonti testuali. Il fattore decisivo in questo percorso è la carica testimoniale, sempre più forte e ragionata, attribuita ai reperti. Questo processo, che si è già ricostruito attraverso la maggior elaborazione formale delle illustrazioni, trova, infatti, consistenti conferme anche nelle enunciazioni di metodo e nelle specifiche applicazioni dello stesso, rintracciabili nei singoli trattati. Se la discussione sul valore documentario da attribuire ai testi rispetto alle testimonianze archeologiche era ancora, in generale, aperta[23], il Vico sembrava più propenso a riconoscere maggior peso e affidabilità ai manufatti. Questo approccio si rintraccia nei *Discorsi sopra le 'medaglie'*, edito a Venezia da Giolito de' Ferrari nel 1555[24]. Una prima indicazione in tal senso è data dall'asserzione secondo cui i moderni potrebbero dubitare delle grandi imprese del Senato Romano, giunte attraverso le opere degli scrittori, «....se i fragmenti dell'antica città, le mirabili rovine, gli archi, le iscrittioni, le 'medaglie', le statue, i cammei e le intagliate gemme non ne rendessero aptissima testimonianza» (p. 11). In altri termini, nel caso in cui le fonti letterarie non siano sufficienti o risultino inattendibili, i resti archeologici, per quanto frammentari e parziali, possono supplirne le carenze fungendo da 'testimonianze' primarie. Questa alta considerazione del ruolo svolto dalle *res antiquae* è tanto più significativa se consideriamo che non solo i resti architettonici e gli edifici monumentali, ma pure ogni altra attestazione dell'antico è testimonianza «aptissima» per Vico a ricostruirne la fisionomia: le 'medaglie' e la glittica possiedono quindi la medesima dignità documentaria delle altre fonti archeologiche e delle fonti letterarie. Vengono citate la moneta di Bruto e Cassio con i pugnali e il *pileus* come simboli di vendetta della libertà per il popolo romano per «ornamento delle historie»; la moneta di Sesto Pompeo con Nettuno e di Augusto con Apollo per indicare la politicità dei loro culti; la moneta con Agrippa con *corona rostrata* e Nettuno a ricordo della vittoria di Nauloco (pp. 108-109). Questi esempi permettono a Vico di congiungere le notizie provenienti dalle fonti letterarie con i dati desumibili dalle fonti archeologiche.
La funzione di queste testimonianze nell'ambito dell'antiquaria vichiana assume qui un doppio ruolo: da un lato esse illustrano nuovi concetti («per queste d'infinite cose si viene in cognitione», p. 11), dall'altro possono essere utilizzate per correggere gli errori dei moderni, ma anche, e più significativamente, della stessa tradizione antica[25]. Sono disseminati nel trattato vari esempi di questo uso 'sostitutivo' e addirittura

[23] HASKELL, *Le immagini della storia*, cit., pp. 79-80, ritiene che si attribuisse alle fonti archeologiche soprattutto valore integrativo non correttivo.
[24] Su questa opera e sulla disputa con Sebastiano Erizzo, alcune indicazioni si trovano già in BODON, *Enea Vico*, cit., 1997, pp. 36-38 e su Erizzo, p. 36, nota 63. Una trattazione più approfondita degli aspetti culturalmente significativi dell'opera è data a pp. 110-129.
[25] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., pp. 11: «E sia considerato che per queste d'infinite cose si viene in cognitione, e si scorgono molti notabili errori di più illustri scrittori, così antichi come moderni, intorno agli anni dello imperio de' Cesari, intorno a' gesti, intorno a' prenomi, nomi, cognomi e agnomi, intorno all'ortographia, intorno alle imagini, intorno a' numeri de' consolati, intorno a gli honori, e titoli d'essi Cesari: tutte queste cose affermando con l'autorità de' marmi, e de gli stessi historici con porre le istesse parole loro, dove in Greco, dove in Latino, dove in Italiano...». E ancora: «Nal passato libro havendosi dimostrata la nobiltà delle 'medaglie'; hora si dirà del frutto e della utilità che trar ne può ciascun letterato e studioso delle cose antiche, provando con gli errori di molti honorati scrittori che non vi

'emendativo' delle fonti materiali rispetto alle letterarie. Nel II libro, ad esempio, il Vico si serve abbondantemente delle testimonianze numismatiche per la risoluzione di alcune questioni specifiche, tra cui la precisazione degli anni dell'impero di Nerva (pp. 73-83), la correzione dei nomi di alcuni imperatori[26], nonché l'indicazione della corretta grafia del nome di personaggi storici e di *triumviri monetales*, facendo ricorso alle legende[27].
La discussione sul ritratto di Livia Drusilla costituisce un caso particolarmente eloquente del suo acume critico e della ricerca di un rigore metodologico. Nel tentativo di confutare il riconoscimento di questo personaggio nei volti presenti su alcune monete, Vico propone confronti con i ritratti attestati da alcuni esemplari glittici [**fig. 35**][28].

Fig. 35, Moneta con effigie di Livia Salus Augusta	Fig. 36, discorsi, 1559, frontespizio
	

posero debito studio, queste esser grandemente necessarie alla lettione historica e frutto saporito degli huomini dotti…» (p. 73).
[26] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., sull'attribuzione a Germanico del solo titolo di "Imperator" e non di "Caesar" o "Augustus" (pp. 85-86); sulla denominazione di Pupieno Massimo (p. 87); sul nome di Geta (pp. 87-88); sul nome di Poppea, di Pertinace; di Galba, di città (pp. 88-89) e su molti altri aspetti analoghi (pp. 92-93).
[27] Conferendo tale superiorità probatoria alle monete, Vico è in grado di indicare e correggere molti errori e imprecisioni dei suoi predecessori, impegnandosi in modo particolare contro G. ROVILIUS, *Promptuarium iconum insigniorum a saeculo hominum, Lugduni Batavorum*, 1553 (Bib. Apostol. Vatic., Cicognara 2987), in particolare pp. 101-102 e contro J. STRADA, *Epitome Thesauri antiquitatum hoc est Imp. Orientis et Occidentis Iconum et antiquis numismatibus quam fidelissime delineatarum, Lugduni* 1553 (Bib. Apostol. Vatic., Cicognara 3018), in particolare pp. 103-104. Vico nota che avevano scambiato *Munatius Plancus* con l'effigie di Apollo; Nerva con Traiano e Marco Aurelio con Caracalla; critica inoltre decisamente la denominazione di un imperatore, Bassianus, in quanto mai attestata dalle monete.
[28] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., Lib. II, pp. 92-93. «Peggiormente quella di Livia Drusilla, perché ella si vede al naturale insieme con quella del suo marito, e col suo nome in lettere iscritto, fra le cose rare e preciose della Grotta dell'eccellentissimo Signor Duca di Mantova scolpita in uno bellissimo e gran Cameo di inestimabile pregio, alla cui similitudine ne ha una in Chorgniuola intagliata Mons. Bembo, non dissimile a quel volto, che sotto il nome della Dea Salute si vede nelle 'medaglie' di Tiberio di rame Corinthio, ...». Nei *Discorsi* non è pubblicata alcuna raffigurazione; essa invece è presente nelle *Imagini delle Donne Auguste*, pp. 54-55: «Gli stessi Romani tra le molte statue che le fabricarono in effigie di dee, le ne rizzarono una in forma della Dea Salute, con il volto tratto al naturale da quel di Livia: percioche (secondo che dice Dione) essendosi scoperta una congiura […] per consiglio & esortatione di detta Livia, fu perdonato a tutti: et esso Cornelio in cambio di esser punito, ricevé da Cesare l'honore del consolato […]. Et la medesima immagine fu cognata [sic! i.e. coniata] per memoria de' posteri, in medaglia di rame corintio mischiato […]. Questa medaglia, ancor che appresso di molti si trovi, tuttavia da una conservatissima del Reverendissimo Monsignor Grimani Patriarca, io ne ritrassi l'essempio, alla similitudine della quale ha il medesimo duoi bellissimi & antichissimi camei, tra gli altri molti, che egli tiene appresso di se».

Il paragone è istituito tra un cammeo della collezione Gonzaga, una corniola del Bembo e una moneta in rame di età tiberiana, su cui Livia è rappresentata nelle vesti di *Salus*. Tale paragone attesta la pratica di affiancare monete e gemme per verificare l'esattezza di un'identificazione: in questo caso vengono utilizzate anche le gemme, a conferma della loro funzionalità e intercambiabilità con altre tipologie antiquarie. Questo procedimento argomentativo, fondato su una comparazione diretta tra diverse classi di materiali, distingue dunque nettamente la riflessione vichiana dalla restante e contemporanea discussione antiquaria, ponendola in una posizione di gran lunga più avanzata. Monete e gemme vengono qui non solo richiamate, in aggiunta alle fonti letterarie, ma sono anche raffrontate e discusse sullo stesso piano, per pervenire ad una interpretazione affidabile e composita.
Il duplice uso delle testimonianze materiali, come fonte autonoma di nuove conoscenze e come strumento di correzione di altri dati già acquisiti, conduce così ad una prima, quasi impercettibile, dichiarazione di un 'metodo comparativo' (p. 12) che viene chiaramente enunciato: «Dove io accordo insieme le iscrittioni di più 'medaglie', con gli scritti antichi di molte tavole di marmo; e così l'effigie d'essi Cesari fatte ne gli antichi Camei, e ne gli incavati tagli di gemme; ove si citano non solamente i luoghi, ne' quali io le ho vedute, ma etiandio in mano di chi al presente si trovano, acciocché coloro che hanno acceso il desiderio a tale onorato studio, più se n'infiammino; e quegli che non le conoscono si dispongono di amarle e conservarle care»[29]. Le legende vengono confrontate con le epigrafi, così come i ritratti delle monete con quelli delle gemme: il risultato che ne deriva, secondo il Vico, è la conoscenza della storia, il pieno apprezzamento del valore delle monete e, di conseguenza, l'interesse per la loro conservazione e custodia. Questi tre fattori sono alla base del contemporaneo collezionismo glittico e numismatico.
In altri termini, le testimonianze archeologiche in quanto tali sono per Vico maggiormente attendibili delle letterarie; inoltre, le gemme e le monete vengono raffrontate e utilizzate per pervenire alla risoluzione di quesiti di varia natura. La forza delle testimonianze archeologiche è legata alla capacità della materia di durare: la consistenza del rame sopravanza e vince la fragilità della carta; le immagini conferiscono maggior efficacia al messaggio rispetto alle parole scritte. Nel paragone tra fonti dirette e indirette, il primato nella fedeltà al vero e nell'efficacia comunicativa è, dunque, assegnato alle testimonianze materiali: «le 'medaglie' sono figure de' corpi, e historia che tace, e dimostra il vero: e le parole sono imagini, e pitture degli animi che parlano, e dicono quel che loro piace...», così come anche «le 'medaglie', delle cose con verità narrate, sono testimonio, e delle falsamente scritte sono correttrici e augmentatrici» (p. 49). Si comprende la portata di questa affermazione se confrontata con la metodologia di analisi e interpretazione delle testimonianze materiali antiche adottata all'epoca. Basti pensare al modo in cui lo stesso Zantani si poneva nei confronti delle testimonianze archeologiche: di solito le testimonianze materiali venivano prese in considerazione in funzione integrativa rispetto alle fonti letterarie, forzando l'interazione tra le due classi e cercando di ricondurre il dato figurativo a quello testuale[30]. L'uso documentario delle *res* in quanto «aptissimi testimoni» è, invece, non solo chiaramente dichiarato, ma anche applicato già da Vico.
Un solo caso è sufficiente a dimostrare che pure Vico esercitava correntemente l'abitudine di comparare diversi reperti, di confrontarli con le fonti letterarie e quindi di trarne conclusioni. Nei *Discorsi*, ad esempio, Vico critica aspramente alcuni suoi predecessori: Huttich[31], Andrea Fulvio[32] e il *Promptuarium* di Guillaume Rouille[33]. Nelle loro opere a stampa essi avrebbero «infedelemente poste molte effigie, prontate [i.e. approntate] più tosto dalla idea del loro animo, che dalla naturale somiglianza tratta da coloro, i volti de' quali eglino promessero assomigliando dimostrare» (p. 92). In tal modo altri, seguendo le loro indicazioni anziché correggendole, sarebbero pervenuti a conclusioni errate. Vico denuncia molti errori del *Promptuarium* e propone correzioni formulate a seguito di confronti tra monete o tra queste e altri reperti archeologici. Un esempio è dato dal consueto riconoscimento di Traiano nel volto di un personaggio in cui invece Vico intende individuare Adriano. In primo luogo osserva che lo stesso volto compare su 'medaglie' che hanno talvolta la doppia denominazione di «*Traianus Hadrianus*», talaltra la sola denominazione «*Hadrianus*», accompagnata dall'epiteto *Augustus*. In secondo luogo Vico riconosce «una medesima faccia» su queste monete e ne deduce, quindi, che si debba identificare con quella di Adriano. Due monete con

[29] Un veloce cenno al principio della comparazione è fatto anche da BODON, *Enea Vico*, cit., p. 113: «l'appassionato elogio degli studi antiquari […] manifesta anche la peculiare metodologia elaborata e seguita dal Vico nella stesura del suo trattato, consistente in un'analisi comparata dei dati storici desunti dalle fonti numismatiche e di quelli offerti da altre categorie di documenti archeologici».
[30] HASKELL, *Le immagini della storia*, cit., pp. 79-80.
[31] HUTTICH, *Imperatorum romanorum libellus*, cit.
[32] FULVIUS, *Imagines*, cit.
[33] ROVILIUS, *Promptuarium*, cit.

iscrizioni eponimiche diverse, ma stesso volto, gli permettono così di confutare un errore dei predecessori e di criticarli: «Et in ciò da falsa opinione si rimarrebbono oggidì, molti di quelli che fanno di Anticharii professione, quando vedendo & osservando buon numero di variati riversi delle 'medaglie' di questo Cesare, considerassero anche all'opere da lui fatte, le quali vi si veggono scolpite» (pp. 94-95). La comparazione tra monete e la valutazione del dato epigrafico sono strumenti consapevolmente utilizzati da Vico contro la sciatteria dei suoi predecessori e per la costruzione di una sua propria proposta identificativa[34].

Principale attento e valido interlocutore del Vico fu Sebastiano Erizzo che, di lì a pochi anni, nel 1559, pubblicò, presso la vivace stamperia veneziana del Valgrisio[35], la prima delle sue opere relative a monete e 'medaglie'[36] [**fig. 36**]. È opinione di Erizzo che gli storici «con molti errori, opinioni diverse e favole, la verace storia ci tengono ascosa» e che si limitino a tramandare notizie, senza vagliare criticamente le loro fonti; ad integrare i dati incerti e a colmare le lacune, intervengono allora le testimonianze materiali[37]. Così la «lettura dei libri di historie» deve essere integrata dalla raccolta e considerazione degli «antichi testimoni & veri di dette historie»: tra questi «i riversi lati delle 'medaglie' antiche» svolgono la vera e propria funzione di «pubblici annali». Questa forte convinzione della necessità di un uso integrato delle fonti accomuna i due studiosi e li separa dal resto dell'antiquaria contemporanea. Erizzo si allinea con il Vico nell'integrazione di fonti testuali e prove documentarie e ritiene che «statue di marmo e di bronzo», «dipinture» e «imagini in gioie e camei bellissimi e di gran pregio» possano detenere la stessa valenza di testimonianza e di esortazione per gli antichi. Pertanto, anche da Erizzo fonti letterarie e archeologiche sono poste sullo stesso piano; in più di queste ultime vengono anche elencate le classi, non solo pittura e scultura, ma anche glittica e numismatica: e questo è un indizio forte per sottolineare il ruolo svolto dalla glittica nell'ambito più ampio della formazione della disciplina antiquaria.

Tali enunciazioni teoriche venivano anche tradotte in concrete applicazioni. Un esempio a tal proposito è l'analisi condotta riguardo alle rappresentazioni di Cesare con una stella. Riguardo ad essa, in particolare, ci si chiedeva se indicasse il *Sidus Iulium* oppure, più genericamente, la discendenza divina da Venere. Erizzo costruisce una risposta al quesito affiancando alla testimonianza svetoniana sulla comparsa del *Sidus Iulium* alcune testimonianze archeologiche. Sulla base del passo di Svetonio, che rievoca la sua comparsa in occasione delle cerimonie funebri per Cesare, Erizzo ritiene che la stella sulle monete indicasse l'anima del dittatore salita al cielo. Le testimonianze addotte a riprova di questa teoria sono le 'medaglie' in argento di Cesare, quelle di Augusto con la stella 'per riverso' ed, infine, le 'gioie': «La quale effigie con la stella si vede ancora scolpita in gioie, come io ne ho una antiquissima, con tale stella davanti»[38]. In base al raffronto di queste testimonianze l'erudito formula quindi l'ipotesi che la presenza del *sidus* attesti una coniazione *post mortem*, in risposta ad un intento celebrativo degli antenati, che si esplicava anche in altri tipi di onorificenza, come le statue dei *summi viri* nel foro di Augusto o le gemme con ritratti degli antenati. È in questa funzione di '*monumentum*', che funge da veicolo per la perpetuazione della memoria, che vengono a suo avviso utilizzate le raffigurazioni con il *sidus*. Così, mettendo in serie gemme e monete, arriva a proporre

[34] Per dimostrare la falsità della moneta di Matidia, figlia di Marciana e nipote di Traiano, nella versione pubblicata da Rovilius, vengono citate tre iscrizioni: la prima dalla Chiesa di San Matteo a Suessa; la seconda davanti alla Chiesa di San Domenico, sempre a Suessa; la terza dalla Rocca del Frumento di Capua (pp. 100-101). Per il numero dei consolati di Traiano vengono citate un'iscrizione dalla Chiesa di Santa Trinita di Venosa di Puglia, un'altra dalla vigna Carpi a Monte Cavallo, un'altra ancora da un arco di Traiano, denominato all'epoca «di Nerva», e l'ultima dalle fondamenta di Ponte Sisto (pp. 106-107).

[35] Nel frontespizio è presente un emblema con due mani che reggono una croce attorno alla quale si avvolge un serpente, accompagnata dal motto «*Vincent*».

[36] Su Erizzo, BODON, *Enea Vico*, cit., 1997, p. 36, nota 63. S. ERIZZO, *Discorso sopra le 'medaglie' antiche con la particolar dichiarazione di molti riversi, Nuovamente mandato in luce, Con Privilegio dell'Illustrissimo Senato Veneto, per anni X, In Venezia, Nella Bottega Valgrisiana, MDLIX* (Bib. Apostol. Vatic., Cicognara 2832); IDEM, *Discorso di M. Sebastiano Erizzo sopra le 'medaglie' degli antichi colla dichiarazione delle monete consolari e delle 'medaglie' degli Imperatori Romani, nella quale si contiene una piena e varia cognizione dell'istoria di quei tempi, di nuovo in questa quarta edizione dallo stesso autore revisto e ampliato. In Venezia appresso Giovanni Varisco e Paganino Paganini* (Bib. Apostol. Vatic., Cicognara 2833). La dedica scritta da Girolamo Ruscelli a Sigismondo di Polonia esalta l'uso delle monete come fonti documentarie ad integrazione delle fonti scritte e loda la stampa come strumento di diffusione della conoscenza.

[37] ERIZZO, *Discorso*, 1559, cit., p. 10: «a rimedio di ciò per aviso mio providero gli antichi, lasciandoci tanta copia di marmi, parte interi e parte rotti dall'antichità, di scritture e di bella istoria illustrati le statue tante & sì varie dei loro dei, & degli huomini illustri; i superbi edificii, gli archi notabili, le inscrittioni sopra quelli, la tanta quantità di antiche 'medaglie' in oro, in argento, & in vari metalli formate, i camei, e le gemme pieni di artificiosi intagli».

[38] ERIZZO, *Discorso*, 1559, cit., p. 72.

una propria ipotesi interpretativa. Ma l'analisi di Erizzo non si ferma qui. Di seguito passa a considerare il fenomeno da un punto di vista più ampio e inserisce le testimonianze figurate - monete, gemme con ritratti e statue onorarie - nella consuetudine di conferire onorificenze[39]: 'medaglie' e statue sono «dagli antichi apprezzate e havute care per rispetto di tali imagini». Ciò significa che per Erizzo non tanto il materiale, marmo o rame, bensì la figurazione determinava il pregio dei reperti.
In definitiva, l'attribuzione di un valore documentario a gemme e monete, l'osservazione attenta delle raffigurazioni, il confronto tra esemplari diversi permettono a Vico di confutare precedenti affermazioni e di reimpostarle su nuove basi. In più, i «diversi e variati rovesci» sono un nuovo strumento di lavoro e aggiungono nuove nozioni; le iscrizioni che si incontrano a Roma o in altri luoghi vengono annotate, riportate in una nitida grafia maiuscola nel bel mezzo del commento e confrontate tra loro; infine, dall'insieme di questi fattori, si perviene a formulare ipotesi interpretative attendibili e argomentate.

2.3.2.3 *Res antiquae* e pratica quotidiana

L'attribuzione di una carica documentaria agli oggetti si lega al riconoscimento della loro appartenenza ad un contesto antico ritenuto storicamente ricostruibile; conseguentemente diventa possibile indagare i reperti anche in relazione al loro impiego. Il tema centrale del dibattito tra il 1555 e il 1560, a Venezia, è infatti l'uso e la funzione delle monete e delle cosiddette 'medaglie', identificate negli esemplari di maggiori dimensioni. Di queste ultime, in particolare, si discute se potessero aver avuto una funzione non solo utilitaristica e commerciale, ma anche, in certo modo, rappresentativa. Questi interrogativi poggiano sulla constatazione che si passava da monete più piccole, più consunte e di qualità assai modesta, ad altre più grandi di notevole pregio artistico e poco consumate. La minor consunzione di alcuni esemplari viene spiegata talvolta con la loro ristretta circolazione[40]. Su questo quesito si apre il dibattito relativo all'impiego e allo statuto delle cosiddette 'medaglie', dando origine a due schieramenti contrapposti.
Vico utilizza i due termini – 'medaglia' e 'moneta' – in maniera quasi sinonimica[41], distinguendo il termine 'moneta' sulla base del suo significato etimologico: esso serve ad ammonire e informare su vari aspetti, riguardo al valore di un bene, ma anche riguardo alle circostanze in cui è stata battuta o al nome del monetiere; essa inoltre può fornire anche insegnamenti più generali in quanto «istitutrice della vita». Cita a tal proposito la moneta con Teseo e il bue attribuendo a tale combinazione il senso di esortare al lavoro, una volta sospesa la guerra, oppure quella con il motto "*festina lente*" che invita ad affrettarsi ma con attenzione e accortezza (p. 26). Al contrario, le 'medaglie' sono caratterizzate da «diversi segni»[42] e da dimensioni maggiori; non sono solo oggetto di «donationi de' Capitani», ma hanno anche un uso commerciale[43]. Vico arriva alla formulazione di questa teoria, perché applica alla circolazione e all'uso delle 'medaglie' una nozione, in realtà, relativa alla glittica: come le gemme intagliate, le 'medaglie' erano manufatti preziosi, che

[39] ERIZZO, *Discorso*, 1559, cit., p. 82 (ed. 1571, pp. 79-80): «Et se il Senato e il Popolo Romano, ad onore e memoria eterna de i loro principi, Capitani et huomini illustri, facevano con molta spesa et artificio di scoltura far le loro immagini in statue di marmo e di bronzo, in dipinture, et ancora intagliare esse imagini in gioie e camei bellissimi e di gran pregio, havendole etiandio davanti ne gli esserciti, quale errore è di questi, che non vogliono che il medesimo abbiano gli antichi romani potuto fare nelle 'medaglie' d'oro, d'argento e d'altri metalli, dove si veggono le loro effigie e ritratti impressi, ad uno stesso fine riguardando, il quale è di consacrare alla posterità e fare, in quanto potevano, perpetue le memorie loro? Tali statue, come noi vediamo, in marmi, in bronzi e in bei metalli Corinthii, tali imagini nelle intagliate gemme, ne i camei, et in una quasi infinita quantità di 'medaglie', sono in gran parte ai posteri pervenute, eccetto le pitture che la ingiuria del tempo ci ha levate».
[40] Queste considerazioni sono svolte da Enea Vico nel capitolo V, dal titolo «Che le 'medaglie' appresso gli antichi erano monete, e si spendevano a honore di chi elle furono fatte, e che dicono le due lettere S.C.». Su questi temi recentemente anche F. MISSERE FONTANA, *La controversia monete o 'medaglie': nuovi documenti su Enea Vico e Sebastiano Erizzo*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 43, 1994-1995, pp. 61-105.
[41] VICO, *Discorsi*, 1555: «la moneta antica, la qual oggi per maggior dignità viene appellata medaglia, di tutte l'altre esser di gran lunga più nobile» (p. 17); «avevano le 'medaglie' presso gli antichi Romani tre generali vocaboli, con li quali elle erano nominate & altrettanti presso i Greci. I nomi romani furono moneta, pecunia e nummo».
[42] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., cap. VIII, p. 41. Ad esempio, «la imagine di Sapho poetessa» contraddistinguono le monete di Mitilene, città di Lesbo oppure «la faccia di Minerva & il tridente» le monete dei Trezenii.
[43] In ragione di questa ipotesi, enuncia una serie di fattori: le denominazioni *moneta* e *pecunia*, che rimandano alla divinità, la dea *Pecunia Moneta*, presente sulle 'medaglie' di età imperiale; le misure e il peso delle 'medaglie' corrispondono a quelli delle monete (Budé; Agricola); infine il differente stato di conservazione, tra l'estrema consunzione di alcune e la perfetta conservazione di altre, che lascia ipotizzare un diverso grado di circolazione ad uso commerciale. Anche le serie coniate dalle città provinciali, con ritratto imperiale al recto e simboli poliadici o divinità tutelari al verso, rispondono a suo avviso ad un uso commerciale.

potevano essere oggetto di dono e recavano importanti rappresentazioni, talvolta commissionate dallo stesso donatore a propria memoria. In tal modo le 'medaglie' e le gemme intagliate erano ricondotte alla quotidianità della società antica, anche come mezzi di autorappresentazione. Di questa posizione si trova una prova evidente nell'intento di spiegare «*perché gli antichi posero più arte e maggior bellezza nelle 'medaglie' in rame*»[44]. Vico cita un passo in cui Plinio associa l'introduzione delle gemme intagliate all'aumento della *luxuria*, mettendo così 'medaglie' e gemme sullo stesso piano in relazione al prestigio delle loro raffigurazioni. Riprende inoltre, nello stesso contesto, un celebre passo di Svetonio relativo ad un famoso caso giuridico: durante un banchetto, un anello con ritratto dell'imperatore era stato avvicinato ad un pitale, suscitando lo sconcerto e l'accusa di lesa maestà dello sbadato portatore. Fondandosi su questo episodio relativo ad un anello con gemma recante un ritratto imperiale, Vico ritiene che anche l'impiego delle 'medaglie' con raffigurazioni illustri, fosse regolamentato da una disciplina giuridica che imponeva il rispetto del personaggio raffigurato. A chiudere il confronto tra gemme e 'medaglie' è inserita la menzione della costituzione tiberiana *de iure aureorum anulorum*, che regolamentava la pratica di portare anelli in oro. La somiglianza delle finalità d'uso e l'analogia tra le caratteristiche formali dei reperti – forma, dimensione, figurazione – permettono di assimilare le monete alle gemme. Tale assimilazione consente allo studioso di accrescere il proprio bagaglio di nozioni e di integrare le notizie relative all'una e all'altra classe, per adattarle, dove necessario, al caso più carente di informazioni, solitamente la glittica.
Prende posizione sulla diversa origine e funzione di monete e medaglie anche Erizzo. Egli però, pur avvalendosi della stessa metodologia, non condivide l'idea secondo cui anche le 'medaglie' svolgessero una funzione commerciale e confuta la teoria vichiana punto per punto[45]. La sua opinione è che le effigi dei *principes* si trovassero sia su monete che su 'medaglie', ma che le prime fossero destinate ad un uso commerciale e che le seconde avessero funzione celebrativa e fossero distribuite durante i *donaria*. Citando lo stesso passo di Svetonio sull'episodio di lesa maestà, Erizzo nota che l'effigie del *princeps* era degna di «riverentia grande» qualsiasi fosse il suo supporto (moneta, pietra preziosa, gemma): «...ma si vietava il portar seco a questi luoghi immondi, le imagini del Principe in medaglia, o in gemma, o in altra materia scolpita, sì come ancor oggi si vede, che la maggior parte dei cortigiani sogliono portare l'effigie de i loro Principi attaccata al collo»[46]. Da quest'affermazione risulta evidente che la similarità della rappresentazione conduce ad avvicinare dal punto di vista della tipologia e della funzione le monete alle gemme, delineando la categoria intermedia delle 'medaglie', che detengono le caratteristiche tecniche delle serie numismatiche (significato del peso, composizione in metallo, presenza di iscrizioni e di raffigurazioni), ma rispondono per Erizzo alle funzioni rappresentative delle pietre intagliate. In questo caso la divergenza tra Vico ed Erizzo riguarda la funzione delle 'medaglie'. Da una parte ci sono le monete, destinate all'uso commerciale e prodotte in serie, dall'altra le gemme, destinate ad usi di rappresentanza e ad appartenere per molto tempo ad un unico personaggio o alla sua discendenza, realizzate da artigiani specializzati o da artisti famosi. Vico ed Erizzo pervengono quindi a formulare teorie diverse sull'uso delle cosiddette 'medaglie', ma applicano fondamentalmente la medesima metodologia, basata sul serrato raffronto di testi e reperti archeologici e sull'attribuzione alle gemme di un ruolo di 'mediazione', tra uso commerciale delle monete e impiego celebrativo delle 'medaglie'.

2.3.2.4 L'enciclopedia figurata dei rovesci.

Altro passo compiuto dalle operazioni editoriali vichiane è la trattazione - testuale e figurativa - dei rovesci delle monete. Nonostante in precedenza alcuni avessero dichiarato l'intenzione di affrontare questo settore nessuno però poi aveva effettivamente provato a farlo. Huttich (1525) aveva pubblicato alcune figurazioni dei rovesci, con la promessa al lettore di aggiungere presto anche le spiegazioni, ma poi il suo progetto editoriale non era stato portato a termine. L'aggiunta dell'analisi dei rovesci comportava per la scienza antiquaria una notevole apertura: si trattava non più soltanto di procedere lungo le linee, già sommariamente tracciate e percorse, della *Porträtforschung* dei personaggi dei diritti, ma di proiettarsi in un ambito completamente inesplorato in cui figure di divinità, scene rituali, composizioni simboliche, utensili e architetture fornivano all'antiquario una miriade di soggetti nuovi da capire e interpretare.

---

[44] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., cap. XIIII, pp. 50-51.

[45] Diversamente da Vico, non accetta l'identità della dea Pecunia con la dea Moneta; non condivide l'affermazione secondo cui l'uguaglianza del peso tra monete e 'medaglie' ne implicasse anche una stessa valenza nelle transazioni commerciali; infine anche il parametro della consunzione non basta, a suo avviso, a provare un impiego quotidiano delle 'medaglie'.

[46] *Ibidem*, p. 71.

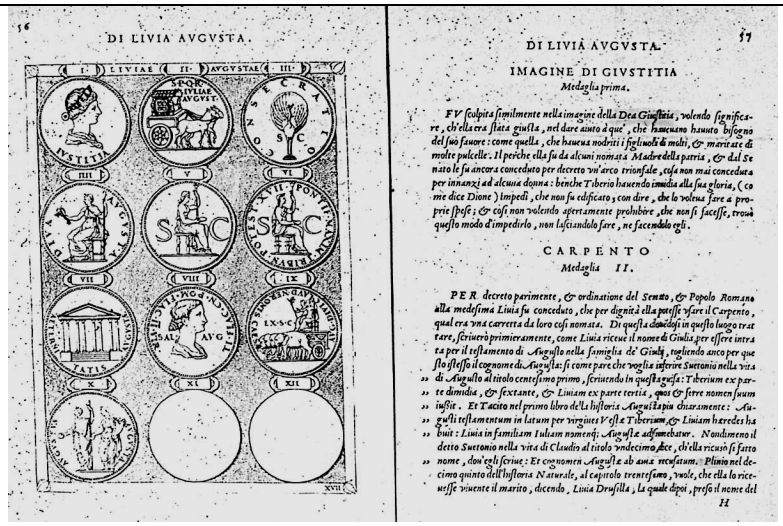
Innanzi tutto Vico dichiara di aver riconosciuto i due diversi ruoli delle facce della moneta: solitamente i Romani si comportavano in modo tale che, «segnando la moneta da un lato con quella historia, o impresa, che al Consolo, o vero Dittatore, piaceva, imprimevano dall'altra parte indebitamente la imagine di quel Dio, e di quella Dea, a chi più essi eran divoti» (p. 47). Al *recto* era riconosciuto quindi valore rappresentativo, al *verso* invece una funzione più illustrativa e didascalica. Le parole di Vico rivelano chiaramente l'intuizione di quanto fosse promettente l'esplorazione di questa nuova messe di raffigurazioni: «nelle parti averse delle 'medaglie' de' Cesari si vede tutta la religione de' Gentili, tutta la militia romana, e tutta la historia degli imperatori dimostrata»[47]. In stretta associazione con questa convinzione, è pronunciato il suggestivo paragone delle monete ai «publici annali»[48]: «...il gran numero di 'medaglie' realizzate soprattutto in rame dipende dal fatto che questa materia è più sicura, più verace e più eternamente sustenta il nome e la memoria delle cose passate, che la penna non fa». Si tratta di una chiara e consapevole enunciazione, che dimostra la straordinaria complessità e ricchezza della visione vichiana: le testimonianze archeologiche hanno dignità pari alle fonti letterarie; diverse classi di materiali sono prese in considerazione e raffrontate tra loro: le serie numismatiche sono considerate un'enciclopedia dei *mores et instituta*, valevoli non solo per indirizzare all'amore per le antichità, ma anche per aiutare nella politica contemporanea.
Questa affermazione teorica veniva messa in pratica nel confutare le interpretazioni elaborate dai predecessori[49]. Per il riconoscimento dell'effigie di Adriano, Vico indicava come necessaria l'osservazione di un «buon numero di variati riversi» per pervenire ad una corretta congettura (§ 2.3.2.2). Altro esempio è il riconoscimento di Domizia, moglie di Domiziano, in una figura femminile seduta in trono al verso di una medaglia in rame, conservata nella collezione del Patriarca di Aquileia, e al rovescio di un'altra medaglia, in argento, recante suo figlio e Domiziano già morto in cielo[50].
Le molte raffigurazioni a figura intera risultavano più difficilmente riconoscibili ma anche per queste Vico propone la sua personale interpretazione: riteneva che non si trattasse di immagini di 'eroi', bensì di divinità o di personaggi politici. Ad esempio, Lucio Cesare viene riconosciuto perché è rappresentato in figura intera al verso di una moneta con il *lituus* dell'augure e perché è reso insieme al fratello anche al verso di una moneta che presentava un Augusto al *recto* (p. 104). Da questa combinazione di fonti figurate derivava quindi la sua innovativa proposta interpretativa. Inoltre, sui rovesci si riconoscevano alcuni altri riferimenti ad episodi storici, noti dalle fonti letterarie: il *pileus* e il pugnale dei cesaricidi, la corona rostrata di Agrippa, il capricorno di Augusto, il Nettuno di Sesto Pompeo e l'Apollo di Ottaviano (p. 110). Si ampliava così in maniera considerevole il panorama di connessioni tra fonti letterarie e repertorio figurativo. Non solo i volti, ma anche le scenette con figure intere, i simboli, gli oggetti diventavano denominabili e raffrontabili, divenendo così possibile collegare le raffigurazioni delle divinità ai loro protetti; rintracciare oggetti simbolici – come i pugnali dei cesaricidi – e costruire poi un orizzonte più largo di utensili o altri simboli meno noti.
Riprendendo l'iniziativa del Vico, Erizzo tenta di esplorare il ricco repertorio figurato dei rovesci, dando risalto a quest'intenzione anche attraverso il sottotitolo della sua opera, «con la particolar dichiarazione di molti riversi». Tale esplorazione avviene grazie all'applicazione di una lettura più corretta e precisa delle iscrizioni monetali e anche grazie alla produzione di una ricca serie di illustrazioni dei rovesci corredate, a loro volta, dalle *Dichiarazioni di molte 'medaglie' antiche* [51]. Per ogni imperatore è pubblicato un solo *recto*,

[47] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., cap. XI, p. 48. Segue a questa enunciazione una lunga serie di sostantivi che, secondo la figura retorica della *enumeratio*, tendono a ricreare l'intero sistema sociale, giuridico e religioso dell'antichità, evocandone i *mores et instituta*.
[48] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., cap. XII, p. 48: «Perché le sopradette cose dagli antichi furono dimostrate in 'medaglie'».
[49] Riguardo a ROVILIUS, *Promptuarium iconum insigniorum*, cit., Vico individua una nutrita serie di errori che corregge, ad uno ad uno, avvalendosi del raffronto tra più esemplari numismatici, ma anche aggiungendo altri reperti, spesso iscrizioni rintracciate a Roma.
[50] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., p. 93: «E Domitia moglie di Domitiano vi si conosce chiaramente essere stata fatta ad imaginatione. Io di questa ho la medaglia antica di rame, con molto differente volto, abbigliamento di capo e lettere *Domitia Aug. Imp, Caes. Divi F. Domitian. Aug.*e nel riverso la figura di lei a sedere con uno altare dinanzi con iscrittione …» (pp. 93-94).
[51] Nel trattato di Erizzo, è aggiunta una parte testuale esplicativa delle monete consolari presentata come un tentativo nuovo ed originale che permette di conoscere la storia dell'età repubblicana, le cariche e i nomi dei magistrati. La trattazione delle monete consolari e la consecutiva presentazione delle 'medaglie' permettono al lettore di ripercorrere attraverso le testimonianze numismatiche «una perfetta e intiera istoria delle cose romane, pienamente spiegata con la cognizione delle antiche monete». Veniva anche aggiunta una *Tavola di tutte le 'medaglie' che sono dichiarate in questo libro*, che funziona come un indice analitico. L'aggiunta di questa appendice dimostra il progressivo distacco

con il ritratto del personaggio, ma numerosi rovesci, che illustrano diversi aspetti dell'impero. In tal modo, lo studio dei rovesci produce una «varia cognizione»: i ritratti sono riconducibili all'area della fisiognomica, che «ci insegna & scopre la natura e i costumi altrui» e che è «risposta di cose tacenti, per la quale essa Natura, come per certi segni, parla, predicando e avisando i costumi di ciascheduno»[52]. I rovesci, invece, permettono di indagare più da vicino e nello specifico le vicende storiche, le disposizioni legislative adottate dai vari imperatori, i provvedimenti a favore del popolo, le battaglie e la politica estera[53].

Fig. 37 a, Imagini Donne Auguste, 1557, recti	Fig. 37 b, Imagini Donne Auguste, 1557, rovesci





Queste enunciazioni teoriche venivano applicate non solo nei trattati in cui venivano formulate, ma anche in altri ambiti. Una delle prime applicazioni dell'interesse per i rovesci è un testo apparentemente molto tradizionale quanto a genere letterario e ad impostazione editoriale. Le *Imagini delle Donne auguste* di Enea Vico, pubblicate a Venezia nel 1557, presso il Valgrisio, sono al crocevia tra il genere della biografia illustre e il trattato di numismatica[54]. Le tavole riccamente illustrate con architetture che inquadrano i volti delle *Augustae* risentono ancora dell'influsso delle prime pubblicazioni numismatiche a carattere biografico, in cui la moneta era solo appendice e illustrazione della narrazione [**figg. 37 a - b**].

A prima vista, potrebbe sembrare che l'originalità di quest'opera risiedesse esclusivamente nella scelta tematica e nella libertà fantastica dell'elaborazione delle cornici figurate. Sembrerebbe inoltre che le molte derivazioni dal già criticato Fulvio presenti in quest'opera fossero state dettate dall'esigenza di 'completezza' delle serie e venissero quindi a corrispondere ad un regresso metodologico, proprio per la loro non accertata autenticità di cui peraltro Vico era perfettamente consapevole[55].

Gli intenti programmatici enunciati nella *Dedica* al Cardinale Ippolito d'Este lasciano trasparire un'aspirazione alla realizzazione di un prodotto leggero e piacevole per «dimostrare in disegno le vere immagini delle donne auguste, & insieme a scrivere le vite loro con brevità, & con quella libertà di stile, che esse vivendo operarono, & dichiarare i riversi di quelle 'medaglie'...». La 'vera immagine' trova così un suo completamento retorico nell'impostazione biografica, ma non è indicata alcuna volontà di fornire una

---

dall'impostazione biografico-didascalica dei trattati antiquari dei primi decenni del Cinquecento. L'intento rimase però non soddisfatto, poiché al momento dell'edizione il trattato era stato sì arricchito della nuova parte testuale, relativa alla spiegazione delle monete consolari, ma non presentava il corrispondente apparato figurato.

[52] ERIZZO, *Discorso*, 1559, cit., pp. 110-111.

[53] *Avvertenza ai Lettori, Dichiarazione delle monete consolari e delle 'medaglie' degli Imperatori Romani*, p. s.n.

[54] VICO, *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame, con le vite et ispositioni di Enea Vico, sopra i riversi delle loro 'medaglie' antiche, Libro Primo, in Vinegia, appresso Enea Vico Parmigiano et Vincenzo Valgrisio all'insegna d'Erasmo*, MDLVII. U questo testo C. CAVALCA, *Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana*: "Le immagini delle donne Auguste" *di Enea Vico*, in «Arte lombarda», 113-115, 1995, pp. 43-52. L'idea della realizzazione di un'opera sulle vite delle donne illustri sembra diffondersi nei primi anni Cinquanta, quando alcune raffigurazioni uscirono con le *'medaglie'* del Doni (1550), altre circolavano come stampe sciolte (1551) e altre ancora furono inviate come saggi al Cardinale Ippolito.

[55] CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 61-63, inoltre anche pp. 189-191 su Andrea Fulvio, pp. 216-214 su Enea Vico.

ricostruzione storica più ampia. La curiosità si muove nel senso del recupero della condotta morale attraverso la fisiognomica poiché «le imagini e la historia [sono] come un lucidissimo specchio, che ci rappresenta tutto quello che seguire o fuggire si debbe»[56]. Il genere tradizionale delle raccolte biografiche sarebbe all'origine di questo prodotto editoriale, in cui vengono narrati «i gesti di cinquanta quattro donne», scelte in base alla loro posizione sociale, ma non in considerazione della loro esemplarità morale. L'assenza di un criterio di censura nella selezione dei personaggi lascia al pubblico una certa libertà nella lettura e nell'interpretazione degli *exempla*. Il Vico avverte il lettore della varia umanità che si troverà davanti e spera che all'utilità del racconto storico si unirà il diletto per la contemplazione delle immagini che, tratte da antiche monete, devono valere come «ritratto dei loro animi».

A queste considerazioni di carattere programmatico, alquanto tradizionali e di per sé non originali, segue però una sorta di avvertimento al lettore sul modo in cui è strutturato l'apparato iconografico: «Ogni imagine ha diversi ornamenti, et nelle tavole de' riversi sono segnati a ciascuna medaglia i suoi numeri con i quali si trovano le ispositioni loro; acciocché per più cose dell'opera nostra più persone ricevino diletto, et comodo maggiore, potendosi, chi si sia, in varie occorrenze prevalersi di tanta varietà d'inventioni»[57]. Questa considerazione è molto importante perché permette di comprendere il modo in cui viene innovato il genere delle biografie illustri. Si mantiene, ma solo apparentemente, l'impianto tradizionale, costituito dalla combinazione di un testo narrativo-biografico con una serie di raffigurazioni di monete; ma oltre a quest'impostazione tradizionale si individuano anche alcune novità. Primo fattore di distinzione delle *Imagini delle donne auguste* rispetto alla precedente trattatistica numismatica è l'esplicita dichiarazione di un atteggiamento critico verso le proprie fonti, *in primis* proprio le *Imagines* del Fulvio. Questo approccio si esplica nella precisa indicazione dei propri rapporti di derivazione rispetto alle effigi già note al circuito erudito antiquario. Vico dichiara apertamente che non tutte le sue illustrazioni derivano da «antico esempio», aggiunge anche che non sono state inventate e che alcune provengono «da Andrea Fulvio…..le quali se veramente da 'medaglie' antiche, da intagli o parte da statue siano tratte, questo per certezza non ho». In altri termini, Vico, consapevole di inserirsi in un genere già inaugurato, intende corrispondere al criterio di completezza della serie, tipico del centone biografico, ma vuole, allo stesso tempo, evidenziare la propria autonomia e la propria competenza, indicando precisamente, in un elenco a parte, le immagini derivate dai predecessori e probabilmente non autentiche[58].

Secondo fattore innovativo è che, seguendo queste enunciazioni teoriche, per ogni personaggio è tentata una ricostruzione storica tramite l'integrazione di fonti di differente natura nell'ordinata struttura della biografia individuale. Ogni biografia corrisponde ad una sezione, che si apre con una tavola figurata in cui sono riprodotti da uno a tre diritti monetali, a cui segue la narrazione vera e propria [**fig. 37 a**][59]. In questa architettura sono inserite le monete, accuratamente riprodotte sia nella figurazione sia nelle legende. L'immediata connessione tra ritratti e narrazione biografica risponde al principio della fisionomica per cui i connotati individuali sono anche 'ritratto degli animi'. Un esempio eloquente, in tal senso, è costituito dalla sezione dedicata a Livia, moglie di Augusto. La tavola con i diritti presenta tre esemplari, uno dalle *Imagines* del Fulvio, esplicitamente indicato come tale nell'*Avvertenza al lettore*[60], e due da 'medaglie' antiche consultate dallo stesso Vico e note come appartenenti alla Collezione Grimani, tra cui in particolare la moneta con *Livia Salus Augusta* [**fig. 37 b**]. In questo medesimo passo, Vico menziona alcuni materiali glittici della stessa collezione come supporto testimoniale per la validità del suo riconoscimento[61].

> «Questa medaglia ancor che appresso molti si trovi, tuttavia da una conservatissima del reverendo Monsignor Grimani Patriarca, io ne ritrassi l'essempio, alla similitudine della quale , ha il medesimo dui bellissimi & antichissimi camei, tra gli altri molti, che egli tiene appresso di se».

[56] VICO, *Le Imagini*, 1557, cit., *Epistola dedicatoria*, f. a2.

[57] VICO, *Le Imagini*, 1557, cit., *Alli studiosi dell'antichità, Proemio*, f. c2.

[58] VICO, *Le Imagini*, 1557, cit., p. 4.

[59] Ogni tavola è organizzata in un fondale antichizzante, utilizzando motivi decorativi dell'architettura antica, cornici con ovuli e foglie lanceolate, volute e fregi vegetali.

[60] A pag. 4 del *Proemio*, sono elencate le immagini provenienti dalle *Imagines* del Fulvio, tra cui anche quella «di Livia Augusta, la prima di sopra». Segue un altro elenco con «quelle che abbiamo tolto dalle 'medaglie'», tra cui figurano anche quelle «quelle di Livia Augusta, le due di sotto».

[61] VICO, *Le Imagini*, 1557, cit., p. 55.

L’uso parallelo di esemplari glittici e numismatici indica l’analogia nella valutazione dei materiali determinata dalla similarità delle dimensioni e dalla somiglianza delle raffigurazioni. Come già nei *Discorsi* del 1555 Vico per confutare le interpretazioni di Rovilius si era avvalso del confronto tra ‘variati rovesci’, legende monetali e iscrizioni, così qui figurazioni su monete e su gemme vengono raffrontate per individuare i tratti della ‘*vera effigies*’ di Livia.
Critica delle fonti, autonomia di giudizio, ricerca di altri esemplari per l'individuazione di una denominazione attendibile sono le componenti che determinano l'originalità e il sottile, ma continuo, affinamento delle metodologie di indagine nell'esperienza vichiana. Ma il dato più originale dal punto di vista dell’evoluzione interna al genere della trattatistica antiquaria, e specificamente numismatica, è che, in ogni biografia, dopo la prima raffigurazione del *recto*, è collocata una serie di rovesci delle monete riferibili allo stesso personaggio, cui vengono aggiunte le ‘dichiarazioni’. Si è visto che questo ambito era stato fino a questa data - 1557 - poco esplorato e solo negli anni immediatamente precedenti alcuni avevano indicato la necessità di procedere ad una seria esplicazione dei rovesci, senza peraltro riuscire a metterla in atto. Dal canto suo Erizzo aveva pubblicato la spiegazione testuale, ma non aveva messo a disposizione dei lettori le corrispondenti illustrazioni. Vico, invece, fin dalla prima operazione editoriale approntata in collaborazione con Zantani, tenta l’integrazione di testo e immagine, di diritti e rovesci. Nella prima opera ciò avviene però solo dal punto di vista figurativo, poiché le tavole rimangono prive di commento testuale (1548). Nei *Discorsi*, aveva invece fatto il contrario, aveva cioè presentato l’interpretazione di alcune figure presenti sui rovesci, rimandando alla pubblicazione di un suo futuro libro ad essi dedicato (1555). Con le *Imagini delle donne auguste*, invece, Vico riesce a compiere un passo in avanti, illustrando i rovesci e aggiungendo anche alcune pagine di spiegazione delle rappresentazioni presenti su questi.

2.3.2.5 Breve e provvisoria conclusione

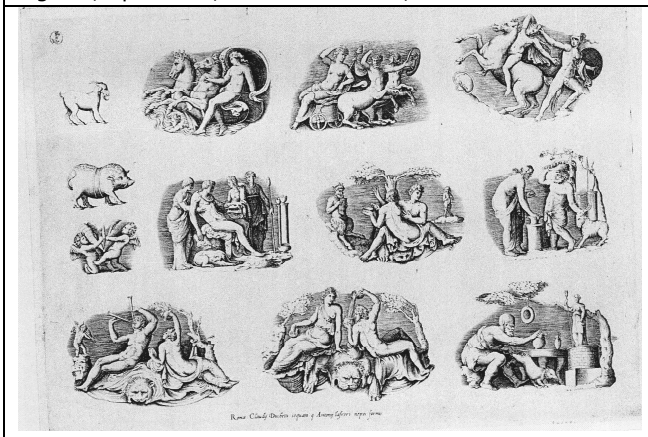
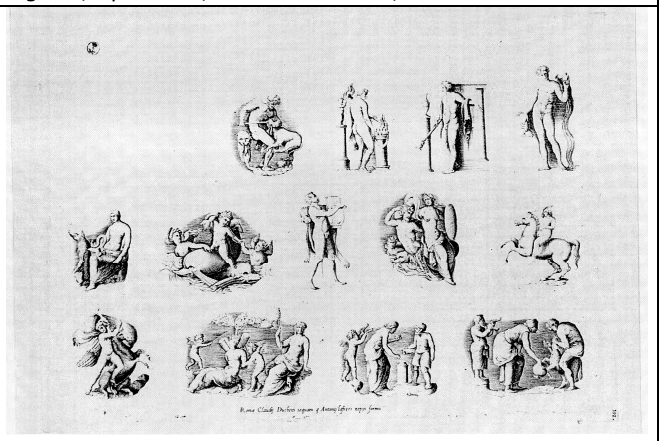
Questo percorso attraverso alcuni trattati di numismatica consente di fissare alcuni punti fermi. In primo luogo si è notato che nella produzione antiquaria a stampa cresce il valore delle immagini: le tavole sono più ricche, le illustrazioni sono dotate di iscrizioni; sono fornite indicazioni circa il materiale dei reperti; si elaborano sistemi di rimando tra testo - che è ora vero e proprio ‘commento’ - e illustrazioni, poiché sono inseriti in maniera costante numeri delle tavole o cifre a lato dei paragrafi. Questi stratagemmi editoriali determinano un rapporto più stretto tra commento e illustrazioni: non più biografie compendiarie e illustrazioni che evocano forme antiche, ma testi a commento di raffigurazioni fedeli di oggetti archeologici. Nonostante le divergenze di posizione sulla funzione delle ‘medaglie’, Vico ed Erizzo concordano su alcune idee fondamentali e condividono la medesima impostazione metodologica. Il principio fondante è che tutti i reperti antichi, a qualsiasi tipologia appartengano – statue, architetture, epigrafi, monete e gemme - possiedono la medesima carica testimoniale. La loro dignità, inoltre, non è inferiore a quella delle fonti storiche. Da ciò discende la conseguente adozione di un metodo comparativo, enunciato esplicitamente dal Vico. Di questo metodo sono stati presentati due impieghi esemplari, il ritratto di *Livia Drusilla* e la discussione della valenza del *sidus Iulium* tra gemme e monete.
Altro vantaggio derivante dall’analisi diretta di più esemplari sono le prime osservazioni di natura stilistica. Le teste di Adriano, presenti sulle monete, riproducono la stessa faccia, ma risultano «solamente diverse alquanto nell’arte, e nella maniera del maestro, che intagliò il conio: come quella di più bassa e di più secca; questa di più alta e polposa conciosiaché non può essere dubbio che ogni regione dell’Impero Romano, ogni Provincia ogni città & ogni luogo usando la moneta de’ Cesari, non convenisse anco che vi fossero di molti artefici, chi più e chi meno eccellenti» (p. 95). La testa era quindi la stessa e le varianti di resa dipendevano dalla differente mano o dalla diversa localizzazione geografica della bottega. Il parallelismo tra monete e gemme emerge così anche nella trattazione sullo stile: l’elevatezza del soggetto rappresentato determina l’accuratezza formale, che contraddistingue serie numismatiche e prodotti glittici. Da tale assunto discendono la riflessione sull’uso di questi reperti come ‘veicoli’ di raffigurazioni illustri e la teoria di Erizzo di un uso prevalentemente celebrativo delle ‘medaglie’. In questo ragionamento l’iconografia e la funzione delle immagini si intersecamo con la considerazione dei valori formali e producono, come logico corollario, il dibattito sulla destinazione d’uso. Questo strettissimo intreccio di aspetti salienti per la formazione di una disciplina antiquaria ‘moderna’ comprende già in sé, *in nuce*, le principali componenti per la codificazione di un metodo sistematico e scientificamente strutturato per lo studio dell’antichità. Da un lato i diritti offrono gallerie di volti illustri che, con lo studio integrato delle fonti storiografiche e l’applicazione delle tecniche fisiognomiche, suggeriscono modelli di moralità o immoralità, trovando ampia fortuna nel genere delle biografie. Dall’altro i rovesci, in quanto «publici annali», rendono possibile la ricostruzione della storia economica, civile e sociale. Enea Vico per primo esplicitamente si dedica all’analisi dei rovesci; quest’ultima

pista conduce a sua volta ad intersezioni con i rilievi figurati per la complessità delle scene, con gli emblemi per l'integrazione tra parola e figura e con le gemme per la ricorrente ripetizione degli schemi iconografici. Da qui parte la tendenza al rinvenimento dei *mores et instituta*, attraverso l'evoluzione di un altro settore nascente, la scienza epigrafica. In definitiva il valore documentario e la raffinatezza formale accomunano le serie numismatiche ai prodotti glittici, legando entrambe ad una funzione altamente rappresentativa. Dal punto di vista contenutistico gli intagli sulle gemme si prestavano sia alla ricerca della '*vera effigies*', attraverso le molte testimonianze provviste di ritratti, sia alla ricostruzione dei fatti storici e delle consuetudini antiche. Per quanto la glittica non fosse ancora stata adeguatamente messa al centro di analisi esplicite e specifiche, appositamente dedicate, essa comunque emerge in questa analisi dei trattati di numismatica solo in alcune circostanze, ma la sua ricorrenza, per argomenti anche disparati, ne dimostra proprio la pervasiva presenza. La frequeza delle gemme nei gabinetti degli antiquari e negli studi d'artista, già nei decenni centrali del Cinquecento, ne imponeva la costante osservazione e ne rendeva imprescindibile la considerazione almeno come parallelo delle fonti numismatiche.

2.4 VEDERE E INCURIOSIRE

Nel corso del Cinquecento l'interesse per la glittica si arricchisce, via via, di nuovi connotati. Nella prima metà del secolo la passione numismatica prende corpo parallelamente al collezionismo antiquario di più vaste proporzioni e ad una produzione editoriale sempre più consistente, dedicata a questioni di varia natura, dall'impiego delle emissioni monetali al riconoscimento dei ritratti e delle scene simboliche dei rovesci monetari. In stretta contiguità con queste esperienze si deve annoverare un altro importante filone in cui si rintraccia l'interesse per le gemme: l'avvio di una produzione figurativa a stampa esclusivamente destinata a questi materiali. In parallelo alla stesura dei trattati di numismatica, in cui le gemme sono solo sporadicamente menzionate, si assiste ad una timida emersione di questi materiali anche nella produzione di stampe sciolte a carattere antiquario. Questo filone prende il via attorno alla metà del Cinquecento e si sviluppa più organicamente e ampiamente nel corso del Seicento. In questo capitolo si vuole focalizzare l'attenzione sulla prima comparsa di gemme in stampe, per chiarirne il contesto di elaborazione e per discutere in maniera ravvicinata la paternità e la tempistica di questa produzione.

2.4.1 Le stampe dei cammei Grimani

Fig. 38, Speculum, cammei Grimani, 1	Fig. 39, Speculum, cammei Grimani, 2
	

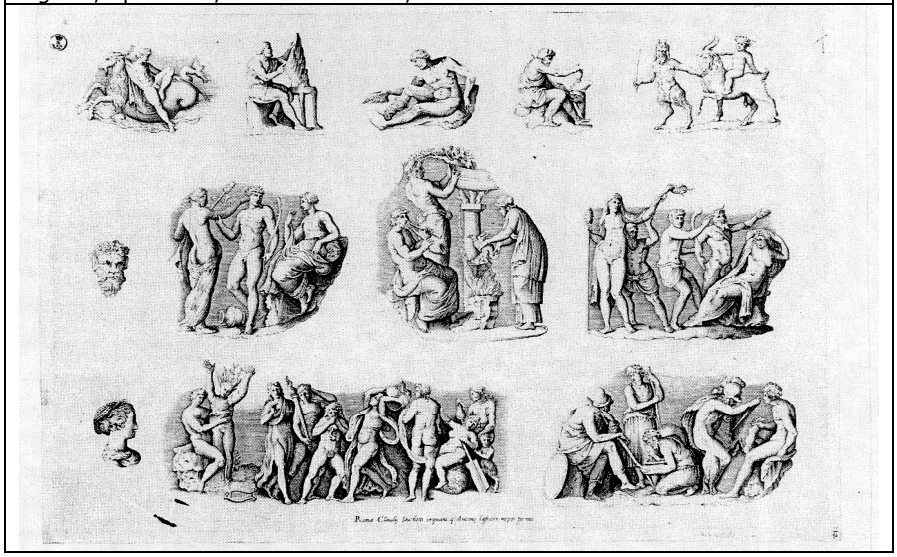
Mariette attribuisce ad Enea Vico la prima serie di stampe con cammei Grimani: «*Enée Vico [...] fut aussi celui qui comprenant tout le prix d'une si heureuse idée, imagina le premier de publier sur le même plan, un Recueil de Pierres gravées & de Camées antiques*»[62]. In base a queste parole, Enea Vico risulta non solo autorevole studioso di monete e 'medaglie', ma anche primo editore di gemme e cammei. Secondo Mariette da una parte il desiderio di istruire e dall'altra la volontà di rendere piacevoli i testi antiquari avrebbero spinto il Vico a scegliere «tutto ciò che lui conosceva di più perfetto dell'uno e dell'altro genere». La preferenza era data a «soggetti interessanti», «ricche composizioni» e ad «incisioni» caratterizzate da «eccellenza dell'esecuzione». L'opera di Vico sarebbe stata, però, «*imparfait*» perché nel 1567 la morte non gli avrebbe consentito di portare a termine la sua impresa. Mariette istituisce così, nella sua *Glittografia*, un raffronto tra i due aspetti della formazione e della produzione vichiana, da un lato quella della numismatica e dall'altro quella della glittica, entrambe mediate dalla pratica del disegno dal vero: «Vico non doveva diventare un seguace dello stile di Battista Franco, che per la verità allora era stato molto stimato ma che, nondimeno, era lontano dal gusto antico. Vico, esponente di questa maniera facile e spirituale, ma troppo lontana dal vero, ai miei occhi sfigura orribilmente le incisioni antiche che presenta e me le rende del tutto irriconoscibili. La buona prova di questo inizio delle serie di pietre incise sono quelle di cui i soggetti differenti sono organizzati con simmetria su tre grandi tavole: serie che non si trovano comunemente in questa edizione. Si trovano invece più frequentemente nell'edizione di Philippe Thomassin che avrebbe acquistato le matrici e le avrebbe suddivise in base ai soggetti, in trentatré piccole tavole»[63].

[62] V. I. MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, voll. I-II, Paris, 1750, p. 266.

[63] MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, cit., pp. 266-267. Su Battista Franco, da ultimo, F. BIFERALI-M. FIRPO, *Battista Franco «pittore viniziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa, 2007.

L'argomentazione di Mariette presenta gli elementi fondamentali della questione: l'attività di Vico incisore, l'influsso stilistico di Battista Franco e le vicende delle stampe di cammei. In particolare, su questo ultimo aspetto, Mariette cita tre grandi tavole con soggetti diversi, che noi sappiamo essere state pubblicate nello *Speculum Romanae Magnificentiae* e poi riprese da parte di Thomassin. Nella prima fase dello *Speculum*, queste tre matrici vennero utilizzate per tre stampe di notevoli dimensioni a noi note almeno in due stati. In seguito le matrici furono acquistate da Thomassin, ritagliate, dotate di numerazione e pubblicate in diverso formato, più ridotto. Tali matrici furono poi di nuovo riutilizzate dalla Stamperia de' Rossi nel 1650, quando furono pubblicate in una nuova edizione, con frontespizio modificato e didascalie[64]. Al termine del primo decennio del Settecento la serie di rami fu ancora utilizzata per arricchire l'opera in quattro libri delle *Gemme antiche figurate* (1707-1709) di Paolo Alessandro Maffei, con ulteriori varianti dello stato delle matrici. I primi esemplari dello *Speculum* in cui si trovano le tre stampe sono quelli di Darmstadt, Dresda, Monaco e della Biblioteca Vaticana: i primi tre sono ritenuti di poco anteriori al 1570; il quarto, invece, è riferito agli anni Ottanta del XVI secolo[65].
L'importanza di queste serie di stampe dei cammei Grimani consiste nella loro precocità editoriale e nella loro successiva prolungata presenza nelle edizioni di materiali glittici fino all'edizione di Maffei. Anche per il diverso modo in cui le stampe saranno poi riprese e riutilizzate - ritagliate, ritoccate, arricchite da didascalie, corredate di commenti testuali - questa esperienza costituisce un banco di prova per individuare la variazione degli approcci da parte dei diversi stampatori-editori alla medesima tipologia di materiali. D'altra parte, il commento di Mariette già segnalava alcuni punti critici nella storia delle matrici e delle relative riproduzioni a stampa: il rapporto con Battista Franco, l'adozione da parte di Vico di uno stile non proprio, la non compiutezza della sua opera, il riuso da parte di Thomassin.

Fig. 40, Speculum, cammei Grimani, 3



Attualmente, il quadro dei rapporti tra Enea Vico e Battista Franco rimane in gran parte da chiarire, soprattutto riguardo all'intreccio tra produzione grafica e interessi antiquari. Le tre incisioni dello *Speculum* [**fig. 38-39-40**], infatti, sono attribuite talvolta ad Enea Vico, altre volte a Battista Franco; ma ciò che qui interessa maggiormente è comprendere le ragioni alla base della loro esecuzione. Bisogna fare chiarezza non solo su chi ne fu l'esecutore materiale, ma soprattutto sul contesto socio-culturale in cui sono state ideate e concepite. A questo interrogativo dedicherò questo capitolo (§ 2.4), in cui ripercorrerò la questione dell'attribuzione dei primi disegni e dei rami e le loro vicende cinquecentesche in relazione all'esperienza dello *Speculum.*

[64] Sulla Stamperia de' Rossi è fondamentale il lavoro di A. GRELLE IUSCO, *Indice delle stampe de' rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, Roma, 1996, pp. 9-68.
[65] C. HÜLSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafrery*, in *Collectanea variae Doctrinae L. S. Olschki*, Monaco, 1921, pp. 130-131 e p. 140 per la datazione degli esemplari della Biblioteca Apostolica Vaticana.

2.4.2 I disegni e le stampe dello *Speculum*

Occorre in primo luogo riprendere e chiarire i punti fermi dell'attribuzione a Battista Franco dei disegni delle gemme Grimani, per poi procedere ad una ricostruzione, punto per punto, dell'esperienza dei due artisti e delle loro vicende biografiche. Questo percorso consentirà di formulare un'ipotesi delle tappe di produzione e pubblicazione delle riproduzioni grafiche – a disegno e a stampa – del repertorio glittico Grimani[66].
Lo studio di Hülsen sulla formazione e composizione dello *Speculum Romanae Magnificentiae* individua due stati delle matrici realizzate per le stampe dei cammei Grimani[67]. La serie di primo stato, databile entro il 1573 e priva di iscrizioni, è attribuita alla bottega di Lafrery e considerata come riproduzione in controparte delle incisioni di Battista Franco. La stessa serie di matrici appartenute a Lafrery sarebbe poi stata riutilizzata da Claude Duchet, dando luogo alla creazione della serie di secondo stato con l'aggiunta della sottoscrizione editoriale, «*Romae Claudii Ducheti formis Sequani q. Antonii Lafreri nepotis formis*» [**fig. 38-40**][68]. Hülsen ricorda anche che i fogli di Lafrery sono attribuiti ad Enea Vico e che tale paternità deriva dal frontespizio di Thomassin del 1620 circa [**fig. 54**].

Fig. 41, Stampa di Battista Franco, vari

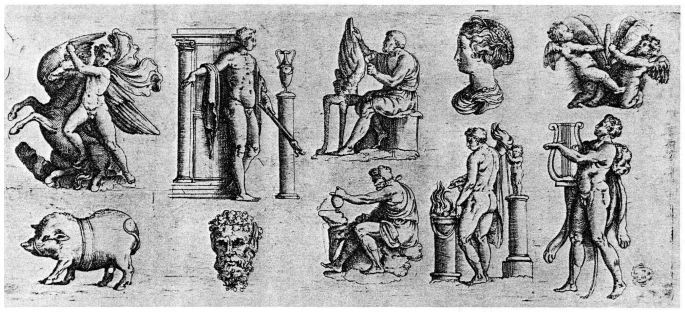


Fig. 42, Stampa di Battista Franco, Igea



L'altra serie di stampe che va confrontata con questa è quella nota da esemplari sciolti conservati a Londra e a Vienna. Il Neverov attribuisce al Franco quarantaquattro soggetti presenti in queste stampe, di cui trentasette coincidenti con quelli raffigurati nelle incisioni dello *Speculum*, e ritiene che il Franco abbia realizzato disegno, incisione e stampa nel periodo compreso tra il 1553 e il 1555, sulla scorta delle indicazioni del Bartsch [**figg. 41-51**][69]. Questa datazione indicata da Neverov non viene spiegata; essa è presumibilmente il risultato dell'incrocio con i dati biografici in riferimento all'ipotesi formulata pochi anni prima da Edith Lemburg Ruppelt per una datazione ai medesimi anni, sulla base di «*Stilanalyse*» e «*Korrelation der biografischen Daten von Auftraggeber und Künstler*»[70]. Pertanto, allo stato attuale degli studi, la prima serie è stata attribuita al Franco e agli anni 1553-1555, la seconda, comparsa nello *Speculum* attorno al 1570 e documentata dall'inventario del Lafrery del 1572, è attribuita al Vico e ritenuta copia delle stampe del Franco[71].

---

[66] Da ultimo in BIFERALI - FIRPO, *Battista Franco*, cit., in particolare pp. 299-303, in cui si ricostruiscono gli ultimi anni di attività di Battista a Venezia per la committenza Grimani. Questa particolare impresa non viene discussa in maniera critica ma ci si limita a recepire le acquisizioni della precedente tradizione, secondo cui le stampe di Battista Franco sarebbero state realizzate a Venezia, in concomitanza con la copiatura dei disegni, e poi ad esse si sarebbe ispirato lo stesso Enea Vico, sempre in ambito veneziano.

[67] Per le citazioni di stampe dello *Speculum* farò riferimento a HÜLSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae*, cit., in particolare per le tre tavole con cammei, cfr. nn. 84-86 alle pagine 159-160.

[68] L'attività di Claude Duchet risale ai primi anni Ottanta, quando su numerose matrici compare la sua sottoscrizione editoriale accompagnata anche da riferimenti cronologici.

[69] O. NEVEROV, *La serie dei "Cammei e Gemme Antichi" di Enea Vico e i suoi modelli*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 22-32.

[70] E. LEMBURG-RUPPELT, *Die berühmte Gemma Mantovana und die Antikensammlung Grimani in Venedig*, in «Xenia», 1, 1981, pp. 85-108, in particolare p. 92 e note 40.

[71] F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V: la pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577*, Roma, 1908, p. 56, «Tre tavole de diversi intagli de Camelli fragmenti, dove si vedono di molte sorte de sacrifitij et altre cose varie» senza l'indicazione della denominazione dell'incisore che la critica individua in Enea Vico. Eppure già nel 1570 Enea Vico era famoso. La voce immediatamente precedente è «Tre tavole di diversi animali pigliate da pitture antiche».

Fig. 43, Stampa di Battista Franco, vari

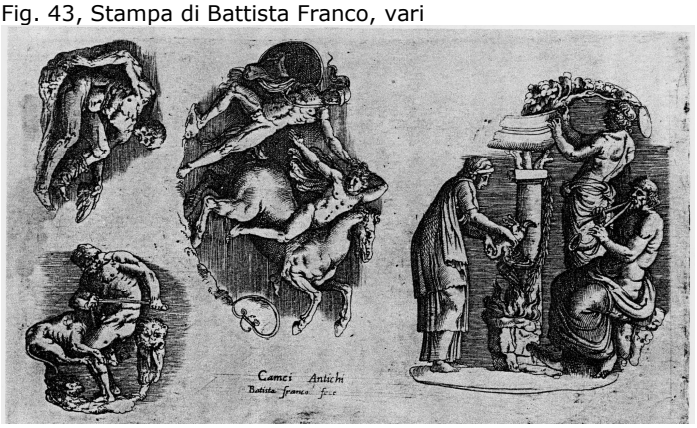


Fig. 44, Stampa di Battista Franco, Dioniso

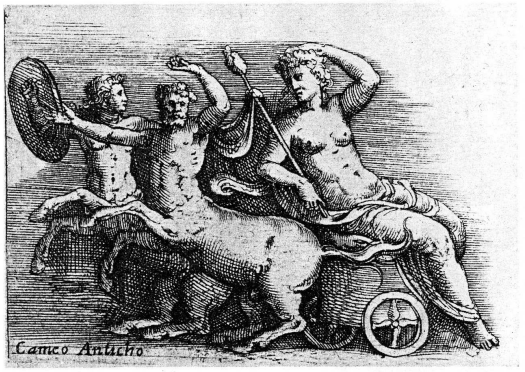


Fig. 45, Stampa di Battista Franco, Apollo e Dafne

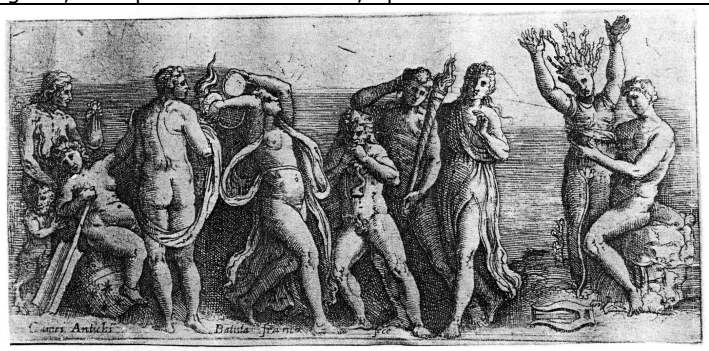
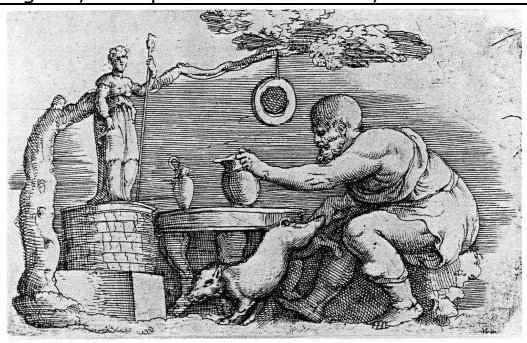


Fig. 46, Stampa di Battista Franco, sacrificio



Occorre però sottolineare fin da ora che la serie di Battista Franco datata al 1553-1555 non ha sicuri elementi esterni per la datazione e che la serie dello *Speculum* non è esplicitamente attribuita ad Enea Vico dalla fonte documentaria più vicina all'ipotizzata elaborazione, cioè dall'inventario del 1572. L'ipotesi di una prima redazione del Franco e di una successiva copiatura da parte di Enea Vico per la bottega lafreriana è quella attualmente avallata e maggiormente avvalorata dagli studi, ma forse meriterebbe maggior attenzione e dovrebbe essere supportata con prove esterne più consistenti. Comunque, per la singolarità delle rappresentazioni e per la loro stessa sovrapponibilità, è innegabile che sussista tra le due serie un qualche rapporto, che deve però essere maggiormente precisato.

Fig. 47, Stampa di Battista Franco, vari

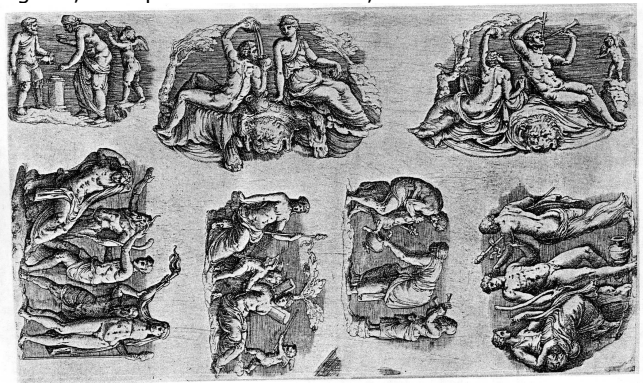


Fig. 48, Stampa di Battista Franco, ritorno di Ulisse



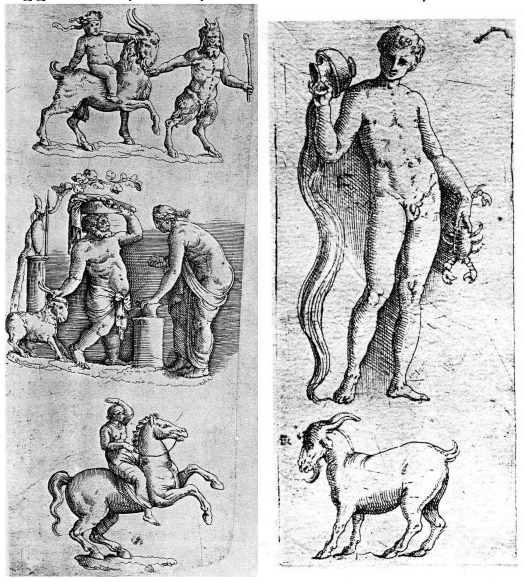
Si possono in primo luogo proporre alcune considerazioni di ordine tecnico-stilistico. La serie di stampe attribuite a Battista Franco e le tavole dello *Speculum* presentano ben trentasette soggetti comuni. Ma il tratto delle stampe del Franco è più morbido e riconduce ad una tecnica mista ad acquaforte e bulino; diversamente le serie dello *Speculum* sono realizzate con un tratto più duro e spigoloso, quasi impacciato in certi casi, e rimandano ad un'esecuzione bulinistica. Così le sostanziali differenze formali nella resa dei tratti grafici tra le

stampe dello *Speculum* e quelle del Franco escludono con certezza la derivazione diretta delle due serie di stampe dalla medesima matrice e consentono di ipotizzare due percorsi editoriali diversi, uno per le incisioni a bulino dello *Speculum* e un altro per le stampe all'acquaforte di produzione franchiana. Tuttavia, è anche innegabile che queste due serie, proprio per la loro similarità, provengano da una fonte figurativa comune: la scelta del soggetto raro, il taglio e l'articolazione delle raffigurazioni impongono un rapporto di stretta vicinanza figurativa. Il quesito aperto, a questo punto, consiste proprio nell'individuazione di questo primo contesto in cui fu concepita l'esecuzione dei disegni, da cui poi furono tratte le matrici per lo *Speculum* e per le stampe di area veneta.

fig. 49, Stampa di Battista Franco, vari



Figg. 50-51, Stampa di Battista Franco, vari



2.4.3 Le prove grafiche di Giovan Battista Franco

Il giudizio di Mariette attribuiva ad Enea Vico il primato cronologico nella pubblicazione di una *suite* con la raffigurazione di gemme incise. La situazione però, in realtà, non è chiara, se si analizzano le testimonianze documentarie disponibili: il nome del Vico non compare sulle stampe dello *Speculum*, mentre quello di Battista Franco è esplicitamente dichiarato sulle tirature più tarde delle stampe veneziane tramite l'iscrizione «*Camei antichi // Batista Franco fece // Franco forma*» presente sul foglio di Londra [**fig. 49**].
I cammei rappresentati appartenevano ad una delle più antiche e illustri dattilioteche della Repubblica Veneta, quella dei Grimani[72]. Gli studi sulla politica collezionistica della famiglia si sono intrecciati con l'approfondimento dell'attività del Franco incisore e pittore devozionale nella Repubblica veneta. Ciò ha consentito di ricostruire con un discreto margine di attendibilità l'operato del Franco al servizio dei Grimani. L'interesse per la glittica era stato sviluppato dalla famiglia Grimani in una fase molto alta del collezionismo antiquario europeo. La precocità dello studio dell'antico in area veneta contraddistingue il ceto medio-borghese, legato alle colonie orientali da intensi traffici commerciali, ma anche le famiglie nobili che, progressivamente, acquisiscono pezzi di estrema rarità, spesso anche originali greci[73]. In questo quadro di

[72] C. HÜLSEN, *Zum berliner Cameo des Dioskurides*, in «Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsamlungen», n. 39, 1917-1918, pp. 128-134; LEMBURG-RUPPELT, *Die berühmte Gemma Mantovana*, cit.; NEVEROV, *La serie dei "Cammei e Gemme Antichi"*, cit.; LEMBURG-RUPPELT, *Der berliner Cameo des* Dioskurides, cit., tav. 45-49, pp. 89-113; E. LEMBURG-RUPPELT, *Zur Entstehungsgeschichte der Cameen-Sammlung Grimani Gemeinsamkeiten mit dem Tesoro Lorenzos de' Medici*, in «Rivista di Archeologia», 26, 2002, pp. 86-113.

[73] Si ricordano qui alcuni degli studi più recenti e di interesse per questa ricerca: I. FAVARETTO, *Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 68, 1979, pp. 15ss.; EADEM, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990; EADEM, *Lo statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 6 settembre-2 novembre 1997, Padova, 1997; L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della Cultura Veneta*, 3/III, Vicenza, 1981, pp. 207-266; A. RAVÀ, *Il camerino delle Antigaglie di Gabriele Vendramin*, Venezia, 1920.

dinamismo commerciale e apertura intellettuale, i Grimani mettono insieme una straordinaria collezione di antichità, tra cui anche esemplari glittici, soprattutto cammei. La fortuna della famiglia crebbe con Antonio (1435-1523), doge nel 1521 in età molto avanzata e dopo aver trascorso alcuni anni in esilio presso il figlio, Domenico Grimani, cardinale a Roma dal 1493. È Domenico, nel contesto romano, che sviluppa in maniera decisiva il collezionismo glittico e che lascerà in eredità al nipote Marino, cardinale dal 1527, la sua raccolta. Risale al 1528 un inventario voluto da Marino e agli anni tra 1520 e 1523 il testamento di Domenico[74].

Fig. 52, palazzo Grimani, stucco, Ottaviano su Capricorno

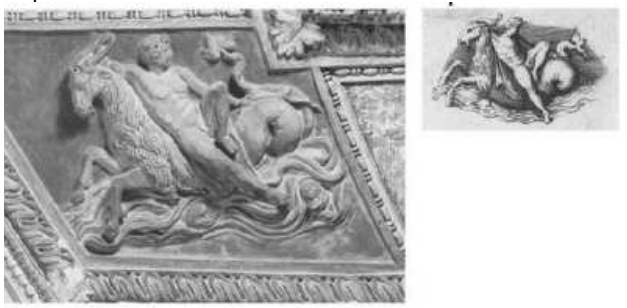
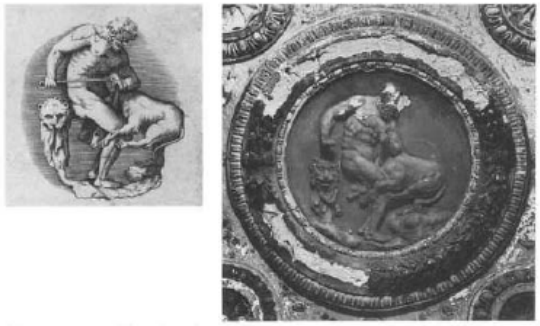


Fig. 53, palazzo Grimani, stucco, Ercole uccide il leone



È noto che alla morte del cardinale Marino nel 1546 gravi dissesti finanziari colpirono i Grimani, costretti a subire la confisca da parte di Paolo III di un consistente nucleo di gemme. Tuttavia già nel 1551 il Patriarca di Aquileia, Giovanni Grimani, recuperò la collezione e la riportò con sé a Venezia[75]. Battista Franco frequentò intensamente la famiglia Grimani tra il 1552 e il 1553, quando affrescava i lunettoni di Palazzo in Ruga Giuffa (Santa Maria Formosa) con le storie di Coriolano e proprio in quell'occasione avrebbe potuto disegnare i cammei, recuperati felicemente e destinati a far splendida mostra di sé nello studiolo[76]. È dunque sulla base di queste vicende storico-biografiche che solitamente si fa risalire agli anni compresi tra il 1553 e il 1561 la realizzazione dei disegni da parte di Battista Franco[77]. Risulta coerente con questa ricostruzione il fatto che, come ricorda anche il Vasari, all'epoca il Franco era occupato ad affrescare la Cappella Grimani in S. Francesco della Vigna a Venezia. La morte del pittore sopraggiunse mentre ancora si dedicava a questi affreschi, alla fine del 1561. La sua opera fu portata a termine da Federico Zuccari che, dopo il 1564, fu incaricato anche della decorazione a stucco dello scalone di Palazzo Grimani in Santa Maria in Formosa[78]. Alcuni stucchi dello scalone riproducono tanto fedelmente le scene dei cammei da indurre ad ipotizzarne una derivazione diretta da disegni dal vero [**figg. 52-53**]. Tali disegni potevano essere quelli di Battista Franco, datati agli anni Cinquanta, ma potevano anche essere stati eseguiti *ex novo* da Federico Zuccari, in seguito

[74] LEMBURG-RUPPELT, *Der berliner Cameo des Dioskurides*, cit., 1984, p. 92; LEMBURG-RUPPELT, *Zur Entstehungsgeschichte der Cameen-Sammlung Grimani*, cit., 2002, p. 89. Da ultimo anche BIFERALI-FIRPO, *Battista Franco*, cit., pp. 299-303.

[75] Enea Vico si esprime in termini celebrativi verso questo atto apprezzando l'ingente spesa di tremila scudi, in *Discors*i, cit., lib. II, p. 53: «Ma il Reverendiss. Mon. Giovanni Grimani Patriarca d'Aquileia, signor d'alto governo e di molta prudenza, e non meno illustre per le ottime e reali virtù sue, che chiaro per nobiltà di sangue e di dottrina sacra, tanto stupisce ogni di più del valore de gli antichi, che per riavere i fragmenti dell'antichità, che già furono del morto suo fratello Cardinale, diede tre mila scudi: delle quali la maggior copia fu di 'medaglie' e di preciosi camei di tanta rara e suprema bellezza, che per il Museo di questo magnanimo Signore si può largamente giudicare la eccellenza e ricchezza dell'età dei Gentili. Ma delle 'medaglie' tutte, quali hoggi sieno i pregi, è impossibile narrare, il perché secondo ch'elle sono rare d'effigie o di istoria nella parte riversa o da buona mano scolpite, e conservate, gli vengono alzati i pregi, e fatte le estimazioni grandi.».

[76] W. R. REARICK, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», II, 1958-59, p. 112, n. 36. Più recentemente, IDEM, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001, pp. 133-138.

[77] LEMBURG-RUPPELT, *Zur Entstehungsgeschichte der Cameen-Sammlung Grimani*, cit., 2002, p. 94 indica gli anni tra 1553 e 1559.

[78] M. PERRY, *Wealth, Art and Display: The Grimani Cameos in renaissance Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 268-273. Alla morte di Battista Franco nel 1561 Giovanni Grimani chiamò a Venezia Federico Zuccari. Vasari ricorda che il giovane Zuccari era stato chiamato per portare a termine la cappella di famiglia rimasta incompiuta per la morte del Franco nel 1561.

alla visione diretta dei cammei tornati a Venezia[79]. In sintesi, la ricostruzione più accreditata vuole che il Franco abbia disegnato le gemme tra 1552 e 1561 a Venezia e che tali schizzi abbiano ispirato anche lo Zuccari per la decorazione del soffitto dello Scalone. I disegni del Franco, rimasti tra i beni di famiglia, sarebbero poi stati ristampati dal figlio Giacomo nell'edizione postuma del «*Della nobiltà et eccellentia del disegno*» del 1611 [**fig. 49**].

2.4.4 La serie vichiana: i documenti

La spiegazione fin qui esposta chiarisce i rapporti e gli accadimenti veneziani, ma lascia ancora in ombra e tutta da chiarire la comparsa delle stampe nello *Speculum* e l'attribuzione ad Enea Vico. Seguendo l'impostazione di Hülsen le due prime serie romane si possono attribuire all'attività di incisore di Enea Vico e alla principale stamperia dell'epoca, quella di Lafrery. Si deve anche ricordare che nel 1553, Antoine Lafrery, con il suo ricco patrimonio di lastre, entra in società con Antonio Salamanca. Il regolamento di questa nuova impresa editoriale, nata da una fusione di due consistenti fondi di matrici, prevedeva che ciascun editore mettesse in comune le proprie matrici, pur mantenendone la proprietà. Le successive vicende editoriali delle lastre lafreriane sono abbastanza chiare, poiché la sottoscrizione editoriale di Claude Duchet e gli avvicendamenti di proprietà già noti concordano nell'indicare nel Duchet il successivo stampatore-editore delle medesime tre grandi lastre [**figg. 38-39-40**][80].

Le tre stampe con i cammei sono registrate dall'inventario del Lafrery del 1572 come «*Tre tavole de diversi intagli de Camelli fragmenti, dove si vedono di molte sorte de sacrifitii et altre cose varie*» e si trovano in alcuni esemplari dello *Speculum* composti nei primi anni Settanta[81]. Qui però non compare l'attribuzione ad Enea Vico, ma, nonostante ciò, l'opinione che si è diffusa è che tali incisioni fossero riproduzioni in controparte dei disegni veneziani di Battista Franco, realizzate tramite l'attività incisoria di Enea[82]. Va inoltre ricordato che le stampe dello *Speculum* sono realizzate nello stesso verso degli oggetti archeologici, mentre risultano in controparte rispetto alle stampe franchiane proprio perché anche queste ultime sono in controparte rispetto agli oggetti archeologici.

Negli anni Settanta, quindi, le tre matrici con i cammei sarebbero state stampate nell'ambito delle serie dello *Speculum*, ma due aspetti rimangono da chiarire: l'attribuzione al Vico e la data dell'effettiva produzione dei disegni preparatori per l'incisione delle lastre dello *Speculum*. Se, infatti, si accetta l'interpretazione di Mariette e l'attribuzione al Franco dell'*inventio*, allora Vico avrebbe inciso le matrici copiando i disegni di Battista Franco degli anni 1553-1555. Ciò però sarebbe avvenuto quando già anche Vico si trovava a Venezia, ossia alla fine degli anni Cinquanta, pochi anni prima della morte avvenuta nel 1567. Ma dinanzi a questa eventualità sorgono due difficoltà, che non sono state forse fino ad ora prese in considerazione: in primo luogo occorre valutare bene tempi e modi del contatto tra i due personaggi e la plausibilità della realizzazione di determinate attività in specifiche fasi delle loro biografie. In secondo luogo, diventa problematico seguire il successivo transito delle raffigurazioni dall'ambito veneto – dove sarebbero stati realizzati i disegni ed effettuata l'incisione delle matrici - a quello romano, dove dettero vita alle incisioni della bottega di Lafrery. Da questo doppio ordine di problemi deriva la necessità di richiamare le vicende

---

[79] Così si pronuncia Vasari riguardo a Federico Zuccari: «Ma innanzi che cominciasse detta cappella adornò al detto patriarca le scale del suo Palazzo di Venezia di figurette poste con molta grazia dentro a certi ornamenti in stucco, e dopo condusse a fresco nella detta cappella le due storie di San Lazzero e la conversione di Maddalena», *Vita di Taddeo Zucchero*, pp. 612-613, in G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*, Firenze, 1822, vol. III, altri riferimenti *ibidem*, *Vita di Battista Franco*, pp. 462-463 sul soggiorno veneziano.

[80] Archivio di Stato, Not. Capitolin. Fabr. Palmerio 1584, f. 600. Il testo del contratto è pubblicato da A. BERTOLOTTI, *Giunte agli artisti belgi e olandesi in Roma nei secoli XVI e XVII, Notizie e Documenti raccolti negli archivi romani*, Roma, 1885, consultato nella ristampa anastatica di Arnoldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1974, 9; già citato da F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V*, cit., p. 21, nota 1. La società si sciolse solo dopo un mese, il 7 dicembre 1584.

[81] HÜLSEN, *Zum berliner Cameo*, cit., p. 130. In questo articolo Hülsen dichiara che «*auch Vicos Stich nicht die älteste Abbildung des Kunstwerkes, denn seine ganze Gemmenserie ist – was bisher nicht bemerkt oder wenigstens nicht hervorgehobenen zu sein scheint – nur Nachstich im Gegensinne nach einer Reihe kleinerer Blätter der Venezianers Battista Franco*». Non vengono tuttavia forniti precisi indizi per la formulazione di questa teoria, se non ragioni tecniche e di cronologia generale. Per il primo aspetto, infatti, Hülsen nota che le incisioni dello *Speculum* sono in controparte rispetto alle stampe del Franco; per il secondo aspetto vengono messe in relazione le biografie dei due personaggi, senza discuterle però nei minimi dettagli.

[82] Anche le più recenti e autorevoli voci che hanno preso in considerazione queste stampe hanno mantenuto l'attribuzione delle incisioni ad Enea Vico, cfr. *Indice delle Stampe de' Rossi*, cit., p. 174.

biografiche di Enea Vico, i suoi spostamenti e i suoi interessi, per verificare l'attendibilità di tale ricostruzione, soprattutto in considerazione dei suoi rapporti con la produzione grafica di soggetto antiquario di ambito romano.
Il nome di Enea Vico compare per la prima volta sul frontespizio non datato dell'edizione di Philippe Thomassin, con l'indicazione «*ab Aenea Vico Parmen. Incis.*» [**fig. 54**]. Quest'edizione è composta da stampe tirate dai rami lafreriani, ma corrispondenti ad uno stato non primario, ed è datata al 1618-1620, periodo in cui molti dei rami appartenuti al Lafrery erano stati ormai venduti e temporaneamente dispersi prima di essere di nuovo riuniti dalle successive acquisizioni della famiglia De' Rossi. Thomassin intervenne sullo stato dei rami, modificandoli profondamente: essi furono ritagliati, creando trentaquattro tavole più piccole, e fu conseguentemente aggiunto un ordinamento con numeri arabi. Ebbene, a partire da questo frontespizio il nome del Vico è indissolubilmente legato a questa serie di incisioni. La successiva menzione si rintraccia nell'inventario delle lastre ereditate nel 1648 da Giovanni Domenico de Rossi dal padre Giuseppe de Rossi morto nel 1639 [**fig. 55**][83].

Fig. 54, *Ex antiquis cameorum*, frontespizio

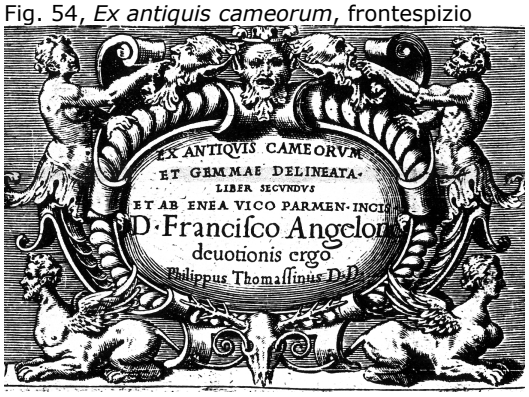


Fig. 55, *Ex gemmis et cameis*, frontespizio



Le tre grandi iniziali lastre dello *Speculum*, già edite negli anni Settanta, dopo le rielaborazioni del Thomassin sono indicate nell'inventario dei de' Rossi come «*34 ottavini piccoli di camei dell'Angioloni*»[84]. Successivamente l'*Indice de' Rossi* del 1735 menziona «*Gemme e cammei antichi intagliati a bulino, da Enea Vico libro in 34 quarti di foglio reale, baioc. 80*»[85], a testimoniare la permanenza dell'attribuzione e la permanenza dei rami nella bottega[86].
Al momento non si conoscono altre testimonianze circa il coinvolgimento del Vico nell'incisione delle matrici; l'attribuzione tradizionale, ad oggi, si fonda dunque sostanzialmente sul frontespizio del Thomassin, che fu realizzato attorno al 1620, ovvero alcuni decenni dopo l'ipotetica incisione delle lastre in rame. Questa distanza temporale e l'assenza di altre prove forti dell'incisione dei rami da parte del Vico rende quindi alquanto precaria l'attribuzione tradizionale e la ricostruzione del rapporto con le prove grafiche franchiane.

2.4.5 La serie vichiana: i dati biografici

Hülsen, Lemburg-Ruppelt, Neverov ritengono che sia stato Vico ad incidere i rami lafreriani, copiandoli da disegni di Battista Franco. Quest'operazione si sarebbe svolta almeno dopo il 1552-1553 e prima della morte del Vico nel 1567. Ma alcune circostanze, di natura cronologica e geografica, complicano la situazione[87]:

[83] Nel decennio tra 1639 e 1648 l'eredità era rimasta indivisa e non utilizzata; solo con la sua ufficiale entrata in possesso, Giovan Domenico dà il via alla sua gestione autonoma della Stamperia alla Pace con circa ottocento lastre.
[84] L'edizione de Rossi era esemplata, sia pure con modifiche di stato, su quella di Thomassin, 1618, «*Ex antiquis cameorum et gemmae...Liber Secundus*», a seguito del *Liber Primus Statuarum*, ricavando 33 piccole tavole, dalle antiche e più grandi matrici lafreriane, pubblicate da Duchet, cfr. *Indice delle Stampe de' Rossi*, cit., p. 174.
[85] *Indice delle Stampe de' Rossi*, cit., p. 19, n. 2.
[86] La serie («*Ex gemmis et cameis*») non è citata né nella Perizia del 1737, né nel *Riscontro*, ma sempre negli Indici de Rossi, dal 1677 al 1735, e negli Indici della Calcografia Camerale, dal 1741 al 1787. Le antiche incisioni vichiane furono probabilmente vendute fino al 1797 quale libro autonomo, nell'edizione di Giovan Giacomo all'insegna di Parigi, successivamente dedicata da Domenico de' Rossi a Domenico Panarolo (vd. eseplare BBS, L 622.1 F1); ma accantonato il frontespizio , le 32 lastrine delle tavole furono riutilizzate già nel 1707, con numerazione modificata e iscrizioni spesso eliminate.
[87] BODON, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, cit., *passim*.

Enea Vico fu a Roma fino al 1543, in seguito frequentò le più illustri corti europee e costruì con impegno la propria fisionomia di intellettuale a tutto tondo. Nel 1548 Aretino lo invitava a trasferirsi definitivamente a Venezia per svolgere lì la sua attività «*tra gli intagliatori degli altrui disegni in carte*». All'epoca Vico era già stato a Firenze, dove aveva esercitato la sua abilità di bulinista nell'incidere i ritratti di Cosimo e di Giovanni dalle Bande Nere; lì aveva anche realizzato con successo stampe di traduzione da disegni del Salviati e perfino da rappresentazioni della Cappella Sistina. I rapporti con altri intellettuali si ricostruiscono attraverso un'intrecciata rete di lettere, commissioni di stampe e inviti: la frequentazione della bottega di Baccio Bandinelli determinò la realizzazione della celeberrima stampa della 'scuola del Bandinelli'; negli stessi anni Vico aveva frequenti scambi epistolari con l'Aretino, il Dolce e il Doni[88]; proprio per quest'ultimo incise la serie dei ritratti di contemporanei destinati alle *Medaglie* del 1550. Nel medesimo anno - 1550 - entrò a far parte dell'*Accademia dei Pellegrini* e si recò alla corte di Carlo V, conducendo come viatico una lettera dell'Aretino. Per l'imperatore Vico inventò e incise una complessa raffigurazione simbolica con il suo ritratto inserito in un arco trionfale, decorato da allegorie e personificazioni. Nel 1551 pubblicò a Venezia un'edizione del ritratto di Carlo V, con dedica a Filippo II, arricchita da una '*dichiaratione*' dell'apparato allegorico: proprio quest'iniziativa editoriale segnò una tappa fondamentale nella sua carriera. Con l'aggiunta della '*dichiaratione*' l'artista traduceva in forme sensibili la propria teoria politica che, nel caso del frontespizio per Carlo V, rispondeva all'ambizioso intento di illustrare, in forma allegorica, l' 'alto concetto' del potere imperiale. Ciò significa che l'artista è anche, ora, un intellettuale che rivendica a sé la capacità di concepire una complessa figurazione allegorica. In questi anni si assiste dunque ad una radicale trasformazione del ruolo di Vico che qui è non più solo incisore, ma disegnatore, *inventor* e soprattutto erudito-antiquario, poiché il suo ruolo consiste non più soltanto nel rappresentare, ma anche nell' 'inventare' e nell' 'esplicare'

In seguito, al ritorno dalla corte imperiale, gli anni veneziani sono caratterizzati dalla frequentazione di intellettuali del rango di Marco Mantova Benavides, Pietro Bembo, Jacopo Strada e di famiglie di primo rango, quali la Grimani e la Loredan. In questa fase, in parallelo allo studio delle antichità, Vico forma anche una propria collezione numismatica. Risalgono, inoltre, agli anni Cinquanta i suoi più importanti trattati di numismatica, fortemente innovativi anche dal punto di vista metodologico: nel 1548 a Venezia fu pubblicato *Le imagini con tutti i riversi*, il primo volume di una serie che doveva raffigurare le immagini di tutti gli imperatori romani, comprendendo sia i ritratti del *recto* sia le raffigurazioni dei rovesci (§ 2.3.2.1). Nel 1555, sempre a Venezia, uscirono i *Discorsi sopra le 'medaglie' degli antichi*, che affrontavano numerose questioni numismatiche (§ 2.3.2.2). Nel 1557 uscirono *Le imagini delle donne auguste* con dedica al Cardinale Ippolito d'Este e nel 1558 vide la luce l'edizione latina della stessa opera con dedica al Cardinale Otto Truchsess (§ 2.3.2.4). All'epoca quindi Enea Vico si era creato una valida reputazione di studioso dell'antichità, fine conoscitore di monete, assiduo e rispettato frequentatore di illustri intellettuali. Nell'ambito dell'editoria il ritratto dell'imperatore, inserito nella cornice allegorica e immesso sul mercato internazionale con un'edizione di estrema raffinatezza, corrispondeva per celebrità ed eleganza al ritratto realizzato da Tiziano per lo stesso Carlo V.

Sancisce questa consapevole sublimazione al rango di intellettuale l'introduzione dei *Discorsi* del 1555, ove Vico dichiara di voler entrare «in così spatioso theatro per recitar cosa a huomo molto più dotto, che io stimato non sono, conveniente». Da queste parole traspare la sottaciuta consapevolezza di trasgredire alle regole, in un certo senso, nel tentativo di superare le barriere sociali. La convinzione che «a ciascheduno dalla Natura è dato facultà di apprendere qualunque scienza gli aggrada» si accorda perfettamente con questa spregiudicatezza di spirito e con il suo coraggio intellettuale. In altri termini l'impegno sul versante della numismatica lo rende studioso dell'antichità intento a perseguire la «vera historia» degli antichi, nella convinzione che essa possa fornire insegnamenti utili per il presente. La fisionomia di intellettuale che Vico si stava costruendo è ampia e complessa: si sostanzia della conoscenza tecnica e materiale dei reperti, si accresce della capacità di riprodurli in disegni o incisioni, culmina nella possibilità di illustrarne agli altri i complessi significati reconditi nelle sue invenzioni figurative tramite il commento, scritto di suo pugno.

2.4.6 La serie vichiana: tre ipotesi

In questa ricostruzione di una biografia eccellente e in continua ascesa, rimane da definire il periodo in cui Vico avrebbe potuto dedicarsi all'incisione dei rami per Lafrery, copiando disegni di Battista Franco. Secondo la vulgata dovremmo ipotizzare che l'incisione dei rami sia avvenuta dopo il 1553. Ma due ordini di ragioni sembrano in contrasto con questa ipotesi. In primo luogo risulta poco probabile la loro pubblicazione

[88] A questi anni è attribuito l'invito di Doni ad incidere un disegno del Montorsoli.

a Roma nell'edizione dello *Speculum* da parte della bottega di Lafrery ben due decenni dopo. Sarebbe stato più naturale che fossero stati pubblicati a Venezia e nel limite degli anni Cinquanta. In secondo luogo sono soprattutto le circostanze biografiche del Vico degli avanzati anni Cinquanta, che lo mostrano in cerca di un riconoscimento come intellettuale, dedito allo studio dell'antichità e alla redazione di trattati di numismatica, che sembrano non del tutto coerenti con il fatto che, negli stessi anni, avesse voluto incidere rami, copiando le raffigurazioni da disegni altrui, e poi inviarli a Roma per le matrici. Risulta, infine, poco coerente ipotizzare quest'attività per una fase in cui, lo si è visto, il Vico voleva lanciarsi in un più elevato e nobile cimento, anche perché era già stato alla corte di Carlo V e aveva scritto alcuni dei suoi trattati di numismatica. In breve, sono in contrasto con la teoria più comune principalmente ragioni di natura biografica; inoltre anche il transito delle matrici o dei disegni per matrici da Venezia a Roma risulta non del tutto semplice da spiegare.
Davanti a questi dubbi si possono formulare almeno tre ipotesi: la prima è che Vico non abbia mai inciso i rami e che l'attribuzione di Thomassin (e della critica successiva) sia completamente errata. La seconda che la vulgata sia conforme al vero e che quindi Vico abbia inciso i rami da disegni di Battista Franco a metà degli anni Cinquanta, in parziale contrasto con la sua evoluzione intellettuale; ed infine, la terza ipotesi è che Vico abbia copiato i disegni di Franco non negli anni Cinquanta, bensì prima, quando la collezione Grimani era ancora a Roma, e che la serie di incisioni così prodotta abbia seguito un proprio specifico percorso editoriale. Questa terza ipotesi determinerebbe una datazione agli anni Quaranta di disegni e incisioni e sposterebbe il luogo di incisione delle matrici da Venezia a Roma. Essa restituirebbe anche un quadro sostanzialmente diverso del rapporto tra glittica e numismatica nella carriera di Vico: porrebbe prima gli esperimenti di disegno e lettura figurativa dei reperti archeologici e dopo il passaggio all'elaborazione di trattati di numismatica in cui, d'altra parte, come si è visto, Vico dà ampia prova di conoscere bene le gemme intagliate. Per questa terza ipotesi, che a me pare la più interessante, i dati certi su cui fondare una ricostruzione attendibile, in definitiva, non sono molti, ma vale forse la pena cercare prove per supportarla.
Prima del 1555 Enea Vico conosceva sicuramente la collezione Grimani perché nei «*Discorsi*» menziona il Patriarca di Aquileia, Giovanni, proprio come magnifico collezionista di gemme antiche[89]. Nel capitolo dedicato alle spese per il collezionismo, infatti, Vico avverte che «per rihavere i fragmenti dell'antichità, che già furono del morto suo fratello Cardinale, diede tre mila scudi: delle quali [antichità], la maggior parte fu di 'medaglie', e di preciosi camei di tanta rara, e suprema bellezza, che per il Museo di questo magnanimo Signore, si può largamente giudicare la eccellenza, e ricchezza dell'età dei Gentili»[90]. Ma la collezione Grimani, tra il 1545 e il 1551, era stata posta sotto sequestro dall'autorità pontificia, rimanendo così meno accessibile. Di conseguenza molti hanno ipotizzato che i disegni di Battista Franco siano stati realizzati a Venezia dopo il 1551, quando la collezione fu riscattata da Giovanni Grimani. In pochi però hanno dato spazio all'ipotesi che i disegni siano stati realizzati prima della confisca, quando ancora la raccolta era a Roma. Quest'ipotesi capovolgerebbe completamente la comune vulgata e permetterebbe di reimpostare la questione in modo totalmente nuovo: anziché collocare la riproduzione di gemme e cammei a Venezia e negli avanzati anni Cinquanta, proveremo ad ipotizzarne la realizzazione a Roma e negli anni Quaranta. In questo modo diventa possibile armonizzare aspetti fino ad ora in lieve dissidio, biografici e cronologici, ma anche stilistici e di storia della grafica.

2.4.7 L'ipotesi della retrodatazione

2.4.7.1 Battista Franco a Roma

La presenza a Roma negli anni Quaranta di Battista Franco e di Enea Vico è documentata. Il Franco era già al suo secondo soggiorno romano: nel primo soggiorno degli anni Trenta si era dedicato prevalentemente al disegno, acquisendo quella facilità al tratto che sempre contraddistinguerà la sua produzione grafica. Tra il primo e il secondo soggiorno romano il Franco cresce e affina le sue capacità, ottenendo commissioni di rango sempre più elevato. Negli anni tra il 1537 e il 1541 si era recato a Firenze, dove aveva stretto contatti con il Salviati. Nel 1536 il Cardinale Francesco Cornaro aveva già dato protezione e ospitalità al giovane; in seguito, al ritorno a Roma nel 1541, il Cardinale e l'artista veneziano condivisero la passione per le 'figure

[89] Il raffronto dell'inventario del 1528, in morte del Cardinale Marino, con quello del 1593, con la descrizione di Peiresc e con l'inventario della Collezione Nani, hanno consentito di ricostruire la consistenza della raccolta nei suoi passaggi collezionistici. In tal modo si è capito che le incisioni ne tramandano solo una ristretta antologia, selezionando i pezzi iconograficamente più complessi e lasciando da parte altri esemplari, altrettanto attraenti dal punto di vista stilistico, ma meno interessanti per lo studio dei *mores et instituta*.
[90] VICO, *Discorsi*, 1555, cit., libro I, Cap. XVI.

del Giudizio' e il Cornaro incaricò il Franco di affrescare il suo palazzo vicino a S. Pietro. Ma la morte nel 1543 del Cardinale lasciò l'artista senza un protettore ufficiale, cosicché negli anni tra 1543 e 1547 il Franco si avvicinò ai Grimani. A Venezia, nel frattempo, erano iniziati i lavori al palazzo della medesima famiglia: la decorazione della Sala di Diana era stata avviata da Giovanni da Udine nel 1537; nel 1539 Salviati lasciava Firenze per andare a decorare la Sala di Apollo. Ma le difficoltà economiche dei Grimani alla morte del Cardinale nel 1546 convinsero il Franco a cambiare, di nuovo, referenti e ad accettare l'invito di Guidobaldo II della Rovere ad Urbino, dove rimase forse fino al 1550[91]. Franco dunque era stato in stretti rapporti con i Grimani tra 1543 e 1547.

Durante gli anni Quaranta Franco disegnava dall'antico per formare quel «gran libro» di cui parla Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1568. Molti di quei disegni furono pubblicati nell'opera postuma «*Della nobiltà et excellentia del disegno*» edita nel 1611 a Venezia da parte del figlio Giacomo[92]. Ma Vasari informa anche che «hanno dato nome e credito grandissimo a Battista, che morì nel 1561, molti suoi disegni stampati, che sono veramente da essere lodati». Ciò significa che, già mentre Battista era in vita, alcune sue prove grafiche erano state tradotte in incisioni e pubblicate.

Per quanto riguarda le serie dei cammei Grimani, però, non sono state rintracciate nella biografia franchiana chiare prove della realizzazione dei disegni. La formazione artistica del Franco si sviluppò a partire dagli anni Trenta; negli anni Quaranta, mise in atto le sue prime autonome creazioni, applicando gli strumenti acquisiti tramite l'esercizio del ritrarre dall'antico e dalle pitture dei contemporanei (Salviati, Parmigianino, Perino). L'ultima opera romana fu la Cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva, dove ebbe la collaborazione di Girolamo Muziano, destinato ad avere gran successo nella più austera atmosfera della seconda metà del secolo. Il 1546 è una data importante nella sua biografia, poiché evidenzia la necessaria rottura dei suoi legami con i Grimani e l'obbligo di cambiare nuovamente città e committente. Dal 1547 si recò quindi alla corte di Guidobaldo II ad Urbino, dove rimase per circa tre anni, almeno fino al 1550. L'attività svolta presso la corte urbinate, però, fornisce un primo utile indizio per una datazione dei disegni franchiani delle gemme Grimani. Per Guidobaldo II furono prodotte dalla bottega dei Fontana maioliche di elevatissimo livello; alcune di queste riproducevano iconografie illustri e complesse, derivanti sicuramente da ispirazioni di Battista Franco: in particolare una riproduceva la scena del Miracolo della Manna, un'altra la Riscoperta di Achille[93]. Ma soprattutto colpisce il fatto che almeno due motivi iconografici delle gemme Grimani siano stati utilizzati dai Fontana come fonte di ispirazione per decorare due piatti per il Duca [**figg.**

---

[91] J. GERE-P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum*, London 1983, p. 83, n. 118 in particolare ritiene che questo disegno sia preparatorio per una incisione realizzata da Vico; S. DESWARTE, *Les gravures des monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du Speculum Romanae Magnificentiae*, in «Annali di architettura», 1, 1989, pp. 47-62; M. KORNELL, *Anatomical Drawings by Battista Franco*, in «Bulletin of Cleveland Museum of Art», 79, 9, 1989, pp. 302-352; L. SALVADORI, *Riflessioni sull'opera incisa di Battista Franco*, in «Arte Documento», 5, 1991, pp. 148-157; EADEM, *Due opere veneziane conosciute e un modello inedito di Battista Franco*, in «Arte Documento», *Per Giulio Argan I*, 6, 1992, pp. 209-217; A. COLIVA, *Battista Franco and Girolamo Muziano nella Cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva: ipotesi di una collaborazione*, in «Arte Documento», *Per Giulio Argan I*, 6, 1992, pp. 197-205; R. PARMA BAUDILLE, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, in «Arte Documento», 8, 1994, pp. 89-100; J. SMART VAN DER GERT, *Il percorso stilistico di Battista Franco incisore: elementi per una ricostruzione*, in «Arte Documento», 8, 1994, pp. 101-114; R. PARMA BAUDILLE, *Disegni di Battista Franco per opere marchigiane*, in *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento, Il disegno antico nelle Marche e dalle Marche*, Atti del Convegno, Firenze, 1995, pp. 31-45.

[92] *Della nobiltà del disegno divisa in due libri*, Venezia, 1611, vol. II, Paris, Bibliothèque Nationale, Res. 476; *De excellentia et nobilitate delineationis*, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 103540. Sull'attività di Giacomo Franco come editore, si veda il fondamentale studio di C. PASERO, *Giacomo Franco, editore, incisore, calcografo nei secoli XVI e XVII*, in «Bibliofilia», 37, 1935, pp. 332-356, in particolare p. 352, n. XXIX per il trattato sul disegno e le pp. 355-356 per le stampe attribuite a Battista Franco.

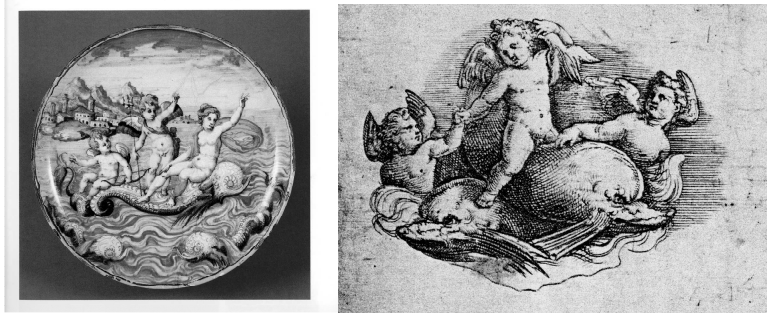
[93] T. CLIFFORD, G. MALLET, *Battista Franco as a Designer for Maiolica*, in «Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 387-410, in particolare p. 405, n. 8A, fig. 56; SALVADORI, *Riflessioni*, cit., p. 155, nota 61. Il disegno della raccolta della Manna è stato utilizzato per un manufatto datato agli anni 1540-1550 ed è collegato a due stampe dello stesso soggetto che presentano lievi differenze. Rita Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., non precisa la cronologia delle stampe, note in due stati e realizzate ad acquaforte e bulino. Ritiene però probabile che per queste stampe il Franco avesse utilizzato gli schizzi tracciati sui fogli del Louvre (inv. 4918-4919). Il dettaglio del cammello è molto importante per precisare i rapporti cronologici tra disegni romani di antichità e uso successivo di questi modelli grafici. Rita Parma Baudille, *ibidem*, p. 96 nota che un cammello era già presente nei disegni romani e che sarebbe stato poi utilizzato da Vico «su una delle tre tavole edite da Lafrery nel 1547», poi nei piatti del servizio commissionato da Guidobaldo II e nell'affresco romano del soffitto della cappella Gabrielli.

56-57]. Il primo dei due disegni rappresenta un anziano calvo colto nell'atto di compiere un sacrificio campestre, davanti ad un tavolinetto a tre piedi e ad un altarolo con divinità femminile stante. Ebbene, proprio questa scena, per quanto senza altarolo, si trova anche su un piatto dei Fontana [**fig. 56**][94]. La seconda derivazione è meno stretta: una gemma Grimani presentava tre eroti in gioco nell'atto di cavalcare un delfino; su un piatto si scorge una scena analoga, ma non identica nella composizione. Si intravedono però legami molto forti con la conoscenza dei repertori glittici, che potrebbe essere stata filtrata proprio da Franco [**fig. 57**].

Fig. 56, ceramica con scena di sacrificio



Fig. 57, ceramica con tre eroti



Queste derivazioni sono un dato forte che contrasta la vulgata secondo cui i disegni del Franco da cammei appartengono al soggiorno veneziano degli avanzati anni Cinquanta. La decorazione delle maioliche urbinati documenta, infatti, che i disegni delle gemme erano stati realizzati già prima del 1547 e che ciò era avvenuto con ogni probabilità a Roma. La loro successiva riproduzione o copiatura ad Urbino prova anche che almeno una serie dei disegni romani era rimasta in possesso di Battista Franco, che li avrebbe portati con sé nel corso dei suoi spostamenti. In tal modo possiamo affermare che già prima del 1547 Battista Franco aveva disegnato gli esemplari glittici della collezione Grimani a Roma, prima di trasferirsi ad Urbino, e che di questa esperienza rimanevano echi nella sua successiva produzione grafica. Forse tali esiti erano basati su disegni che lui stesso aveva realizzato a Roma, vedendo i pezzi dal vero e poi portandoli con sé nei suoi spostamenti.

2.4.7.2 Enea Vico a Roma

La datazione agli anni Quaranta dei disegni del Franco e la loro provenienza romana consentono di formulare alcune altre ipotesi. Soprattutto a questo punto è necessario comprendere quale rapporto potesse esistere con l'operato del Vico, anche per verificare l'attendibilità dell'attribuzione tradizionale delle stampe

[94] Il dettaglio del vecchio che compie sacrifici deriva dal verso del piatto cosiddetto Clark, pubblicato da Watson, attribuito alla bottega dei Fontana e collegato quanto a stile al servizio per Guidobaldo di Urbino, datato agli anni 1565-1571 in W. M. WATSON, *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, London, 1986, pp. 151-153. Il piatto reca lo stemma cardinalizio di Giuliano della Rovere, che ricoprì il ruolo di cardinale dal 1548. Un sicuro *terminus post quem* per la realizzazione della decorazione è dunque il 1548; un *terminus ante quem*, su base stilistica, è il 1571, anno di realizzazione del servizio per il Duca. Il disegno utilizzato per il recto rappresenta una scena dell'Arco di Costantino. In riferimento al disegno da gemma Grimani e dal rilievo dell'Arco di Costantino anche Rita Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 99, nota 18 avanza questa ipotesi: «queste incisioni rappresentano forse la prima idea del libro dall'antico a stampa che Battista aveva organizzato in Roma, mettendo insieme i suoi disegni, maturata nell'ambito della bottega di Salamanca e del Lafrery?». Si potrebbe precisare questa ipotesi nell'interpretare non le incisioni, bensì i disgeni dall'antico come traccia di questo progetto.

lafreriane ad Enea. Vale dunque la pena tentare di ipotizzare una derivazione delle incisioni vichiane dai disegni franchiani nell'ambito della Roma degli anni Quaranta, quando le stamperie romane erano particolarmente interessate alla produzione di soggetti antiquari. In tal caso, merita di essere ripresa in considerazione la presenza del Vico a Roma in quegli anni, dedicando particolare attenzione al suo apprendistato di incisore dall'antico.

Ben documentata è l'attività giovanile di Enea Vico disegnatore e soprattutto incisore al bulino di soggetti antiquari. L'*Indice* del 1735 registra alcune lastre ancora in possesso dei De' Rossi[95], tra cui, oltre ai nostri cammei, sono menzionati i «Trionfi» e due eroine letterarie, la Lucrezia[96] e la Didone. L'inventario in morte di Lafrery del 1572 menziona esplicitamente il nome del Vico solo nella sezione «Libri et Stampe in Rame» con la citazione del «Libro delle 'medaglie' delle Donne auguste»[97], ma è verosimile che siano attribuibili allo stesso anche alcune altre stampe. Lo stesso indice del 1572 registra una di seguito all'altra e nella stessa sezione dell'inventario «Tre tavole de diversi intagli de Camelli fragmenti, dove si vedono di molte sorte de sacrifitij et altre cose varie»[98], «'medaglie' de primi dodici Imperatori con l'ordine della loro Genealogia»[99], «Tre tavole di diversi animali pigliate da pitture antiche»[100], «Due battaglie cavate da fragmenti antichi»[101] e un'«Altra battaglia differente»[102]. Inoltre la sezione successiva delle «Cose moderne» inizia con un «Hercules in forma di Colosso, fatto ad imitatione degli antichi»[103] che corrisponde all'incisione dell'Ercole dell'Ammanati notoriamente di Vico. L'*Indice* del 1572 è esplicitamente organizzato per sezioni tematiche e tipologiche («tavole moderne di geografia della maggior parte del mondo», «Mondo nuovo», «Città e fortezze», «Antichità di Roma», «Cose moderne», etc.) all'interno delle quali si potrebbero individuare 'accorpamenti' su base tematica o autoriale. Tutte queste stampe possono essere verosimilmente attribuite alla mano di Enea, almeno come incisore. Per questa serie appena citata è quindi plausibile l'attribuzione ad Enea, all'epoca, delle tavole dei cammei, di quelle con animali e dell'Ercole dell'Ammannati.

Nella sezione dedicata alle «Effigie diverse» è registrata una *Lucretia*, di cui circolavano due versioni, una più vecchia del Raimondi e un'altra, in controparte, datata al 1541, dell'ancora incerto e impacciato bulino del giovane Enea. Per Salamanca, inoltre, il Vico lavorò incidendo vere e proprie riproduzioni antiquarie, che ebbero lunga fortuna, quali la *Colonna Antonina*[104], la *Colonna Traiana*[105] e le *Tre Grazie*[106], queste ultime

---

[95] Stampe di Enea Vico dall'Indice della Bottega dei De' Rossi, Bibl. Apostol. Vatic., St. Chigi 2161: «Trionfi de' Romani, e loro pompa, intagliati al bulino da Enea Vico, libro in 12 mezzi fogli reali per traverso», p. 10, r. 17; «Gemme, e Camei antichi intagliati al bulino da Enea Vico, libro in 34 quarti fogli reali», p. 13, r. 5; «Fatto che si attribuisce a Vergilio in pena ad una donna per li suoi delusi amori: intaglio al bulino di Enea Vico, mezzo foglio reale per trasverso, da disegno di Perin del Vaga», p. 37, r. 7; «Lucretia che si ferisce: intagliata al bulino da Enea Vico, mezzo foglio reale da disegno di Raffaello», p. 44, r. 7.

[96] B. DISERTORI, *Rami raimondeschi alla R. Calcografia*, in «Bibliofilia», 29, 9-12, 1927, pp. 345-356, menziona il rame inciso da Enea Vico alla voce 923, p. 351 e ne precisa la derivazione in controparte da un'altra incisione di Marcantonio Raimondi. La resa grafica, ancora in parte acerba, permette di datare questa incisione alla fase alta della carriera di Vico come bulinista. La sottoscrizione editoriale documenta che il rame apparteneva a Tommaso Barlacchi e che fu inciso nel 1541; il monogramma «EV» nel dado assicura della mano dell'incisore.

[97] *Indice delle stampe in vendita nella bottega di Antonio Lafrery nel 1572*, edito da EHRLE, *Roma prima di Sisto V*, cit., p. 53-59, l. 599.

[98] *Ibidem*, ll. 262-263; HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., 84-86

[99] *Ibidem*, ll. 264-265; HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., 87.

[100] *Ibidem*, l. 261.

[101] *Ibidem*, l. 259.

[102] *Ibidem*, l. 260.

[103] *Ibidem*, ll. 266-267, HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., 88

[104] Il foglio con la Colonna Antonina del Lafrery è una riproduzione in controparte della stampa pubblicata presso il Salamanca con l'iscrizione «*Aen Vic Par A S X*». In seguito il rame fu ristampato da Giovanni Orlandi, che vi aggiunse il titolo «La Colonna Antonina» e la sua sottoscrizione «*Joannes Orlandi excudit*», HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., n. 31 g-h.

[105] HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., n. 30, f per cui la stampa lafreriana del 1544 era probabilmente una riproduzione in dimensioni minori di un foglio già pubblicato dal Salamanca con «*Ant Salamanca Excudebat*», ma senza firma del Vico

[106] HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., n. 69, f, afferma che l'incisione di Enea Vico era autonoma e recava l'iscrizione «*1542 EV Ant. Sal. exc.*»

datate al 1542; agli stessi anni romani appartengono anche il ritratto del cosiddetto Aristotele (1546)[107] e la stampa del gruppo statuario con Pan e Olympus all'epoca in possesso del cardinale Cesi[108].
Non intendo qui soffermarmi a lungo sull'attività di incisore dall'antico di Enea Vico nei primi anni Quaranta, ma mi limito a citare i casi più importanti che consentono di stabilire che lavorò per Salamanca almeno fino al '46, riprendendo talvolta anche soggetti altrui (la *Lucretia*). Sulla base di questo dato, si può dunque ragionevolmente ipotizzare che negli anni romani il giovane Vico avesse inciso per la bottega Salamanca-Lafrery le tre lastre con soggetti tratti dai cammei Grimani, forse copiando dai disegni di Battista Franco, che più di lui aveva accesso alla collezione glittica. In questo modo si potrebbero fissare due elementi utili per questa indagine: il primo è l'esistenza, prima del 1547, di una serie di disegni di Battista Franco che riproducevano i cammei antichi e che rimasero in suo possesso, seguendone gli spostamenti prima ad Urbino (1547-1550) e poi a Venezia, nel 1551. Questa serie sarebbe rimasta tra i beni di famiglia, passando poi in eredità al figlio Giacomo che la pubblicò, insieme a molti altri disegni del padre, nel 1611.
Il secondo è che lo stesso Enea Vico avrebbe potuto elaborare disegni propri, copiando quelli di Battista, e quindi utilizzarli per realizzare le incisioni per la bottega di Lafrery. Questa operazione potrebbe essere avvenuta negli anni Quaranta, ma non più tardi del 1548, quando Enea stava per trasferirsi a Venezia.
Diversamente, dopo il suo trasferimento a Venezia, Vico usò più volte disegni propri e di origine romana, ma per le sue edizioni delle monete e non per stampe altrui. La successiva comparsa di alcune di queste raffigurazioni nell'ambito romano degli anni Ottanta è dovuta al successivo transito delle matrici, ma in seguito all'uso già proficuamente effettuato dallo stesso autore.

Fig. 58, Imagini Donne Auguste, frontespizio



Fig. 59, Augustarum *Imagines*, frontespizio

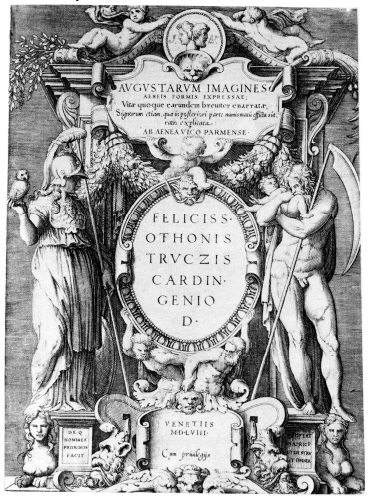


Fig. 60, Commentariorum, frontespizio



A sostegno di questa affermazione mi sembra utile citare le vicende editoriali delle «*Imagini delle donne auguste*» che, in due anni consecutivi, ebbero due edizioni, una italiana e una latina, la prima dedicata al Cardinale Ippolito, la seconda al Cardinale Otto Truchsess, abile e illustre collezionista tedesco di antichità romane. Il frontespizio della prima edizione (1557) [**fig. 58**] riproduce un soggetto antiquario particolarmente famoso, l'altare del liberto *Amemptus* proveniente dalla collezione di Giulio II: ciò fa pensare che lo stesso Vico disponesse di un ampio repertorio di propri disegni dall'antico, particolarmente ricco di soggetti decorativi, e che a Venezia avesse utilizzato uno di questi disegni per il frontespizio di una sua opera a carattere numismatico. L'edizione latina fu pubblicata a Venezia nel 1558 ed era presentata da un frontespizio che quanto a monumentalità e complessità iconografica superava di gran lunga quello del 1557 [**fig. 59**]. Un'edicola, sormontata da due puttini con una moneta di Giano, era fiancheggiata da Minerva e Saturno e presentava un medaglione con dedica al Cardinale. In alto l'iscrizione dichiara il contenuto, ovvero

[107] HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., n. 140, b. La stampa con la firma di Enea Vico è datata al 1546. Lafrery si era procurato una copia del rame, che faceva stampare nel 1553, anno della fusione delle due società. Il rame laferriano nel 1581 passò ad Etienne e poi a Pietro de' Nobili, come già era avvenuto anche al rame lafreriano del Marforio. Sembra che un'altra sorte sia toccata invece al rame di Salamanca, ereditato e usato ancora negli anni Ottanta da Claude Duchet.
[108] HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., n. 160. L'incisione è attribuita sia da Bartsch che da Hülsen al Vico, ma solo su base stilistica.

le immagini delle Donne Auguste, le loro biografie e la spiegazione delle monete, il tutto realizzato «*Ab Aenea Vico Parmense*». L'apprezzamento della magnificenza di questo frontespizio trova conferma nel fatto che fu riutilizzato dallo stesso Vico per i *Commentari* negli anni Sessanta [**fig. 60**] e che nel 1584 fu utilizzato dai Vaccaro per le edizioni delle *Antiquarum statuarum Urbis Romae*. Da notare che il loro atlante di statue antiche fu pubblicato a Roma più di venticinque anni dopo l'uso di Vico della stampa[109], a riprova del fatto che probabilmente la matrice vichiana era stata acquistata e immessa sul mercato editoriale romano. D'altra parte l'inventario del 1572 del Lafrery menzionava tra i propri beni anche il «*Libro delle 'medaglie' delle Donne auguste*» attribuendone la paternità ad Enea Vico[110]. Anche quest'opera era stata stampata a Venezia «*appresso Enea Vico Parmigiano e Vincenzo Valgrisio all'Insegna d'Erasmo MDLVII*», ma in qualche modo il Lafrery era riuscito ad acquistare i rami della serie, facendoli rifluire tra le proprietà della sua stamperia romana. In definitiva a partire dagli anni Cinquanta Vico non utilizzava più disegni altrui per le sue edizioni ma, al contrario, le stamperie, anche le più rinomate di Roma, cercavano di procurarsi le sue incisioni, riutilizzandole e diffondendole di nuovo sul mercato antiquario romano.

2.4.8 Conclusioni

Fig. 61-62, disegni di animali

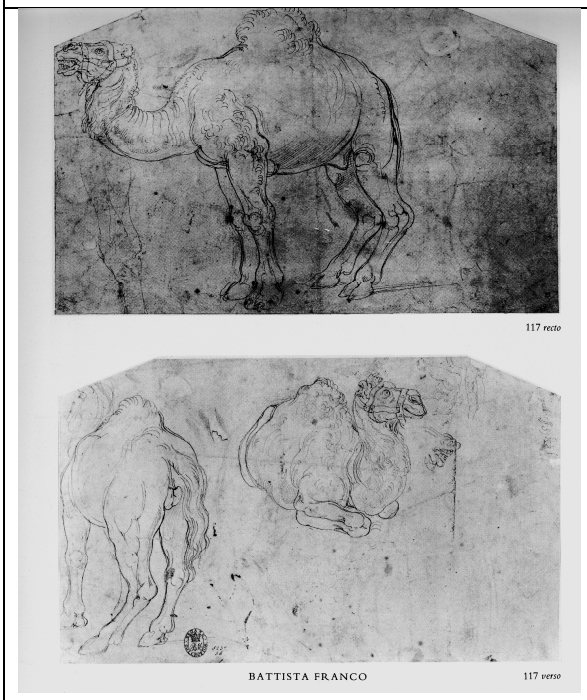
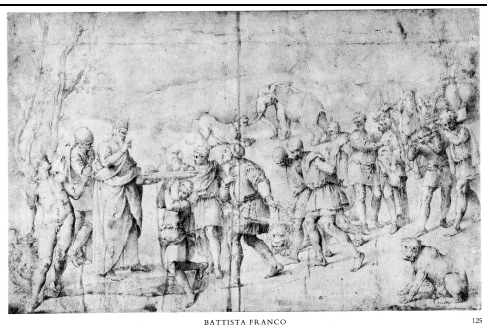


Fig. 63, Adorazione dei Magi



Fig. 64, Miracolo della Manna



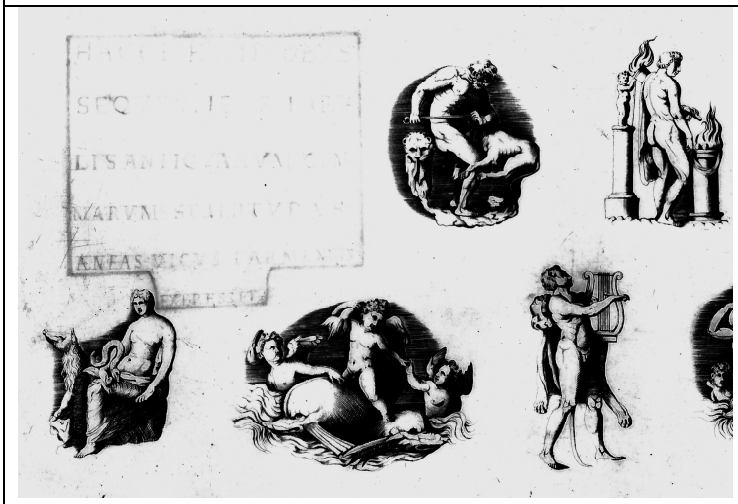
In conclusione, a mio avviso, è verosimile ritenere che Battista Franco abbia prodotto i suoi disegni nella Roma degli anni Quaranta e che ne abbia fatto tirare stampa negli anni Cinquanta, come solitamente si afferma, magari proprio in relazione alla riscoperta e al rientro nella piena disponibilità della raccolta glittica da parte dei Grimani. Si può anche ritenere che nella Roma degli anni Quaranta il Vico, copiando dalle prove grafiche franchiane, abbia inciso le tre lastre, poi edite da Lafrery dopo, negli anni Settanta. Si potrebbe anche immaginare una certa difficoltà da parte dell'editore a pubblicare immagini di opere che erano state poste sotto confisca tra il 1546 e il 1551. Questa ricostruzione presenta il vantaggio di restituire credibilità alla dichiarazione del frontespizio di Thomassin, che attribuiva ad Enea Vico l'incisione delle lastre, e alle intuizioni di Mariette, da cui siamo partiti. Inoltre in questo modo si spiegano anche le differenze di resa della serie a bulino e di quella ad acquaforte. A sostegno di questa nuova ipotesi intendo citare due altri elementi: la vicenda dei disegni di animali del Franco e un frontespizio inedito.

[109] L. VACCARIA, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae quae in publicis privatisque locis visuntur Icones, Romae ex typis Lautentij Vaccarij ad signum Palmae Victricis MDLXXXIV*; 76 tav. (front. incl.) 28 cm; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (collocazione: Rossiana 3692)

[110] *Indice della Bottega dei De' Rossi,* Bibl. Apostol. Vatic., St. Chigi 2161, l. 599.

I disegni di animali di Battista Franco [**figg. 61-62**] furono usati per le maioliche prodotte alla corte urbinate (1547-1550), per l'Adorazione dei Magi della Cappella Gabrielli e per il Miracolo della Manna **[figg. 63-64**]; gli stessi disegni furono anche stampati nella serie dello *Speculum* e registrati dall'*Indice* del 1572 in prossimità delle opere incise da Enea Vico. La mia opinione è che il Franco abbia disegnato a Roma queste serie 'decorative' - le gemme e gli animali - e che poi, passato alla corte urbinate, abbia portato con sé i suoi disegni romani, utilizzandoli per la decorazione dei servizi del Duca. È legittimo supporre che sul mercato romano circolassero anche alcune copie dei disegni, forse di mano dello stesso Franco, forse di altri copisti o disegnatori, che poi sarebbero state acquistate dagli agenti di Lafrery e utilizzate per lo *Speculum*. Che Enea Vico e Battista Franco si siano conosciuti nei primi anni Quaranta, a Roma, nell'orbita della stamperia lafreriana è inoltre assai probabile[111]. D'altro canto niente vieta che, prima del loro inserimento nello *Speculum* prodotto dai primi anni Settanta, le serie delle gemme e degli animali circolassero come stampe sciolte, «spicciolate» come dice Lafrery. A sottolineare la possibilità se non di una collaborazione vera e propria, almeno di scambi tra Enea Vico e Battista Franco si può citare anche il fatto che l'*Indice* del 1572 accorpi nella stessa sezione le «Tavole dei camelli [cammei] fragmenti», di incerta attribuzione, e gli «animali», attribuiti al Vico dalla critica, così da far pensare che verosimilmente sia stato lo stesso personaggio ad incidere le matrici degli uni e degli altri[112]. Per finire vorrei rendere noto un frontespizio non finito, solo abbozzato, e fino ad ora non pubblicato, a conferma dell'attribuzione al Vico dell'incisione dei rami lafreriani. Un esemplare dello *Speculum* della Biblioteca Vaticana[113] conserva le tre stampe dei cammei Grimani[114] e, su uno dei fogli su cui sono riprodotti alcuni cammei, conserva il disegno di un'intestazione condotto a tratto leggerissimo e a matita rossa [**fig. 65**].

Fig. 65, dettaglio



L'intestazione sembra richiamare nella sua disposizione e struttura una sorta di cartiglio che funge da frontespizio, come se fosse uno specchio epigrafico. Al suo interno corre la seguente iscrizione «*hacce et duabus/sequentibus tabulis/antiquarum gemm-//arum scalptura/aneas vicus parmensis/expressit*». Le tavole cui fa riferimento l'iscrizione sono tre, la stessa dell'iscrizione (fol. 33) e le due seguenti (fol. 34-35) che riproducono proprio le gemme Grimani in stampe di primo stato della bottega lafreriana[115]. In questa ricostruzione dell'attività di Enea Vico e Battista Franco come disegnatori dall'antico e soprattutto nel tentativo di inquadrare le stampe dei cammei dal punto di vista cronologico e storico artistico, questa testimonianza svolge un ruolo chiave poiché è la prima attestazione, databile almeno al 1587, del coinvolgimento di Enea Vico nella realizzazione delle incisioni, anteriore anche al frontespizio del Thomassin[116]. È a tal proposito significativo che in questo abbozzo di frontespizio si utilizzi il verbo

[111] FRANCO – BIFERALI, *Battista Franco*, cit. p. 106.

[112] Sulla datazione e attribuzione dei disegni di animali agli anni romani di Battista Franco e il loro uso come modelli da parte del giovane Enea, incisore per Lafrery, si veda l'opninione di Rita Parma Baudille, citata alla nota 94.

[113] Bibl. Apostol. Vatic., Stampe, VI, 2, fol. 33.

[114] Bibl. Apostol. Vatic., Stampe, VI, 2, foll. 17, 18, 19, 32, 33 e 34.

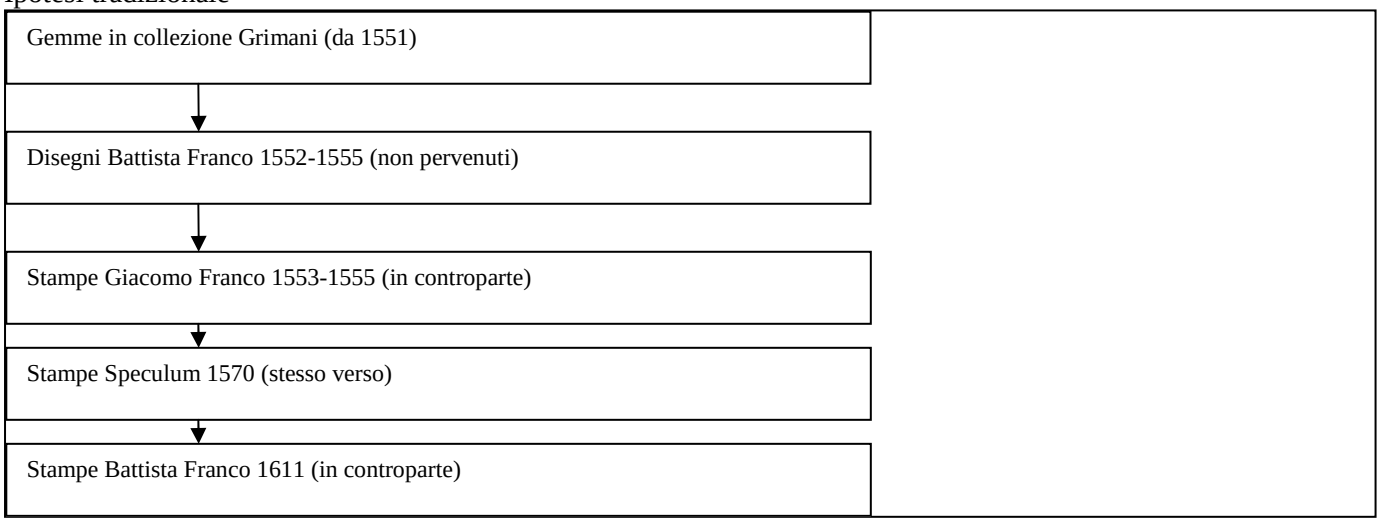
[115] L'iscrizione del cartiglio fa riferimento a «due tavole seguenti».

[116] La datazione al 1587 deriva dalla seriazione degli esemplari dello *Speculum* di HÜLSEN, *Speculum*, 1921, cit., p. 140.

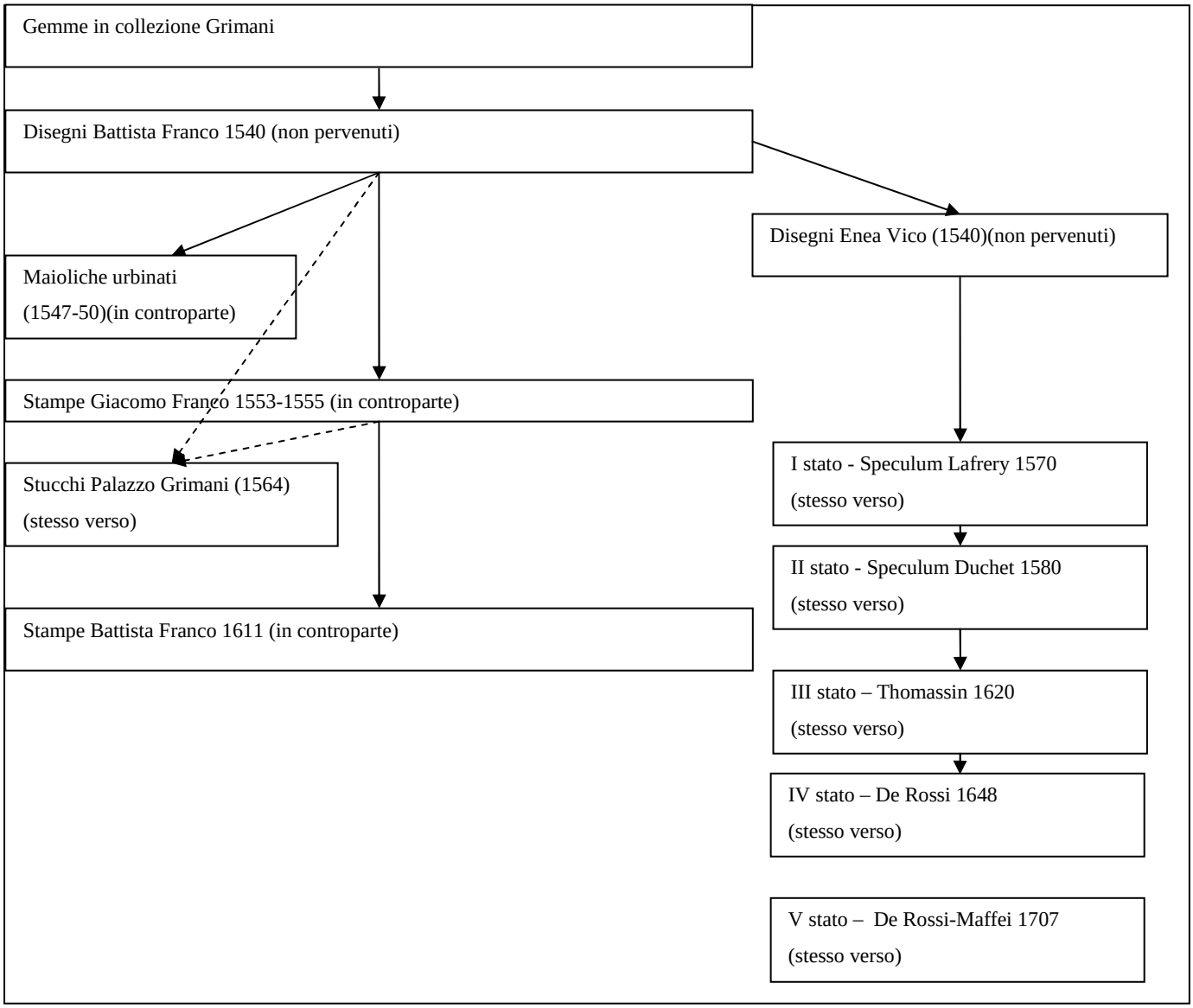
«*exprimere*», e non «*fecit*» o «*delineavit*», che contribuisce a rafforzare l'idea che Vico abbia avuto per la realizzazione di questa serie solo il ruolo di incisore, e non di disegnatore, se non a livello di disegni di riproduzione dagli schizzi d'invenzione, che fossero preparatori per la resa a stampa.
Questa analisi permette quindi di proporre di anticipare la datazione delle prime prove grafiche alla base delle incisioni romane dello *Speculum*, ipotizzando verosimilmente la produzione dei disegni nel corso degli anni Quaranta, nel periodo in cui Franco stava svolgendo il suo secondo soggiorno romano ed Enea Vico lavorava alacremente all'incisione a bulino di soggetti antiquari per le botteghe di Salamanca e Lafrery[117]. Attribuendo a questo periodo e a tale sodalizio le prime raffigurazioni delle gemme Grimani si fissa un altro importante segmento per la ricomposizione del quadro delle conoscenze e degli usi della glittica. Questa ricostruzione consente anche di armonizzare alcuni dati biografici dei protagonisti con le caratteristiche della loro produzione editoriale nei periodi di riferimento e in generale di spostare ad una fase più antica l'attività di disegno e riproduzione grafica di reperti glittici.

[117] PARMA BAUDILLE, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., in particolare a p. 91 data al soggiorno romano attorno al 1540 l'incontro tra Vico e Franco e ipotizza la realizzazione dei disegni dalle gemme da parte di Battista tra 1541 e 1545.

Ipotesi tradizionale



Ipotesi nuova



2.5 OSSERVARE ED ESPLICARE LE GEMME

Per ricostruire la storia della trattatistica glittica un utile strumento è messo a disposizione dall'erudizione antiquaria settecentesca: le glittografie. Mariette[118], Aldini[119] e Vettori[120] sono i primi e più noti esponenti di questo genere che implica un atteggiamento ormai consapevole dell'esistenza di uno specifico indirizzo di studi rivolto alle gemme antiche figurate. Mariette cita come punti di partenza nella formazione del genere glittografico i *Discours* di Antoine Le Pois (1579) [**fig. 66**][121], la *Dactyliotheca* di Gorlaeus (1600)[122] e il *De Sculptura* di Pomponio Gaurico[123]. Ma tali opere sono molto eterogenee e provengono da tradizioni diverse: la prima è strettamente legata alla numismatica, la seconda agli atlanti di immagini e la terza ai trattati sulle tecniche artistiche. L'inclusione da parte di Mariette di questi tre testi nella sua "glittografia" è assai significativa proprio perché indica nello studioso francese la capacità di rintracciare anche in ambiti disparati - numismatica e tecniche artistiche - le radici dello studio della glittica. Soprattutto risulta molto utile il cenno di Mariette ai *Discours* di Antoine Le Pois del 1579, testo oggi poco studiato[124], ma allo stesso tempo molto denso di spunti significativi: anzitutto perché una parte consistente di questo trattato è dedicata alla glittica e perché è il primo caso in cui viene pubblicata una collezione di gemme in una serie di tavole figurate, accompagnate, per giunta, da precise descrizioni. In secondo luogo, il trattato di Le Pois è prezioso perché, a sua volta, anch'esso ospita una breve storia della trattatistica, limitatamente alla numismatica. Presenterò qui brevemente le caratteristiche di questa, per così dire, 'nummografia cinquecentesca' e passerò poi a delineare gli aspetti più significativi del *Discours* di Le Pois.

---

[118] MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, cit., vol. I, pp. 248-250. Su Mariette come studioso di gemme antiche, molto breve è la citazione di P. ZAZOFF, H. ZAZOFF, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München, 1983, pp. 127-128. Per Mariette come collezionista di disegni cito il catalogo più recente e completo e alcuni altri saggi recenti che presentano al loro interno ampia bibliografia precedente: D. DEL PESCO, *Nicolas Poussin, Barthélemy de Mélo e altri: Paul de Chantelou e Françoise Mariette, committenti d'arte a Parigi e nel Maine; riflessioni su un testamento*, in «Confronto», 19, 11, 2007-2008, pp. 18-44; K. SMENTEK, *Pierre-Jean Mariette, le connaisseur d'estampes*, in *L'estampe un art multiple à la portée de tous?*, a cura di M. MELOT, Villeneuve d'Ascqe, 2008, pp. 171-189.

[119] G. ALDINI, *Institutioni glittografiche, ossia della maniera di conoscere la qualità, e natura delle gemme incise, e di giudicare del contenuto e del pregio delle medesime compilate e date in luce da Gioseffantonio Aldini, Cesena, MDCCLXXXV. Per Gregorio Biasimi all'Ins. Di Pallade*, pp. 40-49.

[120] *Dissertatio Glyptographica sive gemmae duae vetustissimae emblematibus et graeco artifice nomine insignitae quae exstant Romae in Museo Victorio explicatae et illustratae, Accedunt nonnulla veteris elegantiae & eruditionis inedita Monimenta, Romae, Typis Zempelianis MDCCXXXIX, Superiorum Permissu* (Bib. Apost. Vat., Cicognara 1739), pp. 1-3. Questa parte è in Vettori, a dire il vero, molto più breve e sintetica, una sequenza di nomi senza commenti critici di rilievo.

[121] A. LE POIS, *Discours sur le médailles antiques, principalement romaines*, Paris, 1579 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 2975).

[122] A. GORLAEUS, *Dactyliotheca, seu annulorum sigillarium, quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus e ferro, aere, argento, et auro promptuarium*, Delphis, 1601 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 2871). Mariette menziona altre edizioni dell'opera: una seconda edizione sarebbe stata realizzata insieme al *De veterum sculptura* di Ludovicus Demontiosus e al *De Sculptura Liber* di Pomponio Gaurico nel 1609. Nel 1695 e nel 1707 Gronovius curò altre due pubblicazioni della *Dactyliothec*a.

[123] P. GAURICUS, *De Sculptura Liber,* Antwerpiae, 1609, riedizione del testo del 1504, edito a Firenze da Giunti (Bib. Apost. Vat., Cicognara 279).

[124] CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 88-94. Il testo è citato anche in I. CALABI LIMENTANI, *Medici numismatici nei secoli XVI e XVII Alcune riflessioni*, in «La Ca' Granda», 16, 2, 2000, p. 33 in quanto antiquario che svolgeva la professione di medico; A. CULLIÈRE, *Les Écrivains et le pouvoir en Lorraine au XVIe siècle*, Paris, 1999, in cui Le Pois viene ricordato come autore di un volume che potesse aiutare il sovrano, Carlo III, a sollevare il suo spirito. Tra i lavori più antichi *Mémoires*, Nancy, 1834, p. 306 citato come zio di Charles Le Pois, primo medico di Carlo III e conoscitore di antichità greche; analoghe informazioni in *Encyclopédie méthodique*, 1790, p. 326; E. BABELON, *Introduction générale à l'étude des monnaies de l'antiquité*, Ayer Publishing, 1979 (ristampa di capitolo I di *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris, 1901), p. 116 cita Antoine Le Pois per l'informazione data nel suo libro sugli scavi a Lione sulle colline De Fourvières dove sarebbero state rintracciate le zecche delle monete di Settimio Severo. Qualche informazione anche in: C. A. DE CHEVRIER, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Lorraine: avec une réfutation de La Bibliothéque Lorraine de Dom Calmet*, Bruxelles, 1754, p. 182; C.-H. WATELET, P. C. LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, p. 52.

Dell'autore si sa ben poco: ricoprì l'incarico di medico personale di Carlo III di Lorena, fu corrispondente di Ortelius, ebbe una propria collezione di gemme e monete, che fece rappresentare nel suo libro, fu in contatto con Pierre Woeiriot, incisore, anche lui lorenese, nato nel 1532 e interessato alle antichità visto che, tra le altre opere, curò anche un'edizione delle *Statuae antiquae urbis Romae* di Giovan Battista de' Cavalieri, stampata nel 1579 (su Woeiriot vd. *infra*). L'opera di Le Pois si colloca dopo l'intensa riflessione di Vico ed Erizzo sul valore delle monete e delle medaglie, ma se ne differenzia per alcuni aspetti. Mentre Vico ed Erizzo utilizzavano e discutevano le asserzioni dei loro predecessori e contemporanei, ponendosi quindi essenzialmente in continuità con essi, invece per Le Pois l'introduzione all'interno del trattato di una storia della disciplina indica un maggior distacco rispetto a questa produzione. Pertanto, ciò che Le Pois afferma rispetto a questi testi diventa utile per ricostruire lo stato degli studi di glittica e numismatica negli ultimi decenni del Cinquecento.

2.5.1. La glittografia di Le Pois (1579)

La dissertazione sulla trattatistica precedente contenuta nei *Discours* del 1579 è indicata consapevolmente dall'autore come «*petit abbregé & sommaire de ceste matiere et argument*» (p. 2). Vi sono citati Andrea Fulvio, Huttich[125], Landi[126], Lazius[127], Strada[128], Simeoni[129], Sambucus[130], Goltzius[131], Du Choul[132] e brevissimamente, in un commento di sole due righe e totalmente negativo, le *Insignium aliquot virorum illustrium*, pubblicate da Jan de Tournes a Lyon[133] in concorrenza con il *Promptuarium* di Rovilius[134]. Le Pois non fornisce solo un elenco di nomi, ma delinea in modo critico anche i connotati delle esperienze antecedenti, indicando punti di forza e di debolezza della nascente scienza numismatica.
La serie delle pubblicazioni a stampa di carattere numismatico inizia anche per Le Pois, come già per Vico, con le *Imagines Illustrium* di Andrea Fulvio del 1517, attribuite erroneamente al Sadoleto[135] e sottoposte a forte critica[136]. Le Pois nota l'errore compiuto dal Fulvio nell'utilizzare la legenda monetale come indicazione del soggetto e corregge l'interpretazione di Cassio [**fig. 30, cap. 2.3.1**] e di Catone [**fig. 31, cap. 2.3**] in

[125] HUTTICH, *Imperatorum romanorum libellus*, cit.
[126] C. LANDI, *In veterum numismatum romanorum miscellanea explicationes*, *Lugduni* 1560 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 2902); IDEM, *Selectiorum numismatum praecipue romanorum expositiones*. *Lugduni Batavorum* 1695 (seconda edizione, Bib. Apost. Vat., Cicognara 2903), su cui da ultimo CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 198-199.
[127] W. LAZIUS, *Commentariorum vetustorum numismatum specimen exile*, *Viennae Austriae*, 1558; IDEM, *Commentarium Rerum Graecarum*, *libri II*, *Viennae Austriae*, 1558, su cui da ultimo CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 199-201.
[128] STRADA, *Epitome Thesauri antiquitatum*, cit.; IDEM, *Imperatorum romanorum omnium orientalium et occidentalium verissimae imagines ex antiquis numismatis quam fidelissime delineatae additra descriptione ex Thesauro I. Stradae et perbrevi elogio uniuscuiusque carmine, quod quasi epitome est historiae ad iuvandam memoriam, Tiguri, ex off. Andr. Generi*, 1559 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 3019), su cui CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 208-209.
[129] G. SIMEONI, *Illustratione de gli epitaffi et 'medaglie' antiche, di M. Gabriel Symeoni fioretino, Natura ita impellimur ut prodesse velimus, in Lion, Per Giovann di Tournes*, 1558 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 303), su cui CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 209-211.
[130] J. SAMBUCUS, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis, Antverpiae*, 1564 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 1952); su cui da ultimo CUNNALLY, *Images*, cit., p. 207.
[131] H. GOLTZIUS, *Thesaurus rei antiquariae uberrimus ex antiquis tam numismatum, quam marmorum inscriptionibus conquisitus et in locos communes distributus, Antverpiae*, 1579 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 2863); IDEM, *Vivae omnium fere romanorum imperatorum imagines..., Liber I, Antverpiae*, 1557; IDEM, C. *Iulius Caesar sive historiae imperatorum Caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restitutae..., Brugis Flandorum*, 1563; IDEM, *Fasti magistratuum et triumphorum romanorum..., Brugis Flandorum*, 1566; su cui ultimamente CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 190-196.
[132] G. DU CHOUL, *Discorso della religione antica dei romani, insieme con una ltro discorso sulla castramentazione, tradotti in toscano da Gabriele Simeoni fiorentino, Lione*, 1559 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 3668); su cui CUNNALLY, *Images*, cit., pp. 187-188.
[133] J. DE TOURNES, *Insignium aliquot virorum Icones, Lugduni Batavorum apud Tornensium*, 1559 (Bib. Apost. Vat., Cicognara 2052). Il testo si configura come una collezione di ritratti xilografici, corredati di brevi cenni storici.
[134] ROVILIUS, *Promptuarium iconum*, cit.
[135] Questo errore deriva probabilmente dall'adesione acritica alla medesima identificazione, già commessa da Jacopo Strada, e basata sull'errata interpretazione del nome del destinatario della lettera dedicatoria iscritto sul frontespizio.
[136] Un esempio della prima linea critica è dato dalla non accettazione delle identificazioni di Nerva e Traiano, che a parere di Le Pois rappresentano invece rispettivamente Traiano e Adriano.

rappresentazioni di Apollo. In realtà questa correzione era già stata proposta da Vico (*Discorsi*, 1555, pp. 94-95) ed è possibile che Le Pois si sia direttamente ispirato ad essa, senza però dichiararlo. Questa sua presa di posizione implica uno scarto rispetto alla precedente acritica accettazione da parte del Fulvio dell'iscrizione come denominazione del soggetto e un allineamento, seppur tacito, con le più recenti posizioni di Vico.
Le Pois, inoltre, passa in rassegna i più noti trattati di numismatica dell'epoca, formulando giudizi talvolta anche negativi, ma non sempre cogliendone i tratti di originalità: dell'opera di Huttich[137] ad esempio non evidenzia l'intenzione di dedicarsi alle monete repubblicane[138]. Il polacco Giovanni Sambucus, autore di un'edizione di 'medaglie' in rame[139], è criticato per la sua asserzione sull'esistenza di una medaglia in rame con il ritratto di Otone e per l'attribuzione a Pescennius Niger del *praenomen Caius*, sostenuta in relazione alla lettura errata della legenda «*Nigrou Iustos*». Hubert Goltzius, invece, è lodato per il suo volume sui *Fasti*[140], molto utile per le cronologie, e soprattutto per la pubblicazione delle monete dell'epoca di Cesare[141], con cui propone un'opera dal taglio più ristretto, concentrata su un determinato periodo storico. Infine, per quanto non dichiaratamente dedicato alla numismatica, non sfugge alla rassegna di Le Pois il volume di Du Choul[142], che esplora la religione del mondo romano attraverso l'uso libero e combinato di monete, rilievi e testimonianze letterarie. Al termine è menzionato pure il tedesco Lazius che curò un breve fascicoletto sulla numismatica, cui avrebbe dovuto far seguito un lavoro più ampio e di maggior ambizione[143]. Da questa rassegna di Le Pois emerge un quadro degli studi numismatici della prima metà del Cinquecento assai eterogeneo e aperto. In questa produzione editoriale le serie monetali prese in considerazione appartenevano anche a fasi cronologiche talvolta molto remote e riferibili ad epoche mitiche anziché storiche. Ma soprattutto mancava una specifica trattazione delle monete di età repubblicana, con spiegazioni appositamente dedicate ai rovesci. Da questa temperie magmatica della trattatistica numismatica medio-cinquecentesca Le Pois distingue nettamente Sebastiano Erizzo ed Enea Vico definendoli «*antiquaires diligens*»[144], poiché «*ont donné grande lumiere à l'intelligence des medailles, en certains discours qu'ils ont publién en leur vulgaire Italien*». Allo stesso tempo, però, Le Pois non si sofferma sulle caratteristiche delle loro opere e lascia indefiniti i motivi per cui aveva espresso un giudizio tanto positivo.
Passando dalla numismatica alla glittica, la presenza di questa 'nummografia' dimostra la 'consapevolezza' di inserirsi in un genere letterario contraddistinto da una propria struttura specifica, costituita da un testo introduttivo, una trattazione di tematiche generali e un testo catalografico di commento alle tavole figurate. In secondo luogo essa consente di rilevare un atteggiamento critico di Le Pois rispetto alla tradizione precedente. Un aspetto in particolare è sottoposto a particolare attenzione: vigeva la consuetudine, invalsa sia per le monete che per le gemme, di intendere le iscrizioni come indicazione del soggetto. Questa pratica è importante perché per molto tempo è rimasta un elemento unificante della procedura interpretativa di monete e gemme e perché ha determinato alcune interpretazioni che a lungo sono invalse nella disciplina antiquaria, almeno fino alle soglie del Settecento. Le Pois però, seppur in modo parziale e non netto, sembra accorgersi del fatto che l'uso delle *legende* come indicazione del soggetto raffigurato abbia condotto spesso a fuorvianti interpretazioni della raffigurazione[145]. Altro aspetto da rilevare è che nel trattato di Le Pois non viene ancora

[137] HUTTICH, *Imperatorum romanorum libellus*, cit.
[138] Le Pois si sofferma ad analizzare le due edizioni dell'*Imperatorum libellus*. Notava che la seconda si differenziava dalla prima soltanto per uno spazio poco più esteso dato alle biografie dei personaggi; mentre, in realtà, l'edizione del 1534 presentava anche altri aspetti non evidenziati dal francese. In questa seconda edizione, infatti, la veste editoriale era maggiormente curata, le raffigurazioni erano riprodotte da nuovi legni e inquadrate da paraste decorative che imitavano motivi architettonici all'antica. Ma soprattutto veniva messo a disposizione del lettore uno strumento aggiuntivo per facilitare la consultazione dei testi, un *Elenchus consulum romanorum*, a cui erano collegate monete di età repubblicana, forse illustrate qui per la prima volta, anche se ancora prive di commento. L'aspetto innovativo di quest'attesa edizione di Huttich era sottolineato dall'aggiunta di una sorta di esortazione al lettore, con cui si invitava ad acquistare la successiva edizione, ancora in preparazione, in cui le raffigurazioni delle monete repubblicane sarebbero state finalmente spiegate, *Commento del Cicognara*, vol. II, p. 64-54, n. 2887.
[139] LE POIS, *Discours*, cit., p. 3; SAMBUCUS, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*, cit.
[140] LE POIS, *Discours*, cit., p. 3; GOLTZIUS, *Fasti magistratuum.*, cit.
[141] LE POIS, *Discours*, cit., p. 3; GOLTZIUS, *C. Iulius Caesar sive historiae imperatorum*, cit.
[142] LE POIS, *Discours*, cit., p. 4; DU CHOUL, *Discorso della religione antica dei romani*, cit.
[143] LE POIS, *Discours*, cit., p. 4; LAZIUS, *Commentarium vetustorum numismatum*, cit.
[144] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., p. 2.
[145] Antoine Le Pois riecheggia alcune delle critiche già mosse da Enea Vico alle interpretazioni del Fulvio: ad esempio nota che le teste riconosciute come quelle di Cassio e di Clodio, per la presenza delle iscrizioni, raffigurano in realtà Apollo: «*Il a aussi erré en suivant l'opinion de Blondus & mettant au commencement de son livre, pour Caton, P.*

delineata una storia degli studi glittici parallela a quella della numismatica e da essa distinta. In base a ciò si può anche sostenere che si sia percepita come sufficiente per gemme e monete la medesima 'nummografia' e che le une e le altre venissero ancora avvertite in stretta continuità. Da un punto di vista teorico, dunque, la glittica era ancora affiliata della numismatica e rientrava nel suo campo di ricerca, condividendone strumenti di analisi e modi di pubblicazione.

2.5.2 Illustrare e descrivere. L'analisi archeologica di Le Pois

Per Mariette il vuoto lasciato da Enea Vico non fu colmato per molti anni, poiché la trattazione glittica alla fine dei *Discours* di Le Pois veniva da lui giudicata come una «*suite peu nombreuse de Gravures antiques*» [**fig. 66**][146] e, in effetti, questo trattato si presenta, fin dal titolo, come un'opera che aveva però come argomento principale solo le serie numismatiche. Tuttavia, la lettura diretta ne evidenzia caratteristiche interessanti da prendere in considerazione per i materiali glittici[147].

L'opera non era stata completata. Nella dedica al Principe Carlo Duca di Lorena, il fratello Nicolas spiega che Antoine Le Pois aveva già presentato al Duca alcune parti del testo con dissertazioni su 'medaglie' e «*graveurs*», ma il sopraggiungere della morte gli impedì di portare a termine il suo lavoro. Nicolas difende l'operato del fratello Antoine, indicando che, anche se di modeste dimensioni, può essere considerato «*esquis et de grand valeur*» (f. a.ii), poiché Antoine poté osservare «*une infinité des medailles que avoient passé par ses mains*». Egli rivendica dunque il valore dell'opera in virtù della visione autoptica degli esemplari, valore certo non comune alla talora prolissa produzione medio-cinquecentesca in cui spesso era più importante la completezza delle serie.

Sostanzialmente Le Pois riprende molti dei temi già discussi e sviluppati da Vico ed Erizzo, dalla scelta dei metalli[148], alla localizzazione delle zecche, dall'individuazione delle cariche[149], alla più spinosa questione concernente la funzione e l'uso delle emissioni delle 'medaglie'[150]. Due capitoli sono dedicati a problemi iconografici[151], altri all'introduzione di questioni relative alla pittura[152] e alla statuaria[153], o a problemi di natura squisitamente antiquaria[154]. Un capitolo è interamente dedicato alla discussione delle legende[155] e gli ultimi tre sviluppano argomenti relativi alla glittica[156]. La struttura dell'opera è così costituita: ad alcune dissertazioni iniziali su singoli argomenti sono aggiunti un catalogo testuale, esplicativo dei singoli esemplari raffigurati nelle tavole, ed infine l'apparato figurativo. Quest'ultimo è costituito da due serie di tavole: la prima, numerata, è dedicata alle 'medaglie'; la seconda, cifrata con lettere, è dedicata alle gemme incise [**fig. 67**]. A ciascuna delle due serie segue un commento, correlato ai singoli pezzi raffigurati sulle tavole attraverso un preciso sistema di numerazione. Ad indicare l'elevato livello di destinazione sociale dell'opera, sono poste ad incorniciare il trattatello ben sei composizioni poetiche stese da illustri personaggi della cerchia lorenese.

Nella prima Loys de Masures sostiene il prestigio dello studio delle antichità, in quanto tensione verso i medesimi «raggi e tratti della viva virtù» riconoscibili nelle effigi dei personaggi rappresentati[157]. Altri temi

---

Clodius, C. Cassius, visages d'Apollo, comme il est aisé à juger à ceux qui ont manié & cogneu beaucoup des medalles» (*ibidem*, p. 2).

[146] Per questo giudizio di MARIETTE, *Traité*, I, p. 249, *cit.*

[147] Al momento, l'unica considerazione di questo trattato è data dal Catalogo del Conte Cicognara, vol. II, p. 79, n. 2975.

[148] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., II, «Sui metalli, argento e rame, materie principali delle 'medaglie'»; VII «Sulla diversità e il pregio delle monete romane, monete in rame»; VIII «Sull'argento monetale»; IX «Sull'oro monetale».

[149] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., III, «Sui luoghi autorizzati a coniare 'medaglie' e monete: i Triumviri monetali, e altri incaricati di coniare monete».

[150] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., IV, «Con quale obiettivo sono state realizzate in passato le 'medaglie'».

[151] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., V, «Su ciò che più frequentemente è rappresentato al recto delle monete»; VI «Su ciò che più frequentemente è rappresentato al verso delle monete».

[152] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., X, «Le pitture e le immagini degli antichi romani».

[153] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., XI, «Statue erette dai Romani nell'antichità».

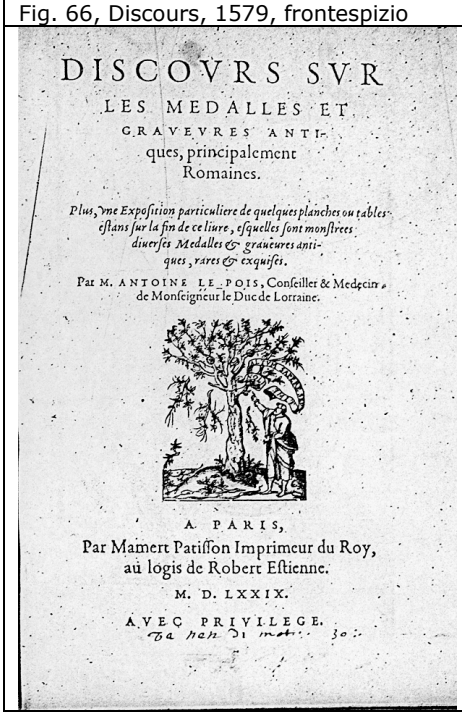
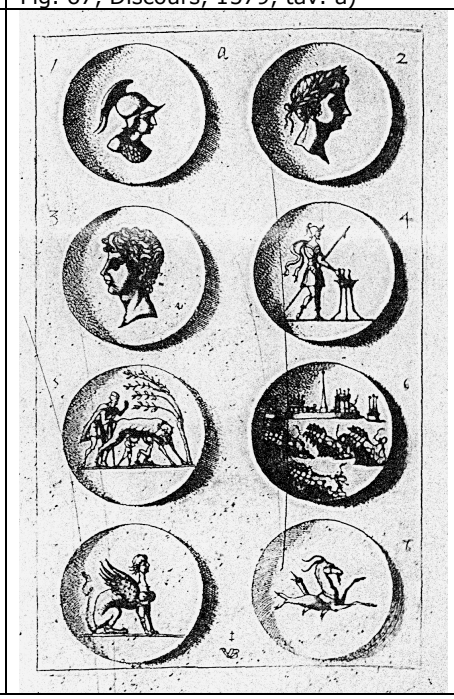
[154] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., XII, «Sulle moltissime magistrature, offici, cariche, e onorificenze che onorano i Romani»; XIII «Sullo stato e l'ordinamento di Roma all'epoca dei re e dei consoli»; XIV «Catalogo degli Imperatori Romani da Giulio Cesare a Romolo».

[155] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., XV, «Dichiarazione delle legende».

[156] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., XVI, «Sugli anelli da portare alle dita e su come sono usati tra i Romani»; XVII «Sulle incisioni realizzate anticamente sugli anelli»; XVIII «Sulle pietre fini e le loro incisioni».

[157] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., *Sur le Medalles de M. Antoine Le Pois*, s.n.

topici sono ripresi nelle altre poesie: lo studio dell'antichità come tentativo di combattere il *Tempus Edax*[158], l'incoronamento simbolico dell'autore che, grazie alla sua opera di studio e riproduzione, è considerato allo stesso livello del *Pictor Apelles*, il parallelismo tra l'azione salvifica sui corpi umani, esercitata da Antoine con la sua libera professione di medico, e il benessere spirituale derivante dall'apporto di conoscenza del trattato; il valore reificante delle parole, che ricreano l'antichità scomparsa, ed infine la necessità di conoscere «*medailles, pois, metaux, monnoyes*» per i loro «*usage, valeur, invention e pris*»[159].

Fig. 66, Discours, 1579, frontespizio	Fig. 67, Discours, 1579, tav. a)
	

La convinzione di fondo che anima Le Pois è dunque la stessa del Vico: lo studio delle antichità, e in particolar modo delle 'medaglie', procura piacere ed utilità, nella direzione di un avvicinamento alle 'cose'. Esse permettono di conoscere non solo «*appellations, vocables et termes peculìers & propres à l'antiquité*» ma anche e soprattutto le «*choses pratiqueés par icelle*». Questa metodologia doveva valere non solo per le serie numismatiche ma anche per le gemme: «*le semblable se peut dire des graveures antiques...*». I reperti insegnano i «*mots et vocables Latins*» e l'ortografia[160] oppure integrano le notizie lacunose degli storici antichi[161]; ma soprattutto informano circa le «*choses gentilles, usitees & pratiquees aux anciens*» e «mostrano davanti agli occhi in molti casi i templi e le are sacrificali; diverse insegne e ornamenti dei pontefici, vasi e altri strumenti propri dei sacrifici; poi la sella curule, dovuta ai magistrati, i fasci e le verghe che vengono portati davanti ai consoli e pretori; armi diverse, carri a due, tre o quattro cavalli, trofei statue equestri e altre; strumenti utili alla guerra e a demolire fortezze...». Così, le monete e le gemme forniscono, in minute dimensioni, un'enciclopedia figurata dei *mores antiqui*, e la loro ubiquità, in stretta connessione con la loro valenza testimoniale, consente un ampio rilevamento delle consuetudini e dei costumi antichi. In altri termini, le raffigurazioni delle monete e delle gemme danno concretezza ad un passato che sembrava si potesse riesumare solo attraverso la parola degli storici. Tramite il reperimento delle testimonianze figurative

[158] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., *Ast eripis orco, phobaea vitae reddis & arte novae*, s.n.

[159] Il ritratto di Le Pois è inserito in un ovale, cui è associato il motto «*Adhuc caelum volvitur*» e il monogramma PWDB identificativo di Pierre Woeiriot. Su Pierre Woeiriot, vd. G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen bekennten und unbekannten Künstler aller Schulen*, München, 1879 (ristampa anastatica Nieuwkoop, De Graaf Publishers 1991), IV, pp. 986, n. 3417, p. 988, n. 3428, p. 991, n. 3439; D. SCARISBRICK, *Pierre Woeiriot and the Livre d'Aneaux*, in *Livre d'Aneaux d'Orfevrerie, chez Guillaume Rouille, a l'escu de Venise*, MDLXI (ristampa anastatica Oxford, 1978); s.v. Woeiriot Pierre, a cura di M. GRIVEL, in *Dictionary of Art*, p. 289.

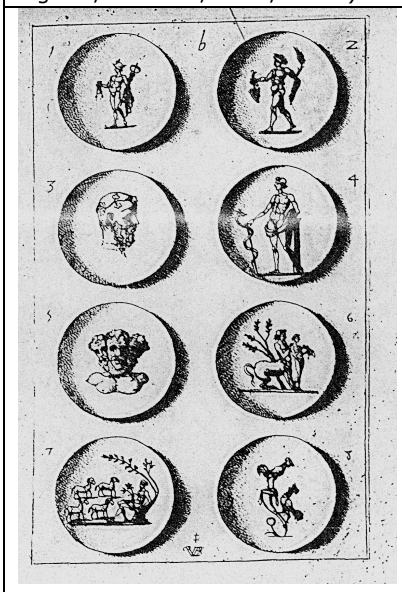
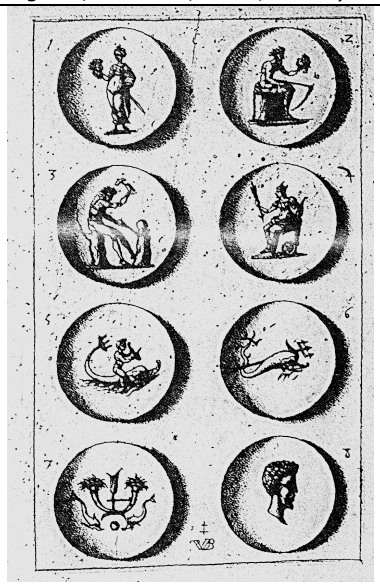
[160] Per esempio la corretta scrittura dei nomi *Paulus / Paullus*; *Paulina / Paullina*; *Sulla / Sylla*.

[161] Per esempio, la moneta con la *consecratio* (tav. I) supplisce le informazioni di Erodiano sull'Apotheosis dell'Imperatore Severo.

è possibile quindi restituire spessore ad una notizia, magari minuta e marginale, trasmessa da una fonte letteraria: ad esempio, l'uso del *silpium* trovava evidenza documentaria nelle 'medaglie' della Cirenaica; le diverse bende utilizzate nell'antichità come onorificenze venivano rintracciate nelle raffigurazioni di rilievi, monete e gemme, e fornivano così il nucleo critico per dissertazioni antiquarie a carattere monografico[162].
In questo contesto la dedica alle gemme di ben tre capitoletti e di alcune tavole induce a considerare questo testo come un'esperienza unica e fondante nello sviluppo della trattatistica glittica poiché sia le raffigurazioni delle monete sia quelle delle gemme sono accompagnate da commenti, precisamente riconducibili agli oggetti analizzati tramite un sistema di richiami per numeri o lettere. Le tavole dedicate alle gemme sono cinque e presentano ciascuna otto esemplari, ordinatamente disposti in due colonne e individuati da lettere. In tal modo la parte dedicata alle gemme e quella dedicata alla numismatica sono simili e di pari importanza sia per l'apparato figurativo, sia per il commento testuale.
Nella tavola a) [**fig. 67**] sono riprodotti tre ritratti – Alessandro (1), Augusto (2) e Antinoo (3) -, due episodi mitologici della storia romana arcaica e repubblicana - il *Lupercal* (5) e il sacrificio di Muzio Scevola (4) -, una gemma con la raffigurazione di una corsa di carri nel circo (6) ed infine due pietre, una con la sfinge (7) ed un'altra con capricorno (8). È difficile individuare un criterio di selezione e di ordine nella scelta di questi esemplari[163]; e comunque non è in alcun modo suggerito dall'autore nel commento.
Nel commento l'autore indica sempre il materiale della pietra e talvolta anche la forma: ad esempio, per l'agata con *Lupercal* (tav. a, 5), dice che «*est de figure ovale & longuette*», ma nella tavola lascia che l'incisore riproduca la raffigurazione in una forma circolare, sempre uguale per tutte le altre gemme rappresentate. La menzione del mito induce l'autore a narrare brevemente la storia, descrivendo la raffigurazione[164]. Questo esempio dimostra che cominciava a manifestarsi un certo interesse per la forma delle pietre, almeno nel commento testuale, ma anche che tale interesse non trovava strumenti adeguati per la sua riproduzione a livello editoriale. Nelle tavole le gemme vengono tutte riprodotte con la medesima forma, perfettamente circolare; è invece noto che le gemme antiche avevano spesso forma ovale e differente l'una dall'altra. Si comprende ovviamente che la resa in sagome differenti avrebbe richiesto matrici sempre nuove; al contrario, la riproduzione in una forma circolare standard facilitava il lavoro editoriale, ma non trasmetteva fedelmente il reperto archeologico.
Per la gemma con giochi (tav. a, 6), è inserita una dissertazione sui ludi circensi [**fig. 67**][165]. La descrizione dei singoli elementi della raffigurazione è molto dettagliata, strutturata sull'anafora del verbo 'vedere', a costituire una vera e propria esortazione al lettore a concentrare lo sguardo sui singoli elementi della piccola ma complessa scena: «*Maintenant vous voyez en la partie superieure de ce portrait, l'obelisque & les deux bouts & fins (qui se disoyent Metae)...Vous voyez au dessons quatre quadriges avec leur chartiers & conducteurs...*»[166]. L'inserimento, a lato del corpo del testo, di un titoletto «*Cirque*» (p. 135), suggerisce che l'autore si sia reso conto della parziale estraneità di questa piccola dissertazione dal corpo del commento e, contemporaneamente, indica l'esigenza di elaborare una pagina ben ordinata, in cui anche il contenuto trovasse una formulazione chiara attraverso l'impaginazione.
I modi di descrizione e interpretazione delle divinità a figura intera meritano particolare attenzione perché questo tipo di raffigurazione trova qui per la prima volta specifiche spiegazioni in un commento a stampa dedicato alle gemme.
La descrizione delle figure è molto dettagliata e trova un importante strumento di interpretazione nel riconoscimento dei singoli attributi. Si applica quindi un procedimento esegetico già in funzione per le serie

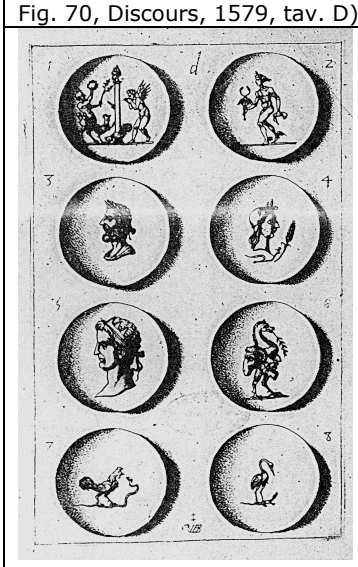
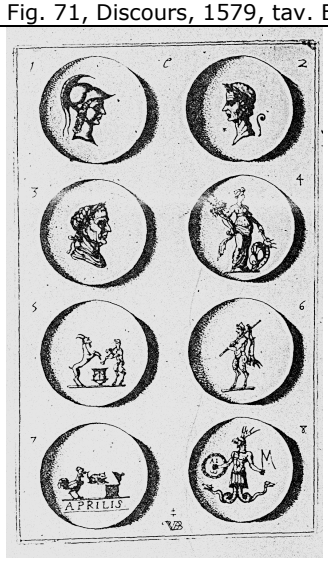
[162] Le 'medaglie', che derivano il loro nome dal termine usato per indicare il metallo, venivano frequentemente rinvenute sottoterra, nelle tombe di antichi romani, dove si trovavano deposte in vasi prossimi alla sepoltura (I Capitolo: «Cos'è che al giorno d'oggi chiamiamo 'medaglie'»), di cui si fornisce anche una raffigurazione. In altri casi, le calamità naturali, i terremoti o le alluvioni, portavano alla luce alcuni tesoretti; oppure erano gli stessi contadini che, lavorando, si imbattevano in questi grumi di metallo e terra. L'ubiquità delle monete testimonia l'antica ampiezza dell'Impero: «*Et non seulment se trouvent en une region ou province, mais quasi par tout le monde. Ce qui demonstre bien la puissance, authorithé, empire et renommé des Romains avoir esté, plus grande que de toute autre nation*».
[163] I criteri ordinatori degli esemplari nelle tavole non sono in alcun modo esplicitati. Si potrebbe solo ipotizzare che nella prima tavola l'autore abbia cercato di raccogliere alcune raffigurazioni particolarmente rappresentative della storia di Roma: la rappresentazione di una gemma con la Sfinge, infatti , induce l'autore a citare il passo pliniano sui sigilli di Augusto. Nella stessa direzione potrebbero andare gli inserimenti di tre busti ritratto, di due episodi mitologici della storia arcaica di Roma e due elementi simbolici; ma non è possibile formulare ipotesi più attendibili.
[164] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 4, tavola a), p. 135.
[165] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 6, tavola a), p. 135.
[166] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 6, tavola a), p. 136.

numismatiche. Per esempio, il riconoscimento di Mercurio è garantito dalla presenza di tre elementi: il petaso, simbolo di «*celerité & vistesse*», la borsa per il commercio e il caduceo, perché in comune con gli ambasciatori [**fig. 68 (1**)][167]. Così, anche per un Bacco su diaspro rosso, vengono individuati nel «*chapeau de lierre*», nella «*raisin*» e nel tirso [**fig. 68 (2)]**, cui è intrecciata una spiga, oltre che nella completa nudità della figura, gli elementi di fondo per una ricostruzione del significato iconografico[168].

Fig. 68, Discours, 1579, tav. B)	Fig. 69, Discours, 1579, tav. C)
	

L'estrema precisione anche lessicale utilizzata da Le Pois nell'elencare gli attributi è un tratto peculiare e assai prezioso in questo testo, che tornerà nelle descrizioni di Bellori delle *Gemme antiche figurate* di Leonardo Agostini, qualche decennio dopo. Un altro aspetto interessante è la meraviglia dell'erudito moderno dinanzi alla perizia tecnica dell'incisore antico. Una gemma presenta un tema bucolico particolarmente ricco di personaggi con un pastore seduto a guardia del suo gregge [**fig. 68 (7)**]. Dinanzi a tanta precisione l'autore sottolinea l'abilità dell'incisore che, come l'antico Mirmecide lodato da Plinio, è stato in grado di riprodurre in uno spazio tanto minuto, una scena così complessa: «*a esté mise icy seulement pour monstrer l'industrie et gentillesse de l'ouvrier, qui a gravé tant de choses en si petit morceau de pierre, car cet Onyce est fort petit*....»[169]. La scelta del pezzo dipende qui non tanto dall'interesse iconografico, quanto piuttosto dalla qualità formale e dal contrasto tra ricercatezza della raffigurazione e disponibilità di spazio, che accrescono la difficoltà e il pregio stilistico dell'opera.
Oltre al meccanismo esegetico fondato sulla riconoscibilità degli attributi e alla ricercatezza formale, anche la possibilità di fornire complesse letture simboliche guida la selezione dei materiali. In questi casi si fa ricorso al metodo allegorico: ad esempio ad un intaglio con una composizione di elementi eterogenei - cornucopia, un gallo, un fiore di papavero – viene applicato il motto «*ex vigilantia ubertas*»[**fig. 68, n. 8**][170]. Ciò avviene perché era stato riconosciuto alla cornucopia il significato di 'abbondanza' e al gallo quello della solerzia e dell'attenzione: in tal modo, collegando il significato dei singoli elementi, è proposta una lettura generale sotto forma di motto, mutuando i meccanismi dell'emblematica contemporanea.
Una lettura fantasiosa è proposta per la strana raffigurazione di un *gryllos* [**fig. 70, n. 6**]: l'autore dichiara preliminarmente che «*n'est pas possible aisee à exposer selon l'intention de celuy qui la fit graver*»[171]. La figura intagliata è una combinazione di ariete, cavallo e volto umano, che si regge su zampe da gallinaceo. Tale mostro indicherebbe una peregrinazione attraverso i tre continenti, Asia, Africa ed Europa, rispettivamente espresse dalla protome di ariete, dal cavallo e dalla faccia umana.

[167] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 1, tavola b), p. 137.
[168] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 6, tavola b), p. 138.
[169] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 7, tavola b), p. 139. Sui *grylloi*, J. BALTRUSAITIS, *Il Medioevo fantastico*, Milano, 2006 (ed. orig. *Le Moyen Age. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1972), pp. 41-77.
[170] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 8, tavola b), p. 139.
[171] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 6, tavola d).

Fig. 70, Discours, 1579, tav. D)	Fig. 71, Discours, 1579, tav. E)
	

Ma Le Pois, consapevole dell'aleatorietà della sua proposta, lascia il campo aperto ad altre ipotesi: «*Chacun y adioustera la sienne qui voudra, & ainsi qu'il luy plaira*». Questa tendenza ad una lettura allegorica si ritrova anche nella descrizione di un'agata con la raffigurazione di Arione sul dorso di un delfino [**fig. 69, n. 5**][172]. In questo caso non solo l'autore si dilunga nella narrazione dell'intera vicenda mitologica, evidenziata anche da un titoletto a lato del corpo del testo, ma perviene ad una sua lettura allegorica sintetizzata da due motti equivalenti, «*Invia virtuti nulla est via*» e «*Fata viam invenient*».
In senso tendenzialmente allegorico viene letta anche una gemma con una scenetta di sacrificio campestre: descritta come «*la plus belle qui se puisse voir, & en couleur & en artifice de graveure*» [**fig. 70, n. 1**][173]. Un vecchio satiro pone una corona e un ramoscello di alloro sopra una statuetta di Pan, mentre Cupido suona una zampogna e due gallinacei, interpretati qui come simbolo di lascivia, si trovano ai piedi della medesima colonnetta. Il gallinaceo, prima simbolo di *vigilantia* [**fig. 69, n. 7**], adesso vale come simbolo di lussuria e viene adattato agli altri personaggi del contesto, Pan, Cupido e un vecchio satiro. L'intera scenetta non viene poi ulteriormente riletta in chiave unitaria, ma l'interpretazione generale allude alla *Luxuria*[174]. Sono presenti dunque nel metodo di analisi di Le Pois strumenti attribuibili a correnti diverse: da una parte l'osservazione analitica dei dettagli figurativi e la valutazione di aspetti tecnici, come la forma e le dimensioni della pietra; dall'altra, elementi più tradizionali, come la tendenza a sviluppare digressioni nel commento oppure l'uso delle allegorie nell'interpretazione delle scenette più complesse.
Il commento di Le Pois permette di fissare alcuni punti di approdo rispetto alla tradizione medio-cinquecentesca. Per quanto riguarda la scelta dei 'soggetti', occorre sottolineare che vengono prese in considerazione le più disparate categorie iconografiche: dai ritratti (Augusto, Alessandro, Antonino Pio, Traiano) agli oggetti della vita quotidiana (pithos con motto FRUCTUS, tavolino per sacrifici, circo); dalle divinità a figura intera (Vulcano, Saturno, Mercurio, Bacco, Diana efesina e Natura, Iuppiter su aquila) a composizioni simboliche sottoposte a letture allegoriche (galli e cornucopia, grylloi, etc.); dalle tematiche storico-mitologiche (Muzio Scevola, Lupercal) alle scene di vita campestre (pastore; sacrificio a Pan). Oltre a quest'apertura tematica, altro punto di interesse del trattato di Le Pois sono la cura dell'apparato figurativo e l'inserimento di un commento dettagliato riconducibile all'immagine di riferimento attraverso la numerazione. La puntigliosità della descrizione testuale e la menzione del materiale, della forma e del colore della pietra sono elementi che indicano un avvicinamento agli oggetti archeologici. Va, infatti, evidenziato fin da ora che non sempre questi indicatori - materiale e forma - saranno presenti nei trattati successivi.

[172] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 5, tavola c).
[173] LE POIS, *Discours*, 1579, cit., n. 1, tavola d).
[174] Si profila in questa chiave di lettura una tendenza riscontrabile anche in altri casi, ma qualche decennio dopo: molte delle gemme che facevano parte della collezione Grimani e che furono pubblicate nelle edizioni dello *Speculum* vennero accompagnate da titoletti a carattere allegorico nell'edizione curata da Thomassin attorno al 1618 con alcune tavole con la didascalia «*Luxuria*».

Il trattato di Le Pois merita, dunque, di essere valorizzato per tutta questa serie di motivi: innanzi tutto perché è la prima pubblicazione con commenti e tavole specificamente ed esclusivamente dedicate a gemme figurate (1579), nonostante Gorlaeus tenti di avocare a sé il vanto del primato (1600). In secondo luogo perché la precisa corrispondenza tra immagini e commento esplicativo consente di seguire con puntualità la costruzione della lettura delle raffigurazioni. Infine perché nel commento sono indicate le nozioni fondamentali (materiale; forma; soggetti delle raffigurazioni) cui spesso sono aggiunte ravvicinate analisi dei dettagli, narrazioni espanse dei miti raffigurati (Arione) e citazioni di altre fonti documentarie.
A questi fattori di interesse si deve aggiungere anche il fatto che, con la 'nummografia', Le Pois dimostra di essere consapevole di inserirsi in uno specifico genere letterario che mette a fuoco determinate problematiche e che è contraddistinto da una ormai specifica e caratteristica organizzazione di testo e tavole. In questo modo quindi Le Pois è rivolto, da un lato, alla trattatistica numismatica medio-cinquecentesca, ma dall'altro da questa estrapola in maniera molto netta i lavori di Enea Vico e Sebastiano Erizzo, a cui sembra in parte ispirarsi almeno nel tentativo di osservare in maniera attenta e ravvicinata, talvolta anche eccessivamente analitica e dettagliata, le raffigurazioni di gemme e monete. Nonostante tutti questi fattori di interesse però, il trattatello non ebbe fortuna nella produzione successiva: non fu citato né da Orsini, né da Agostini, né da Canini, ma solo da Gorlaeus e in modo molto superficiale. Purtroppo a tutt'oggi non esistono studi né sul trattato di Le Pois, né sulla sua collezione di gemme: si può affermare soltanto che il trattato avrebbe pubblicato le gemme in possesso dell'erudito, ma non sono note altre informazioni sulla loro sorte successiva o sulla loro attuale collocazione.

2.6 PUBBLICARE E INTERPRETARE. LE IMAGINES DI FULVIO ORSINI

Una ricerca sull'emersione della glittica nell'ambito degli studi antiquari non può tralasciare le opere relative alle effigi degli uomini illustri di Fulvio Orsini[1], poiché svolgono un ruolo essenziale per l'introduzione delle gemme antiche figurate nell'ambito della disciplina antiquaria. Questi trattati si distinguono dal resto della produzione erudita soprattutto per il loro rigore metodologico poiché l'autore si cimenta nell'analisi di diverse classi di materiali, accomunandole e raffrontandole sulla base del quesito iconografico e, più specificamente, della ricerca della *vera effigies*. Tale esperienza è importante anche perché fu una 'scuola' per i giovani ingegni che si affacciavano agli *studia antiquitatis* e costituì un arduo ostacolo per coloro che avessero voluto raggiungere altrettanta fama[2]. Tratti particolarmente attraenti di questa produzione sono anche la predisposizione al dialogo e alla divulgazione degli esiti delle proprie indagini, dimostrati dalle ripetute pubblicazioni (1570, 1598, 1606).
Orsini era famoso non solo per le *Imagines* e per il suo ruolo di intellettuale di fiducia di una delle famiglie più potenti della Roma pontificia, i Farnese, ma anche per la sua modernissima edizione delle monete di età repubblicana, le *Familiae Romanae* del 1577[3]. Con quest'opera Orsini pubblica molte monete secondo criteri chiari e innovativi: di ogni esemplare numismatico è raffigurato il *recto* e il *verso*; gli esemplari sono presentati secondo l'appartenenza alle singole *gentes*, disposte in ordine alfabetico, sono raggruppati in spazi figurativi inseriti in mezzo al testo e sono immediatamente seguiti dal commento. Oltre ad adottare questi criteri redazionali, per il commento esplicativo Orsini utilizza ampiamente le fonti antiche, anche citandole direttamente. Per rafforzare la sua interpretazione, spesso evoca pure altri tipi di fonti: molto frequentemente iscrizioni, che vengono anche riportate per intero; meno spesso erme, che vengono sempre citate con riferimento alla prima edizione del 1570 delle *Imagines*; ma una sola volta una gemma. Quest'ultima è citata nel momento in cui sono descritte le monete della *gens Calpurnia*. Orsini presenta due serie che mostrano un busto di Apollo al *recto* e un cavaliere in corsa al *verso*. La presenza del cavaliere al verso e dell'iscrizione «*L.Piso L.F. Frugi*» al *recto* richiamano alla sua memoria una gemma che presentava un cavaliere e analoga iscrizione: «*desultorius vero eques, quem in antiqua quoque gemma cum litteris L.Piso L.F. Frugi incisum vidimus, ludos apollinares (ut opinor) designat…*». Questa combinazione di elementi – busto di Apollo, cavaliere, iscrizione denominativa - gli permette di richiamare i *Ludi Apollinares*, attribuiti anche dalle fonti letterarie all'evergetismo della *gens Calpurnia*, e di interpretare in questo senso sia il busto di Apollo sia la presenza del cavaliere: ritiene quindi che si tratti di una raffigurazione allusiva ai *Ludi apollinares*. Questo unico e circoscritto riferimento alla glittica fornisce alcuni importanti suggerimenti: in primo luogo lascia intendere che Orsini non analizzasse soltanto i volti presenti sulle gemme, nonostante questi fossero al centro delle sue pubblicazioni di antiquaria, ma anche altri tipi di scene, riferibili alla vita quotidiana. In secondo luogo l'iscrizione veniva interpretata non come nome dell'incisore, bensì come riferimento al proprietario o al soggetto. Nel caso presente, l'iscrizione, la raffigurazione dell'«*eques…desultorius*» al verso e la fonte

---

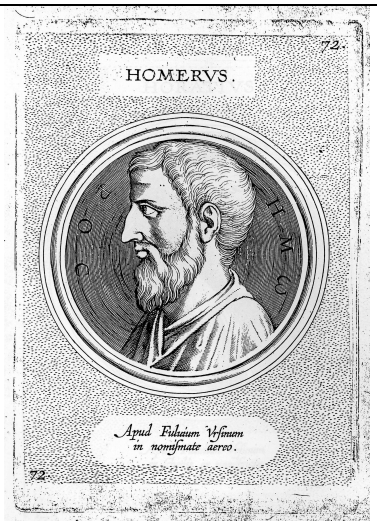
[1] F. URSINUS, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa cum adnotationibus ex bibliotheca Fulvii Ursinii*, MDLXX, *Romae Ant. Lafrerij Formis*, da ora in poi *Imagines et elogia*, 1570; J. FABER, *Imagines illustrium ex Fulvii Ursinii Bibliotheca*, Antverpiae 1606, da ora in poi *Imagines illustrium*, 1606; T. GALLAEUS, *Illustrium Imagines ex antiquis marmoribus numismatibus et gemmis expressae*, Antverpiae, 1598, da ora in poi *Illustrium Imagines*, 1598. Su Orsini: P. DE NOLHAC, *Les collections d'antiquites de Fulvio Orsini*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 4, 1884, pp. 139-231; H. JONGKEES, *Fulvio Orsini's Imagines and the Portraits of Aristoteles*, in «Archaeologia Traiectina», n.s., Groningen, 1960; J. M. KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen zu Fulvio Orsinis Imagines. Der Codex Capponianus 228*, 34, Genève, 1976; G. A. CELLINI *Le Imagines di Fulvio Orsini nella Calcografia Nazionale?*, in «Rend. Mor. Acc. Lincei», s. 9, vol. 15, 1994, pp. 477-530; F. MATTEINI, *"Teste d'uomini che parevano vivi": le Imagines di Fulvio Orsini all'interno del programma Monumenta rariora*, in *Le statue, le stampe, l'informatica*, a cura di Sonia Maffei, in «Quaderni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Scuola Normale Superiore», 11, 2001, pp. 177-204; G. A. CELLINI, *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, in «Memorie. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 401, s. 9, vol. 18, 2004, numero speciale monografico; EADEM, *Le Imagines di Fulvio Orsini nella Calcografia Nazionale?*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti», s. 9, vol. 3, 2004, pp. 477-531.
[2] C. GASPARRI, *«Imagines virorum illustrium» e gemme Orsini*, in *Le Gemme Farnese*, a cura di C. GASPARRI, Napoli, 1994, pp. 85-100, in particolare per il giudizio di Cesare Baronio del 1594 su Orsini, cfr. p. 85.
[3] C. RIEBESELL, *Die Sammlung des Kardinals Alessandro Farnese: ein "studio" fur Kunstler und Gelehrte*, Weinheim, 1989. F. URSINUS, *Familiae romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora divi Augusti ex bibliotheca Fulvi Ursini adiunctis familiis XXX ex libro Antoni Augustini Ep. Ilerdensis, Romae cum privilegiis curantibus heredib. Francisci Tramezini, Romae*, 1577.

letteraria vengono utilizzate allo scopo di individuare una chiave di lettura generale e unitaria di queste figure e della loro comparsa su gemme e monete. La presenza di questa unica citazione delle gemme nelle *Familiae Romanae* indica l'adozione di un metodo avanzato di studio e di raffronto dei materiali, ormai ampiamente adottato da Orsini, ma impone anche di limitare la trattazione di quest'opera in questa sede.
Al contrario, per comprendere il metodo utilizzato da Orsini nella trattazione dei materiali glittici, occorre studiare più approfonditamente le tre edizioni delle *Imagines virorum illustrium* (1570, 1598, 1606) e le relative variazioni editoriali: è utile comprendere il modo in cui sono trattati gli esemplari glittici nel passaggio dalla prima edizione del 1570 alla terza del 1606, sia dal punto di vista della loro consistenza quantitativa, sia dal punto di vista della complessità della riflessione e dell'armamentario metodologico messo in atto; è altresì utile a questo proposito individuare i motivi per cui dalla prima alla terza edizione le gemme siano sostituite e preferite ad altre categorie di materiali – erme soprattutto – determinando un incremento numerico delle presenze degli esemplari glittici[4]. Dedicherò pertanto questo capitolo interamente all'analisi del metodo di lavoro e di edizione dei materiali glittici da parte di Fulvio Orsini e dei suoi collaboratori.

Delle tre edizioni, la prima del 1570 è profondamente diversa dalle due successive, che sono invece tra loro più 'vicine' nei contenuti e nelle caratteristiche formali. La seconda del 1598, d'altra parte, è documentata da pochi esemplari, probabilmente perché lo stesso Orsini non ne fu soddisfatto e iniziò subito a lavorare per approntarne consistenti modifiche. La terza del 1606, postuma, fu l'esito della riedizione della seconda e si pone al fondamento della trattatistica glittica.
Le *Imagines* sono un caso fortunato anche perché, oltre alle tre edizioni, sono disponibili pure altre fonti, ausiliarie e contestuali, che aiutano a ricostruire il percorso di scelta dei materiali: si tratta dell'inventario in morte del 1600 e dei due codici di disegni - il *Capponianus 228* e il *Capponianus 208* – che permettono di entrare nel cantiere di preparazione per la stampa. Il *Capponianus 228* è una raccolta di disegni dal vero e contiene anche materiali che poi non furono pubblicati; il *Capponianus 208* invece è la 'versione-modello' per l'edizione vera e propria, ma alquanto sommario nella resa delle raffigurazioni.
Poste queste premesse, il primo dato da prendere in considerazione riguardo alla presenza dei materiali glittici è di natura quantitativa. Il numero delle gemme varia notevolmente: nell'edizione del 1570 le gemme sono solo quattro; nelle due successive edizioni invece le gemme diventano trentatre. Questo incremento quantitativo delle gemme, da quattro a trentatre, potrebbe essere spiegato, semplicisticamente, mediante il generale aumento di raffigurazioni, connesso con l'ampliamento dell'opera e del suo repertorio nel corso di trent'anni di attività. L'incremento così considerevole del numero di testimonianze glittiche potrebbe anche dipendere da altre ragioni, legate alle caratteristiche specifiche di questi reperti. Per alcuni di questi casi, infatti, la scelta di raffigurare un determinato soggetto con una gemma non era per niente obbligata; anzi, tale scelta era l'esito di un implicito confronto tra testimonianze materiali di differente natura (gemme, monete, erme, statue e rilievi figurati)[5]. Pertanto, l'individuazione dei parametri di distinzione delle gemme e la comprensione delle trasformazioni del *modus operandi* di Orsini possono servire anche a spiegare le motivazioni della preferenza delle gemme soprattutto se in concorrenza con altri testimoni archeologici.
La struttura delle tavole, inoltre, cambia dalla prima alla seconda edizione. Nella prima edizione le gemme sono inserite in tavole composite, insieme ad altri reperti [**fig. 73**]; l'unico caso in cui una tavola è dedicata interamente ad una gemma è quello del cosiddetto 'Solone', un soggetto che sarà a lungo rappresentato nei testi successivi e avrà un'ampia fortuna anche nel parallelo collezionismo glittico (su cui § 3.3)[**fig. 75**]. Dalla seconda edizione del 1598 le tavole composite sono eliminate ed è cambiato l'impianto dell'apparato figurativo: ciascuna gemma occupa da sola una tavola [**fig. 74**]. Nella seconda e terza edizione, inoltre, le tavole sono uniformi e impostate tutte secondo lo stesso modello. Le tavole del 1570, invece, sono assai disomogenee, sia per il modo in cui sono impostate (numero di oggetti raffigurati, disposizione nella cornice, presenza di didascalie, etc.), sia per le classi di materiali prese in considerazione (statue, statuette, monete e 'medaglie', erme e gemme). Nella prima edizione, però, solo le tavole che riproducono le erme risultano omogenee nella struttura e composizione. Esse costituiscono quindi un nucleo a parte, che come tale sarà

[4] In particolare tale aumento è tanto più significativo se si tiene presente l'apparentemente contrastante procedimento di 'selezione' delle testimonianze che coincide con il passaggio dalle tavole composite con più illustrazioni per lo stesso soggetto iconografico alle tavole a campione unico, ove è scelto un solo esemplare archeologico. Il processo di 'sfoltimento' delle attestazioni archeologiche per ciascun soggetto iconografico offre alcuni casi esemplari per delineare, ancora una volta, le scelte dell'autore e la loro valutazione in prospettiva metodologica più generale.
[5] La disponibilità di queste testimonianze è documentata dai copiosi disegni del *Capponianus 228*.

preso qui in considerazione [**figg. 77 e 82** come esempi]. Va anche detto che le tavole della prima edizione ebbero storie redazionali diverse: una parte di esse derivava da matrici calcografiche, realizzate a Roma presso la bottega lafreriana; un'altra parte, invece, proveniva da matrici xilografiche, realizzate a Venezia, come conferma anche una missiva del 1569 con cui l'Orsini raccomandava ad Aldo Manuzio di «esser sopra lo stampatore» per controllarne la resa[6]. Dalla prima (1570) alla seconda edizione (1598) la selezione di un solo campione figurativo per i singoli soggetti corrisponde dunque anche ad una diversa organizzazione editoriale dell'apparato figurativo.

Fig. 73, *Imagines* 1570, Omero	Fig. 74, *Imagines* 1606, Omero	Fig. 75, *Imagines* 1570, Solone
		

Questi aspetti elementari della produzione ursiniana – ampliamento dell'opera, aumento dei soggetti trattati, selezione dei campioni rappresentativi – vanno tenuti presenti come presupposto su cui impostare il nostro ragionamento. L'analisi delle gemme, però, non è da sola sufficiente per capire il ruolo giocato da questa classe di materiali nel più ampio sistema dell'antiquaria ursiniana. Si deve allora allargare lo sguardo anche ad altre categorie di materiali - erme, monete, rilievi - e verificare le predilezioni e le scelte compiute dall'autore in questa prospettiva più ampia. È per questo motivo che nei paragrafi successivi saranno analizzati i materiali in base alla loro tipologia, dando particolare risalto ai casi in cui le gemme siano state preferite ad altre categorie archeologiche.

Gli elementi che entrano in gioco in questa dinamica di selezione e sostituzione sono il 'reperto archeologico', il 'soggetto iconografico' e l' 'illustrazione'. Si rilevano nelle edizioni ursiniane almeno tre diversi tipi di trasformazione, che possono variamente fornire spunti e indicazioni complementari. La prima riguarda i casi in cui il medesimo 'soggetto iconografico' sia stato raffigurato dal medesimo 'reperto archeologico', ma con 'illustrazioni' diverse nelle tre edizioni. Lo studio di questi casi spinge ad interpretare le variazioni grafiche come indizi di una differente metodologia di analisi dei medesimi oggetti.

La seconda tipologia di trasformazione comprende i casi in cui il 'soggetto iconografico' rimanga, ma sia scelto un 'oggetto archeologico' diverso per raffigurarlo. Questo scarto induce a riflettere sulle motivazioni della sostituzione nella selezione dei nuovi testimoni: a tal proposito particolarmente fruttuosi sono i casi in cui le gemme siano preferite a erme o monete.

Terzo tipo di approccio è quello che riguarda i 'soggetti iconografici' rappresentati da più 'reperti archeologici' e, in particolare, il passaggio dalle tavole con più illustrazioni della prima edizione (1570), alle tavole a campione unico delle successive edizioni (1598, 1606). Questa variazione consente di studiare la riduzione di 'reperti archeologici' da una rosa più ampia ad un solo esemplare, contribuendo a rendere più netti i criteri di determinate scelte. Ciò significa che, in un primo momento (1570), Orsini avrebbe accolto

[6] Su questo aspetto da ultimo CELLINI, *Il contributo di Fulvio Orsini*, cit., pp. 260-266; EADEM, *Le Imagines di Fulvio Orsini*, cit., pp. 480-482.

alcuni 'oggetti archeologici' per rappresentare un medesimo 'soggetto iconografico' e che nelle successive edizioni (1598, 1606) Orsini avrebbe operato una rigida selezione verso un solo 'oggetto archeologico', che sarebbe così divenuto unico rappresentante del corrispondente 'soggetto iconografico'. Si tratta, in sintesi, di tre tipologie di gestione delle testimonianze che comportano modifiche sempre più profonde nella trattazione dei dati: nel primo caso cambia solo l'illustrazione, nel secondo caso cambia anche la testimonianza archeologica; nel terzo caso, la selezione del testimone archeologico rispetto ad altri esemplari già noti rende ancora più netta e significativa la scelta, che viene, per così dire, condotta nella dimensione pubblica delle edizioni a stampa.

2.6.1 Sostituzione di illustrazioni

Costituiscono la prima tipologia d'indagine i casi in cui il medesimo 'soggetto iconografico' sia stato raffigurato dallo stesso 'oggetto archeologico', ma con illustrazioni completamente diverse tra il 1570 e il 1606. Appartengono a questa linea le tavole con raffigurazioni di erme. Nell'edizione del 1570 erano raffigurate acefale e corredate di iscrizioni, disposte frontalmente in tavole a cornice continua e direttamente accompagnate dal commento. In tal modo nell'edizione del 1570 queste erme costituiscono un *corpus* omogeneo di illustrazioni perché sono riprodotte sempre nello stesso modo.
Ma tali illustrazioni presentano variazioni o integrazioni nel corso delle tre edizioni e nei disegni. Il contrasto tra la ripetitività e serialità dell'edizione del 1570 e le diverse varianti adottate nelle edizioni successive offrono un ottimo banco di prova su cui testare la metodologia di Orsini rispetto alla tradizione precedente e coeva, ma anche rispetto alla sua elaborazione concettuale. Molte di queste erme, infatti, erano già note almeno fin dagli inizi del XVI secolo e furono disegnate più volte da Pighius, Boissard e Pirro Ligorio negli anni tra 1540 e 1570[7]. La fitta serie di testimonianze letterarie e iconografiche relative alle erme permette di valutare l'operato ursiniano nelle sue diverse fasi, ma anche di istituire diversi confronti con l'immediato precedente a stampa di Orsini, le *Inlustrium virorum…vultus* di Statius[8], con cui erano già state rese note alcune di queste erme[9].

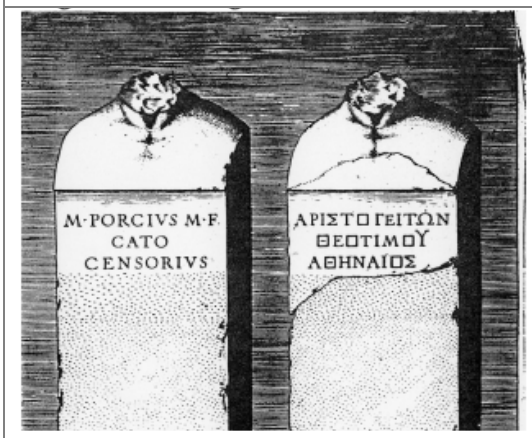
---

[7] *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, a cura di B. PALMA VENETUCCI, *Serie Uomini illustri dell'antichità*, I, 1, Roma, 1992. Si utilizza qui la seriazione cronologica che pone il manoscritto di Torino J 20 prima del napoletano XIII, datato al 1550-1555, e che colloca al termine della serie, al 1570 circa, il codice di Torino J 23. I codici conservati a Napoli sono convenzionalmente detti anche *Libri Farnesii*, perché fatti acquistare nel 1567 da Fulvio Orsini al Cardinale Alessandro, nel momento in cui il Ligorio intendeva liberarsene in procinto di partire per Ferrara. I codici romani del Ligorio seguirono poi le vicende della collezione Farnese e passarono alla Biblioteca Nazionale di Napoli; i codici realizzati dal Ligorio a Ferrara passarono invece all'Archivio di Stato di Torino. Il codice Vat. Lat. 3439, detto anche *Ursinianus*, era divenuto possesso di Fulvio Orsini, ma fu redatto da Pighius, con alcune annotazioni di mano di Ligorio. Sulle questioni di attribuzione dei codici ligoriani, cfr. *Pirro Ligorio e le erme*, cit., pp. 1-5 e soprattutto G. VAGENHEIM, *Les inscriptions ligoriennes: notes sur la tradition manuscrite*, in «Italia medioevale e umanistica», 30, 1987, pp. 200-309; su un codice con disegni di gemme, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, inv. Ja II 17, G. VAGENHEIM, *Some newly discovered works by Pirro Ligorio*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 242-245; per il riferimento a scelte iconografiche con esercizi fisici, forse anche derivate dal repertorio glittico e utilizzate per la decorazione del palazzo estense di Ferrara, D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration of the late Sixteenth Century at Ferrara*, in «The Art Bulletin», 37, 3, 1955, pp. 167-185; sugli appunti di antiquaria, soprattutto di materiali architettonici, elaborati da Pirro Ligorio negli anni romani, T. ASHBY, *The Bodleian Ms. of Pirro Ligorio*, in «The Journal of Roman Studies», 9, 1919, pp. 170-201.

[8] *Inlustrium virorum ut exstant in urbe expressi vultus*, *Romae* MDLXIX, *Cum privilegio Sum. Pont., Formis Antonij Lafrerj*, da ora in poi *Inlustrium virorum* 1569.

[9] Erano state rappresentate da Statius l'erma di Aristogitone [*Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. XVII, «*Apud Card. Carpens.*»; Orsini rappresenta l'erma priva di testa in *Imagines et elogia*, 1570 a pag. 9 e in *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 33, in cui la didascalia «*Apud Fulvium Ursinum in sch. ex marmore*» indica la possibilità di una visione non autoptica e di una derivazione da disegni copiati da altre fonti figurate. La medesima erma è riprodotta nel *Capp. 228*, f. 122. Si deve notare che la stampa di Statius, *Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. XVII, il disegno del Capponiano fol. 122 e la tavola 33 del 1606 riproducono l'iscrizione su tre righe mentre nella stampa del 1570 è su quattro. Sulla cronologia dei codici ligoriani, farò riferimento a E. MANDOWSKY-C. MITCHELL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London, 1963, da ora in poi citato come MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit.]; di Valerio Publicola [*Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. XVIII, «*Apud Achillem Maffeum*»; disegno nel *Capp. 228*, fol. 133 e in *Imagines illustrium*, 1606, cit., con la didascalia «*Apud Fulvium Ursinum in schedis ex marmore*», tav. 147. L'erma è raffigurata anche nel codice ligoriano Napoli XIII.B.7, foglio 145, con la testa indicata da una sagoma e l'iscrizione «nella casa di Mafaei». Nello stesso modo è riprodotta anche nell'*Ursinianus*]; di Xenokrates [*Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. XIX, «*In*

Nel caso dell'erma di Aristogitone il confronto tra le tavole del 1569 di Statius [**fig. 76]** e le raffigurazioni del 1570 di Orsini **[fig. 77]** mostra una diversa resa delle iscrizioni[10] nella disposizione del testo epigrafico, che è posto su tre righe in Statius e su quattro righe nella prima edizione di Orsini (1570) [**fig. 77**]. Queste due testimonianze raffigurano lo stesso oggetto, ma in maniera diversa rispetto ad un aspetto: la distribuzione dell'iscrizione. Da questa divaricazione discende l'interrogativo della loro affidabilità. Considerando anche altre attestazioni figurate della medesima erma di Aristogitone, si ritrovano queste due soluzioni: altre presentano l'iscrizione su tre righe [**figg. 78 e 79**][11], una sola su quattro **[fig. 80]**[12].

Fig. 76, *Inlustrium virorum* 1569, Aristogitone	Fig. 77, *Imagines* 1570, Aristogitone
	

In particolare il disegno del Capponianus 228, appartenuto allo stesso Orsini, presenta l'iscrizione su tre righe [**fig. 78]**, come poi sarà pure nelle edizioni a stampa del 1598 e del 1606 **[fig. 79**][13]. La resa delle iscrizioni su quattro righe, adottata generalmente nelle *Imagines et elogia,* per estensione, disposizione e forma dei caratteri, non dunque è attestata da altri disegni o stampe – se non da qualche disegno ligoriano del codice taurinense J23, tardo e pertanto probabilmente derivato dall'edizione 1570[14]. Tutt'altra fortuna ha invece la tipologia con iscrizione su tre righe, che è attestata pure, tra gli altri, dal *Capponianus 228*[15]. Pertanto le uniche due fonti che mostrano l'iscrizione su quattro righe, cioè la stampa del 1570 [**fig. 77**] e un disegno tardo di Ligorio [**fig. 80**] potrebbero costituire una linea a sé, non affidabile[16]. Il dato che qui interessa evidenziare è però soprattutto metodologico: quest'alternanza tra la prima edizione (1570) e le due successive (1598, 1606) rivela da parte di Orsini un'autocorrezione, che si concretizza nella scelta della resa

---

aedibus Octaviani Zeni prope theatrum Pompei et campum Florae» e nel *Capp. 228*, fol. 152, l'iscrizione è riprodotta su tre righe, invece era su cinque nella tavola a pag. 55 in *Imagines et elogia*, 1570, e di nuovo correttamente su tre nella tav. 149 di *Imagines illustrium*, 1606, cit., con didascalia «*Apud Fulvium Ursinum in schedis ex marmore*»]; di Massimo [*Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. XIX, *«In aedibus Octaviani Zeni prope theatrum Pompei et campum Florae»*, insieme all'erma di Xenocrates; in *Imagines et elogia*, 1570 l'erma con iscrizione su tre righe è a pagina 71; nel *Capp. 228*, al fol. 144; in *Imagines illustrium*, 1606, cit., alla tav. 89 presenta la didascalia «*Apud Fulvium in schedis ex marmore*»].

[10] Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Aristogitone e sulla sua fortuna iconografica, *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 63-66.

[11] Sono Pighius, Boissard, il codice napoletano XIII.b.7 del Ligorio (foglio 415), l'*Ursinianus* e il già citato Statius, da *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 63-66.

[12] Di solito i disegni torinesi sono ritenuti copie dall'edizione a stampa delle *Imagines* del 1570; cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 63-66.

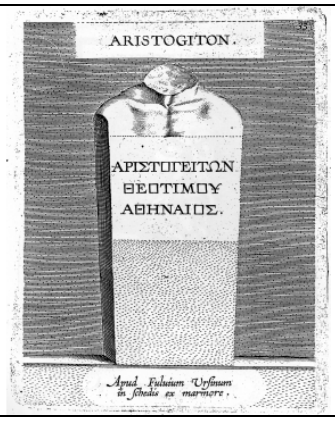
[13] L'erma originale è perduta, MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., p. 95, n. 81.

[14] Per l'erma di *Xenokrates* il codice XLIII di Torino documenta un'erma integra della testa, con iscrizione su due righe.

[15] Solo nel caso del Cratippo si deve rilevare una discrepanza, dipendente dal fatto che nel codice non è conservato alcun disegno di questo soggetto. D'altra parte questa raffigurazione non era presente nell'edizione del 1598 e fa parte dell'*Appendice* nell'edizione postuma, cosicché si può ragionevolmente ipotizzare che sia stata un'aggiunta arbitraria operata dal Faber per aumentare la consistenza della pubblicazione.

[16] Per spiegare l'inaffidabilità e ripetitività delle illustrazioni, si può immaginare che l'incisore dell'edizione del 1570 si sia trovato in difficoltà, combattuto tra la necessità di rendere l'iscrizione chiaramente leggibile nel ristretto spazio a disposizione sulla matrice e l'obbligo di usare una sorta di sagoma predisposta per la resa dell'erma. Quest'ultima ipotesi però sarà ripresa più avanti in questo capitolo (su cui vd. *infra*).

più attendibile dell'iscrizione, e che indica la precisa volontà di restituire in maniera più fedele possibile l'oggetto archeologico[17]. Questo *modus operandi*, utilizzato per l'erma di Aristogitone, è ipotizzabile anche per altre erme[18].

Fig. 78, *Capp.* 228, Aristogitone	Fig. 79, *Imagines* 1606, Aristogitone	Fig. 80, Cod. Taurinense J23, Aristogitone
		

Per questa prima serie di materiali – le erme acefale – in generale nelle tre edizioni 'ursiniane' rimangono immutati l'interpretazione iconografica e i campioni archeologici selezionati, mentre i cambiamenti si registrano solo nella correzione della resa delle iscrizioni. In base a questo primo esempio si può quindi affermare che le stampe del 1570 sono state approntate da disegni non affidabili – almeno quelli delle erme – e che i disegni del *Capponianus 228* costituiscono la base documentaria per le successive edizioni a stampa. Si confermano quindi alcune intuizioni di De Nohlac sul diverso ruolo dei codici Capponiani.

[17] Allo stesso intento risponde anche la struttura della didascalia adottata nelle edizioni 1598-1606, che informa il lettore non solo del soggetto ma anche del luogo di conservazione: «*apud Fulvium Ursinum*». In questo caso del ritratto di *Aristogiton*, inoltre, pur trattandosi dello stesso oggetto archeologico e per giunta di modesta qualità – un'erma acefala con iscrizione – le variazioni tra il disegno ipotetico e ricostruibile alla base della stampa per l'edizione ursiniana del 1570 e quello del codice ligoriano napoletano sono considerevoli: sono diversi il punto di ripresa, il taglio dell'oggetto e la disposizione dell'iscrizione. Sulla base di queste considerazioni sull'erma di *Aristogiton*, si può forse aggiungere qualche considerazione più generale sul metodo ursiniano: in particolare si può forse ipotizzare che i disegni dell'*Ursinianus*, simili a quelli del codice ligoriano (Napoli XIII.b.7), non furono però pedissequamente a loro volta copiati per l'edizione del 1570. I disegni preparatori per quest'ultima, infatti, furono parzialmente indipendenti dalla fonte ligoriana, rielaborandola almeno quanto a taglio della raffigurazione e modalità di resa delle testimonianze archeologiche. In *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., p. 65: «che si tratti di una riproduzione schematica [dell'iscrizione] e molto poco aderente alla realtà della stessa erma tiburtina finora rappresentata e non dell'incisione di un'erma differente, risulta avvalorato sia dalla correzione fatta dall'autore stesso, sia dalla presenza nel Codice ligoriano di Torino sugli uomini illustri di un'erma acefala di A. con iscrizione analoga…». L'erma non è stata identificata.

[18] Ad esempio per quella di Focione [*Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 16; *Imagines Illustrium*, 1606, cit., tav. 109, «*Apud Fulvium Ursinum in schedis ex marmore*»; *Capponianus 228*, fol. 138. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Focione e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 110-112]; di Cimone [*Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 14; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 43, «*Apud Fulvium Ursinum in schedis ex marmore*»; *Capponianus 228*, fol. 137. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Cimone e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 101-103]; di Speusippo [*Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 54; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 137, «*Apud Fulvium Ursinum in schedis ex marmore*»; *Capponianus 228*, fol. 145. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Speusippo e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 123-124]; di Cratippo [*Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 67; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. I, «*Apud Fulvium Ursinum in schedis ex marmore*»; nel *Capponianus 228* non ci sono disegni per questa erma. Si tratta di un caso abbastanza singolare perché risulta che questo soggetto sia stato espunto dall'edizione del 1598, per essere poi di nuovo introdotto nell'edizione postuma nell'*Appendice* curata da Faber. Il commento dell'edizione postuma non aiuta, poiché riferisce soltanto la forma 'quadrata' dei caratteri, ripete l'iscrizione e fornisce alcune brevissime indicazioni storiche sul personaggio. Un disegno di Pirro Ligorio, Urs. F. 123v., riproduce la medesima erma mutila]; di Andocide [*Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 73; *Imagines illustrium*, 1606, cit., p. 13, «*Apud Fulvium Ursinum in schedis ex marmore*»; *Capponianus 228*, fol. 143. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Andocide e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 62-63].

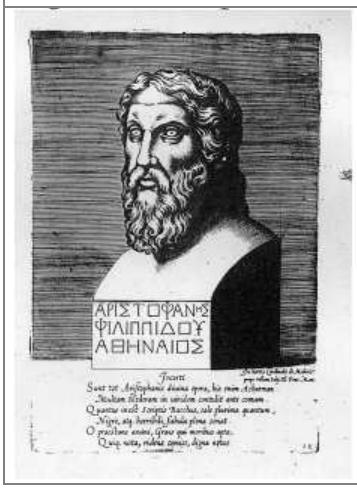
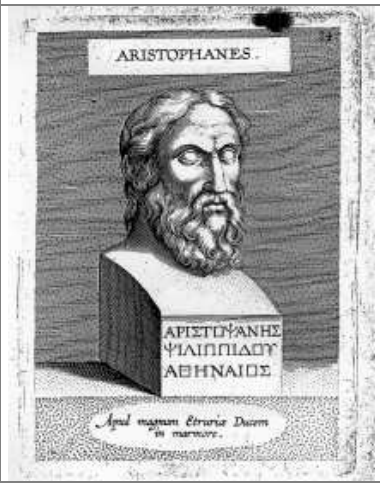
In altri casi, però, l'evoluzione della riflessione critica di Orsini è espressa in maniera più evidente attraverso il commento o l'adozione di una diversa organizzazione delle tavole, pur mantenendo le stesse testimonianze figurate: l'erma di **Aristofane** offre a questo proposito un caso particolarmente interessante perché ben documentato sul versante delle vicende collezionistiche.

Fig. 81, Cod. Taurinense J23, Aristofane	Fig. 82, *Imagines* 1570, Aristofane
	

I primi disegni di Ligorio, degli anni Quaranta e Cinquanta, rappresentavano acefala l'erma[19], come anche le prove grafiche di indiretta ascendenza ligoriana della metà degli anni Cinquanta[20]. Pure un disegno torinese di Ligorio degli anni Settanta [**fig. 81**][21] e la stampa ursiniana del 1570 [**fig. 82**][22] riproducevano l'erma allo stato mutilo[23]. Ma tutte queste raffigurazioni erano in contrasto con il restauro avvenuto all'atto della donazione da parte di Pio IV a Giovanni de' Medici, nel 1562: all'epoca l'erma era già stata integrata della testa e così la rappresentavano il Pighius e il Boissard. In conseguenza di questo restauro, l'erma è rappresentata integra anche da Statius [**fig. 83**][24], dal disegno del *Capponianus 228* [**fig. 84**][25] e poi dall'illustrazione del 1606 [**fig. 85**][26]. Da questa serie di testimonianze risulta che la prima impostazione ursiniana, con erma acefala e iscrizione su quattro righe, è un *unicum* e, per di più, all'epoca della stampa, non fedele alla condizione reale del reperto. In questo caso, però, la resa acefala dell'erma era esplicitata anche da Orsini nel commento del 1570[27]. Per quanto il disegno del *Capponianus 228* ritraesse l'erma completa della testa e come tale poi fosse riprodotta nelle due successive edizioni a stampa [**fig. 85**], negli anni successivi Orsini continuava a sottolineare la non pertinenza della testa[28].
Anche in questo caso si notano dunque gli stessi meccanismi già evidenziati nelle illustrazioni e nell'approccio alla testimonianza archeologica: ispirazione ma non pedissequa copiatura dal codice *Ursinianus,* in cui erano presenti alcune riproduzioni da disegni ligoriani, realismo dei disegni del *Capponianus 228*, inserimento nel codice ligoriano taurinense di copie dall'edizione a stampa del 1570. Ma soprattutto il caso dell'erma di Aristofane offre una chiave di interpretazione per capire la differenza tra l'edizione del 1570, quando la stampa rappresenta mutila l'erma, e le altre fonti documentarie in base alle quali la stessa sarebbe stata già integrata. Il fatto che Orsini, nel 1570, faccia raffigurare l'erma acefala, nella

[19] I due disegni di Ligorio degli anni Quaranta e Cinquanta dell'erma di Aristofane, MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 88-89, nota 72, tav. 37, b; A. A. AMADIO, *Scheda 6, Aristofane Comico*, in *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 100-101, in particolare le figg. 145 e 13; oggi l'erma è a Firenze, Uffizi, Sala delle iscrizioni, n. 280.
[20] L'erma è raffigurata anche nel codice ligoriano Napoli XIII.B.7, foglio 413, e nel codice *Ursinianus*.
[21] Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Aristofane e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 100-101.
[22] *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 29.
[23] Per giunta tra il disegno ligoriano tardo e la stampa del 1570 è diversa anche la distribuzione dell'iscrizione, posta su tre righe nel primo e su quattro nella seconda.
[24] *Inlustrium virorum*, 1569, cit., tav. IX.
[25] *Capponianus 228*, fol. 98.
[26] *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 34, «*Apud Magnum Etruriae ducem in marmore*».
[27] *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 6: «*quae dum reponere aliqui suis truncis non satis diligenter curant, aliena capita non suis pectoribus, ut in Aristophane, Heraclito, Carneade & Isocrate factum est, imposuerunt.*».
[28] *Imagines illustrium*, 1606, cit., p. 19: «*Caput Aristophanis…quod in herma eius marmoreo in villa tiburtina Hadriani Imperatoris cum hac inscriptione repertum fuit …non prae se fert calvitium…suspicari ergo libet, Hermen hunc diversa aetate fuisse memoretur, cum reliqua corporis eius constitutio quadrata esset*».

consapevolezza della non pertinenza della testa già presente, lascia presupporre che ci sia stata una sorta di correzione grafica tesa a restituire lo stato originario del pezzo, espungendo le integrazioni.

Fig. 83, *Inlustrium virorum* 1569, Aristofane	Fig. 84, *Capp.* 228, Aristofane	Fig. 85, *Imagines* 1606, Aristofane
		

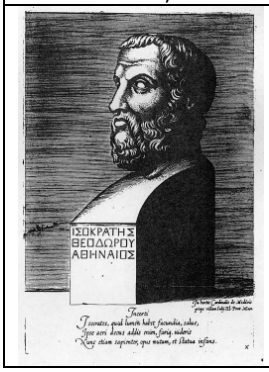
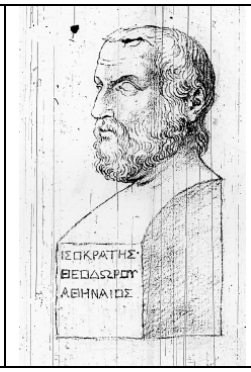
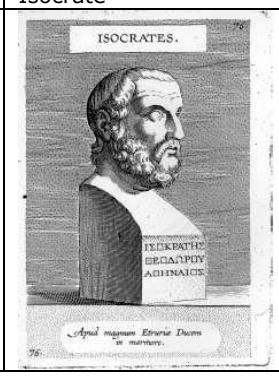
Oltre a questo dato 'culturale', si potrebbero però anche ipotizzare ben più concrete e prosaiche ragioni di ordine editoriale. Raffrontando attentamente i tratti grafici delle incisioni del 1570, si nota che per la resa delle erme acefale sono sempre stati utilizzati gli stessi modelli a livello di disegno preparatorio e di matrice. Ciò significa che l'incisore avrebbe sempre avuto a disposizione le medesime sagome di erma, già predisposte, in cui inserire l'iscrizione. Più precisamente, osservando tutte le raffigurazioni di erme acefale presenti nell'edizione del 1570, si riscontrano solo due tipi di erma: una per le tavole pari [**figg. 88-89**] e un'altra per le dispari [**figg. 86-87**]. Questa ristretta disponibilità di matrici – due soltanto - avrebbe in certo modo costretto l'autore ad adattarsi ad un misero repertorio figurativo, accogliendo perciò anche illustrazioni non realistiche.

Fig. 86, *Imagines* 1570, Aristogitone	Fig. 87, *Imagines* 1570, Aristofane	Fig. 88, *Imagines* 1570, Cimone	Fig. 89, *Imagines* 1570, Focione
			

Le erme quindi erano rappresentate in modo ripetitivo perché tirate dalla stessa matrice. Al contrario, in seguito, la nuova serie dei disegni, attribuiti a Theodor Gallaeus e confluiti nel *Capponianus* 228, avrebbe rappresentato gli oggetti archeologici ritraendoli dal vero, testimoniando dunque anche le sopravvenute integrazioni. Il disegnatore del *Capponianus 228* ritraeva gli oggetti con grande fedeltà, rilevando e annotando anche fratture e mutilazioni: essi quindi testimonierebbero il modo in cui il disegnatore vedeva realmente i pezzi, senza intervenire con espunzioni. Di conseguenza, i disegni del *Capponianus 228* non furono utilizzati per la stampa del 1570[29]; al contrario, le edizioni 1598-1606 dipendevano, evidentemente, dalla serie del *Capponianus 228*. Cosicché, l'immagine di Aristofane [**fig. 85**] era fuorviante solo nel senso della 'ricostruzione filologica' dell'assetto originario dell'erma e non nei confronti della resa dello 'stato' effettivamente visto dal disegnatore. In tal modo si giustifica l'uso di una raffigurazione non filologicamente

[29] Non è neppure certo che questo ruolo sia stato giocato dal codice *Ursinianus*, Vat. Lat. 3439, perché solo nel caso del rilievo di Callistene è ripresa una raffigurazione nell'edizione a stampa. C. RIEBESELL, *Die Sammlung des Kardinals Farnese*, in *Macrocosmos in Microcosmos*, a cura di A. GROTE, Opladen, 1994, p. 412 ritiene che Orsini possedesse l'*Ursinianus* che a sua volta conteneva copie da Ligorio.

corretta, ma valida per quanto riguarda la resa dello stato all'epoca visibile dell'erma con testa di Aristofane. Nelle parole di Faber, redattore e in parte curatore del commento del 1606 in cui erano confluiti anche gli appunti di mano del vecchio Orsini, rimane, d'altra parte, traccia dell'esigenza di spiegare questa anomalia[30]. Nel commento del 1606 relativo ad Aristofane si avvertiva che le sembianze giovanili erano in contrasto con le notizie delle fonti sulla vecchiaia del personaggio, ma si giustificava la scelta della testa ritenendo che si trattasse di un ritratto in età giovanile. Con quest'affermazione, però, si tradiva doppiamente il rigore metodologico dell'Orsini: innanzi tutto perché si contravveniva al suo giudizio sull'estraneità della testa; in secondo luogo perché si cercava di giustificarla, contrastando anche i dati della tradizione letteraria.

Fig. 90, *Inlustrium virorum* 1569, Isocrate	Fig. 91, *Capponianus* 228, Isocrate	Fig. 92, *Imagines* 1606, Isocrate	Fig. 93, *Imagines* 1570, Isocrate
			

In sintesi, di passaggio in passaggio, il rigore voluto da Orsini per la sua opera non fu completamente rispettato: nell'edizione del 1570 perché la scarsa disponibilità di matrici permetteva solo di ricostruire, graficamente, un ideale filologico - una semplice erma acefala [**fig. 82**]. Tale raffigurazione, però, risultava da un lato poco attraente per il lettore, dall'altro parzialmente scorretta, perché non combaciava con l'esemplare concreto neppure nella distribuzione dei caratteri dell'iscrizione. Il disegno del *Capponianus 228* invece non presentava questo tipo di incongruenze poiché reperto ed epigrafe vi erano correttamente riprodotti [**fig. 84**]. Ma era il commento di Faber, che cercava di giustificare i lineamenti giovanili del personaggio, che risultava in disaccordo con l'apparato figurativo[31]. In generale questo trattamento - riproduzione non realistica nell'edizione del 1570, correzione nel commento nel 1606, derivazione delle matrici del 1598 da disegni del *Capponianus 228* - si ripete anche in altri casi.

Le erme di Isocrate[32] ed Eraclito[33] provengono dall'area della Villa dei Pisoni e passarono poi negli *Horti* medicei; esse sono esplicitamente menzionate dal Pighius nel rievocare le sue spedizioni nella campagna laziale, durante le quali aveva assistito al rinvenimento di alcune erme allo stato mutilo e ne aveva anche letto le iscrizioni[34]. L'erma di Isocrate è rappresentata allo stato mutilo dal Pighius, dal codice napoletano di

[30] Per quanto riguarda l'elaborazione del commento del 1606 sarebbe opportuno avviare uno studio del manoscritto già segnalato da Gasparri, *Gemme Farnese*, cit., p. 99, conservato presso la Biblioteca nazionale di Napoli, segnatura VE 17.

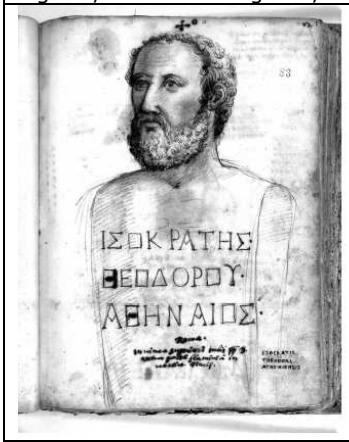
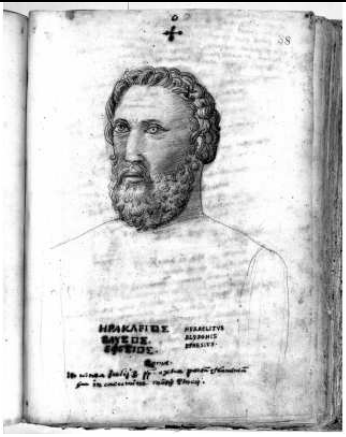
[31] Ipotesi alternativa è che Orsini pensasse di utilizzare una diversa illustrazione, per cui avrebbe approntato il commento poi stampato da Faber, ma è impossibile dimostrarlo perché allo stato attuale non ne rimangono tracce.

[32] *Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. X; *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 77 senza testa; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 76, «*Apud Magnum Ducem Etruriae in marmore*»; *Capponianus 228*, fol. 96. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Isocrate e sulla sua fortuna iconografica, cfr. MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 91-92, nota 76; *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 77-79. L'erma è perduta. CELLINI, *Il contributo*, cit., p. 358.

[33] *Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. VIII; *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 63 senza testa; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 65, «*Apud Magnum Ducem Etruriae in marmore*»; *Capponianus 228*, fol. 95. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Eraclito e sulla sua fortuna iconografica, cfr. MANDOWSKY–MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 93-94, nota 79; *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 75-77. L'originale è perduto. CELLINI, *Il contributo*, cit., pp. 342-344.

[34] S. V. PIGHIUS, *Hercules Prodicius Seu Principis Juventutis Vita Et Peregrinatio: Per Stephanum Vinandum Pighium Campensem*, *Coloniae*, 1609, p. 397: «*…in quibus legebantur adhuc illustrium Graecorum nomina, quorum vultus expresserant, characteribus Graecis insculpta; scilicet Themistoclis, Miltiadis, Isocratis, Heracliti, Carneadis, Aristogitonis, & aliorum; quos truncos iudicio meo non diu post Iulius Tertius Pontifex Ma. Colligi, transvehique*

Ligorio e dell'*Ursinianus*, ove è provvista del contorno della testa. Boissard invece la ritrae restaurata. In seguito poi fu riprodotta allo stato integro da Statius [**fig. 90**], dai disegni del *Capponianus 228* [**fig. 91**] e dalle edizioni del 1598 e del 1600 delle *Imagines* [**fig. 92**]. Anche in questo caso si riscontra, quindi, una situazione analoga a quella dell'erma di Aristofane: l'edizione del 1570, pur successiva al restauro dei reperti, mostrava l'erma allo stato mutilo, in relazione alla disponibilità di due sole matrici con erme acefale [**fig. 93**]. Pertanto, come riscontrato anche per Aristofane, l'erma fu raffigurata con la testa non pertinente nelle edizioni 1598-1606 e il Faber giustificava la scelta con la condizione giovanile del ritratto[35]. Si può dunque affermare anche per questo caso che i disegni alla base dell'edizione del 1570 appartengono ad una serie diversa da quella del *Capponianus 228* e che non sono necessariamente anteriori ai restauri; il disegnatore e lo stampatore avrebbero utilizzato per le erme il medesimo modello grafico senza verificare la corrispondenza al vero all'epoca dell'edizione[36].

Fig. 94, cod. 1564 Angelica, Isocrate	Fig. 95, cod. 1564 Angelica, Eraclito
	

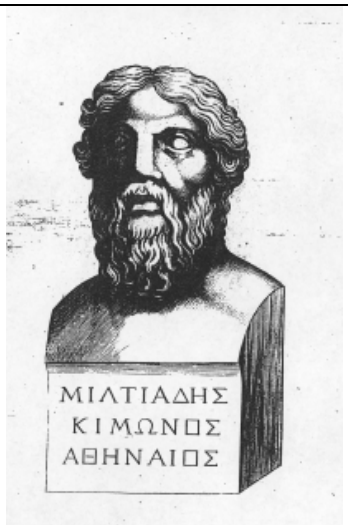
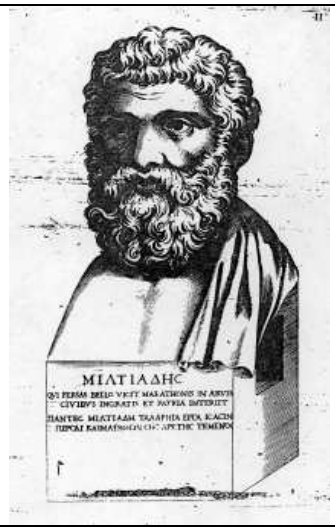
Questi due casi, Isocrate ed Eraclito, sono però interessanti per un altro aspetto. Alle testimonianze, già note agli studi e fin qui citate, si possono aggiungere due disegni non ancora pienamente inseriti in questo dibattito. Tali prove grafiche appartengono al codice 1564 della Biblioteca Angelica di Roma [**figg. 94-95**], attribuiti alla cerchia di Chacón, che risultano indipendenti dal resto della tradizione, poiché riportano errori di trascrizione delle epigrafi non altrimenti attestati. Proprio per la loro indipendenza e autonomia, tali disegni sono utili per rafforzare le ipotesi fin qui esposte: essi, infatti, confermano lo stato restaurato delle erme di Isocrate ed Eraclito, la collocazione nei giardini della Villa di Giulio III e la presenza dell'iscrizione. Questi due disegni, dunque, permettono di aggiungere una prova 'esterna' a conferma della generale attendibilità della presente ricostruzione.

Romam curavit, ad exhornandos hortos suos, quos ad Flaminiam viam citra pontem Milvium magnis impensis tunc excolebat, a Mecenate meo Marcello Cervino cardinale S. Crucis certior de his factus, cui ego horum argomenta quaedam penna deliniarum», dal sito internet: <miami.uni-muenster.de>. Pighius narra che erano stati ritrovati «*plures…truncos*» su cui si potevano ancora leggere i nomi di greci illustri, quali appunto Isocrate ed Eraclito, ma anche Milziade, Temistocle, Carneade, Aristogitone e altri. Ricorda inoltre che poco tempo dopo tali erme furono trasportate a Roma dove andarono a decorare la villa di Giulio III. Marcello Cervini era pienamente al corrente di questi fatti ed era la fonte di informazioni per lo stesso Pighius.

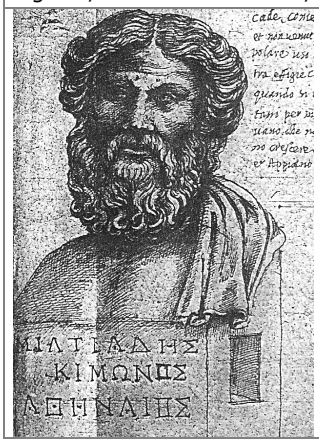
[35] Al fol. 76 del *Capponianus 208* la raffigurazione di Isocrate è associata alla denominazione di *Seneca Rhetor*. Si tratta di uno dei pochissimi casi di divergenza tra codice preparatorio per la stampa e realizzazione editoriale. Nel codice il disegno si trova in una parte (foll. 73-76) che dimostra anomalie nella numerazione dei fogli e nella scelta delle denominazioni.

[36] Nel caso specifico poi, i disegni del *Capponianus 228* riproducono comunque lo stesso oggetto archeologico e non attestano l'esistenza di altre testimonianze archeologiche corrispondenti alle denominazioni di Eraclito e Isocrate. La riproduzione da parte dello stesso Ligorio di queste due erme nel codice taurinense J 23 mostra che le prove grafiche di questo codice spesso erano una copia delle illustrazioni delle *Imagines* del 1570. Ciò comunque aiuta a sostenere che le erme erano già state integrate prima del 1570 e che le raffigurazioni della prima edizione di Orsini non erano assolutamente attendibili per la condizione reale delle due erme.

Un terzo caso, doppiamente complesso rispetto ai precedenti, ma appartenente ancora alla prima tipologia di approccio, è costituito dall'erma di Milziade[37]: questo esempio condurrà a delineare in maniera più chiara i modi operativi di Orsini rispetto alle raffigurazioni contemporanee o immediatamente antecedenti. Statius, nel 1569, pubblicava un'erma con iscrizione in greco su tre righe, versi in latino e testa ritratto **[fig. 96**]; invece Orsini faceva pubblicare nelle sue tavole del 1570 non una ma ben due erme di Milziade [**figg. 97-98**], la prima con la stessa testa nota da Statius ma senza versi in latino [**fig. 97**], la seconda, contraddistinta da un drappo sulla spalla, con un'altra testa, iscrizione identificativa e versi in latino [**fig. 98**].

Fig. 96 *Inlustrium virorum* 1569, Milziade	Fig. 97, *Imagines* 1570, Milziade	Fig. 98, *Imagines* 1570, Milziade
		

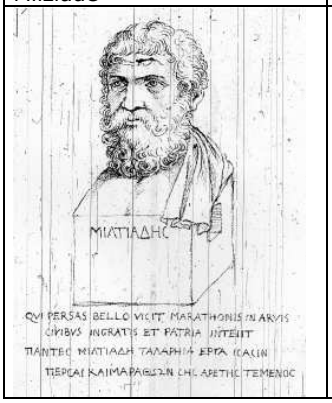
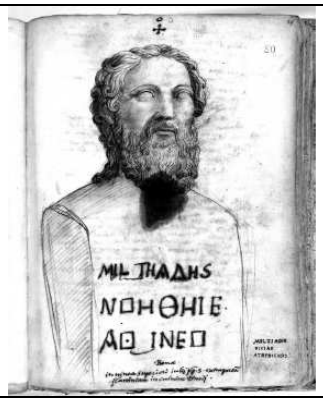
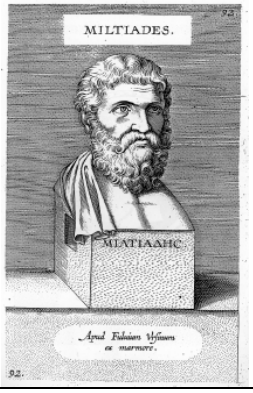
Per comprendere questa netta differenziazione tra Statius e Orsini è utile guardare alle fonti antecedenti. L'iscrizione eponimica su tre righe era già nota all'inizio del XVI secolo (Accursius, Sieder, Fra Giocondo), senza essere direttamente collegata ad un'erma; il Pighius e il primo Ligorio del codice napoletano, infatti, rappresentano l'iscrizione di tre righe su un'erma acefala[38]; alcuni anni dopo il Boissard rappresenta l'erma integra anche della testa e in collezione di Giulio III. Inoltre Ligorio produce tre schizzi dello stesso soggetto, il primo con la testa a lunghe ciocche ed iscrizione su tre righe, arricchita anche dal drappo [**fig. 99**]; il secondo con capelli a ciocche corte e ricciute ed iscrizione su tre righe [**fig. 100**]; il terzo sempre con capelli a ciocche corte e ricciute, ma versi in latino sull'erma [**fig. 101**].

Fig. 99, cod. taurinense 43, Milziade	Fig. 100 cod. taurinense 43, Milziade	Fig. 101 cod. taurinense 43, Milziade
		

[37] *Inlustrium virorum* 1569, cit., tav. II; *Imagines et elogia*, 1570, cit., pp. 11 e 12; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 92, «*Apud Fulvium Ursinum ex marmore*»; *Capponianus 228*, fol. 99 e 128 senza la testa. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Milziade e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 79-83; CELLINI, *Il contributo*, cit., pp. 374-376.

[38] MANDOWSKY–MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 92-93, scheda n. 78, tav. 38 b. Oggi l'originale è perduto. Allo stesso modo è riprodotta nell'*Ursinianus*.

Per chiarire le relazioni tra queste fonti grafiche e i reperti, allora, è utile consultare in primo luogo i disegni del *Capponianus 228* [**figg. 102-103**] e dopo raffrontarli con quelli del Codice dell'Angelica, di cui abbiamo appena dimostrato l'affidabilità e l'indipendenza [**fig. 104**]. I due disegni del *Capponianus 228* mostrano due oggetti distinti: un'erma drappeggiata, provvista di versi in latino e denominazione [**fig. 102**] e un'altra acefala, con iscrizione eponimica su tre righe [**fig. 103**]. Il disegno dell'Angelica [**fig. 104**] rappresenta l'erma, con iscrizione su tre righe, pettinatura a lunghe ciocche ondulate e senza drappo sulla spalla. Da queste fonti risulta probabile la connessione tra l'erma con iscrizione in greco su tre righe e la testa con ciocche più lisce e scriminatura centrale.
Sembra dunque che Statius abbia riunito in una sola raffigurazione dell'erma di Milziade diversi aspetti [**fig. 96**]: l'iscrizione in greco su tre righe, i versi celebrativi e la pettinatura a lunghe ciocche. Queste osservazioni combaciano con l'ipotesi, già espressa[39], che esistessero almeno due erme di Milziade. Un'erma scoperta per prima, proveniente dagli scavi laziali, con iscrizione su tre righe che, ad un certo punto, presumibilmente all'entrata nella collezione di Giulio III, sarebbe stata integrata di una testa con capelli a lunghe ciocche, passando poi alla collezione Medici. Una seconda, acquisita all'ambito erudito in un momento seriore, che recava la semplice iscrizione denominativa ed era provvista di testa a corte ciocche arricciate; questa seconda sarebbe passata in Vigna Strozzi e poi in collezione del cardinale Ippolito d'Este, e sarebbe poi stata arricchita dal distico in latino[40].

Fig. 102, Capp. 228, Milziade	Fig. 103, Capp. 228, Milziade	Fig. 104, cod. 1564, Milziade	Fig. 105, *Imagines* 1606, Milziade
			

Ebbene, nelle successive edizioni [**fig. 105**] Orsini chiarifica e corregge ciò che Statius aveva confuso e unito: sceglie per la raffigurazione solo una delle due erme, quella con il mantello drappeggiato sulla spalla, ma nel commento rievoca anche l'altra non illustrata. Il confronto con le fonti grafiche contestuali [**fig. 102, 103 e 104**] dimostra la veridicità e l'affidabilità dei disegni del *Capponianus 228*, che risultano anche evidentemente autonomi rispetto alle raffigurazioni di Statius [**fig. 96**]. L'idea che Stazio abbia confuso e unito due erme in una trova conferma anche nel disegno dell'Angelica.

I casi citati fino ad ora riguardano 'soggetti iconografici' e 'oggetti archeologici' che rimangono nelle tre edizioni ursiniane, presentando variazioni solo nella resa. Queste variazioni consentono di formulare alcune osservazioni sul metodo di lavoro adottato nelle diverse fasi del cantiere delle *Imagines*. In primo luogo le vicende delle erme di Aristofane, Isocrate, Eraclito e Milziade dimostrano come Orsini si ponesse in modo critico non solo verso la tradizione precedente, ma anche verso se stesso. L'analisi della pertinenza delle parti di restauro e l'uso di un campionario di disegni — quelli del *Capponianus 228* — realistico rispetto allo stato di conservazione dell'oggetto sono i due elementi che si possono citare per sostenere questa tesi.
Volendo delineare una casistica dei diversi modi di uso da parte di Orsini dei materiali a disposizione (reperti archeologici a carattere figurativo, reperti archeologici a carattere epigrafico, fonti letterarie, testimonianze

[39] MANDOWSKY–MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 92-93, scheda n. 78, tav. 38 b.
[40] Questa ricostruzione combacia con l'aspetto dell'erma recuperata nel 1936 alla foce del Po, vicino a Ravenna, oggi conservata al Museo Nazionale Ravennate. Probabilmente la nave di cui costituiva il prezioso carico fece naufragio all'epoca dell'invio da Roma alla volta della corte ferrarese. G. BOVINI, *Guida del Museo Nazionale di Ravenna*, Milano, 1962, p. 40.

della tradizione antiquaria a lui precedenti) si può affermare che in questa prima serie rimangano inalterati il soggetto scelto e il reperto utilizzato per la sua rappresentazione ma che, nelle tre edizioni, cambi la resa grafica. Solitamente si interpreta la scelta di rappresentare un oggetto mutilo, piuttosto che erroneamente ricostruito, come apprezzamento per la correttezza filologica. Ma in tutti questi casi la scelta 'purista' di Orsini può essere anche stata determinata da fattori di ordine più pratico: per l'edizione del 1570 la ripetitività delle raffigurazioni di erme allo stato mutilo dipendeva, molto verosimilmente, dalla disponibilità di due sole matrici per le erme acefale. In secondo luogo Orsini teneva molto a specificare la pertinenza delle parti, anche perché il commento testuale gli permetteva di indicare le diverse cronologie delle integrazioni, lo stato di conservazione, la presenza di restauri o di iscrizioni. Anche questa caratteristica è assai indicativa e differenzia Orsini dalla tradizione a stampa coeva, soprattutto da Statius. Si possono così stabilire alcune caratteristiche della metodologia ursiniana e del contesto culturale in cui essa opera. Per Orsini nella scelta del testimone archeologico la 'pertinenza' degli elementi è preferita alla 'completezza' della ricostruzione e la presenza di un'iscrizione identificativa è preferita all'anonimato. Per quanto riguarda le altre fonti collaterali, si è riconosciuta l'affidabilità autoptica dei disegni dei codici capponiani, l'autonomia del codice angelicano e la non totale affidabilità di Statius.

2.6.2 Sostituzione di erme con gemme

Passiamo adesso alla seconda tipologia di variazione ravvisabile nelle tre edizioni, ovvero i casi in cui alle erme siano preferite altre categorie archeologiche e, in particolare, gemme. Occorre capire quali siano state le motivazioni alla base della sostituzione tra erme e gemme e le ragioni per cui la glittica sia stata preferita alla numismatica o alla scultura. In questa seconda parte dell'indagine possiamo avvalerci delle constatazioni condotte nella precedente parte (§ 2.6.1), applicandole però più estesamente. Prendiamo il caso dell'erma di Temistocle [41]. A differenza dei casi analizzati nel precedente paragrafo, qui, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, cambia l''oggetto archeologico' che rappresenta il 'soggetto' Temistocle. Lo stato mutilo dell'erma, confermato anche dal commento di Faber — «*statua in Hermae forma extat, sed temporum iniuria capite truncata est*» — spinse a prediligere una gemma, in virtù soprattutto della presenza delle lettere iscritte[42].

Fig. 106, *Imagines* 1570, Temistocle	Fig. 107, *Imagines* 1606, Temistocle	Fig. 108, cod. Taurinense J23, Temistocle
		

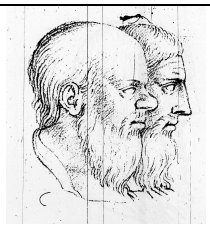
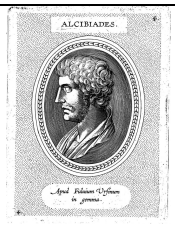
Il Temistocle della gemma ursiniana è molto diverso da quello di Ligorio [**fig. 108**][43]: il primo è calvo e senza barba e ricorda piuttosto un volto romano tardo-repubblicano; il secondo invece porta la barba e

[41] Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Temistocle e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 48-51. Già il Pighius disegnava un'erma acefala, con iscrizione frammentaria su tre righe, riferibile a questo soggetto. Orsini poi nel 1570 la rappresentava, sempre mutila, ma con iscrizione completa e disposta su quattro righe, com'era sua abitudine [**fig. 106**]. Soltanto Ligorio, nel codice taurinense J 23, attorno al 1570, descrive verbalmente ben tre erme e ne raffigura due, la prima frammentaria, copiandola dal testo di Orsini del 1570, e la seconda con iscrizione su tre righe e completa della testa [**fig. 108**].

[42] Nell'inventario del 1600 al numero 26 è registrata una «Corniola con la testa di Temistocle ligata in anello con lettere greche "Themistokles" dal medemo [Bembo]», in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 155, n. 26. *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 141.

[43] MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., non discute questo soggetto in quanto è assente dal codice napoletano.

mostra un diradamento della capigliatura. La scelta della gemma, quindi, dimostra anche indipendenza di giudizio iconografico da parte di Orsini.
Egli tende a mantenere i personaggi della prima edizione, nonostante ciò possa comportare anche consistenti variazioni del proprio precedente commento. Nel caso in cui abbia a disposizione testimoni integri, li fa rappresentare come tali, per quanto poi nel commento dia indicazioni circa la non pertinenza delle integrazioni. Qualora però riesca a recuperare testimonianze non restaurate in età moderna, le preferisce a quelle integrate; infine, nel caso in cui riesca a recuperare un'inedita testimonianza archeologica, riferibile ad un soggetto già presente oppure anche non ancora inserito nel catalogo, preferisce dare conto della novità, anziché presentare ancora un esemplare già noto. La scelta dell'erma di Milziade come anche la sostituzione con la gemma di Temistocle possono essere intese anche in questo senso e sono rafforzate dalla presenza dell'iscrizione.
Un altro 'soggetto' per cui si assiste alla variazione di 'oggetto' rappresentativo dalla prima (1570) alla seconda edizione (1598), passando da erma a gemma, è il personaggio di **Alcibiade**[44]: qui però la situazione è più complicata perché non c'è un'iscrizione a rassicurare circa l'identità del soggetto, ma viene utilizzato un altro procedimento di ordine comparatistico e logico-argomentativo[45].

Fig. 109, *Imagines* 1570, Alcibiade	Fig. 110, Capp. 228, Platone e Socrate	Fig. 111, Capp. 228, Alcibiade	Fig. 112, Capp. 228, Alcibiade	Fig. 113, Taurinense J23, Alcibiade	Fig. 114, *Imagines* 1606, Alcibiade
					

Oltre all'erma mutila del 1570, riprodotta anche da un disegno del *Capponianus 228* [**fig. 109**][46], il repertorio di Orsini presenta un campionario più ampio, che annovera due gemme con ritratto di un personaggio maschile di profilo, citate nel commento e rintracciabili anch'esse nel *Capponianus 228* [**fig. 111 e 112**]. Queste due gemme mettono a disposizione due varianti iconografiche dello stesso personaggio, una imberbe [**fig. 111]** e un'altra con '*barbula*' [**fig. 112**], che sarà poi ripresa tipologicamente dal disegno di Ligorio nel Codice Taurinense [**fig. 113**]. Per l'edizione a stampa del 1606 è scelto il ritratto con *barbula* [**fig. 114**][47]. La scelta discende da un complicato ragionamento, in parte deducibile dal commento. Orsini cita alcune teste giovanili, ossia quelle del *Capponianus 228*, e una corniola, appartenuta a Pietro Bembo e menzionata nell'inventario del 1600[48]. In questa gemma del Bembo Orsini riconosce un doppio ritratto di Socrate e

[44] *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 13 senza testa; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 4, «*Apud Fulvium Ursinum in gemma*»; *Capponianus 228*, foll. 91-92, 142. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Alcibiade e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 93-95.
[45] L'erma stampata nell'edizione del 1570, acefala, e disegnata nel *Capponianus 228* (fol. 142) è forse quella di cui Pighius dava notizia in quanto parte della collezione di Giulio III e poi passata al Belvedere Vaticano. Più difficile però è capire quale sia stata la testa effettivamente associata a questa erma negli anni Cinquanta-Sessanta poiché, oltre alla raffigurazione acefala di Orsini, le altre attestazioni figurate ne danno diverse versioni. Ligorio rappresenta un'erma con iscrizione su quattro righe nel tardo codice taurinense J 23 **[fig. 113]**, mentre nella più antica versione del codice napoletano l'erma aveva iscrizione su tre righe e analoga testa con tenia e capelli corti e ricciuti. Già Pighius e poi anche Ligorio, d'altra parte, alludevano, nei loro testi, all'esistenza di più erme riferibili ad Alcibiade. L'interesse per l'effigie del personaggio era molto vivo, tanto che anche tra i calchi settecenteschi della collezione Tassie si rintracciano esemplari che attestano la coppia Socrate-Alcibiade, la versione di Alcibiade con barbula, corredata anche di iscrizione in greco, e una testa giovanile con elmo e lunghe ciocche, di dubbia provenienza. MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 89-90, scheda 74. Quest'erma è conservata e si trova oggi ai Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Sala delle Oche, n. 1160.
[46] *Capponianus* 228, fol. 142.
[47] *Imagines illustrium*, 1606, cit., p. 7, n. 4. Il commento del 1570 (*Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 15) fornisce informazioni solo biografiche e provenienti dalle fonti letterarie antiche; mancano i riferimenti alle testimonianze archeologiche che sono invece presenti nel commento del 1606.
[48] La corniola con doppio ritratto di Socrate e Alcibiade è a mio avviso documentata da una voce d'inventario che ne attesta la provenienza dalla collezione di Pietro Bembo e informa di un'iscrizione con il nome di Socrate.

Alcibiade; Socrate è riconosciuto per la somiglianza con i sileni, ampiamente attestata dalle fonti letterarie antiche, e per la consuetudine a farsi ritrarre con i suoi discepoli. Nel giovane effigiato sulla gemma del Bembo è riconosciuto invece Alcibiade. Nei due volti giovanili, con e senza *barbula*, delle gemme illustrate nel *Capponianus* 228 Orsini riconosce una fisionomia simile a quello della gemma del Bembo e, in base a ciò, assegna la denominazione di Alcibiade. D'altro canto la consuetudine iconografica del doppio ritratto veniva riconosciuta anche in un'altra gemma in possesso di Orsini, rappresentata nel *Capponianus 228*, sui cui sarebbero stati effigiati Socrate e Platone [**fig. 110**][49]. In virtù di questo complesso ragionamento Orsini si trovava a possedere ben due gemme con ritratto di Alcibiade; così per l'edizione del 1598, potendo scegliere tra un'erma mutila, un ritratto con *barbula* e uno imberbe, preferì il volto giovanile con *barbula*, ma senza iscrizione [**fig. 114**]. Evidentemente, alfine, una gemma, pur senza iscrizione, pur interpretata solo sulla base di congetture legate alla somiglianza fisiognomica, venne preferita all'erma con iscrizione, ma priva di volto, utilizzata già nel 1570[50]. Il percorso interpretativo procede per associazione basata sull'analogia (Socrate-Sileno) e sull'integrazione tra fonti di diverso tipo (letterarie e figurate) per pervenire ad una congettura verosimile. La scelta della gemma come campione più adatto a rappresentare il volto di Alcibiade dipende da un ragionamento di tipo deduttivo. Questo esempio vale dunque ad indicare il primato dell'osservazione dei dettagli figurativi e della capacità di impostare un ragionamento di raffronto tra testimonianze archeologiche.

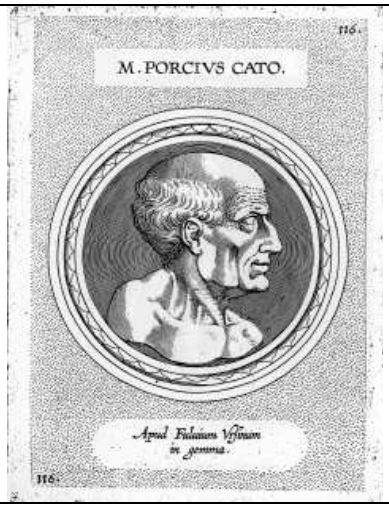
I due casi di Alcibiade e Temistocle presentano alcuni denominatori comuni. I soggetti raffigurati erano già noti al pubblico dal 1569 grazie all'edizione di Statius e ponevano interrogativi considerevoli: la provenienza, la contestualizzazione originaria, lo stato di conservazione, la legittimità delle ricostruzioni e dei restauri. La presenza delle iscrizioni su erme acefale era, allo stesso tempo, rassicurante e imbarazzante: rassicurante perché consentiva agli studiosi di confermare le testimonianze delle fonti antiche circa l'esistenza a Roma di ritratti di personaggi famosi del mondo greco, non solo politici, ma anche filosofi e storici; imbarazzante perché spesso le erme erano prive di volto. Diventava allora un obbligo imposto dall'attestazione epigrafica trovare la giusta '*effigies*' corrispondente alle denominazioni. La glittica e la numismatica mettevano così a disposizione un ampio repertorio di volti, talvolta accompagnati da sigle o da altre raffigurazioni – simboli, altri volti, attributi – che potevano aiutare l'erudito nel suo percorso esegetico.
Sul versante del collezionismo, probabilmente proprio sulla scia di questo 'disagio', si avviava una prima fase di 'restauri', in risposta anche ad un'esigenza di 'decoro' che guidava gli allestimenti dei reperti nelle ricche dimore romane. Soprattutto Statius sembra aderire a questa tendenza, mentre Orsini, solo un anno dopo, dimostra esplicitamente e polemicamente un'impostazione completamente opposta. Spesso propone le stesse erme di Statius, ma con evidenti modifiche: in alcuni casi le iscrizioni sono rese in modo diverso sia nella disposizione, sia nella scelta dei caratteri (Aristogitone, Xenokrates, etc.); in altri casi ancora (Aristofane, Isocrate, Eraclito), considerando spurie le teste riprodotte da Stazio e disponendo solo di due modelli grafici con erme acefale, le espunge direttamente; in un caso presenta due erme per lo stesso soggetto (Milziade) dimostrando che Statius aveva fatto confusione. Queste scelte editoriali di Orsini negli anni Settanta indicano chiaramente che non ricercava il compiacimento estetico, ma che, piuttosto, si rivolgeva alla ricostruzione filologica dell'assetto originario del reperto. In questi anni la sua ricerca partiva da soggetti scarsamente o solo recentemente documentati dalle testimonianze archeologiche e per questo la limitata disponibilità di materiali non gli consentiva un'ampia scelta. Negli anni successivi all'edizione del '70, però, continuando la sua attività di studio e catalogazione, accrebbe il repertorio di testimonianze archeologiche. La preparazione delle *Familiae Romanae* del 1577 dimostra l'allargamento dei suoi interessi alla numismatica; in parallelo però la glittica è sempre presente, sia prima, nell'edizione del 1570, sia negli anni Settanta – e lo si coglie dall'interpretazione della moneta con i *Ludi Apollinares*. La glittica continua ad essere presente anche negli anni successivi, facendosi spazio per le due edizioni delle *Imagines*.

2.6.3 Dalle tavole composite al campione unico

Le *Imagines et elogia* del 1570 si differenziano dalla produzione editoriale contemporanea e successiva per alcuni aspetti: si dedica scarsa attenzione all'uniformità editoriale dell'opera, si preferisce adottare e applicare nella scelta dei testimoni un criterio storico-critico, si accetta una struttura composita

[49] Nell'inventario di Orsini pubblicato da DE NOLHAC, *Collections*, p. 154, n. 17: «Corniola con teste di Socrate e Platone dal Signor Tarquinio Santacroce».
[50] CELLINI, *Il contributo*, cit., p. 283; O. NEVEROV, *Gemme dalle collezioni Medici e Orsini*, in «Prospettiva», 29, 1982, pp. 2-13, pp. 12-13, fig. 100 la interpreta come gemma moderna.

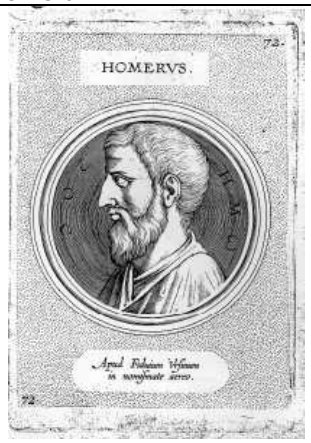
nell'assemblaggio di teste e tavole. In questa prima edizione, infatti, sono introdotte e ampiamente utilizzate le tavole 'composite', ovvero spazi figurativi in cui diverse testimonianze archeologiche sono riferite al medesimo soggetto iconografico [**fig. 73**]. Questa scelta riflette a mio avviso, magari anche inconsapevolmente, la volontà di restituire in modo problematico la parallela riflessione antiquaria, dando all'opera a stampa l'aspetto di un album di appunti e rendendo graficamente visibile, in tal modo, l'idea della ricerca antiquaria come di un lavoro aperto e *in fieri*, soggetto anche a modifiche, piuttosto che chiuso e definitivo.
La tavola composita è una sorta di traduzione cartacea del gabinetto dell'antiquario, una trasposizione del suo lavoro, delle sue riflessioni e dei suoi dubbi. Vengono presentati all'occhio del lettore più reperti archeologici ritenuti utili per documentare la presenza di testimonianze materiali riconducibili ad un determinato 'soggetto'. Non si opera una forzata selezione del reperto più rappresentativo, ma quelli disponibili sono direttamente sottoposti allo sguardo interessato del lettore. Tale concezione dell'impostazione delle tavole non è la più fortunata nella storia delle edizioni antiquarie, ma in questo contesto risulta particolarmente conforme alla fisionomia intellettuale, già in parte nota, di Orsini. Nelle successive edizioni, invece, sembra che l'autore rinunci a questa impostazione iniziale, poiché trasforma le tavole composite in tavole a campione unico **[figg. 73-74 e 115-116**]. Questa trasformazione dell'apparato illustrativo determinava, a sua volta, la necessità di progettare *ex novo* l'organizzazione delle illustrazioni, dovendo selezionare, adesso, per ciascun soggetto iconografico un solo 'oggetto archeologico' che potesse rappresentarlo.
In questo modo passiamo ad analizzare la terza tipologia di variazione esistente nelle edizioni a stampa ursiniane, già anticipata nell'*Introduzione*. In questa parte della ricerca saranno presi in considerazione quei casi in cui da un'ampia rosa di testimoni della prima edizione si proceda a selezionare un campione unico. Seguendo alcuni di questi casi esemplari, non a caso relativi a personaggi molto famosi dell'antichità – Catone, Omero, Esiodo, Platone, Socrate – sarà possibile formulare altre osservazioni sul metodo di Orsini e soprattutto si tenterà di individuare i criteri di selezione dei testimoni, per costruire una sorta di 'indice di preferenza'.

Fig. 115, *Imagines* 1570, Catone	Fig. 116, I*magines* 1606, Catone	Fig. 117, cod. Taurinense J23, Catone
		

Il primo esempio è costituito dal caso di Catone[51]: nell'edizione del 1570 Orsini aveva utilizzato due 'oggetti archeologici', un'erma acefala e una moneta [**fig. 115**][52], ma nella seconda edizione entrambe queste testimonianze sono sostituite da una gemma [**fig. 116].** Il commento di Faber informa che l'illustrazione del

[51] *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 18; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 116, «*Apud Fulvium Ursinum in gemma*»; *Capponianus 228*, foll. 72, 74 con gemma e 136 con erma. CELLINI, *Il contributo*, cit., p. 396.
[52] Aveva utilizzato un'erma provvista di iscrizione ma priva di testa e una moneta con *Virgo Victrix* sulla scorta della testimonianza letteraria che attribuiva a Catone la dedica nel Foro dell'edicola alla Vittoria nel 312 a.C. [**fig. 115**]. Nelle *Familiae Romanae*, cit., p. 229 sono discusse le monete riferibili alla *gens Porcia*. È raffigurata anche la moneta riprodotta ed è citata l'erma di Catone con iscrizione, entrambe raffigurate nelle *Imagines et elogia*, 1570, cit. Manca però una fonte visiva per il recupero del ritratto di Catone.

1606 deriva da un cammeo[53] ancora in possesso di Orsini[54]. Manca però qualsiasi altro riferimento che possa aiutarci a capire le ragioni alla base di questa selezione anche perché, per quanto il personaggio fosse naturalmente assai famoso a livello letterario, non molte sembrano le testimonianze figurative note all'epoca: un solo coevo disegno di Ligorio attesta l'esistenza di un'erma iscritta [**fig. 117**]. Ma il Catone di Ligorio, meno anziano e con calvizie ridotta, rappresenta una fisionomia molto diversa da quella della gemma ursiniana. Invece i connotati del personaggio raffigurato sulla gemma sono maggiormente rispondenti alle notizie tramandate dalle fonti letterarie. Il volto della gemma è emaciato, caratterizzato da un'ampia calvizie; il collo e le spalle sono scarni e nudi e valgono come segni di dedizione ad un regime di vita assai morigerato per la rinuncia ai piaceri del cibo e a vesti sontuose[55]. Forse la scelta del volto anziano da parte di Orsini rispondeva alla necessità di rimanere aderente alle testimonianze letterarie antiche. Rispetto all'erma con iscrizione e alla moneta, entrambe prive di ritratto, preferiva quindi un'immagine scelta per la coerenza con le notizie tramandate dalle fonti letterarie[56]. Ciò permette di affermare, ancora una volta l'autonomia di Orsini dalle fonti coeve e la sua capacità di prendere in considerazione le fonti antiche – testuali e figurative – in maniera molto ravvicinata e del tutto personale.

Fig. 118, *Imagines* 1570, Omero	Fig. 119, *Imagines* 1606, Omero	Fig. 120, cod. Taurinense J23, Omero	Fig. 121, cod. Taurinense J23, Omero
			

Passando ad un secondo esempio, la composizione della tavola con il ritratto di Omero offre il caso più ricco dell'intera edizione del 1570 per l'estrema eterogeneità delle testimonianze[57]: nella tavola composita sono riprodotte l'erma già nota da Stazio, una statua, alcune monete greche e un cammeo [**fig. 118**]. Questi reperti erano documentati anche dai disegni del *Capponianus 228*, ma per l'edizione del 1606 l'autore sceglie di

[53] Nell'inventario il cammeo è registrato come «Anello con la testa di Marco Catone in Cameo, dal Baviera», in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 166, n. 274.

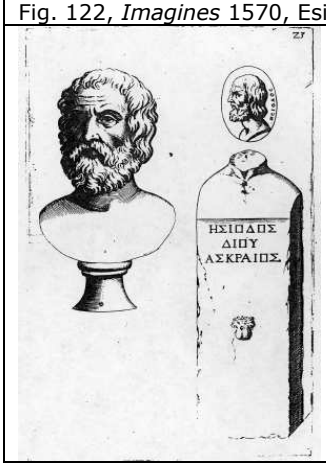
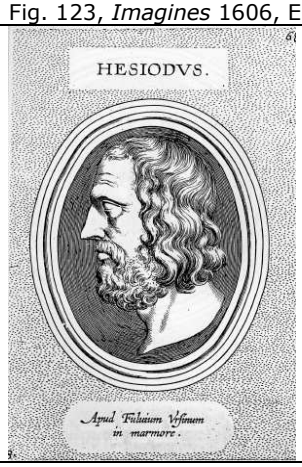
[54] Nell'inventario la gemma è registrata come una «Corniola ligata in oro con testa di M. Catone, da Paolo Nasi», in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 165, n. 264.

[55] *Imagines illustrium*, 1606, cit., pp. 68-69, tav. 116: «*Imago M. Porcii Catonis, cognomento Censorij, ex cameo meo desumpta est, gemma anulari & prorsus similis illi, quae in corniola apud Fulvium etiam exstat. Utraque autem aetatem Catonis, quasi LXXXV aut XC annorum prae se fert, quos vixisse Cato legitur apud Plutarchum. Eiusdem Hermes superest capite truncatus, quem ipsi velut homini sapienti quique variarum rerum usum haberet Romani fecerunt*».

[56] *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 18, per la vecchiaia riferisce la notizia tramandata da Cicerone nel *De claris oratoribus* secondo cui sarebbe morto ad ottantacinque anni e quella tramandata da Plutarco secondo cui nel suo novantesimo anno di vita avrebbe mosso un'accusa a Servio Sulpicio Galba e sarebbe stata innalzata in suo onore una statua «*in Hygiae templo*». *Imagines illustrium*, 1606, cit., p. 69 il commento è molto più breve e ricorda l'età avanzata di ottantacinque o novant'anni in riferimento al solo Plutarco. Nel commento del 1606 si legge: «*Imago M. Porcii Catonis ex cameo desumpta est gemma anulari et prorsus simili illi quae in corniola apud Fulvium etiam exstat*».

[57] *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 20, tav. 21; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 72, «*Apud Fulvium Ursinum in nom. Aer.*»; *Capponianus 228*, fol. 82, busto volto a destra con benda nei capelli; fol. 120, statua stante; fol. 125-126, due monete con iscrizione che si differenziano per la presenza o l'assenza di una benda; fol. 149 busto di tre/quarti con benda; fol. 151 moneta con iscrizione; fol. 167 erma con iscrizione già in edizione del 1570. CELLINI, *Il contributo*, cit., pp. 352-356.

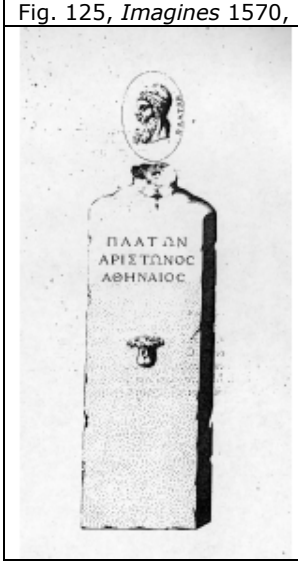
ridurre le testimonianze e di far illustrare il soggetto solo tramite un contorniato [**fig. 119**][58]. Fortunatamente il commento del 1606 illustra il processo di selezione dei materiali: le monete della città di Amastri costituivano una prova dell'attaccamento degli Smirnei, di cui Amastri appunto era colonia, al loro celebrato vate, Omero. Una moneta presentava il fiume Meles, un'altra una Vittoria con ramo di palma al *recto* e il busto di un Omero cinto di benda al verso, per giunta corredato di iscrizione denominativa [**fig. 118**].
Questa associazione tra busto maschile con denominazione e benda, raffigurazione della Vittoria e fiume Meles determinava il riconoscimento di Omero nel personaggio raffigurato e la creazione di un primo repertorio di attributi. La benda era riconosciuta come elemento caratterizzante la categoria dei poeti[59], ma non sufficiente a determinare una denominazione individuale. Pertanto, per la seconda edizione, la scelta del contorniato di età imperiale dipende dalla presenza di alcuni fattori particolarmente appropriati: la provenienza microasiatica, la produzione e la diffusione in funzione celebrativa della moneta; la presenza dell'iscrizione.
La situazione delle testimonianze relative ad Esiodo[60] non è meno complicata, ma è interessante perché inserisce nel dibattito un'altra categoria archeologica: il ritratto di profilo da rilievo. Nell'edizione 1570 sono raffigurati sulla stessa tavola [fig. **122**] un busto marmoreo, un'erma con iscrizione e una gemma, anch'essa con iscrizione[61]. La tavola della terza edizione ursiniana mostra il medesimo ritratto della gemma ma con una didascalia che riferisce l'immagine ad un rilievo «*in marmore*» [fig. **123**][62].

Fig. 122, *Imagines* 1570, Esiodo	Fig. 123, *Imagines* 1606, Esiodo	Fig. 124, *Capp.* 228, Esiodo
		

La questione della provenienza del ritratto di Esiodo rimane, dunque, aperta: si può soltanto ipotizzare che, all'epoca della terza edizione, il redattore non abbia risolto l'ambiguità tra indicazioni del commento e

[58] Poche informazioni sulle raffigurazioni di Omero note nel Cinquecento si ricavano da *Le erme tiburtine e gli scavi nel Settecento*, a cura di B. PALMA VENETUCCI, *Serie Uomini illustri dell'antichità*, I, 2, Roma, 1992, pp. 287.
[59] La presenza della benda funge da tratto distintivo per il riconoscimento dei poeti ed è utilizzata anche per le due «*imagines marmoreae*» del *Capponianus 228*, per la statuetta, «*alia imaguncula marmorea, in cuius basi Homeri nomen legitur*», e per un busto su «*corniola anularis*».
[60] *Imagines et elogia*, 1570, cit., p. 23; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 68, «*Apud Fulvium Ursinum in gemma*»; *Capponianus 228*, foll. 72, 74 con gemma e 136 con erma. Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Esiodo e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 29-31.
[61] Già Ligorio aveva illustrato l'erma con iscrizione e aveva dichiarato di conoscere anche un busto conservato nel Palazzo Gaddi di Monsignor Geronimo Garimberti e una gemma con iscrizione. L'erma proveniva dall'area di Villa Adriana, passò a Villa Giulia e nella Collezione Della Valle-Capranica.
[62] Nella sezione "Nota di teste di marmo et bassi rilievi" si legge «Testa d'Esiodo senza petto» al n. 14 e «Testa d'Esiodo di basso rilievo» al n. 21 in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 183. L'indicazione della didascalia è in disaccordo con la testimonianza di Pirro Ligorio e contravviene ai principi interni dell'organizzazione delle tavole, poiché è consuetudine di Orsini rispettare la forma degli oggetti nella loro resa figurata. In altri casi, infatti, si può notare come, qualora i soggetti rappresentati provenissero da rilievi, egli facesse ritrarre con precisione il contorno, anche se in forma frammentaria, cfr. il caso di Aristotele-Menandro [**fig. 143**]. Anche il commento indica che l'*effigies* «*ex marmore desumpta est*», sottolineando la somiglianza con il ritratto della corniola che recava la denominazione iscritta, già riprodotta nel 1570. Il disegno del *Capponianus 228* [**fig. 124**], quindi, non aiuta, anzi complica la questione, poiché mostra una testa di profilo, senza contorno e senza iscrizione, di cui rimane incerta la provenienza. Così anche nell'inventario si rintracciano due voci, riferibili a ritratti da rilievi.

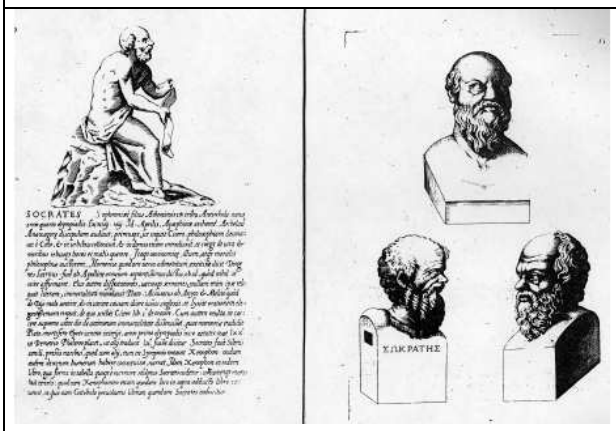
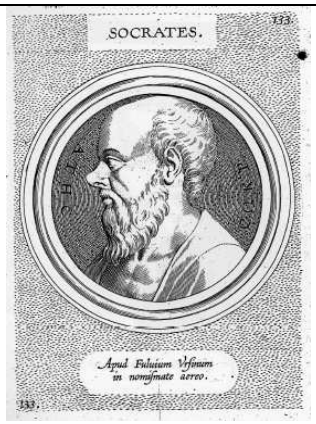
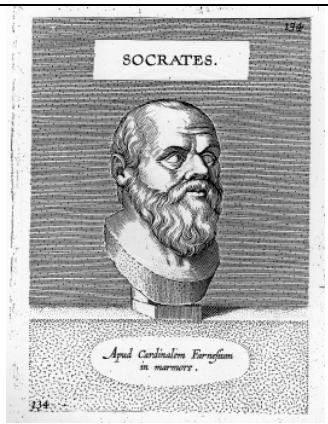
illustrazioni, anche perché il disegno del *Capponianus 228* utilizzato non lo aiutava in alcun modo a capire la forma del supporto dell'immagine [fig. **124**][63].
In questi tre casi, nel passaggio da una pluralità di testimonianze al campione unico, si rendono percepibili alcune linee di lavoro e alcuni possibili errori. Nel primo caso, si privilegia un'illustrazione da gemma in quanto l'effigie risultava particolarmente conforme all'idea letteraria del personaggio Catone. Nel secondo caso, veniva preferita un'immagine di Omero confortata dall'iscrizione e dalla provenienza geografica microasiatica, che pareva ad Orsini particolarmente coerente con una sorta di celebrazione postuma tributata al poeta dai suoi concittadini. Nel terzo caso, per Esiodo, l'identificazione avviene in due passaggi logici al centro dei quali sta la gemma che collega l'iscrizione all'effigie; solo la successiva correlazione per similitudine tra volto della gemma e sembianze del rilievo conducono a privilegiare quest'ultimo.
Infine, a chiudere la casistica, è necessario citare i casi di Socrate e Platone. Nella prima edizione **Platone**[64] era rappresentato in una tavola composita da due testimonianze, un'erma acefala[65] e una gemma, entrambe con iscrizione [**fig. 125**]; nella terza edizione scompare l'erma e rimane soltanto la gemma, che è rappresentata però senza l'iscrizione identificativa e in controparte [**fig. 126**][66]. Anche il codice della Biblioteca Angelica attesta l'esistenza di un'erma di tale personaggio [**fig. 127**]: il volto della gemma e quello dell'erma sono tra loro molto vicini.

Fig. 125, *Imagines* 1570, Platone	Fig. 126, *Imagines* 1606, Platone	Fig. 127, ms. 1564, Platone
		

Per la raffigurazione di **Socrate** l'edizione del 1570 metteva a disposizione un'ampia serie di materiali. Ma nel processo di selezione dalla prima alla seconda edizione questo è l'unico soggetto a cui Orsini dedicherà ben due tavole, anche nelle successive edizioni[67]: al rilievo e alle tre erme della prima edizione [**fig. 128**][68]

[63] D'altra parte, neppure i trattati successivi aiutano nella soluzione di questo problema: per avere un'altra riproduzione di Esiodo si deve aspettare l'edizione del *Thesaurus* di Gronovius che, tra l'altro, riutilizza la tavola dell'edizione delle *Imagines* del 1606. J. GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, Venetiis 1690-1702 (editio altera, 1732-1737), II, p. 22.
[64] *Inlustrium virorum*, 1569, cit., tav. XVIII; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 112, «*Apud Fulvium Ursinum in gemma*»; *Capponianus 228*, fol. 31 presenta erma con iscrizione; fol. 32 doppio ritratto su gemma qui interpretato come Socrate e Platone; fol. 33 testa barbata di profilo; fol. 34 altro busto maschile visto di tre/quarti; fol. 35 testa di profilo da gemma; fol. 36 busto frontale con iscrizione, forse da *imago clipeata*. CELLINI, *Il contributo*, cit., pp. 390-395.
[65] Per informazioni complete ed esaurienti sulle vicende dell'erma di Platone e sulla sua fortuna iconografica, cfr. *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, cit., pp. 116-118.
[66] Il volto sulla gemma ha tratti regolari, lunga barba classicistica e capelli a lunghe e lisce ciocche trattenute da una benda, che era comunemente riconosciuta dagli eruditi come attributo dei poeti. In effetti, un volto simile è reso dall'erma riprodotta nel codice angelicano: tornano anche qui le lunghe ciocche, arricciate elegantemente alle estremità, la benda, i lineamenti regolari e il naso lungo e diritto. In questo modo si affermava una certa 'idea' delle sembianze di Platone, che rimarrà tale per tutto il Seicento, tornando in maniera simile sia nelle *Gemme* di Agostini che nell'opera di De La Chausse.
[67] CELLINI, *Il contributo*, cit., pp. 411-413.

saranno preferiti un contorniato [**fig. 129**][69] e un busto appartenente al cardinale Farnese [**fig. 130**][70]. Se la scelta del contorniato è facilmente comprensibile per la presenza dell'iscrizione, altrettanto non si può dire per il busto farnesiano[71]. La somiglianza del busto con l'erma con iscrizione del 1570 e con il volto silenico del doppio ritratto della gemma, esplicitamente indicati nel commento di Faber, sono fattori che guidano questa scelta; anche la provenienza dalla collezione Farnese potrebbe aver giocato un ruolo nel processo di selezione. A partire da questa prima comparsa, nella trattatistica glittica successiva Socrate e Platone saranno presenze imprescindibili e deriveranno sempre dalle illustrazioni ursiniane.

Fig. 128, *Imagines* 1570, Socrate	Fig. 129, *Imagines* 1606, Socrate	Fig. 130, *Imagines* 1606, Socrate
		

In generale quindi nel passaggio dalle tavole composite a quelle a campione unico la selezione forzata di un solo testimone dimostra criteri di selezione ricorrenti: la capacità di Orsini di esercitare un forte senso critico verso i contemporanei nel distinguere le testimonianze archeologiche più conformi alle notizie delle fonti letterarie (Catone); l'apertura a vagliare un ampio campionario di testimonianze, integre o mutile, da cui estrapolare informazioni diverse (Omero); la disponibilità a combinare e comporre in maniera logica e argomentata informazioni di diverso tipo (Esiodo) ed, infine, l'elaborazione di proposte interpretative anche in ambiti poco esplorati, su cui, poi, in pochi riusciranno, in seguito, ad essere altrettanto propositivi (Platone, Socrate). In questo sistema esegetico, la glittica offre il proprio contributo nella costruzione di percorsi logici che, tramite l'intreccio di fonti diverse, conducono alla formulazione di nuove ipotesi interpretative (Alcibiade; Esiodo). Le gemme vengono poste a confronto con altri materiali – monete, erme e rilievi – e rese parte integrante e funzionale di un più ampio procedimento interpretativo, spesso esercitando anche un ruolo decisivo nella determinazione della denominazione. Questa funzionalità delle gemme si rintraccia anche nel modo in cui vengono costruite alcune tavole composite: nel caso di Esiodo [**fig. 122**] e di Platone [**fig. 125]** la gemma è montata nella tavola sopra il collo mozzato dell'erma, come se dovesse sostituire il volto mancante della stessa. Questa costruzione delle tavole è dunque, a sua volta, un indizio per capire che l'erma e la gemma andavano pensate come componenti di un processo che doveva portare ad un esito unitario, ovvero sia la proposta di una *'imago'* per un personaggio famoso dell'antichità, attestato da fonti non solo letterarie ma anche epigrafiche. Le gemme, con le loro molte illustrazioni, giocavano un ruolo importante nel dare un volto alle denominazioni attesta dall'epigrafia.

---

[68] *Imagines et elogia*, 1570, cit., tavola composita pp. 50-51 con rilievo e tre busti di cui uno dotato di iscrizione identificativa.

[69] *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 133.

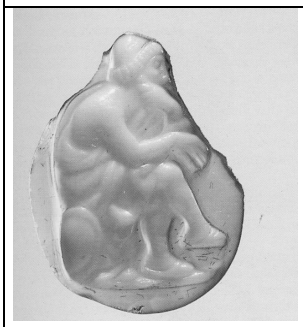
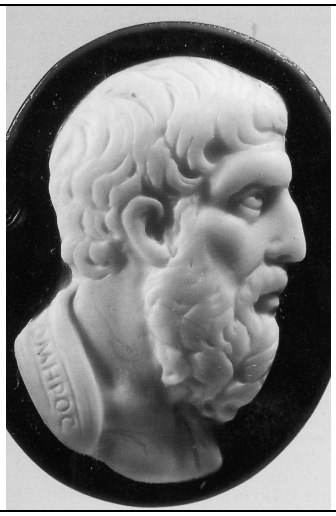
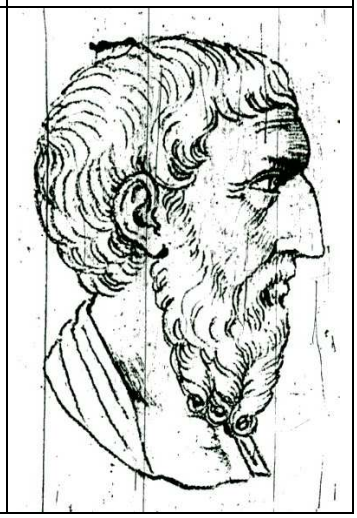
[70] *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 134.

[71] Nel *Capponianus 228* al fol. 27 disegno di erma di Socrate con iscrizione citata nel testo di Faber; fol. 28, contorniato; fol. 29 rilievo con Socrate seduto e di profilo; fol. 30 busto con testa di scorcio; infine, fol. 32 doppio ritratto, già citato in relazione all'effigie di Alcibiade.

2.6.4 Contrappunto critico: le strategie editoriali di Orsini

A questo punto, merita attenzione il parere espresso da Carlo Gasparri riguardo alla metodologia ursiniana: nel riconoscere in generale affidabilità alle sue riproduzioni[72], indica però taluni «cedimenti» nel metodo e alcune identificazioni «pretestuose» come quella di «*Mago et Dionysius*» e quella di «Saffo»[73]. A suo avviso, nel corso della trentennale attività dell'Orsini, si sarebbe verificato un «decisivo cambiamento di rotta», «un mutamento in certa misura regressivo, le cui motivazioni non sono ancora integralmente chiarite, e che è alla base delle successive edizioni del testo»[74]. Al contrario vengono valutate positivamente, in quanto esito di meditazioni «più ragionate», altre identificazioni, come quella di Pitagora-Diogene, riconosciuto in un frammento con Ulisse *meditans* con *pileus* [**figg. 131-132**][75].

Sulla base delle analisi fin qui condotte, sembra che in un unico caso il *Capponianus 228* sia stato non del tutto attendibile nella resa dell'oggetto reale: questa anomalia è oggi riscontrabile grazie alla conservazione e al riconoscimento del reperto raffigurato. Un cammeo con busto barbato [**fig. 133**] sarebbe stato raffigurato una prima volta nell'edizione del 1570. L'iscrizione «*Omeros*», leggibile su un drappo posto sulla spalla del personaggio, in questa edizione era riportata invece sul campo della gemma, forse per mancanza di spazio [**fig. 118**][76]. Nel passaggio dall'edizione del 1570 a quella del 1606, come si è visto, sono ridotte le testimonianze archeologiche e anche per il soggetto 'Omero' esse si riducono ad una moneta [**fig. 119**]. Il dato incoerente rispetto al modo in cui si è descritta fin qui la metodologia ursiniana è che non rimanga traccia del cammeo con iscrizione né nell'edizione a stampa successiva, né nel *Capponianus 228*.

Fig. 131, cammeo, Odisseo	Fig. 132, Capp. 228, fol. 23, Odisseo	Fig. 133, cammeo, Omero	Fig. 134, *Capp.* 288, fol. 16, Omero
			

L'ipotesi proposta è che tra le due edizioni Orsini abbia confrontato l'effigie del cammeo con quella di una moneta di Pittaco e Alceo e si sia reso conto della somiglianza del volto di Omero del cammeo con quella del Pittaco della moneta, illustrato in un disegno del *Capponianus 228* [**fig. 134**][77]. Ciò farebbe quindi ipotizzare il cambiamento di interpretazione, l'inserimento del cammeo tra le raffigurazioni di Pittaco e, soprattutto, l'espunzione dell'iscrizione ormai ritenuta moderna[78]. D'altra parte tutte le altre raffigurazioni di «*Omeros*»

---

[72] GASPARRI, *Le Gemme Farnese*, cit.: «Orsini non esita a riprodurre come acefale le erme della serie tiburtina, cassando le teste aliene che nella realtà le completavano, tutte le volte che, giustamente, ne riconosce la non pertinenza ai corpi» (p. 107). Ma questo giudizio va forse almeno in parte integrato con le considerazioni qui svolte circa le circostanze editoriali.

[73] GASPARRI, *Le Gemme Farnese*, cit., p. 91, è identificata oggi con una testa di Agrippina coronata di alloro e con un busto di Menade pensosa, coronata di edera.

[74] GASPARRI, *Le Gemme Farnese*, cit., p. 91.

[75] GASPARRI, *Le Gemme Farnese*, cit., p. 91ss.

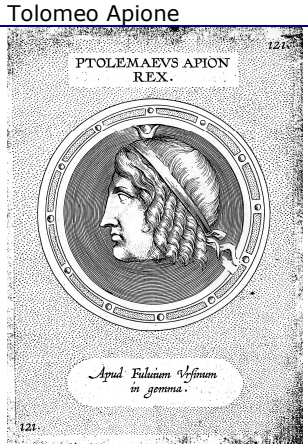
[76] *Imagines et elogia*, 1570, cit., tav. 21, gemma con iscrizione «*Omeros*».

[77] *Capp. 228*, *Pittacus Sapiens*, 15, 16, 17, 18 (moneta con iscrizione in greco, testa da gemma senza iscrizione, erma, testa da gemma senza iscrizione): secondo Gasparri il disegno al fol. 16 rappresenta lo stesso cammeo, ma senza iscrizione.

[78] *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 111, *Pittacus*, p. 64, moneta di rame che produssero gli abitanti di Mitilene in onore di Pittaco e Alceo; nel commento precisa che «*eiusdem caput*» si trovava anche «*in marmore*» (fol. 17), a cui si

nel *Capponianus 228* non sono riconducibili al cammeo[79] e l'inventario del 1600 confermerebbe la presenza di un personaggio denominato Pittaco nella collezione di Orsini[80]. Il caso dell'Omero-Pittaco (oggi riconosciuto come Epicuro) appare dunque come un'eccezione al parametro generalmente accettato dell'affidabilità del codice, soprattutto per la sopravvenuta espunzione dell'iscrizione dal disegno del *Capponianus 228*. Esso conferma però un dato importante: che la riflessione di Orsini continuò, ininterrottamente, sui materiali glittici, intersecandoli con altri reperti, quali monete, erme, rilievi. Questo lavorìo lo induceva a riadattamenti, correzioni e modifiche sia delle opere edite, sia dei propri personali appunti.

Un altro esempio può aiutare a capire altri aspetti del suo operato. Il cosiddetto '*Ptolemaeus Apion*', in realtà oggi riconosciuto come busto di Iside, è molto istruttivo in tal senso [**fig. 135**]. L'identificazione come Tolomeo Apione si fondava sulla presenza del fiore sulla fronte; tale illustrazione ricorre con la medesima interpretazione nelle due edizioni a stampa e nei due codici di disegni [**figg 136-137**][81]. Non se ne trovano però, apparentemente, tracce nell'inventario del 1600; a meno che non si presupponga che nel frattempo la pietra avesse perso la parte sommitale, ove appunto si trovava raffigurata la piantina, e che, in mancanza di questo tassello fondamentale che costituiva la chiave di volta dell'intera interpretazione, l'autore avesse cambiato idea, suggerendo la nuova denominazione di 'Apollo'[82]. Pertanto, in questo caso, il solo inventario trasmetterebbe un «ripensamento» assai tardivo di Orsini, perché tale nuova denominazione non fu inserita né nell'Indice del *Capponianus 2*28, né tra le *Annotazioni* correttive dell'edizione del 1598[83]. Questo esempio fa ragionevolmente ipotizzare quindi che talvolta Orsini non riuscisse ad aggiornare tutte le proprie proposte interpretative.

Fig. 135, cammeo, Tolomeo Apione	Fig. 136, *Imagines* 1606, Tolomeo Apione	Fig. 137, *Capp.* 228, Tolomeo Apione
		

aggiungono un cameo e una corniola in cui si riconosce il medesimo volto (foll. 16 e 18). GASPARRI, *Le Gemme Farnese*, cit., p. 94.

[79] *Capp. 228*, *Homerus Poeta*, 82, 120, 125, 126, 132, 149, 151, 167 (testa da gemma con tenia, statuetta, moneta con iscrizione, moneta con iscrizione e tenia; testa da gemma con mantello e fibbia; erma con tenia; moneta con personaggio seduto; erma senza testa): scompare l'immagine della testa con iscrizione in greco.

[80] «Corniola con testa di Pitacco, ligata in anello, dal medemo [Sanmartale], 6» in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 158, n. 108.

[81] «*Ptolemaeus Apion Rex*» al fol. 195 del *Codex Capponianus 228*; al fol. 121 del *Capp.* 208; *Imagines illustrium*, 1606, cit., tav. 121.

[82] DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 166, n. 277: «fragmento di cameo con testa di Apolline da Gio. Cercatore».

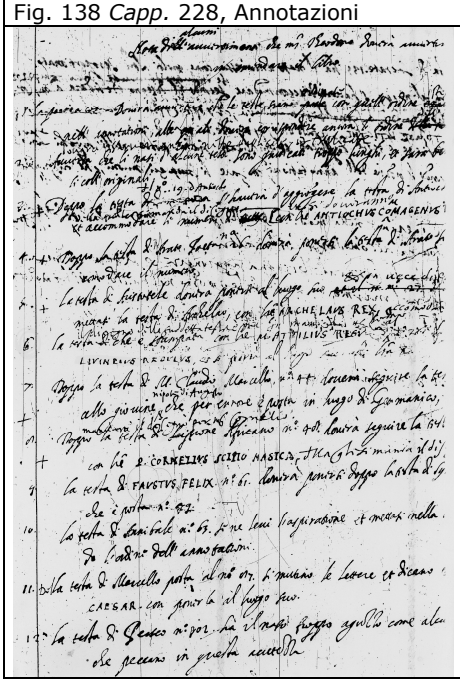
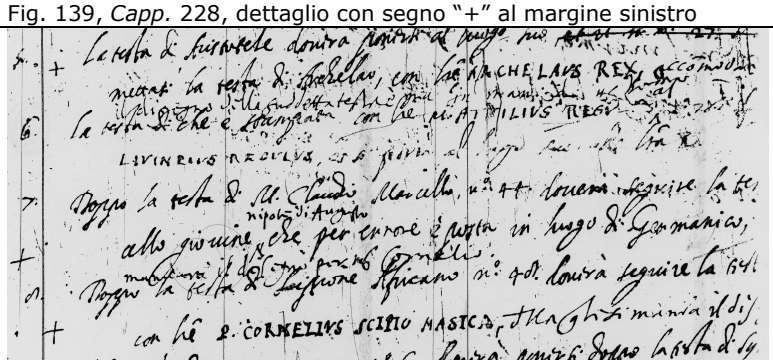
[83] Questo potrebbe anche indicare che esistevano altre indicazioni di modifiche da apportare all'edizione del 1598, simili a quelle delle annotazioni del *Capponianus 228*, ma che non siano state prese in considerazione dagli editori per l'edizione postuma del 1606.

Questi casi dimostrano che il lavorio ursiniano sul suo repertorio collezionistico era continuo, soggetto a progressivi affinamenti metodologici e a ripetute rivalutazioni dei materiali anche già editi. L'interpretazione di Gasparri però contrasta, almeno in parte, con le osservazioni condotte fin qui[84].
Occorre quindi confrontare le valutazioni svolte dalla critica (Gasparri) riguardo alla metodologia di Orsini con le osservazioni fin qui condotte sul metodo ursiniano e con i dati originali desumibili dal raffronto tra edizione del 1570, notizie della tradizione manoscritta ligoriana, codici del fondo capponiano della Biblioteca Apostolica Vaticana, edizioni del 1598 e del 1606 ed, infine, inventario del 1600.
Riguardo alla genesi delle edizioni a stampa rispetto ai codici di disegni le *Annotazioni* poste al termine del *Capponianus 228* devono ancora essere pienamente valorizzate. Le *Annotazioni*, apposte di pugno da Orsini negli ultimi due fogli del *Capponianus 228*, potrebbero fornire indicazioni sui rapporti tra codici di disegni ed edizioni a stampa, sulle modifiche volute da Orsini e sulla loro assenza dall'edizione del 1606. Queste *Annotazioni* sono una delle rare testimonianze autografe, riferibili alla composizione delle *Illustrium Imagines*, che avrebbero dovuto guidare il curatore della terza edizione nell'apportare modifiche e correzioni alla seconda edizione del 1598. Tali note indicano non solo le criticità individuate da Orsini nell'edizione del 1598, ma anche il modo in cui si doveva procedere alla correzione delle stesse. Per contrasto, quindi, confrontando le sue *Annotazioni* con l'esito finale della stampa del 1606, è possibile anche evidenziare la non applicazione delle sue indicazioni ed indicarne i motivi. Ciò permette di correggere alcuni giudizi espressi sulla tarda edizione delle *Imagines*, di conquistare aspetti ancora oscuri della genesi dell'opera e di attribuire a ciascuno dei partecipanti – Orsini, Gallaeus, Schoppius, Faber - le proprie specifiche funzioni, meriti e demeriti[85].
Dal punto di vista delle testimonianze materiali è ormai noto che la collezione glittica di Orsini passò in legato ad Odoardo Farnese e confluì poi in parte in altre collezioni. L'attendibilità documentaria dei disegni del *Capponianus 228*, indicata da studi più recenti, ha trovato conferma anche nell'analisi fin qui condotta, ed è un importante principio da cui partire nel valutare altri aspetti dell'attività promossa dallo studioso. Al contrario, non è ancora ben chiaro il ruolo svolto dal secondo codice, il *Capponiaus 208*, e il modo in cui si arrivò all'edizione del 1606. Su questi due aspetti tenterò di far luce, utilizzando le *Annotazioni* del *Capponianus 228*.
Poche sono le informazioni sul contesto editoriale. Nel 1569 la stamperia di Lafrery aveva pubblicato l'opera di Statius e, nonostante nel proemio della stessa si dichiarasse la totale affidabilità delle illustrazioni, all'interno si scoprivano notevoli divergenze rispetto alle effettive condizioni dei reperti. Analoghe divaricazioni nella fedeltà al reperto archeologico si individuavano anche nell'edizione ursiniana del 1570. Le matrici xilografiche utilizzate da Lafrery per le erme acefale erano solo due, quella con il drappo sulla spalla, utilizzata per le pagine dispari, e quella senza drappo, utilizzata per le pagine pari. Riguardo al rapporto del cosiddetto *Ursinianus* (Vat. Lat. 3439) e dell'edizione del 1570 con i codici ligoriani napoletani si ritiene che, pur nella strettezza di rapporti, le immagini dell'edizione del 1570 non siano state pedissequamente copiate dall'*Ursinianus*. Infine è noto che per l'edizione del 1598 Orsini si avvalse dell'attività grafica di Theodor Gallaeus, fratello di Gaspar, entrambi disegnatori provenienti da Anversa, arrivati a Roma attorno al 1595 e ripartiti nel 1596, quando furono iscritti alla Gilda di San Luca di Anversa; Gaspar Schoppius inoltre lavorò ai testi del commento, seguendo le indicazioni di Orsini. Infine, non ci sono certezze sulla genesi dei codici *Capponiani*: il *228* sarebbe stato portato ad Anversa, per preparare l'edizione del 1598, ma poi sarebbe stato rispedito a Roma e, in quella circostanza, Orsini vi avrebbe apposto le proprie *Annotazioni*, confrontando e tenendo sott'occhio i disegni del codice e le illustrazioni dell'edizione del 1598[86]. In seguito, Theodor Gallaeus avrebbe dovuto ricevere ad Anversa, da Roma, nuovi disegni originali di Cornelis Gallaeus, per realizzare le nuove tavole e correggere quelle errate.

---

[84] Altra questione ancora aperta e apparentemente inspiegabile consiste nel recupero nelle edizioni più recenti delle *Imagines* delle teste non pertinenti. Riguardo a tale questione, in termini di «inspiegabilità», si è espressa da ultimo CELLINI, *Le Imagines di Fulvio Orsini*, cit., p. 482.
[85] Questo lavoro merita di essere fatto anche perché lo stesso Gasparri confessa di non aver potuto prendere debitamente in considerazione lo studio di KÄTZLMEIER FRANK sui codici capponiani. KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., ha trascritto in parte le annotazioni; le sue trascrizioni saranno citate di volta in volta oltre alla mia trascrizione.
[86] Questa è l'idea di Jongkees, Van der Meulen e Riebesell, secondo cui il *Codice 228* sarebbe stato portato ad Anversa nel 1596 e poi avrebbe fatto ritorno a Roma dopo l'edizione del 1598. G. S. COZZO, *I codici capponiani della Biblioteca Vaticana descritti da Giuseppe Salvo Cozzo* (Biblioteca Apostolica Vaticana), Roma, 1897, p. 296, n. 228, il codice fu acquistato nel 1744 dal Marchese Capponi.

D’altro canto, il *Capponianus 208* è molto meno raffinato quanto ad esecuzione formale dei singoli disegni, ma è anche assai vicino all’edizione a stampa del 1598. L’ordine delle raffigurazioni, la loro impostazione nella pagina, circondate da una cornice continua, la disposizione e la struttura delle didascalie dimostrano la quasi totale similarità con l’edizione del 1598. Il codice *Capponianus 228*, al contrario, comprende disegni di elevatissima qualità e un numero di testimonianze grafiche molto più ampio rispetto a quelle effettivamente pubblicate nel 1598. Nel *Capponianus 228* né i disegni seguono lo stesso ordine della stampa, né le denominazioni sono sempre le stesse: tutte queste caratteristiche lasciano dunque ipotizzare verosimilmente che si trattasse di un codice in cui fossero stati raccolti soggetti interessanti, tra i quali poi Orsini avrebbe scelto quelli da pubblicare, accompagnandoli con apposite didascalie. L’opinione di uno dei primi e più autorevoli studiosi di Orsini, De Nohlac, riguardo ai due codici era che il *Capponianus 228* fosse un repertorio di disegni di mano di Gallaeus e che il *Capponianus 208* fosse una prova preparatoria per la stampa del 1598. In seguito all’edizione del 1598, Orsini avrebbe cominciato a passare le note per il commento al suo segretario Gaspar Schoppius, impostando una rielaborazione che sarebbe andata avanti fino al maggio 1600, data della sua morte. Nel 1602 le note originali di Orsini e gli appunti di Schoppius sarebbero passati a Johannes Faber, che ne avrebbe avviato la collazione in vista dell’edizione plantiniana del 1606.

Fig. 138 *Capp.* 228, Annotazioni	Fig. 139, *Capp.* 228, dettaglio con segno “+” al margine sinistro
	

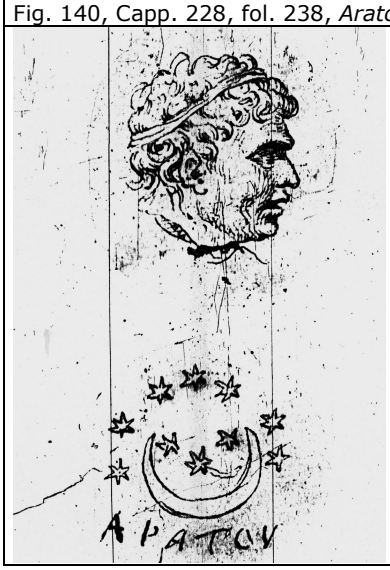
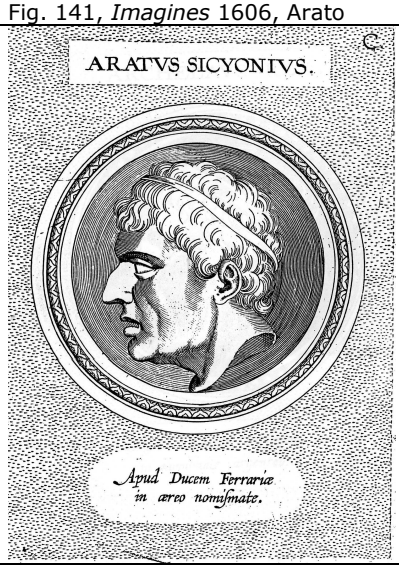
Si possono ottenere indicazioni importanti dall’analisi delle *Annotazioni*, sia che si valutino nella loro completezza, sia che si scenda nel dettaglio dei singoli casi. Vanno innanzi tutto segnalate alcune caratteristiche generali. In primo luogo le nostre preziose autografe *Annotazioni* [**figg. 138-139**] sono rivolte al Gallaeus, probabilmente Theodor, che già risiedeva ad Anversa ed attendeva l’arrivo di nuovi disegni, che sarebbero stati approntati a Roma da Cornelis. Quest'ultimo sarebbe poi partito di nuovo alla volta di Anversa, con le annotazioni di Orsini e le nuove serie grafiche[87]. Inoltre si capisce che l’edizione a cui Orsini pensava era più ampia di quella del 1598 e doveva presentare i soggetti in ordine rigorosamente alfabetico, con una numerazione unitaria e continua. In terzo luogo, nelle *Annotazioni* l’uso da parte di Orsini della numerazione dell’edizione del 1598 nell’indicare i soggetti da correggere o modificare dimostra che proprio quell’opera era l’oggetto preciso e certo delle sue revisioni. Inoltre poiché le *Annotazioni* indicano che molte teste dovevano essere «riscontrate con li originali»[88] e poiché è ragionevole immaginare che con il termine «originali» Orsini non intendesse alludere alle gemme vere e proprie, bensì ai disegni, risulta allora rafforzata l’ipotesi del successivo invio del Codice *Capponianus 228* ad Anversa. L’espressione «li

[87] L’intestazione reca questa frase: «Nota ~~dell'~~di alcuni avvertimenti che ms. Theodore doverà avvertire in emendare il libro», così come trascritta già da KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 260.

[88] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 260: «[2. Avverta?] ancora che li nasi d’alcune testi sono giudicati troppo lunghi, et sarà bene di rincontrarli coll’originali».

originali» si deve dunque riferire ai disegni del codice, in cui appunto Orsini stesso, di proprio pugno, stava inserendo le note correttive e in cui già si trovavano alcuni disegni da utilizzare.
Dunque dopo il 1598 l'autore stava lavorando ad una revisione dell'edizione, stava inserendo le note correttive all'interno del codice che conteneva il repertorio dei disegni da utilizzare e programmava di inviare di nuovo testi e disegni al proprio stampatore, ad Anversa, con nuovi disegni e precise direttive. Va pure notato che talvolta, *a latere* della singola 'annotazione' compare un segno («+») che, a mio avviso, indica l'aggiunta di una nuova tavola [**fig. 139**][89]. In generale dunque si può affermare che le *Annotazioni* erano finalizzate a correggere le inesattezze della seconda edizione (1598) e dovevano essere inviate ad Anversa insieme al *Codice 228*, in cui venivano inserite.

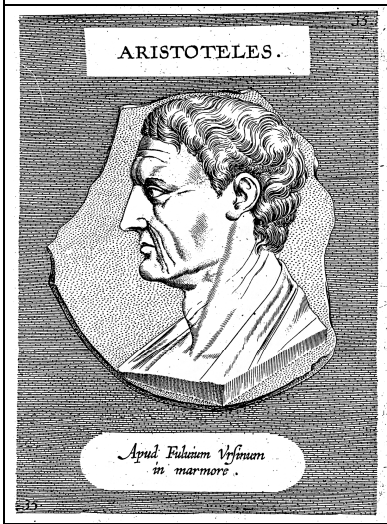
La prima 'annotazione' data da Orsini è di carattere generale e stabilisce che le «teste» dovessero essere disposte secondo l'ordine dell'*Indice* del *Capponianus* 228[90]. Questa precisazione ha un'importante implicazione a livello editoriale: significa che le matrici in rame dovevano essere modificate in parte, almeno riguardo alla numerazione, poiché l'aggiunta di nuove tavole – e quindi il loro inserimento nell'ordine alfabetico – avrebbe determinato il salto della vecchia numerazione e il riadattamento alla nuova. Possiamo dire fin da ora che questa indicazione generale non verrà in alcun modo rispettata nell'edizione del 1606, poiché le nuove tavole saranno aggiunte a costituire una serie complementare, ordinata per lettere anziché per numeri. Questa soluzione consentirà al nuovo stampatore di non intervenire sulle matrici originali, non rispettando quindi le volontà di Orsini.
Alle indicazioni di carattere generale ne seguono altre, più specifiche e puntuali. Orsini voleva che alla tavola con Antioco e Cleopatra (tav. 19, ed. 1598) facesse seguito una nuova tavola con la denominazione *Antiochus Commagenus Rex*[91], con il nuovo numero «20». Nella successiva edizione del 1606 sarà inserita una nuova tavola con il ritratto del nuovo personaggio ma, contrariamente alle indicazioni di Orsini, non sarà posta nella sua corretta collocazione (20), bensì alla posizione «B» nella nuova *Appendice* con tavole contrassegnate da lettere.

Fig. 140, Capp. 228, fol. 238, *Arato*	Fig. 141, *Imagines* 1606, Arato	Fig. 142, Capp. 208, fol 155, *Arato*
		

Lo stesso avviene per il ritratto di Arato: le *Annotazioni* indicano che, dopo il ritratto di Arato Poeta, già presente nell'edizione del 1598 (tav. 26), doveva essere inserito il ritratto di Arato Siconio con il nuovo

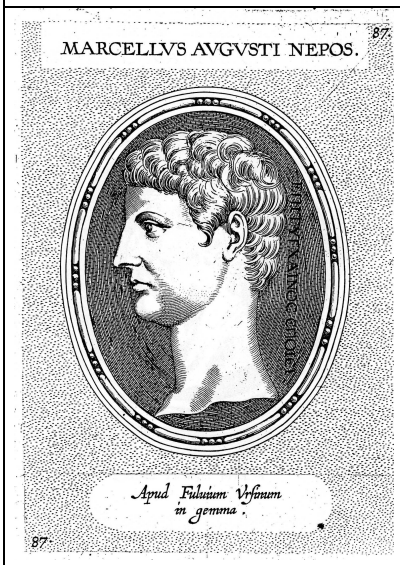
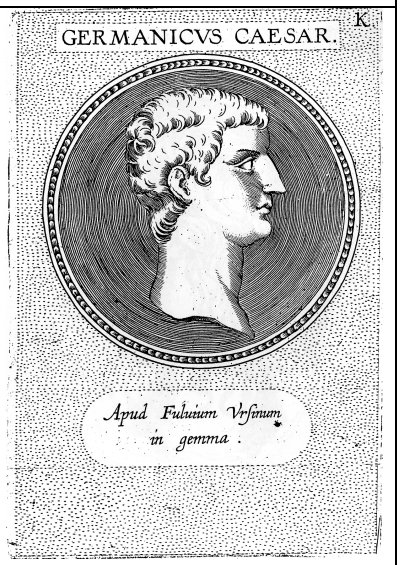
[89] Una delle *Annotazioni* riporta ben due «+» solo nel caso in cui dalla lettura della nota si capisce che Orsini stesse suggerendo l'aggiunta di due nuove tavole.
[90] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 260: «1. Doverà avvertire che le teste siano ~~poste~~ ordinati con quell'ordine ~~exacto~~ iprezzo [istesso?] che sono posti nell'annotationi, alle quali doverà corrispondere ancora le ordine ~~della annota~~ dell'indici, il che si doverà osservare ancora nelle duplicate intristicate [et triplicate?]». La parola resa con "intristicate" potrebbe essere resa invece con "triplicate" oppure con "intersecate". La seconda ipotesi rimane allo stato attuale da verificare quanto a ricorrenza nei lessici dell'epoca e a plausibilità paleografica.
[91] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 260: «3 + Doppo la testa di [….] +/19 di Antiocho si haverà d'aggiongere la testa di Antiocho Commagene [della quale si manda il disegno] con lettere *ANTIOCHUS COMMAGENUS REX* et si dovranno ~~et~~ accomodare li numeri di tutte [dette?]».

numero «27»[92]. In questo caso il disegno era presente nel *Capponianus 228*[93], ma aggiunto in un secondo momento all'ultimo foglio [**fig. 140**, foglio che presenta il recto e il verso della moneta]. Nel 1606 l'effigie di Arato Sicionio compare nell'*Appendice* alla lettera C [**fig. 141**] e deriva effettivamente dal disegno del foglio 238 del *Capponianus 228*. Così, anche per questo caso, il nuovo soggetto viene aggiunto ma tra le tavole in *Appendice*, non nella sua posizione all'interno della serie numerata.
Più complicata, ma di simile impostazione, è la nota successiva, che propone l'inserimento di un nuovo soggetto, Archelao Re, e di «ponersi al luogo suo» la testa di Aristotele[94]. Pare dunque che la nota ordini di aggiungere il nuovo soggetto 'Archelao', già presente nel *Capponianus 228* (fol. 40)[95], e, di conseguenza, di spostare il soggetto 'Aristotele' apponendovi una nuova numerazione[96]. Solo che in questo caso, a differenza di molti altri, la nota non fornisce la numerazione da adottare per la tavola di Aristotele, in seguito al suo spostamento; ma forse si può spiegare anche questa piccola incoerenza. Nell'enumerare varie testimonianze archeologiche del soggetto 'Aristotele', il commento di Faber dell'edizione a stampa del 1606 non si riferisce al rilievo illustrato già nel 1598 (tav. 35) [**fig. 143**], in cui oggi si riconosce il ritratto di Menandro. Il commento invece descrive un altro oggetto archeologico, un piccolo busto rinvenuto alla base del Quirinale e ritenuto un arredo della casa di Attico; ebbene al foglio senza numero, collocato tra la carta 7 e la carta 8, si rintraccia proprio un piccolo busto, con iscrizione che lo identifica come Aristotele. Ciò significa che il nuovo commento di Orsini era stato preparato per accompagnare la raffigurazione non del rilievo, bensì di questo busto e che la *Nota*, con l'espressione «ponersi al luogo suo», indicava non solo uno spostamento della raffigurazione all'interno dell'edizione del 1606, ma anche la preparazione di una nuova illustrazione, con un oggetto archeologico nuovo. Invece, la vecchia tavola con rilievo di Aristotele (in realtà Menandro) non fu modificata e il nuovo soggetto 'Archelao Re' fu inserito nella nuova serie di tavole con lettere, disposte in *Appendice* all'opera.

Fig. 143, *Imagines* 1606, tav. 35, Aristotele	Fig. 144, *Capp.* 228, fol. 40, Aristotele	Fig. 145, *Capp.* 228, fol. s.n., Aristotele
		

[92] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 260: «+ 4. Doppo la testa di Arato poeta n. 26 doverà ponirsi [fornirsi?] la testa di Arato Sicyonio et accomodare il numero».
[93] Ma probabilmente questo soggetto all'epoca della prima edizione non era stato ancora interpretato oppure fu aggiunto tardivamente. Infatti, la denominazione *Aratus Sicyonius* è stata inserita nell'Indice del *Capponianus 228* in un secondo momento tra *Aratus Poeta 120* e *Archelaus Rex 190* e corrisponde alla figura al foglio 238. Il nuovo soggetto si trova anche al foglio 155 del *Capponianus 208.*
[94] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 260: «+ La testa di Aristotile doverà ponirsi al luogo suo ~~et il n. 27 d'accomodare~~ [in vece di essa] et mettasi la testa di Archelao, […] *ARCHELAUS REX*, accomodando il numero il disegno della [suddetta] giudetta testa è già in mani di ms. Cornelio».
[95] La tavola con Archealus Rex doveva essere inserita al num. 27, tra *ARATUS* e *ARCHYTAS*, ma essa è inserita nell'*Appendice* alla lettera D. Il disegno per Archelao Re è indicato nell'indice del *Capponianus 228* fin dalla prima stesura, senza variazioni.
[96] Tale soggetto è riconosciuto dall'*Indice* al fol. 40 del *Capponianus 228* [**fig. 144**].

Questo esempio conferma che i commenti redatti da Faber erano aggiornati, almeno in parte, sulle più recenti convinzioni di Orsini; ma allo stesso tempo indica però anche che alcune delle disposizioni di Orsini relative alla nuova edizione non furono rispettate, soprattutto quando si trattava di modifiche alle parti figurative. Le innovazioni all'edizione del 1598 sarebbero dunque state apportate solo nella misura in cui fosse stato possibile aggiungere nuove tavole in una serie separata. Al contrario tutto ciò che comportava cambiamenti o eliminazione delle vecchie tavole non sarebbe stato realizzato e neppure sarebbe stata modificata la sequenza delle tavole perché ciò avrebbe determinato la variazione della numerazione.
Talvolta le *Annotazioni* si limitano a richiedere correzioni di altra natura, anche minima: ad esempio, nel caso dell'effigie di *M. Attilius Regulus*, Orsini voleva soltanto che fosse corretta la didascalia, adottando la nuova e giusta denominazione di *L. Livineius Regulus*[97] e conseguentemente spostando la tavola alla lettera «L»[98]. Nell'edizione del 1606, la vecchia tavola con l'errata denominazione venne lasciata, ma fu aggiunta una nuova tavola con il soggetto *L. Livineius Regulus*, alla lettera M[99]. Anche in questo caso, dunque, non furono del tutto rispettate le sue indicazioni.

Fig. 146, *Imagines* 1606, tav. 87, Marcellus	Fig. 147, *Imagines* 1606, tav. E, Germanicus
	

Passando poi ad un'altra *nota* di pugno dell'Orsini, vengono previsti per i soggetti di Germanico e Marco Marcello giovane, nipote di Augusto[100], cambiamenti più consistenti: l'aggiunta di una nuova tavola, l'attribuzione di una diversa denominazione ad un'illustrazione già edita, nonché lo spostamento e la

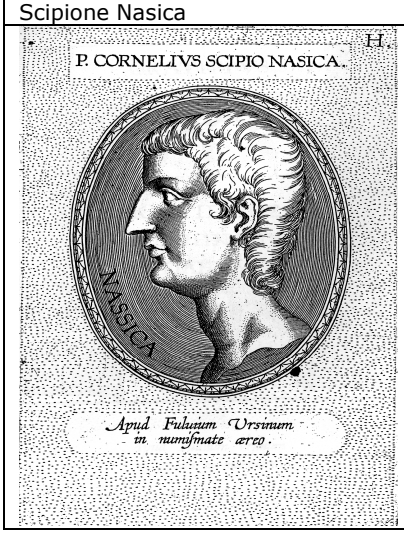
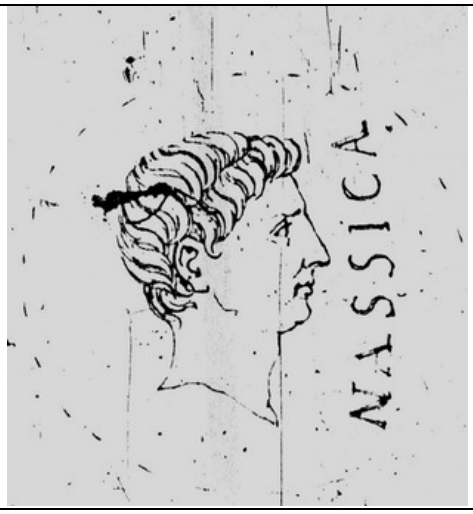
[97] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «6. La testa ~~di~~ che è sbagliata [stampata] con le *M. ATTILIUS REGULUS* n. 38 […] lascia dire *L. LIVINEIUS REGULUS*, [, et si fornirà] esso ponir al luogo suo alle con le […][alla lettera]».

[98] A causa della difficile leggibilità non si può essere certi dell'intenzione di Orsini, però aiuta la mancanza del segno «+» a fianco di questa annotazione. La mancanza del segno «+» fa intuire che in questo caso Orsini volesse non che fosse aggiunta una tavola, ma che fosse modificata la denominazione del soggetto da *M. Attilius Regulus* in *Lucius Livineius Regulus*. Questo iniziale fraintendimento dipendeva, d'altra parte, dal fatto che nell'Indice del *Capponianus 228* il soggetto recava inizialmente la denominazione *Regulus* relativa al soggetto del foglio 210, mentre solo in seconda battuta fu inserita la denominazione completa *L. Livineius Regulus*.

[99] Un indizio fondamentale per datare queste annotazioni almeno a post il 1598 deriva dal fatto che Orsini si riferisce esplicitamente ad un'immagine «che è stampata».

[100] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «+ Doppo la testa di M. Claudio Marcello n. 44 doverà seguire la testa di M. Marcello genuine [giovine] nipote di Augusto, che per errore e posta in luogo di Germanico, ordine [, et se ne manderà] mandara il disegno per ms. Cornelio». Un'altra nota è la seguente in KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «Della testa di Marcello posta al numero 87 si mutino le lettere et dicano GERMANICUS CAESAR con ponirla [fornirla] al luogo suo». Questa annotazione ordina che la tavola, che nell'edizione del 1598 era stata utilizzata per raffigurare Marcello, dovesse essere invece utilizzata per Germanico. Era necessario dunque approntare una nuova didascalia e spostarla nella sequenza. Tuttavia, non doveva essere 'vacante' la denominazione di Marcello, per cui Orsini annunciava a Faber l'arrivo di un nuovo disegno (forse fol. 235).

collocazione in una diversa posizione di una delle due raffigurazioni già stampate nel 1598. Più precisamente, dopo una tavola con *M. Claudius Marcellus*, doveva seguire un'altra tavola con *M. Claudius Marcellus Augusti Nepos*[101]. Orsini voleva che il volto giovanile della gemma con iscrizione «*Epitynchanos*» (n. 87) [**fig. 146**] fosse utilizzato per il soggetto 'Germanico', con la conseguente correzione della denominazione iscritta e della numerazione. Voleva inoltre che una nuova tavola fosse predisposta sulla base del nuovo disegno che sarebbe arrivato all'incisore. Ma ancora una volta questa nuova modifica non fu completamente realizzata. La testa giovanile imberbe che per Orsini raffigurava il soggetto 'Germanico' continuò ad essere utilizzata per raffigurare il giovane Marcello; il nuovo disegno per il Marcello da inviare ad Anversa non fu utilizzato[102]. A conferma del fatto che realmente le interpretazioni dell'inventario testimoniano alcune delle ultime variazioni interpretative ursiniane[103], vale anche la pena notare che Orsini vi indicava come Germanico il soggetto del cammeo con iscrizione «*Epitynchanos*» e attribuiva alla stessa mano il cammeo poi riprodotto alla tavola E [**fig. 147**]. Tutto questo ragionamento si allinea anche alle osservazioni precedentemente condotte circa la non rispondenza tra commento e raffigurazioni dell'edizione del 1606, già enunciate riguardo ad Aristotele: nel caso presente si può, infatti, facilmente constatare che il commento di Faber al soggetto *Germanicus*, giustapposto alla tavola K [**fig. 147**], non riguarda in realtà il volto effettivamente raffigurato in quella tavola K, ma quello del cammeo frammentario con iscrizione *Epitynch-*, lasciato invece nell'edizione del 1606 alla tavola 87 a raffigurare il giovane Marcello [**fig. 146]**.

Fig. 148 *Imagines* 1606, tav. 48, Scipione Nasica	Fig. 149, Capp. 228, fol. 1, Scipione Nasica
	

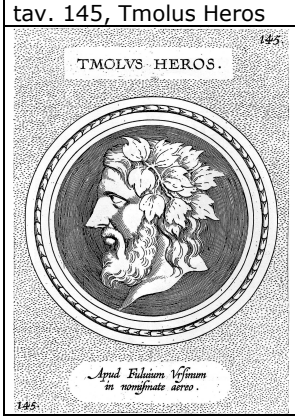
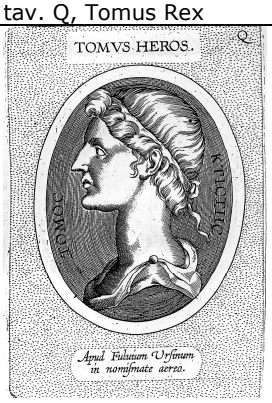
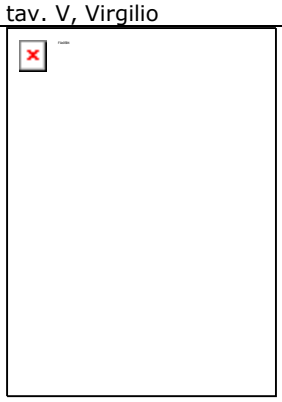
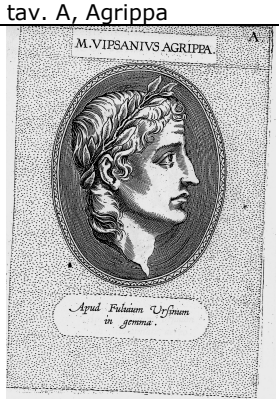
Tra i nuovi soggetti da inserire nella loro opportuna collocazione nell'edizione del 1606 è indicato anche *Scipione Nasica*, da preparare secondo un disegno che sarebbe arrivato al Gallaeus e da collocare nella sua giusta postazione dopo l'Africano. La nuova prova grafica si trova in una zona liminare del codice *228* (foll. 1 e 236)[**fig. 149**] e reca una fisionomia difficilmente riconoscibile – forse eccessivamente allungata poi nell'edizione a stampa del 1606 – in quella riprodotta alla tavola H [**fig. 148**]. Anche in questo caso la volontà di Orsini sarebbe stata rispettata solo in parte, mediante l'aggiunta di un nuovo personaggio per il

[101] Questo errore dell'edizione del 1598 dipendeva, come il precedente, da un'imprecisione del *Capponianus 228*, poiché nell'*Indice* di questo la denominazione *M. Claudius Marcellus Augusti Nepos* era posta in prima stesura in corrispondenza al fol. 200. Si rilevano, nel codice *Capponianus 228*, due correzioni, presumibilmente apposte in una seconda fase corrispondente all'elaborazione delle *Annotazioni*: nell'*Indice* è aggiunta la denominazione di *Germanicus*, accompagnata dalla numerazione 200; la numerazione 200, agganciata in prima stesura alla denominazione *M. Claudius Marcellus Augusti Nepos*, è corretta in 235, presumibilmente corrispondente al nuovo disegno che sarebbe stato inviato a Theodor per mano di Cornelis.

[102] Il disegno del fol. 235 presenta un volto diverso da quello riprodotto nella tavola K dell'edizione del 1606. Il soggetto era comunque presente nell'Inventario: «Corniola di bellissimo colore e di perfetto maestro, con la testa di Marcello, nipote di Augusto, dal soldato, 90» (forse quella del fol. 235), in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 165, n. 326.

[103] «Cameo con la testa di Caio nipote d'Augusto, di mano del med.o maestro che è il Cammeo di Germanico il Giovine, con nome di Epitynchano, col suo scattolino, da Carlo orefice, 50», in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., p. 166, n. 351.

quale, tra l'altro, era già pronto il commento[104], ma senza apportare variazioni alla numerazione della tavola più vecchia.
Spostamenti erano previsti anche per altri soggetti, come esito di correzioni delle denominazioni[105]. Modifiche di natura formale dovevano essere apportate alle matrici per correggere le fisionomie di *Perseus* e *Socrates*[106]; mentre variazioni più consistenti dovevano essere apportate al soggetto «*Tmolus Heros*» (tav. 145) [**fig. 150**, la tavola del 1598 è identica a quella del 1606].

Fig. 150, *Imagines* 1606, tav. 145, Tmolus Heros	Fig. 151, *Imagines* 1606, tav. Q, Tomus Rex	Fig. 152, *Imagines* 1606, tav. V, Virgilio	Fig. 153, *Imagines* 1606, tav. A, Agrippa
			

Quest'ultimo caso sembra anche essere il più complicato perché presupponeva l'aggiunta non di una, bensì di due nuove tavole; inoltre la pessima leggibilità del testo autografo non consente di comprendere tutti i dettagli della modifica voluta[107]. La tavola del 1598 raffigurava la testa coronata di foglie di edera con la didascalia «*Tmolus Heros*» [**fig. 150**]: dalla lettura delle *Annotazion*i si capisce che vi erano almeno due errori da emendare, ovvero la denominazione errata (non *Tmolus*, ma *Tomus*) e l'apposizione *Heros*, a cui si dovevano aggiungere due varianti, *rex* e *ktistes*. Ma la matrice del 1598 non fu affatto modificata e venne riprodotta identica nel 1606; il nuovo curatore si limitò ad aggiungere il nuovo soggetto, *Tomus Heros*, nella serie supplementare (tav. Q) [**fig. 151**][108]. Questo caso può essere esplicativo anche per un altro aspetto: il

[104] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «+ Dopo la testa di Scipione Africano n. 48 doverà seguire la testa di NASICA con le *P. CORNELIO SCIPIO NASICA*, della [quale] gli si manda [manderà] il disegno». A conferma di ciò, si deve ricordare che la denominazione «*P. Cornelius Scipio Nasica*» è aggiunta nell'indice in un secondo momento e reca le numerazioni 1 e 236. Ma la resa nell'edizione a stampa non è molto somigliante al disegno, soprattutto per una tendenza ad allungare il profilo. Il soggetto però è stato inserito nell'edizione del 1606, alla lettera H, e riproduce un'effigie assai poco somigliante al disegno del fol. 1, rispetto alla quale l'andamento della capigliatura è simile, ma la fisionomia è molto più allungata.
[105] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «[…] La testa di *Faustus Felix* n. 61 doverà ponirsi [fornirsi?] doppo la testa di Sylla suo padre che e questa n.49». Questa annotazione indica la necessità di uno spostamento, per inserire la tavola di *L. Cornelius Faustus Felix*, figlio di Silla, dopo il padre. Questo spostamento, però, non fu realizzato. Un'altra annotazione recita: «La testa di Annibale n. 63 se ne levi l'aspirazione et mettasi nella lettera A secondo l'ordine dell'annotazione», ma neppure questo spostamento fu messo in atto.
[106] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «La testa di Perseo n. 102 ha il naso troppo aguillo [aguzzo?] come alcune altre che peccano in questa [acutezza ?]».
[107] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «+ + La testa al numero 145 si haverà da accomodare che [in luogo di] dica *Tmolus* sine la parola *Ktisths*, con titola sua *Tmolus Rex*, et doppo […] *Tomos Ktisths* secondo acti siga testi mandasi [il disegno che si manderà]».
[108] Il nuovo soggetto recava la didascalia *Tomos Ktisths*, lasciando supporre che la fonte dell'errore fosse già il *Capponianus 228*, poiché l'iscrizione della medaglia (*Tomos Ktisths*) non era stata fedelmente indicata dalla denominazione iscritta nell'Indice (*Tomus Heros*). L'indice del *Codex Capponianus 228* presenta solo la voce «*Tomus Heros*», corrispondente al fol. 157 e all'immagine della tavola 145, che mostra una testa con corona di edera e capelli fluenti, inserita in un medaglione circolare con l'iscrizione *Tomos Ktisths*. L'indice del 1606 ha due soggetti «*Tomus Heros*», alla nuova tavola Q, con iscrizione «*Tomos Ktisths*» sulla moneta, e «*Tmolus Heros*», alla solita tavola 145, immutato. Nella resa a stampa, l'iscrizione e la didascalia recitano *Tomus Heros*. Nell'edizione del 1606, la tavola Q dell'*Appendice* mostra un volto nuovo, probabilmente ancora una volta tramandato da un disegno non inserito nel *Capp. 228*, con la medesima iscrizione riportata nel *Capp. 228* per l'effigie dell'anziano barbato e coronato di edera. Il commento esplicita la provenienza dell'effige da una moneta bronzea coniata dagli abitanti di Tomi sul Mar Nero, con la rappresentazione di Ercole e con l'iscrizione «*TOMEITON*».

riferimento nelle *Annotazioni* alle «teste triplicate», da mettere in relazione con altri casi, come forse quello di Virgilio-Agrippa, per cui si usa l'espressione «duplicate» [**figg. 152-153**][109]. Ciò può far pensare alla consuetudine di utilizzare lo stesso modello grafico per diversi soggetti archeologici. Questa tendenza però contrasta con il rigore metodologico ursiniano e potrebbe essere interpretata in senso opposto: ovvero come indicazione da parte di Orsini di errori che dovevano essere corretti.

Per concludere, queste osservazioni permettono di delineare in maniera più chiara e più ricca alcuni aspetti dell'elaborazione critica ursiniana. Orsini avrebbe modificato alcune interpretazioni iniziali (Tolemeo Apione in Apollo; Omero in Pittaco; Marcello in Germanico, etc.) e avrebbe aggiornato scrupolosamente sia l'inventario sia le interpretazioni in un primo momento inserite nell'*Indice* del *Capponianus 228*. Tale aggiornamento doveva poi essere trasferito anche nell'edizione a stampa posteriore a quella del 1598. Le informazioni utili per la preparazione dei commenti furono quindi trasferite a Faber e dovevano accogliere già molte acquisizioni più recenti dell'Orsini (*Germanicus, Aristoteles*). Il fatto che poi alcune difformità si siano verificate nell'edizione del 1606 si deve dunque spiegare non come «decisivo cambiamento di rotta» o «mutamento in certa misura regressivo» di Orsini, quanto piuttosto come un vero e proprio tradimento delle sue indicazioni da parte dei collaboratori. Le modifiche comparse nel 1606 alle tavole del 1598 ne rispettarono le volontà solo nella misura in cui non si dovessero apportare correzioni alle matrici. Furono aggiunti alcuni nuovi soggetti, ma vennero disposti in una serie di tavole ordinate autonomamente e aggiunte in una serie supplementare. Le matrici del 1598, invece, non furono toccate: né fu modificata la numerazione, né furono corrette le didascalie sbagliate, né furono tanto meno ritoccate le fisionomie troppo distanti dagli originali.

2.6.5 Conclusioni

Questo capitolo ha consentito di fissare alcuni fondamentali punti fermi nella conoscenza del metodo di analisi e riproduzione di materiali adottato da Fulvio Orsini. Una prima importante osservazione riguarda i disegni usati per le riproduzioni a stampa: il primo trattato del 1570 utilizzò una serie grafica completamente diversa dalle successive edizioni. Tra le illustrazioni un nucleo unitario è costituito dalle raffigurazioni delle erme acefale, riprodotte utilizzando le stesse due matrici, indipendentemente dalla condizione reale del pezzo. La scelta di Orsini è in netto contrasto con le fonti coeve e, *in primis* con il trattato di Statius, in quanto privilegia una resa disadorna del pezzo archeologico, espungendo tutte le integrazioni, in deroga a qualsiasi principio di piacevolezza. Contro questa rigorosa impostazione, valida per i ritratti, la trascrizione dell'iscrizione, però, si dimostra meno affidabile, poiché spesso la disposizione delle lettere nello spazio epigrafico non riproduce la loro effettiva collocazione. L'edizione del 1570 accoglieva testimonianze di diverso tipo, disponendole talvolta nella stessa tavola. Questa giustapposizione di reperti indica che le illustrazioni erano concepite non come un elemento secondario, bensì come fattore primario di conoscenza, allo stesso livello del testo. La molteplicità dei testimoni consente di percepire l'antiquaria come una disciplina aperta e fondata sulla critica delle fonti visive, nello stesso modo in cui la filologia si poneva nei confronti di quelle testuali.
Nel passaggio alle successive edizioni a stampa, si verificano alcuni mutamenti, ricostruibili anche grazie alla sopravvivenza dei *codici capponiani 228 e 208*. I due codici hanno caratteristiche molto diverse, poiché il primo conserva disegni dal vero, molto fedeli, più numerosi delle stampe e disposti in ordine completamente diverso. Tutte queste caratteristiche lasciano intendere che si trattasse di un vero e proprio album di lavoro. L'indice iniziale e le *Annotazioni*, vergate dallo stesso Orsini, confermano quest'ipotesi. Il codice 208, invece, conserva disegni al carboncino, molto meno curati [**fig. 142**]; il numero e la collocazione dei disegni corrispondono all'edizione a stampa. Questi aspetti lasciano intendere che si trattasse di una versione intermedia, tra l'album di disegni dal vero e la riproduzione a stampa, una specie di bozza provvista anche delle didascalie. All'epoca della seconda edizione (1598) l'ampliamento del repertorio dei materiali

[109] KÄTZLMEIER-FRANK, *Theodor Galles Zeichnungen*, cit., p. 261: «[La testa di Agrippa e?] la testa di Virgilio giovane, che è nella […]». Non è presente nell'indice del *Capp. 228* una denominazione corrispondente ad un Vipsanius Agrippa, tuttavia la presenza del ritratto alla lettera A dell'*Appendice* e la sua stretta somiglianza con la fisionomia del Virgilio possono indurre a pensare che da un medesimo disegno, quello di Virgilio poeta, sia stata tratta anche l'effigie del generale. Questo però sarebbe avvenuto secondo un procedimento di falsificazione dei dati che è estraneo al metodo consueto di Orsini. Si deve quindi lasciare in sospeso questa circostanza, anche a causa del pessimo stato di conservazione dell'annotazione corrispondente.

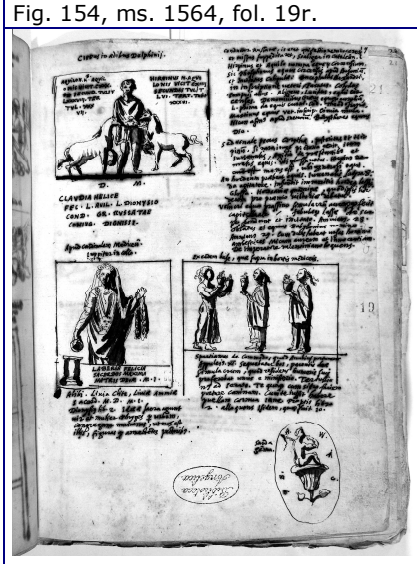
disponibili rispetto al 1570 conduce Orsini ad aumentare il numero delle raffigurazioni e dei soggetti. Ma quest'aumento numerico non inficia l'ordinata organizzazione delle illustrazioni. Succede anzi il contrario: Orsini predilige un altro modello di tavola, non più composita, ma a soggetto unico e dall'aspetto omogeneo in tutta quanta l'edizione. In questo senso i criteri di selezione permettono di comprendere il differente gradiente di carica documentaria conferito alle diverse tipologie di materiali.
Nel 1598 l'attenzione alla forma editoriale si riscontra nella ricchezza del frontespizio, nella cura della disposizione grafica del testo a commento, nell'introduzione degli indici, ma soprattutto nell'apparato figurato. Confrontando le tavole del 1598 con quelle del 1570, si colgono immediatamente alcuni importanti cambiamenti. È introdotto il criterio di uniformità e simmetria: le tavole sono tutte articolate nello stesso modo, con una cornice continua, sfondo righettato e uguale spazio epigrafico. Anche le didascalie sono uniformemente rese, con la stessa struttura e lo stesso tipo di carattere. Coerentemente con questo nuovo 'decoro', le erme mutile sono spesso sostituite da testimoni integrati e le linee di frattura non sono più riprodotte. Nonostante questa sostituzione, molte indicazioni anche relative ai reperti sostituiti non si perdono, ma passano nel testo. In tal modo, rispetto al 1570 il commento assume maggiore valore documentario, perché oltre a fornire dati storici o biografici, regolarmente inserisce anche alcune informazioni sulle molteplici attestazioni archeologiche dei soggetti.
Nella successiva edizione, le erme mutile, per quanto provviste di iscrizione, vengono sostituite ogni volta che se ne presenti l'occasione. Al loro posto sono inserite gemme, con o senza iscrizione identificativa (Temistocle, Platone, Catone, Alcibiade), monete, anche tardo-imperiali o di ricostruzione (Omero), o rilievi con iscrizioni (Sofocle, Menandro). Delineando una specie di graduatoria, potremmo sostenere che, nel passaggio alla seconda edizione, le testimonianze meno interessanti sono le erme senza testa. Seguono poi, in ordine di importanza crescente, le gemme senza iscrizione, le gemme con iscrizione, le monete con iscrizione e i rilievi. Gli esemplari glittici giocano nel lavorio esegetico un ruolo almeno pari a quello delle altre categorie archeologiche, poiché rispetto ad un'erma con iscrizione ma priva di testa, la gemma può fornire la raffigurazione delle sembianze del personaggio evocato dall'erma e quindi essere preferita rispetto ad altre attestazioni archeologiche. Ma il raffronto forse più eloquente e curioso è il rapporto tra casi complicati, le gemme senza iscrizione e le erme con iscrizione. Il caso di Alcibiade dimostra che le testimonianze con *effigies*, pur se prive di iscrizione identificativa, sono preferite alle disadorne erme senza testa. Da questa scelta discendono alcuni corollari: si attribuiva un discreto grado di affidabilità alla ricostruzione del ritratto, che fosse operata in base alla somiglianza con altre fonti documentarie o alle informazioni desumibili dalla fisiognomica; le epigrafi venivano utilizzate talvolta da sole, altre volte in associazione con la raffigurazione (Catone); infine, dalla seconda edizione la gradevolezza della riproduzione figurata acquisisce progressivamente maggior importanza rispetto alla prima edizione. Oltre alla volontà, già presente nel 1570, di realizzare un trattato rigoroso, queste due edizioni aggiungono anche una certa tensione verso la piacevolezza formale. In sintesi si può affermare che il metodo di Orsini fosse molto rigoroso e avanzato, che si fondasse sull'analisi diretta delle testimonianze archeologiche, sul raffronto con le fonti letterarie e sulla comparazione tra classi diverse di materiali: gemme, monete, erme venivano parimente utilizzate per pervenire all'identificazione di una identità. Si può anche affermare che certe asimmetrie e talune incertezze, riscontrabili nelle edizioni a stampa, non dipendano da una mancata tenuta nel rigore ursiniano, bensì dal mancato rispetto da parte dell'editore e dei curatori postumi delle volontà dell'autore.

2.7 DISEGNARE, DISCUTERE, COLLAZIONARE.

2.7.1 Il contesto romano e il codice 1564 della Biblioteca Angelica

Nel corso di un trentennio, dal 1570 al 1606, le tre edizioni delle *Imagines* permettono di seguire da vicino l'evoluzione del metodo di raccolta e di studio dei materiali glittici di Fulvio Orsini. Tramite queste tre edizioni Orsini e i suoi collaboratori dedicano commenti a diverse classi di materiali - monete, gemme, erme, statuette, rilievi – non solo mettendo a disposizione del lettore le consuete informazioni desunte dalla letteratura antica, ma anche talvolta suggerendo ipotesi interpretative originali e dando conto dello stato di conservazione degli oggetti raffigurati e discussi. L'analisi trasversale delle edizioni delle *Imagines* (su cui vd.§ 2.6) ha mostrato la presenza di interrogativi non solo sul contenuto iconografico, ma anche sulla collocazione, sullo stato di conservazione e sulla pertinenza dei restauri moderni. Il metodo adottato da Orsini si apprezza però maggiormente se si inquadra in un contesto più ampio: a questo proposito, e specificamente per il settore della glittica, svolge un ruolo importante un codice tardo-cinquecentesco, ancora in gran parte inedito, conservato presso la Biblioteca Angelica (ms. 1564)[1].

Fig. 154, ms. 1564, fol. 19r.



Si tratta di un volume considerato contiguo alle *Imagines* dell'Orsini, che dimostra *in fieri* una riflessione su motivi iconografici eterogenei, provenienti da reperti di varia natura. Più in particolare, il codice angelicano risulta particolarmente attraente in quanto testimonia il disegno dal vero di alcuni reperti glittici poco noti.
Il codice è stato attribuito inizialmente ad Alonso Chacón e ricondotto all'ambito dell'antiquaria tardo-cinquecentesca, che trovava in Cesare Baronio e Fulvio Orsini i principali e più autorevoli esponenti, cui si riferivano pure i giovani nordici in arrivo a Roma, come Jean l'Heureux, Philips Van Winghe o Jean Chiflet[2].

[1] Il manoscritto proviene dalla Biblioteca Massimo e reca la segnatura VI. C. 5. 26 e il numero di ingresso 495, 69. Nel catalogo *Da Palazzo Massimo all'Angelica. Libri a stampa di un'antica famiglia romana*, a cura di N. MURATORE, Roma, 1997, p. 63 il testo è attribuito ad Alonso Chacón e indicato con la titolatura «Raccolta di iscrizioni esistenti a Roma e in altre città d'Italia». La legatura del XVI sec. è decorata in oro.

[2] V. RECIO, *La* «Historica Descriptio Urbis Romae» *obra manuscripta de Fr. Alonso Chacón*, O. P. (1530-1599), in «Anthologica Annua», 16, 1968, pp. 43-102; IDEM, *Alonso Chacón, primer estudioso del mosaico cristiano de Roma*, in «Rivista di archeologia cristiana», 50, 1974, pp. 295-329; IDEM, *Fragmentos de sarcofagos paleocristianos ineditos existentes en Roma o de ella desaparecidos*, in «Rivista di archeologia cristiana», 58, 1982, pp. 323ss.; I. HERKLOTZ, *Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in *Baronio e l'Arte*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Sora, 10-13 ottobre 1984), a cura di R. DE MAIO, A BORROMEO, L. GIULIA, G. LUTZ, A. MAZZACANE, Sora 1985; C. SCHUDDEBOOM, *Een onbekende tekening van Philips van Winghe, An unknown drawing by Philips van Winghe 1560-1592*, in «Nederlands-kunsthistorisch jaarboek», 38, 1987, pp. 312-323; C. GASPARRI, M. UBALDELLI, *Le antichità romane di Alonso Chacón. Prolegomena*, in «Studia Oliveriana», n.s., n. 11, 1991, pp. 57-93; C. SCHUDDEBOOM, *Philips van Winghe, 1560-1592, en het ontstaan van de christelijke archeologie* (*Philips van Winghe, 1560-1592, and the origin of christian archaeology*), Haren, 1996, mette a fuoco la figura di

Recentemente è stata avanzata la proposta di attribuire a Philips van Winghe la produzione dei disegni inseriti nel codice in base al fatto che, negli anni tra 1589 e 1592, a Roma si sarebbe dedicato assiduamente al disegno dal vero di antichità pagane e cristiane, creando un «Diario di antichità» i cui disegni sarebbero stati copiati da Jean L'Heureux prima e da Peiresc poi. Che i disegni siano stati di mano di Van Winghe o di altri, però, nel contesto di questa ricerca, poco importa: ciò che è maggiormente significativo, piuttosto, è il rapporto stretto che si viene a configurare tra Chacón, Van Winghe, Jean L'Heureux e Chiflet attorno a questo codice.

Le caratteristiche compositive e strutturali del codice permettono di farsi un'idea del *modus operandi* del suo compilatore. Nella prima parte prevalgono i disegni a penna e matita di rilievi, epigrafi, monete e gemme; solitamente sono accompagnati dalla trascrizione delle iscrizioni, accuratamente rese nella forma dei caratteri e nella partitura del testo nello spazio epigrafico [**fig. 154**]. Nella seconda parte, invece, sono più numerose le trascrizioni di epigrafi, arricchite a loro volta da disegni di erme antiche e statue, a matita, penna e carboncino. I disegni sono realizzati con un tratto veloce e sintetico, che ne indica il carattere di nota di lavoro, e sono spesso accompagnati da un breve testo esplicativo, che doveva probabilmente costituire la base per una successiva, più ampia e articolata, rielaborazione.

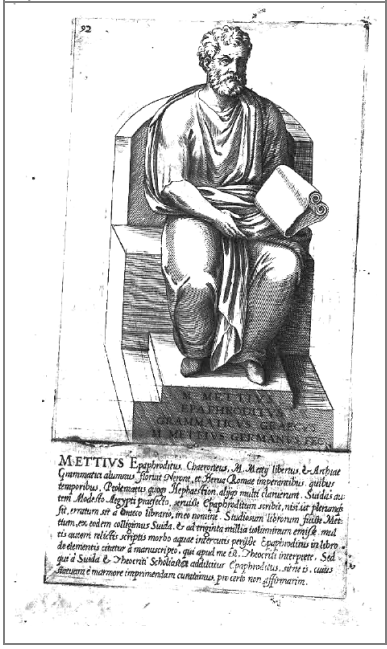
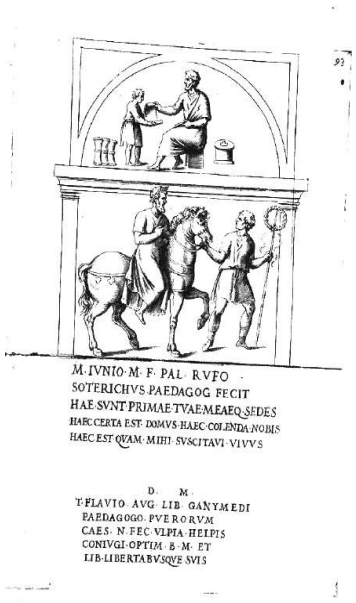
L'organizzazione dei materiali non segue alcun preciso ed evidente criterio, essendo giustapposte, talvolta anche nella stessa pagina, tipologie archeologiche spesso anche estremamente eterogenee, come gemme, monete, rilievi [**fig. 154**]. Solo una più attenta osservazione dei soggetti trattati e la lettura dell'indice a penna dei primi fogli consente di riconoscere alcuni raggruppamenti di natura tematica. Di solito le gemme sono disegnate a fianco di altre illustrazioni, in spazi molto limitati, e sono accompagnate da commenti di varia estensione. Frequentemente, tramite brevi didascalie, è indicata la provenienza o la collocazione dell'oggetto raffigurato, a dimostrazione della frequentazione di alcune delle più importanti collezioni romane dell'epoca. Il curatore della raccolta si muoveva in maniera non preordinata, ma piuttosto aperta e pronta a recepire nuovi stimoli, nonché inedite e problematiche testimonianze archeologiche. Da ciò deriva l'estrema eterogeneità dei soggetti, che comprende materiali di vario tipo, monumentali e famosi, oppure minuti e meno noti. Questa apertura della ricerca determina la continua giustapposizione di esemplari di varia natura e rende difficilmente comprensibili i diversi criteri di assemblaggio del codice.

In linea generale i disegni sembrano essere stati realizzati dal vero: vi si ritrovano, ad esempio, erme pubblicate già da Orsini nelle *Imagines*, corredate da didascalie che indicano il soggetto, la collocazione e il proprietario. Di queste erme, spesso, è possibile ipotizzare una visione diretta soprattutto nei casi in cui la resa sia indipendente da quella a stampa di Orsini. Il disegno diretto degli esemplari è tanto più significativo perché fornisce raffigurazioni di oggetti appartenenti a Fulvio Orsini, ma non inseriti nelle sue pubblicazioni e non altrimenti documentati, ed è logico ipotizzare che, in questi casi, il disegnatore abbia direttamente visto e studiato la raccolta ursiniana, ottenendo anche il permesso di trarne disegni. Ma, in altri casi, i disegni sono sicuramente copie dalle *Imagines* del 1570 di Orsini o da appunti di Pirro Ligorio (su cui vd. *infra*)[3], soprattutto quando è aggiunta l'iscrizione «*ex schedis*» o «*exstat in lib. Fulvii Ursini*», che indicano esplicitamente la copia da appunti altrui **[figg. 155-157]**[4]. In questi casi, quindi, la didascalia denuncia apertamente la provenienza editoriale dell'immagine tramite l'apposizione della scritta. Il differente livello di finitura delle raffigurazioni, i criteri di assemblaggio e la varietà dei testi - da appunti marginali a più ampi commenti – inducono a pensare che il codice rappresenti una ricerca antiquaria in corso.

Philips van Winghe (1560-1592), giovane erudito che passò a Roma tre anni cruciali tra il 1589 e il 1592, quando avrebbe collaborato anche alla produzione di disegni confluiti nel codice angelicano; I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München, 1999, pp. 222-225; V. RECIO, *Una obra manuscrita de Alfonso Chacón OP* (1530-1599)*: la* «Historica descriptio Urbis Romae», in *Miscellanea in onore di Mons. Patrick Saint-Roch*, in «Rivista di archeologia cristiana», 78, 2002, pp. 325-428; D. LOURDES BARRADO, *Luci rinascimentali: lo sguardo del Ciacconio (Alfonso Chacón) all'iconografia paleocristiana e altomedievale della Roma scomparsa*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 127, 2005, pp. 133-176.

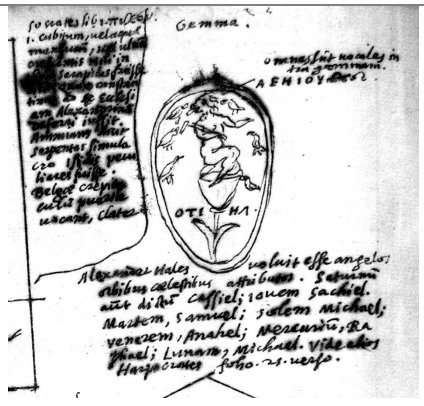
[3] Rimane da affrontare il rapporto tra il codice angelicano e il manoscritto 59 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, nonché i codici 202 e 228 del Fondo Capponi della Biblioteca Apostolica Vaticana e i ligoriani. Il quesito centrale è capire se il disegnatore del codice angelicano guardasse direttamente le testimonianze archeologiche e le ritraesse dal vero oppure se copiasse da disegni di Ligorio, di Orsini o di altri disegnatori. Sono comunque già stati individuati casi in cui i disegni di Chacón sono stati ritenuti indipendenti, come notano Adele Anna Amadio e Paola Baldassarri, rispettivamente per l'erma di Alcibiade e per quella di Milziade, in PALMA VENETUCCI, *Le erme*, cit., pp. 94-95 e pp. 80-81.

[4] Ad esempio nel codice angelicano sullo stesso foglio sono raffigurate la statua di Mettio Epafrodito e quella di Iunio Rufo (fol. 15): i due soggetti sono presentati in due pagine contigue anche nell'edizione del 1570 [**fig. 155-157**].

Fig. 155, *Imagines* 1570, Epafrodito	Fig. 156, *Imagines* 1570, Giunio Rufo	Fig. 157, ms. 1564, Epafrodito e Giunio Rufo.
		

2.7.2 Gemme basilidiane: la scoperta

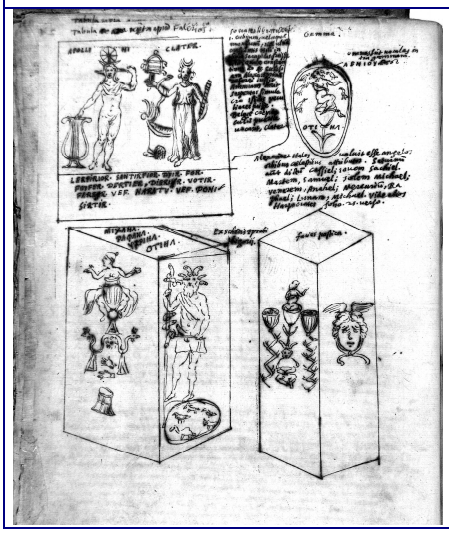
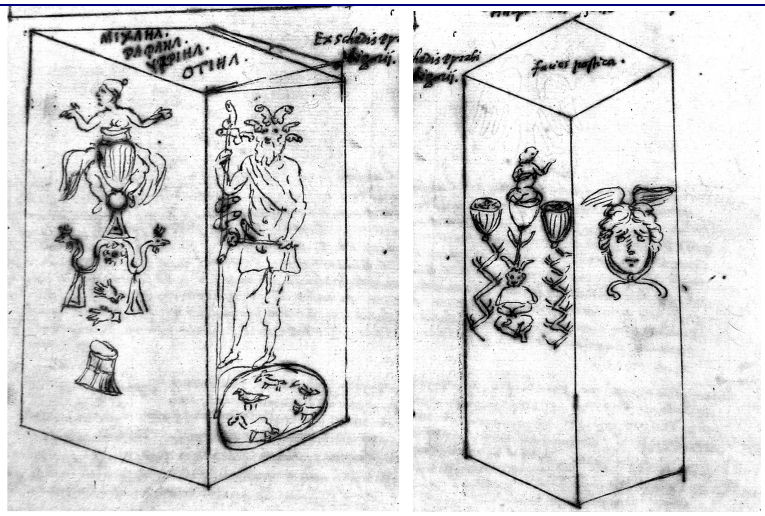
Nel nostro codice le pietre dure sono presenti in diverse parti del volume e mostrano raffigurazioni di vario tipo. Un primo nucleo è costituito da gemme con soggetti ‘gnostici’ o ‘basilidiani’ (foll. 19 [**figg 158-161**], 24v.]), un secondo gruppo mostra raffigurazioni più ‘classiche’, quali teste ritratto o divinità [**figg. 175-179**], un terzo mostra soprattutto iscrizioni e raffigurazioni simboliche, ancora perlopiù a carattere gnostico o magico [**figg. 180-181**].

Fig. 158, ms. 1564, foglio 19r.	Fig. 159, ms. 1564, foglio 24v.
	

Da queste serie di reperti disegnati nel codice, due se ne distinguono in quanto si rintracciano anche in altri trattati antiquari e si configurano così come ‘fossili-guida’ nella riscoperta di alcuni temi figurativi: si tratta della gemma con *Homo Litteratus* [**fig. 169**] e del cammeo con nozze di Amore e Psiche appartenuto a Pirro Ligorio [**fig. 171**].

Isolata da questi gruppi e prima nel codice è una gemma con un genietto seduto sulla corolla di un fiore, visto di spalle, con l'indice alla bocca e un frustino sulla spalla sinistra (fol. 19r.) **[fig. 158**]. Lungo il bordo della pietra sono riprodotti alcuni caratteri greci. La raffigurazione è accompagnata da una scritta a penna – «*sarda gemma*» – che ne indica solo il materiale, ma mancano riferimenti al luogo di conservazione e al proprietario; inoltre è assente qualsiasi tentativo di descrivere, seppur sommariamente, il soggetto raffigurato. Un'altra immagine simile si trova al foglio 24v. [**fig. 159**] dove, nell'angolo in alto a destra, una

gemma mostra una figurina seduta sulla corolla di un fiore e circondata da volatili. La creatura ha un corpo umano e una testa caprina, la lingua che sporge dalla bocca e un attrezzo sulla spalla destra[5]. Un breve testo esplicativo separa questa gemma da un parallelepipedo[6], disegnato nello spazio sottostante [**fig. 160**]. Sul foglio sono riprodotte, da due diversi punti di vista, le quattro facce oblunghe del parallelepipedo; su una delle facce dei lati brevi si legge l'iscrizione «*facies postica*», che conferma l'appartenenza di queste raffigurazioni al medesimo reperto archeologico [**fig. 161**].

Fig. 160, ms. 1564, fol. 24v.	Fig. 161, ms. 1564, fol. 24v., dettagli
	

Vi sono raffigurati un genio barbato con falli attorno alla testa e lungo l'asta, un genietto sulla corolla di un fiore, affiancato da due strani calici su steli spinosi, un altro personaggio seduto su una specie di trono alato ed, infine, una testa di Medusa. Sullo stesso foglio, in alto a sinistra, è riprodotto un rilievo con Apollo e Artemide [**fig. 160**], accompagnati da alcune iscrizioni[7]. Il parallelepipedo, il rilievo e la gemma sono accomunati dalla presenza di iscrizioni difficilmente decifrabili, come «OTIHL», che corrisponderebbe secondo il commentatore alla denominazione delle 'potenze angeliche'. La lettura di iscrizioni simili sull'altare, sul rilievo e sulla gemma induceva il compilatore ad ipotizzare che si trattasse di raffigurazioni che avessero a che fare con il medesimo tema, vale a dire la rappresentazione delle 'forze angeliche'. Questi tre reperti venivano presumibilmente annotati dal disegnatore sul medesimo foglio proprio perché ritenuti riferibili al medesimo argomento. Ma, al termine del commento posto sotto alla gemma, si legge un rimando ad altre raffigurazioni che dovevano trovarsi in un altro foglio del codice: «*Vide alias Harpokrates folio 25 verso*». Questo riferimento sembra mettere in collegamento le raffigurazioni qui presenti con quelle di un altro foglio, il 25 appunto. Tuttavia un foglio con questa numerazione non è presente nel codice.
Le illustrazioni di questa pagina pongono quindi due interrogativi: il primo relativo alla menzione di Arpocrate; il secondo relativo al senso del rimando al foglio 25, andato perduto. Per rispondere alla prima domanda è necessario comprendere in che modo, a quest'altezza cronologica, venisse rappresentato tale soggetto. *Harpokrates* era stato ampiamente descritto e codificato da Ligorio in almeno due passi della sua opera. Nel primo (cod. nap. XIII.B.7, cap. XIX, foll. 51-54)[**fig. 162a**] Ligorio si occupava specificamente di una serie di statuette presenti in varie collezioni romane coeve in forma di bambino paffuto, in quanto «dio del silentio, degli Egypti si vedeva serrar la bocca col dito attraverso». Queste raffigurazioni hanno in comune con il nostro genietto su fiore il gesto dell'indice portato alla bocca. Questo stesso gesto è compiuto da una statuetta in bronzo che viene disegnata nello stesso codice angelicano [**fig. 162b**] (fol. 66). Lo stesso

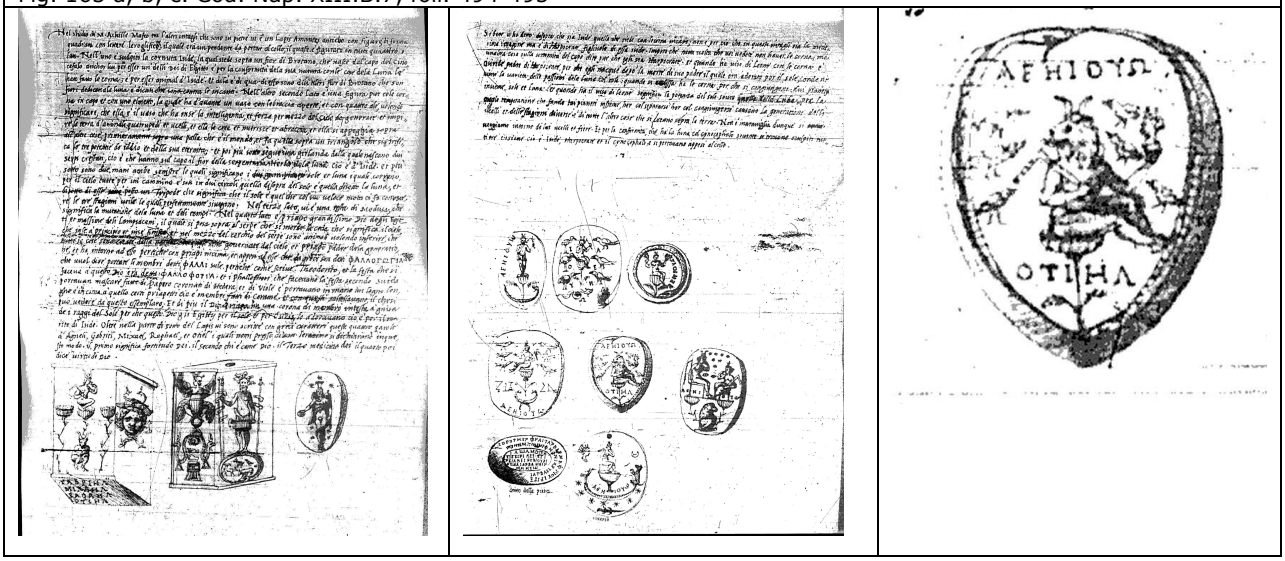
[5] In basso ai lati dello stelo si trova l'iscrizione «*otiel*» che sul sigillo doveva essere letta al contrario «*leito*». Inoltre una nota del disegnatore informa che «*omnes sunt vocales intra gemmam AEHIOY*».
[6] L'altare è presentato da opposti punti di ripresa ed è accompagnato dalla didascalia «*ex schedis Pyrrhi Ligori*». Un lato presenta una figura con cappellino, ali e ventre di ape, sopra una composizione simbolica con serpenti, sfera, due mani e un tripode. Un altro lato presenta un genio barbato con asta decorata da falli. La «*facies postica*» presenta un altro genietto seduto su un calice e una testa di Medusa.
[7] Al foglio 24v. si trova una «*Tabula reperta apud Falerios*» con Apollo con ruota solare e una divinità femminile sincretistica con sistro, falce di luna e scettro.

compilatore riferisce nel breve commento che la statuetta «*apud me exstat*» e che ce ne sono anche altre simili «*apud alios*»: tutto ciò informa che la statuetta rappresentata era in suo possesso.

Fig. 162 a, cod. nap. XIII.B.7	Fig. 162 b, ms. 1564, fol. 66
	

Al foglio immediatamente precedente a questo, cioè al 65 *recto*, è inoltre inserito un testo che sembra una sintesi della descrizione elaborata da Ligorio della medesima iconografia. Ciò evidentemente indica che la riflessione di Ligorio su Arpocrate presente nel codice napoletano XIII era nota all'autore dell'angelicano ed era stata da lui letta, compresa e compendiata.

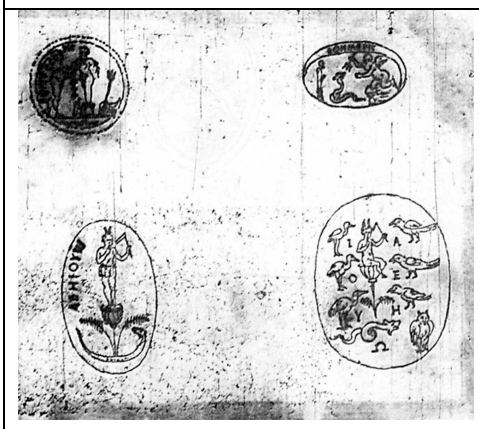
Fig. 163 a, b, c. Cod. Nap. XIII.B.7, foll. 494-495

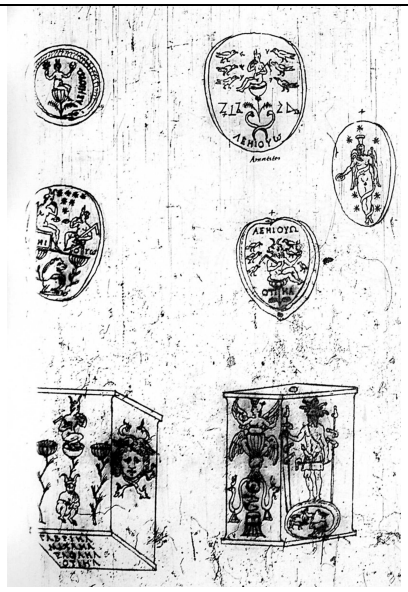


Ma soprattutto va rilevato che in un altro passo del codice napoletano XIII.B.7 sull'iconografia di Iside, descritta come figura con «le corna in capo», Ligorio aggiunge un secondo nucleo di raffigurazioni di Arpocrate, costituite da gemme **[fig. 163b]** e da un parallelepipedo, coincidente con quello raffigurato sul

codice angelicano [**fig. 163a**][8]. Il commento ligoriano informa che tale oggetto era in realtà una specie di pendente o amuleto in «*lapis amatites*», proveniente dallo studio di Achille Maffei, e che le figure presenti venivano interpretate come indizi della fertilità di Iside ed Osiride. Nel medesimo codice napoletano, però, al foglio successivo, Ligorio si corregge e propone la denominazione di Arpocrate per una serie di figurette che si caratterizzano per il fatto di «non haver le corna, ma un'altra cosa sulla sommità del capo». Nella stessa pagina in cui inseriva la propria autocorrezione venivano illustrati diversi reperti, che presentavano tutti quanti genietti con dito alla bocca ed elementi floreali in testa, seduti sulla corolla di un fiore **[fig. 163b**].

Fig. 164 a, b, c, Cod. 3439, cosiddetto *Ursinianus*







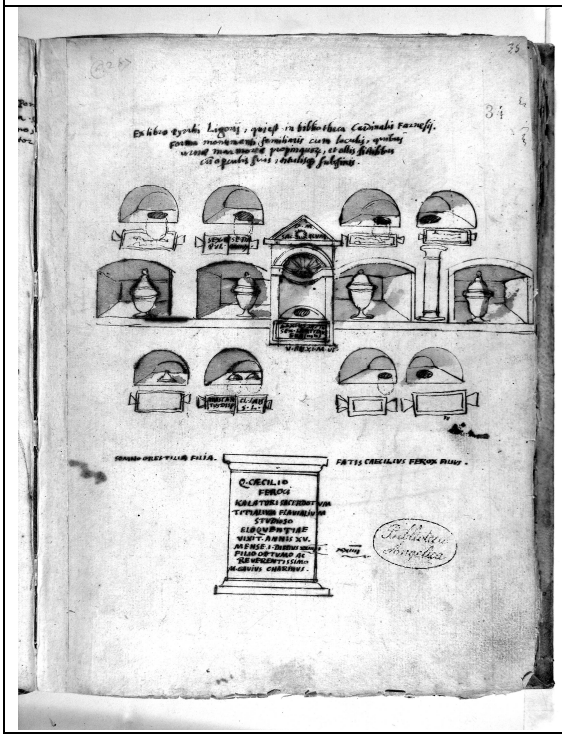
Tutte queste raffigurazioni dei fogli 494 e 495 del codice ligoriano provengono evidentemente da gemme; ma vi si trova anche il pendente a forma di parallelepipedo, che coincide con quello presente anche al foglio 24v. del nostro codice angelicano. Ligorio specificava che in questi casi la figurina seduta non doveva essere intesa come Iside, bensì come Arpocrate e aggiungeva che si trattava di amuleti che venivano portati al collo. Si aggiunge un altro importante tassello: una di queste gemme, quella centrale del foglio 495 **[fig. 163b e dettaglio fig. 163c**], è la stessa che ritroviamo al foglio 24v. del codice angelicano **[fig. 159**][9]. Questa circostanza permette quindi di stabilire un collegamento forte tra queste pagine di Ligorio e la riproduzione del codice angelicano. Il pendente del codice angelicano e la gemma del foglio 24v. derivano quindi dal codice napoletano, ma lo stesso non si può dire con certezza per la «*sarda gemma*» del foglio 19r. [**fig. 158**]

[8] MANDOWSKY – MITCHELL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, cit., pp. 119-122, nn. 131-139. Sono citate le illustrazioni e il commento di Ligorio, che viene anche completamente trascritto, e le copie dell'*Ursinianus*, ma non è inserita nella serie la derivazione nel codice angelicano.

[9] *Sylloge Gemmarum Gnosticarum*, parte I, a cura di A. MASTROCINQUE, in «Bollettino di Numismatica», n.s., Roma, 2003, riprende l'indicazione del 1929 formulata da Nock sulla necessità di costituire un *corpus gemmarum* parallelo ai papiri cosiddetti magici pubblicati da K. PREISENDANZ, *Papyri Graecae Magicae*. *Die griechischen Zauberpapyri*, Berlin, 1928-1931. La *Sylloge* naturalmente è dedicata soprattutto all'impiego di gemme con raffigurazioni magiche nell'antichità, ma si fonda in gran parte sulla pubblicazione di illustrazioni provenienti da testi del XVII e XVIII secolo, piuttosto che sulla pubblicazione diretta dei reperti noti, anche per l'ampia dispersione e diffusione degli stessi. In questa imponente pubblicazione quindi la tradizione erudita è considerata un semplice repertorio che mette a disposizione illustrazioni da gemme antiche, presunte tali o moderne. Mastrocinque elabora una visione sintetica della riscoperta di queste gemme nei secc. XVII-XVIII alle pp. 66-67, elencando i nomi dei principali eruditi che si occuparono dell'argomento. Di Pirro Ligorio nell'opera viene preso in considerazione solo un codice conservato nell'Archivio di Stato di Torino, Ja II 17 bis, che riporta due raffigurazioni di gemme magiche. Ciò determina l'affermazione secondo cui «il manoscritto di Ligorio non deve avere avuto molta diffusione e fu dimenticato. Da suoi disegni (non presenti nel manoscritto di Torino) derivano alcune immagini nel manoscritto di Ciacone e del Menestrier» (p. 127). Presumibilmente si allude con questa seconda indicazione alle immagini che tratteremo nel corso di questo capitolo, ma nella *Sylloge* questo percorso non è esplicitato, cosicché la figura di Ligorio e del suo influsso nell'erudizione successiva è solo accennata. *Sylloge*, cit., pp. 148-174 per iconografia di Arpocrate.

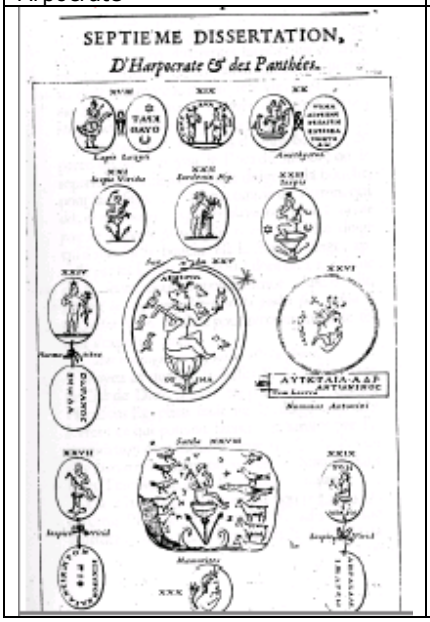
perché è simile, ma non identica, agli esemplari glittici riportati dal codice ligoriano. Si deve inoltre ricordare che le medesime immagini del codice ligoriano si ritrovano anche nell'*Ursinianus* (Vat. Lat. 3439) [**fig. 164a e b**], in cui però sono riportate senza commento. Pertanto l'autore dell'angelicano derivò direttamente, ma liberamente, testo e immagini dal codice ligoriano originario; vi aggiunse inoltre probabilmente alcune raffigurazioni di oggetti simili a quelli ligoriani, ma provenienti da altre collezioni.
Se è esplicitamente copiato l'amuleto in «*lapis amatites*», accompagnato dalla didascalia «*ex schedis Pyrrhi Ligorii*», e se la provenienza ligoriana della gemma con genietto è altamente probabile, bisogna però ammettere che quest'ultima si differenzia da quelle riprodotte nel codice di Ligorio e nell'*Ursinianus* per la mancanza di un dettaglio. Il disegno del codice angelicano è, infatti, più sommario e non ha riprodotto la testina tenuta dal genietto con la mano sinistra **[fig. 159**], che è presente invece nell'*Ursinianus* [**fig. 164c**] e nel codice XIII napoletano [**fig. 163c**].
Il compilatore del codice angelicano utilizzava quindi i materiali di Pirro Ligorio, non solo copiandone testo e immagini, ma anche indicandone le derivazioni con apposite iscrizioni: ad esempio, al foglio 35, in alto, al *recto*, si trova la precisa indicazione della fonte «*ex libro Pirrhii Ligorij qui est in bibliotheca Cardinali Farnesij*»[**fig. 165]**. Non sempre, però, era fedele nella riproduzione delle immagini.

Fig. 165, ms. 1564, fol. 35recto



Questo codice angelicano quindi è interessante almeno per due motivi: indica un percorso della fortuna delle ricerche ligoriane e presenta elementi di novità nella discussione antiquaria. Il compilatore del codice risulta in parte autonomo poiché ai reperti copiati ne aggiunge anche altri di sua appartenenza, tra cui sicuramente la statuina di Arpocrate stante [**fig. 162**] e forse anche la «*sarda gemma*», visto che non ne è specificata la provenienza [**fig. 158**]. Il nostro compilatore copia dai codici ligoriani, compendia spesso anche i testi, ma talvolta aggiunge pure qualcosa di proprio. Inoltre nel foglio 24v. l'autore rende evidente, anche a livello compositivo, il nesso iconografico individuato ed espresso già nel commento ligoriano, tramite l'assemblaggio sullo stesso foglio delle illustrazioni di Iside e di quelle di Arpocrate, provenienti però da passi diversi del codice ligoriano. In altri termini, al foglio 24*v.* del codice angelicano **[fig. 160**] si trovano indicazioni sull'iconografia di Arpocrate in riferimento a due tipologie archeologiche diverse, la glittica e la scultura a rilievo. Qui però il tema Arpocrate era citato in maniera marginale rispetto alla trattazione centrale di questa pagina che consisteva nella trattazione delle 'potenze angeliche'. Il richiamo al foglio 25, annotato a penna sotto la figurina della gemma, doveva quindi istituire un collegamento con una pagina che ospitasse più distesamente altre illustrazioni e informazioni del soggetto Arpocrate, forse nuovamente mutuandole da Ligorio. Il genietto sul fiore dunque, anche nel codice angelicano, veniva interpretato come Arpocrate e il

rimando al foglio 25, perduto, può indurre ad ipotizzare che lì dovessero essercene altri. Ma, come già detto, questo foglio non è conservato[10].

Fig. 166, Dissertation, 1683, Arpocrate	Fig. 167, *Romanum Museum*, 1746, Isis	Fig. 168, *Proteus*, 1657, Arpocrate
		

Il quadro delineato fino ad ora si avvale della fonte ligoriana, della riproduzione solo figurativa nell'*Ursinianus* e della libera e selettiva ripresa di testo e immagini nel codice angelicano. Una citazione di queste testimonianze si può rintracciare in trattati più tardi, come nella *Settima Dissertazione* delle *Recherches* del 1683 di Spon [**fig. 166**][11]. Qui una tavola era stata interamente dedicata alla figura di Arpocrate e presentava, tra le molte illustrazioni, anche la gemma con l'iscrizione «OTIHL», tramandata dai codici e messa qui, in bella mostra, al centro della tavola [**fig. 166**]. Spon riconosceva nella figura su fiore la divinità egizia Arpocrate e si serviva di disegni copiati dalle fonti ligoriane perché il genietto porta sulla mano sinistra la testina femminile che è assente dallo schizzo angelicano. Spon d'altro canto cita esplicitamente una delle sue fonti: le copie da Pirro Ligorio commissionate da Pierre Antoine Rascas de Bagarris, il maestro di Peiresc[12]. In queste riproduzioni si rintraccia un canale di diffusione delle idee ligoriane, che procede con la copiatura da parte di Spon e con l'integrazione nelle sue *Recherches* con altri disegni più recenti[13]. La riflessione ligoriana sulla definizione iconografica di queste due divinità egizie fu ampiamente conosciuta in Francia, fino alla fine del Seicento[14]. Tornando al codice angelicano, la

[10] La «*sarda gemma*» presente al foglio 19r. rimaneva isolata: nel foglio in cui è collocata non ci sono riferimenti testuali o collegamenti figurativi; inoltra la sua stessa collocazione, in basso a destra, sembra essere casuale e non rispondere all'ordine espositivo adottato per quel foglio.

[11] J. SPON, *Recherches curieuses d'antiquité contenues en plusieurs dissertations sur les médailles, bas-reliefs, statues, mosaiques, inscriptions*, Lion, 1683. Già BARRADO, *Luci rinascimentali*, cit., nota la derivazione di illustrazioni di Bagarris del mosaico originale di Santa Susanna da codici chacóniani e la loro successiva ripresa da parte di SPON, *Miscellanea*, cit., p. 284, figg. 1-2.

[12] D. JAFFÉ, *Aspects of Gem Collecting in the Early Seventeenth Century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini*, in «The Burlington Magazine Publications», 35, 1993, pp. 103-120.

[13] Va poi menzionata l'ipotesi di Schuddeboom secondo cui i disegni angelicani andrebbero attribuiti a Philip Van Winghe e sarebbero poi rimasti per un certo periodo in possesso di Peiresc che, a sua volta, ne avrebbe tratto copie. La mancanza della testina sulla mano del genietto nei disegni del codice angelicano fa però pensare che non da questa linea siano derivate le copie di Bagarris, bensì da un'altra, che ritraeva più fedelmente le pagine ligoriane.

[14] Il genietto su fiore, già presente nel codice angelicano, pochi decenni dopo, nel 1657, è diffuso pure tramite la pubblicazione a stampa di Chifflet nel suo *Proteus* (su cui vd. infra § 2.8); in seguito comparirà di nuovo nelle *Recherches* di Spon nel 1683 - mutuato presumibilmente dai disegni di Bagarris - e poi sarà inserito nell'edizione aggiornata della *Dactyliotheca* di Gorlaeus, pubblicata da Gronovius tra il 1695 e il 1707. Una raffigurazione simile sarà ripresa in seguito da De La Chausse [M. DE LA CHAUSSE, *Romanum Museum*, Romae 1746 (Cic. 2804), *Sectio I*, pp. 22-23, tav. 33] in una delle tavole del *Romanum Museum*, ove la stessa iconografia di un genietto sincretistico seduto sulla corolla di un fiore [**fig. 167**] è documentata in relazione ad una gemma proveniente dal Tesoro barberiniano

consuetudine di riprodurre tutte insieme le raffigurazioni riferibili ad Arpocrate permette di ipotizzare che al foglio 25 del codice angelicano, oggi perduto, si trovassero anche altre raffigurazioni di Arpocrate, forse di ascendenza ligoriana, simili a quelle presenti nell'*Ursinianus* o nella tavola di Spon o nei trattati di di Macarius e Chifflet (su cui vd. infra, § 2.8)[**fig. 168**]. L'esperienza dell'antiquaria romana tardo-cinquecentesca e il repertorio dei codici ligoriani della biblioteca farnesiana erano pertanto alla base della codificazione di questi soggetti iconografici[15]. L'elaborazione di questo nucleo tematico, ossia la riscoperta delle divinità egizie tramite il nesso tra Iside e Arpocrate, risulta già chiaramente condivisa negli anni Ottanta in ambito romano, si fonda sui codici ligoriani e utilizza ampiamente i materiali glittici. Ciò dimostra l'inserimento a pieno titolo della glittica nell'ambito dell'antiquaria e il suo efficace funzionamento come categoria di raccordo che rende disponibile un vasto, e in gran parte inesplorato, repertorio iconografico. La «*sarda gemma*» e alcuni reperti con iscrizione 'misteriosa' del codice angelicano costituiscono quindi, in questo caso, una linea rossa che dimostra la diffusione delle interpretazioni di Arpocrate e Iside attraverso le gemme antiche figurate.

2.7.3 Due guide: fortuna iconografica e apprezzamento estetico

In questa linea tematica, per così dire, non canonica, giocano un ruolo particolarmente importante le due gemme che abbiamo indicato come 'fossili-guida'. La prima delle due proviene dalla collezione di Fulvio Orsini e rappresenta il cosiddetto *Homo litteratus* [**fig. 169 a-b**][16]; la seconda è il cammeo che raffigura le *Nozze di Amore e Psiche*, che apparteneva a Pirro Ligorio **[figg. 171-172**].
La gemma illustrata al foglio ventidue reca la figura di un uomo, stranamente armato, e totalmente ricoperto da iscrizioni [**fig. 169 b**]. La raffigurazione della gemma è collocata in alto, nella pagina, in modo da lasciare spazio ad altre raffigurazioni con Mitra Tauroctono [**fig. 169 a**]. Sul foglio sono disegnate entrambe le facce della gemma: al *recto* è incisa una strana figura maschile con un ampio copricapo e un'asta nella mano sinistra [**fig. 169 b**]; al *verso* si trova invece un leone sopra un'asta terminante in testa di toro. Inoltre l'intera raffigurazione del *recto* è fittamente ricoperta di iscrizioni che il disegnatore cerca, in qualche modo, di collocare sulla superficie della gemma. La scritta a penna apposta dal disegnatore informa che si trattava di un'ametista proveniente dalla collezione di Fulvio Orsini[17]. Il lungo commento annesso (fol. 21v.) cerca di dare una spiegazione della misteriosa raffigurazione, avvalendosi delle informazioni desumibili da fonti

---

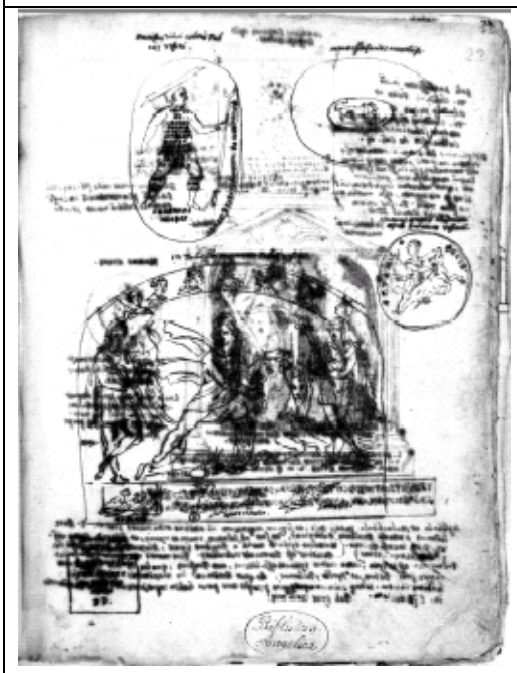
e identificata come «*Iside loto insidens*». De la Chausse si sofferma su ogni particolare, dalla presenza del fiore di loto, in esplicita connessione con l'ambito egiziaco e isideo, agli attributi quali la veste reticolata, il berretto persiano, il *flagellum.* Gli attributi sono, ad uno ad uno, riferiti ad un significato simbolico in associazione ai poteri, alle caratteristiche e alle vicende biografiche di Iside.

[15] A. RONCHINI, *Fulvio Orsini e sue lettere ai Farnesi*, in «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia», n.s., vol. IV, I, 1879, pp. 37-106, in particolare Lettera XXI, Al Principe di Parma, «alla qual cura [della casa sua] io non mancherò di fede et diligenza debita, così per rispetto delle cose che vi sono rare et preziose, come per causa delli studiosi, de' quali ha da essere scuola pubblica questo Studio, secondo la mente del Sig.r Card.le Farnese. Et rendendomi certo…». Sui codici ligoriani, i loro trasferimenti e la loro cronologia, G. VAGENHEIM, *Les inscriptions ligoriennes: notes sur la tradition manuscrite*, in «Italia medioevale e umanistica», 30, 1987, pp. 200-309.

[16] *Sylloge*, cit., pp. 387-388; A. FERRUA, *Antichi amuleti orientali in Roma*, in «Melanges de l'universite Saint Joseph», 37, 1960-1961, pp. 273-283, in particolare pp. 274-275.

[17] Precisamente al foglio 22 si legge «*ametistus diluti coloris Fulvii Ursini*» riferito al *recto* e «*in versa facie amethisti*» riferito al *verso* con il leone.

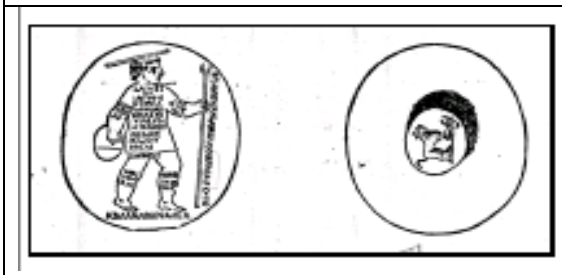
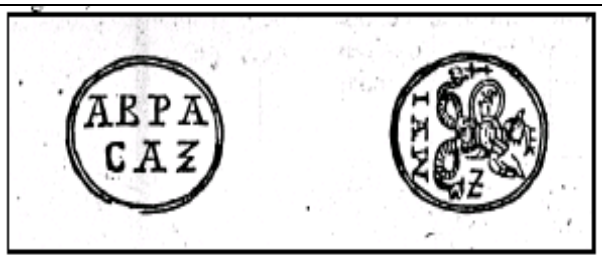
antiche e contemporanee[18]. La fonte primariamente citata sono gli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio[19], la cui seconda edizione risale agli anni tra il 1593 e il 1594[20].

Fig. 169 a, ms. 1564, fol. 22 recto	Fig. 169 b, ms. 1564, dettaglio
	

Baronio informava che l'ametista era stata scoperta solo dopo la prima edizione della sua opera (1593) e che, a causa della sua singolarità, ritenne necessario inserirla nella seconda edizione [**Fig. 170 a**]. Riconosceva però a Fulvio Orsini il primato e il merito della comprensione della raffigurazione affermando esplicitamente che «di questa gemma [Orsini] spiegò tutti gli aspetti che rimanevano del tutto sconosciuti a tutti gli altri studiosi di antichità....» poiché vi riconobbe «una di quelle immagini che gli eretici basilidiani utilizzavano al posto delle bulle o degli amuleti, o che portavano per una qualche altra superstiziosa credenza»[21].
In tal modo fu possibile identificare una setta ereticale, quella dei basilidiani, fino ad allora conosciuta solo dalle fonti tarde e ignota dalle testimonianze archeologiche. Grazie a quest'indicazione di Orsini quindi Baronio pubblicava la gemma e arricchiva il quadro aggiungendo altre citazioni letterarie. Tali citazioni vengono poi variamente riprese da coloro che in seguito si occuperanno di questo tema e anche dal nostro compilatore del codice angelicano. La spiegazione del valore simbolico delle lettere che compongono il nome di *ABRASAX* è un tratto ricorrente in relazione a questi reperti: ciascuna lettera corrisponde ad un numero e la somma degli stessi dà come esito la somma dei giorni dell'anno. Questa caratteristica del nome viene letta in maniera simbolica ad indicare che il potere di *Abrasax* si estende in ogni tempo. Baronio ricorda che un «*gemmarius*» gli aveva portato una seconda pietra con l'iscrizione *ABRASAX* che acquistò e inserì prontamente nella successiva edizione [**fig. 170 b**], riproducendone sia il lato con iscrizione sia quello

[18] Ms. 1564, Bib. Angelica, fol. 21v. Si trascrivono alcuni passi più comprensibili: «*Baronius […] dicit hanc esse unam ex imaginibus Basilidii haeretici, quibus superstitiose utebatur […] probatque ea nomine ABPAXAZ ad finem hastae adscriptum. […] Leonis vero figuram cum capite tauri, quod postica est. Baronius ad genituram eius pertinere vult, qui hanc gemmam gestabat. Malim ego ad Mithram referre. Solem enim repraesentabat leo, animal solare. Vultuque leonino exhibebant praecipue […] Ubi addit Mithram solere depingi capite leonis, prementem cornibus reluctantem taurum, sicut hic pede caput tauri premit. […]. Unde in nummis Caracallae leo est expressus capite radiato cum fulmine in ore […]*». Questo commento è presente al foglio 21v. e di nuovo al verso del foglio 60A, da cui è stato trascritto per la miglior leggibilità del testo **[fig. 182]**.
[19] *Annales Eccl*., Lucca, 1738, a.d. 120, IX, tomo II, p. 90ss.
[20] HERKLOTZ, *Historia sacra und mittelalterliche Kunst*, cit., *passim*; IDEM, *Cassiano dal Pozzo*, cit., *passim*; M. PUPILLO, *Scheda n. 55, Frontespizio del I tomo degli Annales Ecclesiastici di Cesare Baronio (1588)*, in *San Filippo Neri e l'Arte, La regola e la fama*, Milano, 1995, pp. 496-497.
[21] *Annales Eccl*., Lucca, 1738, a.d. 120, IX, tomo II, p. 90: «*....de gemma elucidavit, quae ceteris rerum antiquarum studiosis penitus videbantur oscura*».

con una strana raffigurazione dai piedi serpentini. Ma questo secondo esemplare non è dettagliatamente spiegato: l'unico motivo per cui questo secondo esemplare è pubblicato nella seconda edizione degli *Annales* dipende, in ultima istanza, dalla constatazione da parte del Baronio dell'esistenza di un nesso tra l'ametista ursiniana, che lo aveva costretto a mettere a fuoco il tema degli eretici basilidiani, e la tematica degli *Abrasax*, esplicitamente dichiarata dall'iscrizione della seconda gemma.

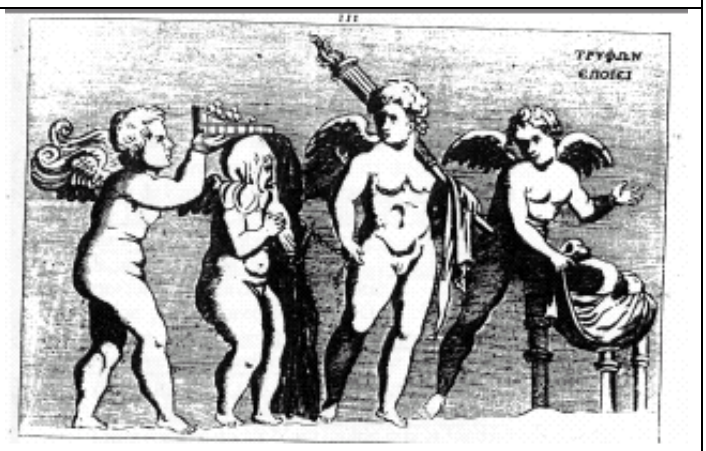
Fig. 170 a, Annales, 1593, *Abrasax*	Fig. 170 b, Annales, 1 593, *Abrasax*
	

Per tornare al codice angelicano **[fig. 169 a]**, la testimonianza di Baronio permette di affermare che, sia per le raffigurazioni sia per le citazioni testuali, l'angelicano si colloca dopo la seconda edizione degli *Annales*, vale a dire dopo il 1594. Il tentativo poi di Baronio di dare una spiegazione al leone disposto sull'asta al verso non è considerato dal nostro commentatore altrettanto soddisfacente poiché Baronio si limitava a riconoscere il generico potere di favorire la prolificità di chi portava la gemma[22]. Il nostro compilatore, invece, preferisce riferire questa raffigurazione al culto solare: a suo avviso il leone è un «*animal solare*» e, in quanto tale, corrisponde a Mitra. In tal modo valorizza la presenza della testa di toro alla terminazione dell'asta, interpretando l'intera scena al verso dell'ametista come allusione simbolica al leone-Mitra che vince sul toro. Di conseguenza, proprio in ragione di questa connessione tematica, nella stessa pagina inserisce un rilievo con la raffigurazione di Mitra tauroctono **[fig. 169 a]**.
Questa gemma con *Homo Litteratus* presenta quindi una raffigurazione di centrale importanza per la definizione del genere rappresentativo delle 'gemme gnostiche' o 'basilidiane', che costituirà una sorta di 'fossile-guida' nell'indicazione di uno specifico percorso esegetico, da Orsini a Baronio agli eruditi seicenteschi Jean L'Heureux e Chiflet (su cui vd. *infra* 2.9). La comprensione della raffigurazione di questa gemma deve essere attribuita ad una comunicazione, forse orale, forse per missiva, tra Orsini e Baronio. Quest'ultimo avrebbe poi inserito il reperto nei suoi *Annales*, aggiungendovi il parere di Orsini e riconoscendogli il merito della comprensione della raffigurazione. A questa prima intuizione ursiniana, Baronio poi avrebbe aggiunto un altro testimone, diverso quanto a raffigurazione, ma riconducibile al medesimo ambito tematico in virtù dell'iscrizione presente. In questi scambi si coglie dunque una prima fase di fervore interpretativo, che poi eserciterà il suo influsso sulla successiva meditazione antiquaria: si inaugurava in tal modo la categoria delle gemme a tematica eretica o basilidiana.

Il secondo 'fossile – guida', noto, commentato e raffigurato almeno fino alle soglie del Settecento, è il grande cammeo con le *Nozze di Amore e Psiche*, più noto come gemma Marlborough. Il cammeo è una delle gemme più famose del Seicento e Settecento, sia perché la raffigurazione, molto ampia e articolata, è intagliata a rilievo ed è pertanto facilmente leggibile, sia perché l'ottimo stato di conservazione, la complessità iconografica, la precoce notorietà nelle cerchie intellettuali e l'appartenenza prima a Pirro Ligorio, poi a Rubens e a Lord Arundel, ne fondarono la fortuna figurativa: questo esemplare avrebbe continuato ad essere rappresentato almeno fino al trattato *Gemmae antiquae caelatae* del 1724 (tav. LXX)[23].

[22] Baronio e Chacón annotano e riproducono le molte iscrizioni della gemma, ma dichiarano di non essere in grado di fornire spiegazioni per tutte; analogamente l'asta lunata e lo scudo rimangono senza spiegazione, poiché «*non omnia secreta Basilidis Catholicis innotuerit*».
[23] M. VAN DER MEULEN, *Corpus Rubenianum, Copies after the antique*, London, 1994, vol. 1, pp. 141-142, p. 203. La gemma inizialmente appartenuta a Ligorio passò poi a Rubens e fu ammirata anche da Peiresc nel 1628 (*ibidem*, *Appendix* V, 4, p. 203), che la descrisse senza indicare la presenza dell'iscrizione; passò quindi in possesso del Duca di Arundel ed, infine, al Museum of Fine Arts di Boston. Oggi è nota anche come cammeo Marlborough. Anche la produzione della ceramica Wedgegood continuò ad alimentarne la fama e a renderlo un pezzo di pregio, noto e desiderato. La rappresentazione delle nozze di Amore e Psiche è interessante per un duplice ordine di fattori: per la riflessione sull'iconografia di Eros e Psiche, che si lega nel tardo Cinquecento alle coeve realizzazioni artistiche e alle

Nel codice angelicano esso è raffigurato al verso del foglio 29 [**fig. 171**] ed è accompagnato da un'iscrizione che indica la provenienza dalla collezione di Pirro Ligorio[24]. Amore e Psiche hanno il capo coperto e sono uniti da una catena tenuta da un erote dadoforo; un secondo erote tiene sopra le loro teste una *cista mistica*, mentre un terzo svela alcuni oggetti sacri disposti su un tavolinetto. Il disegno è accompagnato da un lungo testo, in cui l'autore si interroga sul significato della rappresentazione e soprattutto sulla ragione per cui Psiche era rappresentata con ali di farfalla. La stessa illustrazione è data anche da Spon che, nel commento, indica esplicitamente la sua fonte in un disegno del già citato Rascas de Bagarris [**fig. 172**] [25].

Fig. 171, ms. 1564, fol. 29 verso, cammeo con Amore e Psiche	Fig. 172, Spon, *Dissertation*, cammeo con Amore e Psiche
	

Fin qui sono due i collegamenti tra Spon, tramite Bagarris, e le fonti cinquecentesche: la raffigurazione del genietto tipo Arpocrate seduto su fiore e le riproduzioni del *Cammeo con Amore e Psiche*. Nel primo caso, sono noti l'originale ligoriano, la copia dell'*Ursinianus* e quella del codice angelicano, divergente però perché priva di un dettaglio che è presente invece nel modello utilizzato da Spon. Lungo questa linea, quindi, non ci sarebbe continuità tra Spon e l'Angelicano. Nel secondo caso, anche la riproduzione del Cammeo nell'Angelicano è molto simile a quella pubblicata da Spon; ma pure qui si coglie una differenza: l'iscrizione con il nome dell'incisore è presente nell'illustrazione di Spon, ma assente da quella dell'Angelicano. Ciò significa che Spon e il compilatore dell'angelicano utilizzano due fonti diverse e seguono due differenti linee della tradizione erudita.

Spon, inoltre, non si limita a copiare questa immagine, ma cerca di costituire nuclei tematici più compatti, aggiungendo altre raffigurazioni sul medesimo tema di 'psyche'. In connessione con il cammeo quindi, seguendo il tema delle rappresentazioni dell'anima, riporta l'illustrazione di un rilievo a tema funerario [**fig. 173**][26]. Spon descrive la scena nei minimi dettagli come la spiegazione del significato delle ali in quanto simbolo della volatilità dell'anima. La scena presenta due personaggi stanti davanti ad un defunto disteso, ai cui piedi si trova un teschio; appesi ad un muro si trovano una ghirlanda di fiori e un unguentario. Ma l'elemento iconografico che determina la scelta di questa raffigurazione è il «*papilio*», la farfalla in volo sopra il defunto. Nell'interpretazione di Spon, il teschio a terra rappresenta, ovviamente, lo stato del defunto;

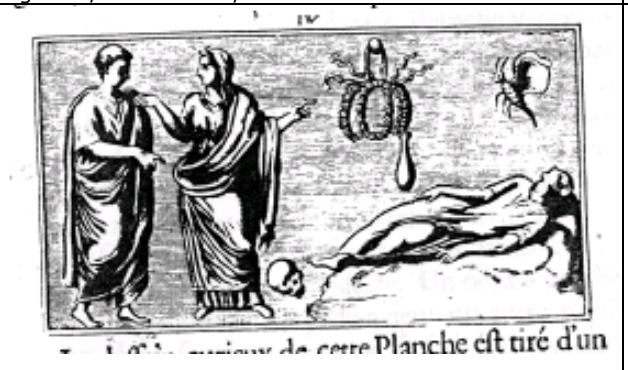
elucubrazioni filosofiche, e per il successivo ampliamento nella trattatistica seicentesca delle tipologie di Eros e dei suoi travestimenti.

[24] In alto corre questa scritta: «*Nuptiae Cupidinis et Psichae ex gemma antiqua Ligorii, visitur etiam in nummis*», trascritta da VAN DER MEULEN, *Corpus Rubenianum*, cit., pp. 141-142.

[25] SPON, *Recherches curieuses d'antiquité*, 1683, *Cinquiéme Dissertation*, cit., pp. 87-90, planche III.

[26] SPON, *Recherches curieuses d'antiquité*, 1683, *Cinquiéme Dissertation*, cit., p. 91, planche IV.

la farfalla riproduce l'anima che si innalza verso il cielo, la ghirlanda di fiori evidenzia la caducità della vita umana e il vasetto appeso al muro con la ghirlanda riproduce la forma di larva ed è simile ai «lacrimatori di vetro che si trovano nelle tombe romane e che vengono interrati con i defunti». Anche per questa raffigurazione, la fonte esplicitamente indicata da Spon è un disegno di Rascas de Bagarris. Ebbene anche questo oggetto è raffigurato nel codice angelicano (fol. 30v.), subito dopo il cammeo con le *Nozze di Amore e Psiche* [**fig. 174**]. Qui l'illustrazione è corredata dal riferimento preciso alla provenienza collezionistica: si trattava di un cippo sepolcrale appartenente a Fulvio Orsini.

Fig. 173, Dissertation, rilievo funebre	Fig. 174, ms. 1564, rilievo funebre
	

Il breve commento cinquecentesco del codice evidenzia il simbolismo della rappresentazione e sottolinea l'enfasi del gesto della figura femminile che indica la ghirlanda al giovane. La ghirlanda rappresenta, in questo contesto, i piaceri e la caducità della vita, la necessità di celebrare le cerimonie funerarie e l'esortazione a godere della felicità presente. La presenza di questo rilievo nel codice angelicano dimostra che il complesso apparato interpretativo dell'illustrazione non era il risultato delle ricerche di Spon, ma era già stato messo a punto dalle cerchie erudite presenti a Roma alla fine del Cinquecento. Ciò implica, inoltre, che il *medium*, costituito dalla documentazione di Bagarris, non era limitato alla sola fonte figurativa, ma comprendeva anche il testo esplicativo[27]. Ovviamente sulla base delle divergenze presenti tra il codice angelicano e le illustrazioni di Spon, è ragionevole ipotizzare che non sia stato il nostro codice a fungere da modello per Bagarris. È però altrettanto ragionevole ipotizzare che l'angelicano abbia recepito una parte dell'insegnamento di Ligorio e che, come altri codici del suo tempo, sia stato utilizzato per fornire apparati grafici e informazioni ad altri studiosi.

Pertanto in questo modo la riproduzione da parte di Spon di almeno tre elementi presenti nel codice angelicano – i disegni dei genietti-Arpocrate, il cammeo con Nozze Mistiche e il rilievo con defunto – permettono di elaborare alcune considerazioni. In primo luogo consentono di comprendere che il codice angelicano mutua molte rappresentazioni e commenti dalla tradizione ligoriana, non sempre in maniera pedissequa, bensì tavolta aggiungendo considerazioni o raffigurazioni personali, come nel caso della statuetta di Arpocrate. In secondo luogo si nota che i reperti vengono riprodotti in base alla presenza di alcuni elementi iconografici: nel caso del rilievo e del Cammeo era il «*papilio*». Attorno a questi singoli

[27] Non tutto ciò che era nel codice angelicano veniva però riportato anche da Spon e pertanto non è noto neppure se lo facesse Bagarris. Non è ripresa, invece, da Spon la gemma riprodotta nello stesso foglio 30v. rappresentante un genio seduto su roccia, davanti ad un altarolo fumante, vicino ad una farfalla. Sul codice, la figura era priva di un commento, ma accompagnata solo da una sintetica didascalia a penna che indicava l'appartenenza a Fulvio Orsini, il materiale dell'oggetto («*gemma prasina*») e il soggetto («*papilio*»). I disegni del codice 1564 sono molto fedeli agli oggetti e lo stesso disegnatore dimostra uno spiccato interesse per le testimonianze epigrafiche. Ritraeva le iscrizioni anche quando gli risultavano incomprensibili (come per le gemme con iscrizioni magiche) o quando aveva difficoltà nella trascrizione a causa della ristrettezza dello spazio a disposizione. Per il cammeo con *Nozze di Amore e Psiche*, una differenza va segnalata tra il codice angelicano e tutta la successiva tradizione figurata: il disegno cinquecentesco e la trattazione verbale di Peiresc non riportano alcuna iscrizione sulla gemma, mentre tutte le altre fonti documentano la firma dell'artefice *Tryphon*. Questa discrasia è problematica perché solitamente le immagini di Spon erano molto fedeli alla loro fonte, essendo state copiate dai disegni in possesso di Bagarris. Un'altra importante fonte a stampa che pubblica questo straordinario esemplare glittico con la firma di *Tryphon* sono le *Gemmae antiquae caelatae* (1724) di Philipp von Stosch. Lo stesso Stosch, nel commento, dichiarava di aver visto il pezzo nella collezione di Lord Arundel a Londra e di aver confrontato il disegno con il calco tratto da Netscher. Queste testimonianze inducono a pensare che l'iscrizione fosse presente almeno fin dal disegno del Bagarris.

elementi si potevano costituire nuclei di reperti. In terzo luogo le gemme, al pari di rilievi o di statuette, erano analogamente tenute presenti, ricercate e riprodotte, a costituire raccolte di materiali che avrebbero dovuto dar vita a pubblicazioni sulle antichità.

2.7.4 Gemme dalla collezione di Orsini

Oltre a queste gemme di tema 'basilidiano' o 'gnostico' si rintracciano nel manoscritto anche alcuni esemplari con raffigurazioni più 'tradizionali', collocati tutti al medesimo foglio 52 e perlopiù provenienti dalla collezione di Fulvio Orsini [**figg. 176-179**][28]. La disposizione di questi schizzi nello stesso foglio e la provenienza dalla stessa collezione potrebbero anche far ipotizzare che i reperti siano stati visti dal vero e che, nella stessa circostanza, siano stati disegnati davanti agli originali. L'appartenenza alla collezione di Fulvio Orsini, testimoniata dall'annotazione a penna del codice, permette di recuperare, quindi, questi esemplari della sua dattilioteca, fino ad oggi noti solo dall'inventario in morte e da altre successive attestazioni grafiche.

Fig. 175, ms. 1564, fol. 52, Fortuna	Fig. 176, ms. 1564, fol. 52, Ercole	Fig. 177, ms. 1564, fol. 52, Artemide	Fig. 178, ms. 1564, fol. 52, Mercurio	Fig. 179, ms. 1564, fol. 52, Mikon
				

Queste illustrazioni costituiscono anche una prova 'visiva' del collezionismo glittico e dei suoi modi di interazione con l'analisi antiquaria nell'ambito di una pratica sociale che doveva essere quella della visita delle collezioni e dell'analisi dei reperti, di solito realizzate non in solitudine, bensì in compagnia di altri esperti.

La prima della serie delle gemme ursiniane, indicata con la lettera A, rappresenta Ercole a riposo, seduto su una roccia nella posa della meditazione davanti ad un altarolo fumante [**fig. 176**]. Sulla superficie della gemma è riprodotta anche un'iscrizione in greco, che offre la chiave di lettura dell'intera scena: "la fatica è causa di giusto riposo". Il commento, oltre che riferire il materiale e il nome del proprietario, menziona anche il prezzo dell'acquisto dell'oggetto[29], illustra il contenuto iconografico della gemma, associandolo direttamente ad una traduzione dell'iscrizione in greco[30] e si arricchisce di alcune citazioni da testi antichi nell'intento di rafforzare l'interpretazione proposta: tutti i dati forniti dal manoscritto angelicano corrispondono alla descrizione della prima voce dell'inventario del 1600[31]. Fino a questa altezza cronologica solo Le Pois e Orsini hanno dimostrato la capacità di descrivere in dettaglio le raffigurazioni dei materiali glittici, pur non riuscendo, nella maggior parte dei casi, a pervenire ad una denominazione unitaria. Qui,

[28] Una sola gemma non appartiene a Fulvio Orsini bensì al Cardinal Montalto [**fig. 175**]. Essa mostra una figura a torso scoperto, forse femminile, nella tradizionale posa della Fortuna, con cornucopia nella mano sinistra e timone nella destra abbassata. L'interpretazione suggerita dal commento si limita a trasferire un'etichetta denominativa (Tyche) dalla gemma al commento, senza neppure tentare di motivare l'interpretazione in base agli attributi e al raffronto con altre testimonianze figurate. Questa raffigurazione rimane così isolata, non se ne rintracciano riprese o sviluppi, e non ci permette di procedere molto nella conoscenza dei metodi di analisi. Vale però almeno come esempio dell'ampia fortuna del collezionismo dei materiali glittici e anche dell'ampia libertà di movimento del nostro disegnatore, che accedeva liberamente alle collezioni dei più importanti personaggi dell'epoca.

[29] Ms. 1564, Bib. Angelica, fol. 52: «*sarda gemma Fulvii Ursini centum aureis empta*».

[30] Essa indica che «la fatica è causa di dolce riposo» e si associa bene alla raffigurazione di Ercole a riposo, da Ms. 1564, Bib. Angelica, fol. 52: «*Labor honeste quiescendi causa*».

[31] Nell'inventario di Fulvio Orsini (DE NOLHAC, cit., p. 153) questa stessa gemma è la n. 1 ed è così schedata al fol. 52: «Corniola ovata grande di color non bello, con Hercole a sedere, et alcuni animali da lui domati, con lettere greche che digono la fatica esser cagione d'honesto riposo, ΠΟΝΟΣ–ΤΟΥ–ΚΑΛΩΣ–ΗΣΥΧΑΖΕΙΝ–ΑΙΤΙΟΣ , da M. Jacopo Passaro, 100».

invece, la presenza dell'iscrizione aiuta il procedimento esegetico. La consonanza con la testimonianza dell'inventario di Orsini induce anche ad ipotizzare che la visione della gemma da parte del disegnatore sia stata accompagnata da altri apparati informativi di natura orale o forse cartacea; ma è comunque verosimile la presenza di una guida alla visita della collezione.

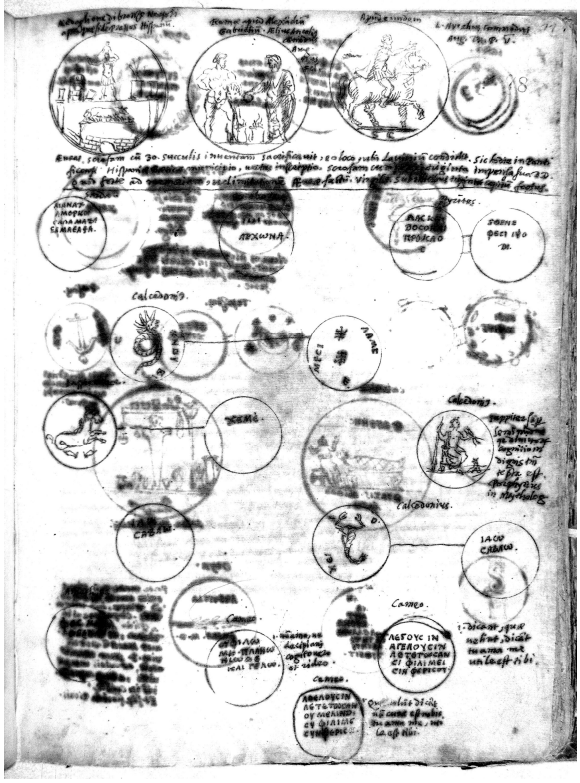
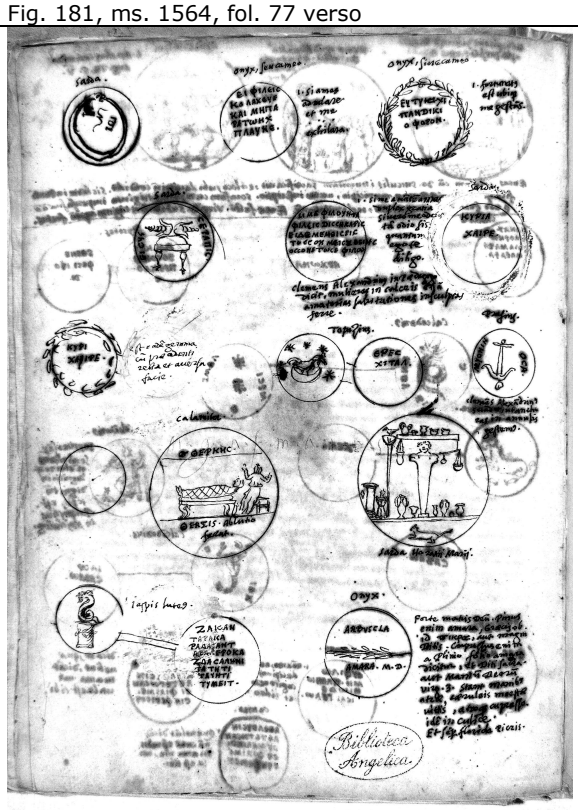
La gemma successiva, indicata alla lettera B, rappresenta un'ametista con Diana appoggiata ad un pilastrino [**fig. 177**][32]. In riferimento alla sua dimensione e al suo peso sono citate le fonti antiche che topicamente lamentavano la decadenza dei costumi in rapporto al sopravanzare del lusso; inoltre il compilatore documenta la presenza di un'iscrizione sulla superficie della gemma, rintraccia la presenza della medesima denominazione Apollonios / Apollonides in Plinio e nota una divergenza tra l'iscrizione presente sull'ametista («Apolloniou») e la notizia plininana («Apollonidis»). Nonostante quest'annotazione epigrafica, il commento però rimane privo di una spiegazione del dato iconografico e riporta la notizia del prezzo dell'acquisto da parte di Fulvio Orsini, delle dimensioni e della montatura in oro. Queste notizie combaciano con le altre due fonti note su questa gemma: la voce dell'inventario ursiniano del 1600 e un trattato pubblicato nel 1585, ad opera di Ludovico Demontiosus, con il titolo *Gallus Romae Hospes*, un centone di passi pliniani. Queste fonti informano entrambe che la gemma proveniva dalla collezione privata di Orazio De' Marii[33] e che la pietra era stata sistemata in una montatura dorata, con cui si presuppone sia stata anche venduta al prezzo di cento scudi. Questa circostanza induce quindi ad ipotizzare che la visita della collezione ursiniana del nostro compilatore potrebbe essere stata per così dire 'guidata' da una fonte interna, forse lo stesso Orsini, forse il testo del suo inventario, forse un qualche addetto alla manutenzione dei beni della raccolta.
Alla lettera C corrispondono due altre gemme: la prima è un piccolo ovale con la raffigurazione di un Mercurio con *himation*, ampio petaso e caduceo, accompagnata dalla firma di Dioscoride [**fig. 178**]. In questo caso il testo a commento non solo rileva la firma e la collega alla fonte antica, ma cita anche direttamente il trattato *Gallus Romae Hospes*[34]. Sempre alla stessa lettera C corrisponde anche il disegno di un'altra gemma, con testa ritratto e iscrizione «*Mykonos*» [**fig. 179**]. Anche in questo caso il commento del codice è brevissimo e si limita a citare due fonti antiche che menzionavano 'Mykon'. Così, anche per questi esemplari, si deve registrare una certa difficoltà da parte del compilatore del codice angelicano nel costruire un'interpretazione.
Le iscrizioni sono interpretate in due modi diversi. Nel caso di *Apollonios* (B) poiché il nome iscritto era già noto da Plinio, l'interprete utilizza l'iscrizione come nome dell'incisore, pervenendo anche ad una correzione della fonte letteraria antica attraverso la testimonianza archeologica; nel caso di *Mykon* (C), invece, il nome non è attestato dalle fonti e viene interpretato come denominazione del soggetto. Si rileva quindi una notevole incertezza nel procedimento esegetico anche riguardo al senso delle iscrizioni. Da questi appunti del codice angelicano si evince, inoltre, che il compilatore conosceva e faceva uso del *Gallus Romae Hospes*, che però forniva indicazioni solo testuali su queste gemme ursiniane, e lo integrava con una possibile fonte interna alla collezione – forse Orsini, forse i suoi appunti o una precoce redazione dell'inventario. Si può anche asserire che il compilatore dell'angelicano conosceva e visitava la collezione di Orsini, che era attratto dai materiali glittici, di cui ritraeva figure e iscrizioni, e che si avvaleva delle fonti testuali all'epoca disponibili per costruire una griglia di comprensione attorno a questi reperti.

2.7.5 Gemme gnostiche e magiche

Il terzo gruppo di gemme (fol. 77 *recto* e *verso*) **[fig. 180-181**] è costituito da una serie di riproduzioni a sagoma omogenea e regolare, che presentano raffigurazioni di oggetti simbolici o scenette oppure anche solo

[32] Ms. 1564, Bib. Angelica, fol. 52: «*B. Annulus aureus ingens antiquus, cum gemma unciali magnitudine, ab aliquo inclusa, repertus Romae, a Fulvio Ursino redemptus ob venustatem cum gemma tum caelatura centum aureis. […] Apollonidis et Dioscoridis celebrium, gemmarum caelatorum mentio apud Plinium lib. 36. Unde credam hic forte erratum in nomine, et Apollonium pro Apollonide substitutum*».
[33] RONCHINI, *Fulvio Orsini*, cit., Lettera VIII (1573), p. 55: «secondo il disegno che se li darrà da Messer Orazio Marii», che era architetto, matematico e prospettivista romano.
[34] Ms. 1564, Bib. Angelica, fol. 52: «*Dioscoridis manu, sculpta imagine sua usum Augustum, dicit Svetonius. Cuius et hic Mercurius esse dicendus est. Utramque gemmam visam sibi celebrat Gallus Romae Hospes capite de caelatura Miconis autem sculptoris me misit Pausanias in Eliacis, dicitque statuam equestrem fecisse Hieroni Syracusano. De vinea Mikonis (forte eiusdem) Theocritus Idyllio 5*».

iscrizioni in latino o in greco, parzialmente comprensibili. Di molte di queste sono rappresentate entrambe le facce, con due sagome circolari e con l'accorgimento grafico di un collegamento costitutito da una barra trasversale. Tra le immagini incise si riconoscono alcuni animali magici, come il serpente con il capo radiato, lo scorpione, il cavallo marino, oppure composizioni simboliche, come il serpente che si morde la coda denominato '*Ouroboros*', il trono con il fascio di fulmini, il serpente su altare, l'ancora, oppure ancora scene più complesse legate ai riti funebri. Usualmente le raffigurazioni sono accompagnate da didascalie che indicano il materiale e, sporadicamente, la provenienza dell'oggetto. Le gemme riprodotte mostrano anche lunghe iscrizioni, difficilmente decifrabili: quelle di carattere amoroso, più comprensibili, sono tradotte in latino; le altre, con formule magiche, rimangono sulla superficie della gemma. Talvolta, oltre alla brevissima didascalia, le raffigurazioni sono accompagnate anche da commenti, solitamente costituiti da rimandi ad autori antichi oppure dalla traduzione in latino delle iscrizioni in greco presenti sulle gemme.

Fig. 180, ms. 1564, fol. 77 recto	Fig. 181, ms. 1564, fol. 77 verso
	

Questa serie di raffigurazioni, a differenza delle altre, è però generalmente priva di commento. Ciò dimostra che il lavoro del nostro compilatore si basava sulle interpretazioni antiquarie correnti, e che lui, a sua volta, tentava di arricchirle, aggiungendo alcuni reperti o ampliando il quadro delle testimonianze illustrate. Ma l'assenza di commenti o la loro esiguità riguardo a questo terzo insieme di materiali glittici dimostra la difficoltà ancora presente nell'interpretare queste scene, muovendosi senza la rete di protezione costituita dai predecessori (Orsini, Baronio, Demontiosus).

2.7.6 Conclusioni

Nell'ambito della formazione degli studi antiquari, questo codice ci permette di capire, in primo luogo, che l'organizzazione della ricerca procedeva per nuclei tematici e non per classi di materiali. Rilievi, cippi sepolcrali e gemme con soggetti desueti venivano riprodotti in quanto valevano come testimonianze di usi e costumi ovvero come fonti documentarie per le loro raffigurazioni, ora curiose e strane, come strumenti musicali, ora più consuete e attestate anche da altre fonti, come ritratti di personaggi illustri. Il Cammeo con le *Nozze di Amore e Psiche* [**fig. 171**] e il rilievo dal cippo sepolcrale [**fig. 174**] sono raggruppati e messi in serie in base ad un comune denominatore costituito dalla presenza del «*papilio*»: questo tema è indicato anche nell'indice del codice angelicano e riferito proprio a quei fogli. Analogamente il rilievo di Mitra, la moneta di Caracalla e la gemma con *Homo Litteratus* di Fulvio Orsini sono riprodotti nella stessa pagina perché accomunati dalla tauroctonia, presente sia al verso della gemma sia sul rilievo mitriaco [**fig. 169**].

L'analisi di queste testimonianze induce a formulare alcune osservazioni più generali anche sui modi di composizione del codice e, conseguentemente, sul suo uso e sulla sua funzione. Seguendo nel codice le raffigurazioni con uccisione di toro, possiamo farci un'idea più precisa di come l'erudito procedesse nell'elaborazione dei contenuti e nella loro successiva organizzazione per nuclei tematici. Il foglio 22 [**figg. 169 a-b**] ospitava un rilievo con Mitra tauroctono, una moneta di Caracalla e la gemma con *Homo Litteratus* e leone tauroctono. Ma questa stessa gemma con *Homo Litteratus* è raffigurata per due volte nel codice, la prima volta al foglio 22 e la seconda al foglio 60 (fol. 60 a, verso). La prima volta la gemma è inserita nello spazio lasciato libero dalla ben più imponente raffigurazione del rilievo mitriaco; il testo è scritto in caratteri più piccoli e disposto, anch'esso, nei pochi spazi rimasti liberi. La seconda volta, invece, l'ametista e il commento ad essa dedicato occupano una pagina intera; la pietra è molto più grande e il testo scritto in maniera piùà chiara e ordinata [**fig. 182**].

Fig. 182, ms. 1564, fol. 60 a



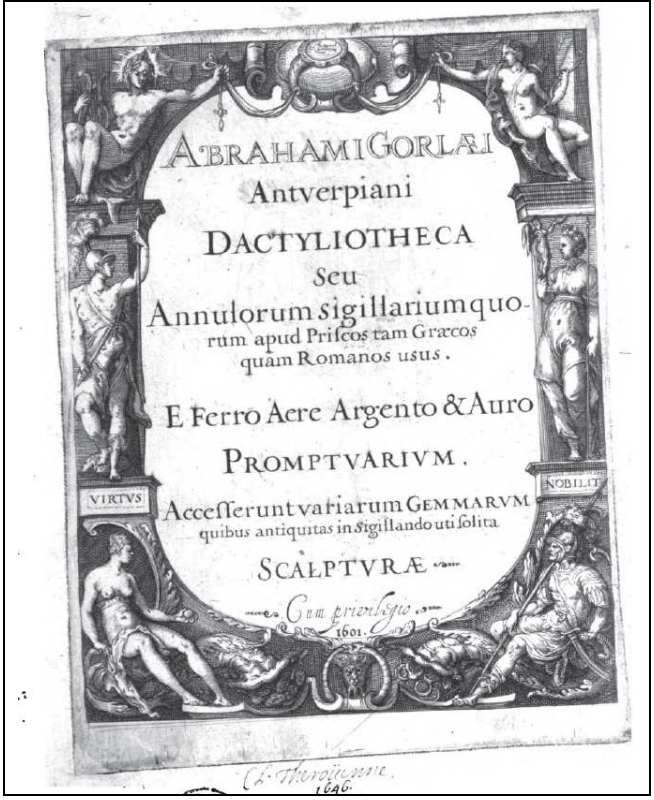
Pertanto il primo disegno (fol. 22), più disordinato nella scrittura e nella resa grafica, è da considerarsi un appunto; il secondo (fol. 60 a), più regolare e ordinato, steso su foglio di diverso formato, sembra una sorta di riproduzione in bella copia della prima versione. Qui l'ametista è ripetuta in dimensioni maggiori su un foglio che, per misure e rilegatura, sembra aggiunto in una fase successiva alla prima stesura. Questa doppia e differente riproduzione permette quindi di riflettere sul *modus operandi* del disegnatore. La duplice raffigurazione dello stesso soggetto, in due zone molto distanti del codice e su supporti assai diversi (un foglio perfettamente integrato e uno aggiunto), indica che il volume era una sorta di cantiere, in cui pagine particolarmente affollate, con soggetti anche assai eterogenei, e altre del tutto o in parte vuote, pronte per raccogliere altre raffigurazioni, si alternano a pagine più ordinate, in cui vengono ricomposti i materiali altrove presentati in disordine. Da ciò deriva in gran parte il valore di questa fonte documentaria, non solo per i dati nuovi che possiamo acquisire dalla stessa e dal confronto con le altre contemporanee, ma anche dall'idea che possiamo farci sul metodo di ricognizione e rielaborazione dei dati. La sistemazione degli schizzi, delle didascalie e dei testi è assai varia: talvolta i disegni sono accompagnati da lunghi testi, che comprendono citazioni letterarie, raffronti con altre testimonianze ed osservazioni personali dell'autore; altre volte invece i disegni sono seguiti solo da testi più brevi, costituiti da riferimenti a testi antichi; infine, altre volte ancora, i disegni sono accompagnati da una breve didascalia identificativa.
Anche la composizione dei fogli non è omogenea, poiché a volte l'intero spazio del foglio è ricoperto da disegni e commenti; altre volte il foglio presenta poche testimonianze e ampi spazi vuoti, destinati,

presumibilmente, ad accogliere altre successive annotazioni. Gli spazi vuoti, tra un'immagine e l'altra, le molte raffigurazioni prive di testi esplicativi, il carattere cursorio dei disegni, la mancanza di alcuni fogli dimostrano proprio questo carattere sperimentale, non definitivo, della raccolta come un laboratorio di idee e di acquisizione di conoscenze, in cui i materiali venivano progressivamente disposti in base ad un'articolazione per soggetti. Questa analisi inoltre consente di affermare non solo che il codice angelicano era un luogo di raccolta ed elaborazione di dati, ma anche che era funzionale ad una futura pubblicazione.
L'operato di Chacón (o chi per lui) è rimasto in gran parte sconosciuto e non compreso proprio perché l'ampiezza dell'impresa, la dispersione dei materiali e la laboriosità dei procedimenti interpretativi determinarono serie difficoltà per la realizzazione finale di un'opera a stampa. Solo molto recentemente sono stati indicati gli estremi di questa produzione grafica: il codice angelicano costituisce forse il pilastro centrale di questa serie di materiali, cui devono essere aggiunti il manoscritto 59 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, alcuni codici della Biblioteca Vaticana e alcuni disegni della Biblioteca Marucelliana[35]. Ciò che però più interessa è inserire questo codice nella serie delle opere a carattere antiquario che documentano un interesse nei confronti dei reperti glittici antichi e delle loro figurazioni: in parallelo all'esperienza ursiniana, questo codice rappresenta la ricerca di uno studioso, probabilmente più giovane di Orsini, e che, sullo scorcio del Cinquecento, da un lato utilizzava le conoscenze che si potevano direttamente reperire dalle opere a stampa, dall'altro cercava di creare un proprio repertorio di notizie e di fonti figurative a carattere antiquario, in giro per Roma, tra antichità e collezioni private. Gemme, rilievi, monete venivano annotati, raccolti in base al tema e corredati di commenti esplicativi, a costituire un ampio repertorio di testimonianze utili a ricostruire i *mores maiorum.*

[35] GASPARRI, UBALDELLI, *Le antichità romane di Alonso Chacón*, cit., fornisce l'elenco dei manoscritti attribuiti.

2.8 PUBBLICARE PER MOSTRARE. *DACTYLIOTHECA* DI GORLAEUS

Fig. 183a, Dactyliotheca, 1601, frontespizio



A cavallo tra XVI e XVII secolo, i circoli eruditi romani mettevano a punto evoluti sistemi di analisi dei reperti. Tra questi sono stati analizzati alcuni testimoni già menzionati da Mariette, anche se caratterizzati da tematiche e metodologie talvolta diverse. Sono stati presi in considerazione la trattatistica numismatica (1550-1560 circa), le incisioni dei cammei Grimani (1550-1570), l'edizione di Le Pois (1579), le *Imagines* di Fulvio Orsini (1570, 1598, 1606) e il codice 1564 della Biblioteca Angelica (1580-1600 circa). Tra questi testi, che devono essere visti come componenti di un substrato su cui si fondano i più ampi e compositi trattati seicenteschi e settecenteschi di glittica, si deve collocare anche la *Dactyliotheca* di Gorlaeus (1601) come atlante di immagini che illustra la personale raccolta di gemme e cammei dell'autore **[fig. 183a]**[1]. Nella serie delle pubblicazioni esplicitamente dedicate alla glittica antica quest'opera, assieme alle incisioni di Enea Vico, è considerata ai primordi del genere da Mariette che, nella sua *Dactyliographique*, sostiene che «*Ce ne fut que sur la fin du siécle, qu'on vit Abraham Gorlée, ou Gorln, reprendre le projet que Vicus avoit indiqué*»[2], e collega direttamente l'esperienza pionieristica delle incisioni di Enea Vico alla pubblicazione di Gorlaeus[3]. Mariette aggiungeva alcune altre considerazioni su questo personaggio. A suo avviso il discorso introduttivo in latino apposto da Gorlaeus alla sua *Dactyliotheca* risultava più approfondito di quello di Demontiosus e più originale di quello di Le Pois; inoltre, riprendendo le considerazioni di Gassendi presumibilmente colte dalla viva voce di Peiresc, avanzava anche il dubbio che non fosse stato lo stesso Gorlaeus a scrivere il medesimo discorso introduttivo poiché era nota la sua poca dimestichezza con il latino[4]. Proprio per questo motivo Mariette giungeva ad ipotizzare che tale testo fosse

---

[1] A. GORLAEUS, *Dactyliotheca, seu Annulorum sigillarium quorum apud priscos tam graecos quam Romanos usus. E ferro aere argento & auro promptvarivm. Accesserunt variarum gemmarvm quibus antiquitas in sigillando uti solita scalptvrarum* …[Leyden?, s.n., 1601]. Alcune notizie biografiche in P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, Desoer, 1820, vol. 7, pp. 158-160; *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, a cura di J. S. ERSCH, 1862, pp. 447-448. Nato nel 1549 ad Anversa si trasferì poi a Delft, dove morì nel 1609. Incerto è se abbia esercitato alcune cariche pubbliche; certamente si sarebbe dedicato alla collezione di antichità, quali monete e gemme, poi pubblicate nei trattati a stampa. Secondo alcune ricostruzioni una parte delle due gemme fu acquistata dal Conte di Arundel, D. SCARISBRICK, *Henry Walters and the Marlborough Gems*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 39 1981, pp. 49-58; J. KAGAN, *On the History of Seventeenth Century Glyptics in England*, in *Western European Art in the Seventeenth Century. Publications and Research*, Leningrad, 1981, pp. 177-197. L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Monumenti antichi nella glittica romana del XVIII. Glittica, cammei, numismatica*, in *Le Gemme incise nel settecento e ottocento. Continuità della tradizione classica*, a cura di M. BUORA, Roma, 2006, pp. 71-72 cita questo testo in relazione all'uso di cassettini e contenitori specifici.

[2] MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, cit., vol. II, p. 267.

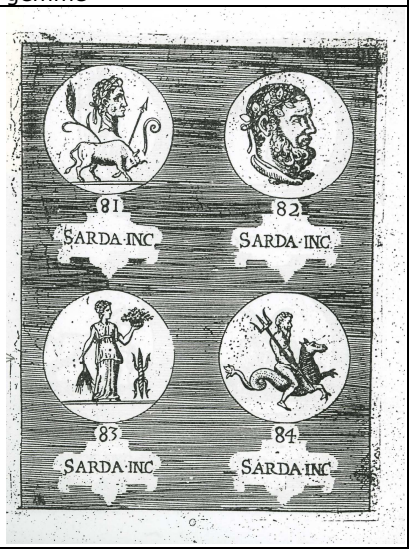
[3] MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, cit., vol. II, pp. 252-253.

[4] Alcune informazioni sul rapporto tra Peiresc e Gorlaeus sono restituite dal seguente passo di *The Mirrour of True Nobility & Gentility Being the Life of Peiresc*, Haverford, 2003 (trad. ingl. di P. GASSENDI, *Viri Illustris Nicolai Fabricii Claudii de Peiresc... vita*, 1706), II libro, p. 79: «*At Delft, he [Peiresc] was pleasantly entertained by Abrahamus Gorlaeus, whom it was his hap to find, taking care to have certain Greek Coins engraven, some of which he had sent him from Paris, having formerly given him to the quantity of a thousand, which he had brought with him out of Italy. For Gorlaeus was endeavouring to supply such Coins as were wanting, which he had promised in his Dactyliotheca (or Treasury of Rings and Seals, a book so called) therefore he committed the copy, which was shortly to*

stato elaborato da Everardus Vorstius, insigne medico dell'Università di Leyden e autore di alcune epistole celebrative in latino poste nella cornice introduttiva della stessa *Dactyliotheca*. Infine, il giudizio di Mariette si completava con la constatazione che, pur non trovandosi nel trattato considerazioni particolarmente originali, Gorlaeus meritasse un encomio per non essersi piegato alle credenze più diffuse sui poteri magici e terapeutici delle pietre. Ma chi fosse Gorlaeus e quale ruolo abbia giocato nella fortuna della glittica antica, nella sua riscoperta e nella ripresa degli studi, è un tema che non è stato mai affrontato né dal punto di vista strettamente collezionistico, né dal punto di vista dello sviluppo dell'antiquaria[5]. Occorre dunque tentare di ricostruire il contesto socio–culturale in cui nasce la *Dactyliotheca*, recuperandone l'occasione e le cause della stesura, ma anche indicando il contributo che la pubblicazione di quest'opera portò agli studi successivi.

2.8.1 La concezione dell'antiquaria

Come già ho precisato in altri punti di questo lavoro, l'assenza di trattazioni specificamente dedicate alla glittica rende meritevoli della massima attenzione le poche riflessioni metodologiche che si possano rintracciare, sporadicamente, nei trattati di numismatica o in altri generi letterari. In questo caso, l'analisi riguarda la *Dactyliotheca* in quanto primo atlante di illustrazioni di gemme e castoni da anello interamente dedicato alla raffigurazione di questa specifica classe di materiali. L'opera si compone di centotrentacinque tavole figurate, suddivise in due serie contraddistinte da caratteristiche editoriali diverse [**figg. 183b-184**][6]. La maggior parte delle tavole è priva di indicazioni del soggetto; solo in una prima, ma ristrettissima, serie è indicato anche il tema delle raffigurazioni [**fig. 183b**]; di solito, invece, le brevi didascalie presenti riguardano il materiale della pietra e dell'anello [**fig. 184**].

Fig. 183b, Dactyliotheca, 1601, anelli	Fig. 184, Dactyliotheca, 1601, gemme
	

La parte testuale, supplementare alle tavole, è limitata alla dedica al lettore e all'introduzione, presumibilmente di Gorlaeus, e ad alcune dediche composte per l'occasione, che costituiscono una sorte di 'cornice' a più voci. L'apostrofe al *Candidus Lector* del Gorlaeus contiene alcune considerazioni di ordine

---

be printed, to Peireskius, that he according to his candor might weigh the same, and blot out what he did not like: and he faithfully followed his corrections, especially in somewhat which he had writ touching Trajan. And here he was wont to relate a thing worth observation, viz. How Gorlaeus, though unacquainted with the Latine tongue, yet understood all Latine books concerning Coins, after the same manner as Forcatulus [Forcadel] understood all Mathematicall books; so effectuall is obstinate labour, springing from a most vehement desire of knowing any thing».

[5] D. JAFFÉ, *Aspects of gem collecting in the early seventeenth century : Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini*, in «Burlington magazine», *Special Issue Documents for the history of collecting*, 15, 1993, v. 135, 1079, pp. 103-120; M. MAASKANT-KLEIBRINK, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague. The Greek, Etruscan and Roman Collection*, 1978, L'Aja, p. 19 e p. 21, nota 17 informa che molte delle gemme della collezione di Gorlaeus passarono a Lord Arundel e rinvia a A. FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, cit., in particolare III, pp. 403-404.

[6] La prima serie è costituita da novantotto tavole che riproducono centonovantasei anelli con castone. La seconda serie è costituita da trentasette tavole, con un totale di centoquarantotto castoni.

metodologico, che sottolineano proprio l'immediatezza e l'efficacia della visione: «*Hactenus re ipsa magis quam sermonibus figuras annulorum, gemmasque....exhibuimus tibi*»[7]. In questo modo il curatore mette in primo piano il valore dell'illustrazione degli anelli e delle gemme rispetto all'uso delle parole: l'immediatezza della visione, nel processo informativo, supera i tempi delle circonlocuzioni verbali ed è più efficace. Mariette capisce bene questo aspetto e lo rimarca poiché riconosce che Gorlaeus «*entreprit de lui faire part de ses trésors, & il commença par lui mettre sous les yeux ses Pierres Gravées & ses anneaux antiques*»[8]. Il primato della raffigurazione sulla struttura testuale emerge, dunque, *in primis*, come tratto fortemente caratterizzante quest'opera distinguendola nettamente dai verbosi trattati d'antiquaria, spesso legati alle fonti antiche e dipendenti prettamente da esse, fino a costituirne, per così dire, mere parafrasi e traslazioni testuali.
Dal punto di vista metodologico lo studio dell'antico, per Gorlaeus, non procede seguendo classi di materiali chiuse, ma si fonda sull'intreccio delle diverse categorie di fonti[9]. A questa affermazione è associata una non ovvia dichiarazione d'intenti: la finalità della sua *Dactyliotheca* consiste nel porgere utili strumenti per conoscere la storia antica; l'integrazione con le illustrazioni offre l'occasione per cimentarsi nel creare qualcosa che sia «*Plena Lux Historiarum*», basata sulla comparazione di monete e anelli[10]. Nella sua concezione la *comparatio* di queste due classi di materiali conduce alla formazione di una conoscenza chiara della storia, fondata su una concezione della disciplina antiquaria secondo cui «tutte le arti e le discipline risultano strette in una specie di "*catena Homerica*"»[11]. La specificità dell'antiquaria consiste per Gorlaeus proprio nella stretta interrelazione tra le sue diverse componenti, poiché qualsiasi progresso, anche minimo, relativo ad un aspetto, è tale da far avanzare l'intera disciplina[12]. A riprova di ciò Gorlaeus nota che la considerazione di una sola moneta può essere utile per la comprensione di passi oscuri degli storici antichi e confida di poter dimostrare che anche le gemme, indicate come «*haec nostra κημελία*», serviranno alla conoscenza della storia romana. Proprio in quest'ottica deve essere intesa quindi la pubblicazione della *Dactyliotheca*, come «*preludium magni tantummodo operis & solidioris studii specimen*», nella prospettiva di realizzare in seguito un'opera dedicata specificamente alle questioni storiche. Secondo l'autore, la pubblicazione delle illustrazioni di gemme e anelli potrà rimanere incomprensibile per la maggior parte delle persone, ma risulterà estremamente utile agli eruditi, che avranno così a disposizione un primo ampio repertorio di immagini da mettere a confronto con le fonti.

2.8.2 Cultura e politica

Nell'*Introduzione*, tra le molte attività umane, definite «*innumerae ac discrepantes vitae professiones*»[13] gli «*studia liberalia*», tramite l'applicazione della «*vis ingenii*», sono giudicati la massima espressione degli spiriti liberi. Gorlaeus precisa che fin dagli inizi della sua formazione era stato piacevolmente attratto da questo tipo di studi, dedicando gran parte del suo tempo alla *Historia* e alle *Antiquitates*. In seguito, la frequentazione di uomini dotti accentuò il suo desiderio di conoscere le antichità, tanto da arrivare a sognare, come se fosse un *triumvir monetalis*, le monete antiche. L'indagine antiquaria diventava così una nobile ossessione: non era più sufficiente sfogliare con attenzione i testi antichi e neppure «*ad vivum expressas in chartis effigies intueri*», ma era ormai necessario impegnarsi in prima persona nello studio diretto dei reperti antichi, «*ipsemet in ipsa archetypa studiose inquirere*»[14]. Questa breve considerazione biografica permette di comprendere l'origine e le motivazioni alla base della passione antiquaria, in special modo glittica e numismatica, che animò Gorlaeus come presumibilmente molti altri eruditi del XVI secolo. La 'nummomania', la proliferazione di trattati di numismatica, la diffusione e la moltiplicazione della pratica

---

[7] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., *p. *, s.n.*
[8] MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, cit., vol. II, pp. 268-269.
[9] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., *p. *, s.n.*:«*…non antiquitates modo cum historia nostra, numismata cum annulis, annulos cum gemmis, sed & singula inter se diligentissime conferemus*».
[10] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., *p. *, s.n.*:«*Cum enim nudae rerum harum considerationes per se, vel nihil quibusdam, vel parum ad pleniorem authorum utriusque linguae intellectum conferre videantur operam dabimus ut ex hac duarum rerum, nummorum annulorum que diligenti comparatione tertium quid nascatur Historiarum Lux plena*», p. 3.
[11] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., *p. *, s.n.*
[12] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., *p. *, s.n.*: «*Porro cum artes omnes inter se disciplinaeque tamquam Homerica quidam catena cohaereant, factum hoc peculiare Antiquariorum est, ut uni scientiae prodesse non possint, quin ad aliam quamvis tantundem lucis accedat*».
[13] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., nella prima pagina del *«Candido Dactyliothecae Meae Inspectori S.D*».
[14] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit.., nella terza pagina del *«Candido Dactyliothecae Meae Inspectori S.D.»*.

collezionistica sono fenomeni già ampiamente noti[15]. Questa testimonianza, però, quasi di natura psicologica e autobiografica, illumina il versante umano e personale della passione per la conoscenza delle antichità.
Nel descrivere questi interessi personali, Gorlaeus deve necessariamente citare le fonti contemporanee o di poco antecedenti per delineare l'orizzonte culturale in cui inserisce la propria produzione editoriale. Menziona Goltzius, «*fulgidissimum illud rei antiquariae sydus*», assieme ad Agustìn, Le Pois (*Antonius Piso*), Orsini, Erizzo, de Choul e Vico, individuando negli studiosi di numismatica i propri riferimenti principali. Le monete fornivano un ampio repertorio di *exempla,* continuamente ampliabile e rinnovabile, che poteva essere utilizzato per comprendere ed integrare le fonti letterarie. L'importanza centrale della numismatica è testimoniata, d'altro canto, anche dall'intenzione, dichiarata proprio da Gorlaeus nell'introduzione, di realizzare un'edizione delle serie monetali sfuggite alla trattazione di Fulvio Orsini. Ma in un primo momento Gorlaeus non ebbe modo di mettere in pratica questo desiderio per l'esiguità della sua collezione numismatica. Fu, a quanto testimonia Gorlaeus, l'acquisizione di un nucleo consistente di anelli e di gemme antichi che lo mise, invece, in condizione, nel 1601, di provvedere ad un'edizione di questi ultimi. D'altra parte, nel settore della trattatistica glittica, la concorrenza era assai più scarsa, poiché non si trovavano edizioni precedenti in cui fossero ampiamente e unicamente illustrate le gemme figurate[16]. La novità dell'argomento e la contiguità della «*materia anularia*» con la «*cognitio nummorum*» furono dunque determinanti per la decisione di comporre e pubblicare la *Dactyliotheca*. Il progetto di argomento più propriamente numismatico, invece, sarebbe stato realizzato solo qualche anno dopo (1605) ad indicare la volontà del nostro di dialogare, almeno in maniera fittizia, con Orsini[17].
Il complesso delle opere di Gorlaeus rimase però incompleto rispetto alle sue intenzioni, poiché il vero progetto iniziale mirava a realizzare un *corpus* completo di oggetti antichi che comprendesse «*non solum annulorum gemmarumque, sed signorum, fibularum ac monilium antiquorum*»[18]. Gorlaeus, come molti altri suoi contemporanei, pensava dunque ad un'enciclopedia antiquaria dedicata non a statue e architetture, ma ad oggetti di dimensioni minori, di uso quotidiano, da maneggiare e considerare nei camerini e nelle biblioteche.
Secondo aspetto da evidenziare è la concezione dell'utilità degli studi antiquari rispetto ad una visione unitaria del rapporto tra cultura e politica. Gorlaeus dichiara la propria consapevolezza circa la limitatezza della propria produzione, convinto che proprio chi in prima persona produce un testo è anche colui che conosce meglio i limiti della propria iniziativa. Perciò si riserva ad «altro tempo o ad un'altra opera» la possibilità di aggiungere ulteriori precisazioni. Nella stessa linea di modestia rientra la sua autodefinizione come «*prodigus potius in promovendis litterarum studiis quam parcus tenaxque*»[19]. Non rivendica neppure il primato nel genere dattiliografico, ma oppone fieramente alla «*umbratica contemplatio*» delle lettere la «*publica utilitas*» della sua opera a stampa[20]: in altri termini l'esaltazione del dato visivo e dell'immediatezza della comunicazione si coniugano per lui con il concetto di una dimensione pubblica dell'utilità della conoscenza. Probabilmente, in questa visione si devono intravedere anche gli effetti della riflessione e dell'attività di maestro di politica esercitata dallo stesso Heinsius, suo interlocutore e compagno di studi.
La ricca serie di composizioni celebrative e poetiche preposte alle tavole rispecchia la cerchia intellettuale in cui operava Gorlaeus e dimostra la sincerità delle sue convinzioni in prospettiva sociale e politica. Tale

---

[15] Su questi temi, oltre al classico e fondamentale HASKELL, *Le immagini della storia*, cit., pp. 13-23, anche CUNNALLY, *Images of the Illustrium*, cit., pp. 40-51 e più recentemente M. PELC, *Illustrium Imagines, Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden-Boston-Köln, 2002, che non cita però il Gorlaeus.
[16] L'unica eccezione è il *Discours* di Le Pois, del 1579, che, come già osservato, si presenta come un'opera composita e di argomento numismatico, non esclusivamente dedicata alla glittica.
[17] Presso la sola Biblioteca Vaticana sono conservati tre esemplari di questa opera, due nell'edizione del 1605 e uno nell'edizione del 1608. *Abrahami Gorlaei...Thesaurus numismatum romanorum aureorum, argenteorum, aereorum ad familias eius urbis spectantium usque ad obitum Augusti. Accessere eiusdem paralipomena, seu typi nummorum romanorum qvos a Fulvio Ursino partim non editos omnino partim non ita editos idem possidet,* [s.l., s.n.], 1605; Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini. O.VIII.76, e Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G.Numism.II.96. La successiva edizione è *Abrahami Gorlaei ... Thesavrus numismatum romanorum. Sive nummi aurei, argentei, aerei, ad familias romanas spectantes usque ad obitum Augusti. Accesserunt typi eorundem nummorvm quos Fulvius Ursinus omifit, aut aliter edidit, Amstelaeodami, ex officina Cornelij Nicolai*, 1608, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatina.II.72
[18] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, 1601, *s.n.* Il passo citato si trova al termine della dedica *"Candido Dactyliothecae Meae Inspectori S.D."*.
[19] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., *p. *, s.n.*
[20] GORLAEUS, *Dactyliotheca*, cit., *p. *2.*

florilegio permette di delineare un clima erudito e di raffinata cultura di matrice razionalistica. Il destinatario del *Libellus* è Ernesto, arcivescovo di Colonia, principe e vescovo di Münster, Liegi, Hildesheim e Frisinga, appartenente ai Wittelsbach, che determinarono la formazione della Residenza di Monaco, dove era stata allestita una delle prime imponenti gallerie di antichità d'Europa[21]. La collezione monacense si era formata già verso la metà del XVI secolo e annoverava, oltre a *mirabilia naturalia*, anche antichità di ogni tipo, statue, rilievi, monete e gemme[22].

Nella *Dactyliotheca* alcuni componimenti di dedica costituiscono una cornice, che si presenta come un vero e proprio 'coro' cui prendono parte illustri e famosi intellettuali. Uno di questi è Daniel Heinsius, che esalta un concetto già presentato dal Gorlaeus nell'introduzione e che costituirà un motivo ricorrente dell'intera edizione: l'immediatezza della visione e l'efficacia dell'anello come oggetto della memoria[23]. Si parte dalla constatazione che l'anello, per quanto possesso personale, sia testimone, agli altri, della personalità del *dominus*. La pubblicazione della collezione di Gorlaeus in formato a stampa è un gesto altruistico da parte del collezionista, che rende pubblica ed accessibile la propria raccolta e lo trasforma così in una specie di benefattore. Per sineddoche, non solo la collezione, ma tutto il suo contenitore, la *domus* del Gorlaeus, diventano un dono pubblico: «*Sed tamen ille sua omnibus emit opes. Sint aliis privata: domus res publica nostra est, difficiles, certe, non habet illa fores. Illa patet Musis communibus, illa Minervae*». Così la dimora dell'intellettuale è metafora dell'ottimo Stato, abitato dalle Muse e da Minerva, le cui porte sono sempre aperte al sapere. Questo stesso concetto è ripreso e accentuato nella seconda composizione di Heinsius inserita nella stessa cornice: tutto ciò che era stato nutrito dall'antica Atene e in seguito accresciuto dalla marziale Roma è stato poi raccolto in «*una domus*» che si apre a mostrare all'esterno i propri tesori tramite la stampa. L'iperbolica espressione «*Roma Gorlaee tua domus est*» segna l'apice di questo percorso: lo stesso Marte sta a guardia dei tetti della sua dimora e la «*triumphorum moles operosaque minax*», che un tempo rendevano insigne Roma, appartengono alla domus gorleiana[24]. La destinazione del trattato all'utilità pubblica, la serie di referenti illustri e lo stretto rapporto con Heinsius consentono di comprendere che questa prima galleria cartacea di gemme e anelli ebbe non solo una notevole notorietà nelle cerchie intellettuali coeve, ma anche una funzione di promozione sociale del suo fautore e del suo *entourage*. Altri personaggi,

---

[21] Sull'allestimento dell'*Antiquarium* monacense e il rapporto con il contetso veneziano, si veda C. M. BROWN, *Verzeichnis etlicher Antiquitaten, so von Herrn Kardinal von Trient uberschickt worden. Paintings and Antiquities from the Roman Collection of Bishop Gerolamo Garimberto offered to Duke Albrecht Uth of Bavaria in 1576*, in «Xenia», 1985, 10, pp. 55-70; H. FROSIEN-LEINZ, *Venezianische Antikennachahmungen im Antiquarium der Münchner Residenz aus der Sammlung Albrechts V*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Congresso internazionale (Venezia 1988), Roma 1990, pp. 209-215; F.W. HAMDORF, *Du "theatrum mundi" a la glorification des ducs de Baviere: remarques sur les collections d'antiques a Munich, du XVIe au XVIIIe siecle*, in *L'anticomanie: la collection d'antiquites aux 18e et 19e siecles*, Colloque international, Montpellier-Lattes, 9-12 juin 1988, Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992, pp. 39-48; D. DIEMER, P. DIEMER, *Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern: Schicksal einer furstlichen Antikensammlung der Spatrenaissance*, in «Zeitschrift-fur-Kunstgeschichte», 1995, 58, 1, pp. 55-104; M. STASCHULL, *Das Antiquarium in der Residenz Munchen: die Ausgestaltung durch das Kunstlerteam um Friedrich Sustris: zum Abschluss der Restaurierungsarbeiten*, in «Denkmalpflege Munchen», 2000, 58, 1, pp. 44-48.

[22] La raccolta dei pezzi non era stata improntata a rigorosi principi metodologici, poiché non tutti i pezzi erano antichi e molti erano stati recentemente restaurati in modo anche alquanto libero. Jacopo Strada, mercante veneziano di vasta notorietà e di dubbia affidabilità, era stato incaricato come agente ufficiale nella prima fase di raccolta dei pezzi, proprio per la sua dimestichezza con il commercio di antichità. Più specificamente su Jacopo Strada, si veda D. J. JANSEN, *Jacopo Strada (1515-1588): Antiquario della sacra cesarea maestà*, in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1982, 1, pp. 57-69; D. J. JANSEN, *Jacopo Strada antiquarian interests: a survey of his Musaeum and ist purpose*, in «Xenia», 1991, 21, pp. 59-76.

[23] Daniel Heinsius (Gand 1580-Leyden 1655) apparteneva alla cerchia di Grotius, Scaliger e Ianus Dousa. Studiò filosofia e diritto a Leyden; nel 1605 ottenne l'insegnamento di Lingua Greca e di Politica presso la medesima università, di cui, nel 1607, divenne anche bibliotecario. Traduttore di alcuni testi aristotelici, si occupò anche di Teofrasto e Clemente Alessandrino. Coetaneo di Grotius, furono entrambi allievi di Joseph Jacob Scaligerus, figlio di Iulius Caesar Scaligerus.

[24] È curioso notare come la sintassi del frontespizio rispecchi perfettamente i valori espressi in queste dediche [**fig. 183**]: una *Virtus* nuda e armata si eleva su un'altra divinità femminile seduta; a destra si erge la *Nobilitas* sopra ad un Marte elmato. Alla sommità dell'intero apparato un Apollo dal capo splendente e una nuda *Veritas* trattengono i nastri dell'anello.

come il Vorstius[25], lo Scaligerus[26]; Ianus Dousa[27]; Balduinus Berlicomus e Arnoldus Buchellius, alcuni più altri meno conosciuti, scrivono composizioni poetiche per la cornice della *Dactyliotheca* e ripetono alcuni temi già presentati da Heinsius: il primato dell'edizione, la generosità del collezionista, che rende pubblico il suo *Thesaurus* privato, la lotta contro il *Tempus Edax* e la gara per la durevolezza tra il materiale degli oggetti e quello della stampa. In questo contesto una forte tensione civile e politica si colloca a fondamento di queste occasionali e ripetitive composizioni: il possesso e lo studio delle antichità conferiscono alla Batavia il ruolo che un tempo ebbero la Grecia e Roma; Apollo ormai è ammutolito per i Greci e i Latini, Roma è in rovina ma una *Nova Lux* sorge a Leyden, che sostituisce Roma, «*Leydaque pro Roma*», il Reno sostituisce il Tevere, Febo sorge dall'Oceano, le Muse, Pallade e Marte dominano nella nuova sede del potere. L'attività editoriale è un mezzo per esprimere un processo di appropriazione di un patrimonio culturale, ma anche di un sistema di conoscenze politiche e tecniche, che sono ritenute il presupposto per un valido ed efficiente sistema amministrativo. Il trasferimento di Marte, di Apollo, di Pallade e delle Muse visualizza questa concezione e l'appropriazione del patrimonio greco-romano costituisce il fondamento per un nuovo *imperium*.

Fig. 185, Dactyliotheca, 1601, ritratto di Gorlaeus



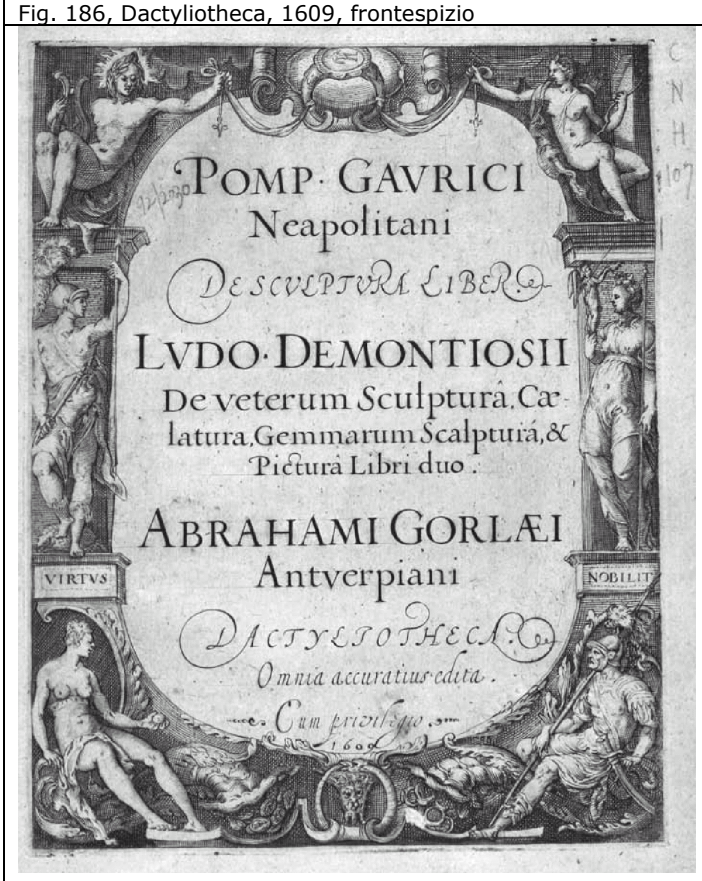
In questo clima, si comprende bene la presentazione del Gorlaeus, studioso e ricco possidente, nella stampa che lo ritrae al suo tavolo di lavoro nello studiolo, intento a raffrontare gemme monete e anelli con l'ausilio

[25] La lettera di incoraggiamento di Aelius Everardus Vorstius, di ritorno da sedici anni di viaggi per le principali città d'Europa, e segnatamente in Italia, è una reazione alla notizia, arrivata a Leyden, che il Gorlaeus stava preparando una edizione delle sue gemme e dei suoi anelli. Nel brano si percepisce l'esistenza di un legame affettivo tra i due, e la fiducia del medico, nel primato del trattato nel settore dell'antiquaria.
[26] Joseph Justus Scaligerus (1545-1604), figlio del filologo Julius Caesar Scaligerus, coetaneo di Gorlaeus e Grotius.
[27] Storico e autore di testi poetici in lingua latina

di corposi volumi [**fig. 185**][28]. La composizione di accompagnamento al ritratto gioca con il tema della durevolezza dei materiali: il rame delle matrici e i metalli degli anelli. Gorlaeus è presentato nell'intimità della propria *domus*, nuova Roma e piccola Atene, e generosamente si mostra attraverso la *Dactyliotheca* e raccoglie i contributi affettuosi dei propri amici e colleghi. La presenza di un anello gemmato nel ritratto di Gorlaeus e la contemporanea pubblicazione del trattato dimostrano che gli anelli antichi sono avvertiti come oggetto di studio, ma anche come indice di appartenenza ad una determinata cerchia socio-culturale. L'opera insomma dimostra l'ampiezza dell'attività collezionistica e la sua penetrazione sociale, ma concorre a sottolineare anche la funzione dell'anello con castone come fattore di distinzione sociale.

2.8.3 L'edizione della Dactyliotheca del 1609

Fig. 186, Dactyliotheca, 1609, frontespizio



Nel 1609 ad Anversa il frontespizio della *Dactyliotheca* viene riutilizzato per una seconda edizione, «*omnia accuratius edita*», arricchita dall'aggiunta di altri due trattati: il *De Sculptura Liber* del salernitano Pomponio Gaurico[29], e il *De veterum Sculptura, Caelatura, Gemmarum Scalptura et Pictura libri duo* di Ludovico Demontiosus [**fig. 186**]. Una lettera introduttiva di Matthias Martini induce ad attribuirgli la paternità dell'iniziativa.

Questa operazione editoriale può forse aiutare a capire, almeno in parte, la fortuna della *Dactyliotheca* di Gorlaeus negli anni immediatamente successivi alla sua prima edizione. In particolare può aiutare in questa direzione l'analisi delle caratteristiche dell'unica delle due opere aggiunte che contiene elementi relativi alla glittica – il *De veterum Sculptura, Caelatura, Gemmarum Scalptura et Pictura libri duo* di Ludovicus Demontiosus. Questo testo - oggi non studiato – non era del tutto sconosciuto nel Cinquecento; in questo percorso di ricerca, si è già incontrato una volta, quando ne abbiamo indicato la presenza in un commento nel codice angelicano per la descrizione di una gemma in possesso di Fulvio Orsini. Diventa a questo punto essenziale fornire alcune informazioni su questo trattato, soprattutto per evidenziare l'utilità del suo inserimento in questa nuova edizione del 1609. Mariette lo menziona come uno dei primi trattati glittici, ma esprime un giudizio molto negativo riguardo ad esso[30]. Si allineano a questo parere negativo, anche altri successivi studiosi: il Cicognara, ad esempio, lo giudicava una semplice parafrasi della fonte pliniana.

---

[28] L'iscrizione in basso a destra permette di attribuire l'incisione a Jacob II De Gheyn (1565-1629). Sul tavolo ricoperto da un prezioso drappo ricamato, sono disposti in bella vista pochi ma consistenti volumi. Il collezionista è colto in un momento di intensa attività di studio: il ventre è avvolto da un drappo, che doveva impedire che macchie di inchiostro cadessero sulla veste, il calamaio è aperto e il pennino poggiato a fianco dei fogli, come se fosse stato da poco deposto. La mano destra resta ferma, con l'indice puntato, su un passo che l'autore stava studiando. Non è possibile individuare i titoli delle opere collocate sul tavolo. La raffigurazione vuole rappresentare il collezionista nel bel mezzo dei suoi studi, lo sguardo appena distratto dalla lettura, la mano sinistra, semiaperta, nel gesto dell'argomentazione retorica basata sull'enumerazione. Gorlaeus è dunque rappresentato intenzionalmente in un'ambientazione sontuosa, eppure quotidiana, e l'interesse della rappresentazione punta sulla fatica dello studio.

[29] La prima edizione del *De Sculptura* risale al 1504 ad opera di Giunti a Firenze. Un'edizione critica del trattato è P. GAURICUS, *De Sculptura*, a cura di A. CHASTEL, R. KLEIN, Genève-Paris, 1969. Alcune informazioni sull'autore anche in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, I, 1971, Torino, p. XXXVI.

[30] MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, cit., p. 252. Nella sua opinione, infatti, il testo di Le Pois si distingueva come un primo tentativo coraggioso rispetto al quale l'edizione di Demontiosus si rivelava assai superficiale: «*Mais si ce que Le Pois avoit écrit sur le même sujet ne put être regardé que comme une premiére esquisse, ce que donna de*

Il *De veterum Sculptura, Caelatura, Gemmarum Scalptura et Pictura libri duo* corrisponde alla seconda edizione di un testo pubblicato per la prima volta nel 1585 ed intitolato *Gallus Romae Hospes*. Si trattava del resoconto di un viaggio a Roma condotto da Louis de Montjosieu, latinizzato in Ludovicus Demontiosus, con il suo allievo e mecenate, il Duca di Montjosieu. Il Demontiosus, che aveva evidentemente derivato il suo cognome dal suo protettore, era al servizio di una nobile famiglia in qualità di precettore ed ebbe l'accortezza di trasformare un evento diplomatico e mondano in un'opportunità di scrittura e forse anche di notorietà. Il viaggio era stato promosso dal sovrano Enrico III ed era stato finalizzato, in particolare, ad una visita al Papa Gregorio XIII[31]. In quell'occasione lo studioso ebbe modo di stringere legami, visitare collezioni e farsi un'idea diretta della Roma pontificia e delle collezioni antiquarie.
A questo punto sarebbe interessante capire perché questo trattatello venne di nuovo pubblicato in associazione alla *Dactyliotheca*, nel 1609, ma per rispondere a questa domanda è utile compiere due mosse: analizzarne il metodo e individuare al suo interno le informazioni pertinenti alla glittica. Il trattato si articola in due parti: la prima, dedicata al cardinale Francesco, è presentata come un commentario relativo alla *Caelatura* e alla *Gemmarum Scalptura*; la seconda, dedicata al giovane duca, illustra la tecnica pittorica ed è topicamente presentata come un contributo alla lotta contro il tempo che distrugge e divora le antichità.
In generale, il *Gallus Romae Hospes*, in generale, si configura come una narrazione di viaggio; l'intento dichiarato da Demontiosus nell'introduzione è scrivere un commento al testo pliniano e spiegare, ma anche correggere ed emendare, alcuni passi oscuri e corrotti dalla tradizione[32]. In realtà, però, nello svolgimento dell'opera questo intento viene perseguito solo in parte. Due esempi possono illustrare il modo di procedere e di argomentare di Demontiosus. Nella prima parte un esempio di metodo e di 'critica delle fonti' è costituito dalle osservazioni sulle dimensioni del colosso di Zenodoro. La misura tràdita da Plinio veniva giudicata sproporzionata se confrontata con le dimensioni tramandate per altre statue; Demontiosus quindi emendava il testo pliniano basandosi soltanto su questo semplice ragionamento e sul raffronto[33]. Il secondo esempio riguarda le tipologie statuarie e combina i testi di Pomponio Guarico, di Philander e di Plinio[34]: sono citate alcune statue, effettivamente viste durante il viaggio romano, che poi vengono messe a confronto con i dati forniti dalle fonti antiche sul rapporto tra dimensioni e tipologia rappresentativa[35]. In tal modo, la visione diretta dei pezzi e il concreto rilievo delle misure mettevano in dubbio la completa affidabilità dei testi antichi. La visione autoptica prevaleva sulla fonte testuale incrinando la corrispondenza attestata dalle fonti

---

Montjosieu étoit tellement superficiel, qu'il ne dut être compté presque rien». Solo raramente ci imbattiamo in osservazioni più originali, che in parte furono anche già probabilmente avvertite come tali dallo stesso Mariette, se annotava che «*Le reste de l'ouvrage contient, comme je l'ai dit, des descriptions sçavantes de plusierurs monumens de l'ancienne Rome, & des discussions qui montrent du gout & une érudition non commune.…*».

[31] *Catalogo Cicognara*, p. 186, vol. II, n. 3695.

[32] Egli afferma, infatti, che «*non ut autori decoquerem, sed ut quae apud eum paulo obscuriora videbantur explicarem, simul emendarem, quae scripturae vitio corrupta erant*», in *De Sculptura*, cit., Cic. 279, p. 122, dalla dedica al Cardinale Francesco de Montjosieu.

[33] Dopo aver menzionato Butade di Sicione quale *inventor* della plastica e altri *artifices* già noti da Plinio - Theodoros e Rhoikos di Samo, Lysistratos di Sicione, Damophilos e Gorgasos, Calcosthenes, Possis, Archesilaos - Demontiosus ricorda alcuni *exempla* di statue famose dell'antichità. Le statue sono ricordate in ordine di grandezza, dalle colossali alle più piccole, a partire dal Mercurio di Zenodoro al colosso di Rodi e a quello del Sole commissionato da Nerone [NH XXXIV, 41, 45]. La fonte pliniana attribuiva al Mercurio la dimensione di quattrocento piedi. Tale misura era però giudicata da Demontiosus inverosimile se confrontata ai centoventi piedi del colosso neroniano. Confrontando il testo con la fonte antica, si verifica che questo brano propone semplicemente una trascrizione abbreviata del passo di Nat. Hist. XXXV, 151-157.

[34] Le fonti antiche e Pomponio Guarico adottavano la suddivisione delle statue in base alle dimensioni in quattro categorie: statue inferiori alla misura umana, dette *signa*; *pariles*, corrispondenti alla reale misura del soggetto; *magnae*, grandi una volta e mezzo l'altezza umana, ed, infine, *maximae*, tre volte la naturale misura. A questa suddivisione Philander aggiungeva alcune considerazioni relative alla destinazione, sostenendo che le *pariles* spettavano ai benemeriti, le *magnae* a dei ed eroi e le *maximae* alle sole divinità. Demontiosus raccoglie queste testimonianze ma la critica osservando che queste distinzioni non erano effettivamente rispettate nella realtà. Demontiosus non accetta la tradizionale classificazione delle statue antiche in base al rapporto tra soggetto e misure.

[35] Demontiosus nota che il Giove del Palazzo del Cardinale Medici aveva una misura pari al vero, mentre la statua di Antinoo del Vaticano aveva le stesse dimensioni di una statua di Apollo; ancora, le statua di Alessandro e Bucefalo al Quirinale superavano di gran lunga le dimensioni di tutte le statue degli dei visibili a Roma. Inoltre, non solo le dimensioni variavano, ma anche le «*formae*» si modificavano in funzione di «*sexus, aetas, dignitas, mores*»: le forma, a suo dire, poteva essere «*quadrata*», «*gracilis*», «*torosa*», «*tenera*», «*obesa*», «*exhausta*». Questo elenco di aggettivi sembra proprio passare in rassegna l'ampia gamma di tipologie rappresentative della statuaria antica.

tra misure e soggetto[36]. Demontiosus costruiva così il proprio testo essenzialmente come parafrasi della fonte pliniana e vi inseriva, ma solo sporadicamente, osservazioni personali, condotte sulla base della propria esperienza delle antichità. In pochi casi Demontiosus si allontanava dalle fonti antiche, per proporre in maniera autonoma qualche osservazione, basandosi ora sul raffronto, ora invece sulla visione autoptica di alcuni reperti.
La seconda parte, dedicata alla glittica, è costruita come sintesi dell'ultimo libro della *Naturalis Historia*[37]. La tecnica e i materiali sono i fattori in base ai quali è organizzata l'esposizione dei contenuti; per le gemme sono indicate due tecniche, quella dell'intaglio, denominata '*scalptura*', e quella del rilievo o cammeo, denominata '*caelatura*'. Da Plinio Demontiosus deriva pure il noto elenco di pietre famose dell'antichità, riferibili a personaggi illustri[38] e la notizia secondo cui Alessandro Magno avrebbe concesso solo a Pyrgoteles di ritrarlo[39]. Cita poi altri due incisori, Dioscuride e Apollonios, che avrebbero lavorato al servizio di Augusto e che erano noti all'antiquaria cinquecentesca soprattutto perché menzionati da Plinio. Anche in questo caso, come già si è notato per la statuaria, Demontiosus aggiunge un dato originale derivante dalla sua esperienza di viaggio a Roma. Egli dedicava particolare attenzione alla denominazione di Apollonios, a lui noto da Plinio, in relazione ad un pezzo effettivamente visto durante il viaggio: «*Vidimus amethistum unciali magnitudine, Apollonidis manu scalptam: in ea effigiem Dianae, opus adeo partibus omnibus absolutum*[40]*, ut nihil supra. Artificis nomen adscriptum est, tam exilibus literis, ut fere visum effugiant. Est ea gemma Horatii Tigrini, insignis & ingenio & animi candore viri*»[41]. Questa citazione permette di aggiungere un tassello alla storia anche collezionistica di una gemma che abbiamo già incontrato. Nella descrizione delle caratteristiche del Codice della Biblioteca Angelica (§ 2.7), si è notato che alcuni schizzi presenti nel codice ritraevano una serie di gemme in proprietà di Fulvio Orsini; si è altresì osservato che per una di queste, indicata con lettera B e recante l'incisione di Artemide cacciatrice [**fig. 177**][42], già il commento del codice angelicano riportava la notizia del prezzo dell'acquisto da parte di Fulvio Orsini. Il codice cell'Angelica menzionava però il solo Orsini, mentre l'inventario ursiniano registrava anche il nome di colui che aveva venduto la gemma ad Orsini, un tal Orazio de' Marii.
Pertanto si può ritenere che il Demontiosus, che pubblica nel 1585 la descrizione di un viaggio avvenuto alcuni anni prima, attesti la presenza della gemma in proprietà di Orazio; che il Codice angelicano documenti il successivo passaggio alla collezione ursiniana e che la voce d'inventario del 1600 suggelli questa ricostruzione, portando quindi ad identificare Orazio de' Mari con *Horatius Tigrinus*. Questa ricostruzione è

---

[36] Pochi altri sono i riferimenti ad opere note e direttamente viste dal viaggiatore: il Toro di Apollonio e Taurisco, «*quorum adhuc extat, imo vivit opus nobilissimum in palatio Illustrissimi Cardinalis Farnesii...ex eodem lapide, a Rhodo advecta, artis & naturae certamen*» [*De Sculptura*, cit., p. 12]; il Torso vaticano, «*extat in Vaticano corpus, capite, brachiis & tibiis truncatum; ex marmore, quod fragmentum nulli cedit operum antiquorum quae extant hodie Romae*» [*De Sculptura*, cit., pp. 12-13]; il già citato gruppo colossale del Quirinale, ritenuto ancora esempio di un *certamen* tra Fidia e Prassitele nel rappresentare Alessandro e Bucefalo [*De Sculptura*, cit., p. 13].
[37] *De Sculptura*, cit., p. 14. Tra il paragrafo dedicato alla scultura vera e propria e quello relativo alla «*gemmarum scalptura*», è brevemente descritta in questo primo libro anche la tecnica della *Caelatura*, che per Plinio, e conseguentemente per Demontiosus, è un'altra specie di scultura, a metà tra pittura e statuaria. in quanto si serve di linee dipinte e del chiaroscuro degli intagli nel metallo.
[38] Il tema degli anelli di Alessandro e Augusto svolge un ruolo centrale non solo nell'economia di questo breve testo, ma anche, come vedremo, in altri e successivi trattati. La frequente ripresa da Plinio di concetti e informazioni ha determinato la diffusa notorietà del tema del riconoscimento del volto di Augusto nelle diverse fasi della sua biografia e, soprattutto, del riconoscimento delle firme degli intagliatori menzionati da Plinio. Certamente, in questo percorso, uno dei primi testimoni è Demontiosus. Altri casi testimoniati da Plinio sono l'agata del Re Pirro, famosa per la presenza di macchie naturali che delineavano le figure delle Muse con Apollo; il sigillo di Silla con la sottomissione di Giugurta; i tre castoni di Augusto e l'anello di Alessandro con il suo ritratto.
[39] *De Sculptura*, cit., p. 16: «*post eum Apollonides et Cronius in gloria fuere quique divi Augusti imaginem simillime expressit, qua postea principes signant, Dioscurides*».
[40] NH, XXXV, 82: «*et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus*».
[41] *De Sculptura*, cit., p. 17.
[42] Ms. 1564, Bib. Angelica: «*B. Annulus aureus ingens antiquus, cum gemma unciali magnitudine, ab aliquo inclusa, repertus Romae, a Fulvio Ursino redemptus ob venustatem cum gemma tum caelatura centum aureis. Plin lib. 33 de annulis, iam, inquit alii pondera eorum ostendunt; Iuvenalis Satyra prima; ne sufferre queunt maioris pondera gemmae. Idem Ciceroni nemo ducentos nunc dederit nummos, nisi fulserit annulus ingens. […] Apollonidis et Dioscoridis celebrium, gemmarum caelatorum mentio apud Plinium lib. 36. Unde credam hic forte erratum in nomine, et Apollonium pro Apollonide substitutum*».

attendibile anche perché l'individuazione della gemma non si basa solo sul riconoscimento iconografico, che potrebbe lasciare spazio a dubbi interpretativi, quanto piuttosto sulla presenza di un fattore assai più preciso, ovvero sia la menzione dell'iscrizione con il nome dell'incisore. L'ametista sarebbe stata prima nella collezione di *Horatius Tigrinus*, presumibilmente Orazio de' Marii, dove sarebbe stata vista da Demontiosus, poi passò nella collezione di Orsini, dove l'avrebbe vista il compilatore del Codice 1564 dell'Angelica, tra 1594 e 1600 [**fig. 187**], e poi nella dattilioteca Farnese[43].

Fig. 187, gemma, Artemide

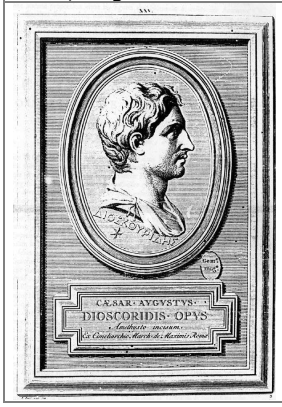


La citazione della gemma in Demontiosus è dunque il risultato dell'associazione tra la menzione pliniana dell'incisore e la lettura della firma sul reperto archeologico. Molto probabilmente la leggibilità dell'iscrizione, ma soprattutto la possibilità di collegarla facilmente alla fonte antica determinarono la fortuna di questo pezzo. La lucentezza e l'estrema perizia tecnica della raffigurazione costituirono ulteriori parametri di valore per il successivo passaggio dell'ametista in una delle più prestigiose raccolte glittiche della Roma tardo-cinquecentesca, prima quella di Fulvio Orsini e poi la Farnese[44]. Citazione delle fonti antiche, confronto con le testimonianze archeologiche realmente visibili, denominazione epigrafica delle personalità artistiche rendevano quindi particolarmente attraente questo reperto glittico.
Questa ametista però è interessante non solo per la possibilità di ricostruirne la storia collezionistica, ma anche per un altro aspetto. Con Apollonios, Pyrgoteles e Dioscuride compongono la triade degli incisori più famosi dell'antichità. In particolare Dioscuride era noto grazie alla menzione delle testimonianze letterarie e al suo legame con Augusto. Ebbene lo stesso Demontiosus si pronuncia sulla sua notorietà e ne menziona anche altre opere: «*Famam etiam habuit Dioscorides, qui Divi Augusti imaginem expressit, qua postea principes signabant. Similem si non eandem caelaturam habet Heroardus medicus regius, naturae pariter & artis bonae existimator. Vidi etiam Mercurium eiusdem Dioscoridis manu exscalptum ex sarda gemma, cui artificis nomen adscriptum est. Eius mihi copiam fecit idem qui et Dianae illius Apollonidis*». Anche in

[43] GASPARRI, *Le gemme Farnese*, cit., cita l'ametista di Apollonio a p. 16, a p. 27, nota 10, a pp. 140-141 scheda 56, fig. 12. Discutono il pezzo nell'ambito delle attribuzioni ad Apollonios M. L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden Baden, 1966, p. 43, nota 35 ed E. SIMON, LIMC, II, p. 827, n. 239, s.v. *Artemis/Diana*. La Vollenweider nota che, come gli incisori del V sec. a.C., anche quelli dell'età augustea cercarono di attribuire un carattere poetico alle loro creazioni, spiegando così l'inserimento dell'Artemide pensosa nel paesaggio. FURTWÄNGLER, *Antiken Gemmen*, cit., tav. XLIX, 8; G. M. A. RICHTER, *Three critical periods in Greek Sculpture*, Oxford, 1951, fig. 128.

[44] La successiva menzione della pietra è data proprio da una voce del suo inventario che attesta la variante del nome dell'incisore Apollonides, anziché Apollonios, la provenienza dalla «sorella di Orazio de' Marii» per il costo di cento scudi e la montatura in un anello d'oro. DE NOLHAC, *Les collections*, cit., n. 34, pag. 155: «*Amethysto con una figura di Diana, con lettere greche che dicono APOLLONIDOU, ligato in anello antico, dalla sorella d'Horatio de' Marii, 100*».

questo caso, nella sua esperienza romana, la fonte pliniana trova riscontro nella realtà delle testimonianze archeologiche.
Sono citati in questo passo di Demontiosus altri due reperti archeologici: il primo è un ritratto di Augusto di cui una copia era in possesso del medico del Re di Francia [**fig. 188**], il secondo è la raffigurazione di Mercurio con firma di Dioscoride [**fig. 189]** che all'epoca apparteneva ad Orsini [**fig. 178**]. Anche questa gemma era citata nell'inventario ursiniano del 1600 e nel codice angelicano[45], con iscrizione e indicazione della precedente provenienza collezionistica dal medesimo *Horatius Tigrinus*. Demontiosus, a sua volta, dichiara di possedere una copia del Mercurio, realizzata dalla stessa mano che aveva copiato per lui anche l'Artemide cacciatrice[46].

Fig. 188, *Gemmae antiquae*, 1724, Augusto	Fig. 189, *Gemmae antiquae*, 1724, Mercurio
	

Si trovano in queste sintetiche notizie le componenti essenziali per la fama collezionistica di questi pezzi: la presenza in collezioni di primo rango, l'ottimo stato di conservazione, la leggibilità dell'iscrizione e la riconoscibilità della firma. Questi esempi dimostrano quindi che la dichiarazione di Demontiosus di voler compiere un'indagine critica delle fonti antiche risulta sproporzionata e fuorviante in quanto si realizza solo in minima parte e in rari casi nella stesura concreta del commento. Questa parzialità, per non dire lacunosità del trattato, conferma così i giudizi negativi degli antichi commentatori[47]. Tutto sommato, nonostante i pochi

[45] DE NOLHAC, *Les collections*, cit., n. 35, pag. 155: «Corniola con la figura di Mercurio et lettere greche che dicono DIOSKOURIDOU, dal medemo (Horatio de' Marii), 10».
[46] La gemma è una corniola, attualmente conservata al Fitzwilliam Museum, Cambridge. Altezza: 17mm. Vi è raffigurato Mercurio stante, pressoché frontale con petaso e caduceo, avvolto nella clamide. VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, cit., p. 63, nota 83; p. 144. Vollenweider sintetizza la bibliografia precedente e indica i passaggi di proprietà della pietra, da Stosch alla collezione Marlborough; ritiene inoltre che questa raffigurazione di un Hermes frontale, come anche l'altra di un Hermes di profilo, firmata anch'essa da Dioscuride, debba essere attribuita all'ultima fase di produzione del maestro. Infine segnala, oltre al già noto Demontiosus, altri riferimenti bibliografici quali J. SPON, *Miscellanea eruditae antiquitatis*, Leyden, 1685, p. 122; GRONOVIUS, *Thesaurus*, cit., IX, p. 790; STOSCH, *Gemmae antiquae caelatae*, cit., pp. 36-38, tav. XXVIII; BRACCI, *Memorie*, cit. II, pp. 58-61, tav. 65 (su cui vd. § 3.1).
[47] Un raffronto del testo di Demontiosus con quello pliniano dimostra che tale trattato fu veramente composto attraverso l'integrazione di brani prelevati da parti diverse, talvolta anche lontane tra loro. Anche questo modo di procedere, per selezione e assemblaggio di *excerpta*, permette di intravedere un approccio quanto meno libero e disinvolto rispetto alla fonte. Alcune espressioni, addirittura interi brani, sono prelevate dal testo originario e inserite in questo breve trattato. Per esempio è un intarsio di *pliniana membra* l'introduzione: «L'arte fu tanto nobile un tempo, nell' esprimere le somiglianze [Nat. Hist, XXXIV, 35*:* «*Similitudines exprimendi quae prima fuerit origo, in ea, quam plasticen Graeci vocant.*..»] e nell'imitare tutto ciò che ricade sotto la volta celeste, al punto che ciò che si fosse degnata di tramandare alle generazioni future, tutto ciò lo avrebbe anche nobilitato [Nat. Hist, XXXV, 2*:* «*…primumque dicemus quae restant de pictura, arte quondam nobili — tunc cum expeteretur regibus populisque — et alios nobilitante, quos esset dignata posteris tradere...*»], e questo è sempre stato motivo di lode proprio dei pittori e degli scultori, ed in dubbio è fino ad ora a chi conferire la palma del primato. In verità esistono due tipi di scultori. Una categoria sono coloro che realizzano le statue in modo che si possano vedere da ogni lato, in emulazione all'opera della natura. Un'altra categoria è di quelli lasciano vedere solo da una parte quanto hanno plasmato di una figura [*De Sculptura*, cit., p. 1: «*Rerum similitudines exprimere & quidquid orbis complectitur imitari, ars adeo quondam nobilis fuit, ut ea quae dignata esset posteris tradere nobilitare posset quae fictorum et pictorum propria laus semper fuit, dubia adhuc inter eos palma fictorum vero duo sunt genera. Unum eorum qui signa faciunt quae quaquaversus spectentur naturae opus aemulantur. Alterum est*

casi menzionati, la visione autoptica entra in modo molto marginale nella riflessione critica: solo tre gemme, l'Artemide, il Mercurio e il ritratto di Augusto, sono menzionate in tutto il trattato. Il testo di Demontiosus era dunque un centone della fonte pliniana, quasi un surrogato della stessa, ma comprendeva alcuni accenni a gemme viste durante il soggiorno romano. Nonostante tutti questi limiti, la visione concreta delle firme sulle gemme conferì veridicità al testo antico, permettendo agli eruditi di creare, anche se ad un livello ancora superficiale, un sistema di riferimento per datazioni, soggetti e criteri stilistici. La lettura delle iscrizioni sulle pietre introduceva, così, nell'armamentario antiquario, lo strumento dell'epigrafia, che andava ad aggiungersi alla citazione delle fonti letterarie e all'analisi stilistica, ancora pressoché inesistente.

Indicate le caratteristiche fondamentali di una delle due operette aggiunte nell'edizione del 1609, rimane ancora aperta la domanda sugli intenti alla base di questa operazione editoriale. Prendiamo allora in considerazione il testo introduttivo di questa edizione del 1609, ossia una lettera del Rettore dell'Università di Brema, Matthias Martini (1572 - 1630): «Non molto tempo fa ho consultato la tua Dattilioteca, ottimo Gorleo, davvero un *repertorio (promptuarium) di gemme incise un tempo con la massima perizia*, gemme che tu hai sottratto all'ingiuria del tempo. E per giunta conservi, ed io ne gioisco e me ne rallegro, questo genere di 'keimelia' in quantità innumerevole, ossia le tue monete in oro, bronzo e argento, che io ti invito a gran voce per il desiderio unanime delle generazioni future e della nostra nazione a vendicare dall'oblio: e soprattutto quelle delle famiglie romane che tralasciò Fulvio Orsini, erudito d'antichità tra pochi. E così, in questo modo, renderai dipendenti da te gli appassionati delle antichità, *soprattutto se illustrerai la tua Dattilioteca con noterelle, in modo che il lettore conosca...*»[48]. L'uso del termine «*promptuarium*» non è casuale: nonostante i complimenti iniziali, per Martini la *Dactyliotheca* senza un apparato testuale non era altro che un 'repertorio' che necessitava di essere arricchito con elementi esplicativi che aiutassero il lettore nella comprensione delle raffigurazioni, nella conoscenza delle caratteristiche dei materiali e delle tecniche di produzione. Quest'operazione editoriale del 1609 era dunque nelle intenzioni di Martini un dono («*mitto libens volensque tibi 'antidoron'*»). Ma il testo introduttivo dice anche qualcos'altro: indica nelle *Familiae Romanae* di Fulvio Orsini del 1577 il modello di riferimento per la compilazione di una nuova edizione della *Dactyliotheca*[49]. Nel 1605 già Gorlaeus aveva prodotto un suo trattato di numismatica, con cui aveva cercato di emulare il suo modello; pertanto a questo punto mancava soltanto di completare l'opera sulla glittica poiché, come le *Familiae romanae* avevano destato l'ammirazione del Martini, così si può immaginare che si avvertisse la nacessità che la *Dactyliotheca* non fosse costituita da sole immagini, ma fosse anche dotata di un commento. L'integrazione tra un preciso apparato illustrativo e un sobrio commento avrebbe così determinato il salto di qualità rispetto alle precedenti pubblicazioni di numismatica. In altri termini Martini esplicitamente invitava il Gorlaeus ad illustrare le sue gemme con «*scholiis*» e ciò poteva avvenire anche facendo più ampio uso delle fonti tradizionali (Plinio, Orfeo, Epifanio, Alberto Magno) per spiegare la

---

eorum, qui quantum cususque corporis uno aspectu cerni potest»] e ciò si propongono di imitarlo come se fosse su una tavola. Ma neppure questi rientrano nella medesima serie: infatti il lavoro può sporgere dal piano, oppure può rientrare nello stesso: e di queste categorie parlerò poi esponendole ad una ad una. Ma anche la materia distingue gli artigiani: alcuni infatti creano le statue da materiali morbidi, altri da materia che si può ammorbidire con la fusione, altri ancora da sostanze dure, e in tutte queste arti si distinsero un tempo illustri artefici. Ma i più antichi di tutti furono i plastici, che lavoravano una materia morbida e malleabile, partendo da rozzi inizi» [*De Sculptura*, cit., p. 1: «*Sed materia etiam artifices distinguit. Alii enim ex molli materia signa faciunt, alii ex fusili, alii ex dura. & fuere quondam in singulis generibus clari artifices. Sed omnium antiquissimi fuerunt plastae, qui mollem & ductilem materiam tractarunt: a rudibus initiis progressi*»].

[48] *De Sculptura*, cit., p. 1: «*Evolvi nuper tuam Dactyliothecam, optime Gorlaee, vere promptuarium gemmarum summo artificio olim scalptarum, quas a temporis iniuria ingenti pretio vindicasti: possidesque, ut audio et gaudeo, id genus κειμηλια prope innumerabilia, quae, ut & Numismata tua aurea, aerea, argentea ab oblivione ut vindices te posteritatis patriaeque communi voto maiorem in modum rogo obtestorque: ea praesertim Numismata familiarum romanorum, quae Fulvius Ursinus homo antiquitatis in paucis peritus pratermisit. Sic tibi historiae antiquitatis amantes mirum in modum devincies, praecipue vero si Dacthyliotecam sic scholiis illustrabis, & de gemmarum natura ex Orpheo, Plinio, Epiphanio, caeterisque veteribus ac neotericis, Bapt. Alberto Leone & Alberto Durerio summo artefice de symmetria tam scalptoribus quam pictoribus utili, Lector cognoscat.....*».

[49] Quest'edizione colpì molto favorevolmente gli intellettuali di tutta Europa: le illustrazioni sono nitide e precise, corredate di didascalie; i commenti, sintetici e direttamente collegati alle immagini, scevri da dissertazioni devianti dall'analisi dei reperti. Contrariamente alla pratica più usuale, i testi non erano frantumati in ecfrasi antiquarie e in sequenze di citazioni, ma provvisti di un sobrio bagaglio di rimandi alle fonti utili all'esplicazione dei soggetti raffigurati.

«*gemmarum natura*». Suggeriva i punti di riferimento: Orsini da una parte, i testi antichi dall'altra, non solo come modelli ma anche come fonti di informazioni. Martini quindi forniva il proprio contributo non solo 'impostando' il futuro lavoro del Gorlaeus, ma anche aggiungendo i testi di Demontiosus e del Gaurico, come concreto contributo per i nuovi commenti utili all'esplicazione delle gemme della *Dactyliotheca*. L'*'antidoron'* sarebbe quindi un piccolo dono per aiutare il Gorlaeus nella sua futura impresa di integrare finalmente le immagini con commenti esplicativi: alla coppia di autorità antiche, Plinio e Filostrato, fondatori di una teoria delle tecniche artistiche, Martini aggiunge Pomponio Gaurico e Ludovico Demontiosus[50]. I loro testi, che per la maggior parte parafrasano e centonano le fonti antiche, avrebbero dovuto fungere da materiale da costruzione per il nuovo «*monumentum*» di Gorlaeus[51].
Utilizzando le rielaborazioni moderne del testo pliniano, integrate spesso in maniera non esplicita da considerazioni dei chiosatori, guardando ai repertori numismatici che, sempre più numerosi e copiosamente illustrati, uscivano dai torchi, tenendo in prima considerazione l'operato di Orsini, in più, fondandosi sull'ampio apparato figurativo già offerto dal suo atlante figurato, Gorlaeus avrebbe avuto, a parere di Martini, tutti gli strumenti per realizzare un nuovo prodotto editoriale, in cui anche le gemme figurate – si può immaginare – sarebbero state provviste di un commento esplicativo. Inoltre i trattati di Goltzius e di Orsini avrebbero messo a disposizione illustrazioni e interpretazioni precise di serie numismatiche che diventavano vocabolario corrente per la parallela lettura delle iconografie della glittica. Infine, un esperimento in questa direzione, ovvero una pubblicazione di gemme con *scholiis*, era già avvenuto ad opera di Antoine Le Pois, quell'*Antonius Piso* citato nell'introduzione al *Candidus Lector* da parte di Gorlaeus. Questa nuova auspicata edizione, ulteriormente ampliata e rivista, voluta da Martini, non venne però mai realizzata, forse per l'insufficienza dei materiali forniti, forse per lo spostamento d'interesse di Gorlaeus verso la materia numismatica, forse, infine perché, come sostengono alcuni commentari, il 1609 sarebbe anche l'anno della morte dello stesso Gorlaeus.

La galleria cartacea, se non produce un'immediata eco nelle cerchie intellettuali almeno per quanto riguarda la disciplina glittica in ambito italiano, rimane però un baluardo a cui fare ricorso anche in epoche successive, nel momento in cui si voglia tracciare una 'glittografia' (Mariette), ma anche nel momento in cui, alla fine del Seicento e agli inizi del Settecento, divengono di gran moda le gemme sia come argomento di studio, sia come oggetto da collezionare. Proseguiranno e approfondiranno tale linea le prolisse pubblicazioni di Fortunio Liceti[52], Longus[53] e Kirchmann[54], che tematizzano l'impiego e la funzione degli anelli nella società antica, istituendo frequenti raffronti con la pratica contemporanea. La *Dactyliotheca*, per parte sua, si configura come prototipo di galleria cartacea, che verrà sottoposta a radicale revisione alla fine del Seicento da parte di Jacob Gronovius tra il 1695 e il 1707.
Rimane aperta la questione della storia, della genesi e della dispersione del nucleo di gemme appartenute ad Abraham Gorlaeus[55]. Molte di queste erano probabilmente non antiche, bensì realizzate in età moderna e sarebbero poi confluite nella collezione di Lord Arundel[56]. In definitiva questa 'galleria cartacea' sembra non portare considerevoli contributi per la comprensione delle raffigurazioni presenti su castoni d'anello. Essa è

---

[50] *De Sculptura*, cit., p. 2: «*tresviros, qui post Plinium ac Philostratum de Scalptura, Caelatura ac Pictura latine disseruerunt. Italos duos, Pomponium Gauricum Neapolitanum, Lucae summi mathematici fratrem, & Aldum Manutium Paulli F.: Gallum unum Ludovicum Demontiosum, ex eo libro quem inscripsit Gallus Romae hospes, rarum nimis repertum...*».
[51] *De Sculptura*, cit., p. 2: «*Quem quidem legendi colligendique laborem atque industriam si tibi probavero, tuisque adiungere non detractaveris … maiorum tibi vigiliarum monumentum ut adornem: & currentem, quod aiunt, incitabis*».
[52] F. LICETUS, *De annulis Antiquis Librum Singularem.....Autor Fortunius Licetus Genuensis...Io. Baptistae Pallotto dedicat, Utini, MDCXLV*.
[53] G. LONGUS, *De annulis signatoriis Antiquorum, Mediolani*, 1615; IDEM, *Tractatus de annulis signatoriis antiquorum sive de vario absignandi ritu, (ed altera)*, in *De annulis liber singularis, Accedunt Georgii Longi, Abrahami Gorlaei, et Henr. Kornmanni de iisdem tractatus absolutissimi, Lugd. Bat.*, 1672.
[54] J. KIRCHMANNUS, *De annulis liber singularis, Accedunt Georgii Longi, Abrahami Gorlaei, et Henr. Kornmanni de iisdem tractatus absolutissimi, Lugd. Bat.*, 1672.
[55] D. SCARISBRICK, *The Arundel gem cabinet*, in «Apollo, The magazine of the art», 144, 1996, pp. 45-48, nota 3, p. 47, cita J. KAGAN, *The History of Seventeenth Century Glyptics in England*, in *Western European Art of Seventeenth Century*, Leningrad, 1981, pp. 177-181.
[56] FURTWÄNGLER, *Die antike Gemmen*, cit., p. 404: «*Unter den Gemmen ist viel modernes Zeug und die antiken sind ganz gering und unbedeutend*»; riferisce l'opinione di Chifflet, secondo cui «*pleraeque.…recentis sculpturae et ad libitum factae*».

importante però per altri motivi: è una delle prime opere dedicate esplicitamente e intenzionalmente all'illustrazione di anelli con castoni recanti raffigurazioni 'all'antica'. Inoltre, questa operazione editoriale contribuisce a creare un genere e ad attribuire una posizione specifica e autonoma alla trattazione della glittica nell'ambito della disciplina antiquaria. Tale pubblicazione viene quindi a coincidere, per semplificare, con l'inaugurazione di un genere: è come se finalmente si riconoscesse piena dignità anche alla categoria della glittica, che fino ad ora era stata trattata come repertorio di soggetti, spesso solo di ritratti, interessanti nella misura in cui fossero confrontabili con quelli presenti sulle testimonianze numismatiche. Da un ruolo ancillare e interstiziale, la glittica progressivamente acquisisce una propria autonomia e una fisionomia specifica nella trattatistica antiquaria, con sue proprie caratteristiche editoriali, con specifici temi di interesse e con un percorso interno, che si articola in richiami, riprese e revisioni, anche a distanza.

2.9 CODIFICARE NUOVI TEMI.

2.9.1 Le gemme basilidiane: definizione di un nucleo tematico.

Fino ad ora si è ripercorsa la presenza delle gemme antiche figurate nella produzione a stampa e in quella rimasta manoscritta. La produzione erudita di Vico ed Erizzo (1550-1560), la diffusione delle prime riproduzioni figurative relative ai cammei Grimani (1550-1580), il trattato di Le Pois (1579), le tre edizioni delle *Imagines* ursiniane (1570, 1598, 1606), l'elaborazione del codice della Biblioteca Angelica (1590 circa) e la pubblicazione della galleria cartacea di Gorlaeus (1600-1609) sono gli ambiti in cui sono state individuate ed analizzate le gemme antiche figurate. In tutti questi casi esse però non sono trattate in maniera autonoma, ma sempre insieme ad altri materiali. Tranne che nel caso delle tre matrici lafreriane, che tuttavia dovevano essere inserite nella raccolta dello *Speculum romanae magnificentiae*, nella seconda metà del Cinquecento non si rilevano edizioni a stampa dedicate in maniera specifica ed esclusiva a questa classe di materiali. Ciò colpisce tanto più se si guarda invece alla fiorentissima produzione editoriale di primo Seicento, quando una serie di trattati o di atlanti figurati esclusivamente dedicati alle gemme antiche figurate compaiono sul mercato. La mancanza di trattati a stampa destinati soltanto alle gemme figurate può però essere in parte sanata se si prende in considerazione anche la produzione rimasta inedita che, come sappiamo, veniva solitamente conservata, messa a disposizione degli studiosi, consultata, studiata e copiata da altri eruditi e disegnatori su altri codici. Si è già dimostrato l'interesse di questa documentazione prendendo in esame il codice 1564 della Biblioteca Angelica di Roma. In questo capitolo, dunque, cercherò di ritessere le fila del dibattito in corso nel tardo Cinquecento sulla glittica antica aggiungendo al codice angelicano e alle opere ursiniane altre testimonianze utili a documentare l'interesse verso le gemme; sarà poi possibile la ricomposizione di queste testimonianze in un quadro unitario e coerente per delineare il retroterra culturale delle opere più compiute medio-seicentesche. In tal modo si ottiene anche il vantaggio di reinserire queste disperse testimonianze nel proprio orizzonte formativo e di restituire loro spessore e ruolo nelle dinamiche antiquarie.

Episodio importante in questa direzione è l'edizione tarda - nel 1657 - a cura di Jean Chiflet di una raccolta comprendente due testi: *Abraxas seu Apistopistus* e *Abraxas seu Proteus* [**fig. 190**] [1], dedicati alle gemme cosiddette 'basilidiane'. Questa categoria di materiali è nota già dal codice angelicano ed è riproposta proprio in questo stesso anno, 1657, anche dalla prima edizione delle *Gemme antiche figurate* di Bellori e Agostini. I due trattati sono preceduti da un'introduzione generale, che fornisce alcune informazioni essenziali per comprendere le loro circostanze editoriali. Il curatore dell'edizione fu Jean Chiflet, che voleva rendere omaggio all'illustre amico, Jean l'Heureux, più noto come Johannes Macarius, dando ai torchi l'*Abraxas seu Apistopistus*[2]. Quest'opera era stata lasciata incompiuta al momento della prematura scomparsa di Jean l'Heureux, avvenuta nel 1614, ed era pertanto stata elaborata nel periodo del suo soggiorno romano, tra 1594 e 1614. A differenza del primo, il secondo trattato che compone il volume, l'*Abraxas seu Proteus,* fu invece scritto da Chiflet e si presentava, sia nella struttura che nei contenuti, come una derivazione dall'*Apistopistus*. Il calco del titolo esplicitava questo rapporto, unitamente alla pubblicazione congiunta e alla dichiarazione incipitaria, apposta alla raccolta come celebrazione di Macarius[3]. Pertanto l'edizione del 1657 si compone in

[1] La Biblioteca Universitaria di Pisa (collocazione I, 148) conserva un esemplare di questo volume, importante anche per l'erudizione successiva in quanto era appartenuto all'illustre erudito fiorentino e cultore di glittica antica, Anton Francesco Gori, che nel 1751 dedicò alla trattazione glittica un'opera in tre tomi, le *Gemmae Astriferae*, in cui «sono rappresentate le Immagini di quasi tutte le divinità, dei loro simboli e attributi attraverso i quali sono state collegate con le stelle»[1]. Gori nella sua opera utilizzò ampiamente i materiali raccolti in questi trattati seicenteschi, anche criticandoli e prendendo posizioni nettamente contrarie a quelle dei suoi predecessori, ma fondandosi pur sempre su di essi. Il volume contiene in realtà tre trattati - *Abraxas seu Apistopistus* (pp. 1-32), *Abraxas seu Proteus* (pp. 35-47), *Socrates sive de Gemmis* (pp. 3-39, con nuova numerazione). Il Volume I, 148 è rilegato in cuoio chiaro; sulla costolina rimangono gli antichi cartellini cartacei, che riferiscono la più antica catalogazione del volume alla lettera M, iniziale di Macarius. Nell'antiporta è presente l'*ex libris* di Gori, sotto al quale si trovano alcune annotazioni a penna, probabilmente di sua mano.

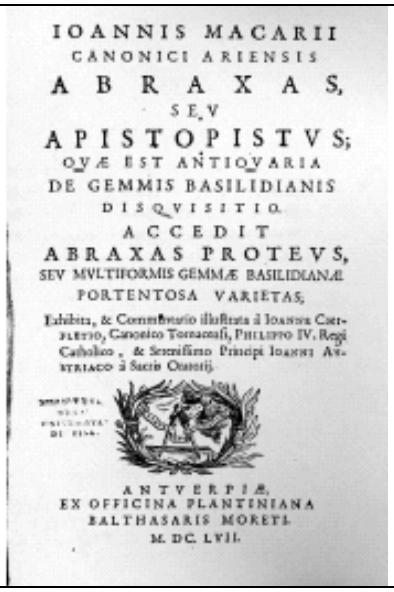
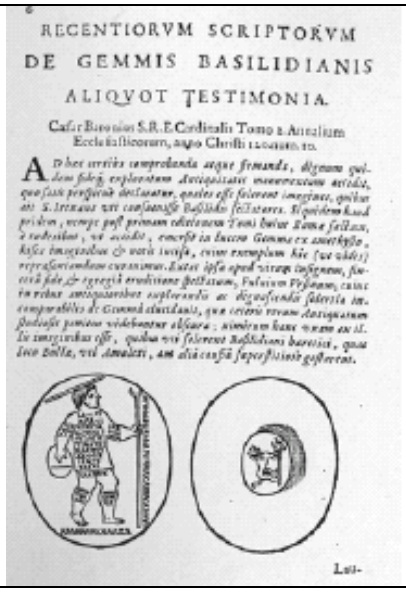
[2] L'omaggio si manifesta così nella impostazione dell'intera edizione in chiave celebrativa: all'inizio si trova una dedica a Giovanni d'Austria 'aggiornata' all'epoca dell'edizione, seguita da sintesi bio-bibliografica su Macarius (pp. 3-4) e dalla trascrizione della sua epigrafe sepolcrale (p. 5).

[3] Queste due brevi dissertazioni sono arricchite e unificate dall'aggiunta di alcuni apparati: un *Elenchus gemmarum* (pp. 49-54), un *Commentarius in Tabulas Abraxeas* (pp. 57-143), alcuni indici (*Index Capitum, Auctorum, Rerum*). Le raffigurazioni dei pezzi sono ordinatamente inserite nelle tavole, organizzate in base ad un sistema di numerazione che

realtà di due testi di diversa cronologia e, in particolare, il nucleo originario dell'*Apistopistus* dovrebbe risalire, almeno quanto ad elaborazione, ai venti anni trascorsi dal Macarius a Roma, mentre il secondo trattato è elaborato dopo e viene pubblicato solo nel 1657. In questo caso quindi la data di edizione non corrisponde alla cronologia effettiva dell'elaborazione di una parte consistente del primo trattato, che è più antico e si riallaccia all'intenso lavorio ursiniano e al codice della Biblioteca Angelica.

2.9.2 Abraxas seu Apistopistus

Il primo trattato reca l'intestazione *Abraxas seu Apistopistus, quae est antiquaria de gemmis basilidianis disquisitio* [**fig. 190**] e fu pubblicato nel 1657 da parte dell'officina plantiniana di Baldasar Moret. Il nucleo originario fu scritto da Macarius, ovviamente prima del 1614. Le informazioni di natura storica e bio-bibliografica relative a Macarius furono invece aggiunte nell'edizione postuma da Chiflet. La veste editoriale, le informazioni sulla biografia di Macarius, gli apparati, quali indici e tavole, sono tutti dovuti all'opera del curatore tardo. Nell'edizione si intrecciano, pertanto, due voci autoriali e due livelli di scrittura corrispondenti a due fasi cronologiche diverse. La prima corrisponde presumibilmente alla stesura degli appunti del giovane Jean L'Heureux; la seconda coincide con la raccolta da parte di Chiflet degli appunti dell'amico, con la preparazione del suo testo, con l'inserimento delle citazioni dagli autori più recenti e con la preparazione delle tavole figurate. Gli appunti di Macarius vengono arricchiti da una breve premessa di Chiflet, in cui sono esposte alcune notizie biografiche sull'autore. Macarius, dopo una fase formativa nelle Fiandre, si recò a Roma «*in scrutandis veterum Monumentis, excutiendisque Bibliotechis adsiduus*».

Fig. 190, *Abrasax* seu Apistopistus, frontespizio	Fig. 191, *Abrasax* seu Apistopistus, *Abrasax*
	

IOANNIS MACARII
CANONICI ARIENSIS
ABRAXAS,
SEV
APISTOPISTVS;
QVÆ EST ANTIQVARIA
DE GEMMIS BASILIDIANIS
DISQVISITIO.
ACCEDIT
ABRAXAS PROTEVS,
SEV MVLTIFORMIS GEMMÆ BASILIDIANÆ
PORTENTOSA VARIETAS,
Exhibita, & Commentario illustrata à IOANNE CHIFLETIO, Canonico Tornacensi, PHILIPPO IV. Regi Catholico, & Serenissimo Principi IOANNI AVSTRIACO à Sacris Oratorij.

ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA
BALTHASARIS MORETI.
M. DC. LVII.

RECENTIORVM SCRIPTORVM
DE GEMMIS BASILIDIANIS
ALIQVOT TESTIMONIA.

Caſar Baronius S.R.E. Cardinalis Tomo 2. Annalium Eccleſiaſticorum, anno Chriſti 120. num. 10.

L'eccellente padronanza del greco e del latino gli consentì di «donare al Lazio molte conoscenze derivate proprio dalla Grecia», ma la modestia gli impedì di diventare famoso. Alla sua morte lasciò alla Biblioteca del *Collegium Trilingue Buslidianum* a Louvain i suoi scritti e i suoi appunti[4]. La vicenda di Macarius era simile a quella di molti altri giovani nordici che, dopo aver avuto una formazione classicistica in patria, si recavano a Roma per completare il loro percorso culturale, usando spesso una rete di contatti che già si erano formati nel luogo di origine. Macarius trascorse a Roma una ventina d'anni, dal 1594 al 1614, appariva giovane brillante e di pronto intuito, affabile e disponibile, curioso e desideroso di intraprendere avventurose spedizioni per conoscere e disegnare di prima mano le antichità.

---

permette di rintracciare i singoli esemplari nell'*Elenchus gemmarum* e nel *Commentarius*. Questo sistema di richiami è preciso e rivela l'esigenza di conferire una struttura maggiormente ordinata ai materiali, segnando un avanzamento rispetto alle soluzioni cinquecentesche.

[4] Di questo trattato, noto anche come *Antiquaria disquisitio de gemmis basilidianis*, sono menzionate due fonti: un manoscritto della Biblioteca del Collegio Trilingue di Louvain e un altro nelle Biblioteca Winghiana di Tournais, nota anche come biblioteca della Cattedrale.

Genere letterario. La forma adottata per il trattato è il dialogo erudito: Serafino Olivario, Uditore della Sacra Rota, aveva chiesto spiegazioni sulla strana denominazione di '*Abrasax*' e sui culti dedicati a tale divinità, fornendo così l'occasione al Macarius di dare prova della sua preparazione[5]. Macarius allora tenta di costruire un trattato ad impianto argomentativo, in cui fa seguire ad una definizione iniziale una serie di digressioni specifiche. La parte finale del trattato di Macarius mostra un progressivo aumento di citazioni di testi antichi e tardi - da Tertulliano a Epifanio. Questo sviluppo del testo conduce, però, l'autore a scrivere qualcosa di più di una semplice *explicatio* ad una domanda estemporanea: si arrivava cioè a realizzare una vera e propria *disquisitio* su una serie di reperti archeologici variamente riconducibili alle cosiddette 'gemme basilidiane'.
Metodo. La visione diretta delle rovine e delle antichità caratterizza fortemente l'esperienza di Macarius. Nei suoi appunti menziona la consuetudine di aggirarsi per Roma in cerca di reperti, di confrontarli e di descriverli. A questo proposito risulta particolarmente significativa l'osservazione condotta da Macarius sulla raffigurazione di Mitra:

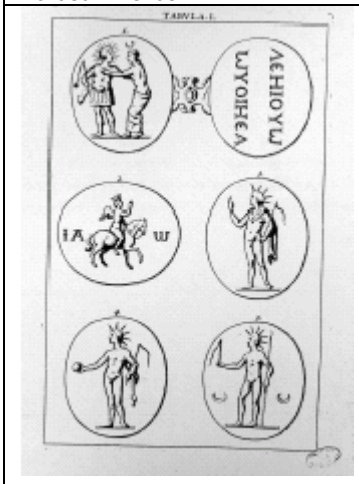
> «Ho visto a Roma in molti luoghi Mitra in forme tra loro simili. Direi quasi simili infatti il capo non è di leone, ma umano, con il berretto partico o la tiara. Con una sola mano tiene il toro per le corna, con l'altra mano conficca il coltello nella schiena, tenendo fermo il toro con un ginocchio. Molte ipotesi sono state formulate a proposito di esso, soprattutto su quella raffigurazione di Mitra che si può vedere in una tavoletta d'argilla, fissata nel muro del Palazzo che dicevano un tempo appartenesse ad Ottavio Zeno, dove si trovano anche immagini di Mitra più grandi e in marmo. Quella tavoletta è anche stata pubblicata e vi è stato aggiunto il nome di 'Tipo dell'agricoltura', ma non correttamente, perché invece è il 'Tipo di Mitra'»[6]

In questo brano Macarius descrive un rilievo con Mitra realmente visto e ne menziona una pubblicazione a stampa con didascalia, ma si oppone all'interpretazione corrente utilizzando il raffronto con altre attestazioni della stessa iconografia, anche su gemme. Per Macarius la visione del rilievo di Mitra richiama altre analoghe testimonianze archeologiche secondo lo stesso meccanismo associativo attestato anche dal codice angelicano tra rilievo mitriaco e gemma. Dal punto di vista figurativo Abrasax detiene spesso molti attributi. Il dio *Helios*, in quanto forza vivificatrice della natura, è associato ad *Abrasax* nelle sue caratteristiche di divinità generatrice del *Nous*. Mitra, a sua volta, è spesso identificato con *Helios* per i suoi attributi e per le sue origini orientali e viene così ad essere una delle possibili ipostasi di *Abrasax*. La contiguità iconografica tra Mitra e *Abrasax*, rilevata nei reperti archeologici, dimostra che il trasformismo cultuale delle divinità pagane trova corrispondenti anche nelle rispettive formule rappresentative. Questa caratteristica consentiva a Macarius di sovrapporre il *numen* di *Abrasax* a quello di Mitra, puntando a valorizzare l'indefinitezza dei loro poteri e la contiguità delle loro aree di intervento. Nella ricostruzione di Macarius, *Abrasax* è spesso una superiore potenza formata dalla compenetrazione di altre divinità orientali che si sovrappongono, confondendosi e integrandosi. In tal modo prende forma un barlume di metodo comparativo e di critica delle fonti e sono inserite associazioni di tipo sincretistico.
Altro aspetto da considerare, dal punto di vista cultuale, è la sovrapponibilità del potere e delle sfere d'influenza di *Abrasax* rispetto ad altre divinità. I basilidiani credevano che il loro dio avesse creato il *Nous*, da cui discendevano le potenze angeliche. Questa divinità era considerata più potente del dio cristiano e padrona del tempo. L'eccezionalità di questa concezione del divino risiedeva nella sua estensione totalizzante, nel suo aspetto multiforme e nella sua capacità di assumere molteplici aspetti, identificandosi ora con Mitra, ora con *Helios* [**Fig. 192**], ora con animali o divinità del pantheon più canonico **[Fig. 193-**

---

[5] *Ioannis Macarii canonici Ariensis Abraxas seu Apistopistus, quae est antiquaria de gemmis basilidianis disquisitio*, Antverpiae, 1657, p. 9.
[6] *Abraxas seu Apistopistus*, cit., p. 14: «*Conspectus a me Romae multis locis Mithres, forma pene consimili. Pene inquam, nam caput non est leonis, sed humanum, cum pileolo Parthico seu tiara. Una tantum manu cornua tauri prehendit, altera genu in taurum nixus cultrum tergo infigit. Multa circa eum apposita sunt, praesertim in ea imagine Mithrae, quae conspicitur in tabella fictili, muro inserta, in aedibus, quae olim dicebantur Octavii Zeni, ubi & maiores Mithrae e marmore. Edita est tabella illa, et nomen illi indiderunt, Typum Agriculturae, sed non bene, nam Typus Mithrae est*». (p. 14). Si tratta del rilievo di Ottaviano Zeno, già noto dalle stampe di Lafrery, sulla cui storia e fortuna, R. GORDON, *Interpreting Mithras in the Late Renaissance, 1: the 'monument of Ottaviano Zeno' (V. 335) in Antonio Lafreri's Speculum Romanae magnificentiae (1564),* al link: www.uhu.es/ejms/Papers/.../Ottavio%20Zeno%20relief.2004.doc

194][7]. La variabilità iconografica rispecchiava quindi l'essenza del culto, ossia la convinzione che la divinità potesse assumere forme e aspetti diversi. Da questa convinzione derivava la disamina degli attributi delle singole raffigurazioni di *Abrasax*: la *situla* di Iside, il serpente o la pisside di Esculapio, il corvo di Helios-Apollo [**fig. 194**], le stelle di Giove. Macarius distingueva così diverse tipologie di *Abrasax* a seconda dell'entità assimilata: l'*Abrasax Isiacum* portava la *situla* al posto dello scudo; *Abraxas Miles* portava spada e scudo, e così via. Inoltre, non solo divinità, ma anche soggetti generici potevano rientrare nella sua sfera di attrazione e funzionare da collegamento tra una divinità e l'altra: per esempio un corvo con un ramo di alloro nel becco era il *Mithres Corax* sacro ad Apollo **[fig. 194**]; lo scudo e il *flagellum*, simboli apotropaici, sottolineavano la maggior forza di *Abrasax* rispetto al tradizionale Apollo; il granchio e il serpente erano ritenuti animali sacri al Sole e determinavano la sovrapposizione di *Abrasax* ad *Helios*[8].

Fig. 192, Abrasax seu Apistopistus, Abrasax Helios	Fig. 193, Abrasax seu Apistopistus, Abrasax Mercurio	Fig. 194, Abrasax seu Apistopistus, Abrasax Corvo
		

Così, anche altre associazioni, diventavano possibili attraverso l'applicazione del medesimo meccanismo: se un *Abraxas* era circondato da Sette Stelle interferiva con i poteri di Giove; la presenza di iscrizioni inspiegabili era solitamente ricondotta alla tematica eretica (per esempio Nettuno con iscrizione ODARGAZAS); quattro ali erano interpretate come allusione alle stagioni dell'anno oppure gli animaletti sotto i suoi piedi erano identificati con le sue creature. Componibilità, mutevolezza e indefinitezza risultano, in sintesi, le caratteristiche del culto e della varietà iconografica del *numen Abrasax*. Questi aspetti trovavano nelle raffigurazioni su gemme un'ampia gamma di variabili figurative, spesso mostruose. In tal modo l'ampia messe di materiali glittici con questo tipo di raffigurazioni cominciava non solo ad essere presente nelle raccolte di curiosità, ma anche ad essere studiata come repertorio in sé e come insieme che rimandava ad un determinato ambito storico e religioso.

Fonti. Le fonti maggiormente citate e utilizzate sono quelle antiche, mentre tra i più recenti sono menzionati solo Antoine Le Pois, Camillo Leonardi e Cesare Baronio. Le informazioni desumibili dai testi di Leonardi e di Le Pois erano però molto limitate. Il primo menziona una sola gemma riferibile a questa tipologia iconografica, descrivendola sommariamente e attribuendola all'ambito della magia[9]; il secondo invece riconosce i singoli attributi («le corna di cervo, la testa e il collo da aquila, la veste militare, i piedi e le

[7] *Abraxas seu Apistopistus*, cit., p. 10 e seguenti.

[8] Il riferimento al serpente solare è chiaramente espresso in questo passo: «*Addamus & ad turbam Abraxarum omnes gemmas quae habent serpentem rectum, cauda circumvoluta, capite radiato, praesertim leonino*». Questa descrizione corrisponde perfettamente ad una gemma pubblicata dal Gorlaeus nella prima serie di tavole, la n. 32, e in seguito, nell'edizione di Lamy del 1778, riconosciuta come «*Serpent Egyptien sur un Abraxas*».

[9] LEONARDI, *Spec. Lapid.*, cit., faceva menzione di un *Abrasax* nel paragrafo intitolato «*De sculpturis non astronomicis*», in cui asseriva che le incisioni figurate avevano la funzione di rafforzare le proprietà già presenti nelle pietre. A testimonianza di questa asserzione citava un diaspro con una strana figura con «*caput leonis*», che gli offriva anche l'opportunità di tracciare una distinzione tra «*sapientia israelitica*», composta da nozioni astronomiche e magia naturale, e «*magicae ac necromanticae imagines*». Questa distinzione non ha però molto interesse nella prospettiva di un'indagine archeologica e storico-artistica, ma rimanda ad un approccio completamente diverso, che tuttavia va qui almeno menzionato in quanto continuava ad essere presente anche nei testi seicenteschi, se teniamo in considerazione che nel 1616 lo *Speculum* ebbe una nuova edizione.

gambe da serpente») e menziona un'iscrizione sul retro della gemma[10]. Il riconoscimento dei singoli attributi si fondava sulla messa a punto di uno strumento di indagine correntemente utilizzabile quale era la descrizione dettagliata. L'acribia descrittiva presente in questi trattati, il puntiglio e il rigore, la manìa per il dettaglio possono così essere letti non più solo come parossismi eruditi, bensì come veri e propri strumenti di lavoro, sostitutivi della figura: la descrizione consente, infatti, di guardare in modo ordinato e preciso all'immagine, trasmettendone al lettore una riproduzione testuale, qualora non ne sia disponibile una illustrata. Tuttavia, mancava ancora la capacità di integrare testimonianze di eterogenea tipologia e di interpretarle in maniera unitaria e sintetica. Questo limite è già stato individuato anche nei *Discours* di Le Pois, su cui anche Macarius aveva espresso un giudizio negativo.
È possibile affermare quindi che sia Le Pois (1579) sia il Leonardi (1502) possedevano già gli strumenti analitici utili alla corretta lettura delle immagini, ma non furono in grado di completare il processo interpretativo con la codificazione di una denominazione sintetica: non pervenivano alla formulazione della denominazione di *Abrasax* e non citavano la setta dei basilidiani. Invece, nel trattato di Macarius le gemme con *Abrasax* ottengono una prima definita e sicura formulazione, nonché un'ampia e complessa trattazione che cerca di tener presenti e integrare molti aspetti diversi: raffigurazione, iscrizione, credenze religiose e pratiche cultuali.
In questo scarto tra le vaghe indicazioni delle fonti cinquecentesche e la precisa interpretazione di Macarius ha giocato un ruolo fondamentale la terza fonte citata, ossia gli *Annales* del Baronio (1593-1594). Macarius avvia il suo testo con una precisa descrizione della raffigurazione e con l'attribuzione della precisa denominazione di Abrasax; ma, solo in una parte avanzata della spiegazione, fa riferimento esplicito alla sua fonte: «*Vidi enim praeter eam formam, quae in Baronio est, forma nudi hominis, capite radiato, dextra tangebat scutum, quod ad pedes erat, sinistra flagello armabatur…..et cum leo a tergo positus sit Abraxae, quem Baronius edidit, quoties mostra, vel homines capite leonino videbuntur, etiam eodem spectabunt*» (pp. 15-16). Ciò significa che il riconoscimento di *Abrasax* in un *monstrum* con scudo e frustino e con la testa di gallo, il corpo umano e i piedi terminanti in serpenti trovava un fondamento nella pubblicazione di Baronio[11].
Nel capitolo precedente si è già ricordato come Baronio nella seconda edizione degli *Annales* (post 1594) avesse, a sua volta, riconosciuto ad Orsini il merito di essere riuscito ad interpretare le raffigurazioni anche più complicate, specificatamente quelle basilidiane [§ 2.7]. Baronio, in più, inseriva negli *Annales* la raffigurazione di due gemme, con figure basilidiane [**figg. 170a e 170b del § 2.7**][12], tra cui l'ametista con *Homo Litteratus* in possesso di Fulvio Orsini. In realtà, dalle parole di Macarius non sappiamo se avesse visto questa ametista dal vero oppure solo nelle pagine degli *Annales*; quel che è certo, invece, è che conoscesse la pagina del Baronio in cui veniva pubblicata la gemma[13]. Macarius quindi utilizzava il passo di Baronio per fondare il proprio ragionamento su questa nuova categoria iconografica, sviluppando attorno ad essa una vera e propria dissertazione. Da parte di Macarius la ripresa disinvolta e non pedissequa di Baronio, che a sua volta richiama Orsini, costituisce un ulteriore e più forte segmento di unione tra l'erudizione romana di fine Cinquecento e le produzioni a stampa del Seicento.
Ma non solo. Questo rapporto si prolunga anche in seguito, in quanto nell'introduzione dell'*Abrasax seu Apistopistus* curata da Chiflet nel 1657 viene aggiunta una citazione diretta del passo di Baronio e viene riprodotta la medesima illustrazione dell'ametista [**fig. 191**] già presente negli *Annales Ecclesiastici* [**figg.**

[10] Anche Le Pois, cui Macarius riconosceva il titolo di «a*ntiquarius*», nel trattato del 1579, aveva pubblicato nelle sue tavole una figura con capo gallinaceo, piedi serpentiformi, scudo, frustino e corna di cervo (Tavola E, n. 8). Il commento cercava di spiegare l'illustrazione dichiarando che era stata fatta «*non à la volee, mais par magie naturelle & pour rendre la pierre efficace à quelque chose particuliere, ou bien pour avoir plusieurs vertus*». Questa convinzione circa i poteri delle pietre espressa dall'antiquario si allineava alle concezioni filosofiche espresse anche da Leonardi.
[11] *Abraxas seu Apistopistus*, cit., p. 6 e seguenti.
[12] *Abraxas seu Apistopistus*, cit., p. 6: «*Ad haec certius comprobanda atque firmanda, dignum quidem fideque exploratum Antiquitatis monumentum accedit, quo satis perspicue declaratur, quales esse solerent imagines, quibus ait S. Irenaeus uti consuevisse Basilidis sectatores. Siquidem haud pridem, nempe post primam editionem Tomi huius Romae factam, e ruderibus, ut accidit, emersit in lucem Gemma ex amethysto, hisce imaginibus et notis incisa, cuius exemplum hic (ut vides) repraesentandum curavimus. Extat ipsa apud virum insignem, sincera fide et egregia eruditione spectatum, Fulvium Ursinum, cuius in rebus antiquioribus explorandis ac dignoscendis solertia incomparabilis de gemma elucidavit, quae ceteris rerum antiquarum studiosis penitus videbantur obscura; nimirum hanc unam ex illis imaginibus esse, quibus uti solerent Basilidiani Haeretici, quas loco Bullae, vel Amuleti, aut alia causa superstitiose gestarent*». Questo passo è una ripresa diretta del commento di Baronio.
[13] Macarius, infatti, trattando la natura leonina di *Abrasax* dichiara esplicitamente che: «*Hinc discimus cur in ea figura Abraxae, quam edidit Baronius, humana nempe forma (nec enim una eadem sempre cernitur) appositus sit leo ab altera parte*» (p. 15).

170a e 170b] e nel codice angelicano [**figg. 169 a e 169 b e fig. 182 del § 2.7**][14]. In altri termini, Macarius citava solo nel testo, in maniera generica, l'interpretazione di Baronio; Chiflet, invece, nell'edizione del 1657 aggiunge citazioni dirette, testuali e figurative, dagli *Annales*. Tutto questo significa che la tematizzazione da parte di Macarius del genere delle pietre basilidiane non era una sua 'invenzione', ma si fondava sulla codifica del genere da parte di Fulvio Orsini e sulla piena condivisione di questa interpretazione da parte del Baronio. In questo collegamento si coglie tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento una linea di continuità, che assume evidenza tramite la pubblicazione postuma degli appunti di Macarius, il loro arricchimento con altri testi e immagini, nonché, infine, con l'aggiunta di un ulteriore trattato di Chiflet. Ma, in sostanza, la conoscenza del testo di Baronio e l'attribuzione a Orsini della paternità del riconoscimento della categoria degli Anbrasax sono un punto di partenza per la dissertazione di Macarius. Rispetto al Leonardi e a Le Pois, che non riuscivano a proporre interpretazioni complessive e a formulare una denominazione della tematica raffigurata, la 'chiusura del cerchio' fu invece una conquista di Orsini. Tale conquista veniva prontamente segnalata da Baronio, poi ricordata di nuovo da Macarius ed inserita, per quanto in maniera informale, nei suoi appunti ed, infine, ripetuta dall'inserimento della citazione diretta del passo di Baronio nell'introduzione curata da Chiflet.
In conclusione, nell'*Apistopistus* la ricostruzione storica di riti e pratiche sociali si fondava sull'analisi di una categoria di materiali, le pietre antiche figurate, fino ad allora poco noti e mai presi ampiamente in considerazione in opere a stampa. Le fonti letterarie antiche servivano come riferimento di supporto documentario e come orientamento nell'esplorazione di un tema in gran parte ancora nuovo, talvolta integrando i dati già disponibili, ma ancor più spesso costituendo il punto di partenza per l'interpretazione delle evidenze archeologiche disponibili. Nell'opera di Macarius era soprattutto dalle evidenze archeologiche ed in particolare dai materiali glittici che nascevano le domande sulla natura, il significato e l'uso di queste raffigurazioni e dei loro veicoli: l'interrogativo cognitivo partiva dai materiali e dalle loro raffigurazioni; le fonti letterarie erano poi ricercate per spiegare il senso degli intagli.

2.9.3 Abraxas seu Proteus

In questa serie di passaggi a ritroso – dall'edizione di Chiflet (1657) agli appunti di Macarius (1594-1614), all'edizione degli *Annales* (post 1594) all'interpretazione di Orsini (ante 1593) – Baronio funge da collegamento forte con l'antiquaria cinquecentesca. A ciò si deve aggiungere che si trovano tracce del dibattito sulle gemme basilidiane anche in altri testi, che venivano significativamente aggiunti da Chiflet nella parte iniziale del trattato, dove costituivano una sorta di florilegio illustre. Anche questa mossa ci fa comprendere il senso più ampio dell'operazione editoriale di Chiflet: da un lato riprendeva gli appunti dell'amico scomparso, dall'altra riproduceva il brano di Baronio, corredandolo anche di un'illustrazione. In terza istanza, raccoglieva fonti precedenti e coeve e le presentava in una sorta di florilegio composto da otto citazioni provenienti da testi editi.
Chiflet citava, ad esempio, alcune testimonianze di Joseph Justus Scaligerus sull'ampia diffusione delle raffigurazioni eretiche, sulla loro ricorrenza nelle collezioni dell'epoca e sulla loro difficoltà interpretativa («*Ea nemo intelligit nisi qui facienda curavit*»)[15]. Nel 1606 Scaligerus si trovava al centro di un intenso scambio epistolare proprio su questi temi: da una sua lettera ad Isaac Casaubon veniamo a sapere che quest'ultimo gli aveva inviato, a sua volta, una lettera corredata di *«tria* ἐκτυπα *ex Cimeliarchio nobilissimi Bordesiere*», e che in quello stesso giorno Scaligerus ne aveva ricevuta un'altra da Marquardus Freherus con un amuleto con caratteri arabi e africani[16]. Scaligerus tentava quindi di elaborarne una spiegazione: le incisioni erano ricondotte alle raffigurazioni astrali di ascendenza orientale ed erano impiegate per scopi

[14] Baronio nel secondo tomo, anno Christi 120, num. 10, cita le gemme basilidiane. Il passo è stato da me consultato in *Annales Eccl*., ristampa del 1738, p. 92, anno Christi 120, num. 10, IX, Biblioteca Universitaria di Pisa.
[15] CHIFLET, *Abrasax seu Apistopistus*, cit., p. 7, cita Ioseph Scaligerus, Lib. 2, Epist, 119, *ad Casaubonum*: «*Veteres Haeretici....multa eiusmodi reliquerunt, quae hodieque in Antiquariorum loculis asservantur cum eorum deo ABRAXAS*». Cita probabilmente dalla seguente edizione: *Epistolae,* The Hague, 1638, Lib. II, *Epist*. 119, *ad Casaubonum*; Lib. III, *Epist.* 226 *ad Marquardum Freherum*. P. DIBON, *Les avatars d'une édition de correspondance: les* Epistolae I. Casauboni *de 1638*, in «Nouvelles de la République des Lettres», 1982, 2, pp. 25-63.
[16] J. J. SCALIGERUS, *Opuscula varia antehac non edita. Omnium Catalogum post Parefationem Lector inveniet, Parisiis,* MDCX, p. 529. *Lettre à Pierre Antoine Rascas, Sieur de Bagarris, maistre de Cabinets, des Antiques du Roy*, in SCALIGERUS, *Opuscula varia antehac non edita*, cit., pp. 574-582, citata anche da JAFFE, *Aspects of gem collecting*, cit., 104, nota 16.

scaramantici e profilattici. Questa multiforme e abbondante quantità di materiali era poi inquadrata in tre grandi periodi: l'antichità, il tardo-antico e l'età moderna[17].
Oltre alla testimonianza di Scaligerus, anche i testi del Pignoria offrivano un vasto repertorio di temi e testimonianze facilmente selezionabili e riutilizzabili da altri autori. Per il medesimo florilegio introduttivo Chiflet, ad esempio, riprendeva un passo delle *Symbolae Epistolicae* in cui erano elencate immagini adatte a piccoli scrigni[18], tra cui erano descritte divinità pagane (Nemesi, Venere, Cupido, Mercurio, Serapide, Roma in atteggiamento militare, Fortuna), raffigurazioni di oggetti e simboli (una cetra, un genietto seduto su fiore, una mosca, una lupa che allatta) ed infine «le pazzie degli Egizi ed alcuni amuleti dei basilidiani»[19].

Fig. 195, Abrasax seu Apistopistus, Abrasax Arpocrate



Anche Salmasius è citato nel florilegio per le raccolte glittiche coeve: in riferimento alla tipologia del genietto seduto sul fiore [**Fig. 195**], Salmasius compila una specie di 'elenco delle presenze' citando a sua volta la *Tabula Isiaca* del Pignoria[20], la *Dacthylioteca* gorleiana e le collezioni di antichità nei «*loculis antiquariorum*». Questo elenco di Salmasius dispone sullo stesso piano i *locula curiosorum*, la galleria cartacea costituita dall'atlante del Gorlaeus e un trattato di argomento squisitamente antiquario qual era appunto la *Tabula Isiaca*. In tal modo si dimostra, da un lato, la consapevolezza dell'esistenza di un determinato genere iconografico, per quanto presente in diversi tipi di fonti, dall'altro la mancanza di una distinzione tra fonti di prima mano, di natura archeologica, e testimonianze di seconda mano, erudite o letterarie.

---

[17] *Opuscula varia antehac non edita*, cit., p. 529: «*…multa vidimus prisca, infimae vetustatis, recentissima: et eodem die, quo illa tua accepi, unum mihi a Marquardo Frehero missum est, characteribus Arabicis Africanis, cum caniculae sidere*…».

[18] J. CHIFLET, *Abrasax seu Apistopistus*, cit., p. 7, cita L. PIGNORIUS, *Symbolarum Epistolicarum, Liber I, Patavii*, 1628, p. 6: «*Cythara Eunomi Locrensis….Flos cui insidet Papilio…..Musca……Lupa altrix*» ed infine «*Aegyptorum deliria & Basilidianorum aliquot portenta*».

[19] Il Pignoria introduce anche la categoria dei «*sectariorum veterum hieroglyphica*» e indica per questo studio in Baronio il suo autorevole modello di riferimento, in L. PIGNORIA, *Characteres Aegyptii: hoc est, sacrorvm, qvibvs Aegyptii vtvntvr, simvlachrorvm accvrata delineatio et explicatio, qua antiquissimarum superstitionum origines, progressiones, ritusque, ad barbaram, graecam & romanam historiam illustrandam, enarrantur, & multa scriptorum veterum loca explicantur, Francofurti,* 1608, *Auctarium ad Characteres aegyptios*, pp. 42-43 dedicato a Cesare Baronio.

[20] CHIFLET, *Abrasax seu Apistopistus*, cit., p. 7, cita C. SALMASIUS, *De Annis Climactericis, ubi de Deo Abraxa capite galli gallinacea*, edizione consultata *De annis climactericis et antiqua astrologia diatribae, Lugduni Batavorum*, 1648, p. 572.

Oltre a Scaligerus, Salmasius e Pignoria è inserito nel florilegio anche Kircher[21]. Del suo pensiero era importante soprattutto la convinzione secondo cui le «*superstitiones aegyptiacas*» avrebbero fondato una nuova «*artem*», ovvero la produzione di «*varia Amuleta*» con caratteri egizi diversi a seconda della potenza e delle proprietà della divinità che si intendeva invocare[22]. La credenza nei poteri delle pietre era evidentemente ancora viva all'epoca: da un lato lo *Speculum Lapidum*, pubblicato per la prima volta nel 1502 e ampiamente utilizzato da Ludovico Dolce per la sua versione volgarizzata del 1565[23], ebbe nel 1616 anche una seconda edizione congiunta con la *Sympathia septem metallorum*[24]; dall'altro Ioannes Seldenus, dedicando un trattato alle divinità orientali, sentiva la necessità di esprimere il dubbio che un qualche amuleto, con l'iscrizione *Abraxas*, potesse curare la febbre terzana[25]. Tale affermazione conferma, per converso, che all'epoca si potessero utilizzare questi manufatti nelle cure mediche e che ancora si attribuissero poteri curativi non solo alle pietre, ma anche alle figurazioni incise sulle stesse. Anche questa linea va dunque tenuta presente e intrecciata con le voci precedentemente ricordate.
Per questi autori - Scaligerus, Salmasius, Pignoria, Kircher - il dato iconografico sollecitava l'aggregazione di testimonianze figurative attorno a temi specifici e nuovi. Questo processo era possibile perché trovava nell'iterazione delle formule epigrafiche – *Abrasax, iao* – un evidente fattore comune, che permetteva di circoscrivere una classe di materiali fino ad allora poco compresa, ma assai nota e diffusa. Le gemme basilidiane, poco attraenti dal punto di vista estetico e poco documentate dalle fonti antiche, risultavano particolarmente sfuggenti ad un inquadramento antiquario, nonostante la loro ampia e documentata circolazione nei dibattiti, la loro frequente, seppur breve, menzione negli scambi epistolari e la loro massiccia presenza nei gabinetti d'antichità. La difficoltà interpretativa e l'incomprensibilità delle iscrizioni rendevano queste raffigurazioni difficili da capire; allo stesso tempo, però, proprio quest'indecifrabilità stimolava i dibattiti e sfidava la capacità esegetica di eruditi e collezionisti. Ma soprattutto l'iterazione delle iscrizioni permetteva di riconoscerle e utilizzarle come elemento utile ad identificare una categoria tematica. Le pietre con *Abrasax* erano così riferite a diverse sette ereticali ed erano ampiamente collezionate: conservate negli studioli, riprodotte in calco e disegni, donate, discusse oppure oggetto di contrattazioni e scambi anche commerciali[26]. La pervasività, la diffusione e la notorietà delle gemme basilidiane vengono confermate, ancora una volta, dallo stesso Scaligerus: «In definitiva niente è tanto frequente quanto vedere questi segni incisi nelle gemme, anche molto antiche. Ma nessuno le capisce se non chi le ha fatte. Ci si affanna inutilmente nel tentativo di spiegarle. Infatti quante cose si potrebbero dire, che hanno un senso, ma che non ci rivelano niente dell'intenzione degli antichi?»[27].
Questo era dunque il coro di referenti che Chiflet costruiva e pubblicava nel 1657: attraverso la menzione di tali testimonianze erudite integrava il passo di Baronio e costruiva un ambito culturale all'interno del quale inseriva gli appunti del giovane amico Macarius. Il suo *Apistopistus* diventava in tal modo maggiormente comprensibile ed era collocato in un contesto più ampio: in altri termini Chiflet – tramite il florilegio e la pubblicazione degli appunti di Macarius - creava una tradizione di studi in cui inseriva anche il proprio trattato. Questo atto comportava quindi l'incardinamento del lavoro incompiuto di Macarius in un ambito culturale più ampio ed era possibile solo grazie alla presa di distanza – in questo caso al trascorrere di più di quarant'anni - tra la morte di Macarius e la pubblicazione curata da Chiflet. Molti dei testi aggiunti da Chiflet, tra l'altro, erano stati scritti assai prima, risultando quindi contestuali o di poco anteriori alla morte di Macarius.

---

[21] CHIFLET, *Abrasax seu Apistopistus*, cit., p. 7, cita *De gnosticis et eorum magia amuletaria, parte altera*, tomo 2, classe 11, cap. 6.
[22] CHIFLET, *Abrasax seu Apistopistus*, cit., p. 7: «*pro ratione et proprietate numinis, quod per ea invocabant*».
[23] *Libri tre di M. Lodovico Dolce ... nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme*, Venezia, 1565.
[24] A fondamento di questa linea editoriale si trovava la concezione neo-platonica che implicava la possibilità di interagire con le forze naturali attraverso la conoscenza delle loro caratteristiche fisiche.
[25] I. SELDENUS, *De diis Syriis, syntagmata II, Londinii*, 1617; ed. alt. 1672.
[26] SELDENUS, *De diis Syriis*, cit., pp. 117-118ss.: «*Veteres Haeretici, praesertim Valentiniani, & Marcosiani, multa eiusmodi reliquerunt, quae hodie in antiquariorum loculis asservantur, cum eorum Deo ABRAXAS. Unum adhuc puto me habere. Ex eo genere sunt duo minuscula, quae ad me misisti. Maiusculum est sinarum. Nisi fallor, puto adhuc unum inter quisquilias meas latere, sed in charta Sinensi impressum. Et non pauca id genus mercatores harum regionum habent, quae non curant, sed illis merces suas involvunt. Apud Falesellum medicum Achatem vidi quidem, sed non eius generis sculpturae*».
[27] SCALIGERUS, *Epistolae*, cit., Lib. II, Epist. 119, *ad Casaubonum*, cit.: «*Denique nihil tam frequens est, quam haec ektupa in gemmis incusa videre, etiam vetustissima. Ea nemo intellegit, nisi qui facienda curavit. Ea frustra illis interpretandis opera datur. Quot enim verisimilia dici possunt, quorum nullum mentem eorum aperuerit*?»

Rispetto all'*Apistopistus* e al contesto in cui era stato elaborato, l'*Abraxas seu Proteus* (pp. 35-47) è d'altro canto ben poco innovativo e riprende sostanzialmente l'*Apistopistus* nella forma e nei contenuti[28]. L'intestazione presenta chiaramente ed efficacemente il trattato come una «esposizione commentata» della «portentosa multiforme varietà» delle gemme basilidiane[29]. Il trasformismo di *Abrasax* è giudicato negativamente poiché risponde alla maligna facoltà dell'eresia di assumere molti e ingannevoli aspetti: anche Simon Mago, proprio come *Abrasax*, aveva la capacità di presentarsi in molteplici sembianze «*in speciem Iovis*» o «*in figuram Minervae*». Come già notato per l'*Apistopistus*, si avverte anche qui il biasimo morale e il parallelo tra eresia antica e moderna. L'inserimento delle tavole con le abnormi raffigurazioni delle divinità degli eretici non doveva, infatti, far sospettare che, in un certo senso, l'autore ne traesse diletto. Chiflet inseriva a questo proposito un parallelo storico: come Teodosio, per esporre al pubblico ludibrio gli idoli pagani, ne salvò alcuni dalla rovina[30], così pure lui dichiarava che «*hanc utilitatem attulerunt foedae illae daemonum effigies, quae in idololatriae naufragio, velut rostra quaedam navibus erepta, & in Ecclesiae foro sospenda sunt*» (p. 36). Ciò significa che proprio grazie alla loro vista tali illustrazioni avrebbero dato prova della «*imbecillitas ac turpitudo*» dei loro seguaci.

Dal punto di vista antiquario l'*Abraxas seu Proteus* presenta ben pochi tratti di originalità ed è fortemente debitore dell'*Apistopistus* non solo nella scelta dell'argomento, ma anche nella tesi proposta e nell'articolazione del testo, ancora fondato sul pesante carico di citazioni da autori antichi. Il commento non assume una struttura chiara con singole voci catalografiche; esso invece è organizzato in brevi capitoli contrassegnati da titoletti tematici, che non riescono però a ripartire con precisione i contenuti. I capitoletti vengono organizzati in base all'associazione di *Abrasax* con altre entità divine o animali, riprendendo un criterio che già si trova nell'*Apistopistus*: così un capitolo è dedicato alle gemme di *Abrasax* con *caput gallinacuem*; un altro mostra gli *Abrasax* con scarabei, un terzo quelli con Arpocrate, un altro ancora quelli con gli attributi del *Miles* e così via. Questa suddivisione dei contenuti presenta come unico vantaggio la possibilità di visualizzare nella tavola corrispondente le testimonianze figurative relative alle singole tipologie di *Abrasax*. In altri termini, l'opera nel complesso non mostra sostanziali novità, né nell'impostazione dell'argomentazione, né nella presentazione degli apparati documentari[31].

Più interessante, invece, è il panorama di fonti e collezioni che si può tratteggiare utilizzando i riferimenti dell'*elenchus gemmarum*[32], che offre un elenco di personaggi più o meno famosi e serve ad indicare la diffusione del collezionismo glittico a vari livelli sociali, dai sovrani agli eruditi e ai professionisti[33]. La metodologia, però, non si evolve come ci si potrebbe attendere. Nel caso dell'iconografia del genietto seduto

[28] Il commento fornisce le voci essenziali per l'identificazione degli esemplari: l'indicazione del materiale, il nome del collezionista, l'interpretazione iconografica fondata sulle citazioni. In controtendenza rispetto a questi elementi di 'modernità', però, rimangono alcune tracce della tradizione più antica. Soprattutto l'uso di numerose citazioni testuali appesantisce notevolmente lo sviluppo dell'argomentazione e costituisce un serio ostacolo alla piacevolezza della lettura, così da pregiudicare anche la fortuna dell'opera; tanto più che tali citazioni offrono spesso l'occasione per aprire digressioni su argomenti vari. Si tratta di un procedimento molto diffuso nell'antiquaria seicentesca, ma che produce il forte danno di allontanare dall'analisi dell'oggetto. Il rischio di prolissità e disorientamento verbale cerca, ma poco efficacemente, un bilanciamento nell'organizzazione delle tavole e degli apparati.

[29] È subito chiaramente esplicitato il desiderio di esorcizzare il materiale trattato etichettandolo in senso moralmente negativo. Fin dall'*incipit*, infatti, l'autore dichiara di aver voluto trattare questo argomento - le mostruose divinità eretiche - con l'intento di deriderle. Lo studioso di antichità, qui, dimostra un atteggiamento molto militante, poiché non si limita a descrivere le incisioni e a proporne interpretazioni storiche, ma propone delle stesse severi giudizi morali: «*seu Gemmae Basilidianae multiformis portentosa varietas, Exhibita & Commentario illustrata a Ioanne Chifletio, Canonico Tornacensi, Philipo IV Regio Catholico, & Serenissimo Principi Ioanni Austriaco a Sacris Oratorij*».

[30] «*ex innumeris deorum signis, quae in tripodas aliaque vasa conflagri iusserat, unum reservavit omnino turpius ceteris, quod ad posteritatis memoriam in loco celebri ac propatulo deficit: ne gentilibus, inquit, negare umquam liceat deos se tales aliquando coluisse*» (p. 35).

[31] In rari casi Chiflet tenta di riferire alcune nuove interpretazioni delle misteriose iscrizioni, per esempio, discutendo il significato dell'iscrizione IAO. Chiflet accoglie dal *Liber de Sculpturis et virtutibus Lapidum* del codice membranaceo della Regina di Svezia l'interpretazione dell'iscrizione 'IAO' come voce del pavone, suggerendo una possibile integrazione di Abrasax con la sfera di Afrodite.

[32] Alcuni noti quali Bagarris, Gorlaeus, Le Pois, Schinkelius, Pignoria, Albert Rubens, lo stesso Macarius, Fulvio Orsini, Pietro Stefanoni, Claudius Salmasius, altri meno noti, come Giovan Michele Rito, Thomas Pagius, Ioann Georgius Hervvartius, Otho Zylius, Thomas le Cointe e altri.

[33] Lo stesso Chiflet dichiara esplicitamente la funzione di queste citazioni e delle relative illustrazioni: «*Itaque in eiusmodi nodis exsolvendis, praemissae Macarii disquisitioni, quae Patrum auctoritate nititur, inhaerendum duxi; eique ideo illustrandae multiformes Gemmas Basilidianas exhibendas, eo fine, quem sibi proposuerat Eminetissimus Annalium Scriptor Baronius*….» (pp. 39-40).

sulla corolla di un fiore, ad esempio, il citazionismo procede con un meccanismo a scatole cinesi: Chiflet cita Salmasius che, a sua volta, rimanda alla *Tabula Isiaca* del Pignoria, alla *Dactyliotheca* di Gorlaeus e alle collezioni di antichità da lui realmente viste. Salmasius, come si è visto, citava indifferentemente oggetti e riproduzioni a stampa, lasciando intendere che per lui il reperto archeologico e le illustrazioni detenessero lo stesso valore documentario. Nello stesso modo, per l'immagine di genietto seduto su fiore, Chiflet menzionava gemme conservate nei «*locula curiosorum*» e viste direttamente («*visuntur*»; «*visitur*»)[34] nelle collezioni contemporanee («*plures alias ipse vidi...in tamieiois Antiquariorum*»), ma anche altre inserite nella *Dactyliotheca* o edite da Pignoria con iscrizione *Abraxas*. Ma questa maniera di procedere, che accomuna Salmasius e Chiflet, indica una mancata distinzione tra illustrazione e visione autoptica, tra riproduzione grafica e reperto archeologico. Un comportamento diverso è invece quello che si è evidenziato nel lavoro di Macarius, che sembra più aderente alle testimonianze archeologiche, più legato alla visione autoptica e all'analisi diretta dei reperti.
In definitiva, in quest'opera, Chiflet inserisce un riferimento alla condizione del collezionismo e degli studi contemporanei, secondo cui «al giorno d'oggi nelle cassette degli antiquari si possono vedere moltissime gemme di questo tipo tanto che il loro numero per così dire pareggia la massa infinita delle antiche monete»(vedi nota 34). Monete e gemme sono messe sullo stesso piano e pensate nella stessa dimensione di collezionismo, ma differenziate dal grado di riconoscibilità: le une, le monete, sono chiare, leggibili e di argomento storico, le altre, le gemme e in particolare le basilidiane, sono misteriose, difficilmente comprensibili e di argomento incerto, talvolta anche pericoloso perché tendente all'eresia e alla magia. Questo richiamo al fitto collezionismo contemporaneo deve essere letto di pari passo con la rete di rimandi e citazioni testuali, dagli apologeti e da autori contemporanei. L'aggancio sicuro tra raffigurazione e culto avveniva attraverso la lettura delle iscrizioni, anch'esse assai enigmatiche, «*absonae*», che producevano la denominazione di *Abrasax*. Conseguito questo fondamentale dato, l'autore procedeva nel sondare la possibilità combinatoria dell'iconografia di base, attraverso la condivisione o l'assimilazione di attributi di altri soggetti. In più, la convertibilità e il proteismo iconografico erano interpretati in funzione dell'immoralità del culto eretico. La capacità di trasformarsi, di assumere diverse *facies*, e quindi di espandersi surrettiziamente, esplicitava nella dimensione visiva una peculiarità sostanziale dell'eresia.

2.9.4 Conclusioni

In questo ricco ma difficilmente afferrabile panorama antiquario dei primi decenni del Seicento, che offre numerosi spunti, riferimenti o citazioni di gemme, sparsi diffusamente in testi di carattere eterogeneo (epistole erudite, saggi monografici su temi specifici, dissertazioni dotte su *mores et instituta*) meritano particolare attenzione le testimonianze riferibili alla cerchia degli eruditi francesi orbitanti attorno a Peiresc, e segnatamente a Pierre Antoine Rascas de Bagarris, maestro di Gabinetto delle antichità del Re di Francia. Una serie di gemme a tematica cristiana era argomento di dibattito tra Bagarris e Scaligerus sulla base di copie che venivano allegate alle lettere[35]. Per sollecitare il parere di quest'ultimo, Bagarris avrebbe aggiunto ad un'epistola ben ventisei calchi di gemme[36]. Da parte sua, Scaligerus rispondeva con interesse e partecipazione alle sue pressanti domande, avendo potuto anche visitare la sua collezione. Tra i molti oggetti visti, un cammeo con corteo bacchico aveva attratto la sua attenzione; così Scaligerus aveva scelto di ringraziare Bagarris dedicandogli un'attenta ed erudita disquisizione sul medesimo cammeo[37]. Questa testimonianza è interessante non solo perché informa sulle modalità di scambio, dialogo e circolazione dei manufatti, ma anche perché cerca di proporre una seriazione iconografica delle gemme, tra «*emblematiques, comme l'Ancre avec le Dauphin d'Auguste.…*», «*historiques, comme le Capricorne de mesme Prince*» e «*Magicques, comme nous en voyons plusieurs és Pierres, comme sont la plupart des Chimeres…*». A quest'ultima categoria, secondo Scaligerus, sono riferibili i segni dello Zodiaco, i talismani e le gemme eretiche. Oltre a questo scambio epistolare, è anche noto che Bagarris aveva fatto realizzare disegni di antichità da codici romani e che parte di questi disegni sarebbero stati riutilizzati da Spon per l'illustrazione

[34] Anche Chiflet comunque dichiara di aver avuto una conoscenza diretta dei manufatti: «*Cuiusmodi gemmas hodieque in Antiquariorum abacis videre est tanta copia, ut infinitam propemodum nummorum veterum vim exaequent*» (p. 42).
[35] Su Bagarris: A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne, et la tulipe: Collections et collectionneurs dans la France du XVII siècle*, Paris 1988, pp. 184-186 e 240; JAFFE, *Aspects of Gem Collecting*, cit., pp. 104-106.
[36] J. DE REEVES, *Epistres Françoises des Porsonnages Illustres & Doctes, à Mons. Joseph Juste de la Scala*, Amsterdam 1624, Lettera XI, pp. 11-13.
[37] JAFFÉ, *Aspects of Gem Collecting*, cit., 1993, riferisce che questa gemma fu usata anche per una xilografia di Lorenzo Pignoria e che attualmente si trova alla Bibliothèque Nationale.

dei suoi trattati (vd. in particolare § 2.7.3). Tra questi disegni è lecito ipotizzare che ce ne fossero alcuni vicini a quelli del codice angelicano e ai codici ligoriani, che sarebbero stati utilizzati alla fine del Seicento per l'illustrazione dei trattati di Spon. Il più illustre allievo di Bagarris, Peiresc, proseguiva l'interesse del maestro collezionando gemme basilidiane e dimostrando il suo interesse per le ultime novità editoriali della Roma tardo-cinquecentesca. Il sodalizio tra alcuni eruditi, come Lelio Pasqualini e Lorenzo Pignoria, Antoine Rascas de Bagarris e Peiresc determinava una forte interazione nella condivisione delle riflessioni e nell'approfondimento del dibattito sui materiali glittici. Tratto fondamentale che testimonia questo nucleo di meditazioni antiquarie è la lettera scritta da Peiresc a proposito delle gemme *Abrasax* viste nella collezione di Natalizio Benedetti a Padova, scritta nel 1602 all'atto della partenza[38]. Già si è detto che un nesso forte lega Bagarris, Peiresc e Spon poiché nel pubblicare alcune gemme basilidiane lo Spon ne dichiarava la provenienza da schedature di Bagarris (vd. in particolare § 2.7.3). In tal modo si pongono in continuità le prime esperienze di collezionismo glittico, da parte di Bagarris e di Scaligerus, con la formazione di Peiresc presso Bagarris e le versioni a stampa della seconda metà del XVII sec. Il nucleo del trattato *Abrasax seu Apistopistus*, dunque, era stato scritto proprio nel pieno fervore esegetico e antiquario della Roma di fine Cinquecento, a cui il magistero ursiniano aveva impresso un forte impulso nella direzione dello studio analitico e rigoroso delle antichità. In ottemperanza a questo insegnamento, il giovane Macarius disegnava e annotava le gemme a tematica basilidiana. In questo quadro il codice angelicano e gli appunti di Macarius provano che i materiali glittici erano parte integrante nell'elaborazione di un'opera unitaria e a carattere enciclopedico sull'antichità e offrivano spesso testimonianze uniche, per la rarità iconografica e per la presenza di iscrizioni difficilmente decifrabili. Tutte le categorie materiali dell'antichità, rilievi, gemme, monete, concorrevano a definire aspetti della vita comune. I *mores et instituta*, lo studio delle convenzioni sociali, delle regole religiose, del cerimoniale politico, non erano più soddisfacentemente esaustivi se costruiti solo con le fonti letterarie. Le testimonianze materiali svelavano, ad un occhio attento e ad una mente rigorosamente organizzata, nascosti aspetti della vita quotidiana degli antichi.

La scienza antiquaria procede non secondo un percorso lineare e progressivo, ma talvolta contorto, con arretramenti e improvvisi movimenti in avanti di campioni isolati. Alcune innovazioni introdotte da Orsini furono accolte e rese ancor più autorevoli dalla loro trasposizione nel trattato di Baronio; nel frattempo circolavano tra eruditi e disegnatori ed esercitavano il loro influsso sulla meditazione di Macarius. Quest'ultimo valorizzava tali conoscenze per l'elaborazione di un trattato su una categoria archeologica (le gemme basilidiane) che veniva ad identificarsi, in definitiva, con una tematica religiosa (culti non cristiani) e con una tipologia iconografica (*Abrasax*). La morte improvvisa non gli consentì, però, di trasformare in un'edizione a stampa le sue riflessioni. Questo passaggio fu compiuto solo alcuni decenni dopo, alla metà del secolo, in una fase in cui l'interesse per le gemme antiche era stato già manifestato anche da alcune altre edizioni: le due edizioni della *Dactyliotheca* del Gorlaeus (1600 e 1609), le due edizioni delle *Gemmae antiquitus scalptae* di Pietro Stephanoni (1627 e 1646), la pubblicazione dei rami vichiani (1620 circa) recanti le raffigurazioni dei cammei Grimani e la prima edizione delle *Gemme antiche figurate* di Leonardo Agostini (1657). In questo caso quindi si riesce a dimostrare che la comparsa sul mercato editoriale dei trattati sulle gemme basilidiane poggia su una serie di esperienze più antiche, sviluppate da più personalità e in forme anche differenti. Svanisce quindi, almeno lungo questa traiettoria tematica, l'apparente vuoto di studi che sembrava profilarsi alla fine del Cinquecento per la mancanza di edizioni esplicitamente e unicamente dedicate alle gemme antiche figurate.

[38] Per la lunga missiva di Peiresc scritta da Padova l'8 marzo 1602 cfr. P. GASSENDI, *Peiresc (1580-1637). Vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au parlement d'Aix*, a cura di R. LASSALLE, Paris, 1999, p. 44; questo quadro è stato recentemente ripreso e indagato da V. CARPITA, *Natalizio Benedetti e Nicolas de Peiresc: dal gusto per le "anticaglie" agli esordi dell'archeologia*, in *Peiresc et l'Italie*, Napoli, 23-24 giugno 2006, Istituto Italiano per gli Studi Fliosofici, Palazzo Serra di Cassano, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Paris, 2009, pp. 105-156. Su Nicolas Claude de Peiresc si consultino i numerosi e aggiornati riferimenti in HERKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo*, cit., pp. 48-52.

3. PARTE III. INTERPRETARE E COMPARARE

In questa terza ed ultima parte adotterò un metodo diverso dalle due precedenti: la trattazione non sarà più organizzata attorno a singole opere o concentrata su determinati contesti, bensì affronterà in maniera diacronica i trattati glittici. Si tenterà un percorso trasversale tra i trattati a stampa del XVII e XVIII secolo esplicitamente dedicati alle gemme antiche figurate con l'intento di analizzarne le variazioni del metodo d'indagine[1]. Di solito si afferma che l'attribuzione di un certo grado di autonomia alle fonti archeologiche rispetto a quelle letterarie si verifichi gradatamente e con passaggi progressivi, che nel Cinquecento l'antiquaria sia ancora in gran parte dipendente dalle fonti letterarie e che lo studio dei reperti archeologici non segua ancora un proprio specifico metodo[2]. Se questo risulta, in generale, verosimile, si può però anche cercare di verificare se in settori meno frequentati dalla critica come quello della glittica si applichi un metodo per certi aspetti diverso. L'interrogativo di fondo riguarda la funzione esercitata dall'analisi delle gemme antiche figurate nel più vasto ambito della formazione della scienza antiquaria: la specificità di questi materiali, fino ad ora non centrali nelle analisi storico-artistiche e antiquarie, potrebbe infatti aver suggerito agli esegeti piste di ricerca, temi e modi di analisi, che solo in una fase più avanzata saranno impiegati anche per altre categorie di reperti, come la statuaria. Si intende cioè saggiare la possibilità che lo studio delle gemme antiche figurate abbia contribuito a sviluppare alcuni aspetti della scienza antiquaria, necessariamente dipendenti dalle caratteristiche intrinseche dei reperti: la complessità delle raffigurazioni, ma anche la ricchezza di dettagli, associati talvolta ad iscrizioni, avrebbero infatti potuto determinare la riflessione su certi temi specifici e l'introduzione di alcuni criteri di analisi, poi applicati anche ad altre categorie archeologiche. La fase centrale del Seicento è molto ricca e interessante per questa riflessione.

Nella prima metà del Seicento, sono pubblicate la ristampa da parte di Thomassin dei rami lafreriani raffiguranti i cammei Grimani[3] e la doppia edizione delle *Gemmae Antiquitus sculptae* di Pietro Stefanoni[4]. Queste due opere sono costituite soltanto da illustrazioni; le gemme non sono accompagnate da commenti esplicativi. Nel 1657, però, esce la prima edizione delle *Gemme antiche figurate* di Leonardo Agostini, opera fondamentale che, nei decenni successivi, sarà destinata ad altre due ristampe, ben più ampie: nel 1669 e nel 1686. Le *Gemme antiche figurate* sono il testo più importante di questa fase. Questo catalogo è il primo ad essere dotato di un commento esclusivamente dedicato a gemme antiche figurate ed è il primo ad inserire tra le sue illustrazioni non solo ritratti di personaggi illustri, come già aveva fatto Orsini, ma anche scene a figura intera, divinità, animali e simboli; il commento, inoltre, fu elaborato da uno dei più importanti intellettuali ed eruditi dell'epoca, Giovan Pietro Bellori[5].

---

[1] Sul collezionismo glittico nel Seicento, JAFFÉ, *Aspects of gem collecting*, cit.; M. E. MICHELI, *La glittica al tempo di Giovan Pietro Bellori*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. BOREA, C. GASPARRI, Roma, 2000, pp. 543-561.

[2] A. MOMIGLIANO, *Storia antica e antiquaria*, in *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, 1984, pp. 3-42, già edito con il titolo *Ancient History and Antiquarian*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, 1955, traduzione di Fausto Codino. Si esprime in questi termini anche Francis Haskell in più parti di *Le immagini nella storia*, cit. con sfumature diverse. Ritiene che la formazione delle prime collezioni di monete e 'medaglie' dei primi decenni del XVI secolo non determinasse l'impiego dei reperti per la risoluzione di controversie storiche e letterarie (p. 13), e che poi solo una generazione più tardi, dunque alla metà del XVI secolo, in concomitanza con l'intensa pubblicazione di trattati di numismatica, sia cambiata la percezione e l'uso dei reperti numismatici, per cui cominciava a «rivendicare l'importanza storica delle immagini». Descrive quindi i decenni centrali del XVI secolo come una fase di straordinario interesse per i materiali numismatici, di intensi scambi e di circolazione dei reperti e delle loro raffigurazioni. In Enea Vico, Sebastiano Erizzo, Rouille, Jacopo Strada vede alcuni dei principali esponenti di questo impiego delle monete/'medaglie' come testimonianze storiche, ma individua un limite, già indicato anche da Momigliano, a livello contenutistico tra antiquaria e storiografia. Tale limite era costituito dall'impiego dei reperti non per ricostruire la storia antica, che trovava negli storici antichi i principali e indiscussi riferimenti, bensì solo o in misura principale per ricostruire usi e costumi, aspetti della vita quotidiana degli antichi, sottolineando peraltro una certa superiorità delle legende rispetto alle immagini.

[3] P. THOMASSIN, *Ex antiquis cameorum et gemmæ delineata. Liber secundus et ab E. Vico Parmen. incis. D. Francisco Angelono devotionis ergo Philippus Thomassinus D. D.* [Rome, 1618?].

[4] P. STEPHANONI, *Gemmae antiquitus sculptae a Petro Stephanonio Vicentino, collectae et declarationibus illustratae ad ill[ustrissi]mum et ecc[ellentissimu]m principem Henricum, comitis de Arondel filium, à Jacobo Stephanonio editae, Patavii, apud Matthaeum Bolzettam de Cadorinis* [1627, 1646]

[5] E. VAIANI, *La collezione d'arte e antichità di Leonardo Agostini: nuovi documenti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia: Quaderni», 4.Ser., 6, 1998, n.s. *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, a cura

Nella seconda metà del XVII secolo e nella prima metà del XVIII secolo si verifica una considerevole crescita della produzione numerica e dimensionale di trattati relativi alla glittica. Nel giro di un cinquantennio le *Gemme antiche figurate* di Leonardo Agostini hanno tre edizioni (1657, 1669, 1686)[6], nel 1669 vede la luce la *Iconographia* di Giovanni Angelo Canini[7]; nel 1672 è pubblicata una raccolta di trattatelli vecchi e nuovi volti a descrivere l'uso degli anelli nell'antichità[8]; nel 1696 e nel 1697 in Germania vengono pubblicate le opere di Laurentius Beger, una descrive il tesoro brandenburgico, un'altra propone una nuova edizione, commentata, della vecchia *Dactyliotheca* di Gorlaeus[9]; nel 1700 sono pubblicate le *Gemme antiche figurate* di De La Chausse[10]. A cavallo tra XVII e XVIII secolo vengono anche curate le due enciclopedie antiquarie di Graevius e Gronovoius, in cui trovano spazio raffigurazioni di gemme, note da testi più antichi[11]. Tra 1707 e 1709 è pubblicata la raccolta di Paolo Alessandro Maffei, le *Gemme antiche figurate*; nel 1724 esce il trattato bilingue di Philip Von Stosch dedicato alle sole gemme «*caelatae*»[12]; negli anni 1784-1786 le *Memorie degli antichi incisori* di Domenico Augusto Bracci, pronto già da molti anni ma non pubblicato per le personali traversie dell'autore[13] e per i suoi contrasti con Winckelmann. Anche quest'ultimo si era interessato di glittica in quanto discepolo di Stosch e nel 1755 aveva curato il catalogo della sua raccolta glittica, preliminare presumibilmente alla vendita[14].

---

di E. VAIANI, pp. 81-110. Sulla collezione di Agostini e sui suoi rapporti con la collezione medici, M. CASAROSA GUADAGNI, *Variazioni su 'Massinissa'*, in «Prospettiva», 57-60, 1989/90, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, pp. 359-364; EADEM, *Le gemme dei Medici nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in *Tesori dalle collezioni medicee*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, Firenze, 1997, pp. 73-92.

[6] L. AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini senese, In Roma appresso dell'autore con licenza de' Superiori*, Roma, 1657, 1669 (sec. ed.), 1686 (tert. ed.).

[7] G. A. CANINI, *Iconografia cioè Disegni d'Immagini di famosissimi monarchi, Regi, Filosofi, Poeti e Oratori dell'Antichità, curati da Giovan Angelo Canini*, Roma, 1669.

[8] J. KIRCHMANN, *De annulis liber singularis, Accedunt Georgii Longi, Abrahami Gorlaei, et Henr. Kornmanni de iisdem tractatus absolutissimi, Lugd. Bat.*, 1672.

[9] L. BEGER, *Thesaurus Electoralis Brandeburgicus Selectus sive gemmarum et numismatum graecorum, in cimeliarchio electorali brandeburgico elegantiorum series, commentario illustratae a L. Begero Serenissimi Electoris Brandeburgici consiliario ab antiquitatibus et bibliotheca, Coloniae Marchicae, MDCXCVI* (Cic. 2757); L. BEGER, *Contemplatio Gemmarum quarundam Dactyliothecae Gorlaei, Ante Biennium & auctae & illustratae Instituta a Laurentio Begero Serenissimi Electoris Brandeburgici Consiliario ab Antiquitatibus et Bibliotheca, Coloniae Brandeburgicae*, 1697.

[10] M. DE LA CHAUSSE, *Le gemme antiche figurate consacrate al cardinale Cesare Destrées, Romae*, 1700.

[11] GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, cit.

[12] P. von STOSCH, *Pierres antiques gravées sue lesquelles les Graveurs ont mis leurs noms, dessinées & gravées en cuivre sur les Originaux ou d'après les Empreintes, par Bernard Picart, tirées des Principaux Cabinets d'Europe, expliquées par M. Philippe de Stosch. Conseiller de S.M. le Roi de Pologne, Electeur de saxe, dediées à Sa M. Imp. & Cath. Charles VI, et traduites en Francois par M. de Limiers, de l'Academie de Bologne, Amsterdam*, MDCCXXIV.

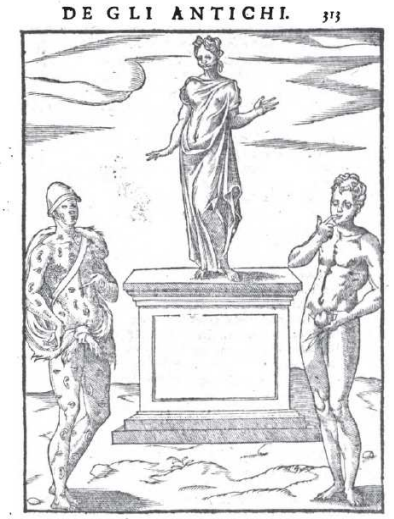
[13] D. A. BRACCI, *Memorie degli antichi incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei, con molti monumenti inediti di antichità, Statue, Bassirilievi, Gemme opera di Domenico Augusto Bracci della Società Reale Antiquaria* I-II, [Firenze], 1784-1786. Su Bracci M. FILETI MAZZA, *Domenico Augusto Bracci "antiquariolo" a Roma dal 1747 al 1769*, in *Ad Alessandro Conti*, in «Quaderno del Seminario di Storia dell'Arte. Scuola Normale Superiore di Pisa», n.s. 6, 1996, pp. 221-246.

[14] J. J. WINCKELMANN, *Description des pierres gravees du feu Baron de Stosch.....par l'Abbé Winckelmann Bibliothecaire de son Eminence, a Florence*, MDCCLX.

3.1. ICONOGRAFIE EGIZIE: DALLA FANTASIA AL REPERTO.

Per comprendere il contributo dato dallo studio dei materiali glittici alla metodologia antiquaria più evoluta, è utile a questo punto delimitare alcuni ambiti tematici e indagare al loro interno come funzioni il procedimento esegetico, dall'individuazione delle fonti utili ai fini dell'interpretazione, al modo in cui vengono assemblate, composte e messe in relazione le une con le altre fonti. L'analisi mirata di un tema ben circoscrivibile, come le raffigurazioni legate all'ambito egizio, permetterà di evidenziare alcuni modi e strumenti di analisi e di verificarne, poi, l'applicazione anche presso altri abiti tematici.

La tradizione erudita cinquecentesca si era già occupata delle iconografie relative all'ambito egizio. Le descrizioni di Cartari di Iside, Serapide e Arpocrate sono molto articolate e costituiscono un riferimento imprescindibile per la successiva trattatistica. A Serapide veniva riconosciuto il potere di dominare l'eternità ed era assimilato a Giove, Sole e al Nilo; di solito, il suo attributo più usuale, il *modius*/*kalathos*, era interpretato come simbolo di moderazione[15]. La divinità è rappresentata come un uomo anziano, barbato, con un grosso contenitore poggiato sulla testa; a fianco si trova una figura con tre teste - di leone, di cinghiale e di serpente - in allusione alle tre età dell'uomo [**fig. 196**].

Fig. 196, *Imagini*, 1581 (ed.alt.), Serapide	Fig. 197, *Imagini*, 1581 (ed.alt.), Iside	Fig. 198, *Imagini*, 1581 (ed.alt.), Arpocrate
		

Iside era interpretata come ipostasi di Diana e le venivano attribuiti il 'cembalo', strumento che riproduceva il rumore del Nilo in esondazione, e 'un vaso', che rappresentava in forma simbolica i laghi del territorio egizio [**fig. 197**]; anche questa divinità è raffigurata in una tavola di Cartari, mentre procede con gli attributi descritti, il vaso e il cembalo[16]. Arpocrate era riconosciuto grazie all'individuazione del gesto del silenzio [**fig. 198**][17]. Oltre a Cartari, anche altri autori prendevano in considerazione questa divinità, come Annibal

[15] V. CARTARI, *Le Imagini con la spositione dei dei degli antichi*, Venezia, 1556, ed. alt. 1581, http://www.bivionline.it/, p. 63: «Leggesi anchora che sotto il nome di Serapide intesero del Sole in Egitto, benché lo mettessero pur ancho alle volte per Giove. Onde facevano la sua statoa in forma di huomo che portava in capo un moggio, quasi volesse mostrare che in tutte le cose bisogna usare la convenevole misura. Hebbe questo Dio in Alessandria Città dello Egitto, nel tempio a lui dedicato, un simulacro fatto di tutte le sorti metalli e legni così grande che stendendo le mani toccava ambi i lati del tempio, et eravi una picciola finistretta fatta con tale arte che il sole sempre al primo suo apparire entrando per quella veniva ad illustrare la faccia del gran simulacro; il che vedendo il popolo cominciò a credere e dire che il sole ogni matina veniva a salutare Serapide et a basciarlo». «E con il capo veniva poi alla mano destra di Serapide Dio degli Egittii, perché questo mostro stava sempre alla destra della sua Statoa, conciosia che vogliano alcuni che sotto il nome et imagine di questo Dio fosse adorato il Sole in Egitto; e perciò come ch'egli sia autore e padrone del tempo gli posero sotto la destra mano la imagine ch'io dissi, della quale l'un capo, quel di mezzo, era di Lione che mostrava il tempo presente».

[16] CARTARI, *Le* Imagini, cit., p. 96.

[17] CARTARI, *Le Imagini*, cit., p. 312: «La qual cosa credettero parimente quelli di Egitto, e perciò adoravano il Dio del silentio da loro chiamato Harpocrate, e da' Greci Sigaleone; la statoa del quale, secondo Apuleio e Martiano, era di giovine e forse anche di fanciullo che si teneva il dito alla bocca, come facciamo noi apunto quando mostriamo con

Caro[18], Dolce[19] e Ripa[20]. Le illustrazioni presenti in questi volumi, generalmente, non riproducevano oggetti reali, ma presentavano immagini ricostruite sulla base delle indicazioni della fonte letteraria, così da soddisfare in qualche modo la fantasia del lettore.

Fig. 199, ms. Napoli XIII.B.7, Arpocrate



In parallelo, la ricerca antiquaria compiva anche alcuni passi nella direzione dell'autopsia e della critica delle fonti, anche archeologiche. Riguardo a questi temi si può citare come mirabile esempio il codice di Pirro Ligorio di Napoli XIII.B.7 che, al capo XIX, raccoglie una serrata e analitica descrizione dell'iconografia di Arpocrate e di Iside (foll. 51-54)[**fig. 199**], con statuette del piccolo dio stante e seduto con torcia accesa in mano o con cornucopia[21]. Qui Pirro Ligorio elabora anche una dettagliata descrizione degli attributi di Iside, menzionando le corna in capo, le fronde del persico e gli strumenti. Va anche detto che l'enciclopedia ligoriana, testo e immagini, fornisce un repertorio assai ampio da cui gli studiosi successivi attingono informazioni e a cui si rivolgono, talvolta anche con atteggiamento critico, con la disponibilità ad aggiungere proprie osservazioni o a correggere anche le note ligoriane. Lungo questa pista dell'iconografia di Arpocrate si è infatti già notato che il compilatore del Codice della Biblioteca Angelica riprende le osservazioni di Ligorio e che probabilmente nella sua opera aveva inserito una pagina con varie raffigurazioni di Arpocrate [cfr. § 2.7.2]. Pertanto, oltre ai trattati eruditi lontani dai reperti archeologici (Cartari), in parallelo si costituisce un filone di studi in cui il reperto materiale è al centro dell'interesse.

---

cenno che si debba tacere.».«Ad Harpocrate fu dedicato il persico, perché ha questo arbore le foglie simili alla lingua humana, et i frutti suoi rassomigliano il core, come che la lingua manifesti quello che ha già pensato il core, ma non lo debba però fare se prima non vi considera ben sopra» dal sito http://www.bivionline.it/. Ritenendo che il silenzio e la riservatezza fossero riconosciute come qualità virtuose da varie popolazioni antiche, osservava che tali virtù erano divinizzate, cosicché il Silenzio era venerato sotto lo pseudonimo di varie divinità, Angerona a Roma o Sigaleone presso i Greci. In questo modo il cuore verace si doveva accordare necessariamente con una lingua non malevola; le 'fronde del persico', simili alla lingua umana per forma, ne costituivano la diretta emanazione.

[18] A. CARO, *A Messer Tadeo Zuccaro pittore*, 1562, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, tomo III, Milano-Napoli, 1973, «La figura di questo è d'un giovine, o putto piuttosto, di color nero, per esser dio degli Egizi, col dito a la bocca in atto di commandare che si taccia; porti in mano un ramo di persico, e se vi pare, una ghirlanda de le sue foglie», dal sito http://www.bivionline.it/ .

[19] M. LODOVICO DOLCE, *Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venezia, 1565, p. 101: «Altri dicono che, ne' luoghi ove si santificava a Serapis e ad Iside, v' era una statua che col dito si toccava la bocca, volendo inferire che si dovesse tacere. E questa statua era detta Arpocrate» dal sito http://www.bivionline.it/.

[20] C. RIPA, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Roma, 1603, p. 454: «Un Giovanetto che si tenga il dito indice alla bocca in atto di far cenno che si taccia et che nella sinistra mano tenghi un persico con le foglie. Fu il persico dedicato ad Arpocrate, Dio del silentio, perché ha le foglie simili alla lingua humana et il frutto rassomiglia al core. Volsero forse significare che il tacere a' suoi tempi è virtù, però l'huomo prudente non dee consumare il tempo in molte parole vane et senza frutto, ma tacendo ha da considerare le cose prima che ne parli. Si fa giovane perché ne i giovani principalmente il silentio è segno di modestia et effetto virtuoso, seguitando l'uso de gli Antichi che dipingevano Arpocrate giovane con l'ali e col viso di color nero, percioché il silentio è amico della notte, come dicono i Poeti» dal sito http://www.bivionline.it/.

[21] Queste raffigurazioni del codice ligoriano furono riprese dal copista dell'Ursinianus (Vat. Lat. 3439) senza che fosse trascritto il fitto testo ligoriano.

Alcune delle conoscenze e delle nozioni messe a punto in queste fonti cinquecentesche rimangono alla base dei trattati successivi, seppure con alcune variazioni che meritano di essere evidenziate. Tra 1650 e 1652 furono pubblicati consecutivamente l'*Obeliscus Pamphilius*[22] e l'*Oedipus Aegyptiacus*[23] di Athanasius Kircher.

Fig. 200, Obeliscus Pamphilius, 1650	Fig. 201, Oedipus Aegyptiacus, 1652
	

Con la prima opera le lingue orientali ideografiche vengono interpretate come complessi sistemi simbolici[24] e si sviluppa l'interesse per l'obelisco in quanto monumento concretamente presente a Roma, da esplicare nei minimi dettagli e da recuperare anche dal punto di vista funzionale [f**ig. 200**][25]. Nel successivo *Oedipus Aegyptiacus*, Kircher amplia ulteriormente la ricerca sui temi esotici ed egittizzanti. Il frontespizio figurato illustra esemplarmente la concezione dell'opera: un monumentale Edipo si volge in atto interlocutorio verso una benevola Sfinge, in un paesaggio egizio [**fig. 201**]. L'eroe è posto sotto la protezione di due personificazioni alate, *Ratio* ed *Experientia*, che gli indicano le *Auctoritates*: le lingue antiche, elencate in un volume aperto, e le discipline sapienziali, iscritte su medaglioni. Kircher, dunque, come un nuovo Edipo, intende svelare i sensi reconditi di enormi quantità di reperti - obelischi, monete, statue, iscrizioni - per ricostruire storia, geografia, miti e divinità dell'antico Egitto[26]. Il metodo enunciato da Kircher valorizza

[22] A. KIRCHER, *Obeliscus Pamphilius, hoc est, interpretatio nova & hucusque intentata obelisci hierogliphici, Romae, MDCL*.

[23] A. KIRCHER, *Oedipus Aegyptiacus hoc est Universalis Hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuriae abolitae Instauratio, Tomus I, Romae, MDCLII*. Il frontespizio era stato realizzato su disegno di Giovan Angelo Canini e incisione di Bloemaert.

[24] T. LEINKAUF, *"Mundus combinatus" und "ars combinatoria" als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom*, in *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube: zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, 1994, pp. 535-553; E. LO SARDO, *Iconismi & mirabilia da Athanasius Kircher*, Roma, 1999; T. GRIGGS, *Antiquaries and the Nile mosaic: the changing face of erudition*, in *Viewing antiquity: the Grand Tour, antiquarianism and collecting: introduction*, in «Ricerche di storia dell'arte», 72, 2000, pp. 37-48; J. BREYL, *Assenat und Isis: eine poetologische Kontroverse in Bild und Text: zum Verhältnis von Kunst und Natur bei Philipp von Zesen*, in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden, 2000; D. STOLZENBERG, *The great art of knowing: the baroque encyclopedia of Athanasius Kircher*, Stanford, 2001.

[25] Per un'ampia e recente panoramica su Kircher, *Il Museo del Mondo*, a cura di E. LO SARDO, Roma, 2001.

[26] Dall'introduzione «*Benevoli Lectori*» di Gaspar Schottus: «*non libris corruptibilibus, ac facile exportabilibus, sed saxis durissimis , immensaeque molis illam insculpebant, tectam in super variis animalium, plantarum, instrumentorum, aliarumque rerum sacrarum velaminibus, ceu quibusdam mysteriis, unde & ieroglyphica appelantur symbola*». Nella stessa introduzione vengono fornite anche notizie sul metodo di Kircher, che usa non solo i libri, ma anche ogni tipo di reperto, che vede e annota più volte: «*Adit praeterea huius Urbis Fora, Ergasteria, Gazophylacia, Musea, loca denique omnia, in quibus Monumenta Aegyptiaca monumenta superesse noverat, perscrutatur singola diligentissime, notat atque depingit hieroglyphica omnia, nec unica inspectione contentus, adit loca eadem iterum ac saepius, lustratque quae viderat antea, ac denuo notat , quae vel notaverat ipse, vel ab aliis annotata acceperat; nimirum ut ne vel hilum (?) aberraret ab ectypis, a quibus alios ante se tantopere aberrasse deprehenderat". "Neque hisce contentus, scrutatur etiam per Amicos ac literarum fautores Romam alteram, Byzantium…Rogat praeterea, omissis litteris, Europae totius Viros literatos, …ut quidquid hieroglyphicum saperet, ad se mittere dignarentur. …praestitum fuit liberalissimum…hac*

teoricamente tre aspetti: la visione autoptica, il raffronto tra materiali appartenenti a categorie archeologiche diverse e l'analisi minuziosa dei dettagli figurativi. Queste tre caratteristiche sono strettamente dipendenti da un rapporto ravvicinato con le testimonianze archeologiche, confermato peraltro dalla voce dell'autore che dichiara di usare reperti presenti «qua e là a Roma, nei diversi Musei dei Principi o nei giardini».

Fig. 202, *Oedipus Aegyptiacus,* 1652, da Cavalieri	Fig. 203, Oedipus Aegyptiacus, 1652, Serapide	Fig. 204, *Oedipus Aegyptiacus*, 1652, Iside
		

Nonostante queste affermazioni, però, le raffigurazioni utilizzate da Kircher sono per alcuni versi ancora molto attardate. Nel trattato sono inserite ora illustrazioni come la *Diana Ephesia*, che si ispirano ad altre raffigurazioni che circolavano all'epoca negli atlanti di statue [fig**. 202]**[27]**,** ora illustrazioni di fantasia. Riguardo a Serapide, l'illustrazione utilizzata da Kircher deriva proprio da quella di Cartari poiché presenta la divinità maschile stante accompagnata da una strana figura con tre teste di animale [fig**. 203**][28]; anche il testo non presenta fattori di innovazione nel senso di un'osservazione diretta dei molti reperti archeologici che Kircher poteva rintracciare nelle collezioni romane. In quattro pagine dedicate a questa divinità c'è un solo riferimento alla realtà archeologica all'epoca visibile. Tale riferimento però non riguarda propriamente una qualche raffigurazione concreta di Serapide, bensì il fatto che anche il Nilo fosse rappresentato con un moggio in testa «*quo quidam habitum hinc inde Musaeis Romanis conspicitur*». Pertanto la trattazione di Serapide composta da Kircher non presenta né riferimenti ad oggetti archeologici, né chiavi di lettura innovative. Analogamente neppure per Iside si individuano novità: l'immagine è solo un'illustrazione fantasiosa delle informazione desunte dalle fonti letterarie e ispirata, anche in questo caso, a quella di Cartari; qui tutt'al più si aggiungono le trascrizioni di due epigrafi [**fig. 204**]. Queste opere di Kircher sono dunque ancora molto legate a modi e contenuti della tradizione antiquaria cinquecentesca; nonostante le dichiarazioni teoriche, le immagini sono solo illustrazione di contenuti testuali e ciò, d'altro canto, è dichiarato dalle stesse didascalie delle tavole, «*macrobiana descriptio*» per Serapide [**fig. 203**] e «*appuleiana descriptio*» per Iside [**fig. 204**]. L'attività di Kircher dimostra quindi la considerevole diffusione dell'interesse per il tema egittizzante, ma nello stesso tempo anche la presenza di alcuni limiti, quali l'assenza di illustrazioni basate su disegni di prima mano, la mancanza di riferimenti a concreti reperti archeologici, l'eccessivo affastellamento delle fonti testuali. Questi trattati, in altri termini, non presentano richiami chiari e diretti ai resti archeologici e rimangono ancora profondamente legati alle fonti cinquecentesche.

Se però volgiamo la nostra attenzione ai coevi trattati di glittica, si coglie una situazione completamente diversa. Esemplari a tematica egittizzante sono presenti e ricorrenti nelle *Gemme antiche figurate*. L'edizione del 1657 si apre proprio con una tavola dedicata alle due principali divinità egizie: Iside e Serapide

---

occasione ingentem acquisivit hiroglyphicorum, idolorum, simulachrorum, gemmarum, amuletorum, periaptorum, telesmatum, lapidum, similiumque rerum copiam.…interim loca librorum notata confert cum locis aliis, hieroglyphica cum hieroglyphicis, Obeliscos integros cum Obeliscis, statuarum, vasorum, tabularum characteres inter sese, & cum Obeliscorum characteribus, inchoato etiam hieroglyphico alphabetico».

[27] La *Diana Ephesia* era stata raffigurata in una tavola di F. PERRIER, *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, Quae temporis dentem invidium evasere*, Romae, 1638, tav. 18.

[28] *Oedipus Aegyptiacus*, cit., pp. 194-199, fig. p. 198.

rappresentati in una corniola [**fig. 205**][29]. Per Serapide, Bellori propone due ipotesi: la prima si fonda sul riconoscimento degli attributi, individuando nel *modius* il simbolo della fertilità legata alle piene del Nilo. La seconda si basa invece sulla ragione 'storica' secondo cui Serapide sarebbe stato un re saggio, che avrebbe istruito gli Egizi sulle tecniche di coltivazione, donando loro la prosperità, come il Sole per la forza vivificatrice dei suoi raggi. Nel commento di Bellori sono dunque presenti notizie desunte da questi trattati cinquecenteschi, ma queste ultime vengono selezionate e usate come componenti di una nuova costruzione[30]. Diversamente dall'approccio di Cartari, tali informazioni vengono raffrontate con i reperti archeologici in corso di analisi e sono applicate ad essi; le nozioni tramandate dalla tradizione precedente non vengono disperse, anzi sono al massimo grado valorizzate perché sono utilizzate, di volta in volta, per un reperto archeologico concreto e ritratto dal vero. Anche l'interpretazione di Iside [**fig. 205-206**] avviene attraverso il riconoscimento dei medesimi attributi tradizionali, a cui è conferito anche un significato di natura allegorica: il 'frutto del persico' rappresenta il cuore e le sue fronde la lingua, ma insieme rappresentano la 'verità', qualità che più di ogni altra era per gli Egizi di natura divina. Erano aggiunti poi anche altri attributi, quali il sistro e il *nodus* sul petto[31].

Fig. 205, *Gemme antiche figurate*, 1657, Iside e Serapide	Fig. 206, *Gemme antiche figurate*, 1657, Iside	Fig. 207, *Gemme antiche figurate*, 1657, Arpocrate
		

Ancora sulla base degli attributi, quali il gesto del silenzio, la cornucopia e le fronde del persico, già noti dalla tradizione erudita, Bellori individua su una gemma la raffigurazione di Arpocrate[32][**fig. 207**]. Le medesime caratteristiche, d'altro canto, erano già state indicate anche da Cartari[33], a partire dalla fonte letteraria[34]. In tal modo, nel commento di Bellori, si integravano da un lato le notizie tratte dai testi antichi e dalla tradizione erudita cinquecentesca e, dall'altro, le osservazioni condotte sugli oggetti[35].

[29] AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate*, cit., *Annotazioni*, p. 1, tav. 1.

[30] Più recenti E. VAIANI, *Le antichità di Giovan Pietro Bellori: storia e fortuna di una collezione*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 4. Ser., Vol. 7, 2005, 1, pp. 85-152; M. DALY DAVIS, *Giovan Pietro Bellori and the "Nota delli musei, librerie, galerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma (1664): modern libraries and ancient painting in Seicento Rome*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 68, 2005, pp. 191-233.

[31] AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate*, cit., 1657-1669, pp. 61-62, tav. 68; 1686, pp. 20, tav. 3.

[32] Per Arpocrate, in niccolo sono tre le caratteristiche: il gesto del silenzio, le fronde del persico e la cornucopia come segno di abbondanza, in AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate*, cit., 1657-1669, p. 27, tav. 128.

[33] CARTARI, *Le Imagini* cit., p. LXXVr, «La qual cosa credettero parimente quelli di Egitto, e perciò adoravano il Dio del silentio da loro chiamato Harpocrate, e da' Greci Sigaleone; la statoa del quale, secondo Apuleio e Martiano, era di giovine e forse anche di fanciullo che si teneva il dito alla bocca, come facciamo noi apunto quando mostriamo con cenno che si debba tacere.» dal sito http://www.bivionline.it/.

[34] CARTARI, *Le Imagini* cit., p. LXXVr, «Ad Harpocrate fu dedicato il persico, perché ha questo arbore le foglie simili alla lingua humana, et i frutti suoi rassomigliano il core, come che la lingua manifesti quello che ha già pensato il core, ma non lo debba però fare se prima non vi considera ben sopra» dal sito http://www.bivionline.it/. Ritenendo che il silenzio e la riservatezza fossero riconosciute come qualità virtuose da varie popolazioni antiche, osservava che tali virtù erano divinizzate, cosicché il Silenzio era venerato sotto lo pseudonimo di varie divinità, Angerona a Roma o

Va rilevato quindi un mutamento radicale nella costruzione dei testi. Nel Cinquecento le fonti letterarie antiche sono passate al vaglio, lette e selezionate; ne sono ritagliati passi significativi e trascritti in repertori; la componente testuale prevale sull'apparato illustrativo: tutto questo comporta che le illustrazioni siano spesso solo tali, cioè ricostruzioni fantastiche, e che le immagini valgano, principalmente, come complementi illustrativi dei commentari. Tale metodologia rimane in auge anche nel corso del Seicento perlomeno in alcuni trattati, in cui l'atteggiamento più abituale non era quello di verificare le proprie indicazioni dedotte dai testi sulla realtà dei reperti; al contrario le immagini venivano spesso create e inventate a partire dalle indicazioni letterarie. Il percorso era monodirezionale, dal testo alle immagini, per giunta spesso inventate. Naturalmente non era sempre così: Ligorio e il compilatore del codice angelicano disegnavano gli oggetti dal vero o dagli schizzi di altri disegnatori, raccoglievano poi le fonti testuali e le trascrivevano vicino ai reperti. Tali appunti dimostrano che le raffigurazioni dei reperti archeologici erano osservate in dettaglio e ravvicinate a quelle presenti su altri tipi di reperti, rilievi o monete. Essi dimostrano anche che nelle 'officine' antiquarie il reperto archeologico non era secondario alla fonte testuale; esso, anzi, spesso guidava la ricerca ed era il motore da cui partiva la raccolta e selezione dei testi antichi. In linea con questa esperienza dei codici cinquecenteschi e contrariamente a ciò che si verifica nei coevi trattati a stampa, nei trattati glittici seicenteschi è il reperto archeologico che impone la ricerca di una spiegazione, che corregge le fonti letterarie e che propone nuovi temi di indagine. In questi trattati, ad andamento catalografico, sono i reperti materiali, antichi o presunti tali, che dettano gli interrogativi e articolano la discussione erudita. Qui si parte dal quesito posto dal reperto archeologico e da esso poi si procede alla ricerca di attestazioni letterarie, attingendo anche al vasto repertorio dell'antiquaria cinquecentesca. Si verifica quindi un capovolgimento rispetto al modo in cui erano strutturati i trattati che abbiamo richiamato, sia cinquecenteschi, sia seicenteschi. Questi trattati erano un assemblaggio di fonti testuali, ricomposte e combinate secondo interrogativi di natura tematica individuati dall'autore; da Cartari a Kircher la struttura rimane la medesima. I trattati relativi alle gemme, invece, sono organizzati come opere catalografiche in cui la parte testuale non è autonoma ma è funzionale all'esplicazione delle opere raffigurate nelle tavole. Nel caso specifico dei trattati di glittica, la domanda cognitiva parte dal reperto materiale e poi si sposta alla ricerca di chiavi di lettura dell'immagine nelle fonti testuali; il percorso esegetico si inverte, muovendosi nella direzione opposta, dalla concretezza dell'oggetto – la gemma, il cammeo - alla ricerca della fonte testuale. In questa nuova direzione si utilizza, applicandolo e valorizzandolo, l'intero campionario di *excerpta* messo insieme dai repertori cinquecenteschi. L'esperienza delle *Gemme antiche figurate* è esplicitamente caratterizzata da questo metodo che parte dalle testimonianze materiali e utilizza il bagaglio delle nozioni tradizionali. Si verifica pertanto un ribaltamento radicale in questi testi sia per il modo in cui si concepisce l'opera, sia per il nuovo approccio, diretto, ai materiali, sia anche per la continuità dell'impiego dei testi più antichi, comunque utili per la comprensione delle opere. Questo è un primo contributo dato dallo studio della glittica all'intera disciplina antiquaria: la centralità dell'oggetto, la ricerca della fonte letteraria in funzione di quella archeologica.

3.2 METODO COMPARATIVO: PRIME APPLICAZIONI

Nei trattati di glittica dalla metà del XVII secolo nell'ambito della tematica egizia si assiste ad una capillare diffusione dei soggetti più noti, come Serapide, Iside, Arpocrate, ma anche alla codifica di altri soggetti, quali il Canopo, la sfinge, il sistro e vari animali esotici. Divinità o soggetti egizi vengono riconosciuti su varie categorie di reperti, come lucerne [**fig. 208**][36] o busti[37]. Alle soglie del Settecento le *Gemme antiche figurate* di De La Chausse riprendono dalle *Gemme* di Agostini titolo, struttura[38] e contenuti [39]: anche questo

---

Sigaleone presso i Greci. In questo modo il cuore verace si doveva accordare necessariamente con una lingua a non malevola e le fronde del persico che, simili alla lingua umana per forma, ne costituivano la diretta emanazione.

[35] AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate*, cit., 1657-1669, pp. 203-204, tav. 205; 1686, tav. 73.

[36] G. P. BELLORI, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma, nelle quali si contengono molte erudite memorie, disegnate ed intagliate nelle loro forme da Pietro Santi Bartoli, divise in tre parti con l'osservationi di Gio. Pietro Bellori, in Roma, MDCXCI*, pp. 2-3

[37] G. P. BELLORI, *L'Historia Augusta da Giulio Cesare a Costantino il Magno, illustrata con la verità dell'antiche 'medaglie' da Francesco Angeloni, seconda impressione con l'emendationi postume del medesimo Autore e col supplimento de' rovesci che mancavano nelle loro tavole tratti dal tesoro delle 'medaglie' della Regina Christina Augusta e descritti da Gio. Pietro Bellori, Bibliotecario e Antiquario di Sua Maestà*, in Roma, MDCLXXXV, Otone, p. 61; Vespasiano, p. 66, etc.

[38] AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate*, cit., Roma 1669, pp. 19-20, tavv. 1-2; queste raffigurazioni sono riprodotte anche nella successiva edizione completa del 1686, II, tavv. 1-2. Nel commento si dà ragione degli attributi delle due

trattato si apre con i busti di Iside e Serapide [**fig. 209**][40] e nel commento sono menzionati i medesimi attributi già noti e codificati dalla tradizione cinquecentesca per queste divinità[41].

Fig. 208, *Antiche lucerne*, Serapide	Fig. 209, *Romanum Museum*, Serapide e Iside	Fig. 210, *Romanum Museum*, Iside	Fig. 211, *Romanum Museum*, Iside
			

A volte vi si registrano anche circoscritte novità. De La Chausse prende in considerazione un genietto seduto su fiore di loto [**fig. 210**] [42] e lo descrive nei minimi dettagli: il fiore di loto si volge sempre verso il Sole, come Iside fa con Osiride; la veste reticolata corrisponde alla struttura complessa e interrelata del cosmo e al valore universale della dea; il *flagellum*, infine, rimanda alla categoria degli dei *averrunci*. Il puntuale rilevamento di tutti questi dettagli lo conduce ad ipotizzare che non si tratti di Arpocrate, bensì di Iside. Ma Iside è riconosciuta, con una dimostrazione ancor più contorta e forzata, pure in un busto attorno al quale si trovano quattro animaletti interpretati come allusione ai quattro elementi [**fig. 211**][43]. L'aumento esponenziale di immagini, temi e raffigurazioni disponibili sul mercato editoriale poteva disorientare l'erudito e indurlo a formulare ipotesi interpretative poco attendibili. Questo rischio veniva talmente avvertito che, alcuni decenni dopo, fu anche esplicitamente formulato. Galeotti, nel catalogo della collezione Odescalchi del 1751, metteva in guardia da questo pericolo, quando affermava che ormai ai suoi tempi qualsiasi figura resa «*more Aegyptio & ridicole*» era riferita alla vicenda fantastica di Iside ed Osiride[44], tanto che anche un *gryllos*, composto da protome di elefante, *kerykeion* e testa maschile calva, poteva essere

divinità, distinguendo il *kalathos*, segno della fertilità del dio, dalle fronde del 'persico', simboli del silenzio e della veridicità della dea.

[39] DE LA CHAUSSE, *Le gemme antiche*, cit., tavv. 51-52, *Iside*, in corniola. Queste due pietre rappresentano Iside a figura intera con numerosi attributi: il fiore di loto, il sistro, il vasetto. Il loto rappresenta la fecondità, il vaso l'umidità e il sistro la forza vivificatrice del movimento che unisce gli elementi. Nel secondo caso Iside porta anche una patera connessa con i sacrifici e vicino a lei si trova Arpocrate, con il dito sollevato alla bocca nel gesto del silenzio. Tav. 53, *Canopo*, in corniola. De La Chausse semplifica molto definendolo dio degli Egizi connesso con l'umidità per la fusione di testa umana su corpo di idria.

[40] DE LA CHAUSSE, *Le gemme antiche*, cit., tavv. 1-2.

[41] Anche in questa opera le due divinità hanno un potere molto ampio e si possono integrare con altre divinità, cosicché Serapide è assimilato al Cielo e Iside alla Terra. Dal punto di vista dei contenuti, sono utilizzate le medesime nozioni già acquisite anche da Bellori, quali la folta capigliatura, la barba irsuta e il *kalathos* per Serapide. Oltre a questa linea di interpretazione simbolica, De La Chausse ricorda anche quella (pseudo) storica già indicata da Bellori. Enuncia esplicitamente che intende anche esporre una seconda ipotesi interpretativa passando «*de fictiis ad historicam veritatem*» e accettando acriticamente l'interpretazione di Agostini, secondo cui Serapide sarebbe stato un sovrano illuminato che avrebbe insegnato al suo popolo l'uso dell'aratro e la coltivazione della vite.

[42] Già Chacon alla fine del Cinquecento illustrava questo tema, ritraendolo proprio da una gemma, ma si limitava a riconoscervi genericamente un 'genietto'. Il medesimo soggetto era stato poi ripreso e moltiplicato da Spon, che gli aveva dedicato una intera tavola, senza però darne alcuna precisa identificazione.

[43] M. DE LA CHAUSSE, *Romanum Museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis... Romae* MDCCXLVI (Cic. 2804), tav. 2, *Isis* (*apud authorem in cameo*) con *modius* simbolo dell'abbondanza; tav. 3, *Isis* (*apud Ill.mum de Gesures in beryllo*) con un copricapo stellato; tav. 33, *Isis loto insidens*.

[44] P. S. BARTOLI, N. GALEOTTI, *Museum Odescalchum sive Thesaurus Antiquarum Gemmarum cum Imaginibus in iisdem insculptis, et ex iisdem exculptis, quae a Serenissima Christina Svecorum Regina collectae in Museo Odescalco adservantur et a Petro Sancte Bartolo quondam incisae, Romae, Tomus Primus*, 1751, p. 6, con *Iside averrunca* in diaspro rosso. Galeotti ammette che «*quoniam vero symbola hieroglyphca amplissimum praebent coniecturae campum, si ea de quae de tribus his capitibus conicio, animis morosis non arrident, aenigma Oedipo feliciori solvendum delinquo*».

interpretato come «*Isis avverunca*»[45]. La molteplicità delle possibilità combinatorie, l'aumento delle nozioni disponibili, le rafforzate capacità imprenditoriali dell'editoria avevano determinato una crescita esponenziale degli esemplari noti, almeno dalla stampa, e delle iconografie utilizzabili, ma anche la maggior libertà degli autori di disporre, di combinare e ricomporre immagini e reperti. In questa situazione l'erudito che non avesse avuto un circoscritto e prefissato ambito di indagine avrebbe rischiato di perdersi, oberato dai riferimenti e dalle suggestioni esegetiche.
Nel frattempo, però, si erano presentati nel panorama editoriale della trattatistica glittica di primo Settecento alcuni prodotti editoriali connotati da caratteristiche più definite. Le *Gemme antiche figurate* di Paolo Alessandro Maffei sono una importante esperienza editoriale alle soglie del Settecento. L'opera, in quattro tomi, fu pubblicata tra il 1707 e il 1709 e fu realizzata attraverso la ristampa e la giustapposizione di diversi nuclei di rami. Venivano riutilizzati quelli lafreriani con i cammei Grimani, che già erano stati ritagliati in «trentaquattro ottavini in piccolo» per l'edizione di Thomassin del 1618; veniva ripresa per intero l'edizione del 1686 di Agostini, commento e tavole; venivano poi aggiunti alcuni nuovi rami di incisori più recenti, che riproducevano alcune gemme da poco entrate nel circuito collezionistico. Inoltre i rami delle gemme agostiniane erano accompagnati dal ricco commento di Giovan Pietro Bellori, che si trovava ad essere ancora a disposizione della nuova operazione editoriale: la disponibilità del commento di Bellori costituiva quindi un saldo appiglio, una rete di sicurezza, per Maffei.

Fig. 212, *Statue Antiche*, Iside	Fig. 213, *Memorie*, Serapide
	

Poste queste premesse, è interessante osservare come vengono trattate le iconografie delle divinità egizie da Maffei. In un primo caso discute la nota iconografia di Arpocrate e riprende la nozione già acquisita che il *modius* fu «dato anche per jeroglifico ad Arpocrate dio del Silenzio, e ad altri Egizj», e assimila il '*modius*' alla moderazione[46]. In un secondo caso, trattando di nuovo il cammeo di Agostini con Iside, accetta il commento belloriano e lo integra anche con informazioni più recenti, riconosce nel sistro l'attributo più caratteristico della divinità e allarga il quadro delle testimonianze da citare ad altre tipologie archeologiche; di conseguenza richiama due sistri bronzei in collezione Borghese e Strozzi e una statua di Iside con sistro pubblicata nelle sue *Statue Antiche* [**fig. 212**][47].

[45] In effetti, in questo caso, l'associazione tra i diversi attributi e la denominazione sembra piuttosto ardita e il ragionamento del commentatore contorto: Iside è assimilata alla "*triplex Luna*" che ha un'ipostasi terrena, una celeste e una infera. In base a questa segmentazione la testa di filosofo rappresenterebbe la dominazione celeste della Sapienza; la proboscide la sede di Diana in terra e il suo legame con l'Africa; il *kerykeion* il potere apotropaico.
[46] MAFFEI, *Gemme antiche*, cit., II, tav. 2.
[47] MAFFEI, *Gemme antiche*, cit., II, tav. I. Riprende il cammeo con Iside con boccoli calamistrati, *sistrum* e *nodus*. Riferisce che gli antichi erano soliti raffigurarla «in figura losca» ovvero con «gli occhi torti», in modo da incutere timore: una medaglia del Claverius sarebbe testimonianza di questo atteggiamento. Il sistro è il principale attributo di Iside, essendo usato durante le feste in onore della divinità; veniva definito anche «cembalo alato»; ma soprattutto Maffei richiama alcuni paralleli: due sistri in collezione Borghese e Strozzi e quello portato dalla statua di Iside, raffigurata e commentata nella *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di*

In questo caso accetta e arricchisce la proposta belloriana. Talvolta Maffei non accetta la proposta di Bellori e preferisce modificarla oppure rifiutarla del tutto. È il caso di un animale in cui Bellori ha voluto riconoscere un «bue siriano», mentre Maffei vi riconosce un animale originario dell'Egitto. A sostegno della sua diversa identificazione, Maffei allarga l'insieme delle testimonianze utili: cita un «avorio antico del Museo Carpineo» che «mostra il dio Apis in figura d'un bue gobbo», «un'antica pittura intagliata in tre rami presso il Sig. de Rossi, scoperta nel 1547 poco lontano da Porta Maggiore» e due 'medaglie' pubblicate da Beger (*Thes. Palat.* 285). Il contrasto alla tesi di Bellori è avvalorato dall'uso di una serie più ampia e varia di testimonianze archeologiche: non solo gemme, ma anche un intaglio in avorio, una pittura e due 'medaglie'. Le pagine di Maffei mostrano, pertanto, un notevole allargamento dei repertori testuali e figurati, che porta alla messa a punto di un metodo propriamente comparativo. Ma nel trattato di Maffei si avvertono anche alcuni difetti: l'assenza di un ordine chiaro ed esplicitato al lettore, la sovrabbondanza di informazioni, talvolta ripetitive e confuse, e la mancanza di sintesi propositive.

Diversamente organizzato è il trattato bilingue, in italiano e francese, *Gemmae antiquae caelatae*, di Philip Von Stosch, pubblicato nel 1724. Un primo importante fattore di innovazione rispetto ai precedenti è la scelta di inserire e trattare solo gemme con iscrizione; per ciascun esemplare, inoltre, viene fornito un commento in latino e in francese e viene presentata una tavola, con illustrazione della gemma, iscrizione recante l'interpretazione e la collocazione collezionistica, e una piccola sagoma ovale che riproduce le dimensioni e la forma reale della gemma. Un'impostazione analoga si riscontra nelle *Memorie degli antichi incisori* del fiorentino Domenico Augusto Bracci (1784-1786), solo che qui le gemme recanti la medesima iscrizione vengono precedute da un paragrafo introduttivo relativo alla biografia e allo stile dell'incisore cui l'iscrizione si riferisce.

Anche in questi due trattati sono prese in considerazione gemme con divinità egizie. Nel commento ad una gemma con il busto di Iside firmata da Dioscoride[48], Bracci procede in modo preciso: spiega il senso dei singoli dettagli della raffigurazione[49] e poi elabora l'interpretazione generale per cui la pietra rappresenterebbe Cleopatra con gli attributi isidei; in questo modo i dettagli tipici di una divinità vengono assunti come possibili attributi di un personaggio storico. A corollario della sua interpretazione Bracci raffigura, nelle tavole supplementari, una gemma con Iside su barchetta e due statue con la dea vestita alla romana[50]. Tra i vari soggetti a carattere egizio[51], è pubblicato da Bracci anche un granato appartenuto al Conte Caylus e impreziosito dalla presunta firma di Dioscuride [**fig. 213**][52], in cui è riconosciuto *Iuppiter Serapis* per la presenza dei raggi solari e del *modius* che, insieme, alludono alla fecondità delle raccolte egizie[53]. Il commento di Bracci affianca al granato una gemma pubblicata da Gori e un «marmo di Sentino» dedicato a Giove, al Sole Invitto e a Serapide, nella convinzione che il marmo e la sua iscrizione «prende molta luce da questa pregiabile gemma». Bracci usa il repertorio di nozioni tradizionali, ma lo innova attraverso il confronto tra numerosi reperti archeologici e la visione autoptica di quelli illustrati.

N. S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei patrizio volterrano e Cav. dell'ordine di S. Stefano e della guardia pontificia, in Roma, 1704, tav. 143.

[48] BRACCI, *Memorie*, cit., II, 63, *Isis*. La gemma rappresentata da Bracci è riprodotta da Furtwängler, *Die antike Gemmen*, alla tavola LI, n. 17, e proveniva dalla collezione Poniatowski. Secondo Furtwängler si tratta di una copia ingrandita realizzata in età moderna di una gemma in collezione Tyskiewicz. La presenza delle piccole corna allude secondo Furtwängler a Io, che fu trasformata in vacca e si unì a Giove.

[49] La testa presentata è disposta frontalmente, porta una benda, un vezzo di perle e due cornette, che puntano verso l'identificazione con una divinità egiziana o pantea. Scomponendo la raffigurazione, attribuisce la «fascia reale» a Giunone, richiamando le monete della famiglia Toria; le corna alla Luna, conformemente alla testimonianza di Diodoro Siculo; il vezzo a Venere.

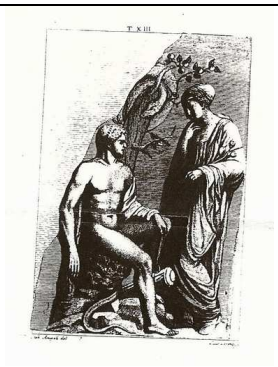
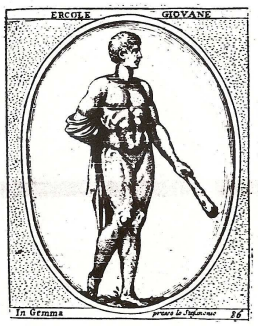
[50] Una gemma con Iside su barchetta in possesso di Bartelemj, antiquario del re di Francia (Tav. IV, n.2), spiegata in allusione alla ricerca del figlio Arpocrate. La nudità di Iside è legata alla sua origine egiziana, ma la collezione Barberini e il Museo Capitolino riportano due esemplari con la dea vestita alla romana. Purtroppo queste due statue non sono rappresentate nel trattato; in particolare l'esemplare barberiniano presenterebbe Iside e Arpocrate su una base con iscrizione «Q. Marius Marod».

[51] BRACCI, *Memorie*, cit., II, pp. 47-49.

[52] BRACCI, *Memorie*, cit., II, p. 62, tav. LXII, *Iuppiter Serapis*, in granato appartenente a Caylus; ma sussistono forti dubbi circa l'antichità della pietra sia perché l'iconografia era assai diffusa, sia perché lo stesso Stosch non la pubblica.

[53] Una medaglia di Antonino Pio con testa Pantea; una medaglia di Giuliano come Serapide e con moglie Elena come Iside, un brano di Strabone sul culto di Serapide a Canopo e una gemma di Stosch descritta da Winckelmann (*Description des pierres gravées*, p. 83, n. 353.) che assimila Plutone e Serapide.

In altri termini per la tematica egittizzante dapprima vengono utilizzate le sole fonti letterarie antiche e le illustrazioni d'invenzione, poi le raffigurazioni di oggetti reali ed, infine, la comparazione tra reperti archeologici di diversa tipologia. Tra gli atlanti a stampa di statuaria antica, le prime statue di Iside e di Osiride compaiono solo a partire dagli inizi del Settecento: nella *Raccolta* del Maffei una rappresenterebbe un sacerdote del culto isiaco[54] e un'altra la dea Iside [**fig. 212**][55]. Il commento aggiunto a quest'ultima è particolarmente ampio e comprende molte delle informazioni rintracciabili nella trattatistica precedente, dalla menzione del valore simbolico del sistro al rimando ai diversi esemplari concreti già citati da De La Chausse[56].
Il richiamo ad altre categorie di oggetti archeologici si utilizza non solo per reperti a tematica egittizzante; il raffronto con altri esemplari diventa una prassi, ossia una procedura che si segue spesso nell'esplicare un reperto e nel cercare spiegazioni delle raffigurazioni, non bastando più soltanto le fonti letterarie. Questa è un'altra importante acquisizione che si coglie qui in maniera specifica nella trattatistica glittica: il richiamo di medaglie, lucerne, statue diventa un passaggio fondamentale per individuare e decidere l'interpretazione di un reperto. Il richiamo, inoltre, non è più solo testuale, ma anche figurativo. Talvolta nelle opere vengono così inserite tavole aggiuntive che documentano l'esistenza dei reperti citati, recanti l'iconografia menzionata. Si fonda in questo modo un vero e proprio metodo comparativo.

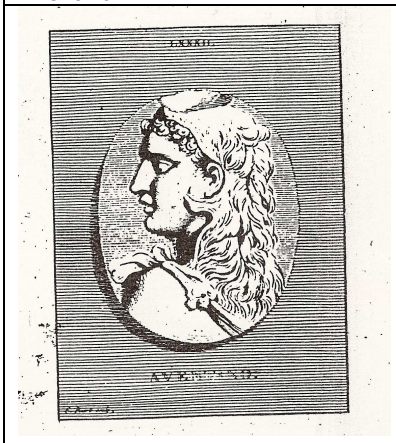
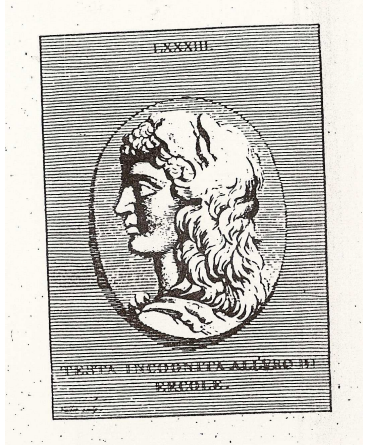
Fig. 214, *Memorie*, Ercole Aventino di Hillos	Fig. 215, *Memorie*, Ercole Aventino	Fig. 216, *Memorie*, Ercole Aventino	Fig. 217, Gemme antiche figurate, Ercole giovane
			

L'applicazione del metodo comparativo permette di risolvere antiche controversie oppure anche di modificare completamente interpretazioni consolidate. Il *corpus* di opere riprodotte da Bracci con l'iscrizione *Hillos* annovera quattro esemplari: alle tre gemme già pubblicate da Stosch ne è aggiunta una quarta in cui è riconosciuta l'iconografia di Ercole [**fig. 214**][57]. La trattazione, ampia e composita, di questa sardonica illustra il modo in cui Bracci ricercava ulteriori elementi di interpretazione e confronto. Descrive l'iconografia di Ercole «giovine con la destra armata dell'invitta clava» che tiene «la mano sinistra piegata dietro al tergo» con i pomi, «come sembra potersi dedurre dalla famosa statua farnesiana di questo nume». In tal modo istituisce un collegamento con una statua molto nota, l'Ercole Farnese. Poi cita, in nota e nel testo, alcune testimonianze supplementari: 'medaglie' note da Gesnerius e Vaillant, una gemma pubblicata per la prima volta da Stefanoni, poi ripresa e diversamente interpretata da Maffei. Inoltre arricchisce ulteriormente la sua dissertazione, aggiungendo richiami ad opere meno note, che fa illustrare in tavole aggiuntive, quali

[54] MAFFEI, *Raccolta di statue antiche e moderne*, cit., tav. CL.
[55] MAFFEI, *Raccolta di statue antiche e moderne*, cit., 1704, tav. CXLIII:
[56] *Ibidem*: «Oggi se ne veggono tre in Roma intagliati dal Caussei nel suo Museo Romano, tra i quali il solo Borghesiano ha tre verghe, dove che di quattro sono stati fatti quello di Gio. Pietro Bellori, e l'altro di Monsignor Leone Strozzi, il quale pochi anni sono fu ritrovato sepolto nelle antiche vestigie delle Romane grandezze della villa Corsini. Ora un tale strumento, non solo era dato a' sacerdoti d'Iside, e adoperato ne' sagrifizi, che gli si facevano, ma alla stessa Dea, era posto nella destra».
[57] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. II, pp. 121-123, tav. LXXVIII.

una gemma [**fig. 215**][58] e un rilievo da Villa Medici con Ercole in dialogo con una delle Esperidi [**fig. 216**][59]. Grazie a questa fitta serie di richiami, testuali e figurativi, Bracci costruisce una piccola dissertazione corredata sia di citazioni testuali, sia di vere e proprie illustrazioni aggiuntive di altri reperti archeologici. In questo caso tale metodo è applicato ad un'identificazione, quella di *Ercole Aventino,* che è anch'essa, di per sé, una vera e propria innovazione nella ricerca erudita.

Vediamo in che modo si arriva in pieno Settecento a questa proposta interpretativa, con una serie di passaggi a ritroso nel tempo. Nel menzionare le altre attestazioni del soggetto, Bracci citava una gemma già pubblicata dallo Stefanoni nel 1627 come *Milo Crotoniatis* (n. 29) [**fig. 217**]. Già Bracci conosceva su questa la nuova interpretazione di Maffei, che aveva rifiutato l'interpretazione di Stefanoni come *Milo Crotoniatis*, preferendo invece l'interpretazione di *Ercole Giovane* [**fig. 217**]. Per supportare il cambiamento di identificazione, Maffei si era avvalso del confronto con altri esemplari archeologici, il celeberrimo bronzo capitolino e una moneta di Du Choul, e aveva proposto una nuova identificazione con Ercole del *tipo* cosiddetto *aventino,* basandosi soprattutto sull'analogia della posa. Ma già prima di Maffei, la riflessione sull'iconografia e sull'identità di Aventino come eroe o come tipo era in corso. Nel 1679 Bellori aveva pubblicato un medaglione della Collezione Carpegna riconoscendo, al verso, l'immagine dell'«*Heroe Aventino*», collegata con il Lucio Vero del *recto* [**fig. 220**][60], ed aveva citato un busto di basalto dei Musei Capitolini a cui riconosceva gli 'attributi', ma non l''identità' dell'eroe Aventino[61]. Ancora prima, nel 1669, Canini aveva pubblicato due gemme, proponendo per la medesima iconografia un'identificazione più specifica come *Aventino* [**fig. 218**] ed una più generica, come «testa incognita» [**fig. 219**]. L'esistenza di questo 'eroe Aventino', dotato di una propria vicenda biografica e indipendente dalle peripezie di Ercole, veniva però anche messa in discussione. Gronovius (1695) era assai critico verso la tradizione precedente, poiché riteneva che l'«*Heroe Aventino*» fosse soltanto un'invenzione letteraria[62].

Fig. 218, *Iconographia*, 1669, Aventino	Fig. 219, *Iconographia*, 1669, testa incognita	Fig. 220, *Iconographia*, 1669, Heroe Aventino
		

[58] BRACCI, *Memorie*, cit., II, p. 121, tav. XI, 2.

[59] BRACCI, *Memorie*, cit., II, p. 122-123, tav. XIII, 1.

[60] Nella *Scelta de' Medaglioni ... Carpegna*, 1679, Bellori (p. 19) cita l'«Heroe Aventino», presente al verso di una medaglia di Lucio Vero: l'iconografia è quella dell'eroe stante nudo e con la clava che si incorona. Nella *Nota delli musei* (p.15) cita invece un «Heroe Aventino di basalte» presente nel Palazzo Capitolino.

[61] Rimane ancora da identificare il busto cui faceva riferimento, forse quello in basalto già citato da De La Chausse, ma sicuramente questa iconografia di Ercole stante con la clava trova un sostanziale punto di riferimento nella statua bronzea del Musei Capitolini.

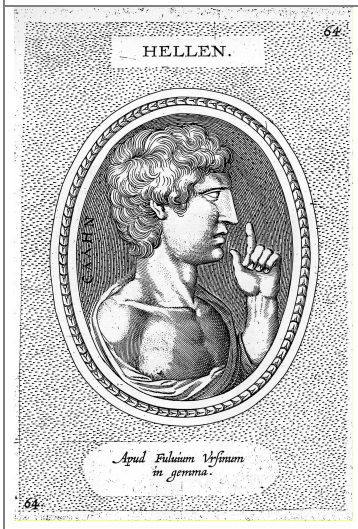
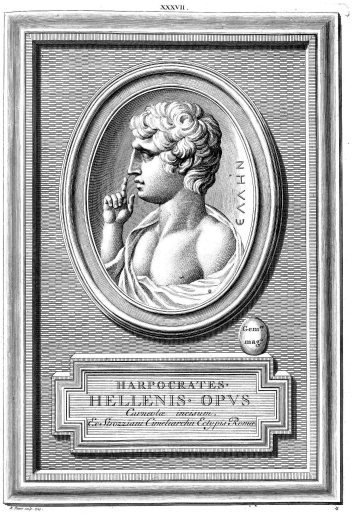
[62] Gronovius sottolinea che le *antiquitates* documentano solo che Ercole sarebbe stato nel Lazio e che lì avrebbe lasciato traccia della sua presenza. A suo parere la figura di Aventino è solo una successiva costruzione letteraria e indica come altro esempio un rilievo conservato a Roma nella Villa Pamphilia. In *Villa Doria Pamphilia, Storia della Collezione*, a cura di B. PALMA VENETUCCI, Roma, 2001, fig. 96 è riprodotto un disegno di G. D. Campiglia dalla collezione Topham, Bm. 8, f. 101, con Ercole che uccide il Toro, interpretato forse all'epoca come raffigurazione di un episodio della biografia di Aventinus.

Nello stesso tempo si cominciava a ritenere che gli attributi di Ercole potessero essere utilizzati anche da altri personaggi. Nel 1700 De La Chausse sosteneva che già Commodo si era rivestito di una pelle di leone a mo' di Ercole, e aggiungeva la trascrizione di una legenda di una moneta imperiale[63]. Così, grazie all'aumento degli esemplari archeologici inseriti in pubblicazioni, grazie allo sviluppo di un metodo di raffronto tra esemplari appartenenti pure a categorie diverse, gli attributi divini o eroici divengono riferibili a vari personaggi e soprattutto grazie a Maffei, tra 1707 e 1709, la denominazione di *Aventino* come eroe autonomo veniva definitivamente superata. Si passava quindi dall'ipotesi, priva di supporti argomentativi, di Stefanoni, come *Milo Crotoniatis*, ad *Aventino*, ad *Ercole Aventino*. In altri termini proprio grazie a questa associazione tra immagine della gemma e repertorio della statuaria e della numismatica, si dissolve, progressivamente, l'identità di *Aventino*, inteso come eroe epigono di Ercole, e piuttosto cresce il senso aggettivale della denominazione, il 'tipo' aventino.
Bracci utilizzava i raffronti con la statuaria messi a disposizione da Maffei[64]; gli attributi di Ercole diventavano disponibili per altri personaggi, anche storici[65]. Ma questa libertà di associazione tra identità del personaggio e attributo deriva anche dall'aumentata possibilità per gli eruditi di comparare campioni archeologici afferenti a classi diverse – monete, medaglie, gemme, statue, rilievi. Tale possibilità faceva scaturire nuove ipotesi interpretative: gli attributi di Ercole potevano essere riconosciuti ad un personaggio di rango imperiale, Commodo ad esempio; analogamente, a Cleopatra venivano riconosciuti gli attributi isidei.
È possibile a questo punto elaborare alcune considerazioni. La trattatistica glittica introduce alcune considerevoli novità: innanzi tutto un interesse più diretto all'oggetto e un uso ancillare della fonte letteraria rispetto a quella archeologica. In secondo luogo le immagini pubblicate non sono più solo fantastiche ricostruzioni, bensì riproduzioni realistiche di intagli effettivamente esistenti, copiati da gemme. Inoltre i soggetti non sono più solo Iside e Serapide, ma il repertorio si allarga a comprendere anche animali (il bue siriano), altre divinità (Canopo), strumenti musicali e utensili (sistro). La pratica di aggiungere raffigurazioni in tavole supplementari in coda al trattato vero e proprio caratterizza le opere di Maffei e di Bracci. La necessità di comprendere una gemma detta la selezione e la raccolta non solo di molte fonti testuali, ma anche di alcune fonti figurative supplementari. Ciò avviene di pari passo con l'aumento delle fonti materiali note e riferibili alla medesima divinità e alla stessa tipologia iconografica. In tal modo non solo il metodo comparativo è applicato, ma viene anche dimostrato ed esplicitato tramite l'aggiunta delle illustrazioni supplementari. Questi trattati di primo Settecento si aprono ad includere reperti di varia natura - obelischi, rilievi con iscrizioni, statue – non solo nei commenti, ma anche negli apparati figurativi. Questa fisionomia però si configura solo come approdo di un metodo che già si rintraccia nel Cinquecento in alcuni specifici casi: nella ricerca numismatica di Enea Vico; nella prima edizione delle *Illustrium Imagines* di Orsini, nel codice angelicano, nelle pagine ligoriane. Questo uso intenso della comparazione si rivela quindi ben più antico rispetto alla sua effettiva comparsa nei cataloghi a stampa; caratterizza fin dall'inizio l'analisi delle monete e delle gemme e si profila come contributo specifico e innovativo apportato alla disciplina antiquaria dalla glittica e dalla numismatica.

[63] DE LA CHAUSSE, *Le gemme antiche*, cit., tav. 20, Aventino, in cristallo.
[64] MAFFEI, *Raccolta di statue antiche e moderne*, cit., tav. XI, 2 con alcune raffigurazioni di Ercole.
[65] Sono citati Milone Crotoniate, Nicostrato, i trecento giovani di Sibari, ma soprattutto Commodo imperatore: «la sopra posta effigie tratta da uno antico vetro di ottima maniera, potriasi attribuire a Commodo Imperatore, per havere lui medesimo rappresentato più volte Ercole, come si vede nelle sue 'medaglie': ma per non haver somiglianza certa nella di lui effigie, né altri rincontri delli suddetti eroi, così lascio».

3.3 LE ISCRIZIONI: DA DIDASCALIA A FIRMA

Fino ad ora sono stati presi in considerazione immagini e testi, ossia illustrazioni di gemme e commenti. Interviene però talvolta nell'interpretazione del senso delle raffigurazioni un altro elemento rimasto fino ad ora ai margini di questa discussione: l'epigrafia. Spesso sulle superfici delle gemme sono leggibili iscrizioni in greco o in latino, frequentemente al genitivo, ed esse divengono parte integrante, spesso risolutiva, dell'intero meccanismo esegetico. La loro interpretazione non è però né semplice né univoca, ma si modifica anch'essa nel corso del tempo, di pari passo alla messa a punto di nuovi e ulteriori strumenti di indagine.
Vediamo un primo caso. Nel 1598, nella seconda edizione delle *Imagines* ursiniane, è riprodotta una gemma con il busto di un giovane, con indice sollevato dinanzi alla bocca e iscrizione *Hellen* sulla superficie della gemma. L'iscrizione veniva interpretata da Orsini come didascalia dell'effigiato e obbligava a riconoscere nel personaggio l'eroe mitico Elleno, figlio di Deucalione e capostipite dei Tessali [**fig. 221**][66]. Questa denominazione di *Hellen* veniva proposta nonostante il gesto del portare l'indice alla bocca fosse già stato codificato da Ligorio come specifico di Arpocrate in quanto dio del silenzio[67].

Fig. 221, *Imagines* 1606, Hellen	Fig. 222, *Gemmae antiquae*, 1724
	

In seguito, questo soggetto rimase per molto tempo in disparte, fino alla nuova pubblicazione nel *Thesaurus* di Gronovius[68], in cui era accettata la medesima interpretazione di Orsini come eroe eponimo, *Hellen*[69]. Gronovius però non tralasciava il significato del gesto come invito al silenzio e confezionava una spiegazione un po' contorta secondo cui con quel gesto l'eroe eponimo voleva invitare a contemplare in ammirazione silenziosa la sua futura discendenza[70]. La sua interpretazione cercava perciò di contemperare

[66] *Imagines illustrium*, 1606, cit., p. 42, tav. 64, «*Corniola pulcherrima & artificio exactissima elaborata .....in qua & nomen eius est insculptum*».
[67] Per la documentazione dell'interpretazione del gesto in questo senso, cfr. ms. Napoli, XIII.B.7, foll. 51-54, di Pirro Ligorio, poi copiati nel codice cosiddetto *Ursinianus*, Vat. Lib. 3439. Sul rapporto tra queste fonti e sulla loro collocazione VAGENHEIM, *Les inscriptions* ligoriennes, cit., e della stessa autrice, *Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo pour une étude de la tradition des dessins d'après l'antique*, Milano, 1992, in *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, Atti del Convegno (Londra, 14-15/12/89), pp. 79-104. Sul tema delle copie da Pirro Ligorio, recentemente anche I. HERKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäiologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999, pp. 124-125.
[68] GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, cit., vol. I, p. K, tav. s.n., con iscrizione «*Hellen Auctor Graeci generis*».
[69] Riconosceva a tale gesto non tanto l'atteggiamento di un filosofo colto nell'atto di riflettere o discutere, quanto piuttosto un'allusione all'ammirazione da parte dell'eroe per il futuro glorioso della sua discendenza. GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, cit., vol. I, p. K.: «*non ut daret similitudinem disputantis & vivi ac meditabondi Scolastici; sed velut significaretur in ipso hoc silentio declarari admiratio, qua de futuris saeculis & inclita progenie corripiebatur vel ipse prospiciens, vel oraculorum praedicta secum multiplici consideratione exigens*».
[70] In questo come in molti altri casi, Gronovius non vide direttamente la gemma, ma si avvalse dell'opera di Kaspar Gevartius, che a Roma disegnò le gemme ursiniane per Rubens; GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, cit.

due dati 'acquisiti' dalla tradizione: da un lato l'iscrizione e il precedente illustre costituito dal commento di Orsini obbligavano Gronovius a riconoscere *Hellen* nel soggetto; dall'altro però era anche necessario dare una spiegazione al gesto dell'indice sollevato alla bocca, ormai noto. La direzione in cui si muoveva Gronovius era, per così dire, obbligata, stretta tra l'autorità della tradizione costituita dal magistero ursiniano, a cui si dimostra sempre molto fedele, e il significato ormai ampiamente assodato del gesto come richiamo al silenzio.

Dopo Orsini e Gronovius, nel 1724, la terza tappa del percorso interpretativo è costituita dalla trattazione di Stosch nelle *Pierres antiques gravées* [**fig. 222**][71]. Qui la situazione è completamente diversa: per Stosch vige la nuova convinzione secondo cui le iscrizioni presenti sulle pietre non valgono più come didascalie del soggetto, bensì come firme di artefice. In tal modo cade il vincolo imposto dall'iscrizione alla denominazione del soggetto, l'interpretazione è più libera ed è determinata soprattutto da dati visivi e iconografici[72]. Perciò l'iscrizione non ha più un ruolo vincolante nel determinare la denominazione e cominciano a prevalere altri fattori, di natura più propriamente figurativa. Nel caso presente, dunque, riacquista primaria importanza il gesto dell'indice alla bocca: secondo Stosch il personaggio rappresentato è il dio Arpocrate[73]. La brillante intuizione di Stosch riguardo al nuovo ruolo dell'iscrizione apre una strada molto promettente relativa all'uso delle iscrizioni come nuovo principio di raccolta, selezione e ordinamento dei reperti.

Poco tempo dopo, le sue intuizioni sono riprese e approfondite da Domenico Augusto Bracci[74]. Riguardo alla medesima gemma con busto giovanile e iscrizione *Hellen*, egli associa un'attenta osservazione del volto all'interpretazione degli attributi e del gesto: afferma che i lineamenti sono riferibili al ben noto giovane e idealizzato Antinoo, mentre riconosce che il gesto è propriamente quello di Arpocrate. Sottolinea anche che questa divinità era solitamente raffigurata come un bambino, paffuto e nudo, mentre in questo caso il volto è sì giovanile, ma riferibile ad un'età poco più adulta: per Bracci quindi si tratta di Antinoo nelle sembianze di Arpocrate.

Questo percorso esegetico articolato in quattro tappe - Orsini, Gronovius, Stosch e Bracci - dimostra che il filone interpretativo inaugurato proficuamente da Orsini viene interrotto dalle trattazioni di inizio Settecento, che mettono in campo nuovi strumenti di lettura dei soggetti tradizionali. Il trattato di Stosch del 1724, scritto in latino e francese, con commento dello stesso Stosch e tavole di Bernard Picart, si pone in modo originale rispetto alla tradizione precedente per due motivi: in primo luogo perché raccoglie solo gemme con iscrizioni, delimitando così un nucleo preciso di materiali all'interno dell'ampia messe di 'gemme antiche figurate' all'epoca disponibili; in secondo luogo perché qui le iscrizioni non valgono più come didascalia del soggetto iconografico, ma vengono intese come firma di artista. Si tratta di due aspetti molto importanti, che comportano innovazioni radicali nell'interpretazione delle gemme antiche. Inoltre, con queste due importanti acquisizioni, oltre a risolvere precedenti difficoltà, si indicano nuove e promettenti piste d'indagine, fondandosi però, pur sempre, sul repertorio di nozioni dell'antiquaria cinquecentesca. Questo esempio dimostra che da un'interpretazione letteraria e mitologica quale era quella di *Hellen*, principalmente basata sulle testimonianze testuali, si arriva poi ad una lettura dell'immagine più fondata sul dato iconografico – il gesto dell'indice (Arpocrate), l'età del ritratto (Antinoo) – passando attraverso una fase intermedia – qui rappresentata dall'interpretazione incerta di Gronovius – in cui ancora il soggetto è quello cinquecentesco di *Hellen*, ma si giustappone ad una conoscenza più ampia del significato del gesto. Per tutta questa serie di elementi, il percorso cui è sottoposta la gemma con iscrizione *Hellen* è particolarmente esemplificativo e può essere utilizzato per mostrare i progressi compiuti sia nell'ambito dell'affinamento metodologico, sia in quello più concreto dell'acquisizione di nuove nozioni.

Dall'opera ursiniana ai trattati di metà Settecento, il metodo di analisi, dotandosi di nuovi strumenti di indagine, compie passi in avanti nella correzione di antichi errori. Si può allora verificare e approfondire

---

vol. I, p. K: «*cuius exemplar, imagines Fulv. Ursinus complectens & ab ipso emendatum & ad prototypa exactum quondam Romae, licet mihi cum maxime inspicere*».

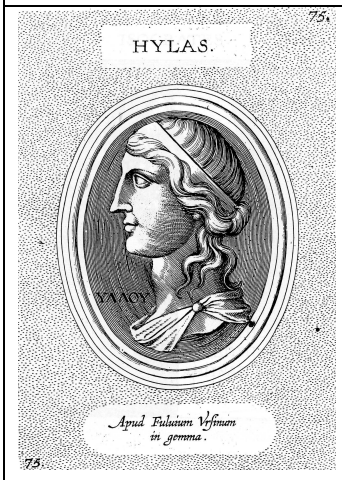
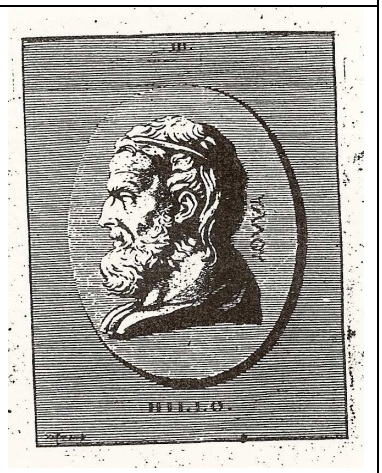
[71] STOSCH, *Pierres antiques gravées*, cit., pp. 52-53, tav. 36, «*Harpocrates hellenis opus carneolae incisum*», collezione Strozzi, Roma. Per una bibliografia più completa su Stosch, Winckelmann e Bracci, vedi *infra*.

[72] Su alcuni aspetti della biografia di Stosch, il suo legame con Clemente XI, Alessandro Albani e la corte britannica, L. LEWIS, *Conoisseurs and secret agents*, London, 1961, in particolare pp. 38-91.

[73] A questo non molto aggiunge Stosch, se non l'osservazione che la mancanza del fiore di loto non contrasti con il riconoscimento di Arpocrate, poiché molte altre raffigurazioni dello stesso soggetto esistono senza questo attributo. Altra considerazione che Stosch introduce, ma in maniera molto marginale, è che la presenza di questa raffigurazione su un oggetto romano dimostri la diffusione dei culti egizi.

[74] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. II, tav. 77: «*Hellen Arpocrates*», collezione Strozzi, corniola, Roma.

questo aspetto prendendo in esame una categoria particolare di raffigurazioni: le teste idealizzate. La genericità di queste figure costringeva gli interpreti ad aguzzare la vista e l'ingegno e a ricercare elementi di dettaglio utili per l'interpretazione. Le caratteristiche più minute della capigliatura e delle vesti oppure l'iscrizione diventavano in tal modo fattori decisivi, in base ai quali l'interpretazione del soggetto iconografico era volta in una direzione o in un'altra.
Prendiamo allora in considerazione il caso di una testa giovanile dai lineamenti idealizzati e accompagnata da una iscrizione. Nelle *Imagines*, nel 1598, era stata pubblicata una corniola con una testa di giovane, dai tratti regolari, accompagnata dall'iscrizione «Υλλου» [**fig. 223**] [75]: questa figura, soprattutto per l'iscrizione, veniva interpretata come *Hylas*, il giovane amato da Eracle[76].

Fig. 223, *Imagines*, 1606, Hylas	Fig. 224, *Iconographia*, 1669, Hillos
	

Nel 1669 viene pubblicato a Roma il trattato di Giovan Angelo Canini, dal titolo *Iconographia, cioè disegni d'immagini de' famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità*, con cui l'autore propone di individuare i ritratti di una serie di personaggi illustri, come già aveva fatto Orsini e come avrebbe fatto di lì a poco di nuovo il Bellori. In generale e in linea teorica, Canini riconosce al reperto archeologico, nella sua genuinità e nella sua incorruttibilità, il primato rispetto alla fonte letteraria[77].
Al termine del commento ad un soggetto da lui denominato *Teseo*, Canini affermava che «il medesimo uso di portar capelli simili agli Abanti, si vede in Illo, figliuolo di Hercole, *benché sia in età matura*»[78]. Egli quindi, dopo il *Teseo* e una *Testa incognita*, aggiungeva un terzo soggetto, caratterizzato da una strana acconciatura e denominato *Illo*. Tale soggetto era riconosciuto su un antico plasma di Antonio Tassi, poi in collezione Vitelleschi, in un personaggio in età avanzata, accompagnato dall'iscrizione «Υλλου»[**fig. 224]**[79], noto dalle fonti letterarie come figlio di Eracle, sposo di Deianira e re degli Abanti. Canini cercava di sfruttare al massimo ogni elemento della raffigurazione del plasma - l'età avanzata, il taglio dei capelli all'orientale, l'iscrizione - e di ricomporli in un quadro unitario. Per approdare a questa formulazione aveva necessariamente utilizzato alcuni dati della tradizione precedente, rifiutandone però altri.

[75] *Imagines Illustrium* 1606, cit., tav. 75: Hylas è identificato con il discepolo o figlio di Ercole. Orsini inserisce un apprezzamento stilistico: «*in pulcherrima extat corniola a praestantioris notae artificis insculpta*». Inoltre osserva che la geminazione della L dipende dalla antica consuetudine di raddoppiare la consonante iscr. HYLLOU. *Capponianus* 228, fol. 85.
[76] Orsini (o Johannes Faber, suo collaboratore) non ignorava l'incoerenza filologica tra l'iscrizione e il nome mitologico, ma cercava di sanare la contraddizione attribuendo la doppia lambda al fenomeno della geminazione.
[77] CANINI, *Iconographia*, 1669, cit., p. 16: «Ma sopra ogni altra cosa debba aversi credito maggiore alla gioia, che è un testo incorrotto, né per gli antichi tempi riscritto, né per li moderni ristampato, ma per lo più sepolto fra le ruine delle antiche fabbriche, e che per lo più nascoste fra le zolle ne i seni delle campagne, sono portate alla luce dal semplice bifolco, o dall'ignorante zappatore».
[78] CANINI, *Iconographia*, 1669, cit., p. 4.
[79] CANINI, *Iconographia*, 1669, cit., tav. 3: iscr. YLLOY: «una antica plasma già del Signor Ippolito Vitelleschi, Cavaliere Romano, amatore dell'antichità; & ora è del Marchese Antonio Tassi».

Il problema era che la gemma pubblicata nel 1669 da Canini aveva la stessa iscrizione di quella ursiniana, ma era associata ad un volto completamente diverso: in Orsini giovanile e dai lineamenti idealizzati **[fig. 223**]; in Canini anziano e dalle fattezze molto individualizzate **[fig. 224]**. Canini utilizzava la pettinatura come appiglio iconografico poiché nelle fonti trovava la notizia di un sovrano orientale, morto in tarda età, di nome *Hillos*. Questa identificazione e la differenza tra la denominazione *Hylas*, accettata da Orsini, e il nome *Hillos*, più facilmente leggibile sulla gemma al genitivo, permettevano a Canini di formulare la sua nuova identificazione con il sovrano orientale. Fino a questo punto rimaneva sostanzialmente in piedi anche l'interpretazione ursiniana: da una parte c'era il giovane Hylas, dall'altra il vecchio Hillos. In realtà più difficile era capire in che rapporti fossero tra loro queste due gemme, la corniola con testa giovanile e il plasma con anziano sovrano orientale. Questa difficoltà dipendeva soprattutto dalla consuetudine ad utilizzare l'iscrizione come indicazione del soggetto raffigurato. Si apre dunque qui un settore di scontro tra gli strumenti dell'erudizione cinquecentesca – la deduzione, le fonti letterarie – e i tentativi di applicare altre proposte, tramite l'epigrafia e il raffronto degli esemplari. Nell'uno e nell'altro caso la difficoltà deriva dal fatto che le fonti letterarie tramandavano molti personaggi con nomi simili, ma tutti secondari e soprattutto non documentati dalle fonti archeologiche. Questa tipologia iconografica costringeva dunque gli eruditi ad aguzzare la vista, in cerca di dettagli, seppur minimi, che potessero aiutarli nell'interpretazione.
Per Hyllos il primo a dubitare esplicitamente dell'effettiva opportunità dell'uso eponimico dell'iscrizione è Jacob Gronovius[80]. Nelle pagine del suo *Thesaurus*, Gronovius dedica una tavola al soggetto *Hyllos*, accogliendo la proposta di Canini e riconoscendo nel soggetto raffigurato un anziano dinasta orientale. Nel commento non tralascia di ricordare che lo stesso Orsini aveva trattato una gemma con simile iscrizione, ma aggiunge l'importante considerazione che in quel caso «il nome doveva esservi stato scolpito per qualche altra causa». In altri termini Gronovius si accorge dell'incoerenza dell'applicazione del nominativo *Hylas* alla gemma ursiniana, ma non va molto più in là della semplice constatazione dell'incongruenza tra iscrizione e soggetto giovanile. D'altra parte anche lui non è proprio rigoroso nell'uso delle iscrizioni su gemme, perché le utilizza in modo diverso nelle singole situazioni: per la testa di anziano l'iscrizione è usata come indicazione del soggetto; mentre per la testa giovanile di Orsini ipotizza, ma solo in maniera generica, una qualche altra diversa funzione. Sostanzialmente Gronovius accetta l'interpretazione di Canini e percepisce il contrasto con quella di Orsini, ma non riesce a trovare una soluzione lasciando quindi la questione irrisolta.

Fig. 225, *Gemmae antiquae*, 1724, Philosophi Caput	Fig. 226, *Gemmae antiquae*, 1724, Cleopatra	Fig. 227, *Memorie*, toro di Hillos
		

La strada però era aperta e di lì a pochi anni il quesito iconografico sarebbe stato risolto. Nel 1724 Stosch propone che l'iscrizione indichi non il soggetto, bensì il nome dell'esecutore dell'incisione. Attribuendo diversa funzione all'iscrizione, capovolge l'interpretazione seicentesca e indica nello stesso Gronovius il proprio predecessore perché già si era espresso in termini dubitativi su Hillos («*de qua ita Gronovius*»)[81].

[80] GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, cit., vol. I, n. gggg: «*nomen quoque ob longe aliam causam adsculptum esse*».
[81] P. VON STOSCH, *Pierres antiques*, cit., tavv. 38-39.

Cadono in questo modo le interpretazioni tradizionali di entrambe le gemme e si apre una prospettiva inesplorata: Stosch deve dotarsi di ulteriori dettagli iconografici, che lo aiutino nel rintracciare una nuova soluzione; dalla *pars destruens* deve passare alla *pars costruens*. Stosch tratta le due gemme con immagini completamente diverse, ma con la stessa iscrizione. Nel caso del plasma Tassi-Vitelleschi [**fig. 225**], la capigliatura lunga e un po' scomposta, la barba e l'età avanzata portano Stosch a formulare l'ipotesi che potesse trattarsi di un «*caput philosophi*». Descrive il volto nei minimi dettagli[82]; cita le fonti precedenti e ne indica gli errori. La medesima metodologia è applicata anche alla successiva gemma con volto giovanile [**fig. 226**][83]. Stosch dunque per primo discute entrambe le gemme con analoga iscrizione, mettendole una di seguito all'altra; inoltre propone per entrambe due nuove interpretazioni: riconosce nel primo caso la testa di un anziano filosofo, nel secondo il busto di Cleopatra.

Il primo vantaggio derivante dalla nuova funzione attribuita all'iscrizione è la possibilità di interpretare liberamente il soggetto, rendendo autonomi i dati visivi e soprattutto sganciandosi nettamente dalla tradizione precedente. A questo punto, Stosch detiene una nuova chiave interpretativa poiché l'iscrizione diventa l'elemento decisivo nella raccolta e organizzazione dei materiali. Mentre Orsini aveva ordinato le tavole in base alla lettera iniziale del *soggetto*, con Stosch prima e con Bracci poi l'*iscrizione*, in quanto firma di artista, assume il ruolo cardine di organizzazione dei reperti in base all'ordine alfabetico della lettera iniziale. Questa acquisizione – l'iscrizione come firma di artista – costituisce dunque un fattore decisivo nell'evoluzione metodologica, con due importanti conseguenze. La prima è che la trattatistica glittica si libera dal vincolo della funzione didascalica dell'iscrizione e, di conseguenza, molte interpretazioni invalse fino al primo Settecento vengono private di supporti argomentativi: si riapre così di nuovo la disputa esegetica su reperti che fino ad allora si pensava di aver correttamente interpretato. La seconda conseguenza è che si comincia a selezionare e ad ordinare le gemme in base all'iscrizione, con l'esito di creare i *corpora* delle opere dei singoli incisori.

Il caso specifico dell'*Hyllos/Hylas* è fortemente rappresentativo anche di questa seconda linea. Stosch fa raffigurare, oltre alla corniola ursiniana e al plasma Tassi-Vitelleschi, anche una sarda con toro dionisiaco, connotata, naturalmente, dalla presenza della medesima firma. Nel catalogo i tre esemplari vengono trattati uno dopo l'altro e attributi alla medesima mano, cosicché almeno nel trattato si ricompone un *corpus* di opere attribuite ad una personalità, al di là e indipendentemente dalle fonti letterarie antiche. Anche in questa nuova prospettiva, però, sono presenti motivi di errore e di confusione. La scoperta di questa nuovo meccanismo interpretativo spinge Stosch ad attribuire, acriticamente, tutte le opere con la medesima iscrizione alla stessa mano e alla medesima temperie stilistica. In tal modo anche intagli figurativamente e stilisticamente assai diversi sono ricondotti al medesimo artefice; invece le divergenze più evidenti nella resa sono, al massimo, motivate in base all'evoluzione stilistica dello stesso artefice, con un procedimento tutto interno alla sua vicenda biografica. Questo è un limite dell'analisi di Stosch che, comunque, non attenua l'importanza del suo contributo.

Raccoglie la sua eredità e affronta analoghe problematiche il fiorentino Domenico Augusto Bracci, che aggiunge un altro importantissimo tassello nel percorso attribuzionistico: la distinzione tecnico-stilistica[84]. Il *corpus* di opere di *Hyllos* pubblicate da Bracci aumenta e arriva a quattro esemplari [figg. **227-229**], poiché aggiunge ai tre di Stosch - il toro, il *caput philosopi* e la testa del giovane - un Ercole giovane, nella posa dell'Aventino. Bracci prende in considerazione la gemma con il «*Caput philosophi*» e, servendosi anche del parere di Antonio Cocchi, tecnico esperto della Galleria fiorentina, matura il convincimento che la benda sia un attributo regale. Ciò lo induce a modificare la proposta di Stosch da 'testa di filosofo' a 'testa di sovrano orientale', per armonizzare tutti gli elementi dell'iconografia: i capelli dalla foggia strana si spiegano grazie

[82] P. VON STOSCH, *Pierres antiques*, cit., pp. 54-55: «*philosophi caput, optime delineatum, inculta densaque barba, promissis capillis, ac fascia redimitum, Sardae, quae in Thesauro Mediceo adservatur, incidit Hyllus; eandemque exhibuerat olim Caninius, eoque tempore gemma erat penes Marchionem de Taxis, cumque in ea Hylli nomen legisset, putavit vultum referre Hylli, Herculis et Melitae filii, cum revera artificis nomen sit*».

[83] P. VON STOSCH, *Pierres antiques*, cit., p. 55, tav. 39: «*En alterum Hylli opus in gemma, quae erat apud Fulvium Ursinum, & in ea nomen eiusdem sculptoris inscriptum est, de qua ita Gronovius: "Talem crediderim (de Aspasia loquens) fuisse gemmam Ursini. Unde Hylam fecit Galleus, cum Fabro, quia insculptum est nomen YLLOY, nempe caelatoris". Apud eundem Ursinum visitur altera gemma, quam Cleopatrae imaginem esse scripsit idem Faber, quae eiusdem Hylli manu elaborata videtur, imo utramque gemmam eandem imaginem referre inspicienti satis apparet, utrique enim eadem vultus lineamenta, venustatem quandam, cum regia maiestate coniunctam, prae se ferentia, idem capillorum ornatus, qui, diademati nodo alligati, in collum crispi defluunt. Consonant haec cum Cleopatrae forma...*».

[84] BRACCI, *Memorie*, cit., tavv. 80-81.

all'esoticità del personaggio; il volto emaciato è spiegato con l'età, la benda e l'elevatissima qualità dell'intaglio della figurazione e dell'iscrizione sono direttamente connessi con il rango regale del soggetto.
In stretta contiguità con le precedenti intuizioni, Bracci sviluppa anche un altro tema: quello dell'autenticità dei reperti, nel tentativo di distinguere, tra le quattro gemme raffigurate, quelle originali da quelle attribuibili ad altra mano. Per lui, questa distinzione emerge quasi direttamente dall'osservazione dei dati tecnici degli esemplari. D'altro canto il tema dell'autenticità è parte della questione generale della cronologia: nel caso di Hillos ritiene che l'artefice sia databile ad età augustea e che sia stato emulo di Dioscoride. Questo posizionamento stilistico è basato sull'osservazione che gli intagli sono «eleganti e perfetti» e che «le lettere, per cui volle eternare il suo nome alla posterità, sono eccellentissime, e non cedono in nessuna parte a quelle di Dioscoride, e di Cneio, e sono di tanta piccolezza che appena si possono distinguere colla lente, e nell'estremità sono distinte coi soliti puntini»(p. 117, Vol. II). In più, per la gemma con toro dionisiaco l'osservazione di una resa nettamente diversa dei caratteri dell'iscrizione, sia nella fattura che nel loro posizionamento, gli consente di esprimere dubbi sull'originalità della scritta [**fig. 227**] e cita a conferma un'altra gemma con raffigurazione simile ed iscrizione chiaramente moderna in collezione Hamilton. Questa combinazione di dati gli consente di asserire che probabilmente la raffigurazione del toro era antica, mentre l'iscrizione poteva essere un'aggiunta moderna, realizzata per aumentare il valore dell'oggetto. L'osservazione dell'aspetto tecnico dell'intaglio dell'iscrizione, non più soltanto della figurazione, si evidenzia come altro tratto originale della riflessione di Bracci, che gli permette di motivare con maggior fondatezza le sue attribuzioni e le sue affermazioni sullo stile. È questa una distinzione molto sottile ed una nuova, ulteriore acquisizione nel campo degli studi glittici.

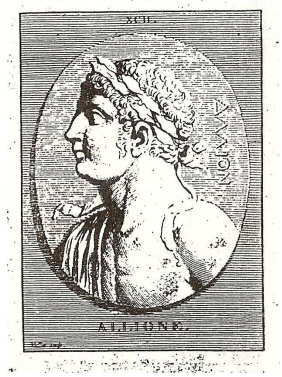
Fig. 228, *Memorie*, Cleopatra di Hillos	Fig. 229, *Memorie*, Testa di dinasta orientale di Hillos
	

È questo, a mio avviso, un chiaro esempio del modo di operare di Bracci: prende in considerazione e mette a frutto il maggior numero possibile di fattori iconografici; utilizza l'impostazione avviata da Stosch, senza però renderla dominante e sottoponendo anch'essa a vaglio critico; si avvale con convinzione di dettagli tecnici – modo dell'incisione, profondità dell'intaglio - relativi alla resa non solo della figurazione ma anche dell'iscrizione; si fa affiancare da incisori moderni, i Pichler, e da funzionari o esperti conoscitori di antichità, Antonio Cocchi, nella formulazione dei suoi giudizi[85].

[85] M. FILETI MAZZA, B. TOMASELLO, *Antonio Cocchi, primo antiquario della Galleria fiorentina: 1738-1758*, Modena, 1996; M. FILETI MAZZA, B. TOMASELLO, *Galleria degli Uffizi 1775-1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003; M. FILETI MAZZA, *Fortuna della glittica nella Toscana mediceo-lorenese e storia del Discorso sopra le gemme intagliate di G. Pelli Bencivenni*, Firenze 2004.

3.4 *CORPORA* E FASI STILISTICHE

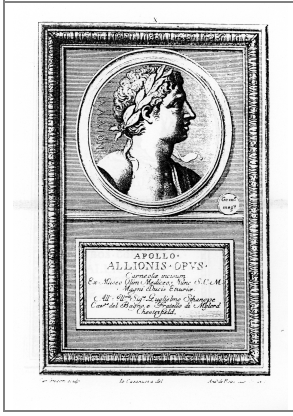
Un'analoga attenzione alla resa dell'iscrizione, alla maniera e alla presenza di mani diverse si riscontra sia nel caso di artefici sconosciuti dalle fonti letterarie, sia, ancor di più, nel caso di artefici resi celebri dalla tradizione. Vale la pena prendere in considerazione un esempio per ciascuna di queste due tipologie. Nel 1657 Bellori riconosce nel personaggio *Hallion*, un «atleta vincitore ne' giochi Pitii» coronato di lauro [**fig. 230**][86]; nella successiva edizione aggiunge nel commento altri due elementi iconografici, i «lineamenti forti e 'l petto quadrato», con cui conferma l'identificazione con l'atleta. Nel 1669 Canini, però, non accoglie tale denominazione [**fig. 231**][87]. Il quesito rimane aperto, finché la trattatistica settecentesca riprende il soggetto e ne corregge l'interpretazione. Maffei non accetta la denominazione di *Allion* poiché del suo «nome non si fa menzione presso gli scrittori», ma, allo stesso tempo, riconosce la validità del ragionamento di Bellori che in questo busto aveva riconosciuto un atleta per la nudità del corpo, la prestanza e l'alloro[88].

Fig. 230, *Gemme antiche figurate*, 1657, Allione	Fig. 231, *Iconographia*, 1669, Allion	Fig. 232, *Gemmae antiquae*, 1724, Apollo di Allion	Fig. 233, *Gemmae antiquae*, 1724, Musa di Allion
			

Nel 1724 Stosch modifica completamente il quadro: riconosce in *Allion* il nome dell'artefice e identifica nel volto un Apollo con corona di alloro [**fig. 232**][89]; non solo: inserisce nel *corpus* di questo incisore anche una sarda con una figura femminile che, a suo parere, riproduce una raffigurazione derivante da un prototipo illustre «*ex aliquo percelebri veteri signo aut marmore imaginem hanc petitam*» [**fig. 233**][90].
Bracci segue Stosch e aumenta a quattro il *corpus* delle opere di *Allion* [**figg. 234-237**]; in più aggiunge alcune importanti considerazioni sulle 'mani': osserva la «differente maniera del lavoro» e la «differente forma delle lettere esprimenti il loro nome [degli artefici] per rendersi immortali». Di conseguenza, in relazione al riconoscimento di maniere differenti e di diversi modi di rendere le iscrizioni, Bracci distingue tre personalità corrispondenti, a suo avviso, ad altrettante maniere: la *Venere* è ricondotta ad una produzione etrusca [**fig. 236**], il busto giovanile è attribuito ad età augustea [**fig. 234**], infine il *Toro* e la *Musa* sono riferiti ad un artefice di età antonina [**figg. 235 e 237**]. La *Musa* e il *Toro* presentano a suo avviso fattori comuni «non solo per la conformità nelle lettere del suo nome (non essendo nelle estremità ornate coi puntini), ma anco pel lavoro corrispondente, avendo ben reso la muscolatura e l'aria fiera, che illustrava l'eccellenza dell'artefice nel rendere gli animali». L'annotazione di questi aspetti era da lui utilizzata per attribuire questi due esemplari alla medesima fase storica, l'età antonina, e ovviamente al medesimo artefice.
Ad una differente corrente stilistica e, di conseguenza, ad altro periodo è attribuita, invece, la *Venere Marina* [**fig. 236**] per cui Bracci distingue la modernità dell'iscrizione, realizzata da qualche «imperitissimo artefice», dall'antichità dell'incisione della figura. La sua datazione si basa su un dettaglio tecnico assai specifico: osservando l'andamento delle superfici interne delle incisioni, Bracci ritiene che per la *Venere* sia stato utilizzato uno strumento affilato, forse una punta di diamante, mentre per le altre tre gemme sarebbero state

[86] AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate*, 1657, cit., tav. 41.
[87] CANINI, *Iconographia*, cit., tav. 92, cita l'iscrizione ma lascia incerto il giudizio, senza accogliere l'interpretazione di Agostini
[88] MAFFEI, *Gemme antiche*, cit., vol. I, tav. 87.
[89] STOSCH, *Pierres antiques*, cit, tav. 8, con didascalia «*Apollo Allionis opus*». La corniola è da Stosch indicata a Firenze nel tesoro del Granduca.
[90] STOSCH, *Pierres antiques*, cit, tav. 7, con didascalia «*Musa Allionis opus*».

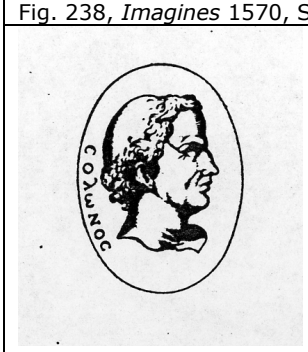
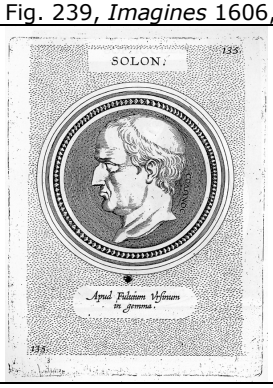
utilizzate punte dalla superficie arrotondata. In questo modo, l'applicazione di strumenti da lavoro diversi costituisce per Bracci un valido indizio per costruire due differenti cronologie: nel caso specifico, la punta di diamante contrassegnerebbe una classe particolarissima di intagli denominati da Bracci «greci etruschi»[91]. In base a questa considerazione l'intaglio con la *Venere* sarebbe, secondo la sua ricostruzione, il prodotto di un qualche bravo artefice etrusco che cercò di imitare l'arte greca[92].
Dal punto di vista della storiografia artistica antica l'età augustea è il periodo certamente più documentato dal punto di vista letterario, epigrafico e archeologico: la fonte pliniana indicava nomi e opere degli incisori augustei i quali dalla trattatistica (Demontiosus, codice angelicano) erano anche stati rintracciati tra i materiali glittici noti. Così, partendo da questa fase augustea più conosciuta, Bracci cercava di distinguerne altre tramite l'elencazione sommaria delle loro qualità[93]. La suddivisione in epoche storiche corrisponde alla descrizione delle corrispondenti fisionomie stilistiche. A questo punto si registra nella trattatistica glittica la penetrazione di strumenti di analisi, modi di valutazione e chiavi interpretative nuovi, quali il riconoscimento della resa stilistica e il tentativo di ricondurre i diversi stili a differenti personalità, a differenti epoche storiche e aree geografiche.

Fig. 234, *Memorie*, Apollo di Allion	Fig. 235, *Memorie*, toro di Allion	Fig. 236, *Memorie*, Venere di Allion	Fig. 237, *Memorie*, Musa di Allion
			

La trattazione della produzione di *Allion* e la dissertazione sulle caratteristiche tecnico-stilistiche di ciascun intaglio costituiscono i presupposti su cui Bracci fonda la sua netta presa di posizione rispetto alla tradizione precedente (Canini, Agostini) e coeva. Per il busto giovanile da una parte Stosch aveva già rifiutato l'interpretazione di *Allion* come atleta e aveva proposto la nuova denominazione di *Apollo*. Dall'altra però Anton Francesco Gori, altro illustre esponente dell'antiquaria fiorentina, si schierava a favore dell'identificazione tradizionale e continuava a riconoscere nel soggetto della gemma l'eroe *Allion*, in quanto riteneva impossibile identificare Apollo in un personaggio con capelli a riccetti e mantello corto. Ma Bracci riprendeva la questione e si opponeva a Gori ribattendo punto su punto la sua argomentazione: pubblicava una tavola supplementare per dimostrare che la capigliatura a riccetti era documentata anche per Apollo[94]; inoltre citava l'Apollo del Belvedere per affermare che il mantello corto poteva essere portato anche da questa divinità. Infine, tramite un'avanzatissima osservazione dei dettagli anatomici, contrastava in prima persona anche la proposta avanzata dallo stesso Gori di identificare nel giovane un corridore «vigoroso di

[91] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. I, pp. 52-53: «Il lavoro di questa gemma, il quale è molto pregevole, non è da attribuirsi ad un Greco artefice, ma facilmente a qualche etrusco, il quale abbia imitato i Greci, mentre la figura è fatta a punta di diamante, come chiaramente da tutti i suoi contorni si vede, essendo le altre tre gemme di sopra nominate incise con i rotini. Questa sorte d'intagli d'antiquarii si chiamano Greci Etruschi.»
[92] Le puntuali considerazioni svolte sulla figura della *Musa* aggiungono un ulteriore parametro di merito. Per Bracci l'analisi non solo dell'oggetto archeologico in sé, ma anche della sua riproduzione nella stampa è utile; osserva che le lettere della firma sono state realizzate con strumenti diversi dagli artigiani oppure denuncia che la resa delle gambe della Musa non è corretta. BRACCI, *Memorie*, cit., vol. I, pp. 53: «Questo difetto (di eccessiva lunghezza) è da notarsi nella destra gamba (il quale è stato inavvertitamente corretto nella nostra stampa).....».
[93] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. I, pp. 53: «e dal suo lavoro potersi congetturare essere fiorito nell'età degli Antonini, corrispondendo a quei tempi la sua maniera di lavorare».
[94] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. I, tav. III, n. 1. In realtà la gemma citata non rappresenta proprio Apollo, ma Fetonte in ginocchio nell'atto di pregare Helios.

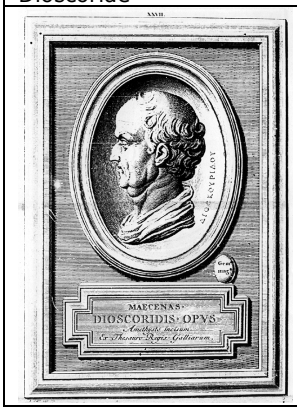
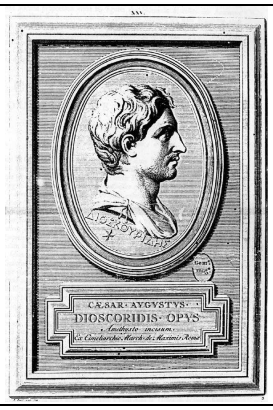
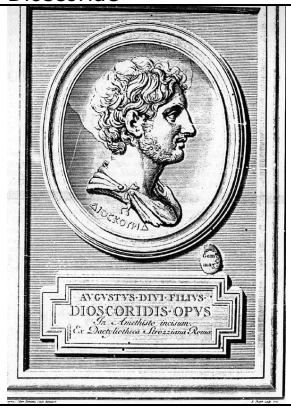
succo atletico»[95]. In più Bracci non accettava neppure la proposta di Winckelmann, che voleva riconoscere nel giovane una raffigurazione di Ercole[96]. In sintesi supportava l'identificazione di Stosch come Apollo, contrastando le teorie contrarie tramite un serrato e documentato dibattito.
In generale questo esempio permette di affermare che le identificazioni sono state di volta in volta modificate in relazione al progressivo ampliamento delle conoscenze. Stosch apre la strada e critica la tradizionale interpretazione di *Allion* atleta, ritenendo che l'iscrizione indichi il nome dell'artefice e non il nome del soggetto. Di conseguenza, nel vuoto che si veniva a creare con la caduta dell'interpretazione tradizionale, era difficile formulare una fondata interpretazione, a causa dell'indeterminatezza dell'iconografia. I capelli a corti riccetti, l'aspetto giovanile, il mantelletto, il vigore della resa muscolare sono i tratti che emergono da questa immagine e su cui vengono giocate le varie proposte. Si creano così due schieramenti, uno di coloro che difendono la vecchia interpretazione (Gori, Winckelmann), l'altro innovativo, fondato non più solo sulle notizie letterarie, ma soprattutto sulla comparazione con altre testimonianze materiali e sull'analisi tecnica (Stosch, Bracci). Questo secondo schieramento modifica completamente il panorama precedente, utilizzando l'iscrizione come firma dell'artefice. In tal modo ne deriva l'emersione del nome *Allion*, riferibile ad un incisore antico, sconosciuto alle fonti, che si moltiplica in tre personalità con diversa cronologia sulla base delle osservazioni del Bracci. Da zero a tre, le personalità artistiche nascono e assumono una loro specifica configurazione in relazione ai temi rappresentati e alle caratteristiche sia dello stile, sia della tecnica incisoria.

Fig. 238, *Imagines* 1570, Solone	Fig. 239, *Imagines* 1606, Solone	Fig. 240, Capp. 228, Solone
		

Un analogo fenomeno si osserva anche per un altro incisore, il cui nome è stato spesso confuso con l'oggetto delle sue raffigurazioni: *Solon*. Nella prima edizione delle *Imagines* di Fulvio Orsini (1570) è pubblicata una gemma con un ritratto accompagnato dall'iscrizione «*Solonos*»**[Fig. 238**][97]. Il commento all'edizione del 1606 [**fig. 239; fig. 240, disegno del *Capponianus 228***] informa che il medesimo personaggio era

[95] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. I, pp. 53-55. Osserva che «se l'eccellentissimo artefice avesse avuto idea di farne un atleta, si scorgerebbe qualche piccola fattezza nel volto, con una rilevata muscolatura e principalmente avrebbe fatto comparire nel collo il muscolo mastoide, quale conviene agli atleti giovani forti e gagliardi».
[96] A supplemento del soggetto aggiunge altre quattro gemme con tutta la storia del Sole e di Aurora.
[97] Il commento esprimeva in termini molto generici un apprezzamento sulla resa stilistica del volto informava dell'esistenza di un'iscrizione incisa e di altre raffigurazioni dello stesso personaggio su altri reperti archeologici, precisamente un'erma e un busto in marmo, che non erano però raffigurati nelle tavole a stampa delle *Imagines* e neppure tra i disegni del *Capponianus* 228. Vista la contiguità temporale è lecito però immaginare che l'erma cui Orsini si riferiva fosse quella raffigurata dai disegni ligoriani, che aggiungevano l'informazione dell'esistenza di una corniola con la medesima effigie all'epoca in possesso di Achille Maffei. *Imagines Illustrium*, 1606, cit., p. 76, tav. 135. Il commento dice «*quae caelata est faberrime & inscriptum habet nomen Solonis*». Un disegno del *Capponianus* 228, al fol. 6, definito nell'Indice del volume come «*Solon sapiens*», attesta l'effettiva visione della pietra da parte del disegnatore per l'edizione delle *Imagines*. Su questo soggetto anche B. PALMA VENETUCCI, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 162-164. Le vicende collezionistiche della corniola di Orsini sono già note: sarebbe passata al Pasqualini e poi alla dattilioteca Ludovisi, dove sarebbe rimasta fino allo smembramento della dattilioteca, quando sul finire del XIX secolo, alcuni collezionisti, romani e stranieri, tra cui spicca la figura del Martinetti, si interessarono ai pezzi della collezione. Alcuni degli esemplari furono acquistati dall'antiquario romano e rinvenuti nel cosiddetto Tesoro di Via Alessandrina, giungendo così fino a noi. Dunque, questo percorso collezionistico sembrerebbe attestare che l'esemplare con la firma di Solone sia sempre rimasto a Roma.

raffigurato su altre testimonianze archeologiche, tra cui una corniola di Orsini[98], un'altra di Achille Maffei, un'erma e un busto. Gronovius[99], Beger[100] e De La Chausse[101] inseriscono nei loro trattati la medesima raffigurazione. Rispetto a Beger e a De La Chausse, Gronovius dimostra in generale un atteggiamento complessivamente molto più critico: raccoglie e pubblica tutte le testimonianze che riesce a recuperare e discute nel commento i diversi esemplari. Sottopone a vaglio critico non sono le testimonianze archeologiche, ma anche la tradizione antiquaria[102]. Ma soprattutto introduce nel dibattito tardo seicentesco la novità della presenza della firma e della nuova attribuzione alla mano di Dioscoride sulla base dell'individuazione di un altro esemplare glittico con la firma di questo artefice[103].

Fig. 241, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Mecenate di Dioscoride	Fig. 242, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Augusto di Dioscoride	Fig. 243, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, figlio di Augusto di Dioscoride
		

Nel 1724 Stosch amplia ulteriormente il repertorio delle testimonianze archeologiche recanti la medesima firma e aggiunge nel suo trattato i commenti di Peiresc, Gassendi, Baudelot de Dairval e Philippe d'Orléans. Stosch dà notizia di due esemplari con lo stesso volto, recanti due diverse iscrizioni al genitivo, riprodotte in latino nelle didascalie come «*Solonis*»[**fig. 247**] e «*Dioscoridis*»[**fig. 241**][104]. Confuta però l'ipotesi di Fulvio

[98] Secondo l'inventario in morte la corniola sarebbe stata acquistata da Fulvio Orsini da M. Cesare de' camei, in DE NOLHAC, *Les collections*, cit., inv. n. 18, p. 154.

[99] GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, cit., vol. II, pp. 31-32, «*Solon, ex septem sapientibus, Greciae. Apud Fulvium Ursinum in gemma*». Gronovius presenta una riflessione più accurata e, in certa misura, più critica riguardo l'identificazione del soggetto. Giudica in modo negativo l'assenza dagli apparati figurati delle testimonianze archeologiche citate nel commento di Orsini prima e di Faber poi; quindi ricerca e pubblica altre attestazioni, testuali e figurate, di questo soggetto. Si avvale per questo di riproduzioni grafiche che, a suo dire, Gevartius avrebbe realizzato appositamente per lui e per il suo *Thesaurus* durante il suo soggiorno romano. Tra queste nuove testimonianze grafiche rientra anche un disegno della testa di *Solon*, ripresa da una gemma a firma di Dioscuride.

[100] L. BEGER, *Thesaurus ex Thesauro Palatino selectus, sive gemmarum et numismatum quae in electorali Cimeliarchio continentur….Heidelbergae*, 1685, pp. 66-67, fig. IX, *Solon*. La testimonianza di Beger appartiene però ad un filone soprattutto letterario, che utilizza la raffigurazione semplicemente come illustrazione di una biografia da inserire in una corona di personaggi illustri. Il commento di Beger si realizza in una biografia moralistica del personaggio; dell'oggetto archeologico e della sua illustrazione interessano al commentatore soltanto alcuni tratti fisionomici, quali la calvizie e lo sguardo, poiché rimandano, a loro volta, ad elementi noti dalla letteratura antica.

[101] DE LA CHAUSSE, *Romanum Museum*, cit., vol. I, tav. XV: «*In gemma sard.a ex Thesauro Barberino*».

[102] Da parte di Gronovius il testo di Spon è positivamente accolto quando mette a disposizione una nuova testimonianza, mentre l'immagine del Beger è doverosamente presentata ma anche onestamente criticata come incompatibile con l'effigie più comune di Solon. Gronovius dunque raccoglie le molte attestazioni di questa iconografia nella tradizione erudita e le commenta in maniera critica, evidenziandone gli aspetti problematici.

[103] GRONOVIUS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, cit., vol. II, pp. 31-32: «*Sed Casp. Gevartius Romae appinxit aliud clypeum, cui subnotavit «In gemma adscripto nomine Dioscoridis», quod bona fide hic collocavi primum. Et sane hic debet ipse & Solon & Dioscorides esse, quem utrumque Aquis Sextiis vidit Jacobus Sponius, ut testatur in Miscellaneis Eruditae Antiquitatis pagina 122 ubi eiusdem Mercurium producit*». L'esemplare firmato da Dioscuride sembra essere realmente esistito anch'esso perché Gronovius ne indica la provenienza da un disegno romano del Gevartius e poi ne conferma l'affidabilità menzionando la presenza della stessa notizia nelle *Miscellanea* di Spon.

[104] STOSCH, *Pierres antiques*, cit., pp. 34-36, tav. XXVII pubblica l'ametista del tesoro del re di Francia, con iscrizione «*Dioscoridis*» e didascalia «*Maecenas*». STOSCH, *Pierres antiques*, cit., pp. 85-86, tav, LXII, pubblica la sarda Boncompagni-Ludovisi con iscrizione *Solonis* e didascalia *Maecenas*.

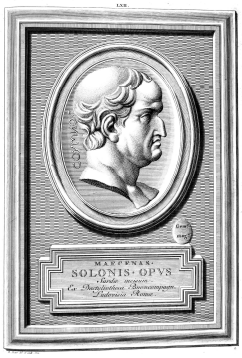
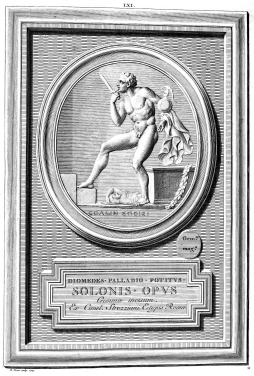
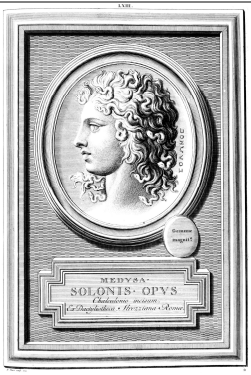
Orsini, di Peiresc e Bagarris, secondo cui l'iscrizione *Solonos* avrebbe indicato il soggetto raffigurato. A suo avviso, infatti, l'iscrizione non è didascalia del soggetto, bensì firma dell'incisore.
Stosch dichiara però che questa nuova impostazione era stata elaborata per primo da Baudelot de Dairval che, a sua volta, aveva ripreso un'estemporanea, ma fruttuosa, considerazione di un altro importante personaggio. Con il suo breve trattato in forma di epistola letteraria, Baudelot de Dairval[105] attribuiva a Filippo d'Orleans l'elaborazione del principio per cui le iscrizioni presenti sulle gemme antiche non sono indicazioni del soggetto, bensì firme dell'artefice. La definizione di questo principio determina un sostanziale capovolgimento nell'approccio ai materiali, che sarà immediatamente recepito e arricchito, come si è visto, da Stosch. In questo modo gli studiosi non sono più obbligati a dare interpretazioni coerenti con le iscrizioni e sono conseguentemente più liberi; ma il rischio è che, in tal modo, proprio il venir meno di questi supporti denominativi determini poi anche un vuoto, una *tabula rasa* su cui è comunque difficile costruire nuove e fondate interpretazioni. Se le iscrizioni sono firme, esse dischiudono un più ampio campo di ricerca sulle antiche personalità artistiche, non più fondato soltanto sulle attestazioni delle fonti letterarie antiche, ma adesso anche in maniera autonoma sul dato epigrafico e figurativo. Con questo fattore se ne combinano altri due: l'osservazione della 'maniera', che trova in Winckelmann il più noto teorizzatore, e l'interesse per le iscrizioni, anche di artisti o artefici meno noti, provenienti da monumenti celebrativi e funerari.
Nel caso specifico, Baudelot valorizzava la notizia tramandata da Plinio secondo cui Dioscoride sarebbe stato il solo artefice autorizzato a realizzare il ritratto di Augusto. Pertanto, fissata l'appartenenza all'età augustea dell'artefice grazie alla tradizione letteraria, era possibile per Stosch attribuire allo stesso periodo anche il soggetto rappresentato. Stosch deduceva da ciò che si trattasse di un personaggio assai vicino alla corte imperiale: l'età avanzata, la calvizie, il naso adunco si accordavano bene con le descrizioni di Mecenate [**fig. 241**]. Questo volto però era simile a quello che si trovava sull'altra pietra con la firma di *Solon* [**fig. 247**]: dunque anche Solon era un incisore. Dall'analisi di queste due gemme discendono alcune considerazioni. In primo luogo Dioscoride e Solon non erano più solo vaghi nomi, almeno in parte noti esclusivamente dalle fonti letterarie, ma si agganciavano alle opere concrete, costituite qui da due gemme con ritratto dello stesso personaggio. In secondo luogo almeno uno dei due (Dioscoride) si datava alla prima età imperiale, grazie alla testimonianza pliniana.

Fig. 244, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Mercurio di Dioscoride	Fig. 245, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Perseus di Dioscoride	Fig. 246, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Perseus di Dioscoride
		

In tal modo la definizione dei rapporti tra questi due esemplari glittici, con lo stesso ritratto, e tra le corrispondenti personalità artistiche consentiva di consolidare due importanti acquisizioni, su cui si poteva poi costruire la restante architettura delle attribuzioni. Si individuavano così due personalità artistiche, attorno alle quali si cominciavano ad accumulare le opere; la seriazione cronologica dei materiali avveniva in base alle caratteristiche stilistiche e l'attribuzione delle opere si differenziava in fasi diverse della produzione dello stesso artefice. La serie di gemme attribuite a Dioscoride costituisce il miglior esempio della tematizzazione concreta di questi aspetti e permette di seguire nel dettaglio la differenziazione della produzione di uno stesso incisore in base a periodi diversi della sua esistenza.
Stosch pubblica sei esemplari di Dioscoride: due ritratti di età augustea [**fig. 242-243**], il Mecenate [**fig. 241**], il Mercurio, già visto alla fine del Cinquecento da Demontiosus durante il suo viaggio romano [**fig. 244],** il Diomede con il Palladio [**fig. 245**] ed, infine, il Perseo con la testa di Medusa [**fig. 246**]. Il primo ritratto di

[105] BAUDELOT DE DAIRVAL, *Lettre sur le prétendu Solon des pierres gravées. Explication d'une Médaille d'or de la famille Cornuficia* (1717).

Augusto è accompagnato dal *Sidus Iulium* ed è inciso su un'ametista in collezione Massimi [**fig. 242**]. La giovinezza del supposto Augusto induce Stosch a ritenere che sia un'opera da collocarsi nella prima fase della produzione di Dioscoride, che poi avrebbe continuato a rappresentare il *princeps* fino alla vecchiaia[106].
I commenti di natura stilistica e tecnica sono pochi e molto generici: Dioscoride è uno degli «*artifices consummatae perfectionis*»[107], «*egrex ac percelebris*»[108], le sue incisioni sono «di mirabile qualità»[109] e «ricercato stile»[110]; anche per il *Mecenate* [**fig. 241**] sono pochi i commenti di natura stilistica. Ma forse le opere di Dioscoride non suscitavano ragionamenti complessi sulla 'maniera' anche perché la fonte pliniana già risolveva la questione della datazione.
Questo tipo di discussione si sviluppava di più riguardo alla produzione di altri artefici, meno noti dalla tradizione letteraria antica. L'ipotetico *Solon*, come già *Allion*, era uno di questi. Il suo nome è rintracciato da Stosch su quattro gemme: il Mecenate, il Ratto del Palladio, la Medusa e il Cupido senza armi [**figg. 247-250**][111].

Fig. 247, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Solon di Solon	Fig. 248, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Ratto del Palladios di Solon	Fig. 249, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Medusa di Solon	Fig. 250, *Gemmae antiquae caelatae*, 1724, Eros di Solon
			

Riguardo alla maniera di Solon, più esteso è il commento alla testa di Medusa [**fig. 249**]. Il testo si apre con l'esaltazione della bellezza del volto: «*Medusa Chalcedonio incisa est mirandis perfectissimi vultus lineamentis, ut nihil ad pulchritudinem illius ostentandam relictum videatur...*». La meraviglia dipende da ragioni di ordine estetico ma anche tecnico poiché è simile a quella provata da Stazio quando ebbe modo di vedere il «*parvum signum*» dell'Ercole di Lisippo. In quell'occasione il suo stupore derivava soprattutto dal contrasto tra l'esiguità dello spazio e l'intensità della maestria: «*hoc spatio tam magna brevis mendacia formae*». Allo stesso modo avviene per la Medusa: ci si meraviglia per la capacità di ritrarre il soggetto in maniera stilisticamente ineccepibile e in uno spazio estremamente ridotto. Si tratta di una caratteristica distintiva della glittica, per cui la raffinatezza dello stile è esaltata dalla difficoltà tecnica della resa su materiale durissimo e in uno spazio assai limitato.
Ma il commento alla *Medusa* di *Solon* è importante anche per la successiva riflessione sull'artista. Si ipotizza che siano esistiti due *Solon* a causa della diversa maniera di resa[112]: il primo avrebbe inciso il cosiddetto

[106] Secondo Stosch la prolungata frequentazione tra artefice e *princeps* sarebbe dimostrata pure da tre altre opere che cita nel commento: il cammeo con doppio ritratto di Augusto e Livia, passato dal Bembo ad Orsini, la Gemma Tiberiana e il Grande Cammeo di Francia.
[107] STOSCH, *Pierres antiques*, cit., p. 32.
[108] STOSCH, *Pierres antiques*, cit., p. 38.
[109] STOSCH, *Pierres antiques*, cit., p. 40, «*miranda..arte*».
[110] STOSCH, *Pierres antiques*, cit., p. 36, «*exquisito...artifcio*».
[111] STOSCH, *Pierres antiques*, cit., pp. 84-87, tavv. LI-LXIV. Delle opere di Solon non solo il *Mecenate* è un 'doppio', ma anche il *Ratto del palladio* è un soggetto ripetutamente attestato e al centro di antiche dispute d'arte immaginate dagli eruditi settecenteschi. Almeno tre esemplari firmati e con questa raffigurazione erano già noti: quello di Dioscoride, all'epoca a Parigi, quello di Felix della collezione di Lord Arundel a Londra e questo di Solon, in collezione Strozzi. Di quest'ultimo forse circolava anche un quarto esemplare, poiché anche Baudelot de Dairval dichiarava di avere una copia, che faceva rappresentare nella sua epistola, ma Stosch non aggiunge questa ulteriore duplicazione del tema alla serie delle sue tavole.
[112] STOSCH, *Pierres antiques*, cit., pp. 86: «*Ea autem est huius operis praestantia, ut pluries in mentem mihi venerit, Solones duo eximios sculptores fuisse, quorum alter antiquior, & Pyrgotelis aevo proximus, ut ex sculpturae ingenio &*

Mecenate; il secondo, più bravo, sarebbe stato l'incisore della testa di Medusa. Ma la contemporaneità dei due artefici avrebbe creato complicazioni nella cronologia tradizionale, poiché non sarebbe stato possibile per gli eruditi del Settecento giustificare il fatto che il *princeps* non avesse scelto, per il suo ritratto, il migliore tra gli incisori esistenti, cioè l'autore della testa di Medusa. Invece, il migliore in vita all'epoca di Augusto doveva essere necessariamente il Solon che fece il Mecenate, databile grazie alla coeva e simile opera di Dioscoride. Di conseguenza, Stosch è costretto ad ipotizzare due artefici di nome *Solon* e datare il *Solon* della Medusa di epoca non augustea. L'unica epoca in cui si potesse collocare un artista migliore del Dioscoride di epoca augustea era l'età greca; conseguentemente il *Solon* della Medusa veniva collocato in età classica e collegato al greco *Pyrgoteles* per la resa dell'incisione e per la forma delle lettere. Questo disallineamento corrisponde, in ultima istanza, alla diversa quotazione delle due personalità, una migliore, più antica e greca, e una inferiore, ma pur sempre eccellente, più recente e romana. Nel classificare le qualità stilistiche si comincia così a delineare una graduatoria: l'età migliore e irraggiungibile è quella greca classica; ad essa segue, in ordine di importanza quella romana più elevata, riconosciuta nella prima fase imperiale; a quest'ultima faranno seguito altre epoche e altri esiti stilistici, rintracciati soprattutto nella produzione di età imperiale.

Tra il 1724, anno di pubblicazione delle *Gemmae* stoschiane, e il 1785, data di uscita del secondo volume delle *Memorie degli antichi incisori*, sono pubblicati il *Museum Florentinum* del Gori, e due opere di Winckelmann, la *Description* della dattilioteca di Stosch e la *Storia delle arti nell'antichità*. Le varie gemme con *Medusa* e iscrizione vengono discusse anche in queste opere. Il Gori pubblica la Medusa[113], il Cupido[114], il Mecenate[115] senza entrare nel dibattito sulla distinzione delle personalità artistiche, ma riecheggiando ripetitivamente i generici apprezzamenti estetici già riservati ad esse.
Winckelmann, nella prima fase della sua attività, aveva curato il catalogo della raccolta glittica di Stosch, e in quell'occasione aveva potuto rivendicare la sua intimità con il maestro[116]. Nel corposo catalogo della raccolta di Stosch, pubblicato pochi anni prima (1760) e frutto del suo soggiorno fiorentino, Winckelmann aveva infatti già segnalato la presenza dell'iscrizione attributiva di Solon[117]; aveva altresì osservato che la presenza del sigma quadrato era elemento più recente, che portava a datare la testa all'età imperiale e ad avvicinarla, quindi, alla restante produzione dello stesso incisore. Inoltre grazie alla pubblicazione di una pasta vitrea con firma *Solon*, interpretata come Baccante con il tirso sulla spalla, Winckelmann giudicava la capacità dell'artefice per il «bel profilo della testa e la purezza che non si trova mai se non tra le teste del più bel secolo dell'arte»[118]. Nelle opere della maturità Winckelmann menzionava, assieme a Dioscoride, *Solon*, come artista greco vissuto all'epoca di Augusto, e gli attribuiva non solo tutte le opere già note alla trattatistica glittica, vale a dire la testa di *Mecenate*, la *Medusa*, il *Diomede* e il *Cupido*, ma anche due altre pietre della raccolta stoschiana, una con testa di Ercole, l'altra con Vittoria tauroctona[119]. Dunque Winckelmann integrava la componente della formazione greca con l'inserimento nella prima età imperiale e risolveva in questo modo il quesito posto dalla compresenza di queste due personalità di primo rango.
Ma le proposte di Winckelmann vengono spesso messe in discussione da Bracci, anche per una sorta di contesa a distanza per la sottaciuta rivendicazione all'eredità spirituale di Stosch. Nel caso delle opere di Solon[120], Bracci polemizza con Winckelmann; non condivide l'idea dell'esistenza di «un solo artefice Solone» e ritiene errata l'attribuzione di tante opere alla medesima mano. A suo avviso, delle gemme

---

litterarum forma apparet, Medusam hanc inciderit, alter vero Augusti aevo florens, Diomedem, Maecenatem & Cupidinem fecerit».

[113] A. F. GORI, *Gemmae antiquae ex Thesauro Mediceo et Privatorum Dactyliothecis Florentiae exhibentes Tabulis C Imagines virorum illustrium et Deorum cum observationibus Antonii Francisci Gorii Pubili Historiarum Professoris, Florentiae Anno MDCCXXXII, Ex typographia Francisci Moücke, Praesidum Permissu,* p. 20, tav. VII, 1. Su cui M. E. MICHELI, *Gemmae antiquae caelatae di Anton Francesco Gori*, in «Prospettiva», 47, 1986, pp. 38-51.

[114] GORI, *Gemmae antiquae*, cit., p. 25, tav. X, 1.

[115] GORI, *Gemmae antiquae*, cit., p. 26, tav. X, 2.

[116] *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dediée a son Eminence Monseigneur le cradinal Aléxandre Albani par M. l'Abbé Winckelmann Bibliothecaire de son Eminence, a Florence, MDCCLX, chéz André Bonducci*, in cui, nella *Preface*, si afferma che l'incontro con Stosch era avvenuto già durante il primo viaggio a Roma di Winckelmann, che da allora era stato invitato da Stosch a Firenze per poter vedere le pietre, esaminare quelle con raffigurazioni maggiormente complesse e rimetterle in ordine.

[117] *Description des pierres gravées*, cit., pp. 270-271, n. 1991.

[118] *Description des pierres gravées*, cit., p. 251, n. 1553.

[119] J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, par. 368.

[120] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. II, pp. 210-227.

presentate da Winckelmann almeno due sarebbero sicuramente moderne: la gemma con testa di Ercole e quella con Vittoria tauroctona. Inoltre, della gemma con busto di Baccante Bracci mette in dubbio non solo l'interpretazione del soggetto, ma anche l'autenticità: avendo la scure doveva trattarsi di un'Amazzone e non di una Baccante. Il fiorentino riprende poi la distinzione proposta da Stosch, secondo cui «fossero più i Soloni artefici di queste gemme»: Stosch aveva chiaramente proposto di distinguere *due* artisti, Bracci arriva a distinguerne ben *tre*, fornendo anche motivazioni tecniche della sua differente posizione. A suo avviso, la gemma con il *Ratto del Palladio* è problematica soprattutto per l'iscrizione che, a differenza delle altre, oltre al nome presenta anche il verbo «*epoiei*». Il giudizio definitivo è però sospeso, poiché il furto della gemma dalla collezione Strozzi impedì al Bracci di vederla in prima persona. Questo è un altro elemento importante: Bracci non si avventura in interpretazioni o proposte senza aver visto direttamente o in calco il singolo esemplare; ad esempio lascia priva di commento la gemma con il volto della cosiddetta *Cleopatra* in quanto dichiara di non averla vista di persona [**fig. 228**]. Al contrario apprezza molto l'intaglio con Ercole giovane, che avrebbe direttamente visto, affermando anche che se non fosse stata bruciata «si potrebbe sicuramente annoverare tra le più belle e rare gemme»[121]. Dunque la visione autoptica è presupposto essenziale per la formulazione di giudizi tecnico-stilistici.

Per sottolineare l'introduzione di metodi di analisi e valutazione delle discipline storico-artistiche nei trattati di glittica bisogna anche evidenziare un altro aspetto delle *Memorie*. Bracci utilizza un'organizzazione parzialmente diversa del suo catalogo; riprende la seriazione delle tavole di Stosch in base all'ordine alfabetico dell'iscrizione, ma premette ad ogni serie di gemme con la medesima firma un paragrafo con cui fornisce informazioni storiche e biografiche e con cui descrive la 'maniera' di incidere dei singoli incisori. Con l'adozione di questa struttura editoriale, la sua corposa opera acquista leggibilità, prestandosi ad essere consultata anche per piccole sezioni, articolate in base alla biografia degli artefici.

Questi tre approcci – quello iconografico, quello stilistico e quello tecnico – non sono posti in gerarchia, come precedentemente avveniva attraverso l'attribuzione di maggior risalto alla componente iconografica. Con Bracci, significativamente, hanno pari dignità e sono equiparati, tanto che la considerazione di alcuni elementi tecnici non solo mette in dubbio le tradizionali interpretazioni, ma anche pone Bracci in netta ed energica contrapposizione ad alcuni esponenti della critica contemporanea, a Winckelmann soprattutto[122]. Bracci andava contro una linea che faceva dell'approccio astrattamente stilistico il principale strumento di analisi e che aveva avuto ampio successo anche nella sua Firenze. L'importanza della valutazione del dato tecnico è una convinzione profonda che Bracci nutre e propugna, anche in difesa di un'antiquaria locale, tradizionale e assai vicina agli oggetti. Tale tradizione locale, in un certo senso, era stata desautorata e messa in secondo piano dalla personalità di Winckelmann che valutava secondo una linea più teorica e ideale le cose d'arte antiche. Nelle pagine del suo corposo trattato sembra che Bracci convogli tutte le risorse a sua disposizione per combattere contro questa tendenza all'astrazione: analisi dettagliatissime, citazione di altri testimoni minuti e poco noti, parere di numismatici, tecnici, epigrafisti o incisori moderni sono il bagaglio utile alla corretta interpretazione dei reperti, per lui non solo '*objet d'arts*' ma a anche e soprattutto 'documenti storici'[123]. Si individua lungo questo versante il contrasto tra un'erudizione locale, molto vicina agli oggetti e capace di interpretarne gli aspetti tecnici, come la fattura delle lettere, il tipo di incisione, le dimensioni o gli strumenti utilizzati, e una storia dell'arte di livello internazionale, impersonata da Winckelmann, che formula giudizi artistici e stilistici in maniera astratta e talvolta lontano dai reperti archeologici. Il contrasto nel settore della glittica tra Bracci e Winckelmann è dunque molto forte e assume maggior importanza soprattutto se si considera che si svolgeva all'ombra della personalità di Stosch, poiché

[121] Nella nota polemizza con Winckelmann che aveva riconosciuto nell'iconografia non Ercole ma l'eroe Aventino. Bracci esorta a non condividere questa interpretazione perché l'eroe Aventino «*plurimum ab Hercule differt*».

[122] Per un inquadramento sui rapporti tra Winckelmann, Bracci e Stosch, P. H. ZAZOFF, *Gemmensammler und Gemmenforscher, von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München, 1981, pp. 71-76; pp. 122-127; K. POMIAN, *Mariette et Winckelmann*, in *Écrire l'histoire de l'art. France-Allemagne 1750-1920*, in «Revue germanique international», 13, 2000, pp. 11-38.

[123] Nelle note iniziali del testo di BRACCI, *Memorie*, cit., vol. I, pp. VII, nota 2 dopo la celebrazione di Caylus e di Spanheim, dopo l'esaltazione della numismatica come scienza che «giova a conoscere i tempi più o meno felici delle belle Arti, sopra tutto della scultura» e «che ci somministra un sicuro documento per conoscere in che tempi e in che luoghi siano fiorite le Belle Arti», disprezza Winckelmann in quanto «intraprese di scrivere le istoria delle Belle Arti, molto più felicemente avrebbe eseguito quello che s'era proposto se avesse voluto più coltivare la scienza numismatica». Ma soprattutto è netta la polemica contro Winckelmann a p. IX e nota 3-4, ove afferma la necessità di aver pratica delle arti per poter giudicare i prodotti artistici; non è sufficiente essere «eminenti nella dottrina, acquistata solo dalla lezione degli antichi libri» se poi «si vendon loro per vere e per antiche opere spurie e moderne».

si percepisce nella Firenze successiva alla sua morte, una specie di contesa per aggiudicarsene l'eredità culturale[124].

Si è notato che con le esperienze di Stosch e di Bracci si introduce nel sistema dell'antiquaria, almeno relativamente alla trattatistica glittica, un ulteriore argomento di studio: l'identificazione di nuclei di opere riferibili alle singole personalità artistiche. Si fa spazio, in questo modo, un tema che fino ad ora era stato affrontato soprattutto attraverso le fonti letterarie, Plinio primo tra tutti. Innanzi tutto per gli antiquari solo i nomi tramandati letterariamente possedevano una '*fisionomia storica*'; inoltre gli artefici antichi noti dalla letteratura artistica erano personaggi di livello sociale elevato e vicini ai sovrani. Al contrario, l'idea che le iscrizioni su gemme tramandassero i nomi di artisti anche 'non' noti dalle fonti apriva un terreno inesplorato, in cui anche personalità '*minori*' cominciavano a trovare il loro spazio: già Enea Vico aveva indicato una diversa «maniera» nel modo di rendere la stessa testa di Adriano da parte di diversi «maestri del conio», collocati in aree differenti dell'impero romano. Questa osservazione non era però stata sviluppata. Con l'intuizione di Stosch aumentava, progressivamente, la consapevolezza che *non* tutti gli antichi fossero artisti di prima categoria e che esistessero anche semplici artigiani o maldestri artefici. Tale nuova tendenza si può direttamente constatare leggendo le pagine di Stosch e di Bracci, in cui nuove personalità artistiche, quasi autonomamente e di continuo, scaturivano dai repertori glittici. La tematizzazione di questa problematica era di per sé molto promettente e ben si prestava ad essere affrontata sotto diversi punti di vista: nei trattati di glittica si venivano individuando alcune personalità artistiche, se ne delineavano le caratteristiche stilistiche, le preferenze tematiche e, almeno approssimativamente, la collocazione cronologica. Talvolta, nonostante l'iscrizione tramandasse la medesima denominazione, era anche inevitabile distinguere mani e cronologie diverse per l'eclatante difformità dei modi di resa delle lettere e delle immagini. In tal modo gli eruditi settecenteschi arrivano ad applicare i metodi della distinzione di mani, botteghe e tendenze stilistiche anche alla produzione glittica antica.

[124] BRACCI, *Memorie*, cit., vol. I, p. XI, dichiara l'intenzione di ampliare l'opera di Stosch, rimasta per taluni aspetti incompiuta. WINCKELMANN, *Description des pierres gravées*, cit., delinea la storia editoriale del catalogo. Un passo esemplare a questo proposito è offerto dalla prefazione al II volume.

4. CONCLUSIONE GENERALE

In questo lavoro si è tentato di capire il modo in cui le gemme antiche figurate sono state percepite e utilizzate a partire dal medioevo fino ai primi decenni del Settecento.

Medioevo. Risulta caratterizzante e assai diffusa nell'età medievale la pratica del reimpiego, non solo in ambito ecclesiastico per la decorazione dei manufatti liturgici, ma anche in ambito più propriamente laico su castoni da anello o gioielli (§ 1.1.1). Si è notato che tra XI e XIII secolo gemme e cammei erano stati direttamente utilizzati nella creazione di arredi liturgici e che, in questi casi, il tassello antico aveva avuto un ruolo non solo 'decorativo', ma probabilmente anche 'strutturale' nell'elaborazione del programma figurativo (§ 1.1.2-1.1.3). Questo è particolarmente evidente nel caso del *Lotharskreuz*, in cui vengono inseriti due tasselli glittici particolarmente considerevoli e in posizioni di rilievo, ovvero al piedicroce, *locus* preposto per il committente, e all'incrocio dei bracci della croce, *locus* preposto per le rappresentazioni cristologiche. L'assunzione di una funzionalità da parte delle rappresentazioni intagliate su gemme antiche nell'ambito di messaggi più ampi, tràditi dai manufatti di nuova creazione, è un dato nuovo, fino ad ora citato di volta in volta ma non seriamente e sistematicamente preso in considerazione. Questa affermazione trova fondamento nell'analisi condotta circa la collocazione delle pietre nella composizione dei manufatti: *loci* diversi degli oggetti sono preposti ad ospitare temi differenti. Ciò è stato evidenziato prendendo in considerazione varie tipologie di manufatti e analizzandone le modalità compositive: per i crocifissi la più recente Croce di Matilde (csd. *neueres Mathildenkreuz*) (§ 1.1.2) e lo Scrigno di Colonia (csd. *Dreikönigenschrein*) (§ 1.2.1) dimostrano la ricchezza e la funzionalità dei reimpieghi. Sulla base degli esempi riportati si può a questo punto ragionevolmente ipotizzare che anche le gemme con le loro raffigurazioni spesso giocassero un ruolo attivo nel programma generale della decorazione dei manufatti e che quindi fossero scelte non solo in virtù del materiale e del colore, ma anche talvolta in ragione delle loro rappresentazioni. Si determina così una 'morfologia semantica' degli oggetti che, in alcuni casi, come nella struttura delle croci, rimane tale anche nei secoli successivi, nel passaggio da manufatti liturgici legati alle tecniche dell'oreficeria alle grandi croci lignee, prodotte da botteghe di diverso tipo.

Contemporaneamente a questa estesa pratica di reimpiego si faceva uso anche di lapidari testuali, simili a 'ricettari', alla base di un'ampia produzione contemporanea di amuleti, con grossolani intagli, che potevano in qualche modo ispirarsi alle descrizioni testuali in circolazione, da Marbodo di Rennes ad Ildegarda di Bingen: a questo proposito lo *Speculum lapidum* di Camillo Leonardi offre una sintesi retrospettiva della precedente tradizione (§ 2.2). A questa tradizione si aggiungevano i trattati naturalistici e magici, antichi o da essi derivati. Litologia, magia naturale, permanenza dell'antico si intrecciavano e confondevano in una vasta passione per le gemme intagliate. Tutte queste componenti - colore, composizione, luminosità, figurazioni intagliate – assumono significato in relazione alle interpretazioni della tradizione patristica e ai trattati di litologia e di magia naturale (§ 1.3 e 2.2).

Quattrocento. Nel XV secolo i materiali glittici vengono riprodotti dagli artisti in disegni e in altri manufatti artistici; essi cominciano anche ad essere collezionati da personaggi di primo rango: Pietro Barbo, dagli anni del cardinalato e poi negli anni del pontificato come Paolo II, e Lorenzo de' Medici sono solo i nomi più noti a cui vengono attribuite le collezioni più consistenti (§ 2.1). Contemporaneamente si raccolgono le notizie tramandate dalle fonti antiche, riscoprendo soprattutto le indicazioni della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio e si inseriscono disegni di gemme nelle decorazioni grafiche dei manoscritti quattrocenteschi. Il repertorio iconografico della glittica comincia a transitare in varie altre categorie di manufatti: gli artisti osservano e disegnano gli intagli su gemme tra i loro appunti; riutilizzano e adattano le scene a vari differenti *media*, come le placchette, le 'medaglie' celebrative o i rilievi. A tal proposito risulta particolarmente significativa l'esperienza di Filarete: egli non solo impiega molte iconografie derivanti dal repertorio antico e specificamente glittico, ma dedica anche una parte del suo trattato alle gemme antiche, in ragione del rango dei collezionisti e dei nomi di antichi artefici. Si applicano alle gemme i medesimi parametri di riconoscimento attestati per altre classi di materiali archeologici: il pregio della materia, la perizia dell'*ars*, l'associazione a qualche personalità famosa dell'antichità. Dal punto di vista delle fonti testuali, poi, sono state messe a confronto le descrizioni di Ciriaco d'Ancona e di Lorenzo Ghiberti: esse sono talvolta molto dettagliate, ma ancora prive di interpretazioni generali dei soggetti raffigurati. È una fase in cui le gemme da un lato vengono collezionate e inventariate, dall'altro fungono da repertorio di soggetti e schemi iconografici curiosi, che vengono assorbiti, riutilizzati e rimessi in circolazione dagli artisti, sia nella decorazione dei margini dei codici miniati, sia nella realizzazione di nuove opere, quali 'medaglie' celebrative, placchette, rilievi monumentali.

Cinquecento. Per il XVI secolo questa indagine si sposta dalle botteghe degli artigiani agli studioli degli eruditi e non riguarda più tanto le riproduzioni concrete di gemme, quanto piuttosto l'ambito erudito e i primi tentativi di conoscenza e di interpretazione delle gemme antiche. Gli esiti concreti di questo interesse erudito non sono però molto semplici da trovare, ma si devono cercare tracce dell'uso e della percezione delle gemme antiche figurate in generi letterari diversi. Nel corso del Cinquecento la trattatistica numismatica (§ 2.3) e, in parallelo, gli atlanti delle antichità romane costituiscono i due ambiti in cui si rivela la presenza più massiccia di gemme antiche. Per questi ultimi è stata presa in considerazione la pubblicazione di tre tavole con raffigurazioni di cammei della collezione Grimani nello *Speculum Romanae Magnificentiae* (§ 2.4). È stata discussa l'attribuzione di disegni e incisioni rispettivamente a Battista Franco ed Enea Vico e si è proposta un'anticipazione della produzione dei disegni del Franco agli anni Quaranta, ipotizzando una possibile vicinanza nella officina antiquaria del cantiere dello *Speculum* tra disegnatore, Franco, e incisore, il giovane Enea Vico. Questa ipotesi offre il vantaggio di riallineare alcuni dati biografici dei due artisti, ma soprattutto ricolloca l'aumento dell'interesse per la glittica in un diverso contesto storico e culturale. Il contatto artigianale di Vico con la glittica in questi anni è anche uno dei presupposti della sua successiva attività di erudito e storico, che avrà sempre ben presenti i materiali glittici nel comporre i suoi testi di numismatica. L'esperienza di Enea Vico presenta un caso di applicazione di un metodo di analisi dei reperti molto avanzato: indagine autoptica, funzione comprimaria delle fonti archeologiche e letterarie e raffronto di diverse tipologie di testimonianze archeologiche per la risoluzione di questioni (§ 2.3.2). Queste componenti metodologiche trovano espressione sul piano della comunicazione nella produzione di trattati numismatici in cui il testo e le immagini sono l'uno ad integrazione delle altre; le tavole figurate sono ordinatamente composte e precisamente organizzate per corrispondere al testo, che ora assume la fisionomia di un commento a carattere catalografico. Questi fattori segnano il passo dell'affinamento di metodo nell'indagine archeologica, che distacca nettamente Enea Vico dal novero dei suoi immediati predecessori e dei suoi contemporanei. Un ruolo importante in questa esperienza straordinaria è stato giocato dalla conoscenza precoce delle antichità romane, dalla collaborazione intensa con l'officina dello *Speculum* e probabilmente anche dalla frequentazione dei materiali glittici.
Sul versante della trattatistica numismatica si rintracciano, a partire dalla metà del XVI secolo, alcune citazioni che permettono di comprendere il modo in cui le gemme antiche venivano lette e interpretate a quest'altezza cronologica. Rispetto alle emissioni monetali, le gemme antiche figurate costituiscono una galleria di referenti illustri e preziosi, che presentano iconografie per alcuni aspetti simili a quelle delle monete – i ritratti – ma in parte anche diverse e sicuramente più complesse e di più difficile interpretazione – oggetti, divinità a figura intera, scene rituali e di vita quotidiana. Per le monete la formulazione iconografica è seriale, spesso omologabile e resa comprensibile dalle iscrizioni, anche perché la loro destinazione pubblica determina l'applicazione di un linguaggio figurativo ampiamente comprensibile. Al contrario, la glittica mostra un repertorio più ampio ma anche più difficilmente comprensibile e soprattutto spesso privo di iscrizioni. Le gemme possono essere utilizzate in diversi ambiti: dirimere controversie interpretative, come quella sul ritratto di Livia Drusilla, risolvere questioni antiquarie, come il significato del *Sidus Iulium*, il conto degli anni dell'impero di Nerva o l'attribuzione di determinate serie monetali ad un imperatore o ad un altro. Esse quindi entrano a pieno titolo nel novero delle testimonianze archeologiche utili per elaborare teorie e ipotesi ricostruttive di usi e costumi dell'antichità.

Fine Cinquecento. Negli ultimi decenni del Cinquecento sono stati individuati alcuni altri testimoni utili per la ricostruzione della conoscenza dei materiali glittici: il testo di Demontiosus (1585)(§ 2.8.3); il trattato di Le Pois (1579)(§ 2.5.2); le tre edizioni delle *Illustrium Imagines* (1570,1598, 1606)(§ 2.6); il codice 1564 della Biblioteca Angelica di Roma, attribuito alla cerchia di Chacòn – Van Winghe (§ 2.7).
Il testo di **Demontiosus**, il *Gallus Romae Hospes*, edito nel 1585 e nuovamente pubblicato nel 1609, non mostra aspetti originali in quanto presenta le testimonianze archeologiche attraverso una parafrasi compendiaria del testo pliniano. Nella generale scarsità di precisi riferimenti alle collezioni glittiche cinquecentesche, però, i pochi accenni di Demontiosus ad alcune gemme direttamente viste forniscono indizi utili proprio per recuperare informazioni molto precoci sul collezionismo glittico di ambito romano. In particolare la menzione in raccolte private di esemplari poi acquistati da Orsini ha consentito di integrare i riferimenti di Demontiosus con le annotazioni del codice angelicano e con l'inventario ursiniano e quindi di recuperare alcuni passaggi collezionistici, altrimenti sfuggenti (§ 2.7.4).
Nell'opera di **Fulvio Orsini**, che si realizza attraverso le tre edizioni delle *Illustrium Imagines* - 1570, 1598 e 1606 - le testimonianze glittiche aumentano considerevolmente di numero all'interno di una rosa più ampia

di ‘candidati’(§ 2.6). Nelle *Imagines* ursiniane l'interesse centrale è l'iconografia e, nel suo vasto ambito, la ritrattistica; per Orsini tutte le tipologie di materiali sono considerate valide per ricercare la «*vera effigies*» dei *viri illustres*. Non solo erme, statue e monete, ma anche gemme e cammei sono efficaci fonti documentarie che vengono osservate e raffrontate per l’individuazione del volto più somigliante alle indicazioni tramandate dalle fonti. Orsini si rivela attento ai problemi dell’originalità e della copia, della plausibilità delle integrazioni moderne o della pertinenza delle parti; è sempre pronto a mettere in discussione le proprie acquisizioni e ad allargare il novero dei testimoni per migliorare un’interpretazione o correggere una precedente ipotesi. Preferisce erme acefale a teste non pertinenti, gemme con ritratto a erme con teste di restauro, monete con ritratti e iscrizioni a busti di fantasia. Tenta di imporre lo stesso rigore ai suoi collaboratori, ma non riesce a dominare completamente l’esito delle pubblicazioni a stampa. Le sue ultime volontà non vengono rispettate e l’edizione del 1606 per molti aspetti non recepisce le sue indicazioni: l’analisi delle annotazioni del codice *Capponianus* 228 permette di delineare la direzione in cui Orsini voleva che fosse corretta l’edizione del 1598 e, per contrasto, consente anche di individuare i limiti verificatisi per circostanze non più controllabili dallo stesso Orsini (§ 2.6.4).

In Francia, nel 1579, viene dato alle stampe il trattato di **Le Pois** (§ 2.5.2). La prima parte, dedicata alle monete, riprende dai trattati di numismatica l'articolazione in piccoli capitoli simili a brevissime monografie; la seconda parte, dedicata all'illustrazione della raccolta glittica personale dell'autore, usa invece più ampiamente la descrizione catalografica. In tal modo l'associazione del commento alla rappresentazione figurata delle gemme in tavole costituisce un aspetto innovativo rispetto al panorama coevo. Il trattato di Le Pois si inseriva nel solco della dissertazione numismatica, in cui la ‘dichiaratione’ testuale prevaleva sull'apparato figurato; ma, a poco a poco, soprattutto grazie all'impegno di Enea Vico, in questa tradizione il testo diventa ‘esplicazione’ e ‘dichiaratione’ delle tavole figurate. Le Pois analizza questioni comuni a numismatica e glittica; inoltre alle gemme intagliate dedica una parte autonoma provvista di proprio commento esplicativo e di specifiche tavole figurate. Le questioni affrontate riguardano principalmente l’interpretazione delle raffigurazioni, ma sono esposte anche alcune questioni generali, come le modalità di produzione delle monete, i loro impieghi quotidiani e le falsificazioni. La pubblicazione di Le Pois del 1579 assume in questo senso un ruolo centrale poiché costituisce un primo tentativo di pubblicazione congiunta di materiali glittici e numismatici, corredati di apparati testuali esplicativi e di informazioni sulla provenienza collezionistica e sulle caratteristiche tecniche degli esemplari.

Al medesimo ambito e alla stessa temperie culturale dell’attività di Fulvio Orsini si lega il **codice 1564 della Biblioteca Angelica**, che si configura come un vero e proprio cantiere di lavoro per un'opera enciclopedica in cui tutte le *res antiquae* concorrono ordinatamente a ricreare una visione variegata e ampia dell'antichità (§ 2.7). In particolare due intagli svolgono il ruolo di ‘fossili-guida’ per la loro illustre appartenenza collezionistica e per il loro contributo iconografico. La prima è la gemma con *Homo Litteratus*, appartenuta a Fulvio Orsini, pubblicata da Baronio, poi ripresa da Chacòn, Jean l'Heureux e Chiflet (§ 2.7.3). Essa svolse un ruolo centrale nella codificazione del genere delle cosiddette ‘gemme basilidiane’ e divenne così un reperto ‘topico’ dell’antiquaria seicentesca di argomento glittico. Inoltre, la nostra gemma con *Homo Litteratus* è importante anche perché per affinità iconografica veniva associata ad altri due reperti – un rilievo con Mitra tauroctono e una moneta di Caracalla – e quindi permette di individuare un tentativo di creare insiemi di reperti sulla base del dato tematico. Ciò che però è più importante è che l’interpretazione di questa gemma determina la nascita e definizione antiquaria di un genere che è quello delle cosiddette ‘gemme gnostiche’ o ‘basilidiane’, e che tale decodificazione iconografica sia attribuita dall’autorevole voce di Baronio proprio a Fulvio Orsini. La sardonica, già appartenuta a Pirro Ligorio, con la raffigurazione delle cosiddette *Nozze di Amore e Psiche* è il nostro secondo ‘fossile guida’ e permette di seguire la diffusione delle immagini del codice angelicano in Bagarris e Peiresc, nelle *Recherches* di Spon (1685) e poi nei trattati settecenteschi di glittica di Stosch e Bracci (§ 2.7.3). Si apre in questo modo una linea che si sviluppa per tutto il Seicento, e su cui si fonda la produzione a stampa esplicitamente dedicata alla glittica. Più chiaramente, la presenza di copie di disegni o di appunti redatti nel Cinquecento in trattati seicenteschi dimostra che la produzione a stampa si fondava sostanzialmente sulle numerose, ma inedite, elaborazioni cinquecentesche.

L'inserimento dei materiali glittici nel circuito degli interessi antiquari si sviluppa già nel Cinquecento non solo grazie alla crescita della disciplina numismatica. Le gemme antiche sono progressivamente prese in considerazione anche in associazione ad esigenze di natura diversa (collezionismo antiquario *tout court*, funzione celebrativa delle monete/'medaglie') e per contiguità formale o affinità iconografica con altre classi di testimonianze archeologiche (monete, 'medaglie', erme). La lettura dei testi antiquari inediti, il riscontro con lettere o commenti contemporanei, la menzione occasionale delle gemme in testi dedicati ad altri argomenti, ad esempio alla numismatica, consentono di individuare già in pieno Cinquecento un'attenzione crescente per i materiali glittici che non trova però corrispondente manifestazione nelle coeve pubblicazioni a stampa. Manca ancora per tutto il Cinquecento un genere che tratti in maniera specifica le gemme antiche figurate. Si determina così una discrasia tra l'effettiva e ampia diffusione dei materiali glittici e la loro concreta rappresentazione nelle riproduzioni a stampa. Da un lato si percepisce la presenza di un interesse verso le gemme, dall'altro però non si assiste, di pari passo, alla nascita di una produzione editoriale ad esse dedicata, come avviene invece per i reperti numismatici. La difformità tra questi due piani - conoscenza effettiva dei reperti e costituzione di un filone specifico della trattatistica – ha disorientato la critica e ha condotto ad ipotizzare un ritardo nella conoscenza dei materiali glittici rispetto a quelli numismatici. Ma probabilmente non è effettivamente andata così: da un lato si è sviluppato un genere dedicato alla trattatistica numismatica, di cui si sono ripercorse nella storiografia anche le tappe evolutive; dall'altro però dietro e alla base della composizione di questi trattati si trova anche un'approfondita e vasta conoscenza delle gemme figurate, che non trova espressione in appositi trattati. In altri termini, la produzione a stampa relativa alla glittica ha un'ampia diffusione solo nel XVII secolo, ma ciò non deve essere a mio avviso interpretato come segnale di un ritardo effettivo dello studio della glittica rispetto ad altre categorie di antichità. Il ritardo è nella traduzione di questo interesse in un filone specifico, mirato e consapevole della trattatistica per i materiali glittici.

Schizzi, didascalie, citazioni di passi dalle fonti letterarie antiche, commenti, disegni trasmigrarono nelle numerose riproduzioni di eruditi in circolazione a Roma oppure furono trasmessi in copia negli scambi epistolari e costituirono così il repertorio comune di materiali da costruzione con cui fu possibile in seguito comporre opere più ampie da destinare alla stampa. Tutte queste opere non sono intenzionalmente mirate alla trattazione delle gemme; esse piuttosto riguardano esplicitamente altri aspetti dell'antiquaria - la ritrattistica, l'uso di monete e gemme, l'esperienza della visione di antichità in viaggio - in cui casualmente rientrano anche le testimonianze glittiche. Dallo sviluppo degli aspetti individuati nei trattati di numismatica, dalla riflessione degli antiquari girovaghi della Roma tardo-cinquecentesca, dalla composizione di codici con schizzi e disegni delle più varie antichità, e sostanzialmente dalla curiosità e dall'osservazione autoptica, critica e ravvicinata dei reperti, si passa nel secolo successivo alla comparsa delle prime edizioni a stampa ampiamente dedicate alle gemme antiche figurate.

Il tema delle gemme cosiddette 'gnostiche' o 'basilidiane' si presta bene ad esemplificare il percorso di scoperta, analisi e interpretazione di un argomento antiquario attraverso il settore specifico della glittica. Le raffigurazioni di *Abrasax*, di genietti alati e di creature mostruose erano associate a misteriose iscrizioni e interpretate come formule figurative per oggetti magici, amuleti o portafortuna, riconducibili a pratiche apotropaiche conosciute, fino ad allora, solo dalle fonti letterarie. Questo tema si trova prima nei codici ligoriani, poi nel codice angelicano e negli appunti di Macarius, giovane studioso nordico, che soggiornò a Roma tra il 1594 e il 1614, e solo nel 1657 fu il nucleo di due trattati pubblicati insieme in un volume. L'*Apistopistus* e poi il *Proteus*, pubblicati insieme nel 1657, sviluppano la conoscenza delle credenze eretiche e magiche raccogliendo rilievi, bronzetti e intagli con soggetti singolarissimi e curiosi, spesso associati ad iscrizioni altrettanto incomprensibili (§ 2.9). Si condensa così attorno a questo tema un ricco e curioso repertorio iconografico, illuminando riti e cerimoniali della tarda antichità. Con questa esperienza non soltanto si assiste al 'disvelamento' di un'antichità 'non classica', ma si verifica anche la messa a punto di validi strumenti interpretativi - iscrizioni, comparazione tra fonti figurative, uso di diverse categorie di materiali – utili per la costruzione di una metodologia più avanzata e complessa. Non applica questa metodologia e non si connette a questa linea di elaborazione erudita e antiquaria la *Dactyliotheca* del Gorlaeus. Quest'opera si manifesta nella forma dell'atlante illustrato in cui le numerose stampe presentano in tavole, per lo più prive di didascalia, gli anelli con castone dell'autore. Questa opera si configura come una galleria cartacea illustrata, priva di commento testuale, che sarà oggetto di nuove edizioni alla fine del XVII secolo.

Il quadro antiquario ed erudito così ricostruito ridimensiona significativamente la tradizionale collocazione del *floruit* della trattatistica glittica nei decenni centrali del XVII secolo quando, da Agostini a Gronovius, l'indagine si sviluppa e si arricchisce, di trattato in trattato, anche delle acquisizioni e delle prese di posizione

dei predecessori. Un primo episodio significativo, a questo proposito, è il fatto che nel 1618 esca l'edizione curata da Thomassin dalle stampe di gemme Grimani tratte da disegni attribuiti a Battista Franco, eseguiti in realtà diversi decenni prima. Nel 1627 e nel 1646 sono pubblicate le *Gemmae antiquitus sculptae* di Pietro Stefanoni. Nel 1657 esce la prima edizione delle *Gemme antiche figurate* di Leonardo Agostini: è questo l'atto con cui tradizionalmente si riconosce l'inaugurazione ufficiale del genere perché l'opera agostiniana è esplicitamente dedicata alle gemme e, in secondo luogo, perché le tavole, chiare e ben organizzate, sono accompagnate da un accurato commento testuale curato da Bellori. Definiti quindi in questo modo e chiariti i rapporti tra elaborazione cinquecentesca dei 'materiali da costruzione' e pubblicazione seicentesca dei medesimi con varie integrazioni e aggiunte, la metodologia di analisi utilizzata in questo lavoro cambia di nuovo impostazione. Nella terza parte l'analisi non procede più per contesti culturali e cronologici, ma in maniera traversale per temi, in ordine diacronico, attraverso i trattati seicenteschi e settecenteschi esplicitamente dedicati alla glittica.

Seicento. Se si mettono in serie i trattati di pieno Seicento dedicati alla glittica e si raffrontano con le coeve edizioni di argomento più vario è possibile far emergere i contributi innovativi e originali apportati alla scienza antiquaria in generale dalla specifica analisi dei manufatti glittici. La trattazione di temi di ambito egittizzante (§ 3.1) e delle teste giovanili dai lineamenti idealizzati (§ 3.3) dimostra un progressivo avvicinamento alla fonte archeologica in quanto tale. Si può addirittura confermare che si verifichi un'inversione nel procedimento esegetico: non più dalla fonte letteraria a quella archeologica, bensì, al contrario, dalla fonte archeologica a quella letteraria. Ciò significa che si instaura un percorso interpretativo che parte dai quesiti posti dal reperto archeologico e che usa le testimonianze letterarie in funzione ancillare; le fonti letterarie si interrogano per comprendere il significato delle raffigurazioni che si hanno sotto gli occhi; si cercano e ci compongono in funzione della comprensione dell'immagine. Per i volti giovanili dai lineamenti idealizzati gli eruditi si ingegnano nell'individuazione di dettagli da utilizzare come appigli nell'interpretazione: l'aspetto atletico e il torso scoperto per il cosiddetto Hallion (§ 3.4); il gesto del silenzio per il cosiddetto Hellen (§ 3.3): sono casi di cui si è ricostruito il percorso esegetico, evidenziando di volta in volta gli appigli utilizzati per formulare definizioni. Tutti questi casi mostrano come minimi elementi dell'iconografia fossero valorizzati per elaborare ipotesi identificative. Queste ipotesi basate sui dati visivi si confrontavano con altri due tipi di dati: quello epigrafico e quello letterario. Più chiaramente la presenza di un'iscrizione sulla superficie della gemma era un tassello importante, che talvolta già indirizzava l'identificazione di una raffigurazione in una certa direzione; le fonti letterarie venivano scelte e ricomposte di conseguenza. Dunque elementi figurativi, epigrafia e fonti letterarie concorrono a determinare l'interpretazione di un soggetto (§ 3.3). Anche questo è un altro importante risultato: constatare il ruolo paritario giocato dai dati concreti dei reperti archeologici – i dettagli figurativi – con le informazioni desumibili dalle fonti letterarie.
La pubblicazione di considerevoli quantitativi di gemme nei trattati seicenteschi determina un progressivo allargamento del repertorio delle iconografie comprensibili: non più solo ritratti dei soliti imperatori, ma anche scene più complesse di sacrifici o rituali, in cui personaggi anonimi sono colti nell'atto di svolgere particolari riti, sono soggette a complesse interpretazioni. L'allargamento del repertorio si realizza soprattutto con le edizioni delle *Gemme* agostiniane, che si intrecciano con la parallela apertura belloriana ad altri generi e ad altre, parimente nuove e composite, iconografie rinvenute su lucerne, rilievi e 'medaglie'. Ma ancora una volta si deve sottolineare che questa apertura, che si riscontra concretamente nelle edizioni a stampa seicentesche, era già ben presente nel modo quotidiano di lavorare delle cerchie intellettuali, almeno romane, della seconda metà del Cinquecento, che perlustravano le rovine e i gabinetti di antichità in cerca di soggetti da disegnare sui propri album da disegno. In questi casi però si manifestava soprattutto negli schizzi e negli appunti, rimasti in gran parte manoscritti, senza poter raggiungere quella notorietà possibile invece grazia alla stampa. Così gli eruditi cinquecenteschi ricercavano materiali per poter comporre immaginate e vagheggiate, ma raramente portate a termine, gallerie cartacee di tutte le antichità. L'aspirazione a realizzare enciclopedici atlanti figurati di tutti i *genera* di *res antiquae* è un meraviglioso progetto, spesso accarezzato da intellettuali, committenti e disegnatori, dalla cerchia del Cervini a quella di Chacòn, allo stesso Cassiano, ma tale progetto assai ambizioso riesce ad essere concretamente realizzato solo dalla metà del Seicento.

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento aumenta in maniera considerevole la documentazione a stampa. Il *Thesaurus graecarum antiquitatum* di Jacob Gronovius, il *Thesaurum romanarum antiquitatum* di Graevius, il *Museum Cartaceum* di De La Chausse, l'*Antiquitée expliquée* di Montfaucon, le enciclopediche pubblicazioni maffeiane di statue (1704) e di gemme (1707-1712) sono la manifestazione della capacità

ormai ‘industriale’ di produrre testi a stampa. L’allargamento del repertorio iconografico e la progressiva associazione di testi e immagini consentono di fissare alcune acquisizioni tematiche e di progredire nella metodologia. Nei trattati settecenteschi subentrano alcuni innovativi fattori. Lo studio della maniera dell’intaglio, la conseguente definizione delle personalità dei singoli artefici, non solo illustri artisti ma anche più modesti artigiani (§ 3.3), la progressiva formazione e costituzione di *corpora* di opere (§ 3.4), l’affinamento della strumentazione tecnica di analisi (§ 3.2-3.4) – epigrafia, notazioni chimiche, riconoscimento di falsi e di riproduzioni – e soprattutto l’applicazione sempre più estesa della comparazione tra diversi reperti e tra reperti riferibili a classi di materiali ‘diverse’ (§ 3.2) sono alcuni dei contributi portati dallo studio delle gemme antiche figurate nella formazione di un metodo archeologico ‘moderno’. Le iscrizioni non sono più soltanto didascalie, ma spesso vengono riconosciute come firma dell’intagliatore. I nomi famosi, tramandati da Plinio, di incisori di gemme famosi sono molto pochi e ben presto si esauriscono dinanzi al continuo affiorare di nuove denominazioni, inattese personalità, inaspettate opere. Così non più solo i nomi noti da Plinio, come Dioscoride e Apollonio, ma anche una miriade di altri, più o meno abili, più o meno esperti incisori si presentano nei trattati di glittica, con le loro opere, talvolta eccellenti, talaltra maldestre e malamente realizzate. Solon, Hillos, Hallion, Gnaios sono nomi non noti dalla tradizione antica, ma imposti dai reperti nel momento in cui si comincia a guardare all’iscrizione come firma di artefici e non più come didascalia del soggetto raffigurato. Con l’attribuzione di questa nuova funzione all’iscrizione su gemma si mettono conseguentemente in discussione le interpretazioni faticosamente costruite dall’erudizione seicentesca. Decadono le vecchie denominazioni basate sull’uso delle iscrizioni come didascalia e si aprono nuove vie: è il caso ad esempio dell’iscrizione Hillos che veniva associata ad una gemma con ritratti giovanile e ad un’altra con ritratto di anziano. È evidente che in questi due casi contrapposti la medesima iscrizione non poteva identificare due soggetti totalmente diversi. Allora, l’interpretazione visiva si svincola dal dato epigrafico: Hillos è solo il nome dell’artefice; il volto giovanile rappresenta un Apollo; il volto anziano rappresenta un filosofo o, secondo altri, un dinasta orientale (§ 3.3).

Questo fenomeno ha altre due conseguenze: la scoperta del mondo delle ‘botteghe’ come ambito sociale di produzione presente anche nell’antichità e la concorrente applicazione allo studio di questi materiali ‘firmati’ di alcuni nuovi accorgimenti metodologici. In primo luogo la costruzione di *corpora* di opere attribuibili a singole personalità conduce allo studio della ‘maniera’ di condurre l’intaglio dei singoli incisori; in secondo luogo si perviene ad una loro seriazione in base alle loro caratteristiche, ma anche in funzione delle attestazioni delle fonti. Si aggancia alla valutazione delle ‘maniere’ anche il problema della copia e dell’originale: si scoprono opere non attribuibili a personalità già delineate nella loro fisionomia; si cercano nuove datazioni; si creano gli omonimi; si individuano copie più o meno fraudolente o integrazioni ingannevoli. Fino a questo punto arrivano i trattati di primo Settecento e si chiude questa indagine dal punto di vista storico.